

fangreiches Aktenmaterial aus dem Nachlass des Komponisten, das sich im Besitz der Erben befindet, bereichert werden. So kommen dankenswerterweise autobiographische Quellen erstmals in der Originalsprache und in Gänze an die Öffentlichkeit, die bislang nur in der ins Schwedische übersetzten und gekürzten Fassung der Pacius-Enkelin Maria Collan-Beaurain vorlagen und zu manch verzerrter Darstellung führten. Ist der Editionsteil mit ausführlichen Erläuterungen zu den Dokumenten selbst ganz im Sinne gängiger Editionspraxis bestens für den Leser vorbereitet worden, so wären doch auch für den einen oder anderen Benutzer Übersetzungen aus der Originalsprache hilfreich gewesen, z. B. bezüglich der Abschrift der schwedischsprachigen, handschriftlichen Anmerkungen des Musikwissenschaftlers und grundlegenden Pacius-Biographen John Rosa auf dem Reisetagebuch des Komponisten von 1852 (S. 295f.).

Als Ausblick räumen die Autoren ein, dass die Aufarbeitung und Auswertung des Materials in Archiven in Schweden, Finnland und Deutschland längst nicht abgeschlossen sei und der vorliegende Band einen ersten Anfang mache. Dies gilt auch für die teilweise nur lückenhaft edierbaren Texte aufgrund der schwer entzifferbaren Handschrift von Pacius. Mit diesem inhaltlich wie äußerlich sehr ansprechend aufbereiteten Band wurde mit einer neuen Betrachtung des Brückenschlags zwischen drei Ländern durch Friedrich/Fredrik Pacius ein weiterer Beitrag geleistet, um das Netzwerk zwischen den Ostseeanrainernstaaten im 19. Jahrhundert substantiell betrachten und decodieren zu können.

(Juni 2016)

Yvonne Wasserloos

*Richard Strauss Handbuch. Hrsg. von Walter WERBECK. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler / Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. XXXIII, 583 S.*

Noch vor kaum 30 Jahren wäre in der deutschsprachigen Musikwissenschaft ein Handbuch über Richard Strauss wohl nicht denkbar gewesen; im Schatten von Theodor W. Adornos ästhetischem Verdikt und dessen bereitwillig aufgegriffenem geschichtsphilosophischen „Narrativ“ galt Strauss als „Verräter der Moderne“ (S. 2) – so Walter Werbeck im Vorwort bzw. Einleitungs-Kapitel seines früh im Jubiläumsjahr 2014 erschienenen *Richard-Strauss-Handbuchs*. Dass sich die Zeiten offenkundig geändert haben, schlägt nicht zuletzt in der Disposition des Bandes zu Buche – wegweisende Rahmenkapitel über „Strauss-Bilder“ (Werbeck) und „Strauss und die Musikwissenschaft“ (Wolfgang Rathert) ziehen eine reflexive Ebene ein –, zuvorderst aber natürlich im abzubildenden Stand einer in manchen Bereichen kaum mehr zu überblickenden Strauss-Forschung. Wege zu ihr zu weisen, die Grundzüge der jeweiligen Diskurse sichtbar werden zu lassen und dabei das Wesentliche knapp und verständlich darzustellen, ohne zu vergrößern – man gerät bei der Lektüre zunehmend ins Staunen darüber, wie nahe man dieser von Handbüchern stets erwarteten Quadratur des Kreises hier gekommen ist.

Vieles zu Strauss und seiner Musik ist freilich noch immer wenig erforscht, und auch hier leistet das *Strauss-Handbuch* mitunter Beachtliches. Mag auch aus der Rückschau anno 2016 die Behauptung strategisch überzogen anmuten, dass „ungeachtet jüngster Anstrengungen [...] von einer wirklich etablierten, auf allen Feldern von der Biographie bis zur Philologie, von der kritischen Analyse bis zur (kultur-)wissenschaftlichen Interpretation gespannten Strauss-Forschung noch kaum die Rede sein“ könne, so ist Werbeck doch zuzustimmen, wenn er

für einige der Handbuch-Beiträge den Status von „Grundlagenforschung“ reklamiert (S. IX). Insbesondere über den Funktionär Strauss, die mit ihm verbundenen Gremien (GDT, ADMV sowie den „Ständigen Rat“) und die Geschäftsbeziehung zu seinen Verlegern wird man nirgends so konzise informiert wie in den Beiträgen von Michael Karbaum, Irina Lucke-Kaminiarz, Petra Garberding und Dominik Rahmer – übrigens unter Verzicht auf billigen Hohn gegen die Strauss gewiss nicht zu Unrecht, doch nur allzu gern attestierte „Geldgier“.

Ebenso auf nüchterne Kontextualisierung bedacht, dabei feinsinnig und sorgsam abwägend nähert sich Albrecht Riethmüller in einem gerade sechseitigen Essay über den Reichsmusikkammerpräsidenten und die Zweig-Affäre dem Hoch- und Tiefpunkt von Strauss' Funktionärskarriere. Weitere die NS-Zeit betreffende Aspekte finden bei den einzelnen Werkbetrachtungen immer wieder Erwähnung. Hier ist vor allem Dörte Schmidts Beitrag über *Die Liebe der Danae* und *Capriccio* zu nennen, der als einziger ausschert aus dem Raster eines knappen Opernführers für Fortgeschrittene (Entstehung – Handlung – Kommentar – Wirkung). Mag die Proportionierung dieses Kapitels (die weiteren im Bereich Oper stammen von Susanne Rode-Breymann, Bryan Gilliam, Ulrich Konrad und Rebecca Grotjahn) auch fragwürdig bleiben – es nimmt mehr als die Hälfte des Raums ein, der weiter hinten im Band sämtlichen Tondichtungen zugemessen wird –, vermag es doch mit Überlegungen zum Anspielungsreichtum beim Zuschnitt von Figuren und sogar Räumen („Frankreich auf NS-Bühnen“, S. 302ff.) zu verblüffen; das mutmaßliche Herausgeber-Kalkül, durch Zuweisung eines Themas an eine Person außerhalb des engsten Kreises der Strauss-Forschung ungewöhnte Perspektiven zu gewinnen, geht hier jedenfalls auf.

Jene Bereiche des Handbuchs, welche die Strauss-Forschung in den seit Jahrzehnten

markierten Bahnen fortschreiben und die berufenen Händen anvertraut sind, stehen dahinter freilich keineswegs zurück. Das von Jürgen May vorgelegte Kapitel über Strauss' Kompositionsprozess – es ist das einzige im engeren Sinne philologisch ausgerichtete und zugleich das einzige eines Mitarbeiters der beiden Strauss-forschenden Institute (Editionsfragen kommen gar nicht zur Sprache) – führt in souveräner Weise durch alle Arbeitsstadien in Strauss' Schaffensprozess, die sie dokumentierenden Quellen und die variantenreiche zugehörige Nomenklatur. Auch die im Wesentlichen bekannten, aber weit verstreuten Einzelbeobachtungen über Strauss als Wortkomponisten und die Kooperation mit seinen Librettisten fügen sich in Reinhold Schlötterers neuer Zusammenschau zu einem ungeahnt plastischen Bild; dies gilt nicht minder für die zahlreichen Facetten von Strauss' Wagner- und Mozart-Rezeption, wie sie Bernd Edelmann und Thomas Seedorf entfalten. Katharina Hottmanns Beitrag zur kulturgeschichtlichen Selbstverortung des Opernkomponisten Strauss kommt – auf noch immer 15 Seiten – einem Abstract ihrer überaus materialreichen Dissertation gleich („*Die andern komponieren. Ich mach' Musikgeschichte!*“, 2005).

Es gehört zu den Merkwürdigkeiten des Genres „Komponisten-Handbuch“, dass bei der pflichtschuldigen Durchmessung des Werks nach Gattungen die Kernbereiche mit dem größten Umfang zugleich diejenigen sind, derer es angesichts der vorliegenden Forschung vielleicht am wenigsten bedurft hätte – und dass im Gegenzug das eher randständige Repertoire von Handbuch-Unternehmungen auch in kürzeren Beiträgen tendenziell profitiert. So werden die frühe Kammermusik (Walter Werbeck), das Chorwerk (Barbara Eichner), Orchesterlieder (Christian Thomas Leitmeir), Ballette (Monika Woitas), Symphonik und Konzert (Arnfried Edler) sowie vor allem das instrumentale Spätwerk mit eigenen

Kapiteln bedacht, letzteres vergleichsweise ausführlich in einem nicht zuletzt analytisch vorzüglichen Beitrag von Jens-Peter Schütte. In Charles Youmans' Darstellung der Tondichtungen (stets nach dem Muster: Entstehung – Musikalische Struktur – Musik und Programm) spiegeln sich das seit Werbecks bahnbrechender Monographie (*Die Tondichtungen von Richard Strauss*, 1996) erreichte Quellenbewusstsein und Reflexionsniveau durchweg wider. Dass namentlich im Vergleich zu diesen Beiträgen eine Auseinandersetzung mit der musikalischen Faktur in den Opernkapiteln sehr viel weniger zum Zuge kommt, mag einer dispositionellen Entscheidung bzw. bloßem Platzmangel geschuldet sein, indiziert jedoch sicherlich auch einen nach wie vor beachtlichen Mangel an entsprechender Forschung. Noch erstaunlicher mutet die Situation bei der keineswegs peripheren Gattung des Klavierlieds an, wie sie sich implizit an Elisabeth Schmierers überwiegend dokumentarisch gehaltenem Kapitel ablesen lässt, aber auch am Fehlen eines Kapitels zur Liedästhetik. Von satisfaktionsfähigen Ansätzen, die auch das kleinere Format als Form- und Strukturkunst systematisch ins Visier nehmen, ist jedenfalls einstweilen wenig zu sehen.

Mit Jürgen Schaarwächters Kapitel „Strauss und die Komponisten seiner Zeit“ wird auf der Rezeptionsseite ein historischer Bereich, der immerhin bis zur Filmmusik etwa Erich Wolfgang Korngolds reicht, in umfassender (und unterhaltsamer) Weise abgedeckt; weiter in Richtung Gegenwart reicht das Konzept des Bandes hier jedoch nicht. Auch Aufführungspraktisches und Interpretationsgeschichtliches gelangt allenfalls en passant auf die Agenda; ein eigenes Kapitel ist nur Strauss als Kapellmeister und Dirigent gewidmet (Roswitha Schlötterer-Trainer). Zu Strauss' Einflussnahme auf die Inszenierungen seiner Opern, ja sogar zu Auswahl und Bedeutung seiner Sängern und Sänger finden sich nicht mehr als sporadische Äußerungen; auch die re-

gelmäßig gegebenen Hinweise auf herausragende Produktionen und Einspielungen bleiben ein Feigenblatt. Angesichts der im Vorwort formulierten Absicht, „Dirigenten, Sänger und Spieler zu animieren, Neues von Strauss kennenzulernen, zu musizieren, aufzuführen“ (S. IX), mag eine solche Leerstelle verwundern; sie wird indes verständlich angesichts der Forschungsarbeit, die auch hier nicht bloß abzubilden und zu systematisieren, sondern allererst noch zu leisten wäre. (November 2016) *Christian Schaper*

*JEROEN VAN GESSEL: Die Praxis der Oper. Das Straßburger Stadttheater (1886–1944). München: Allitera Verlag 2014. 611 S., Abb., Nbsp. (Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik. Band 10.)*

In seiner quellenfundierten Untersuchung der Opernsparte des Straßburger Stadttheaters nimmt der Autor Jeroen van Gessel eine doppelte Reflexion forschungskonzeptioneller und auch -methodischer Grundlagen vor. Zum einen weist er institutionen- und sozialgeschichtliche Forschungsarbeiten zu Opernhäusern zurück, die große politische Linien in der „Praxis“ der jeweiligen Operninstitution nachverfolgen. Zum anderen kritisiert er den vermeintlich hohen Anteil an ästhetischen Wertungen, die in wissenschaftliche Interpretationen und Darstellungen zur Kulturgeschichte der Musik eingehen. Um die Musikgeschichte des Straßburger Stadttheaters zwischen deutscher Kaiserzeit (1886–1918, 32 Saisons), Zwischenkriegszeit unter französischer Leitung (1918–1940, 19 Saisons) und NS-Zeit unter dem nationalsozialistischen Regime (1940–1944, 3 Saisons) als Kulturgeschichte von diesen beiden Punkten unbeeinflusst und als Alltagspraxis untersuchen zu können, stützt sich van Gessel auf Niklas Luhmanns Systemtheorie, die vorsieht, unterschiedliche Bereiche der Opernpraxis als unabhängige