

tische Position eines „Enhanced Formalism“ (Stephen Davies, Peter Kivy), nicht aber ohne die feine Pointe zu formulieren (und auch schlüssig zu belegen), dass diese Position eines um Bedeutung, Emotion und Gehalt „erweiterten“ Formalismus bei Hanslick, wenn man ihn denn nur genau genug liest, de facto bereits vorbereitet ist.

Insgesamt liegt hier also eine umfangreiche, gewissenhaft und kundig erarbeitete Studie nicht einfach nur über die angelsächsische Hanslick-Rezeption vor, sondern weit mehr: ein Buch, das für jede weitere Auseinandersetzung mit der partiell immer noch unerledigten musikästhetischen Problematik, für die Hanslick mit all seinen blinden Flecken und trotz all seiner argumentativen Schwächen exemplarisch steht, in Zukunft unerlässlich sein wird. Wilfing kommt das Verdienst zu, einer solchen fälligen Aktualisierung der Debatte über Hanslick ein solides neues Fundament zur Verfügung gestellt zu haben.

(Februar 2020) Hans-Joachim Hinrichsen

*FRANZISKA KOLLINGER: Von der Bühne zum Film. Georges Aurics Musik der 1930er Jahre. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2019. 185 S., Abb., Nbsp., Tab. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 82.)*

Franziska Kollingers Studie über *Georges Aurics Musik der 1930er Jahre* rückt den Komponisten als „integralen Bestandteil einer Topographie der französischen kulturellen Welt“ (S. 172) in den Fokus. Sie zeigt Netzwerke auf, die sich vom elitären Bürgertum über die Avantgarden der 1920er Jahre bis in die Regierungszeit des „front populaire“ ziehen. Verwurzt in einer biographisch orientierten Musikwissenschaft, nimmt Kollinger soziologische und ästhetische Diskurse in den Blick, vor allem, wenn sie mögliche Kombinationen von Musik und Film im Übergangsstadium vom Stumm- zum Tonfilm diskutiert. Hier wurden, neben den Beziehungen von Ton,

Musik und Bild, Bühne und Film, Gestik, Mimik und Dialog, auch die Verhältnisse von Komponist und Regisseur und die Gewichtung von Elitärem, Avantgardistischem und Populärem gegeneinander abgewogen.

Dies alles diskutiert Kollinger in der ausführlichen Analyse von Aurics Filmmusik für Jean Cocteau's *Le sang d'un poète* (1930). Dabei schlägt sie einen Bogen von der surrealistischen Idee vom Film als „bewusste Halluzination“ und der kinetisch orientierten Musik Aurics. Call-and-Response-Strukturen, starke Bewegungsimpulse, die Reihung rhythmischer Motive und die Bezüge zur Unterhaltungskultur evozieren unerwartet Muster des Zeichentrickfilms, auf den Auric – namentlich im Bezug auf die amerikanischen *Silly Symphonies* – tatsächlich rekurriert. Im Blick auf Aurics Zusammenarbeit mit René Clair für *À nous la liberté* (1931), zeigt sich, dass in der Übergangsphase der „films sonores versus films parlants“ (S. 66) der Film nicht einfach als eine Kopie der Wirklichkeit begriffen wurde. Durch Rhythmisierung, Perspektivierung und Segmentierung entäußern sich neue Weltansichten. Bei allen biographisch und ästhetisch zentrierten Analysen behält Kollinger auch ökonomische und technische Bedingtheiten im Blick: Sie zeigt, dass nicht selten die mangelhafte Qualität der originalen Tonaufnahmen eine Stilisierung durch Musik erforderte.

Im Hauptteil des Buches konzentriert sich Kollinger auf kulturpolitische Fragen der 1930er Jahre. Sie präsentiert Auric als Teil einer Generation wirkmächtiger Intellektueller, die gegen eine an Heroen orientierte Musikkultur das Ideal kollektiver Kunstästhetik und -produktion setzen, das Populäre in ihr Schaffen integrieren und kulturpolitische Aspekte mitdenken. Aurics Bühnen- und Filmmusiken entstehen im Kontext von Netzwerken, Mäzenatentum und Politisierung. Als Musiker, Autor, Kritiker, Organisator und Redner positioniert Auric sich als französischer Phänotyp des „intellectuel engagé“. Im Kontext der linkspolitischen Agenda des „front populaire“

rückt die Frage nach Vermittelbarkeit von Musik einer Elite an das Volk in den Fokus. Der elitäre „intellectuel“ sucht – nicht ganz uneigennützig – die breite Öffentlichkeit und pragmatische Vermarktung der eigenen Musik. Filmmusik ist dafür das ideale Medium: Sie ermöglicht „musique pour le grand public“ und den Übertrag der eigenen Musiksprache an ein neues Medium ohne Preisgabe der künstlerischen Identität. Anhand der Analyse von Aurics Beitrag zum Theaterprojekt *Le Quatorze Juillet* (1936) zeigt Kollinger, dass hier Ideen des Neoklassizismus, der „Groupe des Six“ und des „esprit nouveau“ fortentwickelt werden. Aurics Bühnenmusik besteht auf Konstruktion, Klarheit und Simplizität (vgl. S. 100): Statt romantisierend sich entwickelnde Verläufe zu entfalten, reiht und montiert er autonome in sich geschlossene Sequenzen, arbeitet mit Zitaten und Stilweisen von Militärmusik bis zum Jazz. Kollinger reißt in diesem Zusammenhang die Abgrenzung des „front populaire“ zum sowjetischen Realismus an, der weniger ästhetische als institutionelle Vorbildfunktion hatte. Gleichzeitig zeigt sich der weitreichende Einfluss des filmmusikdramaturgischen Denkens sowjetischer Prägung vom kontrapunktischen Einsatz des Tons: Die Musik soll nicht die Handlung kommentieren oder die Bilder imitieren und verdoppeln, sondern die Distanz zum Abbildcharakter des Films gewähren. Auric verwirklicht dies durch Zurücknahme und Beschränkung des expressiven Ausdrucks. Gleichzeitig wird das Handwerkliche gegenüber der Inspiration präferiert. Letztlich soll sich Filmmusik als siebte Kunst derart emanzipieren, dass sie sich zu einer dramatischen Musik entwickelt, die für alle szenischen Inszenierungsformen geeignet ist.

Abschließend blickt Kollinger auf Aurics Filmprojekte der 1930er Jahre und erzählt von den Umbrüchen in der französischen Filmindustrie. Der poetische Realismus will eine nationalistische Entwicklung der Filmsprache. Diverse soziale Milieus und Charaktere sollen sichtbar werden, Kulissen weichen realen Drehorten, und strukturelle Fragen stehen vor

Inhaltlichem. Diese Ästhetik, die in Maurice Jauberts Artikel *Le Cinema: la musique* (1936) diskutiert wird, will ein genuin Französisches von den Traumwelten Hollywoods und dem operettenhaften Nationalen in Deutschland abgrenzen. In eben jenem „Programm“ verortet sich Auric zwischen 1934 und 1938 mit strukturell homogener Musik zu unterschiedlichsten Filmen. Seine kompositorische Anlage zeigt ein „wiederkehrendes Nacheinander von eigenständigen musikalischen Einheiten“ (S. 150), die bei minimaler Veränderung der Gesamtstruktur repetieren und variieren. So können collageartige Fakturen vereinheitlicht werden. Zyklische Kompositionen verklammern Szenen syntaktisch und dienen gleichzeitig der Spannungssteigerung. Zu ostinaten Figuren kontrastierende Melodien ohne entwickelnden Gestus entfalten vorwärtstreibende Bewegungen (vgl. S. 165). In diesen Aspekten erweist sich Auric als (typisch französischer) Erbe der kompositorischen Konzeption Eric Saties und als hochmoderner Visionär, der (film)musikalische Entwicklungen späterer Jahrzehnte vorwegnimmt.

Kollinger legt eine im besten Sinne altmodische, musikhistorische Arbeit vor, die den Künstler im Epizentrum ästhetischer und ideengeschichtlicher Programmatiken, biographischer Zusammenhänge, ökonomischer und kulturpolitischer Bedingtheiten verortet. So verliert sie – trotz dieser Einbindung in größere historische Kontexte – nie die persönliche Perspektive Aurics aus dem Blick. Überzeugend deutet sie die Ablehnung seiner F-Dur-Sonate durch elitäre Pariser Musikzirkel als ein Movens, das Aurics Hinwendung zur Filmmusik zumindest beförderte. Sie verhehlt nicht, dass im Engagement für den „front populaire“ eigennützige Motive wie die Möglichkeit, den Massengeschmack mit der eigenen Musik prägen zu können, eine Rolle gespielt haben dürften.

In gewissem Sinne kämpft Kollingers Arbeit gegen das überholte, aber in Teilen der Musikwissenschaft immer noch präsenannte Vorurteil an, dass funktionale Musik einer etwaigen absoluten Musik irgendwie unterlegen sei.

Kollinger zeigt, das Aurics Hinwendung zur Bühnen- und Filmmusik vornehmlich ästhetisch und ethisch begründet ist und nicht etwa einer ökonomischen Notlage entspringt.

Freilich kann Kollingers biographisch-historischer Zugriff wenig zur Theoriebildung beitragen, und der Erkenntnisgewinn verengt sich zu Ungunsten eines strukturellen Verständnisses von Film- und Musikbeziehungen. Trotz ihrer bisweilen etwas umständlichen Sprache gelingt Kollinger ein erhellender Blick auf das französische Kulturleben der 1930er Jahre. Sie erörtert Fragen ökonomischer, ästhetischer und technischer Natur, die im Übergang vom Stumm- zum Tonfilm aufgeworfen wurden und die zum Teil bis heute nicht abschließend beantwortet sind.

(Februar 2020)

Konstantin Jahn

*KARL BELLENBERG: Else Lasker-Schüler, ihre Lyrik und ihre Komponisten. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag 2019. 556 S., Abb., Nbsp., Tab.*

Mit seinem Buch über die Gedichtvertonungen Else Lasker-Schülers, eine Dissertation an der Universität zu Köln, hat Karl Bellenberg eine äußerst umfangreiche Arbeit vorgelegt, die wie keine vergleichbare Monographie zuvor auf einer nahezu vollständigen Erfassung der Vertonungen ihrer Lyrik bis 2018 basiert. Das Ergebnis der Recherchen sind 1.800 Kompositionen von über 400 Komponisten – eine beträchtliche Anzahl, die in einem Werkverzeichnis im vierten Großkapitel des Bandes aufgelistet ist. Dieses Verzeichnis bildet die Grundlage für eine Auswahl an Kompositionen von 30 Komponistinnen und Komponisten, deren Analysen im Mittelpunkt der Arbeit stehen.

Die Monographie ist in fünf Großkapitel gegliedert. Das erste behandelt das lyrische Werk Else Lasker-Schülers unter den Aspekten „Werk, Sprache, Produktion“, wobei vor allem die für die Vertonungen relevante „Metaphorik, Klanglichkeit und Farbigkeit“ analysiert werden. In

einem zweiten Unterkapitel wird die Rezeption des lyrischen Werkes in den verschiedenen Epochen ihres Schaffens und nach ihrem Tod aufgearbeitet, woran sich die Besprechung der wichtigsten Gedichtsammlungen anschließt und auf einige der meistvertonten Gedichte eingegangen wird. Thema des zweiten Großkapitels ist das Corpus der Kompositionen mit Unterkapiteln zur Quellenlage, einer Gesamtdarstellung des Corpus, der Themenfelder der Lyrik sowie ein Vergleich zu Corpora anderer Dichter. Das dritte Großkapitel widmet sich – wie oben erwähnt wurde – den Komponistinnen und Komponisten und deren Vertonungen. Das vierte Großkapitel besteht aus dem Werkverzeichnis, dem sich ein weiteres Anhang-Kapitel anschließt mit einem „Verzeichnis der bibliographisch erfassten Vertonungen“, der „Bezüge zu Werken und Briefen sowie Vertonungen“ und einem Personen- und Sachregister sowie einem umfangreichen Literaturverzeichnis.

Die Erstellung des Werkverzeichnisses bedeutete bereits umfängliche und zeitintensive Recherchen, denen sich der Autor zwischen 2010 und 2018 widmete. Für zukünftige ähnliche Vorhaben ist diesbezüglich das Kapitel zur Quellenlage von Bedeutung, in dem der Autor den Forschungsverlauf und die Quellenbeschaffung darstellt, die im Wesentlichen über das Internet und Korrespondenzen mit Komponisten sowie über die Konsultation von Katalogen von Bibliotheken, Verlagen etc. erfolgte. Konsultiert wurden Online-Kataloge, Nachlässe, Archive, Verwertungsgesellschaften, Musikverlage, Web-Seiten zu Komponisten und Musik-Portale im Web. Die Beschaffung des Notenmaterials erwies sich dabei als äußerst kostenintensiv – daran ist ersichtlich, dass der materielle und zeitliche Aufwand weit über eine gängige Dissertation hinausweisen und es sich um ein Forschungsprojekt handelt, das eigentlich institutionell hätte verankert werden müssen. Umso lobenswerter ist es, dass Karl Bellenberg dieses Projekt in eigener Verantwortung angegangen ist, ohne die anfallenden Kosten zu scheuen.

Das Werkverzeichnis und die folgenden