

gabung zu konzentrieren, das Augenmerk entsprechend auf die Lieder und die literarisch inspirierten Klavierwerke zu richten. Gerade im anglophonen Raum publizierende Autorinnen und Autoren wie Berthold Hoeckner (1997), David Ferris (2000) oder Beate Perrey (2002) haben hier eindrückliche Arbeiten vorgelegt. Ihre Publikationen stellen gleichsam einen Höhe- und Schlusspunkt der hermeneutischen Bemühungen um diesen Ausschnitt des Repertoires dar. Im deutschsprachigen Raum hat man sich etwa um dieselbe Zeit auf die Neu-Edition der biographischen Dokumente verlegt, die inzwischen in bewunderungswürdiger Fülle vorliegen, ansonsten etwa das Verhältnis der Eheleute oder ihre internationalen Beziehungen in den Blick genommen.

Stefaniaks Arbeit zielt insofern auf eine Lücke, auch wenn sie bestehende Diskurse auf selbstverständliche Weise mit einbezieht, darunter das inzwischen ausufernde Schrifttum zum Werk-Konzept in der Folge von Lydia Goehrs erstmals 1992 erschienener Schrift. Unterdessen wäre es hilfreich gewesen, hätte sich der Autor nicht nur dafür entschieden, zahlreiche Notenbeispiele abzubilden, sondern auch dafür, die vielen Zitate aus deutschsprachigen Quellen zusätzlich im Original nachzuweisen, immerhin geht es um einen originär deutschsprachigen Diskurs.

Es nimmt nicht wunder, dass die Fragestellung, die der Untersuchung zugrunde liegt, letztlich den Anschein einer allumfassenden erweckt. Oft teilt der Autor auf geradezu wildwüchsige Weise sehr vieles auf einmal, oft allerdings auch wenig Neues mit. Dass Robert Schumann sich beispielsweise in seiner berühmten Chopin-Kritik zusammenschloss „with some critics who heard transcendent qualities in the work, diverged from others who panned it as unattractive and poorly wrought, and drew criticism for his own style of writing“ (S. 8), dass es hier um ein „interplay of postclassical virtuosity, sensuous pleasure, and transcendent interiority“ (S. 59) geht, ist als Beobachtung sicher zulässig, führt aber bedauerlicherweise nicht sehr weit. Unterdessen zählt es gewiss zu den vornehmsten Ergebnissen der Untersuchung von Stefaniak, an die anthropologische Konstante der Ambivalenz erinnert zu haben, an die Herausforderung des wissenschaftlichen Umgangs mit komplexen, mitunter auch widersprüchlichen Lebensäußerungen.

(Juni 2016)

Christiane Tewinkel

*Richard Strauss. Der Komponist und sein Werk. Überlieferung, Interpretation, Rezeption. Bericht über das internationale Symposium zum 150. Geburtstag, München, 26.–28. Juni 2014. Hrsg. von Sebastian BOLZ, Adrian KECH und Hartmut SCHICK. München: Allitera Verlag 2017. 603 S., Abb., Nbsp., Tab. (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 77.)*

Die Konjunktion „und“ verbindet Begriffe miteinander. Doch in Überschriften schafft sie eigentümliche Distanz: „Der Komponist *und* sein Werk“, Richard Strauss „*und* seine Meininger Ausbildungszeit“, „*und* das Musikleben im kaiserlichen Berlin“, „*und* Gerhart Hauptmann“, „*und* das musikalische Urheberrecht“, „*und* das Orchester“, „*und* das Musiktheater“, „*und* die Operette“, „*und* die Musikkritik“, „*und* die USA“ – als stünde er unbeteiligt daneben; die Tondichtungen „*und* das Reprisesproblem“, deren Schlussgestaltung „*und* ihr historischer Kontext“ – als ließe sich das losgelöst voneinander betrachten, und, und, und ... Zufall, Vorgabe, Äußerlichkeit? Oder ist die aktuelle Konjunktur der Konjunktion in Überschriften symptomatisch für eine bestimmte Darstellungs-, Denk- und Herangehensweise? Jedenfalls kommen die überzeugendsten Beiträge des großartigen Tagungsberichts ohne die modische Titelformulierung aus.

Hans-Joachim Hinrichsens Eröffnungsvortrag, dessen mündlicher Duktus beibehalten wurde, begleitet Strauss auf seinen ersten entscheidenden Karriereschritten als Dirigent und Komponist und zeigt, wie er mit Unterstützung von, vor allem jedoch in Auseinandersetzung mit und Abgrenzung gegen Hans von Bülow seine ästhetischen Positionen entwickelte. Farbabbildungen einiger von Strauss schwarz notierten, vom Empfänger Bülow rot kommentierten Briefseiten sind ein erstes Beispiel dafür, wie hochwertig der Band auch von verlegerischer Seite gestaltet wurde (einzig der innere Seitenrand erweist sich als zu schmal für die Dicke des 600-Seiten-Wälzers – aber das ist marginal im doppelten Wortsinn). Dem anekdoten- und karikaturenreichen Beitrag von Dörte Schmidt stellt Albrecht Dümling beklemmende Belege für die unrühmlichen politischen Verstrickungen von Strauss zwischen seinem stetigen Aufstieg und jähem Fall in der NS-Zeit gegenüber. Schonungslos offenbart er einen Machtwillen und Führer-Anspruch des Komponisten, der selbst Adolf Hitler und Joseph Goebbels unheimlich wurde. Mit dem Beitrag von Stefan Schenk und Bernhold Schmid rücken musikalische Fragestellungen in den Fokus: Besonders aufschlussreich sind die Beobachtungen zur hinzukomponierten Basstrompete, ihrer Eigenschaft als Sinnträger und den Bezügen zum Ring, zur rhythmischen Schärfung und raffinierteren Dynamik, zur Motivverstärkung und sonstigen Entschlackung des Orchestersatzes sowie zum farbigeren Schlagwerk im *Macbeth*-Überarbeitungsprozess. Ob solche vornehmlich instrumentatorischen Maßnahmen dazu berechtigen, einen „Entwicklungsfortschritt der Kompositionstechnik“ (S. 133) zu diagnostizieren, sei dahingestellt. Hartmut Schicks Überlegungen zu den Reprisen der Strauss'schen Tondichtungen bestätigen, was auch in der Beschäftigung mit anderen Formteilen zutage tritt. Strauss nutzt musikalische Form als Bedeutungsträger. Am Beispiel der Sonaten-

form wird deutlich: Je fundamentaler man die Grundsätze eines Formmodells ansetzt, desto mehr lässt sich darauf beziehen. Misst man jedoch vordergründigen Merkmalen an der Oberfläche Gewicht bei, gerät dessen ordnende Kraft aus dem Blick. Stefan Keyms eindrucksvolle achtseitige Ankündigung, was „im Folgenden“ zu untersuchen sei, liest sich wie der Förderantrag zu einem Projekt, dem man unbedingt Erfolg wünscht. Der weite Horizont, den Keyms Ausführungen zur Tempogestaltung der Schlüsse Strauss'scher Tondichtungen erahnen lassen – mit Seitenblicken auf Opern-Schlüsse, mehr Detailschärfe sowie die Berücksichtigung der Korrespondenzen und Divergenzen mit anderen Satzparametern wie Harmonik, Dynamik und Instrumentation – verspricht Erkenntnisse zu Strauss' genialen Formdramaturgien. Damit steuern wir auf das Zentrum, auf Zentrales zu. Wer vor der Lektüre des gesamten, furchteinflößend dicken Bandes zurückschreckt, dem seien zumindest Bernd Edelmanns stattliche 66 Seiten ans Herz gelegt. Kreisend um Strauss' Verständnis von Kontrapunkt gelingt ihm eine großartige *Don-Quixote*-Studie. En passant deckt er groteske „wissenschaftliche“ Fehlritte auf (z. B. S. 193, Fn. 11), liefert Skizzen-Transkriptionen im Particell, zeigt faszinierende Motivbezüge zu Rittern aller Arten – darunter Tristan und der Herzog von Mantua (*Rigoletto*) –, entschlüsselt brillant komplexe harmonische Vorgänge und entdeckt verwegene Querverbindungen. Dabei benennt Edelmann Wesentliches in bewundernswerter Klarheit – etwa was Strauss als „Musikdramaturg“ auszeichnet und wie sein „Denken in Musik“ semantische Dimensionen einbegreift. Gewiss überzeugt nicht jeder Brückenschlag gleichermaßen: Um im Schäfer werden den Don Quixote den insgeheimen *Eroica*-Helden zu erkennen, wünschte man mehr Anhaltspunkte als die Identität des kadenzierenden Quint-Oktav-Motivs (und bei Edelmanns beharrlicher Rede von der „Gat-

tung Fuge“ werden einige Kollegen die Stirn in Falten legen). Umso einleuchtender sind die offengelegten Verbindungen zu Gustav Mahler (insbesondere zu dessen zweiter Sinfonie). Nebenbei justiert Edelmann das (durch Alma Mahler) verzerrte Bild der beiden freundschaftlich und hochachtungsvoll verbundenen „Mitsreiter“ Mahler und Strauss. An vielen Detailbeobachtungen „bestätigt – und präzisiert – diese Studie die ästhetischen Leitlinien, die Strauss lebenslang verlaublich hat“ (einleitend zum Fazit auf S. 253). Indem Edelmann von messerscharfen Beobachtungen zur Musik ausgeht, um dann (insbesondere auf den S. 253–256) die höhere Warte allgemeinen Reflektierens einzunehmen, indem er seine Überlegungen auf dem Fundament des Strauss'schen Tonsatzes gründet und daraus seine Erkenntnisse ableitet – nicht etwa umgekehrt ein Gedankengebäude errichtet, das den Blick auf den Tonsatz eher verstellt und womöglich die Verifizierung schuldig bleibt –, gelingt ihm eine musterhafte Studie und umfassende Interpretation, dank der man wirklich Essentielles der Musik von Richard Strauss begreift. Bei Edelmann ist auch Entscheidendes zum Thema Achim Hofers vorweggenommen, der sich bemüht, in Strauss' Märschen bei aller Bindung an Konventionen im Unkonventionellen die Handschrift des Komponisten auszumachen und die einseitige, verengte Sicht von Gefälligkeiten eines sich Anbiedernden zu korrigieren. Hofer kann die Vorlage zum *Brandenburgischen Mars* präsentieren, lässt jedoch die Verbindung der handschriftlichen niederländischen Sammlung des Jahres 1770 zu Strauss im Vagen. Auf die Frage, weshalb die Uraufführung der *Alpensinfonie* in Berlin (und nicht in Dresden) mit der Dresdner Kapelle (und nicht der Berliner) stattfand, hat Carsten Schmidt schlüssige Antworten parat. Adrian Kech führt eindrücklich vor, dass der vielzitierte Strauss-Hofmannsthal-Briefwechsel nur die Spitze des Eisbergs gemeinsamer Arbeits- und Überarbeitungsprozesse offenbart und

der Blick in die Entwürfe und Skizzen für ein vollständiges Bild unverzichtbar ist. Hier wie in nahezu jedem Kapitel des Bandes zeigt sich, von welcher ungeheurer Bedeutung die Arbeit an der kritischen Gesamtausgabe als Motor für vieles ist, was sich derzeit in der Strauss-Forschung tut. Exemplarisch sei dazu auch auf Andreas Pernpeintners Studie zur Spätfassung des Liedes *Breit über mein Haupt* verwiesen, die nun in Kenntnis der Quellen und eines aufführungspraktisch-improvisatorischen Zwischenschritts neu bewertet werden kann. Alle Forschertypen sind vertreten: Der Beobachter (z. B. Arne Stollberg zur *Daphne*), der (Neu-)Bewerter (Ulrich Konrad zur Gluck-Bearbeitung von Strauss; dass in diesem Kapitel von Musik im engeren Sinn kaum die Rede ist, kompensieren kurios zahllose Klavierauszugseiten) oder die Desideratenentdeckerin (Birgit Lodes mit inspirierenden Brückenschlägen zur Malerei u. a. Emil Noldes, die man am liebsten gleich selbst weiterverfolgen würde). Dass sich im Lied- und im USA-Abschnitt des Buches hin und wieder etwas doppelt oder gar reibt, stört nicht – schließlich ist den Autoren zu wünschen, dass ihre Beiträge zu weiterer Diskussion anregen. Matthew Werleys Beispiel eines dreifachen – teils ideologisch getrüben – Blicks von Mahler (Canaletto), Dichter (Josef Weinheber) und Musiker (Strauss) auf dasselbe Phänomen schließt nahtlos an Lodes' Betrachtungen an, bevor Reinhold Schlötterer die Aufmerksamkeit wieder ganz auf die Musik lenkt: Wenn er, dessen Gedanken und Schriften immer auf Elementares zielen, das „Musikalisch-Elementare“ schon im Titel ankündigt, ist die Erwartung groß – und sie wird nicht enttäuscht. Schlötterer geht Besonderheiten der Klangverbindungen im Lied *Im Abendrot* nach – etwa „strukturellen Quintparallelen“, die dadurch zustande kommen, dass bei gleichbleibender Terz und chromatisch nach unten rückender Quint ein Moll- in einen Dur-Klang verwandelt wird. Bis zu Claudio Monteverdi

verfolgt er das wenig beachtete Phänomen zurück (S. 502–505).

Mit einem Amerika-Schwerpunkt rückte die Münchner Strauss-Tagung anlässlich des 150. Geburtstags einen noch jungen Themenkreis ins Blickfeld der Strauss-Forschung. Auf Musikkritiken richtet Wolfgang Rathert seinen Fokus, Claudia Heine folgt in detektivischer Arbeit den verschlungenen Wegen von Strauss-Autographen, Morten Kristiansen wertet in etlichen Statistiken die Aufführungsgepflogenheiten im Konzert- und Opernbetrieb aus, und schließlich schildert Bryan Gilliam in seiner sympathisch-persönlichen Art, mit welchen Widerständen amerikanische Straussskologen der ersten Stunde zu kämpfen hatten. Just an dieser Stelle steigert der zu Recht euphorische Rezensent der *Tonkunst* (2/2018), dem gleich viermal das Prädikat „spannend“ aus der Feder fließt, zu „spannend wie ein Krimi“. So wird jeder dem Band andere Favoriten abgewinnen – auch darin liegt eine Stärke des detail-, perspektiv- und gedankenreichen Kompendiums. Nur eines vermisst man schmerzlich: Ein Werk- und Personenregister. Doch angesichts der Sorgfalt und Arbeit, die in diesem Band steckt, wagt man kaum, das anzumerken. Ebenso wenig einzelne Versehen (etwa die an die MET verlegte *Salome*-Uraufführung; S. 529), die sich der kundige Straussianer – und an diesen wendet sich der Band in erster Linie – stillschweigend zurechtlieft. Gewidmet ist das Buch zwei herausragenden Wissenschaftlerinnen, denen die Strauss-Forschung viel verdankt: Roswitha Schlötterer-Traimer († 2013) und Salome Reiser († 2014). Sie wären stolz.

(April 2018) Ann-Katrin Zimmermann

GERD UECKER: *Puccinis Opern. Ein musikalischer Werkführer. München: C. H. Beck 2016. 128 S. (C. H. Beck Wissen. Band 2226.)*

Wollte man erklären, warum über so manch viel gespielten italienischen Opernkomponisten in den hiesigen Theatern so verhältnismäßig wenig deutschsprachige Fachliteratur erhältlich ist, bräuchte es eine kritische Reflexion der deutschsprachigen Musikwissenschaft. Diesem Missstand entgegenzutreten, ist sicherlich nicht primäre Aufgabe von allgemeinen musikalischen Werkführer-Reihen wie jener von Siegfried Mauser beim Beck-Verlag herausgegebenen. Aus dieser Perspektive heraus ist es erfreulich, dass schon nach den Bänden zu den Opern Mozarts, Wagners, Verdis und Strauss' nun auch Giacomo Puccinis Bühnenwerke Berücksichtigung finden, für welchen der obige Befund wohl am augenfälligsten zu Buche schlagen dürfte. Mit dem Autor Gerd Uecker hat sich ein namhafter, vielseitig versierter Vertreter der Opernpraxis dieser Aufgabe einer komprimierten Darstellung von *Le villi* bis *Turandot* für eine breite Leserschaft angenommen, der sich allerdings bisher nicht mit einschlägigen Fachbeiträgen zur italienischen Operngeschichte um die Jahrhundertwende hervorgetan hat.

Hieraus mögen die Fragen resultieren, die sich einem bei der Lektüre der zwölf Werkartikel aufdrängen. So etwa die unterschiedliche formale Binnengliederung der Artikel, die mal ganz ohne Zwischenabsätze wie bei den Frühwerken *Le Villi* und *Edgar* auskommt, mal fokussiert ist auf „kontrastreiche Akte“ (S. 18) wie bei *Manon Lescaut*, mal auf musikalische Sachverhalte wie bei *Tosca* oder auf Fassungsproblematiken und spezifische Aspekte der Werkgenese wie bei *Madama Butterfly* oder *Turandot*. Vereinheitlicht sind lediglich die jedem Werkartikel vorangestellten Paratexte mit äußerst knapp bemessenen Basisinformationen wie u. a. Titel, Librettist(en), Aufführungsdaten sowie