

von positiv-konstruktiver Musikpolitik rücken auf der Gegenseite die bis 1949/50 vom BSM dirigistisch konzipierten französischen Gastspiele oder Tourneen (Theater und Musik), die „als das dominante Charakteristikum französischer Musikpolitik im besetzten Deutschland“ (S. 253) apostrophiert werden. Eingehend setzt sich der Autor mit ihnen auseinander und beschreibt die Konzerttätigkeit – die Zahl der Konzerte wird bis 1949/50 auf maximal rund 2.500 geschätzt (S. 249 f.) – im Hinblick auf die engagierten künstlerischen Kräfte (184–201, 253 f.) und Programme. Beim Konzertangebot fällt auf, dass Unterhaltungsmusik (Chanson, Jazz usw.) seit Februar 1947 auswich (S. 159); aus Kostengründen entfielen ab Juni 1948 Oper und Operette sowie Gastspiele von Orchestern und Vokalensembles, wodurch Kammerensembles und Solisten das Feld beherrschten (S. 163 f.); hierüber nahm man in Kauf, dass „Eliten“ die Adressaten waren (S. 244 f.). Die lückenhaft überlieferten Konzertprogramme verweisen auf eine „Doppelstrategie“ (S. 202), der zufolge Werke des deutsch-österreichischen und französischen Repertoires die Schwerpunkte bildeten (S. 201–208).

Um das Spektrum musikpolitischer Handlungsfelder abzurunden, finden flankierende Maßnahmen Erwähnung (S. 209–222), so der Einfluss des BSM auf den Baden-Badener Südwestfunk, publizistische Aktivitäten und die Beteiligung am Aufbau der Berliner „Interalliierten Musikbibliothek“. Abschließend interessieren regionale oder lokale Aspekte hinsichtlich der konkreten Umsetzung musikpolitischer Belange (S. 223–237).

Auf die Frage nach der Effizienz von französischer Umerziehungspolitik antwortet der Autor notgedrungen, sie sei empirisch schwer zu belegen. Doch solle man gewiss sein, dass die Musikpropaganda einen essenziellen und eminent politischen Faktor darstellte (S. 257). Davon ist man nach der spannenden Lektüre der Dissertation überzeugt.

(März 2012)

Martin Thrun

IRENE KLETSCHKE: *Klangbilder. Walt Disneys „Fantasia“ (1940)*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2011. 205 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 67.)

„We just try to make a good picture. And then the professors come along and tell us what we do“, sagte Walt Disney 1937 in einem Interview mit dem *Time Magazine*. Eine besonders gelungene wissenschaftliche Behandlung eines Disney-Films hat Irene Kletschke mit ihrer Studie zu *Fantasia* (1940) vorgelegt. Erfreulich konzis und anschaulich führt sie zunächst in den filmhistorischen Kontext ein, indem sie den Produktionsprozess im Hause Disney „vom Toncartoon zum ersten abendfüllenden Zeichentrickfilm“ (S. 17–23) vorstellt. Eine kritische Einordnung in das politische Diskursgefüge erfolgt dabei ebenso wie eine fundierte Schilderung der Synchronisierungstechniken, die – im noch jungen Tonfilm – den Gleichlauf von Bild und Ton in den frühen Cartoons mit Mickey Mouse, den *Silly Symphonies* und in den ersten Filmmusicals herstellten.

Eindrucksvoll gibt sie die Entstehungsgeschichte von *Fantasia* als „Concert Feature“ wieder, stellt die beteiligten Personen und deren Intentionen vor und rekapituliert die konzeptionellen Debatten. So wechselt das Konzertgeschehen auf der Kinoleinwand zwischen mehreren Ebenen, nämlich den Moderationen aus dem Off (Deems Taylor), den Auftritten von Dirigent und Orchestermusikern (Leopold Stokowski und das Philadelphia Orchestra) und den Trickfilmsequenzen hin und her. Die zugrunde gelegte Musik werde in letzteren mal diegetisch, mal nicht-diegetisch eingesetzt und die Bewegungen auf der Bildebene auf unterschiedliche Weisen zur Musik geordnet, wie Kletschke eindrücklich herausarbeitet.

Im Analyseteil widmet sich die Autorin der Reihe nach den einzelnen Sequenzen des Films: Beginnend mit einer detaillierten Besprechung der abstrakt visualisierten *Toccata and Fugue in d minor* (Bach), bietet sie eingangs eine minutiöse Aufschlüsselung des Dialogs von Bild- und Tonebene unter Zuhilfenahme der Partitur. *The Sorcerer's Apprentice* (Dukas), das wohl be-

kannteste Kapitel aus *Fantasia*, wird ebenso genau unter die Lupe genommen und in seinen filmgestalterischen Dimensionen beleuchtet. Das Mickey-Mouse-Cartoon dient ihr dabei als Steilvorlage, um den Begriff des Mickeymousing in Inhalt und Umfang exakt auszu-leuchten und gegen eine inflationäre, allzu weit gefasste Verwendung zu verteidigen.

Ihre Analyse der „Bilderballette“ führt die Autorin jedoch nicht detailliert an der Partitur entlang. Obwohl auch hier die Argumentation schlüssig und im Sinne ihrer Fragestellung ist, entsteht der Eindruck, dass dies aufgrund einer mangelnden Kenntnis der Gestaltungsprinzipien des klassischen Balletts unterbleibt. So fehlt bei der Szenenbeschreibung des *Dance of the Hours* (Ponchielli) beispielsweise der Hinweis auf den Wechsel von pantomimischer und tänzerischer Aktion oder auf asymmetrischen und symmetrischen Bewegungsaufbau zwischen Solistin und Gruppe, und so bleiben auch die von Nilpferdprinzessin Hyacinth vollführten Arabesques, Grand jetés und Fouettés unbezeichnet. Als grandiose Ballettpersiflage weiß Kletschke diese Filmsequenz aber auch ohne solcherlei Detailbeobachtungen zu benennen, wenn sie auf die „verquere Körperlichkeit“ des tierischen Balletts zu sprechen kommt: „Unabhängig von der Diskrepanz zwischen dem Ebenmaß der Bewegungen und der Unförmigkeit der Körper enthüllt die anthropomorphe Verkleidung den Tänzern zugeschriebene Schwächen und treibt die stereotype Bauweise schlechter Balletteinlagen aus einem unsinnigen Plot, bekannten Formationen und einem spektakulären Finale auf die Spitze.“ (S. 146)

Bei aller Niedlichkeit der in der *Nutcracker Suite* (Tschairowsky) auftretenden Elfen, der „russischen“ Disteln und Orchideen, der „chinesischen“ Pilze und „arabischen“ Goldfische versäumt die Autorin es nicht, auf die „herabsetzende Darstellung bestimmter Bevölkerungsgruppen“ (S. 150, Anm. 39) hinzuweisen, bevor sie deren tänzerische – oder tanzähnliche – Auftritte schildert. Der verwendeten Ballettmusik begegneten die tanzenden Spezies hier nicht (nur) mit akademischen Schrittfolgen, sondern „tun sich mit Eistanz,

Gesellschaftstanz, Kunsttanz, rhythmischer Sportgymnastik, Volkstanz [...] hervor, und das sowohl im Solo als auch im Paar- und Formationstanz“ (S. 154).

Die nächste Ballettmusik, Strawinskys *Rite of Spring* entnommen, wird auf der Bildebene durch nichts Tänzerisches mehr visualisiert, sondern ist mit einer quasi-dokumentarischen Evolutionsgeschichte – von der Entstehung der Erde bis zum Aussterben der Dinosaurier – unterlegt. Die Musik werde hier „einerseits als Stimmung verwendet [...], die das Geschehen emotional ausdeutet, andererseits [werden] musikalische Gegebenheiten sowohl in Bewegungen innerhalb der Bilder als auch in filmische Mittel wie Schnitt oder Kamerabewegung übersetzt.“ (S. 160 f.)

In der darauf folgenden *Pastoral Symphony* – mit Auszügen aus Beethovens sechster Symphonie – verwandele Disney das Setting in eine „bonbonbunte Antikenphantasie“ (S. 167, Anm. 90) mit allerlei mythischen Gottheiten und Fabelwesen, visuell angelehnt an die „idyllischen bzw. arkadischen Landschaftsmalereien des 18. und 19. Jahrhunderts“ (S. 169). Die Bewegungen der fiktiven Gestalten, so stellt Kletschke fest, ahmen dabei keineswegs nur natürliche physikalische Gesetze nach, sondern agierten auch nach plausibel erfundenen: „Wie ein Pegasus fliegt, ein Zentaur läuft oder sich die Götter fortbewegen, ist eine Frage der Phantasie“ (S. 173). Auf den in den Figuren angelegten Rassismus und die stereotype Geschlechterzeichnung weist sie zwar deutlich hin. Dass dies jedoch so gar nicht zum gezeigten arkadischen Umfeld passen will, in dem doch eigentlich jeglicher gesellschaftliche Zwang aufgehoben sein sollte, mag wohl nicht nur ihr, sondern auch den Verantwortlichen bei Disney entgangen sein.

Mit den beiden abschließenden Sequenzen *Night on Bald Mountain* (Mussorgsky) und *Ave Maria* (Schubert), die „direkt ineinander übergehen“, habe Disney „explizit den Kampf zwischen dem Profanen und dem Sakralen“ gezeichnet, und zwar „fast synonym mit dem Bösen und dem Guten“ (S. 179). Tatsächlich ist es sowohl gestalterisch als auch musikstilistisch ein großer Schritt von der dämonisch anmu-

tenden Walpurgisnacht zur stilisierten nächtlichen Prozession, den Kletschke – sorgfältig begründet – als „Bruch mit dem Konzertformat“ von *Fantasia* identifiziert. Die Augenblickshaltung, die die Einschübe mit Stokowski und den Orchestermusikern zwischen den einzelnen Episoden dem Publikum ermöglichten, kehre nach der letzten Nummer nicht wieder: „Hätte man die Idee von *Fantasia* als Konzertaufführung weiter verfolgt, würde sich das Orchester am Ende z. B. verbeugen, eventuell den Applaus des Publikums entgegennehmen, die Akteure würden abgehen, ein Vorhang würde fallen, vielleicht gäbe es noch eine Zusage.“ (S. 183)

Kletschke beobachtet genau, zeigt Querbezüge zwischen den einzelnen Sequenzen und zu motivgeschichtlichen wie filmischen Referenzen auf und zieht kluge Schlüsse aus ihren Befunden. Bei aller durchklingenden Begeisterung für ihren Untersuchungsgegenstand vermeidet sie es (ganz im Sinne Disneys), *Fantasia* als Inbegriff unterhaltsamer Possierlichkeit zu beschreiben – das Ergebnis ist ein bis in die Fußnoten reichendes Lesevergnügen. Analog zum Aufbau des Films mit seinem offenen Ende kommt auch Kletschkes Studie ohne ein zusammenfassendes, als solches ausgewiesenes Schlusskapitel aus – mit der Auswertung der Schlussepisode ist alles gesagt.

(Januar 2012)

Hanna Walsdorf

JÜRIG STENZL: *Jean-Luc Godard – musicien. Die Musik in den Filmen von Jean-Luc Godard. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag 2010. 464 S., Nbsp.*

Die „musikalische Kompetenz“ des französischen Filmregisseurs Jean-Luc Godard ruft, so Jürg Stenzl, „Staunen“ hervor – zumindest bei jenen, die „auch nur einen Godard-Film mit offenen Ohren“ sehen *und* hören (S. 8). Das ambitionierte Projekt Stenzls wiederum erregt seinerseits Staunen – denn dass es einem einzelnen Wissenschaftler gelingen könnte, auch nur die zentralen Filme Godards hinsichtlich ihres Einsatzes von Musik (und Geräusch) ästhetisch zu durchdringen, erschien

bis dato kaum denkbar. Die Musikwissenschaft hat sich bislang nur in einzelnen, verstreuten Aufsätzen mit der Musik in den Filmen Godards beschäftigt; umso verdienstvoller ist Stenzls Studie, die allerdings – im positivsten Sinne – eher einem Handbuch denn einer monografisch angelegten wissenschaftlichen Abhandlung gleicht. Godards Filme sind, so Stenzl, „ein Spiegel der Musik und ihrer Wirkungsweise in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die mehr über Musik in unserer Zeit aussagt, als unsere musikhistorische Schulweisheit [...] sich träumen lässt“ (S. 15): Das ist wahr, und Stenzls Buch beweist es.

Dass eine Monografie zum Thema bislang fehlte und dass es gut ist, dass diese von einem Musikwissenschaftler verfasst wurde, wird vor allem dann klar, wenn man das Buch gelesen hat. Die Studie ist eine wahre Fundgrube. So ist die abschnittsweise minutiöse (besser: sekundengetreue) Auflistung der von Godard in den verschiedenen Filmen verwendeten Musik allein schon mit Blick auf den hierzu notwendigen ‚archäologischen‘ Aufwand bewundernswert. Wer sich mit Godards „stilistisch äußerst heterogen[er]“ (S. 23) ‚Filmmusik‘ beschäftigt, darf die Mühen nicht scheuen, die jeweils verwendete Musik gleichsam detektivisch zu ermitteln, denn Godard, dem die akustische Schicht seiner Filme am Herzen lag, war Jäger, Sammler und Collageur in einer Person. Stenzl befand sich während der Arbeit an seinem Buch entsprechend im Gespräch mit Personen, die dem Autor nicht selten den entscheidenden Hinweis geben konnten. (Allerdings räumt dieser selbst ein, dass es keineswegs vor allem darum gehen kann, jedes Musikzitat lückenlos nachzuweisen, wengleich dies wünschenswert wäre [S. 11].)

Zwar behandeln Stenzls Filmmusik-Analysen, die sich über 60 Filmen widmen, noch nicht alle Filme aus dem umfangreichen Schaffen Godards, doch hat der Autor ein sicheres Gespür dafür, was (ihm) wichtig und was (ihm) weniger wichtig ist. Tatsächlich ist dies eine der Stärken des Buches: Es existieren – ungeachtet des Handbuchcharakters – keinerlei selbst angelegte Fesseln, kein selbst auferlegtes Schema, das abgearbeitet wurde, und man merkt beim