

diesem kann sich Brandes nun endlich der Ausgangsfrage nach den „Traditionen und Einflüssen, die der Harmonielehre zugrunde liegen“, zuwenden. So zieht sie nun, nach eingehender Diskussion, vielfältige Schlüsse etwa hinsichtlich deren Anknüpfens an die speziell süddeutsch-österreichische Partimentopraxis (S. 221) oder auch in Bezug auf ein stimmführungsgeprägtes Denken, das der Riemann'schen Funktionstheorie nun eben gerade so nicht entspricht (S. 225). In einem eigenen längeren Abschnitt widmet sich Brandes sodann ganz besonders der Frage nach dem „Schichtendenken“ und zeigt hierfür die komplexe Diskussion um die Frage nach der (gegenseitigen) Abhängigkeit von Schenker und Louis / Thuille (S. 238ff.), bis sie letztlich zu dem Schluss kommt, über ein „generelles Schichtendenken hinaus“ (S. 243) seien der Stufenbegriff bei Louis / Thuille und Schenker nicht „deckungsgleich“ zu sehen. Das Geflecht enger Verbindungen zwischen Neudeutscher Theorie, der Harmonielehre von Louis / Thuille und der „Münchener-Schule-Praxis“ (S. 253) wird thematisiert, und Brandes kann nun daraus ableiten, die Harmonielehre letztlich als „zusammenfassende, systematisierende Darstellung von sowohl Münchner als auch Neudeutscher Lehre“ zu deuten. Zuletzt fragt sie nochmals nach der Kontroverse Rudolf Louis – Hugo Riemann und kommt nach reiflicher, quellengestützter Überlegung zu dem Schluss, Thuille hier Eigenständigkeit zuzusprechen. „Man kann Munter und Louis Glauben schenken, wenn sie behaupten, Thuille habe Riemanns Theorie nicht gekannt.“ (S. 258). Im letzten Schritt erprobt Brandes in Kap. 6 die Anwendbarkeit der herausgearbeiteten „Prämissen Münchener Handwerkslehre“ als Arbeitsmittel historisch informierter Analyse. Dabei geht es ihr tatsächlich vorrangig um Aspekte der Satztechnik wie auch der Harmoniebehandlung, nicht um ästhetische Fragen: „die künstlerische Qualität von Thuilles Schaffen wird als gegeben vorausgesetzt“ (S. 259), und mit den beiden Beispielen, dem

Klavierlied *Die Nacht*, op. 12/2 und dem Klavierquintett op. 20, gelingen ihr sehr überzeugende Demonstrationen der Möglichkeiten dieser Analysemethode.

Die Studie erweist sich als sehr ertragreich in mehrfacher Hinsicht: Nicht nur werden Genealogien musiktheoretischer Handwerks-Überzeugungen transparent gemacht, es wird die speziell Münchner Tradition anhand vorher in dieser Weise nicht verwendeter Quellen näher beleuchtet, insbesondere der Harmonielehre-Unterricht von Rheinberger ist hier hervorzuheben, ebenso wie die Rolle der Partimentopraxis im Curriculum der Münchner Ausbildung. Der Schritt zur historisch informierten Analyse ist anschließend so konsequent wie nutzbringend. Insofern ist das Vorhaben der Autorin, Einblick zu geben in einen konkreten „musikalischen Ausbildungskontext“ und dabei „unter Einbeziehung der kontextuellen Rahmenbedingungen“ (S. 11) die musiktheoriehistorische Forschung zu bereichern und zu erweitern, sehr erfreulich und geradezu vorbildhaft gelungen.

(Mai 2019)

Dorothea Hofmann

*HEIKO SCHON: Jacques Offenbach. Meister des Vergnügens. Daun: Regionalia-Verlag 2018. 216 S.*

Vor 200 Jahren, am 20. Juni 1819, kam in Köln Jacques Offenbach zur Welt, dessen Name bis heute vielen bekannt ist, als Komponist der Operettenwelt des 19. Jahrhunderts. Die *Barcarole* ist der Schlager, der seit 150 Jahren mit seinem Namen verbunden ist. Vielleicht erinnert sich der eine oder andere an die Phantastische Oper *Les contes d'Hoffmann* (*Hoffmanns Erzählungen*) aus dem Jahre 1881, uraufgeführt erst nach Offenbachs frühem Tod, der auch die *Barcarole* entstammt – wohl aber eher an die Verfilmung des Stücks von Michael Powell und Emeric Pressburger (1951) denn an eine Auf-führung desselben. Vielleicht wird auch der

*Galop infernal* (im Deutschen eher bekannt als „Höllens-Cancan“) mit Hoffmann assoziiert; die Operette *Orphée aux Enfers* (*Orpheus in der Unterwelt*, 1858), dem er entstammt, dürfte dagegen weitgehend unbekannt sein.

Dass Hoffmanns Gesamtwerk unvorstellbare 600 Titel umfasst: Das wissen wenige. Dass er ein musikalisches Multitalent war: den meisten ebenso unbekannt. Als den Wunderkindern naher Cellist, als Komponist von Liedern, Romanzen, Walzern, Galoppen und Salonstücken sowie von über hundert Operetten und komischen Opern, als Theatermann, der mehrere Theater leitete, und Produzent und Regisseur von spektakulären Aufführungen, als Showmann zudem, der immer wieder auf Gastspielen auftrat – das alles ist noch weniger bekannt. Offenbach wurde reich mit seiner Arbeit, auch wenn seine Theater mehrfach Konkurs anmelden mussten. Sein Ruhm überdeckte ganz Europa, ja, er war ein europäischer Künstler im wahrsten Sinne des Wortes. Er war Deutscher von Geburt, Franzose als in Paris lebender Komponist, Sohn eines jüdischen Kantors, viele Male in Wien und bekannt mit Strauß, Nestroy, Liszt, Mendelssohn Bartholdy und anderen; dazu Tourneen nach England, Russland, in die USA.

Heiko Schon hat im Auftrag der Kölner Offenbach-Gesellschaft ein Buch komponiert, das den so bekannten wie unbekannteren Offenbach porträtiert und zugleich die bunte Vielfalt der Operetten spürbar macht, die ein Spektrum zwischen *opéra comique*, *opéra bouffon*, *opérette bouffe*, *comédie-vaudeville*, *opéra-bouffe-féerie* abdecken und manchmal als „Offenbachiaden“ zusammengefasst werden. Die Porträts der Werke sind immer gleich aufgebaut – Schon nennt die Aufführungsdaten aller 102 Stücke, gibt eine Inhaltswiedergabe, benennt Hintergründe von Entstehung, Aufführung und Rezeption, nennt die stärksten Nummern, gibt am Ende der meist einseitigen Werkdarstellung Hinweise auf vorliegende CDs. Eingerahmt sind die jeweils in kleine Gruppen unterteilten

Stückeporträts von 16 meist drei- oder vierseitigen kurzen Texten, die einzelne Aspekte skizzieren, die sich beim Nachdenken über Leben und Werk aufdrängen. Da geht es um das Cello, die Einflüsse Kölner Populärkultur, um die Frauen in Offenbachs Leben, um die Darstellungen des Rausches bzw. Schwipses, den Tanz und ähnliches. Die Form hat etwas Rhapsodisches an sich, die aber Vergnügen bereitet, weil die kleinen Texte je für sich stehen und immer neue Perspektiven einer analytischen Annäherung an das Thema öffnen.

Sicherlich ist Schons Darstellung manchmal etwas flapsig geraten, vertraut manchmal allzu sehr auf die Anschaulichkeit der Anekdote, doch kommt sie immer lebendig und unakademisch daher, ist vergnüglich zu lesen – und dabei immer lehrreich. Umso mehr staunt man, wenn man in den Anmerkungen erfährt, auf wie breiter Literaturkenntnis die Texte aufruhren. Manche Bücher zum Thema (wie etwa Siegfried Kracauers bekanntes *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* [1937] oder Volker Klotz' immer noch maßstäbliches *Operette: Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst* [1991]) blieben unbeachtet, was insofern schade ist, weil die Überlegungen Schons zu den kulturellen und politischen Umbrüchen der Zeit recht oberflächlich und blass ausfallen.

Eine Blassheit, die sich auch auf die Usancen und Veränderungen der Musiktheater in den Jahren nach 1850 bezieht. Frivolität, Drastik, das Spiel mit Illusionen, Maskierungen und Verkleidungen, all dies sind Qualitäten, die dem Offenbach'schen *Œuvre* attestiert wurden. Travestie und Satire werden zu grundlegenden Modi des Erzählens (und es nimmt nicht wunder, dass Nestroy in einigen Wiener Aufführungen eine Rolle übernahm). Schon kommt darauf zu sprechen (S. 101–103), ohne allerdings Travestie, Persiflage, Parodie, Satire trennscharf voneinander zu scheiden. Es bedürfte eines tieferen Ausholens der diskursiven Kontexte der Zeit, um die Wissenshorizonte zu rekonstruieren, die erst das Lachen der Zuschauer

ermöglichen bei gleichzeitigem Genuss der Überschwänglichkeit, mit der die Akteure ihre Rollen spielen, immer unterstützt von der Musik, die die komische und ironische Distanz zwischen Geschehen und tieferer Bedeutung aufrecht erhält. Der Geschehens-trubel, den das Marktvolk in *Mesdames de la Halle* (*Die Damen der Halle*, 1858) auf offener Bühne inszeniert, verbunden mit dem Geschlechtswechsel dreier Marktfrauen, die von Männern gespielt werden, und des von allen dreien umschwärmten jungen Mannes, den eine Frau spielt – unter welchen Bedingungen entpuppt sich das Spiel als satirische Verhohnepipelung des „bürgerlichen Wertesystems“ (S. 110) und wird nicht nur als Bühnenklamauk wahrgenommen? Schon bleibt bei der Behauptung, es handele sich um „Travestie“ (S. 103), stehen, ohne in die Tiefe zu gehen.

Und er vernachlässigt in seiner Darstellung dabei auch noch die massive Erhöhung der Schauwerte des Bühnengeschehens – hinsichtlich des Produktionsaufwandes, der Bühnenausstattungen und der Kostüme, des Personalaufwandes und der Theatereffekte; dazu zählten auch Menge und Diversität der musikalischen Einlagen, die Integration von oft aufwendigen Tanzszenen, die Exzessivität vor allem der weiblichen Tänze (es sind Galopp-Tänze, die in den späteren Cancan einmündeten). Das deutlichste Beispiel ist *Le Roi Carotte* (*König Mohrrübe / Der Karottenkönig*), der 1872 als sechsstündige Show realisiert wurde (S. 114). Zudem wird das Dargestellte – visuell, textlich und musikalisch – multimodal angereichert, um Sinnliches wie das Kulinarische oder das Berauschte erweitert (zu beidem steuert Schon zwei Kleintexte bei). Schleichend wird die Operette so hybridisiert (ebd.); sie nimmt Elemente der Revue auf und gliedert sich in die Vielfalt der Musiktheaterformen ausgangs des 19. Jahrhunderts ein. Dass auch die Frivolität der Verwicklungen der Handlung zur Erhöhung der Attraktivität des Bühnengeschehens beiträgt, versteht sich von selbst. Das Prob-

lem wird noch größer, wenn man bedenkt, dass die kurzen, oft nur einaktigen Operetten im Rahmen von Mischprogrammen (oder bunten Abenden) aufgeführt wurden, so dass gleichzeitig mit den spektakulären Großinszenierungen Kurzformen der Operette Teil von Nummernprogrammen waren, die wiederum auf ganz andere Formengenealogien des (musikalischen) Unterhaltungstheaters (im Vaudeville, in den Angeboten der Music Halls, im Cabaret, im Café Concert usw.) hindeuten.

Dass Schon auf diese formengeschichtliche Kontextualisierung vor allem der späten Offenbachsadien verzichtet, ist schade, weil das kleine Buch von großem Reiz ist. Es mag mit dieser Selbstbeschränkung zusammenhängen, dass der Leser über die zeitgenössische Rezeption und das Nachleben der Offenbach-Stücke wenig erfährt – die der Werkbeschreibung beigegebene Rubrik „Zum Reinhören“ verzeichnet LPs und CDs, wenige Radio- und Aufführungsmitschnitte, verzichtet aber auf eine Auflistung der Film- und Fernsehadaptationen. Ob es Übergänge zwischen den Offenbach-Stücken und den Darstellungsformen des frühen Kinos und den späteren Modi des Musikfilms gibt: Das bleibt späterer Untersuchung überlassen.

(März 2019)

Hans J. Wulff

*JAN HEMMING: Methoden der Erforschung populärer Musik. Wiesbaden: Springer VS 2016. 534 S., Abb., Nbsp. (Systematische Musikwissenschaft.)*

Jan Hemming konzipiert seine 500seitige Monographie zur Erforschung populärer Musik als Lehrbuch oder Methodenkatalog. In elf Kapitel – inklusive des Versuchs einer Popmusik-Definition – unterteilt, führt jedes Kapitel in die Theorie des jeweiligen Forschungsansatzes ein. Detaillierte Einzelfallanalysen exemplifizieren die Methodik. Abbildungen, Graphiken, Notenbeispiele und