

Für weibliche Lebensläufe sind, so Borchard, fehlende oder nicht auffindbare Quellen, kurz: „Materiallücken“ bezeichnend. Diese Lücken gilt es „bewußt zu markieren, statt sie, wie allzu oft in der Frauenbiographik üblich, aus dem falschen Anspruch heraus, eine konsistente Geschichte zu erzählen, mit Spekulationen zu füllen und die Lücken gleichsam zu überschreiben“ (S. 27). Das „Lückenschreiben“ verlangt dagegen eine selbstreflexive Narration, die sich dem vorhandenen wie auch dem nicht vorhandenen Material nähert. So stellt Borchard etwa die Biographie der jungen Sängerin Amalie Schneeweiss (Weiss) aus den 1850er und 60er (Wiener) Jahren anhand von Theaterzetteln und anderen „aktenkundigen“ Quellen zusammen, wobei die „wenigen erhaltenen Dokumente [...] nicht als Belege in einem durch Narration gestifteten Zusammenhang [dienen], sondern [...] wie Mosaiksteine, zwischen denen große Lücken klaffen, angeordnet“ werden (S. 173).

Diese Vorgehensweise führt zu einer historisch-biographischen Darstellung, die an die Stelle suggerierter Kohärenz das Prinzip der Offenheit setzt: Quellen werden jeweils zwar nach Möglichkeit kontextualisiert, stehen aber auch ‚roh‘ montiert beieinander, um sie im Prozess des Lesens dem Prozess der individuellen Aneignung zu übereignen. Dabei verwendet die Autorin je nach den Gegebenheiten des vorliegenden Materials und an dessen Beschaffenheit angepasst höchst unterschiedliche Formen der narrativen Präsentation: „Annäherungen“, „Dialog-“ und „Textmontage“, aber auch „Methodische Überlegungen“, „Fragen“ sowie die Bereitstellung von Dokumenten auf der beigelegten CD-ROM – Montage nicht nur als Prinzip der Textgestaltung, sondern auch als methodisches Prinzip.

Die Methode des „Gegenschreibens“ schließlich bezieht sich sowohl auf Quellenmaterial als auch auf bereits existierende biographische und historiographische Texte und betrifft den Prozess der kritisch-kontextualisierenden Lektüre und der Reflexion der eigenen Lektüreleistung im Schreibprozess. Die eingehende Textanalyse (mit dem Blick auf Autorenintention, Anlass, Textfunktion und andere Parameter) wird selbst thematisiert, um dem Leser/der Leserin den Nachvollzug der Interpretation zu ermöglichen. Auf diese Weise wird etwa die

Biographie von Andreas Moser auch als Selbstentwurf und -präsentation Joseph Joachims erkennbar.

Die Vielfalt und die Art der Dokumente, die Borchard zusammen- und gegeneinanderstellt, lässt erkennen, dass es ihr um eine Musikgeschichtsschreibung im Sinne einer Geschichte des kulturellen Handelns zu tun ist: Musikgeschichte als Berufs- und Lebensgeschichte („Leider verfügt die deutsche Sprache über keinen Begriff, der die untrennbare Einheit von Leben und Arbeit erfaßt, die ja insbesondere für künstlerische und wissenschaftliche Tätigkeiten charakteristisch ist“, S. 30), Institutionengeschichte, Werk- und Rezeptionsgeschichte, Interpretationsgeschichte u. a. m.

Ausgangspunkt aller Historiographie aber bleibt, so Borchard, der handelnde Mensch, denn „Leben und künstlerische Arbeit stellen ein komplexes Bedingungsgefüge wechselseitiger Wirkungen dar; die Ausblendung biographischer Aspekte befördert die – wissenschaftlich nicht haltbare – Vorstellung von einer ‚objektiven‘ Musikgeschichte, die ein für allemal Gegebenes darstellt, sie verstellt den Blick darauf, dass ‚Geschichte‘ weitgehend ‚Effekt der Überlieferung‘ und der nachträglichen Konstruktion durch Einzelne ist“ (S. 587).

(Juni 2007)

Melanie Unsel

*WILLIAM ALEXANDER EDDIE: Charles Valentin Alkan: His Life and His Music. Aldershot: Ashgate 2007. XI, 270 S., Nbsp.*

Charles Valentin Alkan hat seit jeher besonderes Interesse im britischen Raum gefunden – berühmt ist Ronald Smiths grundlegende zweibändige Publikation von 1976 und 1987. In seiner offenbar ersten Buchpublikation versucht sich nun William Alexander Eddie dem Titel nach an einer Studie von „Life and Music“, wie sie in Großbritannien so gerne gepflegt wird. Doch der Titel täuscht: Alkans Leben wird im einleitenden Kapitel abgehandelt (S. 1–25); zwar wird es im Verlauf des Buchs immer wieder aufgegriffen, doch ohne die typische und erwartbare Verschränkung.

Eddies Schwerpunkt liegt vor allem auf einer Analyse von Alkans Werken, insbesondere auch mit Blick auf neuere Erkenntnisse der Musiksemiotik. Und hier liegen auch ganz offensichtlich seine Stärken. Die Analysen sind

oft tiefgründig, obschon an manchen Stellen vielleicht zu knapp, während Eddie an anderen Stellen zu weitschweifig wird – etwa in der Betrachtung von Alkans Kadenz für Konzerte von Beethoven und Mozart. Hier bezieht er sich umfassend auf eine „Klavierschule“ (S. 138) von Daniel Gottlob Türk – wie ungünstig nur, dass diese *Clavierschule* von 1789 stammt und für Alkan kaum Relevanz gehabt haben wird. Überhaupt sind häufiger merkwürdige Schreibweisen stehen geblieben („Liebschen“ statt *Liedchen*, S. 130, „Lieder ohne wörte“, S. 115), und auch manche französische Stücktitel und andere Nomina erfahren irritierende Übersetzungen. Auch in musikhistorischer Hinsicht reißen die Merkwürdigkeiten nicht ab: Eddie unterscheidet nicht zwischen Bearbeitung, Transkription und Kadenz; mit Diagramm 8.2 (S. 142) präsentiert er das Programm einer Konzertsreihe – durch die Übertragung in moderne Drucktypen (Briten können selten Frakturschrift lesen) verliert es allerdings weitgehend an dokumentarischem Wert.

Die Herstellung des Buches muss insgesamt als eher schlampig bezeichnet werden. Das Register und die Literaturschau sind unvollständig (Macdonalds *Grove*-Artikel von 2001 blieb unberücksichtigt, entsprechend weicht Eddies Werkverzeichnis ab), das Buch von Britta Schilling scheint nach der Bibliographie ein Aufsatz, kein Buch zu sein. Die Sinnlosigkeit und Impraktikabilität mancher Anmerkungen erweist sich, wenn man die Endnoten konsultiert (etwa komplette Redundanz der Angaben in Anmerkung 2 des Kapitels 1). Von sorglosem Zeilenumbruch und typografischen Fehlern in Text und Notenbeispielen sei gar nicht die Rede – zu sehr scheint der Autor darauf vertraut zu haben, dass andere seine Notizen optimal aufbereiten, ohne selbst eine Endkontrolle vorgenommen zu haben. Schade, denn hätte sich der Autor ein wenig mehr Mühe gemacht, hätte das Buch eine exemplarische Studie zu Alkans Schaffen werden können.

(November 2007) Jürgen Schaarwächter

CHRISTIAN THORAU: *Semantisierte Sinnlichkeit. Studien zu Rezeption und Zeichenstruktur der Leitmotivtechnik Richard Wagners*. Stuttgart: Steiner 2003. 296 S., Abb., Nbsp.

(Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 50.)

Kaum ein anderer Terminus in der Musikgeschichte wie das Leitmotiv, kaum eine andere Kompositionstechnik wie die Leitmotivtechnik verbinden sich derart mit dem Namen ihres vermeintlichen Erfinders Richard Wagner. Dass der Begriff des Leitmotivs jedoch keinesfalls auf Richard Wagner zurückgeht und der Komponist in seiner einzig erhaltenen Bemerkung von 1879 zu dieser neuartigen Erklärhilfe vorschlug, sich doch endlich einmal dem musikalischen Satz und nicht nur den „sogenannten Leitmotiv[e]n“ zuzuwenden, verdeutlicht nicht nur die Problematik einer noch zu Lebzeiten Wagners etablierten Rezeptionsart, sondern auch die Spannung zwischen Künstler und Publikum, zwischen Anspruch der Kunst und notwendigen Verständnis- und Rezeptionshilfen aufseiten der Hörer, zwischen einer schon zum Kanon erhobenen Methode des Zugangs zu Wagners Werk (auch im *dtv-Atlas Musik*) und ihrer stark zu relativierenden Bedeutung, wenn man sich die Mühe macht, die Umstände ihrer Entstehung und Weiterentwicklung genauer zu untersuchen.

Christian Thorau betont in seiner Dissertation, „dass das begrifflich orientierte Leitmotivdenken in Verwandtschaften, in Bedeutungen und Ableitungen eben *kein* Aspekt des Komponierens ist, sondern ein eigendynamisches Phänomen der bürgerlichen Rezeption“ (S. 22, Fußnote 22). Der Umgang mit diesem Bruch zwischen Theorie und Praxis trägt in musikwissenschaftlicher Forschung insofern noch mehr zur Verwirrung bei, als produktionsorientierte Hinweise Wagners und rezeptionsästhetisches Verhalten beim Publikum vermischt werden. Thoraus Einleitung macht sehr deutlich, dass die Arbeit alleine auf die strikt von Wagners Vorstellungen zu trennende rezeptionsästhetische Seite des Leitmotivs abhebt, in erster Linie ausgehend von Hans von Wolzogens *Thematischem Leitfaden durch die Musik zu Richard Wagners Festspiel Der Ring des Nibelungen* und den sich daraus ergebenden Folgen für das Verständnis und die Deutung von Wagners Musik.

Vor dem Hintergrund der zahlreichen und hier erstmals auch geordneten Leitfadens-Literatur umkreist Thorau die These, dass die Konstruktion von Leitmotiven und die Anwendung