

dass der enzyklopädische Teil vorliegt, und hoffen wir, dass andere ebenso begabte Fachleute sich um weitere Aspekte des Themas im Sinne einer Verständigung zwischen den Disziplinen kümmern.

Das Buch ist sorgfältig hergestellt und in sehr angenehmer Weise frei von Druckfehlern. Eine 30 Seiten starke Bibliographie hilft weiter, und sorgfältig erarbeitete Indices wie auch die feinnervige Kapitelgliederung garantieren eine gute Übersicht.

(August 2009)

Max Haas

*CHRISTIANE HAUSMANN: Zwischen Avantgarde und Kommerz. Die Kompositionen Ennio Morricones. Hofheim: Wolke Verlag 2008. 345 S., Nbsp. (sinefonia 8.)*

Christiane Hausmanns Studie ist der erste umfassende Versuch, das filmmusikalische Schaffen Ennio Morricones mit seinem Komponieren für den Konzertsaal in Beziehung zu setzen. Letzteres untersucht die Autorin, indem sie zehn ausgewählte Werke aus der Zeit zwischen 1957 bis 2001 im Kontext von Nachkriegs-avantgarde und spezifisch italienischem Konzertleben betrachtet. Die Ausführungen sollen einerseits veranschaulichen, wie sich Morricone vor diesem Hintergrund ästhetisch positionierte, andererseits aber auch den Blick für verschiedene Entwicklungsstadien seines konzertmusikalischen Schaffens und den kompositorischen Umgang mit verschiedenen Genres schärfen. Die Analysen selbst, als Zusammenfassung zentraler Aspekte in den laufenden Text eingebunden und in ausführlicher Gestalt im Anhang des Bandes abgedruckt, dienen dem Nachweis struktureller und kompositionstechnischer Details und arbeiten eine Reihe charakteristischer Verfahren und Tendenzen heraus. Dass die Präsentation manchmal nicht so recht überzeugt, hängt mit Hausmanns Sprache zusammen, die gelegentlich der notwendigen Präzision entbehrt und eine Reihe von terminologischen Schwächen aufweist. So spricht die Autorin gern von „Floskeln“ oder von der „Ausdifferenzierung von Klangeffekten“ (S. 23), wodurch sie – im Gegensatz zu ihrer eigentlichen Intention – die beschriebenen Phänomene sprachlich eher als Marginalien markiert. Formulierungen wie der Satz, Morricone experimentiere „mit verschiedenen Formen sowohl se-

rieller als auch nicht-serieller (vor allem in Form horizontaler ebenso wie vertikaler Symmetrien) Natur“ (S. 23), offenbart eine Unschärfe in Bezug auf den undifferenziert angewandten Begriff ‚Form‘, und auch historisch fragwürdige (und zudem wenig hilfreiche) Verweise sind zu finden, bezogen etwa auf die Kompositionen *Musica per 11 violini* und *Totem secondo*, die der Autorin gemäß als monochromatisch angelegte Werke „sich hinsichtlich der beteiligten Instrumente auf eine Gruppe“ beschränken und „darin an der Tradition der Kompositionen für Consort-Ensembles der Renaissance“ (S. 25) orientieren.

Bedeutsam ist der theoretische Ansatz, den Hausmann im zweiten Teil mit Blick auf die Analyse von Morricones Filmmusik verfolgt: Ausgehend von dem Gedanken, dass Filmmusik immer in engem Zusammenhang mit ihrer narrativen Funktionalität gesehen werden muss, welche ihrerseits einer Analyse von visueller und auditiver Ebene bedarf, entwickelt sie, die Nähe des Mediums Film zur Narrativität der Literatur betonend, ein „neoformalistisches Modell filmischer Narrativität“ (S. 48) in Anlehnung an das narratologische Modell der Gegenüberstellung von Fabel (als abstrakter formaler Struktur) und Sujet (als dramaturgischer Präsentation der Fabel auf visueller wie auditiver Ebene). Indem sie in der Folge mit Syntax und Semantik lediglich zwei grundlegende Dimensionen filmmusikalischer Narrativität und damit „zwei elementare und diskrete Kategorien filmmusikalischer Funktionen“ (S. 50) unterscheidet, vermeidet sie die Probleme, die bei anderen Autoren bezüglich einer Systematisierung der Funktionen von Filmmusik auftauchen. Von dieser Warte aus kann die Autorin, „die Bedeutung der mitschaffenden Wahrnehmungstätigkeit des Rezipienten bei der Konstruktion der filmischen Narration“ (S. 57) einbeziehend, unabhängig von Stilmerkmalen „Annahmen über die Struktur und das Funktionieren von Filmen und Filmmusiken“ (S. 56) liefern und von einer genaueren Bestimmung, wie diese Elemente in einer bestimmten Filmmusik stilistisch konkretisiert werden, absehen. Ausgangspunkt ist also der „konkrete ästhetisch-technische Gegenstand“, der – trotz aller möglichen Individualität einzelner Arbeiten – auf verschiedenen Ebenen eine Vergleichbarkeit von Filmen gewährleistet. Zugleich führt Hausmann aber mit dem Begriff des „Verfrem-

dungspotentials“ die Möglichkeit ein, „das je Besondere oder Konventionelle einer konkreten Filmmusik zu definieren“, was zugleich „eine Einordnung in den filmisch- bzw. filmmusikalisch-historischen Kontext“ (S. 56) voraussetzt und dadurch über die historische Situation und deren Kennzeichen Auskunft gibt.

Dass die hier mitgedachte Trennung von „filmmusikalischem Stil und filmmusikalischer Funktion“ in der Praxis eine weitaus „differenziertere Beschreibung des technisch-ästhetischen Gegenstands der Filmmusik und ihres Verhältnisses zur visuellen Ebene des Films“ (S. 57) erlaubt als dies durch die einschlägigen Begriffe ‚Motivtechnik‘, ‚Mood-Technik‘, ‚Underscoring‘ und ‚Baukastentechnik‘ möglich ist, belegen die nachfolgenden Filmmusikanalysen, die eine Vielzahl wertvoller Einzelkenntnisse zu Morricones Musik bündeln. Dem ersten Teil des Buches entsprechend sind die ausführlichen filmmusikalischen Protokolle im Anhang abgedruckt, während im Haupttext eine zusammenfassende Lesart, reduziert auf wesentliche Argumentationsstränge und unter Verwendung eigens angefertigter Partiturtranskriptionen, wiedergegeben ist. Die Beschränkung auf zehn zwischen 1964 und 2000 entstandene Filme ist – auch wenn man über die eine oder andere Wahl sicherlich diskutieren könnte – sehr überzeugend und unterstützt die Zielsetzung, möglichst unterschiedliche Aspekte, aber auch wichtige Wandlungen in Morricones Arbeit aufzuzeigen.

Ogleich sich die Ergebnisse angesichts eines inzwischen auf rund 500 Filmmusiken angewachsenen Œuvres nicht ohne Weiteres verallgemeinern lassen, gelingt es der Autorin, bestimmte Grundeigenschaften von Morricones Stil zu isolieren und diese im abschließenden Kapitel vergleichend auf ihre Beobachtungen zum Schaffen für den Konzertsaal zu beziehen. Gerade Elemente wie „die Durchgestaltung jedes musikalischen Parameters“ (S. 179) und die Aufmerksamkeit für die „Suche nach Klangfarben, die durch das Experimentieren mit ungewöhnlichen Besetzungen, die Einbeziehung von Geräuschen und die Nutzung der klanglichen Möglichkeiten elektrischer bzw. elektronischer Instrumente erreicht werden können“ (S. 182), zählt sie zu jenen Charakteristika, die Morricone durch die ästhetisch wie funktional überzeugende „Übertragung von kompositorischen

Prinzipien seiner Konzertmusik auf die Filmmusik im Sinn einer funktionalen Anverwandlung“ (S. 180) ausformuliert hat. Dass die Entstehung solcher Kennzeichen tatsächlich aus der Wechselwirkung mit Morricones Erfahrungen im Bereich der zeitgenössischen Musik zu verstehen ist, stellt eines der wichtigsten Ergebnisse von Hausmanns Arbeit dar.

Unabhängig von einzelnen Einwänden erweist sich das Buch daher als substanzielle Darstellung von Morricones Beitrag zur Filmmusik und dürfte in Zukunft eine grundlegende Lektüre für jede weitere Beschäftigung mit dem Komponisten sein.

(Juni 2009)

Stefan Drees

*DANIEL ENDER: Der Wert des Schöpferischen. Der Erste Bank Kompositionsauftrag 1989–2007. Achtzehn Porträtskizzen und ein Essay. Wien: Sonderzahl 2007. 271 S., Nbsp., Abb.*

Ein erstes Aufblättern dieses Buches vermag Irritation auszulösen: Eine große österreichische Bank vergibt einen Kompositionsauftrag und lässt dessen langjährige Geschichte ausführlich dokumentieren. Handelt es sich hier tatsächlich um ein wissenschaftliches Informationsmedium oder eher um eine PR-Aktion für das eigene Engagement?

Erfreulicherweise resultierte Kultursponsoring hier nicht in einer bunten Hochglanzbroschüre, sondern in einer sehr ansprechend gestalteten Publikation, die ganz unabhängig von ihrer Entstehungsgeschichte ihre Relevanz behauptet. Die meisten der vorgestellten Preisträger sind bis heute im österreichischen Musikleben präsent, manche konnten sich auch international durchsetzen. Dabei bewies der einzige Juror Lothar Knessl nicht nur ein gutes Gespür für die längerfristige Durchsetzungsfähigkeit der Prämierten. Seine Auswahl dokumentiert auch die beachtliche Vielschichtigkeit Neuer Musik in Österreich, von dem auch Elemente des Jazz und der Populärmusik integrierenden Christian Mühlbacher über Wolfgang Mitterer, der in vielen seiner Werke neue Klang- wie Aufführungskonzepte entwickelt, bis zur ebenso komplexen wie fein ausgehörten Kompositionsweise Wolfgang Schurig.

Dieser Eindruck von Vielfalt entsteht auch durch die Darstellungsweise: Die Komponistenporträts sind weniger kontextuell im Sinne ei-