

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 stabilisierte, „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 Populärkultur avancierte. Darüber hinaus entwirft sie ein Netz von Akteuren und Objekten, in dem vor allem David Lynch und Carl Dahlhaus zu

Knotenpunkten werden. Ferner wertet sie eine Vielzahl von Quellen aus, die in der Regel nicht Gegenstand musikwissenschaftlicher Betrachtung sind: Kundenrezensionen bei Online-Buchhändlern, Chat-Protokolle, Photographien auf privaten Homepages. So bricht sich die Diskussion in einem Spektrum multipler Ansätze. Folgerichtig weist eine Vorbemerkung auf die Möglichkeit punktueller Lektüre hin. Sich „je nach Neigung auch gezielt einzelnen Passagen (beispielsweise den Filmanalysen oder den Ausführungen zu einer digitalen Klangästhetik) zuzuwenden“ (S. 7) lässt sich aber kaum bewerkstelligen, wenn man die kryptischen Kapitelüberschriften und den Verzicht auf ein Register bedenkt.

Die sieben Kapitel fokussieren verschiedene Facetten des Gegenstands. Als eine Einheit lassen sich die ersten drei lesen, die späteren fächern immer weiter auch mit Blick auf die fachwissenschaftliche Methodik auf. Stellvertretend einige Anmerkungen zum ersten Kapitel: Schlüters Interesse entzündet sich an Einschätzungen des Umfangs – dass Beethovens Symphonie als zu lang kritisiert wurde, dem viel längeren *Titanic*-Film dieser Vorwurf hingegen nicht gemacht worden sei. Das stimmt freilich nicht ganz: „It’s dull, and staid, and limp; it drags its overblown butt around so long that by the time it finally gets down to showing us what we really want to see, we’re asleep“, schrieb beispielsweise Rebecca Wan in ihrem „This Movie is Boring“ betitelten Verriss in *The Flying Inkpot*. Dazu kommen die verschiedenen Erwartungshaltungen. Eine Symphonie im Umfang von Beethovens Opus 67 riss 1808 die Erfahrungshorizonte ganz anders auf als 1997 ein Film im Umfang von *Titanic*. Ist insofern das Sinnprojekt in *Titanic* vielleicht doch nicht ganz umgesetzt? Auch die „deeper levels“, die Schlüter bei Beethoven in den Blick nimmt, könnten hinterfragt werden. Wer mit Tiefenmetaphern in der Musik operiert, sollte sich nicht substanziell auf ein analytisches Repertoire berufen, das Oberflächenphänomene – nämlich Motivrelationen – untersucht.

Solche Inkonssequenzen gibt es trotz manch bestechender Argumentationen mehrfach, teils auch verkürzte Thesen („Das Genre des Film Noir lebt bekanntermaßen von überraschenden Wendungen“, S. 44 f. – die Filmwissenschaft

diskutiert hingegen, ob es überhaupt ein Genre des Film noir gibt, geschweige denn was „bekanntermaßen“ dessen Charakteristika seien) oder ausführliche Darlegungen geläufiger Sachverhalte (was ein crane shot bezeichnet, weiß man eigentlich). Aber insbesondere empfand ich eine Diskrepanz zwischen den spannenden, sympathischen, nachvollziehbaren Forderungen der Autorin nach einer revidierten wissenschaftlichen Methodik und deren Umsetzung – und zwar sowohl in musik- und filmanalytischer Hinsicht als auch darin, dass der auf die deutschsprachige Musikwissenschaft fokussierte Blick, der mit dem Hollywood-Film interessant kollidiert, wenig anderes wahrnimmt: Wenn ab S. 123 etwa die Frage nach der „Überdetermination musikalischer Einheiten durch ihren kompositorischen Kontext“ gestellt wird, bekräftigt sich erstens die Verengung auf Motivatik, zweitens hätte die Diskussion gewonnen, wenn beispielsweise die Kontroverse um Fortes Brahms-Analysen in *MTO* 2001 (David Huron, „What is a Musical Feature?“) ausgewertet worden wäre.

Diese Monita sollen nicht darüber hinwegsehen, dass das Buch lesens- und überdenkenswert ist und dass es zahlreiche innovative Ansätze enthält: inhaltlich beispielsweise zum digitalen Sounddesign, zur Bedeutung von Mikrofonierung und Lautsprecherzuweisung im Kino, methodisch zum Umgang mit Fandom-Quellen und selten hinterfragten Fachtraditionen. Schlüter entwirft eine Archäologie ästhetischer Grundeinstellungen der Gegenwartskultur in der Zeit um 1800, sie setzt sich in eigenständigen Thesen mit der Musikwissenschaft des 20. Jahrhunderts auseinander und formuliert Forderungen für die Fachdiskussion unserer Zeit. Dabei bleibt zwar das Manko, dass die Interdisziplinarität gelegentlich auf Kosten der disziplinären Sorgfalt geht, aber die Tatsache, dass dem Fach ein medientheoretischer Ansatz gewiesen wird, bleibt davon unberührt.

(Dezember 2009)

Christoph Hust

Werk-Welten. Perspektiven der Interpretationsgeschichte. Hrsg. von Andreas BALLSTAEDT und Hans-Joachim HINRICHSSEN. Schliengen: Edition Argus 2008. 157 S., Abb., Nbsp., CD (Kontext Musik. Publikationen der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf. Band 1.)