

nach erkenntnisleitenden Interessen gruppiert: nach Spezifik (als Bündel von Eigenschaften eines bestimmten Gegenstandes bis hin zur besonderen Konfiguration einer kulturellen Praxis), nach Partialanalyse (die sich auf „lokale“ musikalische Ereignisse konzentriert), nach Transdisziplinarität (als Anschluss an und Verbindung mit andere(n) Disziplinen), nach Historisierung (als Einsicht in die Geschichtlichkeit von gewissermaßen Modellen, mit denen historische Prozesse verstanden werden) sowie nach flexibler Kontextualisierung (welche zwischen allgemeiner Kulturhistorik und konzentrierter Partituranalyse zu vermitteln vermag). Entscheidend ist, dass Danuser kein „Forschungsprogramm“ entwirft, das mit jeder Auseinandersetzung mit Musik(-geschichte) ungeschmälert durchzuführen ist, sondern mögliche Perspektiven aufzeigt, die aus nationaler Borniertheit, subalternem Dogmatismus oder ästhetischem Fundamentalismus hinausführen, deren Spuren sich leider immer noch bis in jüngste Publikationen (übrigens besonders häufig in Rezensionen) hinein verfolgen lassen.

Das alles bedeutet nun keinesfalls, dass Danuser auf geradezu harsche Urteile und Werturteile verzichtet; vielmehr vermag er sie – wie etwa bei der Differenzierung von Phänomenen, die zur Postmoderne gezählt wurden – überzeugend zu diskutieren und zu begründen, ohne dass er seine Erkenntnis vergisst: „Nichts ist leichter, als eine Aussage, die innerhalb eines Paradigmas gefällt wird, durch ein aus einem anderen Paradigma abgeleitetes Argument zu ‚widerlegen‘.“ (Bd. 1, S. 126.) Er spielt sich aber mit seiner Meinung auch dann nicht auf, wenn er etwa hochschulpolitische Folgen von pompös-wortreich eingeführten „neuen“ Forschungsgebieten, die er als verfehlt ausweist und begründet, mit größtem Sarkasmus kommentiert. (Bd. 1, S. 544f.)

Die gesammelten Aufsätze und Vorträge sind in den vier Bänden überzeugend ange-

ordnet: Sie schreiten von allgemein-theoretischen Arbeiten über ästhetische Studien, musikhistoriographisch akzentuierten Darstellungen zu spezifischen Werkanalysen fort und bilden unverkennbar eine Einheit. Ein dankenswerterweise im vierten Band beigefügtes Register verzeichnet Werke und Personen; die Erstpublikationen der Arbeiten werden in jedem Band jeweils nachgewiesen. Es wäre peinlich-verwegen, in Besprechungen wie der vorliegenden an irgendwelchen Einzelheiten besserwisserisch herumzumäkeln. Ein Urteil wird vielmehr mit und durch die musikwissenschaftliche Praxis gefällt, in der sich, wenn die Prognose erlaubt ist, Danusers Œuvre dauerhaft bewähren wird.

(Februar 2015)

Giselher Schubert

*Thrasybulos G. Georgiades (1907–1977). Rhythmus – Sprache – Musik. Bericht über das musikwissenschaftliche Symposium zum 100. Geburtstag in München, 1.–2. November 2007. Mit der Erstpublikation von Georgiades' Schrift „Musik im Alterum“. Hrsg. von Hartmut SCHICK und Alexander ERHARD. Tutzing: Hans Schneider 2011. 189 S., Nbsp. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 70.)*

Der vorliegende Band geht auf ein Symposium zurück, welches das Münchner Musikwissenschaftliche Institut zum 100. Geburtstag, als auch zum 30. Todestag des einstigen Lehrstuhlinhabers (1956–1972) veranstaltet hatte. Die versammelten Beiträge, fast allesamt von Schülern oder Weggefährten verfasst, fragen weniger nach dem Weg des einstigen Athener Formenkundlers und Wiener Korrepetitors nach München (der, wie ein näheres Aktenstudium im Universitätsarchiv ergeben würde, über Heidelberg gleichsam *primo et unico loco* an den Ort seines frühen Wirkens als Nachfolger seines Lehrers Rudolf von Ficker zurückkehrte –

mit deutlichem Abstand übrigens vor dem Exilanten Leo Schrade). Sondern sie fragen vielmehr nach den Inhalten und Methoden von Georgiades' Hauptwerk und dessen Aktualität bis heute. Hier gibt es freilich genügend Anknüpfungspunkte, die von der deutschsprachigen Erstpublikation eines allgemeinverständlichen einführenden Textes über „Musik im Altertum“ und näheren Betrachtungen zu alt- (Frieder Zammer) und neugriechischer Musik (Reinhold Schlötterer), über mittelalterliche Musik (Marie Louise und Theodor Göllner sowie Rudolf Flotzinger) bis hin zu den besonders ausführlich thematisierten Schriften von Georgiades zur Musik der Klassik, zu Schubert sowie dem Verhältnis von Musik und Sprache generell reichen.

In mehrfacher Replik nähern sich Ludwig Finscher und Wolfgang Osthoff der Auffassung Georgiades' von der Musik der Klassik. Während Osthoff, inzwischen vielleicht etwas ahistorisch, die „Dirigiernotwendigkeit“ und den „Gerüstbau“ als Charakteristika herausstellt, die Georgiades für die Klassik wichtig gewesen seien (S. 81 und 90), stört sich Finscher an Georgiades' „Epiphanie des selbst bestimmten Individuums in der Musik der Wiener Klassik“ und an seiner „teleologischen Konstruktion der abendländlichen Musikgeschichte“ mit der „Rolle der Wiener Klassik als Höhepunkt und Ende dieser Geschichte“ (S. 100f.): „Die Klassiker waren ein Höhepunkt der Musikgeschichte nicht, weil sie ‚ein neues Verhältnis der Welt als Musik‘ gewonnen haben, sondern weil sie die besseren Komponisten waren.“ Für Osthoff jedoch liegt keine Wertung vor, vielmehr eine Andersartigkeit der Klassiker; er relativiert, dass Georgiades' phänomenologische Methode in der Nachfolge Heideggers stehe. Finscher hingegen sieht gerade in der „Verbindung von philosophischer Reflexion und historischer Arbeit“ den Grund, der „ihn unter den Fachkollegen so sehr isoliert und seine Wirkung so sehr begrenzt“ habe (S. 95).

Hierauf folgt sinnfällig die außerordentlich erhellende „Glosse“ von Andreas Haug, der die Beziehung zwischen Georgiades und Adorno unter der Prämisse untersucht, dass „beide Fremdlinge“ gewesen seien, was sie aber nicht verbunden habe (S. 113). Haug belegt, dass Georgiades gleichwohl bereits 1950 Adornos *Philosophie der Neuen Musik* als ein Buch begrüßt habe, „das das Merkmal des Notwendigen trägt“ (ebd.), was angesichts von Adornos Parteiname für Schönberg einen besonderen Akzent in der Frage einer teleologischen Geschichtsschreibung setzt. Auf der anderen Seite zeigt Haug, wie Adorno auf Georgiades' Vortrag 1956 zur „Idee des Festlichen“ in Mozarts *Jupiter-Sinfonie* zunächst positiv Bezug genommen hat, ihn später jedoch nicht nur in Hinblick auf Beethoven relativiert oder „fast in sein Gegenteil verkehrt“ hat (S. 115). Dabei urteilt Haug nachvollziehbar, dass Georgiades der „affirmative Grundzug, der Mozarts Sinfonien bis zu seiner letzten prägt, anscheinend kein Problem“ bereitet habe, während Adorno gezwungen gewesen sei, „zur ästhetischen Rettung sinfonischer Festlichkeit zu einer dialektischen Denkfigur zu greifen“ (S. 118). Adorno sah demnach zwischen Mozart und Beethoven eine „historische Kluft“, wie Georgiades sie nicht erkannt habe (S. 119). Gleichwohl folgert Haug, dass „die Plausibilität von Adornos geschichtsdiagnostischen Deutungsmustern [...] in hohem Maße von der Glaubwürdigkeit von Metanarrativen“ abhängt. Georgiades habe hingegen „weniger in seinen Deklarationen einer das Kunstreligiöse streifenden Kunstauffassung als in seinen konkreten Interpretationen etwas hinterlassen [...], was [...] überaus ‚anschlussfähig‘“ sei (S. 120).

Wie ein Beleg dieser These erscheint der Beitrag von Manfred Hermann Schmid, der sich detailliert Schuberts Lied *Fischermädchen* widmet. Schmid vermag zu zeigen, dass „das Moment des Ambivalenten [...] von Anfang an Teil der Komposition“ ist

(S. 133). In diesem Sinn formuliert er sein faszinierendes Fazit, dass sich „der Akt der Komposition“ durch die Begleitung ereigne: „Der Hörer erlebt gewissermaßen zwei Lieder gleichzeitig“ (S. 134). Entsprechend fordert Schmid mit Georgiades – und über ihn sinnvoll hinausgehend – bei syntaktischen Differenzierungen eine höhere Subtilität in der Analyse ein.

Auch Hans-Joachim Hinrichsen widmet sich der Frage der „Vertonung“ sehr erhellend am konkreten Schubert-Beispiel (*Furcht der Geliebten*), fragt aber auch grundsätzlich nach Bedeutung und Rezeption von Georgiades' Monographie *Musik und Sprache* (1954). Das Buch habe zwar auch Zustimmung, aber angesichts seiner Außenseiterrolle im Fach vor allem Widerspruch und betretenes Schweigen hervorgerufen (S. 142). Dabei habe Georgiades später „so radikal wie niemand vor ihm das Problem der Lyrikvertonung erkannt und benannt“ (S. 149f.): „Um dem Gedicht gerecht zu werden, muss ihm musikalisch widersprochen werden.“ Die Auseinandersetzung mit den von Georgiades aufgeworfenen Fragen, wie etwa dessen provokanter Deutung von der „Tilgung“ des Gedichts im Lied, lohne laut Hinrichsen noch heute (S. 142), wie er selbst multiperspektivisch vorführt.

Reinhard Wiesend und Petra Weber-Bockholdt (stellvertretend für den verstorbenen Rudolf Bockholdt) lassen abschließend auch in die Werkstatt der – laut Wiesend – „hermetisch gelebten“ sogenannten „Münchener Schule“ blicken, in der die „Verwendung von wissenschaftlichen Arbeiten externer Autoren nur unter großem Vorbehalt toleriert worden“ sei (S. 185). Gleichwohl habe Georgiades von der nächsten Generation eine größere Offenheit erwartet, ja sogar eingefordert. Weber-Bockholdt, die „eine teleologische Vorstellung von Musikgeschichte“ bei Georgiades denn auch nur „bis zur Musik einschließlich der Niederländer“ sieht, „sobald die

Menschendarstellung ins Visier auch der Komposition tritt“ und damit die Notwendigkeit entfällt, „primär ‚historisch‘ zu arbeiten“ (S. 180), schreibt vieldeutiger, dass Georgiades genau gewusst habe, dass „keine Fachtradition ihn wirklich“ trage (S. 184). Umso mehr macht der Band deutlich, welche Potentiale im Weiterdenken seiner unkonventionellen Ansätze liegen.

(Oktober 2015)

Jörg Rothkamm

GUIDO HELDT: *Music and Levels of Narration in Film. Steps Across the Border*. Bristol/Chicago: Intellect 2013. X, 290 S., Abb., Nbsp.

Um es gleich vorwegzunehmen: Guido Heldt, Senior Lecturer in Music an der University of Bristol, hat mit seiner englischsprachigen Studie die Filmmusikforschung um eine grundlegende und wegweisende Publikation bereichert. Erstmals wird in solch einem Umfang (290 Seiten) Filmmusik mit Blick auf ihr narratives Potential analysiert und damit ein bislang wenig beachteter Aspekt ins Zentrum der Betrachtung gerückt.

Ausgehend von einer fundierten Auseinandersetzung mit Erzähltheorien der vergangenen 40 Jahre, wird im ersten Teil des Buches das konzeptionelle Analysewerkzeug entwickelt. Die in der Filmmusikforschung so gerne und oft gezogene Grenze zwischen diegetischer und nondiegetischer Musik löst der Autor auf, denn: „[A]nything can happen to and with music at any point in a film; the borderline is purely conceptual and offers no resistance.“ (S. 112) Stattdessen entwickelt er ein viel reicheres Kategoriensystem, das den Blick auf die vielschichtigen narrativen Qualitäten schärft, die durch solch starre dichotome Kategoriensysteme häufig unberücksichtigt bleiben. Unter Einbeziehung des Erzählmodells von Edward Branigan werden hierbei die verschiedenen Schichten der film-