

REVIEWS AND INFORMATION ON PUBLICATIONS — RECENZIJE I OBAVIJESTI O IZDANJIMA

Katharine NORMAN, *Sounding Art. Eight Literary Excursions through Electronic Music*, Aldershot — Burlington, Vt: Ashgate Publishing Company, 2004, ISBN 0 7546 0426 8 (with CD).

Opening her discussion on Luc Ferrari's piece *Presque Rien avec Filles* (32f), Katharine Norman refers (49, note 9) to her earlier article »Stepping Outside for a Moment: Narrative Space in Two Works for Sound Alone« published in 2000 in *Music, Electronic Media and Culture*, edited by Simon Emmerson (217ff). In my review of this book (s. *IRASM*, 33, 2002, 2, 211f) I expressed some doubts in her belief in (almost complete) correspondence between literary and musical narrative. The structure of *Sounding Art* is considered by Norman as »experimental text« (ix), primarily because »it is an invitation to listen differently to music as sounding art« (xi). Katharine Norman is, »as a writer and composer«, »convinced that electronic sound as part of music can contribute uniquely to metaphors for immeasurable space, and that these metaphors can issue from images embedded in the medium, or more precisely in the ways we listen to it. I believe that, through these images, our listening can be developed and deepened to provide metaphors of great strength and meaning.« (29) First of all, Norman obviously implies that these metaphors initiate a special kind of narrativity, but they cannot be equated with the literary metaphors.¹ Secondly, it has been noted elsewhere that electroacoustic music presupposes a special kind of narrativity, for example by Márta Grabócz who examines four type of narrative schemas,² but the concept of »electronic music« considered by Norman is by no means the same as »electroacoustic music«, elaborated by Grabócz. Norman insists that »electronic music« in the sense she

¹ Cf. e. g. Jamie C. KASSLER (ed.), *Metaphor. A Musical Dimension*, Sydney: Currency Press, 1991.

² Cf. Márta GRABÓCZ, Narrativity and Electroacoustic Music, in: Eero Tarasti (ed.), *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*, Berlin-New York, Mouton de Gruyter, 1995, 535-540.

uses it is »a problematic restriction, employed here as a useful short-cut. In this book electronic music is part of a wider brief, just as being a composer is, I believe, part of a wider responsibility than just dealing with sound.« (xi)

It has to be emphasized that the whole book does not contain »experimental texts« only. There are some brilliant linear discourses, e.g. on space as metaphor (35ff), on mapping the aural landscapes (55ff) and on radio voices (104ff). Especially instructive is the conclusion of the discourse on mapping the aural landscapes: »We might chart a world of listening. But, as someone once said to me (and I'm sure you've met this audience member in one guise or another), 'Do you really call that stuff you're doing 'music'?'. Well, of course, that depends on how you listen. Here's my suggestion: do not subscribe blindly to schools of thought; follow your ears and intuition. But don't confuse this with lack of rigour. The charts we draw, read and follow through attention to both our own and other's listening relationship to the world can be dynamic and flexible, and can accommodate various shifts of orientation. But they are not an abdication from making music, since they still require thought, commitment — and active intent. Making music from listening, through the medium of recorded sound, is a composed listening that takes some work from both mapmaker and map-reader. It helps to have directions of some kind, if you want to go further than halfway there and back again. So pack a bag, and don't forget: bring your own map.« (71f) Because, as Katharine Norman writes in connection with a highly experimental 6th chapter on *Sous le regard d'un soleil noir* by Francis Dhomont: »How you read this piece is up to you and, for this reason, I haven't given that many clues. **Reading, like listening, is a personal endeavour.**« (123; bold N. G.)

The experimentality in Norman's texts is — similar to the texts of Cage's »lectures« — based on various kinds of lettrism — my shortcoming no doubt, but I am not familiar with this word, nor are my dictionaries. Should it be written in single quotation marks as 'lettrism', or is it a recognised word on collage-like combinations of quotations (I adored many quotations from Gaston Bachelard's treatises on the imagination of movement and on the poetics of space; why has this lucid thinker been forgotten?) with references to sound examples, prepared on the enclosed CD. Very interesting is the combination of experimental text and sound examples in the 4th chapter on the piece *Talking Rain* by Hildegard Westerkamp: »Writing is a path that leads to sound and, although lightly edited, this writing tries to hold on to the natural rhythm of our speech as we walked along together... The sound examples are taken from our walk, and from *Talking Rain* itself.« (75)

Sounding Art is a risky enterprise! It partially covers the unsolvable problem of verbal explication of (any) music, but it also offers some hints on how to orientate in the sound world that has not yet become the music world. Norman is at the very beginning aware of the slipperiness of the way she has decided to thread through: »Perhaps you will find at least some of what I've written inspiring, engaging, boring, different, aggravating, fascinating, pretentious, imaginative, foolish, creative or even just mighty strange. Like all of us concerned with electronic

music as a sounding art, I hereby share my listening, and I look forward to yours.« This statement is not an excuse! It gives some hints on how to communicate with this book: We can read the above mentioned linearly written discursive chapters, learn something from them, put the book on the shelf and use it again when we plan to engage in the theory of listening. But we can also use it as a **practical** instruction on how to listen (forgetting the mere theorizing³). Then we have to absorb its references to sound examples and the sound examples themselves, eventually complete the list of the pieces with additional recordings (some of them, not being on the CD, are mentioned in the text), visit the web sites suggested — and do the mental exercises with our perceptual capabilities. The result could be uncertain. But this is, to my knowledge, the only serious and systematic attempt after Pierre Schaeffer's utopian project to open this large space of uncertainty.

Nikša GLIGO
Zagreb
(nigli@yaho.com)

Nikša Gligo is a professor of musicology at the Department of Musicology, Academy of Music, University of Zagreb.

Michael CUSTODIS, *Die soziale Isolation der neuen Musik. Zum Kölner Musikleben nach 1945* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 54), Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2004, ISBN 3-515-08375-8.

Der Titel dieses Buches klingt nicht vielversprechend! Man vermutet schon, worum es gehen könnte und man erwartet (wieder) eine Kritik an der neuen Musik, diesmal in ihrer Kölner Umgebung nach 1945. Dies zeigt sich doch als nur eine oberflächliche Interpretation des im Buchtitel vermuteten Sachverhalts, besonders dann, wenn man auf solchen, nicht selten festgestellten Optimismus des Verfassers stösst, z. B.: »In der Rückschau auf die Entwicklung der neuen Musik nach 1945 konnte Köln einen wesentlichen Beitrag leisten, um deren sozialen Dimensionen ins Bewusstsein zu rücken. Was zunächst mit Hilfe des WDR zu Wiederaufbau, Ausbau, Pflege und Erhalt zeitgenössischer Musik gelang und dabei von städtischen Initiativen zur Kunst- und Ausbildungsförderung, seitens der Musikhochschule

³ The collection of texts edited by Marcus S. Kleiner and Achim Szepanski and published under the title *Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003), can be taken as the model of the »pure theory« in this field. The enclosed CD does not pretend to be interactive (as in Norman's book) but gives only the necessary information on the topics elaborated in the text.

wie auch von zahlreichen freien Initiativen und in der Stadt ansässigen Komponisten und Musikern ergänzt wurde, rückt Kölns Platz in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts in die Nähe europäischer und internationaler Metropolen wie Paris oder New York. Dieser Vergleich, der durch die sehr unterschiedlichen Dimensionen und Traditionen der einzelnen Städte auf den ersten Blick vermessen erscheinen mag, gewinnt an Tragfähigkeit, wenn man bedenkt, welche Komponisten, Musiker, Interpreten, Journalisten und Wissenschaftler in Köln als einem der wesentlichen Anlaufpunkte in Europa seit 1945 gewirkt haben. Karlheinz Stockhausen erscheint dabei auch heute noch als zentrale und künstlerisch herausragende Persönlichkeit, die in der Verbindung historischer, biographischer und regionaler Umstände mit dem zielstrebigem Willen und künstlerischer Potenz zu einer Ausnahme seiner Zeit wurde. Es wäre müßig zu ergründen, ob eine Komponistenbiographie wie diese außerhalb von Köln zu dieser Zeit möglich gewesen wäre, wobei sich sowohl Stockhausen als auch Köln ihrer gegenseitigen Bedeutung durchaus bewußt sind und wechselseitig voneinander profitieren konnten. Neue Musik nach 1945 war in Köln aber nicht allein synonym mit Stockhausen, über dessen Wirkung die Bedeutung anderer Komponisten, die wie Mauricio Kagel oder Bernd Alois Zimmermann gleichfalls Großes in und für Köln leisteten, nicht vergessen wurde [...]« (228f) Durch solchen Optimismus versteht sich die Isolation als etwas, was auf keinen Fall negative Konnotationen mit einschließt, weil sie einfach einen wesentlichen Bestandteil dieser Musik darstellt. Offensichtlich teilt Custodis auch diese Meinung: »Die soziale Isolation der neuen Musik, die sich über alle Jahrzehnte und wider alle sozialen und politischen Umwälzungen erhalten hat, scheint nicht allein in der musikalischen Problemstellung einer abstrakten Tonsprache begründet zu sein, sondern ursächlich mit den sozialen Prozessen der zunehmenden Differenzierung und Individualisierung der sie umgebenden Gesellschaft und deren Ursachen in massmedialen, demographischen, ökonomischen und gesellschaftspolitischen Verschiebungen in Zusammenhang zu stehen. Diese Differenzierungs- und Individualisierungsprozesse setzen sich innerhalb des statistisch kleinen Bereichs der neuen Musik fort und werden dabei durch deren besondere intrazirkulären und mikrosoziologischen Beziehungen ergänzt. Das gleichbleibend brüchige Verhältnis zwischen der sich stetig fortentwickelnden neuen Musik und der gesellschaftlichen Gleichgültigkeit ihren Ereignissen gegenüber scheint ein Bestandteil der Kultur der neuen Musik selbst zu sein, wie auch der weder wesentlich wachsende noch schrumpfende Kreis ihrer Liebhaber.« (237f) Deshalb soll auch »die abschließende Bewertung, ob es wünschenswert wäre, diesen Zustand zu ändern, offen bleiben [...]« (239), weil ohne diese eigenartige Isolation, die aus ihrem Negativitätszustand herauskommt, neue Musik keine mehr wäre.

Trotz solcher fragwürdigen Problemstellung, die die Isolation thematisiert, obwohl sie notwendig und selbstverständlich ist, ist das Buch absolut lesenswert. Fünf (von insgesamt sieben) Kapitel befassen sich mit der Geschichte der neuen Musik in Köln ab den vierziger bis zum Ende der achtziger Jahre, wobei Custodis

mit einer Menge von attraktiven Quellen operiert, von denen die meisten bis heute ganz unbekannt geblieben sind (z. B. die bisher unveröffentlichten Briefe aus dem Nachlass von Herbert Eimert). Trotz der präzisen Anwendung des wissenschaftlichen Apparats lesen sich diese Kapitel wie echte, spannende Literatur. Erwähnenswert sind besonders diejenigen Teile, die als Exkurse verstanden werden können, z. B. die Geschichte um die Weltausstellung in Osaka (161ff) oder die Interpretation von Stockhausens Reaktion auf den 11. September 2001 (196ff). Obwohl wir über die soziale Isolation der neuen Musik nichts neues erfahren haben, ist dieser Einblick in die Kölner Musikgeschichte auch für diejenigen Fachleute belehrend, die deren Grundrisse oberflächlich schon kennen.

Es wäre ja schön gewesen, wenn einige grobe Fehler im Buch nicht vorgekommen wären, besonders wenn es um das Schreiben fremder Eigennamen geht: Auf S. 126/Fussnote 291 z. B. Zagrev wäre sicherlich Zagreb, in der Fussnote 354 auf S. 149 Darijan Bozi wäre Darijan Božič, Igor Kuljericl wäre Igor Kuljerić, Ladislav Kupkovic wäre Kupkovič, Ivo Petric wäre Petrić; und auf S. 208 ist Ligetis *Poème symphonie* bestimmt nicht *symphonic* sondern *symphonique*.

Nikša GLIGO
Zagreb
([ngligo@yahoo.com](mailto:niglio@yahoo.com))

Nikša Gligo is a professor of musicology at the Department of Musicology, Academy of Music, University of Zagreb.

Christian THORAU, Semantisierte Sinnlichkeit: Studien zur Rezeption und Zeichenstruktur der Leitmotivtechnik Richard Wagners (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 50), Stuttgart: Franz Steiner, 2003, 296 Seiten, ISBN 3-515-07942-4.

Wie alle anderen literarischen Gattungen weist auch die Dissertation ihre Regeln auf. Sie setzt eine gewisse Seriosität voraus, und zwar sowohl im Hinblick auf das behandelte Thema als auch hinsichtlich der Art, *wie* dieses Thema behandelt wird. Zu den Zielen der Dissertation gehört es, eine Innovation in Bezug auf das in den Medien des Wissenschaftssystems schon gespeicherte Wissen herbeizuführen. Da sie zum »allgemeinen Fortschritt« des Wissens beitragen soll, muss die Dissertation so formuliert werden, dass »jedem« ihre Argumente und ihr *raison d'être* evident sind. In diesem Zusammenhang ist »Seriosität« der andere Name für jene Art der wissenschaftlichen Arbeit, die sich an die in der Akademie als »würdig« angesehenen Themen hält und die unkonventionellen Arten der Artikulation vom

Wissen sorgfältig vermeidet. Stattdessen werden die standardisierten Techniken der Artikulation verwendet, beispielsweise die Gliederung der Arbeit in Kapitel und Unterkapitel, die die Transparenz und den rationalen Aufbau des Ganzen suggerieren sollte, die Voraussetzungen dafür, dass das entsprechende Wissen »jedem« erreichbar wird, da die Akademie nach wie vor am Diktum festhält, dass der »gesunde Verstand [...] die bestverteilte Sache der Welt«¹ sei. Indem die Dissertation diese »systemische« Funktion erfüllt, hat sie auch sehr konkrete Auswirkungen auf die akademische Karriere ihres Autors. Um zu beweisen, dass er des akademischen Titels »würdig« ist, muss der Doktorand (selbstverständlich auch die Doktorandin) nachweisen, dass er ein bestimmtes Feld der Literatur bzw. des Wissens »beherrscht« (was das auch immer bedeuten mag). Deswegen sind Dissertationen in der Regel keine leichte Kost, sondern anspruchsvolle und schwer zu erschließende Texte, in denen die schweren »Waffen« aus dem eigenen Arsenal zu Tage gebracht werden.

Eine klar positionierte These hinsichtlich der bisherigen Arbeiten zum entsprechenden Thema, die logische Folge bei der Darstellung, die argumentative »Fülle«, die so dicht ist, dass man keine Nadel hineinstecken kann — alle diese Eigenschaften der Dissertation als Gattung kommen in diesem Buch, das als Doktorarbeit an der »Universität der Künste Berlin« geschrieben wurde, zum Vorschein. Es handelt sich um eine umfassende Arbeit, in der am bestimmten historischen Material (nämlich an den in der Zeitspanne von 1876 bis 1914 entstandenen Hilfsmitteln zur Rezeption der Musikdramen Wagners) die Plausibilität der Musiksemiotik demonstriert wird. Mit anderen Worten: indem eine historische, konkrete Art der Rezeption (bzw. die »Verstehenspraxis«, S. 14) untersucht wird, erweist sich das von Thorau in Anlehnung an Nelson Goodmans Symboltheorie ausgearbeitete musiksemiotische Modell als operabel.

Das Buch besteht aus sechs (bzw. sieben, wenn auch die umfangreiche »Einleitung« mitgerechnet wird) Kapiteln, die durch ein »Vorwort« und einen »Schluss« umrahmt sind. In der »Einleitung« (S. 14) wird suggeriert, dass im Buch gleichzeitig auf drei Ebenen argumentiert wird, wobei sich einige Kapitel nur auf jeweils einer dieser Ebenen bewegen, während die anderen da vielfältiger sind. Die Prothesen für die Rezeption, der Gegenstand dieser Arbeit, sind eigentlich verbale Texte, die zu einem gemeinsamen »Diskurs« (17) gehören, da einige ihrer Eigenschaften auf ein gemeinsames System der Regeln, unter denen diese Texte aufgetaucht sind, andeuten. So gingen beispielsweise alle diese Texte von der Voraussetzung aus, dass der »wahre Sinn« der Werke Wagners im Semantischen zu finden sei, ja dass ihre Semantik sich genau und präzise im verbalen Medium fixieren ließe. Diese »Leitfaden-Literatur« (9), deren Prototyp Thorau in Hans von Wolzogens *Thematischer Leitfaden durch die Musik zu Richard Wagners Festspiel Der Ring der Nibelungen* sieht, konzentriert sich deswegen vor allem auf die sogenannten

¹ René DESCARTES, *Discours de la méthode*, Hamburg: Meiner, S. 3.

»Leitmotive«, jene musikalischen Motive, die in der identischen oder etwas variierten Form in den Schlüsselmomenten des Werkes wiederkehren und dadurch einerseits das Konstante und Identische und andererseits die Veränderung bzw. Transformation suggerieren (daher zwei Arten der Rezeption, die sich im Bereich der Leitmotive bewegt: während sich eine um die Wiedererkennung des Gleichen im Lauf des Werkes bemüht, befasst sich die andere damit, festzustellen, was sich bei der Wiederholung eines Motivs verändert hat).

Auf der ersten argumentativen Ebene des Buches wird die Leitfaden-Literatur im umrissenen historischen Rahmen dargestellt und analysiert, wobei auch auf die verbalen Schriften, die man zu ihrer »Vorgeschichte« mitrechnen darf, eingegangen wird. Wenn sich die Argumentation auf der zweiten Ebene bewegt, wird die soziale Funktion der auf die Leitmotive konzentrierten Rezeption untersucht. Da wird »der Prozess zunehmender Akzeptanz und Popularisierung« (14) analysiert, wobei für die an Leitmotiven orientierte Rezeption charakteristisch ist, dass sie zwei Tendenzen aufweist: einerseits handelt es sich um eine Art Domestizierung, ja sogar um eine populistische Profanierung der Kunstwerke, andererseits hingegen ist diese Art der Rezeption »das Paradigma einer bildungsbürgerlichen Rezeptionshaltung, bei der man sich nicht unwissend, sondern durch Lektüre vorgebildet dem Kunstwerk näherte« (14). So war es möglich, dass die auf die Semantik der Werke Wagners beschränkte Rezeption eine Homogenität der Gruppe (»das Bildungsbürgertum«) stiftete, indem sie dieser Gruppe eine Distinktion gegenüber anderen, vor allem gegenüber der »traditionellen« (14) Opernhörer, angeboten hat. Die dritte Ebene der Studie Thoraus ist die Ebene der »allgemeinen« Theorie. Um den Diskurs der Leitfaden-Literatur angemessen analysieren zu können, wurde »ein analytisches Werkzeug notwendig, das oberhalb der herkömmlichen musikwissenschaftlichen Beschreibungssprache das »musikalisch-dramatische Motiv« als Mischgebilde unterschiedlicher Zeichenfunktionen erklärt, die sich in wechselnden und teilweise gegensätzlichen Rezeptionsweisen realisieren.« (14)

Indem sie einige »exemplarische Stationen der Vorgeschichte der Leitmotivrezeption« (15) darstellen, bewegen sich die ersten zwei Kapitel auf der ersten argumentativen Ebene. So werden im ersten Kapitel die Techniken der musikalischen »Sinnstiftung« analysiert, die in Franz Liszts *Lohengrin*-Aufsatz angewandt wurden, wobei jedoch die subtilen Unterschiede zwischen Liszt und der späteren Leitfaden-Literatur nicht aus den Augen verloren werden. Im zweiten Kapitel geht es um die »Rezeptionsschwierigkeiten« des Publikums um 1870 beim Verstehen der kompositionstechnisch innovativen Werke Wagners. Zusammengefasst werden die stereotypisierten Einwände, die damals Wagners Musik gegenüber geäußert wurden: entweder dass diese formlos sei (63) oder dass es ihr an Originalität und Verhältnismäßigkeit der Mittel mangle (64) oder dass sie allzu intellektualisiert sei (65). Auch die typischen Metaphern, die damals im Zusammenhang mit Wagners Musik vorkamen, werden in der Studie angegeben: so beispielsweise die Metapher des Wassers, des Ozeans oder des Schwebens (66),

die Metapher der unüberschaubaren und öden Wüste, in der alle Navigationsmittel versagen müssen (70) oder die Bestimmung der Musik Wagners als »Nicht-Musik« (69). Da in jener »Kultur der Musik«, deren charakteristisches Merkmal die Innovation auf der Ebene der Kompositionstechnik war (und deren Held im 19. Jahrhundert Beethoven war²), der Hörer und nicht das Werk als prinzipiell »verdächtig« galt, ging man davon aus, dass das Publikum umerzogen werden soll, um das kompositionstechnisch avancierte Werk adäquat verstehen zu können. Deswegen wurden die »Brücken« über das Wasser gebaut und die »Rettungsboote« angeboten, und zwar im Umfang von Appellen an das Publikum (man versuchte beispielsweise, die »negativen Rezeptionserfahrungen der Monotonie, mangelnder Fasslichkeit und Überdimensionierung«³ dadurch zu bändigen, indem sie »in ideale Werkeigenschaften« umgewertet wurden, und zwar so, dass man behauptete, diese Werkeigenschaften wie »Tiefe, Weitspannigkeit, Durchbildung, Innigkeit, Erhabenheit«, seien die charakteristischen Züge der »wahrhaft deutschen« Kunst, jener, die sich von der »eindimensionalen«, »oberflächlichen« und »modischen« Opernkunst Italiens und Frankreichs abgehoben hat) bis zu den Publikationen, die seit der »Meistersinger« speziell für die Uraufführung des jeweiligen Werkes von Wagner veröffentlicht wurden.

Die Kapitel 4-6 bewegen sich zwar auf allen drei Ebenen, wobei die dritte Ebene am wenigsten vertreten ist. So wird im vierten Kapitel die Modalität analysiert, wie man auf die schon genannten Rezeptionsschwierigkeiten antwortete. Die Leitfaden-Literatur war das Resultat eines organisierten Unternehmens, und zwar seitens des Wagnerkreises selbst (im Jahr 1876 führte das Bayreuther Festspielhaus den Pressedienst ein!), obwohl Wagner selbst der auf die Leitmotive beschränkten Rezeption gegenüber ziemlich distanziert stand. Die Autoren der Leitfaden-Literatur, die »Wagnerianer«, stammten typischerweise aus den bildungsbürgerlichen Schichten und hatten eine umfassende humanistische Bildung. Was die musikalischen Kompetenzen betrifft, waren sie jedoch in der Regel Laien — sie konnten die musikalische Notation, das zentrale Medium der Kunstmusik, gar nicht lesen. Da Wolzogens *Thematischer Leitfaden*, die berühmteste Publikation dieser Art, zum Anlass der Uraufführung des *Rings* veröffentlicht

² Diese »Kultur der Musik« grenzt sich in Dahlhaus' Version der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts von einer anderen ab, für die ein anderer paradigmatischer Name steht: Rossini. Während die »unantastbare(n) musikalische(n) »Texte« [...], deren Sinn durch Interpretationen, die als »Auslegungen« zu verstehen sind, entschlüsselt werden soll« (Carl DAHLHAUS, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber: Laaber, 1989, 2. Aufl., S. 7), der medientechnische Dispositiv der Kultur, deren Held Beethoven ist, ausmachen, gilt der musikalische Text in der anderen Kultur nicht unbedingt als unantastbar. Prinzipiell gilt in der ersten von beiden Kulturen, dass die Kompositionstechnik innovativ sein muss; in der zweiten kann dagegen die Kompositionstechnik immer dieselbe sein, weil das Innovative auf der Ebene der Aufführungspoetik geschieht. Entsprechend ist auch das Ziel der Kultur der Musik, deren Held Rossini ist, die Dissemination in immer neue räumliche Umstände, in immer neue Kontexte. In der anderen Kultur der Musik gilt dagegen die innere Kohärenz und die Geschlossenheit des musikalischen Werkes als das entscheidende Kriterium des »Gelungenen«.

³ THORAU, S. 74.

wurde, trug die Rezeption dieses Werkes immer schon seine Spur. Das musste jedoch nicht bedeuten, dass das Werk mit einer seiner Rezeptionen gleichgesetzt werden musste. Am Ende des vierten Kapitels werden die Reaktionen auf die Publikation Wolzogens typologisiert, und zwar gerade nach dem Kriterium, ob es zu dieser Gleichsetzung kam oder nicht. Im fünften Kapitel werden weitere Bedingungen rekonstruiert, welche die Leitfaden-Literatur ermöglicht haben: nicht bloß die Unverständlichkeit des kompositionstechnisch innovativen Werkes und die Voraussetzung, dass mit dem Werk im Prinzip alles »in Ordnung« ist (im Unterschied zum Hörer, der umerzogen werden sollte), haben die diskursive Produktion angeregt, sondern diese entstand auch deswegen, weil das Bildungsbürgertum auf seinen ritualisierten Bildungsreisen einen Führer benötigte. (Hanslicks Formulierung, dass der thematische Leitfaden »ein musikalischer Bädeker«⁴ sei, ist sehr treffend, wenn man annimmt, dass im späten 19. Jahrhundert die Reise nach Bayreuth, worauf Thorau mit Recht hinweist, ein funktionales Äquivalent zu der vom Bildungsbürgertum als Pflicht angesehenen Bildungsreise nach Italien war. Dabei kam die Institution der Bildungsreise sowohl mit der Produktion der Reiseberichte und Kunstführer als auch mit der Begründung von Hotelketten und Gaststätten zusammen und markierte dadurch den Anfang des modernen Massentourismus.) Es wird bei Thorau auch darauf hingewiesen, dass zu den Möglichkeitsbedingungen der Leitfaden-Literatur auch die Abschaffung der Verlagsprivilegien in deutschen Ländern seit 1867 gehört, womit die »Nutzbarmachung des ökonomischen Potentials von Bildung und Wissensvermittlung« (163) dynamisiert wurde. Im fünften Kapitel werden noch dazu einige typische Züge der Leitfaden-Literatur dargestellt und eine Typologie der Rezeptionsweisen der Werke Wagners in der umrissenen Zeitspanne entworfen. Die Rezeptionstypen unterscheiden sich je nachdem, ob sie sich auf die Semantik beschränkt haben, und zwar diese möglichst klar und eindeutig im verbalen Medium zu formulieren versuchten (diese Art Rezeption wird bei Thorau als »exoterisch« bezeichnet), ob sie sich um die musikanalytischen »Beweise« der Semantik bemüht haben (die »esoterische« Rezeptionsart), oder ob sie das Werk Wagners mit der »exoterischen« Rezeptionsart gleichgesetzt haben und das als Anlass nahmen, das Werk selbst als misslungen zu beurteilen (die »polemische« Rezeptionsart).

Im letzten Kapitel wird die Domestizierung der Werke Wagners seitens des »Wagnerismus« in einem Raster betrachtet, das aus zwei Dimensionen besteht: einerseits wird sie durch das Verhältnis zwischen der in Wagners Schriften und Äußerungen angedeuteten Utopie einer »naiven« Rezeptionsart (die ausschliesslich durch das »Gefühl« geschehen sollte) und der pädagogischen Pragmatik des »Wagnerismus« beobachtet, andererseits erscheint die Zähmung der Musik Wagners als eine Reaktion auf die anfänglichen Rezeptionsschwierigkeiten, die zum unglaublichen diskursiven »Erfolg« dieser Musik (oder vielmehr noch der

⁴ Vgl. THORAU, Zitat auf S. 149.

heimlichen und unheimlichen »Figuren Wagners«⁵) wesentlich beigetragen hatte. So erscheint der »Wagnerismus«, jener Diskurs, der die Kunst Wagners ausschließlich semantisch liest, sowohl als die Verwirklichung einer Utopie (und dadurch ihr notwendiges Verfehlen) als auch als eine Erscheinung, welche die Machtverhältnisse auf zwei Ebenen ahnen lässt: einerseits ermöglichte das »wahre Wissen« von Musik Wagners (für den Wagnerismus war die Behauptung konstitutiv, dass er allein im Besitz des »wahren Wissens« von Wagners Kunst war) dem Bildungsbürgertum eine soziale und auch nationale Distinktion im Hinblick auf andere Gruppen, andererseits versuchte man mittels dieses Wissens die Musik selbst zu disziplinieren. Indem jene Musik, deren Effekte man im 19. Jahrhundert mit den Effekten der Rauschmittel verglich, auf die Tabellen und die Verzeichnisse der Leitmotive reduziert wurde, bedeutete das für den Wagnerismus, dass das Subjekt einen Blick »von oben« auf diese »gefährliche« Musik erobern konnte — sie dürfte es gar nicht mehr beängstigen, weil man sie stets mit Hilfe vom »wahren Wissen« kontrollieren vermag. Thorauf sieht in dem Prozess der Zähmung ein Beispiel für das, was Adorno einmal als das »Altern der Neuen Musik« bezeichnete, wobei auch er wie Adorno selbst glaubt, dass der Prozess der Neutralisierung, der »Verbürgerlichung« der einstigen Moderne, »irreversibel« (283) ist.

Eine besondere Position innerhalb des Buches weist das dritte Kapitel auf, das sich im Ganzen auf der dritten argumentativen Ebene bewegt. Obwohl es sich um eine sehr differenzierte Ausarbeitung der Theorie Goodmans handelt, um dadurch die »Leitmotive« als Zeichengebilde und ihre Rezeption entsprechend konzeptualisieren zu können, funktioniert jedoch die Zeichentheorie in Thoraufs Studie nicht als Ziel, sondern eher als Mittel, den Wagnerismus möglichst »dicht« zu beschreiben. An einer Stelle in der »Einleitung« wird die Position dieser Studie im Hinblick auf die bestehende Literatur über Wagner (an der es in der Tat nicht mangelt) näher bestimmt. Auch hier wird von drei Modellen gesprochen. So steht am Anfang der Diskurs, der sich auf die Semantik der Werke Wagners (genauer gesagt, auf die Leitmotive als Zeichen, die etwas »denotieren«) beschränkt. Von dem Diskurs grenzte sich etwa seit dem Ersten Weltkrieg der andere ab, dessen paradigmatisches Beispiel die Studie von Alfred Lorenz über den *Ring der Nibelungen* war, obwohl das nicht die erste Arbeit dieser Art war. Da die Werke Wagners für Lorenz vor allem als syntaktische Gebilde galten, die sich allein durch die Analyse der Musikformen »entschlüsseln« ließen, wehrte sich der entsprechende Diskurs gegen den semantischen Wagnerismus von Wolzogen und anderen. Indem Lorenz und seine Nachfolger das Kriterium der »Wissenschaftlichkeit« eingeführt haben (wobei diese in der Musikanalyse ihren »wahren Grund« haben sollte), haben sie den semantischen Wagnerismus als eine »unwissenschaftliche« Art des Wissens abgestempelt. Obwohl das Semantische

⁵ So bei Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *Musica ficta: figures de Wagner*, Paris: Christian Bourgois, 1991.

nicht völlig aus der Sicht des »wissenschaftlichen« Diskurses verschwand, war dieser jedoch immer vom Bedürfnis geleitet, die »Zwänge der Deutungsindustrie des Wagnerismus abzuschütteln« (17). Den dritten Typ des Diskurses findet Thorau ebenso in der »wissenschaftlichen« Literatur, und zwar nach der »post-strukturalistischen Wende der Wagner-Analyse« (17). Obwohl dieser Typ eher nebenbei erwähnt wird, scheint es, dass er eine gewisse Affinität mit dem »alten« Wagnerismus aufzeigt; auch da wird nämlich darauf bestanden, dass die Semantik der Leitmotive nicht außer acht gelassen werden dürfte.

Die Position der Studie Thoraus entspricht selbstverständlich nicht der Position des »alten« Wagnerismus — dieses Buch befasst sich nicht damit, die »wahre Deutung« der Werke Wagners zu geben. (Thorau sieht in den neueren Beiträgen, beispielsweise in den Arbeiten von Claude Lévi-Strauss oder Jean-Jacques Nattiez, in denen die Werke Wagners als »Mythen« analysiert werden, nur eine Fortsetzung des semantisch orientierten Wagnerismus. Er weist darauf hin, dass Wagners Werke schon bei Wolzogen, dem humanistisch gebildeten Intellektuellen, in einem Zusammenhang mit dem wissenschaftlichen Wissen von Mythen, dessen Stand damals die *Deutsche Mythologie* Wilhelm Grimms repräsentierte, betrachtet wurden.⁶) Es lässt sich in diesem Buch weiterhin kein Bedürfnis feststellen, das Semantische abzuschütteln, aber auch kein Wunsch, die Semantik wieder aufzunehmen, um diese für die subversiven politischen Zwecke umzusetzen (für Slavoj Žižek, der in der neueren Zeit diese Geste gemacht hat, wurde die Idee von Marx wegweisend, dass es verhältnismäßig trivial sei, die Kunstwerke aus der Vergangenheit zu historisieren, d.h. sie in ihren Entstehungskontext zu rücken — viel schwieriger sei es zu erklären, warum diese Werke uns heute noch berühren, wenn ihr Entstehungskontext nicht mehr da sei⁷) oder jene innere Unstimmigkeit der Werke zu demonstrieren, deren Grund in der nicht zu reduzierenden Differenz zwischen der semantischen und der musikalischen Komponente der Werke Wagners liegt (die neueren Arbeiten von Carolyn Abbate, die dieser Richtlinie folgen, werden bei Thorau in den »poststrukturalistischen« Diskurs eingeordnet). Die vorliegende Studie Thoraus geht hingegen davon aus, dass es immer noch ein »Desiderat« geblieben ist, den semantischen Wagnerismus »zum Untersuchungsgegenstand zu machen, ihn als solchen zu deuten und nicht durch eine neue Deutung fortzuschreiben.« (17).

Die Diskursanalyse befindet sich jedoch nicht an einem abgesicherten, ganz außerhalb des analysierten Diskurses befindlichen Ort, wie das auf den ersten Blick scheinen könnte. Das Resultat ist ein Buch, das durch einige seiner formalen Eigenschaften an die Leitfaden-Literatur zu erinnern vermag, beispielsweise an ihre Forderung, dass »alles« ausgefüllt werden muss, weil kein »Loch« in der Argumentation geduldet werden darf. So wird bei Thorau systematisch auf drei

⁶ Vgl. THORAU, S. 122.

⁷ Slavoj ŽIŽEK, *Der zweite Tod der Oper*, Berlin: Kadmos, 2003, S. 7.

erwähnten Ebenen argumentiert, wobei die Reihenfolge der Kapitel noch zusätzlich eine chronologische Komponente aufweist (man beginnt mit der Darstellung der »Vorgeschichte« des Wagnerismus, um in den folgenden Kapiteln allmählich bis zum Ende des umrissenen historischen Rahmens zu kommen). Thoraus Studie umfasst daneben ein Verzeichnis der Leitfaden-Literatur (167ff.) und eine Art Katalog der in der Leitfaden-Literatur anzutreffenden »Darstellungsformen« (203ff.). Auch da sieht man die Tendenz, ein bestimmtes Feld mit einem Blick »von oben« zu überwachen und »damit Macht über das Werk mit seinen suggestiv sinnlichen Verführungen« (274) zu sichern.

Nun stellt sich die Frage, ob diese Eigenschaften seiner Studie tatsächlich die Spur des als »Wagnerismus« genannten Diskurses tragen, oder ob es da eher um die Eigenschaften geht, deren Ursprung die Werke Wagners selbst sind. Auch im Hinblick auf diese Frage zeigt sich Thoraus Studie ambivalent. Fragt man sich etwa, was sie nun unter der »Rezeption« versteht, wird einmal die Antwort lauten, 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, Anm. 22, Kursiv im Original). Bei der »Rezeption« handelt es sich also um ein Ereignis, bei dem der Rezipient bzw. sein Wunsch aktive Rolle spielt, ja er scheint diejenige Instanz zu sein, wo der »Ursprung« der Rezeption liegt und von der aus diese sich ereignet. Auf der anderen Seite zielt die ganze Argumentationsweise im dritten Kapitel darauf, die autonome Aktivität des Rezipienten als etwas Scheinbares zu denunzieren. Der »Ursprung« liegt für diese Sichtweise nicht beim Rezipienten und schon gar nicht in seiner Willkür, sondern in der Potentialität der Leitmotive,⁸ die jeder Rezeption immer schon vorausgeht und die sich von keiner Rezeption vollständig kontrollieren lässt. Diese Zick-Zack-Bewegung bei der Identifikation des »Ursprungs« der Rezeption, bei der Bestimmung, wer von wem gebändigt wird, ist im Buchtitel selbst durch eine Trennung der »Rezeption« von der »Zeichenstruktur« der Leitmotivtechnik umrissen.

Dalibor DAVIDOVIĆ
Zagreb
(dalibord@web.de)

Dalibor Davidović is a lecturer in musicology at the Department of Musicology, Academy of Music, University of Zagreb.

⁸ Vgl. die folgende Stelle: »Verweis (Denotation), Struktur (buchstäbliche Exemplifikation), Ausdruck (metaphorische Exemplifikation) — Wagners wiederkehrende »melodische Momente«, für die die Rezeption den Begriff »Leitmotive« prägte, stellen sich vor diesem Hintergrund als gleichsam

Pauline RAFFERTY — Rob HIDDENLEY, *Indexing Multimedia and Creative Works. The Problems of Meaning and Interpretation*, Aldershot — Burlington (VT): Ashgate Publishing, 2005, ISBN 0 7546 3254 7.

I have not approached this book as a potential »indexer«, the person who should take care about the formal reduction of any multimedia information in order to retrieve it and make its content disposable to other persons. Two details in the book's title attracted me especially: the equation of multimedia and creative works and the problem of meaning and interpretation in general that can be specifically interesting indeed, if it relates to multimedia as creative works. The authors restrict otherwise rather uncontrollable meaning of the »multimedia« to »still images, moving images (with and without soundtracks) and sound recordings«, that is, to »non-textual objects« (p. 1). Although this »non-textuality« does not conform to the modern concept of text,¹ it still has some valuable and distinctive meaning in this context because text (in narrower sense) is a medium for indexing and retrieving multimedia, i.e. non-textual objects. This concept of multimedia, however, does not automatically comprise the »creative works« and their interpretation problems. But the issue of interpretation itself is placed at a very high and competent level, most convincingly elaborated in the first chapter on »Information, retrieval, discourse and the communication« (p. 1ff) with the point on the fact that »the readers can interpret documents in a variety of ways« (p. 5), especially if these documents are creative, art works. (The mentioning of »writerly« and »readerly texts« by Barthes and »open« and »closed« texts by Eco on p. 7 is the right argument for this statement!)

At the very end of the book the authors clearly explain their aims but suspicions too, precisely regarding the problems of subject analysis, i.e. its interpretation: »The argument in this book has been that there are many approaches to multimedia indexing which we believe are limited in their scope because they are built on the assumption that **communication is a straightforward process** (bold N. G.). In this book we have attempted to demonstrate that the issues relating to subject analysis and subsequent design and construction of retrieval tools are more complicated than this by drawing on models of communication and meaning from the

mehrdimensionale Referenzgebilde dar, die drei Zeichenfunktionen auf komplexe Weise verschränken. Wie jedes musikalische Thema sind auch Leit motive eigenständige Gebilde im non-verbalen Exemplifikationsmodus, die bestimmte Struktureigenschaften zeigen und die unbestimmt, aber eingrenzbar in einem Ausdrucksspektrum von metaphorischen Eigenschaften zu lokalisieren sind. Auf dieser Ebene beginnt bereits Wagners Charakterisierungskunst, indem seine Motive meist auf eingespielten, intuitiv verständlichen, musikalischen Charakteren basieren. Dieses Ausdruckspotential wird nun durch das denotative Referenzsystem von Wort, Szene und Handlung gefiltert, fixiert, präzisiert und verstärkt.« (THORAU, S. 90)

¹ Cf. David GRADDO, What is a Text?. In: David Graddol — Oliver, Boyd-Barrett. *Media Texts: Authors and Readers*. Clevedon-Philadelphia-Adelaide: Multilingual Matters/The Open University: 1994, 40-50.

domain of semiotics and communication studies to explore philosophical questions about meaning and communication.« (p. 189)

The last paragraph does not sound too optimistic:

»It seems unlikely that a single MMIR (= multimedia information retrieval, N. G.) system could be developed to store and adequately retrieve all the multimedia in existence, but it is an ideal if impractical solution. Almost certainly such a unified system would require a variety of user interfaces tailored for different purposes. Content and meaning may have to be described in many different ways depending on users' needs. However, this might be the only way that multimedia could be retrieved with any degree of certainty. Do the Internet and marked-up documents offer this possibility? Only as far as the storage and (technical) retrieval is concerned, not yet in terms of the content and meaning problem as we have discussed earlier in this book.« (p. 189)

However, one does not need to give up!

The core of the book is its 4th chapter (»Using semiotics to analyse multimedia objects«, p. 71ff), a very comprehensive overview of semiotics in general and of the recent achievements in semiotic studies, which could be of some use for multimedia indexing. And then the next chapter (»Using multimedia indexing tools«, p. 99ff), of course, where the authors present three MMIR tools: The Art and the Architecture Thesaurus (AAT, p. 99ff), Iconclass (p. 103ff) and Library of Congress Thesaurus for Graphic Materials I: Subject Terms (TGM I, p. 108ff). In the next subchapter, five non-textual information objects are read and analysed from the semiotic aspects, including the »type of sign: iconic, indexical, symbolic, modality markers, denotation and connotation, paradigmatic and syntagmatic planes« (p. 112f), and then indexed with the help of the previously explained MMIR tools (p. 126ff). Unfortunately music as non-textual information has been here poorly presented here, already in the chapter on the semiotic studies (p. 93ff), then in the subchapter »Recorded music: symbolic and cultural« (p. 119ff) and its further elaboration (p. 171f). No wonder! The problem of the interpretation of the music's meaning is the crucial one that cannot be satisfactorily answered at all on the level of any formal language necessary for its indexing.²

The content/meaning indexing called »Democratic Indexing« seems to be a very promising approach (p. 177ff). It »considers that 'readers' of the images play active roles in constructing their own meanings and that a collection of meanings constructed by 'readers' should be used to create a subject-based index. The Democratic approach determines 'authority' from the agreement of its users rather than from some predetermined 'expert' view: its warrant comes from the constructive interpretation of its users.« (p. 177)

² Cf. for example some contributions in Eero Tarasti (ed.), *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*, Berlin-New York: Mouton de Gruyter, 1995.

Although I do not have any practical experience with this project, we might compare its openness with some similar cases, e.g. Wikipedia. (Its artistic relative might be Mallarmé's project *Le Livre*³ that was poetic inspiration for Boulez's 3rd Piano Sonata.⁴) However, the missing »authority« in Wikipedia could sometimes also mean the missing responsibility. It should not happen with the Democratic approach.

This study is, of course, a must book for professional indexers, especially its more technical parts. But it can also offer inspiring reading and some original ideas to all those concerned with the interpretation of meaning in general, in creative works especially and, first of all, in non-verbal multimedia texts.

Nikša GLIGO
Zagreb
(nbligo@yahoo.com)

Nikša Gligo is a professor of musicology at the Department of Musicology, Academy of Music, University of Zagreb.

³ Cf. Jacques Schérer (ed.), *Le 'Livre' de Mallarmé. Premières recherches sur les documents inédits*, Paris: Gallimard, 1957.

⁴ Iwanka STOIANOWA, *La Troisième Sonate de Boulez et le projet mallarméen du Livre*, *Musique en Jeu*, 5, 1974, 16, 9-28.

