

Klavierliedern op. 24/9, op. 39/10 und op. 48/13 Robert Schumanns (Abschnitt 4.3). Er weist auf Strategien Schumanns in den genannten Vokalkompositionen hin, die ihr Verstehen erschweren (S. 138). In diesem und noch in stärkerem Maße im ersten Abschnitt des vierten Kapitels wäre aus der Sicht der Rezensentin eine ausführlichere Reflexion darüber wünschenswert, was an den angewendeten Methoden nur für einen posthermeneutischen Ansatz charakteristisch ist.

Zentral für das besonders gelungene fünfte Kapitel „Zum Verhältnis von ‚Verstehen‘ und ‚ästhetischen Operationen‘“ ist die musikdidaktische Ebene. Hier werden vier Thesen für den Musikunterricht vorgestellt und an den im Buch zuvor thematisierten Beispielen erläutert. Es werden konkrete Vorschläge gemacht, deren Wirksamkeit im Musikunterricht geprüft werden kann. Zum Beispiel folgende Aufgabenstellungen für Schülerinnen und Schüler: „Macht einen Spaziergang, hört auf die Klänge, die euch umgeben und notiert nachher die ersten fünf Klänge. Bringt in den Unterricht mit, was ihr braucht, um sie zu erzeugen“ (S. 184), oder „Erfinde vier alternative Formen des Nachspiels, wie sie in Schumanns Skizzenbuch gestanden haben könnten“ (S. 193), „Komponiere ein Stück mit einer Länge von 1. Min. aus Samples von jeweils maximal 3 Sekunden“ (S. 194).

Der Hauptteil der Studie wird nicht nur durch ein Personen- und Werkregister, sondern auch durch ein doppeltes (alphabetisches und systematisches) Literaturverzeichnis ergänzt. Dies ist eine Lösung, die im Falle einer solchen Schrift gut nachvollziehbar und praktisch ist.

Die Lektüre des Buches hinterlässt insgesamt einen positiven Eindruck: Es zeugt von beachtlichen fundierten und reflektierten Kenntnissen Malte Markerts verschiedener hermeneutischer und posthermeneutischer Theorien sowie Musikästhetiken. Auch wenn die Rezensentin seine dekonstruktivis-

tischen bzw. negativitätsästhetischen analytischen Ansätze, auf die bereits Cosima Linke in ihrer Buchrezension (ZGMTH 16/1, 2019, S. 157–164) hingewiesen hat, nicht immer überzeugend fand, kann sie sich der Aussage von Linke nur anschließen: „Markerts Arbeit regt zu kritischem Weiterdenken an und stellt [...] fruchtbare und zeitgemäße interdisziplinäre Verknüpfung zwischen dem (kunst-)philosophischen Diskurs der Posthermeneutik bzw. generell einer kritischen Reflexion von unterschiedlichen musikbezogenen Verstehensbegriffen, musikanalytischen Umgangsweisen mit Musik und musikdidaktischem Handeln im Schulunterricht her [...]“. Insofern können eine Fortsetzung der Studie bzw. weitere Untersuchungen, in dessen Zentrum das Phänomen Musikverstehen steht, nur begrüßt werden.

(Juli 2019)

Anna Fortunova

Song Interpretation in 21st-Century Pop Music. Hrsg. von Ralf von APPEN, André DOEHRING, Dietrich HELMS und Allan F. MOORE. Farnham: Ashgate Publishing Limited 2015. XIX, 282 S., Abb., Nbsp. (Ashgate popular and folk music series.)

Musikalische Analyse bildet einen wesentlichen Teil der Popular Music Studies schon seit den Anfängen der (Teil-)Disziplin. Die Begriffe Analyse und Interpretation, die ja durchaus unterschiedliche kunstwissenschaftliche Konzepte benennen, werden im vorliegenden Band häufig synonym verwendet; tatsächlich handelt es sich um eine Sammlung 13 überwiegend musikanalytischer Essays, die im Rahmen mehrerer in Deutschland abgehaltener musikwissenschaftlicher Symposien, Summer Schools und Workshops entstanden. Gegenstand eines jeden Essays ist ein aus dem 21. Jahrhundert stammender Song. Die Analysebeispiele entstammen verschiedenen Stilrich-

tungen vom Mainstream-Pop bis hin zu Hardrock und EDM.

Weniger aktuell als die Objekte der Analyse sind in vielen Texten die methodischen und theoretischen Zugänge. Wenn Musik-Analysierende ihren Untersuchungsgegenstand, das Musikstück, zu verstehen suchen, so imaginieren sie, wie Ralf von Appen in seinem Essay einen methodischen Zugang schildert, häufig die Entscheidungswege, die die Künstler zu einem bestimmten Resultat führten. Von Appen hält einen Ansatz dagegen, der danach fragt, welche Rezeptionsformen Musik provoziert, wie ein Song einen Zweck erfüllt, wie es kommt, dass er so klingt, wie er klingt (S. 46). Und während er unterstellt, dass die populäre Musikanalytik im Gegensatz zu jener, die sich für hochkulturelle Musik interessiere, den analytischen Zugriff gerade um diesen letzteren Punkt innovativ erweitere, weisen die meisten Mitautor*innen des Bandes einen gegenläufigen Zugang auf. Tatsächlich bleiben viele Texte des Bandes bei ihrem Interesse auf die klingende und letztlich oft auf die kompositorische Struktur fokussiert. Rezeption ist dabei oft eine unterstellte Wahrnehmung der Struktur – etwa im Falle des beobachtungsreichen Beitrags von Allan Moore über Amy Macdonalds *This is the Life* oder des vielseitig nachdenkenden Textes von Dietrich Helms über Lady Gagas *Poker Face*, der ganz von der eigenen Perspektive des Exegeten geleitet ist. Er legt seiner Analyse die bereits in den 1950er Jahren von dem Linguisten Roman Jakobson entwickelten sechs Sprachfunktionen zugrunde, die eigentlich auf ein semiotisches Analysemodell zielen (das Helms wiederum ausblendet). Trotz der zahlreichen wichtigen analytischen Beobachtungen scheint mir hier besonders problematisch (und im Sinne der oben geschilderten methodischen Disposition aufschlussreich), wie selbstverständlich den Hörer*innen – etwa bei den „pathischen“ Funktionen (S. 83ff.) – Wirkungen und Erwartungen unterstellt wer-

den, die eigentlich Ergebnisse der individuellen Höranalyse des Analysierenden sind.

Dies passt zu von Appens Statement „that it's [...] the actual sounds that play an essential role in how people react to songs, why they dance or sing a song, chose songs to represent their identity and so forth“ (S. 46). In musikhistorischem Kontext wurde schon vor drei Jahrzehnten das Potential der Rezeptionstheorie mit dem Argument entschärft, Rezeption sei bloß die „Summe der im Werk angelegten Möglichkeiten“ (so Danuser und Krummacher im Vorwort zu *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, 1990). Von der Idee von Texturen, die sich im Populären überhaupt erst in der (Massen-)Rezeption bilden, wie es John Fiske es in *Reading the Popular* beschrieben hat, sind wir hier wieder einige Schritte zurück. Um die Diversität der analytischen Beiträge zu verdeutlichen, greife ich einige Beispiele aus dem Band heraus.

Der Einstiegstext des Bandes von Walter Everett zu *I Will Follow You Into The Dark* von Death Cab for Cuties nimmt der v. a. die Melodiebildung (nach Schenker'scher Reduktionsmethode) sowie die formale Struktur in den Blick, bemüht dabei Vorläufer- bzw. Einfluss-Narrative, ohne die Problematik der darin konstruierten musikhistorischen Verlaufsvorstellungen zu reflektieren – eine methodisch eher altbackene Erzählung, die nolens volens überkommene Modelle der historischen Musikwissenschaft unkritisch auf die populäre Musik überträgt.

Ein besonders lesenswerter Beitrag ist Anne Danielsens vielschichtige analytische Reflexion der metrischen Ambiguität und des Grooves in Destiny's Childs *Nasty Girl*. Die ungleichmäßige Taktstruktur des Songs entspringt, wie Danielsens überzeugend argumentiert, einem genauen Kalkül. Sie entsteht durch die Anlage zweier gegenläufiger Pulsierungen, die zudem in asymmetrischen Konfigurationen zu ungleichen Mustern der

Taktunterteilung führen. Eine Folge davon ist, dass unterschiedliche Taktzuordnungen wahrgenommen werden können. Man kann aber auch die mikrorhythmischen Einheiten als Gesten – im Sinne Deleuzes – deuten, die zunächst einmal für sich stehen, ohne eine Funktion im Taktganzen zu besitzen: eine erhellende Interpretation.

Eine reflektierte und in vieler Hinsicht modellhafte Studie bietet Simon Zagorsky-Thomas' Analyse von King of Leons *Sex on fire*. Es gelingt ihm in seiner detailgenauen Beschreibung und Deutung des Songs, technische, rezeptive und ästhetische Aspekte zusammenzudenken. Dabei ist es atemberaubend, im Detail nachzuvollziehen, wie verschiedene Aspekte zu einer genau geplanten dramaturgischen Entfaltung einer augenscheinlich einfachen Verse/Chorus-Form gelangen. Dabei geht er zunächst von dem linearen Aufbau aus, den er „narrative structure“ nennt. Die Einleitung der Sologitarre, deren dem Beat entgegenlaufende rhythmische Struktur wird erkennbar bzw. ändert ihr wahrnehmbares Bezugssystem im Takt erst nach Hinzutreten der Rhythmusgruppe. Dies, zusammen mit dem asymmetrischen Intensitäts-Bau des Gitarrenriffs, trägt wesentlich zu einer unterliegenden Ambiguität des Songs bei und bildet somit ein spannungsvolles Element für seine Dramaturgie. Überzeugend argumentiert Zagorsky-Thomas, dass schon hierin ein Aspekt kunstvoller ästhetischer Gestaltung im Prozess der Studioproduktion sichtbar wird, der entscheidend bei der Inszenierung des Songs, beispielsweise in der Selbstdarstellung der Band durch „home movies“ auf ihrer Webseite, kaschiert und durch den simulierten Eindruck eines unmittelbaren Direktmitschnitts ins Gegenteil gewendet wird. Ein weiterer Aspekt ist die Raumin szenierung, bei der Stereoeffekte, Hall und Delay gezielt im Hinblick auf die Herstellung eines spezifisch geplanten Raumeindrucks gestaltet werden. Zwar mit dem Ergebnis einer konventionellen Positionierung der

Bandmitglieder im Raum, die der tatsächlichen Aufstellung der Kings of Leon im Live-Konzert nicht entspricht (dies auch gar nicht versucht), erweist sich dies ebenfalls als gezielt gewählter kunstvoller Beitrag zur Herstellung der resultierenden Gesamtdramaturgie. Dies gilt nicht weniger für das, was Zagorski-Thomas „gestural activity“ nennt: die hier vielschichtig beschriebene Dramaturgie von Farbe, Klangintensität und Timbre bei der Gestaltung der Singstimme, auch im Bezug auf Elemente der gesungenen Lyrics.

Dietmar Elflein bleibt bei seiner Betrachtung von Rammsteins *Pussy* bei eher oberflächlichen Beobachtungen. Sein Vorgehen besteht in einem Dreischritt, einer starken Betonung biographisch-generischer Kontextschilderungen der Biographie der Band und der Entstehungs- und Veröffentlichungsumstände von Song und Album, einer formal-strukturellen Beschreibung des Songs sowie einer knappen Analyse der Lyrics. Die Verbindung von Bandbiographie und Textdeutung begründet sich in der Lesart als Tourist-Pop-Song mit einer spezifischen Kontextualisierung im DDR-Hintergrund der Band. Diese Lesart erschöpft sich indes weitgehend mit der Benennung und Dechiffrierung der – kaum weitergehend reflektierten – Sexualmetaphern. Diese werden zwar (korrekt) als sexistisch kritisiert, eine naheliegende vertiefende Deutung und Reflexion insbesondere auf die Männlichkeitskonstruktionen in dem Song sowie im Genre, die auch eine vernetzende Einbeziehung der musikalisch-stilistischen und formalen Beobachtungen hätte ermöglichen können, bleibt aber aus.

Es ist eine gute Idee zur Einbindung des Nachwuchses, dass die Resultate von Workshops und Summerschool in Form von in Koauthorschaft verfassten Essays am Ende des Bandes einbezogen werden: lesenswerte, beobachtungsreiche und multiperspektivische Song-Analysen.

Die Ashgate Popular and Folk Music Se-

ries, in der der Band erschienen ist, greift, wie die Reihenherausgeber Stan Hawkins und Derek Scott (im „General Editor’s Preface“) vermerken, auf eine breite Palette theoretischer Modelle zurück, „drawn from anthropology, sociology, psychoanalysis, media studies, semiotics, postcolonial studies, feminism, gender studies and queer studies“. Eine begrüßenswerte und ambitionierte Zielsetzung, hinter der der vorliegende Band allerdings in den meisten seiner Beiträge zurückbleibt.

(Juni 2019)

Nils Grosch

NOTENEDITIONEN

LUDWIG VAN BEETHOVEN: *Werke. Gesamtausgabe. Abteilung IX. Band 1: Ouvertüren zur Oper Leonore. Hrsg. von Helga LÜHNING. Koreferat: Christine SIEGERT. München: G. Henle Verlag 2017. XIV, 188 S. (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses in Bonn.)*

In ihrer neuen kritischen Edition der drei Ouvertüren, die Beethoven für seine Oper *Leonore* komponierte, betont Helga Lühning die Hindernisse bei der Erstellung endgültiger Textfassungen dieser Werke: Für keines von ihnen haben sich Autographe erhalten. Wichtige handschriftliche Quellen, die den Werkherausgebern des 19. Jahrhunderts zugänglich waren – eine vollständige Partitur der Operfassung von 1806, die Beethoven 1809 an Breitkopf & Härtel schickte, sowie ein Stimmensatz zu *Leonore* I, dessen Korrekturen vorgeblich von Beethoven selbst stammten –, sind verloren. Ob Beethoven die erste Ausgabe der Orchesterstimmen von *Leonore* III korrektur gelesen hat – neben dem Klavierauszug mit Gesangsstimmen und einigen Bearbeitungen der einzige Teil der Oper, dessen Publikation er selbst autorisiert hatte –, ist unklar.

Beide erhaltenen Handschriften von *Leonore* II sind unvollständig, und da weder *Leonore* I noch *Leonore* II zu Lebzeiten Beethovens im Druck erschienen sind, hat er auch keines der Werke den Überarbeitungen, Korrekturen und Verfeinerungen unterzogen, die er ansonsten als letzte Druckvorbereitung vornahm. Daher „verdeutlichen“ gerade diese Werke, „in welchem Ausmaß der Notentext mit Unsicherheiten behaftet ist, wenn Beethoven eine Komposition nicht druckfertig gemacht [...] hat“ (S. XIV).

Die Edition behält die tradierte Nummerierung der Ouvertüren bei, ordnet sie aber chronologisch an: *Leonore* II, 1805 für die Uraufführung der Oper komponiert; *Leonore* III, anlässlich der Wiederaufnahme 1806 entstanden; sowie *Leonore* I, die Beethoven für eine geplante, aber nicht zustande gekommene Prager Aufführung 1806/07 komponierte. In ihren Anmerkungen zu *Leonore* I erklärt Lühning, wie die letzte der drei Ouvertüren zur „Nummer eins“ wurde (siehe hierzu besonders S. 175–180). Teilweise ist dies auf die Umstände zurückzuführen, durch die die drei Ouvertüren ihren Bekanntheitsgrad erlangten: Zum Zeitpunkt ihrer Publikation 1810 war *Leonore* III die einzig bekannte Ouvertüre; Ende 1827 wurde die Entdeckung einer unbekannteren Ouvertüre (*Leonore* I) publik, die spätestens 1833 den Operaufführungen des Jahres 1805 zugeschrieben wurde; und schließlich tauchte in den späten 1830er Jahren eine weitere Ouvertüre (*Leonore* II) im Besitz von Anton Schindler auf, der – um die Bedeutung „seiner“ Ouvertüre zu sichern – eine Geschichte (möglicherweise angeregt durch August Röckels dubiose Darstellung der Überarbeitungen der Oper 1806) zusammenflickte, nach der es sich bei *Leonore* I um die ursprüngliche Ouvertüre handele, die der Komponist vor der Uraufführung 1805 verwarf und durch *Leonore* II ersetzte. Obgleich Gustav Nottebohm 1870 Hinweise lieferte, dass Beethoven *Leonore* I in den Jahren 1806/07 komponiert hatte,