

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

Lesen fast immer, was den Autor besonders faszinierte. So lassen sich die einzelnen Analysen problemlos unabhängig voneinander, als einzelne filmmusikalische Essays mit subjektiver Schwerpunktsetzung, lesen; überhaupt wird die Lektüre ‚von vorne bis hinten‘ dem Buch eher nicht gerecht.

Aus (nicht nur) musikwissenschaftlicher Sicht besonders ergiebig erschienen Stenzl – was sich auch am Umfang der Analysen ableiten lässt – u. a. die „Comédie musicale“ *Une femme est une femme* (1961), bei der die für Godard typische (musikalische) Selbstreflexivität und der Gestus des Brecht’schen Verfremdungseffekts bereits hindurchschimmert, *Le mépris* (1963) mit der „üppige[n], ‚romantische[n]‘ Musik von Georges Delerue und *Alphaville* (1965) mit Paul Misrakis kontrapunktisch eingesetzter Musik, die allerdings, so Stenzl, den Sprung zu einer „neue[n] Ästhetik der Musik im Kino“ noch nicht vollzogen habe (S. 75). Stellungnahmen von Regisseur und Komponisten gibt der Autor – so etwa bei seinen umfassenden Analysen der ‚surrealistischen‘ Filme *Pierrot le fou* (1965) oder *Week-End* (1967), die dem Vorurteil ‚postmoderner Beliebigkeit‘ bei Godard überzeugend widersprechen – teilweise ausführlich wieder; auf diese Weise wird zugleich ein ergiebiger Materialfundus präsentiert, aus dem filmmusikalisch Interessierte für weitere Studien zum Thema schöpfen können. Überhaupt ist, was als Manko erscheinen könnte, als Stärke des Buches anzusehen: Stenzl liefert nur selten – und wenn, dann nur punktuell – synthetisierende Deutungen und widmet sich ansonsten eher der Beschreibung. Eigene Interpretationen finden sich am ehesten noch bei jenen Filmen, die sich der Musik (vor allem der Streichquartette) Beethovens bedienen, an denen sich „Godards völlig unkonventioneller Umgang mit präexistenter Musik“ (S. 109) besonders gut zeigen lässt. Überzeugend ist die Analyse des „un-, gar antipsychologisch[en]“ Musikeinsatzes (S. 117) in *Une femme mariée* (1964) sowie der Beethoven- und Schumann-Fragmente in *Made in USA* (1966). Tatsächlich ist musikwissenschaftliche Expertise gefragt, wenn etwa über Grund und Bedeutung der Auswahl be-

stimmter Fragmente aus Beethovens op. 59 Nr. 3 spekuliert wird. Nur dann nämlich lässt sich herausarbeiten, dass die Arbeit Godards mit Musik hier – anders als dies mitunter behauptet wird – letztlich nur wenig mit Psychologie und ‚Einfühlung‘ zu tun hat (S. 124 f.); Stenzl spart entsprechend nicht an Notenbeispielen. Besonders intensiv setzt sich der Autor (zu Recht) mit *Prénom Carmen* (1982) und *Je vous salue, Marie* (1985) auseinander. So sei die „vom Quartett gespielte Musik“ (Beethovens) neben Joseph und Carmen in *Prénom Carmen* eine weitere – gleichsam ‚handelnde‘ – „Hauptperson“, wodurch Musik zugleich „so autonom und gleichberechtigt mit dem Visuellen und der Sprache“ behandelt werde „wie nie zuvor“ (S. 142). Die „Musikpalette“ in *Détective* (1980er Jahre) hingegen zeuge vom eher „spielerischen“ und ironischen Umgang des Regisseurs mit Musik unterschiedlichster Herkunft fern von jeglicher Kommerzialität: „Was und wen man doch alles mit welcher Musik verbinden, unterminieren, aufblasen und auch kleinmachen kann!“ (S. 225)

Man könnte dem Autor mitunter mangelnde Distanz zum Forschungsgegenstand vorwerfen; so erblickt Stenzl überall ästhetisch intendierte Zusammenhänge – auch und insbesondere dort, wo der Zusammenhang, oberflächlich betrachtet, fehlt. Damit wird dem Regisseur ein Vertrauensvorschuss eingeräumt, der nicht zwingend erscheint. Für die *Histoire(s) du Cinéma* etwa, Godards Großprojekt der 1990er Jahre, konstatiert Stenzl, dass hier „jedes filmische, bildnerische, textliche und musikalische [...] ‚Elementarteilchen‘“ aus des Regisseurs „riesigem [musikalischen] ‚Fundus‘“ eine bedeutende „Herkunfts- und damit Tiefenschicht“ aufweise, dessen „Aura“ selbst dem Experten in der Regel entgehe (und die es also musikologisch zu rekonstruieren gelte) (S. 253). Damit aber wird bewiesen, was zuvor schon feststand.

Auf der anderen Seite ist ein solcher Vertrauensvorschuss notwendig, um eine derart inspirierte, leidenschaftlich akribische Studie überhaupt zustande zu bringen, für die dem Autor Respekt gebührt. Am allerwenigsten handelt es sich bei diesem Buch um trockenen Akade-

mismus, und allein schon dafür sollte man dem Autor dankbar sein – wie auch dafür, dass er (vorerst hypothetische) Parallelen zwischen Godard und Komponisten wie Luigi Nono, György Kurtág, Helmut Lachenmann, Giya Kančeli und anderen zu ziehen wagt (S. 13, 314). Eines jedoch sollte der potentiell geneigte Leser, die geneigte Leserin berücksichtigen: Die Lektüre von Stenzls Ausführungen ist nur und ausschließlich dann von Gewinn, wenn die behandelten Filme wahrhaftig (und nicht nur oberflächlich) bekannt sind – und es ist gut, dass der Autor dem Leser hier nicht, beispielsweise durch die Lieferung von Inhaltsangaben, entgegenkommt. Wer sich mit der Filmmusik Godards (etwa unter einer bestimmten Fragestellung) beschäftigen möchte, kann von nun an auf ein Standardwerk zurückgreifen.

(Januar 2012)

Nina Noeske

*The Mulliner Book. Neue Transkription hrsg. von John CALDWELL. London: Stainer and Bell 2011. XLVI, 266 S., Abb. (Musica Britannica. Band I.)*

Die seltene schriftliche Fixierung und Überlieferung instrumentaler Praxis jenseits der Improvisationskunst ist im späten 15. und 16. Jahrhundert recht unterschiedlichen Bedingungen zu verdanken, welche oft schwer auseinanderzuhalten sind. Zweifellos von großer Bedeutung waren die zunehmenden gesellschaftlich-repräsentativen Bestrebungen der vorherrschenden Klassen im Habsburger Kaiserreich oder in den Renaissance-Metropolen Norditaliens, die die neuen gedruckten intavolierten Musiksammlungen für Tasteninstrumente, Vihuela, Laute oder Harfe für den häuslichen Gebrauch förderten und somit maßgeblich zur Entwicklung und Verbreitung eines neuen Instrumentalstils beitrugen. Ebenso entscheidend waren jedoch die konkreten Bedürfnisse eines angehenden Organisten oder Kapellmeisters, sich zum Zweck der eigenen Aus- und Weiterbildung ein möglichst breit gefächertes schriftliches Repertoire anzufertigen. Während das *Libro de Cifra Nueva* (Alcalá de Henares 1557), vom spanischen Verleger

Luis Venegas de Henestrosa in Druck gesetzt, als beispielhaft anzusehende Mischung des neuen weltlichen Stils mit der traditionsbehafteten kirchlichen Musikpraxis in den Ländern unter Habsburger Herrschaft zu charakterisieren ist, bildet die zeitgenössische Abschrift des *Mulliner Book* – eine möglicherweise zu Studienzwecken Ende der 50er oder Anfang der 60er Jahre des 16. Jahrhunderts, also zeitgleich mit der Thronbesteigung Elisabeths I. 1558 und mit den Uniformitätsakten zur Wiederherstellung der anglikanischen Staatskirche 1559 in Oxford von Thomas Mulliner akribisch ausgearbeitete Musiksammlung – die wichtigste Quelle zur Rezeption und Entwicklung der beiden genannten Stilrichtungen im britischen Raum in der Tudor-Zeit.

Die neue Ausgabe des *Mulliner Book* im Rahmen der nationalen Musikalienreihe *Musica Britannica* aktualisiert und vervollständigt die erste von Denis Stevens 1951 herausgegebene Edition. Diese beschränkte sich auf die Musik für Tasteninstrumente aus dem Manuskript, verzichtete jedoch auf eine ausführliche Einführung sowie auf die Stücke für Zupfinstrumente und die kurze Vokalkomposition von Mulliner selbst *The hier that the ceder tree* [NA Appendix I, 1]; diese drei Elemente wurden erst ein Jahr später in einer limitierten Sonderausgabe gemeinsam publiziert. Sinnvollerweise transkribiert John Caldwell nicht nur die bereits 1951 von Stevens veröffentlichten Clavierkompositionen neu. Vielmehr ergänzt er diese um die Cittern- und Gittern(e)stücke (fünfhörige resp. vierhörige gezupfte Saiteninstrumente) [NA 121–131, in Originaltabulatur und in moderner Notation], die zunächst von Stevens verworfen worden waren; auch wenn letztere nachweislich im Manuskript nachträglich hinzugefügt wurden, erlangen sie doch aufgrund ihres Seltenheitsgrades einen besonderen Status unter den Quellen jener Zeit aus dem englischen Raum. Dazu präsentiert Caldwell die intavolierten Parallelversionen für Laute aus anderen Quellen zu manchen Tastenkompositionen aus dem *Mulliner Book* in Originaltabulatur und in Transkription neben eventuellen Hauptversionen oder ausgewählten Varianten für Vokal-