

nierweise evident, die eben nicht nur in Tönen illustriert, sondern durch „musikalisch-dramatische Semanteme“ mehrdimensionale Bedeutungsebenen freilegt (S. 26–85).

Nachdem der Werkbefund so einleuchtend ausgebreitet worden ist, geht Petersen auf die (wohl) einmalige Werkgenese ein, die eng mit Stefan Zweig verbunden ist, der zunächst für Strauss das Libretto zur *Schweigsamen Frau* geschrieben hatte. Die Umstände zur Dresdner Uraufführung 1935 sind bekannt. Da eine diesbezügliche Wiederholung im „Dritten Reich“ undenkbar war, musste Zweigs Mitwirkung an Idee, Konzeption und Libretto absolut geheim gehalten werden, woran sich auch Strauss und Joseph Gregor (laut Partitur fungiert er als alleiniger Librettist) gehalten haben.

Inzwischen ist auch Gregors Biographie und Wirken in Wien vor und nach 1945 aufgearbeitet und materialreich in die vorliegende Veröffentlichung einbezogen worden (einschließlich des von Gregor Umwelt als Anbiederung empfundenen Textes „Theater des neuen Deutschland“, 1938, eingeleitet mit einem Hitler-Wort). Abschließend bietet Petersen einen Überblick zum „Friedenstag – im Urteil von Kritik und Wissenschaft“ (S. 134–158). Hier wird sowohl vor als auch nach 1945 deutlich, wie sehr die Deutungshoheit vom Blickwinkel des Betrachters abhing, ohne ggf. in die Tiefe zu gehen und die Bedeutungsebenen des Werkes ans Tageslicht zu fördern.

Petersens Schrift bildet hoffentlich die Grundlage für künftige Aufführungen: „Gefragt sind Phantasie und Imaginationskraft von Künstlern, die vielleicht eine Lösung finden, dieses meisterhaft komponierte, aber historisch belastete Kunstwerk so zu präsentieren, dass sein konstruktives Potential zugleich mit den zeitbedingten Beschäftigungen erlebbar wird.“ (S. 163)

(August 2019)

Matthias Herrmann

Puccini-Handbuch. Hrsg. von Richard ERKENS. Stuttgart: J. B. Metzler/Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. XLI, 452 S., Abb.

„Heute über Giacomo Puccini reden heißt zuerst über seine jahrzehntelange Geringschätzung reden. Sie steht auf bemerkenswerte Weise der anhaltenden enormen Popularität von mindestens fünf seiner Opern gegenüber [...]. Eher mehr noch hat Puccinis Ansehen in der musikalischen Welt gelitten unter einer programmatischen Nichtbeachtung durch die Musikwissenschaft [...].“ (S. 2) So leitet der Herausgeber Richard Erkens das Handbuch ein, was beinahe entschuldigend und unterwürfig klingt. Man sollte meinen, dass es keiner Erläuterung für ein Puccini-Handbuch bedarf; die ungebrochene, über hundert Jahre andauernde Präsenz Puccinis auf den großen Opernbühnen dieser Welt sollte bereits Anreiz genug sein, sich mit seinem Œuvre intensiv auseinanderzusetzen. Denn ganz unbedingt gilt es in diesem Falle der Frage nachzugehen, was Puccinis Werk eigentlich so erfolgreich macht bzw. welche werkimmanenten Mechanismen das Œuvre für das Publikum so zeitlos macht, dass die Rezeption nach wie vor ungebrochen ist.

Die Annahme, dass dies bereits seit Jahrzehnten in Angriff genommen worden wäre, ist für Puccini falsch. Das Fehlen einer kritischen Ausgabe seiner Opern ist neben der offenbar schwierigen Verhandlungslage mit Ricordi (vgl. Dieter Schicklings Ausführungen zur „Quellenlage und Edition“ S. 416–417) somit auch ein Symptom des lange fehlenden philologischen Ansatzes. So erstaunlich dies auf den ersten Blick ist, so wenig überraschend ist es dann aber auf den zweiten Blick. Dieses Schicksal teilt Puccini mit seinem nicht minder bekannten Zeitgenossen Richard Strauss (wenngleich teilweise aus anderen historischen und fachlichen Gründen): Neben dem Vorwurf des Kitsches und der Banalität (bei Puccini insbesondere auf seine Melodien bezogen), den zwei „Tot-

schlag-Argumenten“, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bei allen populären und finanziell erfolgreichen Komponisten immer wieder hervorgebracht wurden, um ihre Bedeutung herabzuwürdigen – dahinter steht ja implizit die Ansicht, dass ein wahrer Künstler eben verkannt sein müsse und im Umkehrschluss also ein erfolgreicher Musiker kein wahrer Künstler sein könne –, der eben zur langen Nichtbeachtung Puccinis oder in Deutschland zur Charakterisierung des „kleinen Meisters“ führte (letzteres im Handbuch insbesondere auf S. 362–363 von Mauro Fosco Bertola sehr schön ausgeführt), war vermutlich gerade die Allgegenwart Puccinis ein weiterer Faktor für die Nichtbeschäftigung. Aber viel Quellenmaterial zu besitzen und oft seine Musik zu hören bzw. aufgeführt zu sehen, heißt eben einerseits nicht, dass das Wissen oder die Quellenlage vollständig ist, und andererseits bedeutet es genauso nicht, dass das vorhandene Material nicht schief beleuchtet würde. Die Notwendigkeit der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Puccini ist also auf den zweiten Blick genauso naheliegend wie dringlich. Und es ist sehr gut, dass das Handbuch genutzt wurde, dem Übelstand einer noch praktisch in den Kinderschuhen steckenden Forschung mit der kondensierten Darbietung eines vielfarbigem Kaleidoskops an bisher gesammeltem Wissen entschieden entgegenzutreten. Das Handbuch ist somit keineswegs überflüssig, es vermag vielmehr neue Forschungsimpulse zu setzen.

Das Puccini-Handbuch ist das zehnte Produkt der bei Metzler und Bärenreiter gemeinsam im Bereich der „Musiker“ herausgegebenen Reihe und reiht sich im Hinblick auf den Umfang wie auch konzeptionell nahtlos in die bereits erschienenen Bände ein. Das Buch ist in fünf große Abschnitte: „Einleitung“, „Kontexte“, „Perspektiven auf Puccinis Operschaffen“, „Das Werk“, „Interpretation und Rezeption“ gegliedert, um die herum praktische Hilfen (hervorzuheben sind hier die „Zeittafel“ und das

„Glossar“ im Anhang) gruppiert wurden. Insgesamt haben sich 25 Personen an dem *Ceuvre* beteiligt – darunter klingende Namen und ausgewiesene Puccini-Experten aus Deutschland, Italien, und dem anglo-amerikanischen Raum. Im Folgenden werden nun einige Schlaglichter auf die Texte geworfen und allgemeine Eindrücke geschildert. Aus Platzgründen konnten nicht alle Artikel einzeln berücksichtigt werden; der Fokus liegt auf den werkübergreifenden Anteilen des Handbuchs.

Die Bezeichnung „Aspekte einer Biografie“ wird dem ersten einleitenden Kapitel, verfasst von Dieter Schickling, im Wortsinn gerecht, denn eine Biographie ist der Text wahrlich nicht, er wirft aber Schlaglichter auf diskutierte und teils mit Vorurteilen behaftete Topoi, die im richtigen Maß problematisiert werden. Es ist ein erfrischender Text, den Schickling vorlegt. Erkens verzichtet als Herausgeber auf einen Abriss von Puccinis Leben in seinem Handbuch und setzt ganz auf alle anderen Aspekte wie die Untersuchungen der Umwelt, des Werks selbst und seiner ästhetischen Aspekte. Zu Recht, liegen doch bereits mit dem MGG-Artikel und der in mehrfacher Auflage erschienenen Biographie von Schickling umfassende Arbeiten vor; hier hätte sich der Autor also nur selbst wiederholt. Wer sich grob informieren möchte, muss daher auf die informative Zeittafel oder eben Schicklings Biographie zurückgreifen.

Wenn man die einführenden Kapitel des Abschnitts „Kontexte“ – liest, wird man belohnt mit einem wahren Schatz an Einblicken: in die schwierige Geschichte des noch jungen Nationalstaats Italien (in Form eines umfassenden Überblicks von Malte König), in die Opernlandschaft im Italien nach dem Risorgimento bzw. der von dort aus organisierten internationalen Opernindustrie („Italienische Opernindustrie global“ von Jutta Toelle sowie der Artikel zum Opernpublikum von Axel Körner). Die Autoren des Kapitels „Tendenzen in Literatur und Ästhe-

„erläutern die verschiedenen literarischen Strömungen und zeigen die Vielfalt der italienischen Literatur zwischen 1860 und den 1920er Jahren auf. Sie verpassen es aber, den (Nicht-)Bezug zu Puccinis Librettisten herzustellen oder diese darin einzuordnen.“

Erkens weist sodann auf die Opernlandschaft im Umfeld Puccinis hin und kennzeichnet Puccini als „geborene[n] Eklektiker“ (nach Carner, S. 54) im besten Sinne, als ständig Suchenden, der konstant die Musik seiner italienischen Vorgänger (insbesondere Giuseppe Verdi und Amilcare Ponchielli) und Zeitgenossen in Frankreich und Deutschland in seine eigene Ästhetik hineinsynthetisiert. Besonders überzeugend ist Erkens' transnationale Perspektive, die von den damaligen Künstlern ganz selbstverständlich gelebt wurde (und späterhin durch die national gefärbte Musikwissenschaft viel zu lange außer Acht gelassen wurde) und deutlich macht, wie sehr Opernzentren (etwa Paris mit dem Genre der *grand opéra*, aber auch die Zentren London mit seinen besonderen Bühneneffekten und der Unterhaltungsindustrie und Wien) international wirkten und sich konzeptionelle und kompositorische Entwicklungen eben nicht innerhalb geographischer Grenzen vollzogen.

Die darauffolgenden Kapitel im Abschnitt „Perspektiven auf Puccinis Opernschaffen“ mit ihren aktuellen, sich teilweise gerade erst neu etablierenden, aber vielversprechenden Forschungsbereichen zum Œuvre Puccinis – (u. a. der Kompositionsprozess an sich, die sich nicht immer leicht gestaltende Zusammenarbeit mit Librettisten und Regisseuren, die Frage nach der Kategorie des Verismo oder Puccinis Suche nach Realitätsnähe, die Herausarbeitung der individuellen, komplexen Szenendramaturgie, die von Puccini ebenfalls mitbestimmte Bühnen- und Lichtgestaltung, die Analyse von Figurenkonstellationen und die sich teilweise aus diesen Facetten herauskristallisierende individuelle Opernästhetik des Komponisten) ergänzen sich insgesamt gegenseitig hervorragend.

Die Inhalte der Kapitel sind gegenseitig verzahnt, so dass immer wiederkehrende dramaturgische Aspekte erfolgreich von unterschiedlicher Seite betrachtet werden können.

Einen großen Wermutstropfen hat das Buch jedoch: Die von Gesa Schröder aus dem Italienischen übertragenen Texte, insbesondere Marco Targas Text zum Kompositionsprozess (S. 68–76) und Emanuele d'Angelos Text zu Puccini und seinen Librettisten (S. 76–96) sowie in etwas abgeschwächter Form auch Riccardo Peccis Text zur Kantabilität als Herausforderung (S. 115–124), lassen – um es freundlich auszudrücken – sprachlich sehr zu wünschen übrig. Ob aufgrund eines schwierigen Ausgangstexts oder aufgrund einer mangelhaften Übersetzung, ist nicht sicher auszumachen. Vermutlich ist beides dafür verantwortlich. Die Übersetzungen wirken nicht nur sperrig, schwülstig und umständlich und insgesamt qualitativ höchstens wie erste Übersetzungsentwürfe (z. B. S. 81: „dramatische oder erzählende Werke“ hätte man besser als „Dramen und Erzählungen“ übersetzt). Durch diese sprachlichen Unzulänglichkeiten ist es zuweilen sogar unmöglich, dem Argumentationsfaden zu folgen oder überhaupt die Kernaussagen zu fassen; zu viele formale Fehler haben sich in den Text eingeschlichen, die die ursprünglich womöglich stringenter formulierte Anlage verwässern. Zuweilen wirkt das Übersetzte gar unfreiwillig komisch – etwa wenn vom „Gefolge des Kommentars des Anonimo“ (S. 92) in Bezug auf die Textgrundlage von *Gianni Schicchi* die Rede ist (gemeint ist wohl schlichtweg, dass das Libretto dem Textverlauf des Kommentars des Anonimo folgt) oder wenn der Leser die eigentlich gemeinte Bedeutung der Formulierung zu *Gianni Schicchi* selbst herausentwickeln muss, wo im Text steht, dass der Textdichter Giovacchino Forzano ein Bühnenwerk entwickelt habe, „das die entscheidenden Elemente der Geschichte in die Länge“ zieht (S. 90) – denn der Autor meint dies wohl durchaus positiv. Ist es möglich,

dass eine Qualitätskontrolle der übersetzten Texte in einem so wichtigen Buch tatsächlich nicht erfolgte? Man mag es kaum glauben, aber dies scheint tatsächlich der Fall. Dies ist besonders deswegen traurig, da das Buch einen „erweiterten, vorzugsweise deutschsprachigen Leserkreis ansprechen“ (S. X) soll. Doch nicht nur die Übersetzungen scheinen problematisch, auch folgt (im Endergebnis) der Text zuweilen nicht stringent einem roten Faden. So springt Targa zwischen Kompositionsprozess und Revisionsarbeit zuweilen unvermittelt hin und her, und ferner bleibt die Nomenklatur teilweise ungenau. Wenn etwa von nachträglichen Revisionen in der „Partitur“ die Rede ist, bleibt unklar, ob diese im Autograph oder in einem Druck vorgenommen wurden (S. 72). Der Text von Targa ist im Verhältnis zu den umliegenden Kapiteln etwas zu kurz gehalten. D’Angelos Kapitel ist am Ende eher eine Beschreibung der Operntexte selbst als eine Analyse der Zusammenarbeit zwischen Puccini und seinen Librettisten; der Titel hält also nicht, was er verspricht. Targa bleibt dem Leser/der Leserin die genauere Darlegung der Konflikte zwischen Puccini und seinen Librettisten (mit Ausnahme der *La bohème*) mehrheitlich schuldig.

Schwer verständlich ist auch das übersetzte Kapitel von Riccardo Pecci zur „Kantabilität als Herausforderung“, in dem der Autor versucht, die aus der Operngeschichte tradierten Elemente und Puccinis innovativen Umgang damit im Hinblick auf dessen Melodie- und Formbildung in ariosen Teilen seiner Bühnenerwerke zu beschreiben. Es gelingt ihm nicht, die zeitgenössischen Einflüsse auf Puccinis Werk durchgehend in einem nachvollziehbarem roten Faden zu beschreiben, auch deswegen, weil er diskutabel, im Fach nicht etablierte Begriffe wie das „parlante misto“ (ein von Abramo Basevi 1859 für Verdis Technik des parlante entwickelter, aber im Fach nicht etablierter und diskutierter Begriff) zu Hilfe nimmt, ohne sie zu diskutieren. Ferner hätte man gerne

mehr über Puccinis Methodik oder Technik der Vertonung von Versen mit ungerader Silbenzahl (insbesondere die Endecasillabi oder Settenari) in die Form von geradaktigen Melodiesequenzen erfahren – dies scheint ein Defizit in der Puccini-Forschung zu sein.

Aus den von Italienern formulierten Kapiteln wird insgesamt klar, dass die Art, einen Komponisten und seine Fähigkeiten wissenschaftlich zu beschreiben, in Italien ganz offensichtlich anders erfolgt als im deutschen Sprachraum. Man würde etwa hierzulande nicht mehr von „Puccinis Genie“ (S. 83) schreiben, zu Recht würde dies als zu tendenziös eingeschätzt.

Anselm Gerhards Einführung in „Puccinis Umgang mit den metrischen Konventionen der Libretto-Sprache“ ist hingegen wiederum äußerst hilfreich und eröffnet nicht nur die Möglichkeit, sondern regt auch an, sich mit dieser Thematik danach vertieft auseinanderzusetzen. Es stört dabei auch nicht sonderlich, dass Gerhard größere Teile des Textes (insbesondere jene, die die Grundregeln und Begriffe der italienischen Opernlyrik erläutern) aus dem vergleichbaren Kapitel des *Verdi Handbuch* wortwörtlich übernommen und „lediglich“ die Beispiele ausgetauscht hat: Der Aufbau ist klar und auch für Laien verständlich formuliert, und die Grundregeln der Definition und Bedeutung von Versen sind eben in großen Teilen dieselben wie zu Verdis Zeiten. Am Ende folgt ein sehr informatives Unterkapitel, das auf die Besonderheit eingeht, dass für Puccini das Primat „prima la musica – poi le parole“ gilt (und insofern einen kleinen Ersatz für das Fehlen dieser Thematik bei d’Angelo bietet).

Da sich hier viele verschiedene Autoren „versammelt“ haben, lassen sich verschiedene Haltungen erkennen, welche Funktion ein Handbuch-Artikel erfüllen soll. Während (nicht nur) Erkens’ Artikel fast essayartigen Charakter hat und daher eher für sich selbst steht, bietet Antony W. Sheppards Artikel „Puccini und der Exotismus“ eher

einen interessanten Überblick über die bisher in der Forschung vertretenen Meinungen, welchen Stellenwert die Exotik bzw. die exotischen Einflüsse in Puccinis Œuvre einnehmen und ob die Techniken des Komponisten tatsächlich einen Teil eines Personalstils in der Darstellung des Exotischen ausmachen oder nicht. Sheppard leistet damit einen wichtigen Beitrag zur Forschungsgeschichte zu Puccini, ohne sich selbst dazu zu äußern. Beide Ansätze (d. h. Erkens' und Sheppards) haben etwas für sich – insbesondere auch deswegen, weil Erkens' Artikel nicht nur flüssig zu lesen sind (die journalistische Erfahrung ist deutlich erkennbar), sondern auch äußerst reflexiv und vielschichtig argumentieren. Man muss nur bei der Lektüre gewahr sein, dass es andere Meinungen oder Ansätze als diejenigen von Erkens geben könnte. Der Ansatz Sheppards scheint für ein Handbuch sehr stimmig zu sein, jedoch fehlt am Ende eine Zusammenfassung der tendenziellen Forschungsmeinung der letzten Jahre, endet der Artikel doch fast etwas nichtssagend: „Puccinis Exotismus wird demnach unvermindert debattiert, überarbeitet, international konsumiert, und man reagiert auf ihn in neuen Werken und Inszenierungen.“ (S. 156)

Tobias Janz' Beitrag zum Klang und zur Klangdramaturgie ist ein klar strukturierter Text, der Arien vergleicht. Er stellt dafür den ganz frühen Puccini (*Le Villi*) neben die Arie „Che gelida manida“ (*Manon Lescaut*) und stellt die fünf Klangstadien des letzteren vor. Im Zusammenspiel mit dem etwas dürftig ausgefallenen Kapitel zur Melodiebildung von Pecci (siehe weiter oben) bietet dieser Text eine interessante Untersuchung der klanglichen Entwicklung von Melodie und ihren Tonspitzen und der Orchesterbegleitung in einem Formgefüge. Ihm gelingt zudem eine schöne Darstellung von Puccinis Klangideal, das sich von der Konzeption des an den Belcanto angelehnten Gesangs mit Orchesterbegleitung in Richtung einer Synthese von vokalem und orchestral-in-

strumentalem Klang entwickelt. Was fehlt – und dies ist nicht Janz als Fehler anzurechnen, sondern liegt an dem generellen Fokus der Forschung auf dem vokalen Anteil (insbesondere der Arien) in Puccinis Musik –, ist eine Untersuchung der Klangdramaturgie und Orchestertechnik im Bereich der *intermezzi sinfonici*. Auch der Chor wird von Puccini in verschiedenster Form (klang-)dramaturgisch eingesetzt (erwähnt seien etwa die Chorgruppen in *Manon Lescaut* oder das Moment des Summchors in *Madama Butterfly*); dies findet ebenso wenig in diesem Kapitel wie in den anderen werkübergreifenden Textabschnitten diejenige Berücksichtigung, die dieses Phänomen verdient hätte.

Um Puccinis Heroinnen geht es dann sowohl in den Kapiteln zu „Figurenkonstellationen“ von Kordula Knaus wie auch in Erkens' Text zu „Aspekte[n] einer Opernästhetik“, jeweils von anderer Seite beleuchtet. Auch hier zeigt sich, dass sich beide Texte zueinander in hilfreicher Weise verschränken, entsteht so nach der Lektüre beider Texte eine vielfältigere Sichtweise auf die zentralen Frauenfiguren und ihrer dramaturgischen Anlage. Die Leserin/der Leser bleibt nicht eindimensional stecken; es wird das differenzierte Bild vermittelt, dass bei Puccini zwar traditionelle Figurenkonstellationen des traditionellen *melodramma* flexibilisiert werden (die großen Baritonpartien entfallen weitgehend) (Knaus, S. 184), aber dennoch das Dreiecksmodell (eine zentrale Frau im Spannungsfeld zwischen zwei weiteren Protagonisten) bestehen bleibt (Erkens, S. 198).

In bewährter Weise der Handbuch-Reihe wird nach dem Großabschnitt mit den Werkbesprechungen (in denen u. a. auch verschiedene Werkfassungen in der Handlungsangabe berücksichtigt werden, siehe etwa zu *Madama Butterfly*, S. 254ff.) auch die Rezeption von Puccinis Werken untersucht, wobei nicht nur Thomas Seedorfs Kapitel über Sängerinnen/Sänger und Dirigenten und Benedetta Zucconi mit ihrem Artikel zur Puccini-Darstellung in den Mas-

senmedien wichtige Beiträge leisten. Mauro Fosco Bertola widmet sich den neuen Medien und insbesondere dem Opernfilm, was eine echte Bereicherung gegenüber den bisherigen Artikeln in den gängigen Lexika darstellt. Bertola stellt gleich zu Beginn klar, dass der Artikel keinen „Anspruch auf Vollständigkeit“ erhebt, sondern als „Ansporn für weitere Forschungen und Entdeckungen auf diesem Gebiet dienen“ soll (S. 380); dennoch ist der Abschnitt zu den Tonaufnahmen recht dürftig, beschäftigt er sich doch nur mit den frühen Aufnahmen. Im Abschnitt der Opernverfilmungen beschäftigt sich Bertola „nur“ mit genuinen Opernfilmen und den sogenannten Parallelopern (ohne die Unterscheidung fachhistorisch zu erläutern). Filme, in denen etwa Arien aus Puccinis Opern zitiert werden wie zum Beispiel im *Lied der Nachtigall* (1943/44, Regie Theo Lingen), sind also leider ausgespart.

Den „Ansporn für weitere Forschungen“ hätte auch die kompositorische Rezeption von Puccinis Werk durch Zeitgenossen und Nachfolger verdient gehabt – gerade weil Puccinis Personalstil als ein komplexes Gebilde dargestellt wird, als ein Ergebnis aus vielfältigen in- und ausländischen Einflüssen, als eine Synthese und Weiterführung der internationalen Operngeschichte des 19. Jahrhunderts in Form einer aktiven lebenslangen Aneignung und des Studiums anderer Komponisten und der modernen Literatur. Puccinis Werk hat somit seine ganz eigene Form von Nachfolge, das als differenzierendes Echo auf die Musik Verdis, Wagners, Bizets, Ponchiellis et al. verstanden werden muss. Puccini wird zu Recht als ein Wegbereiter für das italienische Musikdrama des 20. Jahrhunderts dargestellt. Unterschwellig entsteht gar fast ein Bild eines Komponisten, der den großen Protagonisten einer Übergangsphase in die Moderne verkörpert, der zeitlebens nach seinem eigenen Personalstil rang. Puccinis Einfluss etwa auf Luigi Dallapiccola, Alfredo Casella oder Gian Francesco Malipiero scheint immer

wieder durch, etwa wenn Riccardo Pecci davon spricht, dass Puccini einen Weg aufzeigt, der „für das italienische Musiktheater des 20. Jahrhunderts ausschlaggebend“ (S. 121) bleiben sollte. Nur wie dieser Weg aussieht und welchen Einfluss die Musik Puccinis auf die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts im Opernfach oder auch im Genre der Filmmusik hatte, wird leider nicht beantwortet oder auch nur angerissen.

Mit 26 Autoren liegt das Puccini-Handbuch in einer bisher üblichen Norm. Mit Erkens und Schickling sind zwei ganz ausgewiesene Puccini-Spezialisten genannt und etwa mit Anselm Gerhard und Arnold Jacobshagen weitere klingende Namen vertreten. Auffällig ist der große Anteil von Richard Erkens in dem Handbuch – nicht weniger als elf Kapitel, die Zeittafel eingeschlossen, entstammen seiner Feder. Alle anderen Autoren lieferten bedeutend weniger Textanteile. Sein Anteil an diesem Handbuch ist daher nicht groß genug einzuschätzen, zumal er als Herausgeber auch die Gesamtkonzeption verantwortet. Wären seine Texte nicht so differenziert in ihrer Argumentation, könnte man diesen Umstand auch als problematisch empfinden, erhält doch das Handbuch dadurch den Anstrich einer Teilmonographie. Es sei an dieser Stelle angemerkt, dass bedauerlicherweise der in vielen Artikeln immer wieder zitierte Michele Girardi (u. a. Mitherausgeber der *Studi pucciniani* und Mitbegründer und Mitglied des wissenschaftlichen Komitees des *Centro studi Giacomo Puccini di Lucca*) als Autor fehlt – sein Beitrag hätte die Reihe der großen Puccini-Forscher vervollständigt.

Am Ende noch ein Wort zum Glossar von Guido Johannes Joerg, das sich offensichtlich am Vorbild des *Verdi-Handbuchs* orientiert und spezifische italienische Begriffe im Umfeld der Oper erläutert. Ein solches Glossar ist äußerst verdienstvoll, lädt aber gleichzeitig immer zu Kritik ein, da diese Textgattung geradezu dazu verdammt ist, am Ende als unvollständig zu erscheinen.

Dennoch sei angemerkt, dass, nachdem der Begriff „sinfonismo“ erscheint, auch unweigerlich der Begriff „verismo“ erscheinen müsste. Auch wäre es sinnvoll gewesen, den für Puccini wichtigen Begriff der „sedute“ oder die öfters angeführte Technik der „sviolinata“ aufzunehmen.

Zusammenfassend lädt das Handbuch wärmstens dazu ein, sich mit Puccini zu beschäftigen. Er wird als multidimensionaler Komponist dargestellt, der alles in sich aufso, das sich ihm auf den internationalen Opernbühnen bot, stets auf der Suche war und dennoch einen eigenen Stil und eine eigene Ästhetik entwickelt hat, deren Komplexität auf einer Synthese verschiedener Einflüsse beruht und dessen Ziel es war, das Publikum direkt anzusprechen, der gleichzeitig vieles selbst planen und kontrollieren wollte, da seine Ansprüche an eine möglichst perfekte Werkaufführung weit über die eigentliche Musik hinaus gingen. Trotz der genannten Mängel kommt der Puccini-Forscher und Interessierte an diesem Buch nicht vorbei. Das Opus vermag sogar für die Beschäftigung mit Werken anderer Komponisten wertvolle Impulse zu geben, denn es zeigt auf, dass es sich bei der Analyse eines Œuvres immer lohnt, möglichst viele Perspektiven einzunehmen (Formbildung im Kleinen sowie im Großen, Melodiebildung, Silbenvertonung, Dramaturgie, Klangtechnik, Instrumentierung, Harmonik), die der Komponist auch selbst eingenommen hat, und seine musikalische Identität in seinem gesamten Umfeld in den Blick zu nehmen. Am Ende wird dieses Handbuch seinem eigentlichen Wortsinn in weiten Teilen gerecht – es ist ein Buch, das man zur Hand nehmen muss, und das nicht nur, wenn man den ersten Schritt in die Puccini-Forschung wagen will.

(August 2019)

Claudia Heine

*WOLFGANG-ANDREAS SCHULTZ:
Die Heilung des verlorenen Ichs. Kunst und
Musik in Europa im 21. Jahrhundert. Mün-
chen: Europa Verlag 2018. 176 S.*

„Ohne zum Propheten zu werden, kann man voraussehen, dass sich die Musik des 21. Jahrhunderts genauso dramatisch von der des 20. unterscheiden wird wie die des 20. von der des 19. Jahrhunderts; das Einzige, was mit Sicherheit nicht eintreffen wird, ist die schlichte Fortschreibung der ‚Neuen Musik‘, des 20. Jahrhunderts ins 21. hinein. Und dennoch scheinen in der Publizistik und im Festivalbetrieb der ‚Neuen Musik‘ alle genau davon auszugehen.“ (S.125) Wolfgang Andreas Schultz war Ligeti-Schüler und später langjähriger Professor für Musiktheorie und Komposition an der Hamburger Musikhochschule, mit einem beeindruckenden Werkverzeichnis und zahlreichen musikgeschichtlich-ästhetischen Publikationen sowie einem Buch zu den Grundlagen seiner Kompositionstechnik. In seinem vorliegenden neuesten Buch, erschienen im Jahr seines 70. Geburtstags, wagt Schultz den Blick in die Musik der Gegenwart und der Zukunft, gegründet auf vielschichtigen kultur- und musikgeschichtlichen Überlegungen.

Das angenehm zu lesende Buch setzt sich aus neun seit ca. 2013 entstandenen Texten zusammen, von denen vier bereits an anderer Stelle veröffentlicht waren. Auf reicher persönlicher Erfahrung gegründet, führt Schultz in diesem Buch sein musikästhetisches Denken konsequent weiter. Die aus der Anlage des Buches sich ergebenden Überschneidungen wirken sich nicht störend aus, lassen aber eine herkömmliche Inhaltsangabe als wenig sinnvoll erscheinen. Stattdessen sei die Besprechung auf zwei zentrale Gesichtspunkte, die in dem Buch in immer wieder neuer Beleuchtung zur Geltung kommen, fokussiert.

Erstens: Der Autor tritt entschieden für eine Überwindung von linearer Musikgeschichtsschreibung ein. Schultz' Musikden-