

## Igor Strawinsky zwischen Eurasien und Turanien<sup>1</sup>

Um es gleich zu sagen: dieses Doppelbuch ist grandios - und es ist unmöglich. Es ist ein grandioses Un-Buch. Gewohnt, in (fast) allen Lebenslagen zu lesen, zwingt mich jeder der beiden nach Pfunden abzuschätzenden Bände an einen stabilen Schreibtisch. Da bleibt keine Wahl und ist kein Entkommen. Doch ist auch kein Entkommen, wenn man einmal begonnen hat zu lesen. Denn es liegt hier zugleich ein Grund-Buch in Sachen Strawinsky auf dem Tisch, von dem künftige Forschung – so sie das hier Vorgelegte zur Kenntnis genommen und ihr dann weitere und neue Fragen aufgegangen sind – wird ausgehen müssen. Eine kritische Anmerkung, da sie grundsätzlich ist und uns dann nicht mehr beim Eintauchen in den Erkenntnisstrom der Darstellung beschäftigen soll, sei vorausgeschickt. Sie betrifft deren Maß- und Uferlosigkeit, die eben die Kiloschwere des Papierkonvoluts zur Folge hat. Taruskin häuft an, was er findet, ohne jemals zu fragen, ob ein Problem nicht bereits zur Genüge behandelt, eine These nicht hinlänglich belegt oder eine Beschreibung, etwa der Wirkungsgeschichte eines Werkes, nicht längst mit genügendem Dokumentenmaterial ausgestattet ist.

So verdienstvoll es ist, kaum mehr zugängliche und meist nur im russischen Original vorhandene Quellen wie zeitgenössische Artikel oder Memoirenliteratur von so gut wie vergessenen Personen auszubreiten – auch solches Verdienst gerät in Konflikt mit Grenzen des Wissenswerten und/oder mit der Erfahrung, daß auch die Überbestimmung eines Argumentes oder Tatbestandes in ein Defizit umschlagen kann. Taruskin verzichtet konsequent darauf, zwischen Bedeutungsvollerem und Unwesentlicherem, das auch vor dem Überflüssigen nicht halt macht, zu unterscheiden und nimmt

---

<sup>1</sup> Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works Through Mavra*, Oxford University Press 1996, Vol. I und II, 1757 S. mit Abbildungen und Notenbeispielen (Rezension).

in kauf, daß dadurch nicht selten das Wesentliche verdunkelt und dergestalt geschmälert wird. Das alte, weise Wort: „Weniger wäre mehr gewesen“ gilt hier ganz unmittelbar. Es käme einem Lesetraum gleich, die beiden Band-Kolosse gewissermaßen als gekürzte und ja dann noch immer voluminöse Taschenbücher in die Hand und mit sich nehmen zu können.

Der Untertitel des Buches ist wörtlich zu verstehen. Taruskin behandelt die Werke, von den frühesten Kompositionsversuchen bis zu *Mavra* und im durchaus detaillierten Ausblick bis zu den *Requiem canticles*, wie Kristalle, aus deren analysierten Abstrahlungen das biographische, musikalische, kulturelle, zeitgeschichtliche Umfeld ersteht. Ein, vielleicht *das* Grundproblem jeder Gesamtdarstellung Strawinskys, dem sich Taruskin auch und, wie man schnell erkennt, mit gutem Grund sofort zuwendet, besteht in der Frage nach dem Kern, dem Fixpunkt von dessen Musik – wenn denn einer vorhanden ist. Es gibt hierzu bereits einige, mehr oder minder mit Ausschließlichkeitsanspruch vorgetragene Thesen.

So von Theodor W. Adorno, der den Puls des Tanzes, der Ballettmusik, als das Herzstück benennt; oder von Michail Druskin, der – vor dem Hintergrund repressiver kulturpolitischer Maßnahmen, denen es Widerstand entgegenzusetzen galt – das „Russische“ an Strawinsky allseits und gegen das stalinistische Zerrbild vom „Kosmopoliten“ und „Dekadenten“ zu belegen suchte. Taruskin schließt durchaus an Druskin an, greift jedoch unvergleichlich weiter aus, was das Blickfeld betrifft, die Materialebenen, die untersucht und die Konsequenzen, die aus alledem gezogen werden. Zentrale Begriffe sind „Eurasien“ und „Turanien“ mit den entsprechenden Adjektiven „eurasisch“ und „turanisch“. Gemeint ist hier ein Verständnis von Rußland und dem Russischen, das, Gedankengut der „Slawophilen“ des 19. Jahrhunderts aufgreifend, anfangs der zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts – nach dem 1. Weltkrieg und vor allem nach dem Sieg der bolschewistischen Revolution – von russischen Emigranten (dem Philologen Nikolaj Trubezkoi, dem Theologen Georgi Florowski, dem Musikwissenschaftler

und nachmaligen Freund und „Ghostwriter“ Strawinskys, Pjotr Suwtschinski) formuliert worden ist.

Nach deren Auffassung muß sich Rußland von der westlichen, der germanischen wie der romanischen, doch zugleich auch von der fernöstlich-asiatischen Welt abgrenzen. Sein geographischer Kern ist die Landmasse von der Nordküste Rußlands bis zur iranisch-türkischen Grenze – daher auch die Begriffsbildung „Turanien“, in der der kaukasisch-vorderasiatische (Grenz-)Raum mitschwingt. Der geographischen Bestimmung eines „Ur-Rußland“ (1127 f.) entspricht eine kulturelle, die sowohl das Alt-Russische, das „Skythische“ einschließt, doch auch jene Bereiche, die für unser Verständnis „asiatisch“ erscheinen, nach russischer Selbstdefinition jedoch Teil der eigenen Identität sind: Rimski-Korsakows *Scheherazade* klingt solchen Ohren nicht „exotisch“, sondern „eurasisch“ – und mithin vertraut als ein Stück eigener und eigenständiger Kultur.

Der Zusammenhang dieses politischen und kulturellen Konzepts mit den aktuellen geschichtlichen Ereignissen ist unverkennbar: durch den Krieg und vor allem durch die Revolution verbreitete sich insbesondere unter zahlreichen Intellektuellen früher oder später die Ansicht und dann die Gewißheit, Rußland, die Heimat, den Identität stiftenden materiellen und geistigen Grund verloren zu haben und nun in der Gedankenwelt „Eurasien“ neuen Halt finden zu können: in *Mavra* verbindet sich der eurasische Ton mit dem der italienischen Oper, wodurch sich in diesem Werk die Entwicklung der russischen Musik des 19. Jahrhunderts gleichsam aus ähnlichen identitätssuchenden Motiven heraus wiederholt (17). Übrigens erscheint es nicht ganz abwegig, selbst in der zumindest anfänglich vielgerühmten bolschewistischen Nationalitätenpolitik Lenins mit ihrem Ziel, u.a. die Völker des nunmehr sowjetischen Mittelasiens in die Gesellschaft der Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken zu integrieren, das Echo einer Variante solcher Haltsuche zu erkennen. Und deren endgültiges Scheitern hat man denn mit dem Umschlag von jedweder Integrationsabsicht in imperiale Ag-

gression vor Augen, die sich vom nationalistischen „Säuberungs“-Terror und den damit verbundenen Deportationen ganzer Volksgruppen in der Stalinzeit bis in die Kriege unserer Tage gegen Afghanistan oder Tschetschenien erstreckt.

An dieser Stelle möchte ich ein längeres Zitat einfügen (es wird das einzige bleiben), weil es die Hauptaspekte der gesamten Darstellung Taruskins umfaßt. Sie sind in fünf Thesen formuliert, die besagen

„That Strawinsky achieved artistic maturity and his modernist technique by deliberately playing the traditions of Russian folk music against those of the provincial, denationalized Russian art music in which he had been reared, which he had at first accepted uncritical and in toto.

That he came to his knowledge of folklore, and his attitudes concerning its creative utilization, not from his musical training, but from his association with the artists of the „World of Art“ circle.

That he deliberately retained that which was most characteristically and exclusively Russian in his musical training and combined it with stylistic elements abstracted from Russian folklore in a conscious effort to excrete from his style all that was „European“.

That the stylistic synthesis thus achieved formed him as a composer for life, whatever his professed stylistic and esthetic allegiances.

That for all these reasons Strawinsky was the most completely Russian composer of art music that ever was and, if present trends continue, that ever will be“ (18).

Dieser russische Charakter ist mehrfach zu bestimmen: geistig und stilistisch als „eurasisch-turanisch“, musikgeschichtlich-kompositorisch durch die Bindung an die Folklore und kompositionstechnisch vor allem durch die Verwendung sogenannter „oktatonischer“ Skalen. Deren Hauptmerkmal ist die Wechselschrittfolge von kleinen und großen Sekunden, wodurch die Dur-Moll-Tonalität gleichermaßen erhalten und erweitert bis „verfremdet“ wird. Die Wurzeln von Strawinskys Schreibweise werden nun in beeindruckender

ckender Präzision und Ausführlichkeit aufgespürt – hier wie an ähnlichen Stellen erweist sich die Darstellung als ein Quellenwerk, das vor allem zwar gedruckte, aber aus mehreren Gründen (Sprache, Ort, Zeit) abseitige und fast als verschollen zu bezeichnende Dokumente erschließt. Und hier ist man auch gern bereit, den geradezu wuchernd verschlungenen Belegketten, die Seite auf Seite ein Labyrinth des Wissens ausbreiten, zu folgen.

Es beginnt mit einem spannend zu verfolgenden Panorama russischer Traditionen in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, in dem Literaten, Maler („Die Wanderer“), Publizisten und Kritiker (Herzen, Stassow) und Musiker („Das mächtige Häuflein“) trotz erheblicher Meinungsverschiedenheiten zusammenwirkten. Obwohl Stassows dogmatische bis nationalistische Haltung längst erkannt worden ist (nicht zuletzt als Grund für seine Kanonisierung in der Sowjetunion, aber auch in Westeuropa), überrascht die vielschichtige Rolle, die ihm gegenüber sowohl Rimski-Korsakow wie Tschaikowsky spielten: was bislang meist als klare Parteiung erschien, erweist sich bei Taruskins näherem Hinsehen als ein kompliziertes Geflecht von Interessenlagen, aus dem sich erst allmählich eindeutiger, zielgerichtete Tendenzen formieren (29 ff). Interessant ist auch die Beobachtung, daß an der seit dem 18. Jahrhundert (Peter I.) vorherrschenden Orientierung „nach Westen“ vor allem die Aristokratie festhielt, nicht aber die starke Schicht der Kaufleute. Diese verschaffte sich Ansehen durch die Förderung russischer Kunst als einer Art Alternativkunst des Bürgertums, womit zugleich auch Widerstand geleistet wurde gegen die Einvernahme russischer Traditionen durch die zaristische Politik zu reaktionärer, slawisch-nationalistischer Repräsentation. Dieser Zusammenhang trug nicht zuletzt wesentlich dazu bei, daß das mäzenatische Wirken eines vermögenden Verlegers wie Beljajew einen so bedeutenden, auch künstlerisch bestimmenden Einfluß gewinnen konnte. Die Darstellung der Entwicklung der Harmonik von „Schubert to Glinka“ (255 ff) und „Liszt to Rimsky“ (263 ff) mündet in ein Kapitel über „Bells, Bees, and Roman Candles“, in welchem eine bedenkenswerte Kor-

rektur gefordert wird hinsichtlich des vermeintlichen Einflusses der französischen („impressionistischen“) Musik auf Strawinskys *Scherzo fantastique* oder *Feuervogel*. Tatsächlich erfolgte hier eine Einflußnahme Rimski-Korsakows (*Sadko*, *Capriccio espagnol*) auf Debussy und Ravel *parallel* zu der auf Strawinsky. So sehr eine solche Korrektur auch den Eindruck erweckt, lediglich eine national gestimmte Interessenlage durch eine andere zu ersetzen und mithin ebenso sich dem Verdacht der Manipulation auszusetzen, wird man doch nicht umhinkönnen, künftig zumindest mehr auf Relativierung solcher Einflußnahmen zu achten.

Mit dem Kapitel „Rivalry, Recognition, Realignment“ (369 ff), in dem die Beziehungen Strawinskys zu Musikern wie Gnessin, Nurok, Steinberg und Glasunow geschildert werden, dann vor allem mit dem Teil II („A Perfect Symbiosis“, 423 ff), welcher gewissermaßen das „Djaghilew-Kapitel“ bildet, erreicht der Quellencharakter der Arbeit weitere Höhepunkte, von denen hier nur wenige angedeutet werden können. 1909 ist Strawinskys „Durchbruchsjahr“ gleich in doppelter Hinsicht: Mit der Petersburger Aufführung von *Scherzo fantastique* und *Feu d'artifice* kommt erstmals der „eigentliche“ Strawinsky zu Gehör, der dann auch sofort das Ohr Sergej Djaghilews findet – mit den bekannten Folgen. D.h., aus der „perfekten Symbiose“ des Musikers und des Managers formiert sich die Grundlage für das gesamte künftige Schaffen Strawinskys (441) - mit dem Zentrum des Balletts als einer Synthese von geschichtlich weit verzweigten Vorstellungen von „Gesamtkunstwerk“ und einem neuen, modernen Folkloreverständnis („Trajectories“, 487 ff.) Der akademische Nationalismus, der gewissermaßen in der Zeit zwischen Mussorgsky und Strawinsky die Oberhand gewonnen hatte, wird von letzterem durch Mythologie und Archaik verdrängt – den Wendepunkt markiert *Der Feuervogel*. Dieses Ballett zeichnet sich u.a. durch den interessanten Aspekt aus, daß es einerseits und gemäß der „Mir iskustwa“-Ästhetik Djaghilews die Abwendung von der für russische Komponisten bislang verbindlichen Auslandsorientierung an

Deutschland und die Hinwendung zu Frankreich nachvollziehbar macht (518 ff.) Zugleich aber eben verstärkt sich in diesem Stück der „russische“ („eurasische“) Ton in einem Maße, der es, zumindest für die russische Kritik, entschieden aller Diskussion um „moderne Musik“ enthebt.

Hieran schließt Taruskin eine ebenso bestechende wie problematische These. Parallel zum *Feuervogel* wie dann auch zu *Petruschka* und *Sacre*, also zwischen 1910 und 1913, schreibt Strawinsky eine kleine Reihe vokalkammermusikalischer Stücke (Lieder nach Verlaine, Balmont und japanischer Lyrik), die keine Verbindung zur russischen Folklore aufweisen. Taruskin schließt hieraus, daß Strawinsky - zumindest noch zu diesem Zeitpunkt – die Folklore als eine Art taktisches Mittel einsetzte, um in der internationalen Pariser Moderne Aufsehen zu erregen und damit nicht zuletzt auch den Forderungen Djaghilews nachzukommen (650). Sein „eigentlicher“ Ton hingegen und somit sein persönlicher Ausdruck wären in den „alternativen“ Werken, also in den Liedern zu vernehmen. Die Kühnheit dieser These verdankt sich wohl vornehmlich ihrer Einseitigkeit. Zutreffender dürfte es sein, im artistischen Charakter der Lieder etwas „Vorzeitiges“ zu vernehmen; ein Echo etwa der frühen Lyrik Debussys, das dann spätestens in *Petruschka* verhallt bzw. sich mit den *Trois poésies de la lyrique japonaise* bereits in einen romantischen Ausklang verwandelt haben könnte.

Zu *Petruschka* (661 ff.) und *Sacre* (849 ff.) erkundet Taruskin weitere Quellenkatarakte, macht er deutlich, daß und auf welche Weise das Jahrmarktstheaterstück von einem neuen Folkloreverständnis geleitet ist. Die Kühle und Distanziertheit der Musik, aus denen zugleich eine Verdichtung ihrer musikalischen Substanz und eine Intensivierung ihrer musiksprachlichen Charaktere hervorgehen, hat mit der Abwendung des Komponisten von romantischen Volksmusikidealen zu tun, die – etwa bei den dogmatischen Nachfolgern des „Mächtigen Häufleins“ - oftmals in Klischees um-

zuschlagen drohten. Statt dessen läßt sich nun ein geradezu dokumentarisch gestimmter Umgang mit dem Material beobachten, der eine bemerkenswerte Nähe zu den Bestrebungen zumal Béla Bartóks und Zoltan Kodalys verrät (723 ff.) und in seinen ästhetischen Konsequenzen gar eine verblüffende Vorausnahme von Tendenzen Jean Cocteaus und der „Six“ um 1920 darstellt (777).

Leider unterlaufen Taruskin hier wie auch noch im gesamten weiteren Verlauf der Darstellung immer wieder absonderliche Vergleiche zwischen Kompositionen bzw. bestimmten kompositorischen Passagen, Motiven, Themen usw. und ihren vermeintlichen Vorbildern aus der Folklore, vor allem auch aus Werken anderer Komponisten. Das Gemeinsame zwischen den aufgeführten Beispielen aus einer Oper Alexander Serows, Strawinskys *Petruschka* und einem russischen Volkslied (694) ist bestenfalls optisch zu(rechtzu)erkennen – dem Gehör bleibt es verschlossen. Aber darin liegt eben das Fragwürdige vieler Herleitungen: sie werden nicht mit dem Ohr, sondern nach quasi abstrakten Kurvenverläufen von Melodiezügen und auch ohne das Timbre der Musik, ihren „Ton“ in Betracht zu ziehen gesucht und – gefunden. Der Aussagewert solcher unangemessenen Vergleiche geht gegen Null – wenn sie nicht gar das Ohr, und zwar alle herangezogenen Vergleichsobjekte gleichermaßen betreffend, täuschen (s. 713, 775 g, 831, 909, 925 f usw.).

Die Analyse der *Balmont-Lieder* erscheint besonders informativ dadurch, daß sie Taruskin von Beginn an mit dem *Sacre* als dessen thematischen Wegbereiter in Verbindung bringt, mit jenem Werk, das zweifellos sowohl die Spitze des „avantgardistischen“ wie des „folkloristischen“ Strawinsky bildet – dies Stück wurde, so des Verfassers ebenso verblüffender wie überzeugender Vergleich, seine „Eroica“ (934). Es beinhaltet nichts geringeres als den Schlüssel zum Gesamtwerk (957). Allerdings wird dem Leser spätestens in den analytischen Ausführungen zum *Sacre* bewußt, das erstmals nicht nur motivisch-intervallische und harmonische Aspekte in einem rele-



vanten Umfang berücksichtigt werden, sondern nun auch die Rhythmik. Das liegt bei dieser Ballettmusik mehr als nahe, hätte doch aber auch schon früher, und nicht nur die beiden vorausgehenden Ballette betreffend, geschehen müssen. Weshalb dies nicht der Fall gewesen ist, bleibt das Geheimnis des Verfassers – ein erhebliches analytisches Defizit liegt darin allemal, und vielleicht auch hätte ihn das Hören über Tonhöhen und Zusammenklänge hinaus vor so manchem Ableitungs- oder Übereinstimmungskurzschluß bewahrt.

In das *Sacre*-Umfeld gehört auch ein Bekenntnisbrief Strawinskys zum Ballett, den Taruskin zurecht in Gänze zitiert (972 ff.) Es ist dies die umfangreichste Äußerung des Komponisten zu seinen ästhetischen Überzeugungen und Forderungen, der – im Gegensatz zu späteren Veröffentlichungen wie insbesondere der „Musikalischen Poetik“ – uneingeschränkt Authentizität zukommt. In der Tat trifft wohl kaum ein sprachliches Bild besser und genauer den Kern von Strawinskys Musik als das der „lebenden Plastik“ (973): „If a Michelangelo were alive today, I thought, looking at his frescoes in the Sistine Chapel, the only thing his genius would recognize and accept would be the choreography that is being reborn today“ (ebenda). Die Bedeutung des *Sacre* vermittelt aber auch die Tatsache, daß Strawinsky mit diesem Werk endgültig den Bruch mit den Petersburger Traditionen vollzieht (der zitierte Brief vom 8. Juli 1911 ist an Nikolaj Rimski-Korsakows Sohn Andrej und damit gewissermaßen an den Statthalter der dogmatischen Folkloristen gerichtet!) und im selben Augenblick ebenso endgültig Paris nicht nur zum geographischen Zentrum seines künstlerischen Wirkens macht. Die weltweite Resonanz Strawinskys als Haupt einer neuen und umstrittenen russischen Musik geht bis zum Weltkrieg von der französischen Hauptstadt aus.

Einen weiteren Glanzpunkt des Buches bildet die Darstellung der Schweizer Jahre (1119 ff), in denen sich - auf den ersten Blick durchaus merkwürdig - Strawinskys „eurasische“ Schreibweise zu neuen Höhenflügen erhebt:

„In the years of his so-called Swiss exile, alienated from the Russia that was, he created in his art the Russia of his dreams. So persuasive and beguiling were these dreams that all Europe did seem to become Russian für a while“ (1119). Doch dieser „Traum“ wurde von seinen traditionsfrommen Landsleuten, den Wächtern des „Häuflein“-Erbes, als Abwendung von diesem Erbe bekämpft, so daß sich unter den Akteuren der zeitgenössischen russischen Musik, den Komponisten wie den Publizisten, eine tiefe, bis in unsere Gegenwart reichende Kluft auftat. Strawinskys „Schweizer Stil“, wie er von den *Trois pièces pour quatuor à cordes* und den *Pribaoutki* (1914) bis zu *L'Histoire du Soldat* (1918) und *Les Noces* (1914/23) zum Ausdruck kommt, ist gewissermaßen die Vergegenständlichung dessen, was als eurasisch-turanisches Bild von Rußland bezeichnet werden kann – Taruskin zögert nicht, die *Quatre chants russes* (1918) als Strawinskys „final Turanian testament“ (1189) zu bezeichnen. In diesem Zusammenhang ist es der Erwähnung wert, daß der Verfasser – hoffentlich endgültig – mit den Verlegenheiten und aus ihr entstandenen Abstrusitäten aufräumt, welche die Übersetzung des Titels „Podbludnyje“ bislang zumindest im Deutschen bereitet hat. Das meist gewählte Wort „Unterschale“ macht nur Sinn, wenn man sich bewußt ist, daß es ein Gerät bei der Erteilung des Tischsegens bezeichnet (1153).

In der wiederum ausführlichen Analyse der *Histoire*, die vor allem die russisch-eurasische Orientierung des Werkes gegen seine Vereinnahmung in die Wegbereitung des Neoklassizismus hervorzuheben sucht, befremdet eine merkliche Vernachlässigung des Textes – trotz ausführlicher quellenkundlicher Beschreibungen. Taruskin verzichtet darauf, die Bedeutung dieser „Faust“-Variante in den ideellen Klärungsprozeß einzubeziehen, der auch Strawinsky in den Jahren des Weltkrieges und in der Nachkriegszeit erfaßt hatte. Vielleicht ist der Grund hierfür im „nicht-eurasischen“ Charakter des Ramuz-Textes zu finden, dessen Wahl Taruskin als eine Störung oder gar Verunsicherung der Konsequenz und Geschlossenheit seiner Ar-

gumentation empfunden haben mag – überflüssiger Weise, wie man annehmen darf. Denn die nahtlose Verflechtung der „alt-europäischen“ Legende mit dem „alt-russischen“ Ton bekundet äußerst überzeugend die stilistische Sicherheit von Strawinskys Komponieren.

Den Gipfel dieses Komponierens nimmt *Les Noces* ein. Es gehört zur Eigenart dieses „Gesangs-Balletts“, daß es - darin erheblich selbst vom *Sacre* sich unterscheidend – zwar Anknüpfungspunkte in der Tradition, jedoch keine benennbaren Vorgänger erkennen läßt: „*Svadebka* is without a doubt the most convincing Turanian synthesis Strawinsky ever achieved. It unites all the strands that made up his multifaceted Russian heritage within a single, strictly integrated perspective“ (1419). Das Fazit der gesamten Darstellung besteht offensichtlich darin, den Nachweis zu erbringen, daß mit der Ausprägung eines „eurasisch-turanischen Stils“ Strawinsky gewissermaßen seine musikalische Muttersprache entfaltete, der sämtliche anderen kompositorischen Elemente, Einflüsse usw. unterzuordnen sind – auch und vor allem das bunte Gemisch dessen, was unter dem Begriff „Neoklassizismus“ gefaßt wird.

Hierfür zieht der Verfasser drei stilistische Aspekte heran (1449 ff), die auch schon in vorhergehenden Teilen des Buches eine Rolle gespielt haben: „Nepodviznost“ („Blockhaftigkeit“, eigentlich: „Unbeweglichkeit“), „Drobnost“ („Einzelheit“, übertragen: „Momentform“), „Uproshcheniye“ („Vereinfachung“). In der Tat erschließen sich über diese dem Komponierten angenäherten Begriffe die konkrete Gestaltung der Werke, der Charakter ihres „Tons“ gewissermaßen aus sich selbst heraus. Sie eröffnen damit zugleich eine Möglichkeit, Vergleiche mit Vorbildern und zeitgenössischen Tendenzen zu ziehen, ohne in Gefahr zu geraten, darin bereits das Wesentliche eines Werkes sehen zu wollen. Die *Symphonies d'Instruments à vent* vermitteln dergestalt den Übergang von der „russischen Phase“ zu einem „europäischen Stil“ (1499 ff), den Taruskin „as the most marked stylistic watershed in the composer's career“ (1487) bezeich-

net. In diesem Einschnitt lediglich eine der zeitgemäßen Wenden zum „Neoklassizismus“ vernehmen zu wollen, scheint dem tatsächlich Komponierten nicht gerecht zu werden. Das Problem wird etwa im *Kuß der Fee* deutlich, ein Ballett, das Taruskin allerdings bemerkenswert entschieden von der „russischen Periode“ abgehoben wissen will und stattdessen einem „Esperanto-Neoklassizismus“ (1607) zuschlägt, in dem sich lediglich „russische Nostalgie“ verberge. Wirkt diese Zuordnung schon fragwürdig, so befremdet geradezu die Behauptung, daß es dem *Kuß der Fee* an Humor mangle (1614) – einem Stück, in dem sich die Meisterschaft Strawinskys bereits darin erweist, daß die bloße Instrumentation zu Quelle und Motor subtiler, hochintelligenter Ironie getrieben wird. Mit *Mavra* erfolgt die Abwendung sowohl vom „Neoprimitivismus“ wie von einem alternden Modernismus (1514 ff.), woraus der Charakter eines „Emigrationsmanifestes“ (1537) entstünde – der Einakter sei „*Petruschka minus tears*“ (1600). Kühn und problematisch – und so das Denken antreibend – ist auch die abschließende, vornehmlich auf die *Requiem canticles* bezogene Überlegung, daß in Strawinskys „Serialismus“ der „turanische Konstruktivismus“ neu entstanden sei, und zwar mit der Perspektive neuer stilistischer Möglichkeiten...

Eine zusammenfassende Wertung von Taruskins opus magnum erscheint kaum sinnvoll und auch wohl unmöglich – sie führte nur zu einer Schmälerung des übergroßen Erkenntnisangebotes, das hier auf endlos wirkenden Seitenfolgen dargebracht wird. Dem auf grandiose Weise unmöglichen Buch ist weiteste Verbreitung zu wünschen. Die Frage ist freilich, auf welche Weise dies geschehen kann.