

u. zerfetzt aus solchen Vorstellungen kommen [...] u. sie dürfen nicht nachdenken darüber, ob dieser oder dieser Ton gut angesetzt gut gehalten war und gut geklungen hat“ (S. 110). In diesem Sinn verschmilzt Bahr-Mildenburg in der von ihr vorgeschlagenen Rollengestaltung der Brünnhilde Menschliches und Übermenschliches mit durchaus anderen Akzenten, als sie aus Wagners Probenanweisungen überliefert sind.

Ein Problem des zentralen zweiten Kapitels, aus dem diese Zitate stammen, besteht darin, dass Bahr-Mildenburgs Schriften und Regiearbeiten unter gleichen Gesichtspunkten, aber in verschiedenen, weit voneinander entfernten Unterkapiteln in den Kontext der 1920er Jahre eingeordnet werden. Bei aller Unterschiedlichkeit der Texttypen: Hier wird zu wenig aufeinander bezogen, was zusammengehört. Möglicherweise mit dieser Gliederung hängt zusammen, dass Bahr-Mildenburgs durchaus flexibler Ausdrucksbegriff kaum eingehend diskutiert wird. Bedauerlich auch, dass die Autorin auf eine Arbeit am Klang verzichtet und bei ihrer interpretationsgeschichtlichen Aufarbeitung der Szene die Bezüge zur Musik zu wenig auslotet. Eine diesbezüglich vertiefte Fragestellung wäre umso dringlicher gewesen, als Bahr-Mildenburg Wert darauf legte (und als Postulat formulierte), dass es Aufgabe der Ausführenden sei, sich „immer nur von der Musik führen“ zu lassen (S. 101). Das, was Bahr-Mildenburg als Sprachfähigkeit der Musik ansah und als Gewissheit in ihrer Regiearbeit umsetzte, ließe sich anhand der Regiebücher genauer herausarbeiten. Und was die „musikwissenschaftliche Applikation des Performanz-Begriffs in Bezug auf das Musiktheater“ betrifft (S. 267), hätte dieser Zugang weitergehende Folgerungen zugelassen als die Autorin sie zieht: Es sind die im Notentext enthaltenen, einkomponierten Aspekte von Performativität, aus denen Bahr-Mildenburg schöpft und zu denen stets eine physische Dimension der insinuierten Klang- und Körperaktionen gehört.

Nur am Rande sei vermerkt, dass die Zitierweisen bisweilen merkwürdig anmuten, weil Standardwerke nicht nach dem Original aufgeführt werden (Adorno nach Dahlhaus; Appia in englischer Übersetzung usw.). Und warum hat

keiner der Betreuer darauf hingewiesen, dass der mehrfach zitierte Kurt Pahlen keine ernst zu nehmende Referenz für Wagners Leitmotive darstellt? Die Verdienste des Buches bleiben davon unberührt: Erstmals wird hier eine Fülle unbekannter Archivalien vorgestellt und das Theaterverständnis einer der faszinierendsten Sängerdarstellerinnen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts in den Fokus genommen. Der Anhang umfasst (ohne Fußnoten und Literaturverzeichnis) über 250 Seiten, auf denen Bahr-Mildenburgs (schwer zugängliche) Überlegungen zu Musik und Gebärde wie auch ihre (unpublizierten) Regiebücher dokumentiert sind – und zu weiterer Forschung einladen.

(Dezember 2013)

Stephan Mösch

*Tonality 1900–1950. Concept and Practice.*  
Hrsg. von Felix WÖRNER, Ullrich SCHEIDELER und Philip RUPPRECHT. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2012. 276 S., Abb., Nbsp.

Von allen musiktheoretischen Gegenständen gilt für die Tonalität in besonderer Weise, dass Meldungen von ihrem Tod stets übertrieben sind. Diese Pointierung ist folgerichtig bereits dem Vorwort der Herausgeber entliehen, das die Problemstellung, die allerdings eher zwischen als in den versammelten Aufsätzen verhandelt wird, umsichtig zusammenfasst: „Our title aligns a very broad category of musical experience with a quite specific historical moment. The rhetorical strategy is deliberate, slightly polemical even. We begin by recognizing that tonality – or the awareness of key in music – achieved crisp theoretical definition in the early twentieth century, even as the musical avant-garde pronounced it obsolete.“ (S. 11)

Dass der Sammelband komplett auf Englisch erscheint, ist dabei auch ein Hinweis darauf, dass von der höheren Relevanz wie höheren Akzeptanz bestimmter Forschungsfelder im Kontext der angloamerikanischen „Music Theory“ ausgegangen wird. Beispielhaft hierfür steht die „Neo Riemannian Theory“, deren Anwendungsbereich Richard Cohn in seinem Beitrag von der chromatisch-spätromantischen

Harmonik auf die abrupten Wechsel tonaler Bezugsräume in Sergej Prokofjews *Peter und der Wolf* ausdehnt.

Die durchweg auf hohem Niveau argumentierenden Aufsätze ordnen sich letztlich gemäß einer ausgedehnten Modulation, in der von eher synchronen (die Systemwürfe der Theoretiker) zu diachronen Tonalitätskonzepten gewechselt wird (die Praxis erweiterter Tonalität). Interessant ist daran nicht zuletzt, dass das Klangverhalten sich ähnlich zuordnen lässt: von Vertikalschnitten bzw. Isolierungen einzelner Klänge geht der Fokus, je stärker einzelne Werkbeispiele aus dem Feld der „gemäßigten Moderne“ ins Zentrum rücken, allmählich wieder über zur Beschreibung von Progressionen, von Klängen, die von A nach B gehen, statt für A oder B einzustehen.

Dabei bestätigt sich eine Grundthese des an den Anfang gestellten Aufsatzes von Joseph Auner: die Umwandlung des Klangs von einer metaphysisch-organischen in eine empirisch-manipulierbare Kategorie, die in der Isolation des Gegenwartsmoments eines Einzelklanges auch ästhetische Brücken zur Momentform der Atonalität aufweist. Der Nachweis, dass dieses Phänomen ursächlich auf die neue Erfahrung des Phonographen zurückzuführen wäre, aber bleibt etwas spekulativ. Auner listet einige historisch bestens belegte Bekanntschaften von Komponisten mit Apparaten auf (wie Mahlers Welte-Mignon Einspielungen), doch nach dieser Logik wäre die musikalische Moderne bei Stockhausen primär eine Geschichte des Fasermarkers und bei Schönberg bleibt sie, worauf Markus Böttgermann verweist, begründet in einem mündlich diktierten Text; Böttgermann kann dabei auch belegen, dass die beiden kontradiktorischen Begriffe von Tonalität in Schönbergs *Harmonielehre* sich einmal aus einer „natürlichen“ Qualität (und damit aus dem Einzelton) und einmal vom historischen Faktum eines Tonalitätsgefühls (und damit aus Tonfolgen) herleiten lassen.

Die Tendenz entweder zur Melodisierung der Tonalität oder umgekehrt zu deren strikter Vertikalisierung dokumentieren verschiedene Texte: Für den zweiten Fall erbringt Hans-Joachim Hinrichsen eindruckliche Belege aus

Hindemiths *Unterweisung im Tonsatz*, für den ersten Fall liefern die Untersuchungen Ullrich Scheidlers besonders konkrete Nachweise. Er beschreibt die Umsetzung von Forderungen nach Breitenwirksamkeit in Kompositionen für Laien, die interessanterweise gerade durch neuartig-archaische tonale Ablaufstrategien möglich ist. Tonalität wird so in einer ganzen Reihe der Aufsätze nicht mehr als Axiom der Analyse vorausgesetzt, sondern muss selbst erst den Anschluss an andere Forschungsfelder suchen. Bei Alain Frogley ist dies die musikalische Toposforschung: Er bestimmt das Urbane als einen impliziten Topos, da der explizite Topos des Pastoralen sich durch eine Abwandlung tonal zielstrebig und darin implizit urbaner musikalischer Zeitverläufe generiert.

Die im dritten Teil „Practices of Tonality“ versammelten Einzelstudien zur kompositorischen Praxis erweiterter Tonalität (u. a. von Beth E. Levy zu Roy Harris und Daniel Harrison zu Samuel Barber) rekurrieren vor allem auf eine ganz bestimmte analytische Option: Die Gliederung musikalischer Form durch die Zuteilung distinkter Materialien (oktatonisch, chromatisiert etc.) beinhaltet für die Analyse die Möglichkeit, in der Deskription der Trennwände und der jeweiligen Materialvorräte anti-psychologisch zu verbleiben. Solche Möglichkeiten formaler Gliederung können sowohl von Volker Helbing für Maurice Ravel als auch von Philip Rupprecht für Benjamin Britten als Gestaltungsprinzip musikalischer Moderne nachgewiesen werden. Dabei wird aber nicht die Frage gestellt, warum die von der Tonika-Dominant-Polarität sich freimachende Formstrategie so publikumswirksam bleibt. Die Schere zwischen universalen Theorien, die Tonalität paradigmatisch über das Leittonprinzip oder Kadenzmechanismen bestimmen, und individuellen Tonalitäten, die trotz der Anreicherung mit unaufgelösten Dissonanzen oder einem erweiterten Skalenmaterial weiterhin als Konzertmusik „tonal“ funktionieren, kann vorläufig nur konstatiert werden. Der Sammelband schließt einige Lücken und er illuminiert die verbleibenden Lücken als wichtige Forschungsfelder für zukünftige Einzelprojekte.

(Juli 2013)

Julian Caskel