

(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-

musikalischen Narrationspotentiale und deren mannigfaltige Ausprägungen freigelegt, die von der extrafikionalen Ebene bis hin zu Subjektivitäts- und Fokalisierungsaspekten reichen.

Dem theoretischen Teil schließen sich zahlreiche sprachlich sehr sensible Filmanalysen an, anhand derer exemplarisch verschiedene narratologische Aspekte aufgezeigt werden. Hierbei werden zunächst zwei Genres fokussiert: das Hollywood-Musical und der Horrorfilm, wobei es gelingt, eine Vielzahl von genretypischen Einbindungen der Musik in die filmische Erzählung herauszuarbeiten. Im Fall des Horrorfilms werden Aspekte wie „implicit contract between audience and film“ (S. 175), „unsettling ambiguities“ (S. 177) oder „music as shock effect“ (S. 181) anhand zahlreicher Beispiele treffend verdeutlicht. Im Anschluss daran setzt sich der Autor mit verschiedenen narratologischen Strategien auseinander, die für die analysierten Filme aus weiteren Genres zentral sind. Anhand von *Once Upon a Time in America* wird etwa verdeutlicht, wie die Musik mit entsprechenden Objekten als Erinnerungsträger verknüpft und somit aufs Engste mit der Struktur des Films verwoben wird. Weitere Studien folgen zu *The Truman Show* mit Blick auf den Aspekt der Selbstreflexivität sowie zu *Far from Heaven* und *The Adventures of Robin Hood*, in denen die Verwendung von Leitmotiven als „retrospective prolepsis“ (S. 239) untersucht wird. Um aufzuzeigen, wie präsent die jeweiligen musikalischen Strategien generell sind, werden zahlreiche weitere Filme vergleichend hinzugezogen. Deutlich wird dabei immer wieder, dass die Musik im Film mit Blick auf ihre narrative Rolle höchst dynamisch sein kann und ihre besondere Qualität gerade dadurch gewinnt, dass sie sich eindeutigen Zuweisungen entzieht.

Verständlicherweise bilden „western, live-action fiction films“ (S. 245) das Zentrum der Untersuchungen. In seinem Aus-

blick versäumt es der Autor aber nicht, entsprechende Forschungsdesiderate aufzuzeigen, indem er darauf hinweist, dass „non-western films“ (S. 245), wie etwa das Bollywood-Musical, auf ganz anderen Erzähltraditionen beruhen und es ebenso lohnenswert erscheint, die Bereiche Animation, Experimentalfilm, Dokumentarfilm und vor allem die (mittlerweile auf höchstem Niveau produzierte) Fernsehserie mit jeweils ganz unterschiedlichen narrativen Formen genauer in den Blick zu nehmen.

Bemerkenswert ist, dass der Autor auf sperrige musikologische Termini weitgehend verzichtet und so – ohne dabei an deskriptiver Präzision einzubüßen – einem breiten Publikum ein Lesevergnügen bereitet. Man kann nur hoffen, dass diese Studie zum Nachdenken über die Terminologie und Kategorisierung in der Filmmusikforschung anregt und als neues Standardwerk entsprechend rezipiert wird.

(August 2015)

Peter Moormann

GREGOR HERZFELD: *Poe in der Musik. Eine versatile Allianz. Münster u. a.: Waxmann Verlag 2013. 232 S., Abb., Nbsp. (Internationale Hochschulschriften. Band 590.)*

Der nordamerikanische Erzähler und Lyriker Edgar Allan Poe (1809–1849) hat mit seinen Schauer-, Grusel- und Kriminalgeschichten nicht nur in seiner Zeit Erfolg gehabt, sondern auch auf Literatur, Kunst und Musik des 19. und 20. Jahrhunderts mächtig eingewirkt. Sowohl sein großes Werk als auch sein kurzes Leben können als vielgestaltig, unstet, ruhelos und unberechenbar angesehen werden, waren also von einer „Versatilität“ bestimmt, die anziehend auf Künstler verschiedenster Genres wirkte: auf die Lied-, Song- und Chorgesangskultur des 19. Jahrhunderts ebenso wie auf symphonische, musikdramatische