

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

und melodramatische Produktionen der musikalischen Hochkultur, auf die experimentelle Musikmoderne der jüngeren Vergangenheit ebenso wie auf Pop- und Rockmusiker und Gothic- und Heavy-Metal-Zirkel bis heute. Eine Monographie über das Thema „Poe in der Musik“, die bisher ein Desideratum war (in MGG² fehlt E. A. P.), muss sich zwangsläufig zu einem weit gespannten kulturgeschichtlichen Unterfangen auswachsen. Gregor Herzfeld hat sich dieser Herausforderung gestellt und ein Buch von bemerkenswerter Stofffülle, ideengeschichtlicher Tiefe und souveränem Darstellungsvermögen vorgelegt.

Um sich seinem Gegenstand adäquat zuwenden zu können, wäre die „alte“ Ästhetik mit ihrem elitär-bürgerlichen Begriff der hohen und wahren Kunst eher hinderlich gewesen. Herzfeld greift stattdessen auf die „neue“ Ästhetik Gernot Böhmes zurück, in der nicht das Kant'sche „Urteil“, sondern Leiblichkeit und Sinneswahrnehmung Ausgangspunkt der Kunstbetrachtung sind. Zentraler Begriff ist „Atmosphäre“, mit dem ästhetische Gegenstände in allen Formen von Kultur erörtert werden können, ohne auf den letztlich normativ gebundenen Benjamin'schen Begriff der „Aura“ zurückgreifen zu müssen. So wie Böhme „Das Machen von Atmosphären“ an Artefakten aller Sparten analysiert (Gernot Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt a. M. 2013), so erfasst Herzfeld die Vertonungen, Dramatisierungen, Musikalisierungen usw. Poe'scher Lyrik und Narration durch Beschreibung kompositorischer Mittel, seien diese nun einfach oder komplex. Wohl wissend, dass sein Ort in der konventionellen Diskurslandschaft unseres Faches als prekär angesehen werden könnte, bekennt Herzfeld, dass „Musik als atmosphärische Kunst zu beschreiben“ dazu einlade, „den an Details und ihrer komplexen strukturellen Anordnung geschulten musikwissenschaftlichen Analyseapparat zurückzusetzen und sich auf Basiseigen-

schaften der Musik samt ihren Wirkungsweisen zu konzentrieren.“ (S. 61)

Der enormen Fülle an Material, das sich in den diversen kulturellen Milieus im Zeitraum von gut 150 Jahren eingestellt hat, wird Herzfeld durch die Wahl von sechs Aspekten Herr: „Atmosphäre“, „Konstruktion“, „Biographie“, „Gender“, „Song“ und „Vertonung“. Gedacht als „Stichworte“, die durchaus austauschbar sind und vermehrt werden können, gliedern sie die Untersuchung und akzentuieren sie die Kapitel inhaltlich. Befragt werden im Einzelfall stets beide Seiten der medialen Verbindung: Dichtung und Musik. Im Fall der Kurzgeschichte *The Fall of the House of Usher* (1839) verortet Herzfeld die Erzählung zunächst in der Zeit ihrer Entstehung (durch Hinweise auf Vorgängertexte wie Horace Walpoles *The Castle of Otranto*, 1764, Ann Radcliffes *The Mysteries of Udolpho*, 1794, und Nachfolger wie Nathaniel Hawthornes *House of Seven Gables*, 1851, und Charles Dickens' *The Haunted House*, 1859), um dann die spezielle Melancholie und die Todesstimmung von Haus und Figuren der Ushers zu kennzeichnen, wobei auf die beiden wichtigsten literaturtheoretischen Essays von Poe, *The Poetic Principle* und *The Philosophy of Composition*, zurückgegriffen wird. In Hinwendung auf das Opernfragment Claude Debussys, *La Chute de la maison Usher*, das der vom Symbolismus eingenommene Poe-Fan seit 1890 plante und teilweise parallel zu *Pelléas et Mélisande* skizzierte, bestimmt Herzfeld die kompositorischen Mittel, mit denen der düsteren Phantastik der Short Story entsprochen werden sollte – darunter häufig vorkommende Ganztonakkorde und Tritonusfortschreitungen.

Ist bei Debussy das Atmosphärische vorwiegend von dem unheimlichen und düsteren Haus der Ushers bestimmt, so geht bei Nikolaj Mjaskowski, der um 1909/10 die „Symphonische Erzählung“ *Silentium* schrieb, die Wirkung von einer Landschaft aus, die in Poes Erzählung *Silence* zunächst

apokalyptische Züge trägt, am Ende aber in absoluter Stille er stirbt, motiviert durch den dritten und letzten Fluch eines Dämons, der dem Menschen sein Ende in der Ruhe des Grabs prophezeit. Mjaskowskis Orchesterwerk, das in der Tradition symphonischer Programmmusik steht (ein Begriff, den Herzfeld zu umgehen bemüht ist), sucht der Erzählung durch langsames Tempo, Mollfärbung und dunkle Orchesterfarben zu entsprechen, wobei auch deskriptive Mittel zum Einsatz kommen. Für den „Klang der Stille“ mögen zwei Generalpausen stehen, die einen „verminderten *pianissimo*-Dreiklang der tiefen Posaunen und Tuba“ einrahmen (S. 42).

In der Erzählung *Shadow*, auf die ein Hörstück von Heiner Goebbels Bezug nimmt (1990), wird die unheimliche Atmosphäre schon im Erzähltext selbst als von einer Stimme ausgehend beschrieben: „For the tones in the voice were not the tones of one being, but of a multitude of beings, and, varying in their cadences from syllable to syllable, fell duskily upon our ears in the well remembered and familiar accents of many thousand departed friends.“ Diese Stelle dürfte Goebbels' entscheidende Stükkidee ausgelöst haben, „ehundert unvorbereitete Passanten in der Stadt Boston“ ins Mikrofon sprechen zu lassen, die Tonaufzeichnungen zu montieren und so eine von mehreren Schichten des Hörstücks *Shadow/Landscape* zu bilden. In einer anderen Schicht wird „ethnisch-kulturelle Vielfalt“ („multitude“) simuliert, indem der Komponist eine iranische Sängerin, einen mazedonischen Instrumentalisten und einen britischen Schlagzeuger musizieren lässt, deren kulturelle Herkunft teils auf die Region verweist, in der die Parabel spielt.

Ein viertes Unterkapitel von „Atmosphäre“ nennt Herzfeld „Mediale Räume“. Hier geht es u. a. um „Sonic Movies“ der Firma Walcott & Sheridan, in denen Geschichten und Gedichte Poes von Schauspielern gelesen und von Mood Music untermalt

werden. Diese Verfahren transformieren im Grunde genommen eine Praxis, die Poe selbst gepflegt hatte, indem er regelmäßig (und sehr erfolgreich) als Vorleser durch die USA reiste und mit seiner Emphase ein großes Publikum in Bann schlug. Einziger Zweck der Sound Movies, die heute als mp3-Dateien verkauft werden, ist es, die Hörer zu erschüttern und kommerziellen Gewinn zu erzielen. Gleiches gilt für Horrorfilme nach Poe, für die sich der Regisseur Roger Corman den Komponisten Les Baxter ausgesucht hat, der zu *The Fall of the House of Usher*, *The Pit and the Pendulum*, *Tales of Terror* und *The Raven* die Filmmusik schrieb. Er ließ sich von der schlichten Vorstellung leiten, dass „with a horror score the melodies can go much farther out, the notes can be extremely strange“ (S. 52).

Auch unter dem Stichwort „Konstruktion“ handelt Herzfeld von Atmosphären, jetzt aber unter dem besonderen Aspekt der Herstellung und des technischen Designs. Erster Bezugspunkt ist Maurice Ravel, dessen Vorliebe für Uhrwerke und andere Maschinen bekannt ist und dessen Essay von 1933, *Finding Tunes in Factories*, von Maschinenästhetik handelt. Ravel hat in keinem seiner Werke Poe direkt zitiert, aber er kannte und bewunderte ihn und hat – besonders bei gewissen motorischen Effektstücken wie *Boléro* oder *La Valse* – Gestaltungsmittel des Dichters aufgegriffen und analog umgesetzt, so dessen Vorliebe für prägnante Refrains, die sich manchmal zu einem einzigen, immer wiederkehrenden Begriff verdichten können (z. B. „nevermore“ in *The Raven*).

„Soundstyling“ gehört zum Handwerk des Toningenieurs, dessen „Kunst“ in der Pop- und Rockmusik so sehr gefragt ist, dass sogar ein Toningenieur den Spitznamen „der fünfte Beatle“ (George Martin) bekam. Mit Bezug auf die Texte Poes geht es ganz konkret um den Klang von Sprache – ihren Sound und den metrischen Fluss –, gestützt womöglich von Intros

und Bridges. Alan Parsons' Debütalbum *Tales of Mystery and Imagination* (1976), das auf Werke Poes zurückgriff, mündete in ein großes „Parsons-Projekt“ unter Verwendung von *House of Usher*, *Raven* und *Tell-tale Heart*. Alan Parsons verwirklichte es als „progressiver“ Rocker gemeinsam mit dem Songschreiber Eric Woolfson und dem Komponisten Andrew Powell. Laut Herzfeld handelt es sich bei derartiger Literaturadaptation wenn nicht um Kunst im emphatischen Sinn, so doch um eine hohe Form von Künstlichkeit (vgl. S. 90).

Das dritte Stichwort für die Gliederung der Abhandlung ist „Biographie“. Hier geht es um Poes Leben, das auf die Bühne gebracht wurde. Herzfeld weiß, dass er hier „ein vermintes Gebiet“ betritt, da die Musikwissenschaft „traditionell eher biographiefeindlichen Paradigmen“ folge (S. 93). Behandelt werden eine Oper (*The Voyages of Poe* von Dominick Argentos und Charles Nolte, 1975) und drei Musicals (*Edgar Allan Poe* von Eric Woolfson, 2010, *Poe. Pech und Schwefel* von Frank Nimsgern und Heinz Rudolf Kunze, 2004, und *POetry* von Lou Reeds und Robert Wilson, 2000). Poe selbst habe es nahegelegt, seine Erzählungen autobiographisch zu lesen, weshalb allerdings die Grenze zwischen faktisch verbürgter Autobiographie und fiktionalem Erzählen grundsätzlich kaum noch ausmachen sei. Die Oper wird von Herzfeld als „eklektisch“, aber „wirkungsvoll“ beschrieben, die Musicals hätten andererseits Züge von „Grusicals“ (S. 99). Interessant sei der Fall der „Velvet Underground-Legende Lou Reed“, weil hier eine potenziert biographische Konstellation vorliege, indem der Autor, ein drogen- und alkoholabhängiger und bereits psychiatrisch auffällig gewordener Singer-Songwriter, sein eigenes problematisches Leben in dem des Dichters gespiegelt sah. Am Ende diagnostiziert Herzfeld eine infantile Regression, die auf Poe projiziert werde, in Wirklichkeit aber Reeds und anderer Rock-

Musiker Problem mit dem Älterwerden meine.

Nicht weniger spannend ist das Stichwort „Gender“, bei dem Herzfeld von unserer „postfeministischen“ Gegenwart ausgeht, in der „Geschlecht als Habitus, als performativer Akt in der Gesellschaft“ verstanden und interpretiert wird. Die Anknüpfung an Poe erfolgt über dessen viel zitierten Satz in seinem Essay *Philosophy of Composition*: „the death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world – and equally is it beyond doubt that the lips best suited for such topic are those of a bereaved lover.“ Mit einigen seiner Frauengestalten entsprach Poe tatsächlich den „im europäisch-amerikanischen Raum seit dem frühen 19. Jahrhundert“ bestimmenden Typen der *femme fragile* („Berenice“), und der *femme fatale* („Ligeia“) (S. 116). In zwei Opern wird der Gender-Aspekt und indirekt auch Poes Biographie thematisiert, wobei die männlichen Autoren bezeichnenderweise als Stoff eine *femme fragile* (*Berenice* von Johannes Maria Staud und Durs Grünbaum, 2003/04), die weiblichen Autoren eine *femme fatale* (*Ligeia* von Augusta Read Thomas und Leslie Dunton-Downer, 1993/94) gewählt haben. Herzfelds prägnante Charakterisierungen besagen, dass in einem Fall „Männerfantasien“ (S. 124) ausgelebt würden, im anderen Fall von „Emanzipation“ gehandelt werde (S. 120).

Das Kapitel über „Song“ leitet der Verfasser mit generellen Überlegungen zum Problem des Werturteils in den Bereichen Kunst- und Populärmusik ein. Einen Konsens über allgemein anerkannte Kriterien würde es nie geben, wohl aber ließen sich in beiden Bereichen verschiedene Levels an Kunsthaltigkeit oder Feinstrukturierung ausmachen und beschreiben. In Anwendung auf den Aspekt „Song“, dessen Merkmal jedenfalls die Einfachheit der Gestaltung ist, führt Herzfeld aus, die „Kunst des Songschreibers“ bestünde u. a.

darin, Eingängigkeit nicht in Langeweile umschlagen zu lassen, eine Atmosphäre zu schaffen, die der „Zielgruppe“ entspricht und so zum Erfolg führt (S. 133). Poe selbst war auf Popularität aus und hat erklärt: „In speaking of song-writing, I mean, of course, the composition of brief poems with an eye to their adaptation for music in the vulgar sense“ – also keineswegs „scientific music“, wie der Dichter und Rezitator an anderer Stelle bemerkt hat.

Songs bzw. Ballads auf Gedichte von Poe gab es seit 1858 in Hülle und Fülle, darunter von R. E. Best, Michael Balfe, Jane W. Bruner, Henry Leslie und William Charles Levey im englischen, Männergesang von E. S. Engelsberg im deutschen Kulturkreis, außerdem „zahlreiche Parodien“ über Poe-Poems. In der Zwischenkriegszeit finden sich praktisch keine Poe-Vertonungen, aber nach dem Zweiten Weltkrieg setzt die Rezeption wieder ein, und zwar in den Genres Western, Country und Folk. Größte Bedeutung kommt Joan Baez und ihrem Album *Joan* mit dem Strophen-Song *Annabel Lee* zu. Spätere wichtige Singer-Songwriter, die sich auf Poe bezogen, waren und sind Bob Dylan, James Taylor und Leonard Cohen. Noch wieder andere Traditionen von Poe-Songs bildeten sich in gewissen subkulturellen Szenen heraus, u. a. bei Gothic-Anhängern (z. B. in der 1990 gegründeten deutschen Gothic Rock-Band The House of Usher). Anders und härter ausgerichtet ist das Heavy Metal-Genre, dessen Hauptvertreter die Band Iron Maiden ist, die einen ihrer Horror-Songs *Murders in the Rue Morgue* betitelte, also nach Poes gleichnamiger Erzählung. Dazu passt das bei Poe mehrfach durchgeführte Motiv des „Lebendig-Begraben-Seins“, das sogar der deutsche Metalband Grave Digger den Namen gegeben hat. Herzfelds Fazit: „Die Komponisten und Akteure der Subkulturen passen ihre Werke daher nicht so sehr Poes Texten an, als sie umgekehrt vielmehr das, was Poe zur Verfügung stellt,

mit ihren Vorstellungen überformen.“ (S. 172)

Das Stichwort des letzten Kapitels – „Vertonung“ – überrascht ein wenig, handelt es sich doch in allen fünf vorangehenden Kapiteln auch überwiegend um Vertonungen von Poe-Texten. Offenbar wird das Wort hier mit Blick auf die „Klassik-Szene“ eingesetzt, soll also mit einem Bedeutungshof verstanden werden, der dem Bereich der musikalischen Hochkultur angehört. Herzfeld versammelt hier am Schluss Beispiele aus fünf Gattungen der E-Musik: „Melodram“, „Chorgesang“, „Oper“, „Tanz“ und „Sinfonische Dichtung“. Die Erzählung *The Tell-tale Heart* wurde 1924 von John Foulds in ein Melodram umgesetzt, dessen roter Musikfaden aus einem Herzschlag-Rhythmus besteht, der ganz leise beginnt und zum katastrophischen Ende hin dreifaches Forte erreicht. Von Poes berühmtem Gedicht *The Bells* fühlten sich viele Komponisten eingeladen, Chorwerke zu schreiben, da der Klang der Glocken bereits mit wortsprachlichen Mitteln vorgebildet erscheint. Von einem schlichten, tonmalerischen Chorsatz a capella von Hugh S. Robertson (1909) reicht die Beispielkette bis zu Sergej Rachmaninoffs *Kolokola* – „Die Glocken“, einer großformatigen Kantate, die den Charakter von chorsymphonischen Reflexionen über Leben und Tod gewinnt. Sofern Opernkomponisten auf Poe zugegriffen haben, wählten sie fast immer die Erzählung *The Fall of the House of Usher*. Neben dem bereits im ersten Kapitel behandelten Fragment Debussys waren es Opern von Avery Claffin (1920/21), Larry Sitsky (1965), Philip Glass (1988) und Peter Hammill / Chris Judge Smith (1991/1999, Rock-Oper). Ballettmusik nahm dagegen gern von Poes Erzählung *The Masque of the Red Death* ihren Ausgangspunkt, wobei die grausige Geschichte eines festlichen Balls mit letalem Ausgang vor allem Komponisten am Beginn des 20. Jahrhunderts fasziniert hat (Joseph Holbrooke, 1907, Nikolaj Tscherepnin, 1913, und Friedrich Wilcken,

1926). Schließlich fungierten einige von Poes Grusel-Gedichten auch als Programme für Symphonische Dichtungen, unter denen Herzfeld Joseph Holbrookes *The Raven* und *Ulalume* näher bespricht. Der von Michael Mäckelmann ausführlich erörterte Fall von Sibelius' vierter Symphonie scheint Herzfeld entgangen zu sein (vgl. HJbMw 6, 1983).

Die keineswegs besonders umfangreiche Habilitationsschrift von Gregor Herzfeld kann zu den wichtigsten musikwissenschaftlichen Arbeiten der letzten Zeit gezählt werden. Wiederholt beschreibt der Verfasser Crossover-Phänomene, sobald die Grenzen zwischen Unterhaltung und Kunst, zwischen Idee und Kommerz, zwischen menschlichem Klang und technisch produziertem Sound usw. überschritten werden. Herzfeld selbst verkörpert in gewisser Weise den Crossover-Musikologen neueren Typs, indem er sich über alte Normgefüge hinwegsetzt und innerhalb seines Fachs tatsächlich Kulturwissenschaft breitester Ausrichtung betreibt. Dabei bewegt er sich auf einem hohen Diskursniveau, ohne in einen abstrakten wissenschaftlichen Jargon zu verfallen – mit seltenen Ausnahmen: Wäre der ein wenig präventöse Untertitel des Buchs – „Eine versatile Allianz“ – nicht einfacher zu fassen gewesen?

Herzfelds Schrift über *Poe in der Musik* liest sich überaus spannend und wird Leser weit über die Fachgrenzen hinaus finden. Ihr Verfasser lässt sich von einem realistischen Blick auf die gegenwärtige Lage im Musikleben der westlichen Welt leiten, in der „Musik“ den meisten Menschen „alles“ bedeutet, während „Klassik“ in kulturellen Nischen zu besichtigen ist. Herzfeld unterläuft diesen vermeintlichen Gegensatz. Er enthält sich jeglicher Werturteile, bestimmt aber gleichwohl die Unterschiede von ästhetischen Gegenständen. Seine Art der Kritik entspricht der ursprünglichen, neutralen Bedeutung des griech. „krinein“ = unterscheiden.

(Juli 2015)

Peter Petersen

SILVIO J. DOS SANTOS: Narratives of Identity in Alban Berg's „Lulu“. Rochester: University of Rochester Press/Woodbridge: Boydell & Brewer Limited 2014. X, 226 S., Abb., Nbsp. (Eastman Studies in Music. Band 110.)

Es ist ruhig geworden um Alban Bergs Oper *Lulu*. Den großen Studien von George Perle, Patricia Hall, Susanne Rode-Breymann oder Thomas Ertelt folgten seit der Jahrtausendwende nur wenige monographische Werke und selbst die Anzahl publizierter Aufsätze jüngerer Datums ist überschaubar. Ist bereits alles gesagt worden zu dieser vieldeutigen Frauenfigur, zur komplexen Kompositionstechnik, zum sozio-kulturellen Umfeld, in dem Bergs letzte Oper entstand? Silvio J. dos Santos verneint diese Frage mit seiner Monographie und unternimmt eine Deutung, die zwar an bekannte Themen der *Lulu*-Forschung anknüpft, aber doch in vielem neue Wege beschreitet. Ausgangspunkt seines Zugangs ist zum einen eine (im Laufe des Buches widerlegte) auf Theodor W. Adorno zurückgehende Kontrastierung von Berg und Wagner sowie zum anderen auf Paul Ricoeur rekurrierende Konzepte der titelgebenden Identitätsnarrative.

Dos Santos bewegt sich damit im ersten Teil der Arbeit, der „Berg's ideal identities“ erforscht und aus drei Kapiteln besteht, im Fahrwasser der umfangreichen Forschung zu autobiographischen Bezügen in Alban Bergs Werken. Zunächst argumentiert dos Santos auf Grundlage verschiedener Briefausschnitte, dass Berg sich zwar als treuer Schönberg-Schüler mit allen Konsequenzen für einen formalistischen Zugang zur Komposition positionierte, Richard Wagner aber zeit seines Lebens ein wichtiger Referenzpunkt seiner musikalischen Identität war. Anschließend verfolgt dos Santos die These von der Idealisierung Wagners in der Art weiter, dass er einen Ausdruck dieser idealen Identität vor allem in den ver-