

on der Analyse auf tonale Strategien zunächst gewöhnungsbedürftig erscheinen, und tatsächlich zeigt sich ihr tieferer Sinn erst bei der Behandlung der *Zauberflöte*: sie „summarizes much of Mozart's long-evolving use of tonality to denote specific emotional states“ (S. 285). Man sieht, der Autor rechnet mit sehr aufmerksamen Lesern mit langem Atem, die ein gehöriges Maß an Sachkenntnis mitbringen.

Noch deutlicher wird das bei den Instrumentalwerken. Auch hier steht die Beschreibung des Einzelwerks und der Werkgruppen im Vordergrund, immer als eine musikalisch höchst sensible und anschauliche Beschreibung, die man mit großem Gewinn liest. Harmonische Details spielen auch hier eine auffallend prominente Rolle, und zahlreiche Detailvergleiche innerhalb des jeweiligen Œuvres wie zwischen den Komponisten verstärken die Tendenz, die drei „Klassiker“ von ihrem kompositionsgeschichtlichen Kontext zu trennen. Das funktioniert als Versuchsanordnung, hat aber seine Grenzen dort, wo Gattungs-Zusammenhänge nicht deutlich genug werden (wie z. B. in der Gattung Klaviertrio) und auch dort, wo fundamentale Gegensätze in der Komponierhaltung der Protagonisten (wie z. B. im Gegensatz von Mozarts sechs großen Quartetten zu ihren Modellen bei Haydn) hinter den Ähnlichkeiten im Detail zu sehr zurücktreten. Generell wird bei den Instrumentalwerken wie bei den Vokalwerken das Meiste, was als mehr oder minder allgemein bekannt gelten kann, stillschweigend vorausgesetzt – auch das kann man gut verstehen, aber es erleichtert die Lektüre nicht, wenn z. B. die Darstellung von Mozarts *Requiem* ohne Erwähnung der Händel-Beziehung oder die von Beethovens *Erster Symphonie* ohne die doch grundstürzende tonale Strategie der ersten Takte (samt der Reihe ihrer „Vorstufen“ bei Haydn) auskommt.

Aber, when all is said and done: Wenn man das Buch aus der Hand legt, hat man den Eindruck, am Gespräch der drei Komponisten, das in ihren Werken niedergelegt ist, fast unmittelbar teilgenommen zu haben, geführt von einem Cicerone unverwechselbarer Eigenart. Schlägt man es wieder auf, ist man sofort wieder gefangen von der Unmittelbarkeit, mit der hier Geschichte in lebendige Erzählung verwandelt wird. Es ist eine Erzählung aus einer sehr eigenen Perspektive, „gesehen durch ein Tempe-

rament“, und es ist nicht die einzige mögliche und angemessene Erzählung. Aber man darf wohl sagen, dass es eine bedeutende Erzählung, eine bedeutende historiographische Leistung ist.

(Februar 2010)

Ludwig Finscher

THOMAS RADECKE: *Theatermusik – Musiktheater. Shakespeare-Dramen auf deutschen Bühnen um 1800*. Sinzig: Studio · Verlag 2006, 498 S. (Musik und Theater 2.)

Lange Zeit fristete die Schauspielmusik in der Musikgeschichtsschreibung ein Schattendasein, ungeachtet der Tatsache, dass ihr im Bühnenbetrieb des späteren 18. und des 19. Jahrhunderts eine herausragende Bedeutung zukam und kaum ein namhafter Komponist hierzu beizutragen versäumte. Umso größer erscheinen daher die Herausforderungen an die Wissenschaft: Wer heute zu diesem Thema arbeiten will, muss Grundlagenforschung betreiben und sieht sich mit einer Fülle von Dokumenten und Musikalien konfrontiert, die zunächst philologisch zu beschreiben und historisch zu bewerten sind. In der vorliegenden Arbeit wird mit der deutschen Rezeption der Shakespeare-Dramen um 1800 ein theaterhistorisch zentraler Repertoirebereich erstmals umfassend und in beeindruckender Gründlichkeit untersucht. Das methodische Dilemma spricht der Verfasser schon im Vorwort an: „Bei aller Fülle hier zusammengetragener dramatischer Quellen und Kontexte gerät philologischer Positivismus als die vielleicht fatalste gegenwärtige musikologische Tendenz immer da an den Abgrund von Kunst-Buchhaltung, wo keinerlei Spekulationen oder auch Konstruktionen mehr gestattet zu sein scheinen“ (S. 11). Aus diesem Grunde erhebt Radecke „das Fragezeichen als eine vom Aussterben bedrohte Interpunktion“ zum „geheimen Widmungsträger dieser Schrift“ (S. 11) – eine durchaus wörtlich zu nehmende Botschaft, denn der Autor neigt bisweilen zu Verrätselungen. Hiervon abgesehen ist die ambitionierte Anlage der aus sechs Kapiteln bestehenden Untersuchung von beeindruckender Reichweite.

Zunächst werden Grundzüge und Tendenzen der literaturkritischen und ästhetischen Shakespeare-Rezeption in Deutschland bis 1830 anhand zahlreicher Autoren entfaltet. Sodann

wendet sich der Autor ebenso systematisch der Theorie und Praxis der Schauspielmusik in Deutschland zu. Hierbei diskutiert er prägnant die schauspielästhetischen Positionen u. a. von Gottsched, Scheibe, Lessing, Sulzer, Reichardt und Tieck, ehe er deren praktische Umsetzung am Beispiel Weimars erörtert. Das dritte Kapitel ist mit „Analysekriterien und Auswahl der Quellen“ überschrieben und ruft mehrfach den „geheimen Widmungsträger“ in Erinnerung. Sein erster Teil wiederholt fast wörtlich einen bereits 50 Seiten zuvor abgedruckten Text über Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (S. 61–63), die sodann zu behandelnden „Sujets und ihre besonderen Topoi und Idiome“ der ausgewählten Dramen *Hamlet*, *Julius Caesar*, *King Lear*, *Macbeth*, *Romeo and Juliet* und *The Tempest* sind dem Autor insgesamt nur drei Seiten wert (S. 113–115), und statt der versprochenen Analysekriterien wird schließlich die „musikpoetische Morphologie der Hexen in *Macbeth*“ anhand der verschiedenen deutschen Übersetzungen des Untersuchungszeitraums behandelt.

Umso überzeugender sind die drei letzten Kapitel des Buches gelungen, die sich primär mit den konkreten musikalischen Realisierungen auseinandersetzen. Radecke konzentriert sich hierbei auf drei Aspekte: auf die Rahmenmusiken (Ouvertüren, Zwischenaktmusiken, Entre'actes), die „Musik zur Sphäre des Unirdischen und Metaphysischen“ sowie die musikalische Darstellung psychologischer Grenzsituationen. Hinsichtlich der Rahmenmusiken werden die dramenspezifischen von den auch im 19. Jahrhundert noch weit verbreiteten unspezifischen Realisierungen abgehoben, bei denen auf präexistente Stücke aus dem Notenarchiv zurückgegriffen wurde. Vor allem anhand der unterschiedlichen Vertonungen der Hexenszenen aus *Macbeth* (u. a. von André, Benda, Reichardt, Seidel, Haßloch, Mederitsch, Weyse, Spohr, Pearsall) zeigt Radecke generelle kompositorische Entwicklungslinien auf, die er sodann mit den älteren englischen Realisierungen des 17. und 18. Jahrhunderts vergleicht. Die Psychologisierung im Singspiel wird am Beispiel von Bendas *Romeo und Julie* (Gotha 1776), Mederitschs *Macbeth* (Wien 1796) und Seyfrieds *Julius Caesar* (Wien 1811) diskutiert.

In seinem Gesamtfazit hebt Radecke die „auffällig disparate Stillage der Shakespeare-

Musiken und -Opern kurz vor 1800 und im ersten Viertel des neuen Jahrhunderts“ hervor (S. 331). Insgesamt handelt es sich um eine grundlegende Arbeit, die durch einen bedeutenden Anhang (Quellen- und Literaturverzeichnis, umfassende Damentext- und Partiturfaksimiles, Tabellen zur Versmetrik und zu poetischen Stilmitteln) abgerundet wird.
(Dezember 2009) Arnold Jacobshagen

BETTINA SCHLÜTER: Murmurs of Earth. Musik- und medienästhetische Strategien um 1800 und ihre Postfigurationen in der Gegenwartskultur. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2007. 250 S., Abb. (Monolithographien. Band IV.)

Bettina Schlüters Bonner Habilitationsschrift von 2003 beschäftigt sich mit einem bekannten Thema aus neuer Warte: Es geht um Resonanzen ästhetischer Strategien der „Sattelzeit“ in der Gegenwart. Schlüter nähert sich diesem Komplex mit Methoden im Brennpunkt von Musik-, Medien- und Kulturwissenschaft. Insofern kommt ihr Buch, das verschiedentlich auf Niklas Luhmanns Systemtheorie rekurriert, zu Ergebnissen, die anderswo nicht nachzulesen sind. Zugleich zeichnet sich eine Konzeption von Musikwissenschaft als Medienwissenschaft ab. Dass 1998 das Soundtrackalbum zu James Camerons *Titanic*-Film der „Klassik“ zugeordnet wurde, wird zum Auslöser von Fragen nach Reflexen ästhetischer Diskurse der Zeit um 1800 in der Kultur der Gegenwart – Bereiche, die die Einleitung als „Hochkultur“ der „Klassik“ und „classic“ benennt. Die Autorin arbeitet ein „Sinnprojekt“ heraus, welches, um 1800 generiert, die Kodierung kultureller Erzeugnisse bis heute so stabilisiere, „dass es fest etablierte Zuschreibungen gegenläufiger Art – wie beispielshalber bei Celin [sic] Dion die Signatur eines ‚Popstars‘ – zumindest kurzfristig mühelos überschreibt“ (S. 9 f.). Um dies zu demonstrieren, wählt sie neben *Titanic* – der aktuelle mediale Hype um Camerons *Avatar* verleiht diesem Beispiel weitere Resonanz – Ludwig van Beethovens *c-Moll-Symphonie* und ein sie umrankendes Textkorpus als Untersuchungsobjekt: einen Gegenstand also, der zum Inbegriff des „Klassischen“ in der Popularkultur avancierte. Darüber hinaus entwirft sie ein Netz von Akteuren und Objekten, in dem vor allem David Lynch und Carl Dahlhaus zu