

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

Bild/Musik-Verhältnisses Regisseure und Komponisten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gelangen konnten.
(Mai 2007) Michael Klaper

Edgard Varèse. Komponist, Klangforscher, Visionär. Hrsg. Von Felix MEYER und Heidi ZIMMERMANN. Eine Publikation der Paul Sacher Stiftung. Mainz u. a.: Schott 2006. 507 S., Abb., Nbsp.

Am 28. April 2006 hätte Paul Sacher seinen hundertsten Geburtstag gefeiert, leider konnte er nicht mehr erleben, wie die Nachwelt dieses Ereignis begangen hat. Besonders hätte er sich über ein Geschenk gefreut, das ihm die Paul Sacher Stiftung dargeboten hat: die monumentale Ausstellung zu Edgard Varèse im Museum Tinguely Basel, vom 28. April bis 27. August 2006, die an Reichhaltigkeit, Strukturierung und analytischer Durchdringung des Materials ihresgleichen sucht. Unter dem Motto „Que la musique sonne“ wurde der begleitende Katalog gestellt, der genauso wie die Ausstellung das Attribut „denkwürdig“ verdient. Durch die Art der Vermittlung, das Buch, die den sinngebenden Rahmen herstellt, wird jeglicher Anflug von Banalität aus dem wie ein Epitaph wirkenden Appell getilgt. Vielmehr stellt sich eine grundlegende Frage: Obschon es nicht wenige Ausstellungen zu Komponisten gegeben hat, drängt sich stets die Frage nach der Angemessenheit des Formats für die Musik auf. Diese Frage stellt sich verschärft im Fall des Inhalts dieser Ausstellung. Kann man Varèses Klangsuche und Klangfindung in Bildern und Dokumenten ausstellen und mit Worten und Texten erläutern?

Diese Frage lässt sich nicht allgemein beantworten, daher stelle ich dieser Rezension eine spezifischere, aus der ersten abgeleitete Frage voran: Trägt die Ausstellung und das Begleitmaterial zum besseren Verständnis von Varèses klanglicher Welt bei? Die Antwort, eine entschiedene Bejahung, möchte ich ebenfalls voranstellen. Der Katalog, dessen Gliederung die Struktur der Ausstellung nachbildet, stellt uns den Komponisten in acht prägenden biographischen Stationen vor. Einige der chronologisch angeordneten Kapitel widmen sich bestimmten zentralen Lebensmomenten, von den kindlichen Prägungen und den Studienjahren

bis zur Nachwirkung und Rezeption. In diese biographischen Momentaufnahmen sind monographische Kapitel eingestreut, in denen zentrale berufliche Tätigkeiten wie etwa das Engagement für eine Panamerikanische Musikervereinigung und die internationale Vernetzung von Konzertmanagement oder die Auseinandersetzung mit der Elektronik behandelt werden. Jedes dieser Großkapitel besteht aus einer Reihe von Aufsätzen, die wie konzentrische oder aber auch exzentrische Kreise um das behandelte Thema angeordnet sind. Bestechend ist dabei die ausgewogene Mischung von Perspektiven: Soziale und historische Umgebungen werden umrissen – die seelische Verbundenheit mit seiner burgundischen Heimat, die für immer der ungetrübte Ort der Verklärung bleiben soll (MacDonald), die Art und Bedeutung der amerikanischen Mäzenaten-Kultur (Kahan), die unbequeme politische Verortung (Schiff), die Struktur des Konzertwesens in Amerika (Meyer). Der Blick bleibt aber nicht auf der Kontext-Oberfläche haften, sondern geht immer wieder ins Detail, indem Varèses Biographie und seine Gewohnheiten mit eingehenden Werkbetrachtungen kurzgeschlossen und verschränkt werden: Varèse als Kunstsammler (Stahllhut), seine Studienjahre in Paris (Nanz), Berlin (De la Motte-Haber), seine Aufenthalte in New York (Magnaguagno, Feisst) und die kurze Episode in Paris zwischen den amerikanischen Aufenthalten (Duchesneau), Werkbetrachtungen zu *Amérique* (Rathert), *Density 21.5* (Meyer), *Ecuatorial* (Lichtenhahn), *Ionisation* (Shreffler), *Déserts* (Van Glahn). Der Beschreibung der jeweiligen Arbeits- und Lebensumfelder, den Werkbetrachtungen und Kommentaren zur Biographie werden Aufsätze zu verschiedenen ästhetischen und kompositorischen Aspekten zur Seite gestellt, die einen übergeordneten Rahmen stecken, der den Einzeluntersuchungen wie ein Geflecht roter Fäden hinterlegt werden kann.

Schließlich kommt die Beziehung von Varèse zu anderen Komponisten und Stilrichtungen zur Sprache, sei es als Einflussnehmender – Futurismus (Stenzl), Jeune France (Hirsbrunner) – oder als Einflussgebender – Europäische Avantgarde (Borio), Wolfgang Rihm (Mosch), Frank Zappa (Kassel). Dem Leser wird die Orientierung im reichhaltigen Angebot an Texten mit einer kommentierten Zeittafel erleichtert.