

Autoren teilweise völlig unterschiedliche Herangehensweisen ausprägen. Bei einem umfangreichen Symposiumsbericht wäre dies unproblematisch. In einer knappen Schrift zu Schönbergs Orchesterwerken wirkt es beliebig.

Die inhaltliche Qualität der einzelnen Aufsätze wird dadurch natürlich nicht tangiert. Rainer Boestfleisch widmet sich den frühen Orchesterwerken Arnold Schönbergs und knüpft damit methodisch an seine Arbeit zur frühen Kammermusik (Frankfurt am Main 1990) an. Seine systematische Analyse dieser bisher kaum beachteten, teilweise fragmentarisch überlieferten Stücke ist verdienstvoll, zumal es Boestfleisch gelingt, Brücken zum späteren Schaffen des Komponisten zu schlagen. Etwas ungeschickt ist die handschriftliche Takt Nummerierung der zahlreich abgedruckten Autographe – wer die Originale nicht kennt, muss sich die Frage stellen, ob die Zahlen von Schönberg selbst stammen.

Wolf Frobenius wendet sich ebenfalls den Quellen zu. Basierend auf Erkenntnissen der Gesamtausgabe unternimmt er eine Neuordnung der Skizzen zu den *Orchestervariationen* op. 31. Dabei gewinnt er manche Einsicht in Schönbergs Schaffensprozess: Die Variationen entstanden diachron, einmal entworfene Abschnitte wurden in unterschiedlichen Phasen des Kompositionsvorgangs immer wieder revidiert. Die lediglich ansatzweise analytische Fundierung der Erkenntnisse ist im gegebenen Rahmen verständlich, lässt allerdings noch viele Fragen offen.

Auf ganz andere Weise widmet sich Rainer Schmusch demselben Werk. Er untersucht akribisch die Umstände der gescheiterten Uraufführung mit den Berliner Philharmonikern unter Wilhelm Furtwängler. Auf Grundlage eines Berichts des beteiligten Cellisten Gregor Piatigorsky vermag er manchen Aspekt dieses Konzerts überzeugend zu rekonstruieren. Details der Partitur interessieren ihn nicht per se, sondern insofern sie die meistens negative Wirkung des Werks auf Publikum wie Musiker besser zu verstehen helfen. Die genaue Analyse der Kritiken zeigt außerdem, wie das Ereignis nicht nur in Bezug auf die *Orchestervariationen*, sondern vor allem im Zusammenhang der damaligen vorurteilsbeladenen Schönberg-Rezeption zu betrachten ist.

Den Abschluss bildet eine kurze Analyse des

*Prelude* op. 44 durch Eugen Velten. Hier wie bereits bei Rainer Boestfleisch ist zu bedauern, dass die Aufsätze vor der Drucklegung (immerhin vier Jahre nach dem Symposium) offensichtlich nicht mehr redigiert wurden: Neue Forschungserkenntnisse zu Schönbergs frühem *Notturmo* bzw. zum *Prelude* op. 44 wurden trotz ihres für die Autoren relevanten Inhalts nicht mehr berücksichtigt. So hinterlässt die Publikation insgesamt einen etwas unausgegorenen Eindruck, sollte aber aufgrund der teilweise bemerkenswerten Ansätze nicht unbeachtet bleiben.

(April 2007)

Eike Feß

Arnold Schoenberg. *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation*. Hrsg., übersetzt und kommentiert von Patricia CARPENTER und Severine NEFF. Neues Vorwort von Walter FRISCH. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press 2006. XXVIII, 343 S., Nbsp.

Der vorliegende Band stellt eine Paperback-Reprint-Version der Erstausgabe dar, die 1995 bei Columbia University Press in New York mit den gleichen Herausgebern erschien. Im Gegensatz zur Erstausgabe, die den Text des Fragments in einer deutsch-englischen Version bot, handelt es sich hier um eine rein englische Ausgabe. Abgesehen von der *Harmonielehre* stellt diese Abhandlung die umfangreichste musiktheoretische Schrift dar, die Schönberg schrieb. Ursprünglich sollte sie 240 bis 300 Seiten umfassen und im Oktober 1934 erscheinen (S. 310, Anm. 12). Dass aus dieser Planung nichts wurde, ist charakteristisch für die Arbeitsweise Schönbergs, der ja häufig an mehreren Werken gleichzeitig arbeitete: Das Projekt wurde am 5. Juni 1934 begonnen, nach einigen Wochen wegen anderer Vorhaben beiseitegelegt und erst nach zweijähriger Pause 1936 wieder aufgenommen. Die letzte Aufzeichnung trägt das Datum 15. Oktober 1936 (S. XXII). Die Schrift blieb allerdings weiterhin Fragment und wurde zu Lebzeiten Schönbergs nicht veröffentlicht. Das vorliegende knapp 200 Seiten umfassende Manuskript muss zu den zentralen musiktheoretischen Schriften des Komponisten gerechnet werden. Die Tatsache, dass seit 1923 elf Vorstufen zu diesem Werk existieren, zeigt das intensive Bestreben Schönbergs eine sämt-

liche Disziplinen umfassende Theorie der Komposition auszuarbeiten. Bezieht man die ebenfalls fragmentarische Schrift *Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre* ein, die 1917 entstand, von S. Neff und M. Cross 1994 wiederum in einer deutsch-englischen Version herausgegeben wurde und in einem deutlichen Zusammenhang mit den späteren Manuskripten steht, hat Schönberg etwa die Hälfte seiner Lebenszeit mit der Ausarbeitung einer solchen Theorie gerungen, ohne dieses Ziel in der angestrebten Vollständigkeit erreichen zu können.

Die musikalische Idee ist nicht ein Thema oder ein Motiv, sondern stellt die Summe aller für ein Kunstwerk wichtigen Elemente dar: die Motive, die Art ihrer Verknüpfung, Rhythmus, Harmonik, Klangfarbe, Dynamik. Künstlerisches Schaffen wird mit natürlichem Wachstum verglichen. Das Kunstwerk wird als Ganzes, als Organismus begriffen. Die innere Kraft, die ihm Leben gibt, ist die Idee, welche es präsentiert (S. XXXIII). Durch die Aufführung eines Werkes wird dessen Idee deutlich. Schönbergs Vorstellung vom Kunstwerk als Organismus wird in dem Aufsatz „Principles of Construction“ zum Ausdruck gebracht, der zusammen mit vier weiteren größeren Aufsätzen über „Comprehensibility“, „Coherence“, „Melody“ (S. 135 ff.) und „The Constructive Function of Harmony“ zu den zentralen Abschnitten der Schrift gehört. In dem Abschnitt „Law of Comprehensibility“ (Gesetze der Fasslichkeit) wird die geforderte Klarheit der Darstellung durch das Prinzip der Wiederholung erreicht. Wichtiges (z. B. der Hauptgedanke eines Stückes) soll von weniger Wichtigem (Begleitmotiven) klar unterschieden werden (S. 111). In dem Aufsatz „Coherence“ (Zusammenhang) wird versucht, ausgehend von der Organisation und Gliederung von Motiven, Zusammenhänge durch motivische Verknüpfung von Gestalten mithilfe des Verfahrens der Variation herzustellen (S. 121 f.). Die Lehre vom „Zusammenhang“ gehört zu den zentralen Themen der Schrift. Die große Bedeutung wird auch darin deutlich, dass in dem genannten frühen Text von 1917 „Coherence“ auch quantitativ zum dominierenden Kapitel wird. In dem umfangreichsten Aufsatz „The Constructive Function of Harmony“ zeigt Schönberg nicht nur die wechselseitige Abhängigkeit zwischen der har-

monischen Disposition und der motivischen Entwicklung auf, sondern weist auch auf die große Bedeutung der Harmonik für die Gliederung eines Satzes hin (Markierung der Formteile durch Halb- und Ganzschlüsse). Dabei wird die Kadenz als Grundlage des (tonalen) Satzes angesehen (S. 207 ff.). Entgegen der ursprünglich lediglich skizzenhaften Gliederung des Gesamttextes durch Schönberg (abgedruckt in Appendix 2, S. 291 ff.) schaffen die Herausgeber eine systematische Ordnung durch die Oberkapitel „Preface and Overview“, „Elements of Form“, „Rhythm“, „Formal Procedures“, „Miscellaneous“, „Harmony“ und „Addendum“.

In dem Kapitel „Elements of Form“ bringt Schönberg zur Klärung der Begriffe Definitionen. Nach Schönbergs Auffassung sind die folgenden Begriffe jeweils die kleineren Einheiten der vorhergehenden: Melodie (Thema) – Phrase – Gestalt – Motiv. Auch wird der Begriff des „Musikalischen Satzes“ in seinen verschiedenen Bedeutungen diskutiert (S. 131 ff.). Das Kapitel „Formal Procedures“ knüpft insofern an das Kapitel „Elements of Form“ an, als hier Prinzipien der Gliederung eines Satzes und auch die verschiedenen Verfahren der Veränderung (Variation) von Themen und Motiven dargestellt werden. Beide Kapitel hängen inhaltlich eng miteinander zusammen. Das Kapitel „Miscellaneous“ behandelt unterschiedliche Bereiche (Prinzip der „Symmetrie“, der Sinn von Ritardando und Accelerando u. a.). Das zentrale Kapitel „Harmony“ schließlich besteht ausschließlich aus dem Aufsatz „The Constructive Function of Harmony“.

Der Text des Manuskripts wird durch ein neu verfasstes Vorwort von Walter Frisch, eines von den Herausgebern und durch einen ausführlichen Kommentar der Herausgeber eingeleitet. An den originalen Text schließt sich ein Kapitel „Concordance of Terms“ an, in dem die im Text vorkommenden Termini durch Zitate aus anderen Schriften Schönbergs, in denen diese ebenfalls verwendet und diskutiert werden, verdeutlicht werden. Es folgen eine Quellenbeschreibung der zwölf Gedanke-Manuskripte (Appendix 1), die ursprüngliche Gliederung des Textes durch Schönberg (Appendix 2) und der Abdruck der elf vorbereitenden Manuskripte in der originalen deutschen Sprache (Appendix 3). Der Band wird durch die Anmer-

kungen und durch eine Bibliographie, gefolgt vom „Index of Musical Examples“ und einem „Name- and Subject-Index“ abgeschlossen.

Die Edition durch Patricia Carpenter und Severine Neff stellt einen Glücksfall dar, da beide ein hohes Maß an Authentizität beanspruchen können: Carpenter war von 1942 bis 1949 an der University of California in Los Angeles Schülerin Schönbergs gewesen, Neff studierte bei Carpenter am Barnard College in New York. Das Buch ist übersichtlich und auch äußerlich ansprechend gestaltet. Der einzige Nachteil dieser 2. Ausgabe ist allerdings das Fehlen der deutsch-englischen Version der Originalausgabe. Das Manuskript, nach der Auflistung der Herausgeber das zehnte, stellt neben der *Harmonielehre* die wichtigste, da persönlichste musiktheoretische Schrift dar, die als Einführung in das Denken Schönbergs besonders geeignet erscheint.

(Oktober 2007)

Rainer Boestfleisch

ULRICH WÜNSCHEL: *Sergej Prokofjews Filmmusik zu Sergej Eisensteins „Alexander Newski“*. Hofheim: Wolke Verlag 2006. 75 S., Abb. (*sinefonia* 3.)

Anlass für das Buch waren Aufführungen von Sergej Eisensteins Film *Alexander Newski* (1938) in Berlin und Moskau 2003/04, live begleitet von der Musik Sergej Prokofjews, die anhand der autographen Partitur rekonstruiert worden war. Diese vergleicht Wünschel mit der von Prokofjew selbst stammenden Umarbeitung der Filmmusik zu einem eigenständigen Stück in Form einer Konzertkantate. Vor allem aber setzt sich Wünschel differenziert mit der politischen und ästhetischen Bedeutung des Films auseinander.

So weist der Autor darauf hin, wie wichtig der Film als Medium politischer Propaganda während des Zweiten Weltkriegs war. Eisenstein habe ein historisches Ereignis – den Sieg des Fürsten Alexander Newski über den Deutschen Ritterorden 1242 – so inszeniert, dass es als Aufruf zum russischen Widerstand gegen die deutsche Invasion verstanden werden konnte. Durch Wünschels Ausführungen wird deutlich, dass der Film jenseits seiner propagandistischen Funktion auch von künstlerischer Bedeutung ist. Denn *Alexander Newski* ist zugleich hochinteressantes Zeugnis einer frucht-

baren Zusammenarbeit zwischen Regisseur und Komponist zu einer Zeit, in der noch keineswegs abzusehen war, in welche Richtung sich das neue Genre Tonfilm entwickeln würde: Bestand Prokofjew auf der Eigenständigkeit der Musik, die dem Film nicht bloß dienen sollte, so war Eisenstein an der Ausbildung eines „filmischen Gesamtkunstwerkes“ (S. 27) gelegen, bei dem die Musik ein wesentliches Element der Dramaturgie sein sollte, auf das Schnitt und Anordnung der Bilder Rücksicht zu nehmen hätten. Infolge dieser unterschiedlichen Intentionen von Komponist und Regisseur ist weder die Musik den Bildsequenzen untergeordnet noch umgekehrt, sondern Bilder und Musik stehen in „Wechselwirkung“ (S. 17) miteinander, was sich u. a. daran zeigt, dass Teile der Musik vor den zugehörigen Bildern entstanden.

Ausführlich beschreibt und analysiert Wünschel die verschiedenen Funktionsweisen von Musik in *Alexander Newski*: Untermalung und Verdeutlichung des Bildgeschehens, Ergänzung von Vorausdeutungen und Erinnerungen, Schaffung einer Atmosphäre, Interpretation des Geschehens und Beitrag zur Handlung. Und er arbeitet heraus, wie Prokofjew bei der Aufnahme der Filmmusik den Orchesterklang um bestimmter Effekte willen (etwa Steigerung der Brutalität von Klängen) verfremden ließ.

Problematisch an Wünschels Darstellung erscheint lediglich, dass Quellentexte wie die Erinnerungen des Komponisten Dimitri Kabalewski, die Gegenstand von Interpretation sein müssten, unhinterfragt zitiert werden, gleichsam als ob sie einschlägige Forschungsliteratur wären. So ist durchaus fraglich, ob Prokofjews Ausbildung eines eigenen Personalstils in den 30er- und 40er-Jahren des 20. Jahrhunderts damit zusammenhängt (wie dies Kabalewski suggeriert hat), dass Prokofjew in dieser Zeit „sein Bewußtsein für die gesellschaftliche Verantwortung des Künstlers vertiefte und das Vaterland für sich entdeckte“ (S. 23). Ebenfalls bleibt unklar, was ein „patriotischer Stil“ (S. 33) in der Musik sein soll, die ja immer nur in Verbindung mit Außermusikalischem politische Aussagekraft gewinnen kann.

Das stellt aber keineswegs die großen Verdienste von Wünschels Monographie infrage, die in exemplarischer Weise dokumentiert, zu welch bemerkenswerten Konzeptionen des