

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-

steckten Programmen der Werke aus den 1920er Jahren erkennen will. Dabei wird anhand der *Lyrischen Suite* argumentiert, dass Berg in der musikalischen Verarbeitung seiner Liebe zu Hanna Fuchs auf das präexistente Narrativ von Richard Wagners Liebe zu Mathilde Wesendonck und deren Repräsentation in Wagners *Tristan und Isolde*, dessen Vorspiel Berg in der *Lyrischen Suite* prominent zitiert, zurückgreift. Einen neuen Kontext greift dos Santos in der Analyse von Identitätsnarrativen für die Figur von Alwa in *Lulu* auf, eine Figur der Berg bekanntlich einige autobiographische Züge gab. Dos Santos bringt Emil Luckas Konzept von den *Drei Stufen der Erotik* ins Spiel, in welchem Lucka bei der Herleitung der höchsten Stufe der Liebe Wagners *Tristan* und insbesondere den Liebestod einbringt. Bergs Rezeption dieser Theorien in seiner musikalischen Umsetzung von Alwas Rondo im zweiten Akt wird anhand zahlreicher Skizzen erläutert. Die musikalische Anlehnung des Reihenmaterials im Rondo an das leitmotivische Material des *Tristan* geht somit gleichsam aus der Rezeption des *Tristan* über den Weg der Theorien von Lucka hervor. Mit diesen Thesen gelingt der Übergang zum zweiten Teil des Buches, der sich in ebenfalls drei Kapiteln mit „personal and cultural identities“, wie sie in der Oper *Lulu* präsentiert werden, auseinandersetzt. Der in der Berg-Forschung bereits mehrfach untersuchten Konstruktion von Lulus Identität durch ihr Portrait und die dazugehörigen Bildakkorde fügt dos Santos eine neue Facette bei, indem er vor allem auf deren Verwendung in der Filmmusik eingeht und argumentiert, wie Lulu hier die ihr zunächst von den anderen Figuren zugeschriebene Identität im Bild annimmt, um sie später im dritten Akt zurückzuweisen. Im nächsten Kapitel wird der Blick wieder auf breitere kulturelle Kontexte sowie einige Nebenfiguren der Oper geweitet. Mit Bezug auf Otto Weininger, Karl Kraus und andere, wird Bergs starke Verbindung

oder sogar Ineinssetzung von Ehe und Prostitution sowie deren musikalische Umsetzung (insbesondere für die Figuren Prinz, Marquis und Schigolch) erläutert. Dabei erscheint mit dem Hochzeitsmarsch aus *Lohengrin* ein weiteres Wagner-Zitat am Ende des Duetts zwischen Alwa und dem Prinzen. Weitere Analysen zeigen, wie der Ton *c* in Bergs Musik symbolisch sowohl für die Ehe als auch die Prostitution (v. a. bei der Verwendung von Wedekinds Lautenlied im dritten Akt) steht. Im letzten Kapitel wird die Gräfin Geschwitz als Neue Frau der 20er Jahre positioniert. Die Bedrohung der kulturellen Ordnung, die sie als lesbische – und für dos Santos androgyne – Frau darstellt, wird insbesondere durch eine detaillierte Analyse der ersten Szene des zweiten Aktes verdeutlicht. Anschließend kommt dos Santos über Jacques Le Riders Anmerkungen zu Weiningers Androgynie-Konzept wieder auf Wagner zu sprechen. In Bergs Realisierung von Geschwitz' Schlussmonolog sieht er eine aus Isoldes Liebestod hergeleitete metaphysische Liebeserlösung.

Silvio J. dos Santos gelingt es in seiner Studie, eine sehr detaillierte und facettenreiche Auseinandersetzung mit der Präsenz von Wagner und mit ihr einhergehenden Ideen in Bergs *Lulu* vorzulegen, die aufgrund ihres theoretischen Zugangs über Identitätsnarrative auch nicht Gefahr läuft, in die plumpe Frage eines kompositorischen Einflusses abzugleiten. Die Analyse von Briefen, Skizzen, konzeptionellen und kompositorischen Prozessen, 12-Ton-Reihenherleitungen und -verwendungen sowie breiterer kultureller Konzepte wird zu einer sehr dichten Argumentation verwoben, die großteils zu interessanten Erkenntnissen führt, gelegentlich vielleicht auch stutzig macht. Nicht alles ist in gleichem Maße überzeugend: So scheint unklar, warum im zweiten Kapitel Bergs Beschäftigung mit *Tristan und Isolde* über das Pränarrativ der Affäre Wagners mit Wesendonck hätte geschehen sollen, und auch die Positio-

nierung der Geschwitz als Neue Frau im letzten Kapitel wirft die Frauenbewegung der Jahrhundertwende sowie subkulturelle Weiblichkeitsentwürfe von lesbischen Frauen zu leichtfertig in einen Topf mit der medial populären Neuen Frau der 1920er Jahre. Eine umfassendere Analyse verschiedener musikalischer Parameter wird häufig zugunsten eines starken Fokus auf die Verwendung der 12-Ton-Reihen vernachlässigt, was zwar im Hinblick auf die dahinterliegenden Narrative sinnvoll erscheint, gelegentlich aber analytische Leerstellen hinsichtlich der expressiven Qualitäten der Musik zum Vorschein treten lässt. Wenn dos Santos am Ende feststellt, dass Wagner eine besondere Bedeutung für Berg hatte, „in ways we are only now beginning to measure“ (S. 186), so ist zu hoffen, dass seine Monographie ein Anstoß ist für neue Wege, nicht nur der *Lulu*-, sondern der Berg-Forschung insgesamt.

(Januar 2015)

Kordula Knaus

*KONSTANTIN VOIGT: Vers und Atonalität. Verfahren der Textvertonung in den drei atonalen Liedern Arnold Schönbergs und Anton Weberns. Hrsg. von Ulrich KONRAD. Editions-kollegium: Friedhelm BRUSNIAK, Andreas HAUG, Bernhard JANZ, Ulrich KONRAD, Eckhard ROCH und Elena UNGEHEUER. Tutzing: Hans Schneider 2013. 261 S., Nbsp. (Würzburger Beiträge zur Musikforschung, Band 3.)*

Konstantin Voigt behandelt in seiner Dissertationsschrift das Spannungsfeld, das sich zwischen den Axiomen von Vers und Atonalität entfaltet. Während der Vers als gebundene Sprache einer Rhythmisierung unterliegt, welche auch die Wiederholung einbezieht, werde die Atonalität im herkömmlichen Sinne als Befreiung von einer ästhetisierenden Formensprache charakterisiert.

Methodisch orientiert sich Voigt an der Verstheorie von Roman Jakobson, um von hier ausgehend exemplarische Analysen vorzunehmen. Den Gegenstand seiner Untersuchung bettet der Autor in eine kritische Aufarbeitung der Forschungsgeschichte ein: Die Beschäftigung mit der Musik Arnold Schönbergs rechtfertigte sich dadurch, dass Schönbergs Werk selbst aus einer geschichtslogischen Folgerichtigkeit begründet wurde. Reinhold Brinkmann habe die Webern-Forschung durch seine analytischen Arbeiten substantiiert – und bedeute eine tatsächliche Auseinandersetzung mit Schönbergs Kompositionen wie seinen zuweilen apologetischen Schriften. Von besonderer Bedeutung ist für Voigt die Dissertationsschrift von Elmar Budde (*Anton Weberns Lieder op. 3. Untersuchungen zur frühen Atonalität bei Anton Webern*, Wiesbaden 1971), da diese erstmalig die von Schönberg behauptete „Prosa-Auflösung der Verse“ (S. 14) kritisch hinterfrage und klare Bezüge zwischen den metrischen Texten in den atonalen Liedern von Schönberg und Webern nachweise.

Schon im ersten Kapitel findet sich eine Beispielanalyse von Schönbergs *Sprich nicht immer von dem Laub* (op. 15,14), in der Voigt die in der Schönberg-Rezeption vielfach behauptete „Prosaauflösung“ als musikhistorisches Narrativ enttarnt. Dass sich die freie Atonalität als „eigenmusikalische Form“ etabliert habe, sieht Voigt, ganz anders als Schönberg seine Leser glauben macht, nicht in Abgrenzung zum Text, sondern in der Nähe vokaler Texturen. Voigt bemerkt die Übertragung des Unbehagens gegen die Wiederholung als Regressionsverdacht gegenüber der Versform. Dabei sei der lyrische Text nicht nur Teil des kompositorischen Prinzips, sondern habe in Hinblick auf die kompositorische Form sogar „tragende“ Funktion (S. 65). Die vermeintliche „Verbiegung der Dichtung“ (S. 41) findet der Autor nicht so sehr in der musikalischen Faktur, als vielmehr in den