

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 Bühnenerwerke 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

einer Handlungsskizze – allerdings auch mit uneinheitlichen Auslassungen, wie etwa die fehlenden Daten zu Uraufführungen unterschiedlicher Versionen von *Madama Butterfly* und *La rondine*. Für variable thematische Schwerpunktsetzungen innerhalb der Werkartikel mag es im Einzelnen sicherlich gute Gründe geben. Da der Werkführer den Leser aber ohne hinleitendes Vorwort gleichsam sich selber überlässt und ihm eine Erläuterung der Kriterien zur Themensetzung sowie über die Perspektivierung der Darstellung im Allgemeinen schuldig bleibt, leistet sich der Autor einen Bärendienst in eigener Sache. Der Eindruck, dass sich Uecker eher von subjektiven Vorlieben bzw. von festgezurrten Bewertungsmustern der Opernpraxis leiten lässt, ist sicherlich spekulativ, erhält aber neue Nahrung spätestens bei der Lektüre des *Trittico*-Artikels: *Il tabarro* wird ebenso bündig und kurz wie *Suor Angelica* kommentiert und das Klosterdrama zudem als „blasser Punkt“ (S. 104) auch der jüngsten Rezeptionsgeschichte Puccinis stigmatisiert. Aber der seit der New Yorker Uraufführung von 1918 bekanntlich eh hochgelobte *Gianni Schicchi* wird als „eine der köstlichsten und genialsten Opernkomödien“ (S. 105) nachgepriesen und ihm viel Kommentarraum zugesprochen. Die formale Disproportionalität der Artikel befördert damit zusätzlich die explizit gemachten Werturteile; Uecker zementiert weitaus mehr ein herkömmliches Bild von Puccinis Opern, als dass er es durch Differenzierung und Hinterfragung ansatzweise kritisch aufbräche.

Auch ein schmales Puccini-Vademecum für das breite Publikum sollte selbst bei notwendiger Reduktion der Fakten neugierig machen dürfen. Doch die mitunter scharfen Urteile des Autors werfen Türen zu, anstatt sie zu öffnen: In *La fanciulla del West* bleibe „die soziale und psychologische Charakterisierung des Goldgräbermilieus völlig unrealistisch und unglaubwürdig“ (S. 84), oder *Le Villi* stelle „eine ausgesprochene Anfängerarbeit“ (S. 7) dar. Die Publikationsreihe

bietet verständlicherweise zu wenig Raum, um solche Bewertungen auch nur im Ansatz aus einer vorangestellten Erörterung hervorgehen lassen zu können und sie damit begründbar zu machen. Mehr Informationsdichte wäre hier dienlicher als grobkörnige Urteile, die oftmals auch gar nicht tragbar sind: Gerade *Le villi* als Opera-ballo mit Einbezug des Tanzes als integralem Bestandteil der Handlung (vom Autor nicht herausgestellt) wäre als experimentelles Debütwerk zu beschreiben, das vieles schon in nuce enthält, was später zur Reife kommen sollte. Schon damals in einem komplexen work in progress entstanden, besitzt das noch traditionell nummerngegliederte Werk eine klare symmetrische Dramaturgie selbst mit einem subtilen szenenübergreifenden Netz an Erinnerungsmotiven (Uecker unterstellt das Fehlen einer „formal-bindenden innere[n] Struktur“ [S. 7]) und mit einer neuartigen, sich auf einen Schauplatz hin konzentrierenden und durch ausgefeilte Lichtwechsel variierten Szenendisposition. Für *Le villi* ist sogar eine frühe handschriftliche Notiz Puccinis zu Bühnenraum und Lichtdramaturgie überliefert; abgedruckt in: Gabriella Biagi Ravenni/Giulio Battelli (Hrsg.), *Puccini e Lucca. „Quando sentirò la dolce nostalgia della mia terra nativa“*, Lucca 2008, S. 150f. Ähnlich ließe sich Ueckers leider ohne Verweise zur Fachliteratur aufgestellte These widerlegen, Puccini hätte in *Tosca* den Wandel von „Melos zu Motiv“ (S. 57) vollzogen und damit musikalische Psychologisierung auf neue Art gestaltet: Der „deformierte Charakter Scarpias ist zu keiner Belcantogeste mehr fähig“ (ebd.). Es wäre nur die Gegenfrage zu stellen, wie man unter solch theoretischer Prämisse die ausgefeilte Motividichte schon in den Vorgängerwerken, besonders in *Manon Lescaut*, erklären wollte oder wie dadurch Scarpias Arioso „Ha più forte sapore“ am Beginn des II. Akts auf Begriffe zu bringen wäre? Ist Puccini möglicherweise doch vielschichtiger? Selbst der von Uecker in anderem Zusammenhang zitierte Norbert

Christen (S. 25) hob mit seiner Begriffspointierung von Puccinis „Leitmelodie“-Verfahren (ders.: *Giacomo Puccini. Analytische Untersuchungen der Melodik, Harmonik und Instrumentation*, Hamburg 1978, S. 20) etwas heraus, was bis hin zur *Turandot* zu beobachten ist, nämlich dass viele der Kantilenen Puccinis Bestandteil der motivischen Dramaturgie einer Oper sind – aber nicht sein müssen.

Sicherlich sind viele Beobachtungen des Autors allgemein anregend und geben für die interpretative Auseinandersetzung Impulse. Lesenswert erscheinen vor allem die Artikel zu *La bohème*, *Tosca*, *La fanciulla del West*, *Gianni Schicchi* und *Turandot* – vorzugsweise als kreatives Denkmateriale für die Produzentenseite von Oper. Wer allerdings hoffte, dass diese Werkeinführungen aus den Erkenntnissen der aktuellen, internationalen – und meist eben nicht deutschsprachigen – Forschungsliteratur schöpfen und durch diese Orientierungshilfe sein würden, dem sei ernüchternd geantwortet, dass dem allem Anschein nach nicht so ist. Anders als Sabine Henze-Döhrings vorbildlicher Werkführer zu Verdis Opern derselben Reihe aus dem Jahr 2013, enthält Ueckers kein Vorwort, Register oder gar Glossar und bietet lediglich bibliographische Angaben in Form eines Online-Downloads (Verweis auf S. 4), der aber keine Alternative zur thematischen Puccini-Bibliographie des Centro Studi Giacomo Puccini (Open Access auf: [www.puccini.it](http://www.puccini.it)) darstellt. Vielmehr erhärtet sich die Befürchtung, dass der Autor eine limitierte Kenntnis des Forschungsstandes fortschreibt, die – Dieter Schickling ausgenommen, der mehrfach erwähnt ist (z. B. S. 90, 94, 113 und 123) – auf ältere Beiträge fixiert bleibt, wie etwa auf Christen, Hans-Jürgen Winterhoff (S. 53), René Leibowitz (S. 35), Attila Csampai (S. 45) oder Howard Greenfeld (S. 111). Da die internationale Puccini-Forschung in den letzten Dekaden allerdings Erhebliches geleistet hat und mindestens zwei Standard-Monographien auch in eng-

lischer Sprache zur Verfügung stehen, ist die zumindest nicht offensichtliche Rezeption dieser Arbeiten mehr als bedauerlich. Die Bücher von Michele Girardi (*Puccini. His International Art*, Chicago/London 2000) und Julian Budden (*Puccini. His Life and Works*, Oxford 2002) seien an dieser Stelle nachdrücklich dem breiten Leserkreis empfohlen.

(Juni 2018)

Richard Erkens

*Richard Wagner und Wien. Antisemitische Radikalisierung und das Entstehen des Wagnerismus.* Hrsg. von Hannes HEER, Christian GLANZ und Oliver RATH-KOLB. Wien: Hollitzer Verlag 2017. 320 S. (Musikkontext. Band 11.)

Die von Hannes Heer minutiös geplante Publikation stellt eine dichte Dokumentation der Netzwerke, Verhaltensweisen und Rezeptionsgeschichte Richard Wagners in Wien seit 1861 mit einem Schwerpunkt auf den politischen und ideologischen Radikalisierungsprozessen dar, die im Zusammenhang mit Wagner als Person und Wagners Musik in Wien entstanden bzw. für die Wagner, seine Netzwerke, seine Schriften und seine Äußerungen maßgeblich sind. Die Beiträge des Bandes stammen sowohl von Historikern und Musikhistorikern als auch von Musikphilosophen, Musikkritikern bzw. Musikpublizisten sowie Kuratoren wichtiger Ausstellungen zur Geschichte des Nationalsozialismus und seinen musikhistorischen Auswirkungen. Da die Wiener Musikkritik, die Wiener Wagner-Vereine, Wagners z. T. in Zusammenhang mit Wien entstandenen antisemitischen Schriften, die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Wagner u. a. durch Paul Bekker, Guido Adler und Theodor W. Adorno sowie die Fortführung der Wagner'schen Ideologien nach seinem Tod durch Cosima Wagner und den in Wien lebenden Houston Stewart Chamberlain zentrale Themenbereiche bilden (vgl.