

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 Leitfaden-Literatur umkreist Thorau die These, dass die Konstruktion von Leitmotiven und die Anwendung

der Leitmotivtechnik eine geringe bzw. gar keine Bedeutung für das Verstehen des Wagner'schen Werkes hat. Beide Hilfsmittel sind „Rezeptionsgebilde, ihre Wissensfunktion ist größer als ihre Werkfunktion, wer sie kennt, glaubt sich gebildet“.

Jene Literatur und Praktiken, die sich unabhängig wie auch im Widerspruch zu Wagners eigenen Vorstellungen entwickelt haben, werden unter drei Aspekten behandelt. 1. Vorläufer der von Wolzogen'schen Praxis (Liszts *Lohengrin*-Aufsatz bzw. die Analysen Gottlieb Federleins), 2. Entstehung, Etablierung und Auswirkung der Leitfaden-Literatur bis zum Ersten Weltkrieg und 3. die semantische Analyse der Leitmotive (unter Einbeziehung von Nelson Goodmans *Languages of Art*).

Trotz von Wolzogens Sonderstellung als erstem Wagner-Interpreten, der die Wagner'sche Charakterisierungskunst der Motive als Zusammenhang stiftendes und dramaturgische Konsequenzen tragendes System vermittelt hat, kann er – so Thorau (S. 155) – nicht alleine für die fehl gelaufene Rezeption verantwortlich gemacht werden. Auch Wagners eigene Teleologie war Teil eines Prozesses, in dem der Versuch, Wagners Werk zu erklären und seine Kompositionsmethode vor den Augen einer ablehnenden Öffentlichkeit zu retten, zur Reduzierung auf eine einfach zu rezipierende wie auch zu vermittelnde Technik und damit auch zu ihrer nicht vorhersehbaren Popularisierung führte. Mit ihr verbinden sich mehrere Phänomene bürgerlicher Musikkultur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: 1. die Umwandlung von kritischen Textformen wie Konzert- oder Musikalienrezension zu didaktischen, vorbereitenden Texten, 2. die Aktivierung des Rezipienten und seine völlige Hingabe an das Werk – insbesondere im Kontext der Bayreuther Festspiele –, 3. die Kanonisierung bürgerlicher Bildungsgüter, wozu u. a. auch Kretzschmars *Führer durch den Konzertsaal* zählt und 4. das wachsende Bedürfnis nach verbaler Beschreibung von Musik zum Zwecke ihrer rationalen Einordnung als Ausdruck wachsender Sinnlichkeitsskepsis. Die Leitfaden-Literatur wird diesen Tendenzen auf unterschiedlichstem Niveau gerecht und schwankt zwischen differenzierten Darstellungen wie jener von Wolzogens und simplifizierenden Broschüren wie Wossidlos *Opernbibliothek*, in denen selbst

„der Hinweis auf motivische Verwandtschaften und Rückbezüge [...] fast vollständig getilgt [ist], so dass die funktionale und semantische Differenz zwischen einem Leitmotiv und einer herkömmlichen Arienmelodie nivelliert wird“ (S. 177). In vergleichenden Analysen der Publikationen von Wolzogen, Heintz, Pfordten, Chop, Porges, Neitzel, Pfohl u. v. a. arbeitet Thorau, mithilfe eines in Kapitel III entwickelten zeichentheoretischen Ansatzes, ihre Unterschiede im Verständnis der Leitmotive heraus und macht damit auch die Schwierigkeiten bei der Übertragung der Leitmotivanalyse Wolzogens auf andere Musikdramen Wagners wie *Tristan und Isolde* sowie ihre unterschiedlichen Ergebnisse deutlich.

Das Buch ist eine „Rekonstruktion der Verstehensgeschichte Wagnerscher Musik“ und erforscht damit auch am Beispiel eines konkreten Falles – den Werkerläuterungen des Wagnerismus – wie unverständliche, „widerständige“ Kunst erklärt, simplifiziert, in ihrer „sinnlichen Faszinationskraft“ domestiziert und letztendlich zu ihrer „irreversiblen Verbürgerlichung“ geführt wird. Was Thorau hier für Wagner ausgearbeitet hat, formt in der Verknüpfung von semiotisch-analytischen, soziologischen und historisch-quellenkritischen Methoden einen Weg, der sowohl für die generelle Entstehung von Musikschrifttum bis hin zur Etablierung wissenschaftlicher Praktiken beschritten werden müsste (Ansätze davon finden sich z. B. bei Donin/Campos, „La musicographie à l'œuvre“, in: *AcM* 77/2, 2005) als auch bei der Aufarbeitung historischer Hörweisen und ihrer Einflüsse auf Komposition, Aufführung und Präsentation Anwendung finden könnte. Das Verdienst dieser ungemein detailreichen, stilistisch herausragenden und methodologischen Untersuchung liegt in ihrer über sich selbst hinausweisenden Vorbildfunktion für weitere Arbeiten zu diesem Thema auf dem Gebiet „Neuer Musik“ des 19., 20. oder 21. Jahrhunderts.

(Oktober 2007)

Manuela Schwartz

BRUNO LUSSATO: *Voyage au cœur du „Ring“*. Richard Wagner: „L'anneau du Nibelung“. *Poème commenté*. Unter Mitarbeit von Marina NIGGLI. Übersetzung aus dem Deutschen von