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

Françoise FERLAN. Paris: Librairie Arthème Fayard 2005. 829 S., Abb., Nbsp.

BRUNO LUSSATO: *Voyage au cœur du „Ring“*. Richard Wagner: „L'anneau du Nibelung“. *Encyclopédie*. Unter Mitarbeit von Marina NIGGLI. Vorwort von Pierre BOULEZ. Paris: Librairie Arthème Fayard 2005. 832 S., Abb., Nbsp.

Der Autor legt mit den beiden sich ergänzenden Bänden die Summe seiner jahrzehntelangen Beschäftigung mit Wagners *Der Ring des Nibelungen* vor. Dabei ist er weder Musiker noch Musikwissenschaftler, sondern Spezialist für die Theorie von Organisationssystemen im EDV-Bereich und nur nebenbei „mélomane“, Musikliebhaber im besten Sinne des Wortes. In Paris wirkt Bruno Lussato auch als Kulturmäzen und besitzt u. a. eine bemerkenswerte Sammlung von Musikalien (Handschriften und Erstdrucke), in der Wagner eine herausragende Rolle spielt.

Im Mittelpunkt des ersten Bandes steht die Kommentierung des zweisprachig wiedergegebenen *Ring*-Textes, wobei auf die solide französische Übersetzung von Françoise Ferlan (aus dem von Michel Pazdro herausgegebenen *Guide des Opéras de Wagner* von 1988) zurückgegriffen wird. Die doppelseitige Synopse umfasst vier Spalten: Links neben dem deutschen Originaltext stellt Lussato den musikalischen Kommentar, das heißt analytische Bemerkungen zu den entsprechenden Musikpassagen, die sich im Wesentlichen auf ein System von Leitmotiven und deren Komponenten stützen. Rechts neben der französischen Übersetzung auf der gegenüberliegenden Seite ist Raum für weitere Kommentare gelassen, etwa zu szenischen Details oder zur Bedeutung der jeweiligen Passage für den *Ring* insgesamt. So gibt Lussato beispielsweise gegen Ende der ersten Szene des dritten Aufzugs der *Walküre* zu Sieglindes Lob auf Brünnhilde („O hehrstes Wunder! / Herrlichste Maid!“), nachdem diese verkündet hat, Sieglinde werde den „hehrsten Helden der Welt“ gebären, das dabei erklingende Leitmotiv („Glorification de Brünnhilde“), die beteiligten Instrumente sowie die entsprechende Tonart an. Rechts außen verweist ein Kommentar auf die hervorgehobene Bedeutung dieser Passage, die musikalisch auf das Ende der Tetralogie hinweist, wo besagtes Leitmotiv erneut erklingt.

Will der Leser nun Näheres zum Leitmotiv, seiner Gestalt und Bedeutung erfahren, muss er zum zweiten Band greifen. Dort findet er ein „Dictionnaire des leitmotives et des codons“, das nach Chronologie und Derivaten geordnet Leitmotive (M1–M136) und Komponenten (C1–C36) – die Lussato in Anlehnung an einen Fachbegriff aus der Biochemie „Codons“ (= Teile des genetischen Codes) nennt – auflistet und erläutert. „Glorification de Brünnhilde“, bei uns seit der Klassifikation von Hans von Wolzogen als „Liebeserlösungs-Motiv“ bekannt, von Wagner selbst dagegen als „Sieglindes Lob-Thema auf Brünnhilde“ (nach dem Eintrag vom 23. Juli 1872 in Cosima Wagners Tagebüchern) bezeichnet, trägt die Nummer M47. Der mit einem Notenbeispiel versehene Eintrag (S. 478 f.) gibt schematisch Auskunft über Häufigkeit – „0/1/0/2“ bedeutet, dass dieses Leitmotiv einmal in der *Walküre* sowie zweimal in der *Götterdämmerung* auftaucht –, Charakteristik und Bedeutung des Leitmotivs sowie seiner Aufteilung in Codons. Diese werden als formale Bestandteile des Motivs verstanden, welche Verlauf, Rhythmus, Harmonik etc. des Motivs bzw. einzelner Teile davon beschreiben und einen vom Kontext unabhängigen semantischen Gehalt (von Lussato als „sème“ bezeichnet) besitzen. So ist im Leitmotiv M47 durch den Motivteil einer stufenweise aufsteigenden Tonfolge das Codon C35 („Exaltation“ = „Überschwang“ im Sinne von „Verherrlichung“) enthalten, dessen „Sème“ von Optimismus bis zu Ekstase reichen. Ferner werden Beziehungen zu anderen Leitmotiven, hier zu M46 „Charme amoureux“ = „Liebesbann“ (bei von Wolzogen: „Motiv der Liebesfesselung“) und zu M48 „Brünnhilde“, erläutert. Neben der Einbettung in den dramatischen und musikalischen Kontext bei jedem Erscheinen des Leitmotivs führt Lussato überdies die Deutungen prominenter Vorgänger – aus Wagner- bzw. *Ring*-Kompendien u. a. von Deryck Cooke, Robert Donington, J. K. Holman und Rudolph Sabor – an und nimmt kritisch Stellung dazu. Bei seiner auf Termini und Methoden der Linguistik Bezug nehmenden strukturellen Analyse stehen die Leitmotive, die er als festes System auf der Basis einer „grammaire générative“ (*Poème commenté*, S. 15) versteht, sicherlich zu Recht im Mittelpunkt. Allerdings geht dem Autor bei seinem Versuch, die Struktur bis in

ihre kleinsten Verästelungen zu erfassen, der Blick auf das Ganze verloren – um dieser Gefahr vorzubeugen, wären ergänzende exemplarische Analysen größerer Einheiten sicherlich hilfreich gewesen.

Um dem Anspruch einer *Ring*-Enzyklopädie gerecht zu werden, sind dem Verzeichnis der Leitmotive und Codons im zweiten Band eine ausführliche Entstehungsgeschichte von Text und Musik, eine Übersicht über die Figuren und Symbole, eine ausgedehnte, thematisch systematisierte Darstellung der gängigsten Interpretationsansätze sowie eine zusammenfassende Diskussion der Elemente des Gesamtkunstwerks vorangestellt, während am Ende die relativ knapp gefasste Rezeptionsgeschichte sehr stark auf die posthumen Inszenierungen konzentriert ist. Bei den verschiedenen Deutungen des Rings, die er unter die drei Kategorien „Les lectures psychanalytiques“, „La lecture mythologique“ und „Les lectures globalisantes“ (mit der Spannweite von antisemitisch-rassistischer bis strukturalistischer Interpretation) zusammenfasst, geht es ihm vor allem um die Skizzierung der Ansätze, weniger um eine kritische Beurteilung oder eigene Stellungnahme. Lediglich im Abschnitt „Wagner et Lévi-Strauss“ ist die starke Übereinstimmung Lussatos mit der Einschätzung des Begründers des Strukturalismus unverkennbar: „Les observations de Lévi-Strauss en ce qui concerne le poème sont tout à fait appropriées“ (*Encyclopédie*, S. 295); wie Lévi-Strauss geht auch Lussato davon aus, Wagner sei der „père indéniable de l'analyse structurale des mythes“ (ebenda).

Im Zentrum der beiden Bände steht jedoch Lussatos Versuch, den Aufbau von Wagners *Ring* über ein systematisches Verzeichnis der Leitmotive im Sinne von tragenden Bausteinen zu veranschaulichen. Er ist für einen Systemtheoretiker, der es gewohnt ist, Strukturen zu schematisieren, nur allzu verständlich. In seinem Verzeichnis der Leitmotive und Codons wie auch im ergänzenden „Organum“, das eine Übersicht der Abhängigkeiten der Leitmotive voneinander in Form von Stemmata offeriert, steckt eine aufwändige Analysearbeit, die zweifellos bei der weiteren Beschäftigung mit Wagners Hauptwerk von großem Nutzen ist. Allerdings kann der Einblick in die strukturelle Vernetzung nur einen Teilaspekt der Komposition beleuchten, was der Autor wohl selbst geahnt

hat: „Le tissu musical du *Ring* n'est pas réductible ni à un enchaînement ni à une superposition de leitmotive ou de codons“ (*Poème commenté*, S. 14).

(Dezember 2007)

Peter Jost

Myriam CHIMÈNES: *Mécènes et Musiciens. Du salon au concert à Paris sous la IIIe République*. Paris: Fayard 2004. 776 S., Abb.

Marguerite de Saint-Marceaux. *Journal 1894–1927*. Edité sous la direction de Myriam CHIMÈNES. Paris: Fayard 2007. 1459 S., Abb.

Während der bürgerliche Salon als musikalische Ereignis und Ort auch gehobener musikalischer Betätigung im deutschsprachigen Raum bereits seit Ende der 1980er-Jahre durch die Arbeiten von Andreas Ballstaedt, Tobias Widmaier und Peter Gradenwitz wissenschaftliche Beachtung gefunden hat, war die immense Bedeutung des Salons im französischen Musikleben der IIIème République bisher lediglich Bestandteil anekdotischer Berichte und Briefkommentare von Komponisten und Musikern. Nur in wenigen wissenschaftlichen Arbeiten, z. B. von Sylvia Kahan, stieg das Sujet zum Mittelpunkt musiksoziologischer Untersuchungen auf.

Das Buch *Mécènes et Musiciens. Du salon au concert à Paris sous la IIIe République* von Myriam Chimènes schließt diese Lücke und untersucht die Rolle der sozialen Eliten bei der Entwicklung des Pariser Musiklebens. Chimènes kombiniert auf 776 Seiten detaillierte Grundlagenforschung mit einer Analyse der Ausprägungen, Auswirkungen und Einflüsse dieses sozialen Phänomens, das sich vor allem durch zwei Merkmale auszeichnet: Zum einen sind es in erster Linie Frauen, die das französische Salonleben der großbürgerlichen und adligen Gesellschaft als Gründerinnen, Organisatorinnen und Besucherinnen prägten; zum anderen beteiligte sich auch der französische Hochadel maßgeblich an der Entfaltung einer Musikkultur, die – anders als bei den bildenden Künsten – in Frankreich von staatlicher Subvention weitestgehend ausgeschlossen war.

Im ersten Teil entfaltet sich das ganze Kaleidoskop privat-musikalischen Engagements bis hin zu Veranstaltungen, die aus dem sozialen Raum Salon heraus entstanden oder von privater Hand organisierte öffentliche Konzerte dar-