

wicht englischsprachiger Literatur zusammengestellt (selbst für Berlioz und Liszt ist die französischsprachige Sekundärliteratur deutlich unterrepräsentiert). In ihrer geschickten Zusammen- und Gegenüberstellung vermitteln sie jedoch häufig überraschende Spiegelungen, die sich bestens dazu eignen, den Leser nicht nur allgemein zu eigener weiterführender investigativer und spekulativer Betätigung, sondern durchaus auch zur Erstellung eines eigenständigen Bildes der musikgeschichtlichen Epoche bzw. zur Differenzierung und zur Korrektur gegebenenfalls vorhandener Vorstellungen anzuregen.

(August 2014)

Arnfried Edler

STEFAN MORENT: *Das Mittelalter im 19. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Kompositionsgeschichte in Frankreich. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2013. 200 S., Nbsp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 72.)*

Mit seiner Tübinger Habilitationsschrift geht Stefan Morent der Choralrezeption im Frankreich des 19. Jahrhunderts nach, deren Entwicklung er im ersten Drittel seiner Arbeit schildert. Dabei greift er meist auf vorhandene Literatur wie von Annette Kreuziger-Herr und Katherine Bergeron zurück, ohne jedoch deren kritischen Ansatz aufzugreifen. Stattdessen wird die Wiederbelebung des gregorianischen Chorals durch die Schule von Solesmes gefeiert als eine Restauration, die „spätestens zur Jahrhundertwende [um 1900] eine breite Anhängerschaft gefunden hatte“ (S. 119). Was da eigentlich wiederbelebt wurde, wird nicht in Frage gestellt, wie auch die erste wissenschaftliche Beschäftigung mit mittelalterlichen Überlieferungen durch François-Joseph Fétis nur beiläufig erwähnt wird. Dabei wird doch in seinem historischen Abriss deutlich, wie verderbt die Choralüberlieferung war, so dass man eigentlich von der Begründung einer

völlig neuen Tradition sprechen müsste, mit der Louis Niedermeyer, Charles Bordes u. a. versuchten, eine Vorstellung vom Mittelalter, wie es in jener Zeit in der Nachfolge von Victor Hugo im Schwange war, musikalisch zu illustrieren. Aber all dies ist in den oben erwähnten Arbeiten ausführlich dargestellt und bedürfte keiner neuerlichen Erwähnung. Hinzu kommt, dass manche Quellen aus der Sekundärliteratur (S. 120: Tiersot nach Eckart-Bäcker) oder gar in späteren deutschen Übersetzungen (S. 88: Berlioz nach Ellès) zitiert werden.

Im zweiten Teil versucht Morent den Einfluss des Chorals in der Analyse von Werken aus der Zeit um 1900 deutlich zu machen, insbesondere am *Requiem* von Gabriel Fauré, an *Pelléas et Mélisande* von Claude Debussy und an einigen Werken von Erik Satie. Ich beschränke mich hier auf die Analyse des Anfangs von *Pelléas et Mélisande*, bei der sich die Problematik seines Vorgehens besonders deutlich zeigt. Der Beginn mit seinen leeren Quinten über *d* und *c* „markiert die Gestik des ersten Modus“ (S. 122). Der Ganztonschritt zum *c*, dem „für das Dorische wichtigen Septton“, führt schließlich „konsequent zum *As* in Takt 5“, wobei die Art der Konsequenz offenbleibt. Zahlreiche Analysen haben diesen Anfang mit den leeren Quintklängen als eine Evozierung des Archaischen, „les temps lointains“, gekennzeichnet, das gleich im dritten Takt mit einer völlig anderen Sphäre, der Ganztonleiter konfrontiert wird. Im achten Takt kommt schließlich die Mollterz *f* hinzu, die den archaischen Anfang in die Modalität des Mittelalters führt, dem wiederum im zwölften Takt die Moderne gegenübergestellt wird. „Die Opposition zur Strebigkeit Wagner’scher Harmonik“ (S. 124) entsteht nicht aus dem Rückgriff auf psalmodische Modelle, sondern aus der konsequenten Bildung harmonischer Felder auf der Basis oktatonischer Reihen, wodurch Debussy beim Einsatz *Mélisandes* sogar den Tristan-Akkord zu zitieren vermag,

ohne seine harmonische Bedeutung mit aufzunehmen. Hier eine Modalität herauszudestillieren, reduziert das Geschehen auf einen einzigen Aspekt, der der Komplexität des satztechnischen Geschehens in keiner Weise gerecht wird. Das gilt leider auch für die anderen Analysen, die sogar Seitenblicke auf Liszt, Bruckner und Verdi umfassen, sich aber immer auf das Aufzeigen modalen oder psalmodierender Strukturen beschränken, ohne weiteren Zusammenhängen analytisch nachzugehen.

Ein weiterer Aspekt wäre die Wiederbelebung der französischen Musik des 16. und auch des 18. Jahrhunderts gewesen, auf die Morent zwar hinweist, ohne auf die Konsequenzen, die die Lully'sche und auch Rameau'sche Rezitativtechnik für die Sprachbehandlung auch bei Debussy hatte, einzugehen.

Besonders enttäuschend ist allerdings, dass die wesentlichen Aspekte des Themas eigentlich schon längst sehr kompetent dargelegt worden sind, zum einen 1984 in einem Aufsatz von Stefan Kunze, der in einer Fußnote ausdrücklich darauf hinweist, „daß die psalmodierende Führung der Singstimmen bei Debussy eine mit den Vorbildern unvergleichbare Funktion hat“ (Festschrift Eggebrecht, S. 345). Vor allem aber ist ein Text von Stefan Keym zu nennen, „Neue Musik als ‚retour au gothique‘“ (*Musiktheorie* 28 [2013], S. 3–20), den Stefan Morent zwar noch nicht kennen konnte, der aber das, was diese Arbeit hätte leisten sollen, auf wenigen Seiten in eindringlichen Analysen, die vor dem Hintergrund des historischen Kontextes entwickelt werden, darstellt.

(Juni 2014)

Christian Berger

*HORST WEBER: „I am not a hero, I am a composer“. Hanns Eisler in Hollywood. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2012. 536 S., Abb., Nbsp.*

Dass er kein Held, sondern ein Komponist sei, gab Hanns Eisler bei einer Anhörung durch das Committee on Un-American Activities 1947 zu Protokoll. Diese Hearings markierten den traurigen Endpunkt von Eislers amerikanischer Zeit, an deren Schluss seine Ausweisung – formal das offizielle Angebot, freiwillig aus den USA auszureisen – stand, und das Statement offenbart des Komponisten Standpunkt in vielfacher Hinsicht: Es zeugt ebenso sehr von seiner Bescheidenheit, seiner Tendenz sich etwas „klein zu machen“ und die eigene Bedeutung tief zu hängen, wie es – im Kontext der Befragung gelesen – deutlich macht, wer in seinen Augen die Helden waren, nämlich diejenigen mutmaßlich „noch kleineren Leute“, welche tagtäglich für die kommunistischen Ideen kämpften. Ein derart camouffiertes Bekenntnis kann als Symbol für Eislers Haltung im Hollywooder Exil gelten; daher erscheint es im Obertitel von Horst Webers Monographie, der monumentalen und in dieser Form einzigartigen Untersuchung dieses schwierigen Abschnitts in Eislers Leben. Doch selbst wenn Eisler der Protagonist von Webers Erzählung ist, so leistet der Autor nichts Geringeres, als ein (links-)intellektuelles Profil des kalifornischen Exils zu zeichnen, wie es auch andere Künstler, etwa Bertold Brecht, Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Lion Feuchtwanger, zu bewältigen hatten. Eisler kann hierfür durchaus als paradigmatisch angesehen werden, da sich bei ihm der Zwiespalt sehr deutlich zeigt, der sich zwischen einer linken, gar kommunistischen Einstellung und einem im hohen Maße kapitalistischen Produktionssystem vor Ort auftut. Nicht, dass es in Hollywood keine „linke Szene“ gegeben hätte – die Wächter über unamerikanische Umtriebe nahmen diese