

ben möchte, ja Verständlichkeit und Klarheit der Aussage anstrebt.

Der geistige Horizont des Buches erwächst aus Grubers Motto: Man müsse wissen, sehen und hören – und hören, sehen und wissen, „denn die unvoreingenommene und immer wieder erneuerte Wahrnehmung“ sei ebenso wichtig „wie ein vorab ordnendes und systematisierendes Wissen“ (S. 1). Um das, was unter „europäischer Musik“ im Laufe der Jahrhunderte verstanden werden kann, in einen zeitlich-sachlichen Kontext zu stellen, hat sich der Autor zu folgender Gliederung entschlossen:

Nach der „Musik in Ur- und Frühgeschichte“ und in frühen Kulturen (Kapitel 1) äußert er sich zur „Musik in der griechischen Antike“ (Kapitel 2) und zu „Hellenismus, Imperium Romanum und Spätantike“ (Kapitel 3). Anschließend geht es um „Ordnungssinn und musikalische Vielfalt zur Zeit der Karolinger“ (Kapitel 4), „Kontinuität und Neuartigkeit der mittelalterlichen Musik“ (Kapitel 5) und „Kulturelle Sublimierung in einer ereignisreichen Übergangsepoche“ (Kapitel 6). Die „Frankoflämische Musikdominanz zur Zeit von Renaissance und Reformation“ (Kapitel 7) folgt. In den Kapiteln 8 und 9 wird das sog. Barockzeitalter unter folgenden Überschriften behandelt: „Emotionalisierung und Theatralisierung der Künste im Frühbarock“ und „Stabilisierung einer höfischen Musikkultur im Hochbarock“. Um die „Musik zwischen Absolutismus und Aufklärung“ sowie um „Revolution, ideengeschichtliche ‚Sattelzeit‘ und ‚musikalische Klassik‘“ geht es in den Kapiteln 10 und 11, worauf der Bogen „Vom Wiener Kongress zu den Revolutionen 1848/49“ geschlagen wird (Kapitel 12) – mit sich anschließender „Dominanz und Spätphase des alten Europa im Spiegel der Musikkultur“ (Kapitel 13). Die Schlussteile umfassen „Die Musikgeschichte in und zwischen den beiden Weltkriegen“, „Musik von der Nachkriegszeit bis zum Ende der Sowjetunion“ und „Europa‘ vom Ende der Sowjetunion bis in die Gegenwart“ (Kapitel 14–16).

In der Regel lassen Musikgeschichten, die den Bogen vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert spannen, einen differenzierten Blick auf die jüngste Vergangenheit und Gegenwart vermissen. Gernot Gruber hat in seinem 832-seitigen Werk (einschließlich ca. 60 Seiten Anmerkungen, Literatur und Personenregister) rund 200 Seiten der Musikkultur des zurückliegenden Jahrhunderts gewidmet. Das ist angesichts einer zweitausendjährigen Geschichtsdarstellung ein Resultat, das aufhorchen lässt. Dabei räumt er auch dem „Mainstream an überall beliebter Pop- und Jazzmusik“ (S. 775) einen Platz ein und stellt sich damit den vorherrschenden Realitäten. „Musik bewegt das ‚Europäische‘“ – so lautet die letzte Überschrift innerhalb des Abschlusskapitels – in Richtung „Hoffnung auf ‚Versöhnung‘ kultureller Traditionsströme“ (S. 783).

(Mai 2021)

Matthias Herrmann

*Giacomo Puccini. Hrsg. von Ulrich TADDAY. München: Edition Text + Kritik im Richard Boorberg Verlag 2020. 93 S., Abb., Nbsp. (Musik-Konzepte. Band 190.)*

In der langen Reihe der bislang erschienenen *Musik-Konzepte* bilden Operntitel eher die Ausnahme, und schon allein deshalb ist der aktuelle Puccini-Band, der sich laut Klappentext vor allem mit dem (allerdings recht weit gefassten) „Spätwerk“ des Komponisten auseinandersetzt, sehr zu begrüßen. Dem Herausgeber Ulrich Tadday ist es gelungen, fünf hochkarätige Autoren und Beiträge zu versammeln, die eine breite Themenpalette von aktuellen Forschungsperspektiven, dramaturgischen Erzähltechniken, Aspekten des Performativen, motivisch-thematischer Arbeit bis hin zum Einsatz neuer Medien und Musikstile im Spätwerk Puccinis umfassen. Grundlegend weist der Einleitungstext von Richard Erkens auf die Entwicklungslinien und vor allem auf die „blinden Fle-

cken“ der vergangenen und gegenwärtigen Puccini-Forschung hin. Die philologische Grundlagenforschung wird derzeit nicht unwesentlich von den Unwägbarkeiten zweier konkurrierender Gesamtausgabenprojekte beeinträchtigt. Zwar verfügt die in Puccinis Hausverlag Ricordi erscheinende *Critical Edition* über einen Exklusivvertrag mit der Fondazione Simonetta Puccini über die Autographennutzung, konnte bislang aber lediglich zwei Opern in Partitur vorlegen. Die eingeschränkten Nutzungsrechte wiederum behindern die im Carus-Verlag erscheinende, sehr ambitionierte *Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini*, die neben den musikalischen Werken auch eine Gesamtausgabe des Briefwechsels umfassen soll (zwei Bände sind bislang erschienen). Der „grundsätzliche Interessenkonflikt“, so Erkens, bestehe „zwischen wissenschaftlich-kritischem Editionsanspruch und Kompatibilität mit den Anforderungen und Bedürfnissen der Opernpraxis, welche dieses Anliegen aufgrund der Präsenz seiner Werke in praxiszementierten Fassungen des globalen Spielbetriebes mit einem nicht unerheblich großen, wirtschaftlich-profitbezogenen Faktor beschweren“ (S. 18). Nicht ganz zu Unrecht beklagt Erkens zudem, dass die „Wendungen aktueller Wissenschafts-Diskurse und theoretischer Mainstreams der Geisteswissenschaften [...] früher oder später in modifizierter und fachlich eingehogter Form auch auf Puccini appliziert“ würden, „Konzepte und Denkfiguren also beispielsweise aus Performativitäts-, Materialitäts-, Geschlechter-, Identitäts- oder Sound-Diskursen“ (S. 19).

Einem solchen Verdacht muss sich der folgende Beitrag von Laurenz Lütteken über den „Klang der Glocke“ („il tono della campana“) in Puccinis *Tosca* nicht aussetzen: Lütteken nimmt das Werk zunächst aus dem Blickwinkel der Liturgiewissenschaften und Kirchenmusikforschung in den Blick und untersucht zugleich die „Technik des nicht-linearen Erzählens bei Puccini“. Dabei argumentiert er, dass die „Brüche“, die im Te Deum des ersten

Aktes im Hinblick auf die historische Detailtreue zu verzeichnen sind, „die Erzählstruktur auf eine grundsätzliche Weise berühren“. Wenngleich *Tosca* eine linear erzählte Oper ist, deren straffe Handlung in aristotelisch idealtypischer Manier an drei fußläufig benachbarten römischen Schauplätzen am Vormittag des 17. Juni 1800 in der Kirche S. Andrea della Valle einsetzt und in den frühen Morgenstunden des 18. Juni mit Toscas suizidalem Sprung von der Engelsburg endet, lassen sich beispielsweise Puccinis Manipulationen des Angelus-Gebets und des Glockenklangs des Petersdoms, „den kein Verurteilter auf dem Dach gehört hat“ (S. 24), mit Lütteken als Zeichen von „Uneigentlichkeit“ und als das „Gegenteil“ von „couleur locale“ auffassen. Zugleich sind diese Eingriffe Puccinis dramaturgischer Ökonomie geschuldet, der sich alle anderen Aspekte selbstverständlich unterordnen. In puncto Realismus hielt sich Puccini an Verdi, zu dem er ansonsten ein sehr ambivalentes Verhältnis unterhielt: „Copiare il vero può essere una buona cosa, ma inventare il vero è meglio, molto meglio.“ („Die Realität zu kopieren kann eine gute Sache sein, aber sie zu erfinden ist besser, viel besser“).

*Tosca* steht auch im Zentrum des anschließenden Beitrags von Clemens Risi, der sich mit Puccinis „Kunst des Performativen“ beschäftigt und die für das Festival von Aix-en-Provence 2019 produzierte Inszenierung von Christophe Honoré analysiert. Das in dieser Produktion praktizierte Zitieren älterer *Tosca*-Produktionen eröffnet als intertextuelles Regieverfahren einen Ausweg aus dem Dilemma der räumlich-szenischen Überdetermination gerade dieser Oper. Sodann widmet sich Anselm Gerhard der Analyse der Partitur von *Gianni Schicchi* als einem „Extremfall motivischer Verdichtung“. Was diesen Beitrag so anregend macht, sind weniger die überraschenden Vergleiche mit Beethovens Streichquartett op. 18 Nr. 1 als zunächst der konzise Abriss einer (en détail noch zu schreibenden) Untersuchung der Motivtechniken

bei Puccini und ihrer etwaigen historischen Vorbilder sowie die folgende Detailanalyse. Während sich die Auseinandersetzung mit Richard Wagners Leitmotivtechnik vor allem auf das Frühwerk konzentriert und „am deutlichsten im sinfonischen Gewebe der frühen *Manon Lescaut* zu greifen“ ist (S. 47), habe Puccini in den späteren Werken zu einem charakteristischen Weg im Umgang mit wiederkehrenden Motiven gefunden, jedoch in keiner seiner Opern „die Kunst der Fokussierung auf kleinste Motive und Motivsplitter“ so weit geführt wie in *Gianni Schicchi*. Und wenn für Puccini (im Gegensatz zu Wagner und auch zu Beethoven) in der Regel die melodische Stabilität der Motive und eine für die Moderne typische Präferenz der Montage charakteristisch sei, findet sich im „überstürzten Lamento“ des Einakters eine geradezu exzessive motivisch-thematische Arbeit unter Einsatz subtiler „intertextueller Ironien“ (S. 56). Im letzten der fünf Aufsätze untersucht Panja Mücke die Erweiterung des Ausdruckspektrums in Puccinis Spätwerk, wobei eine Erörterung des Realismusbegriffs den Ausgangspunkt bildet. Vor diesem Hintergrund werden sodann „Realitätsfragmente in doppelter Semantik“ (S. 63) in *Il tabarro* und sogenannte „falsche“ Realitätszitate in *Gianni Schicchi* und *Turandot* einer kritischen Sichtung unterzogen.

Nach dieser ebenso grundsätzlichen wie anregenden Lektüre mag man es bedauern, dass sich der Herausgeber schon nach 70 Seiten veranlasst sah, den letzten Teil des Bandes mit einem kommentierten Faksimileabdruck der Einleitungskapitel aus Richard Spechts kaum noch lesenswerter Biographie aus dem Jahre 1931 zu füllen. Interessanter wäre es im Hinblick auf die deutsche Rezeption gewesen, etwa an das 1937 erschienene Puccini-Buch von Karl Gustav Fellerer zu erinnern. Warum in den Kommentaren allein auf S. 72 gleich dreimal die Vokabel des „Kleinmeisters“ evoziert und Puccini „in die musikgeschichtliche Mediokrität entlassen“ wird, bleibt undeutlich. Die Musikkritik des frü-

hen 20. Jahrhunderts urteilte da wesentlich differenzierter. Für den neben Shakespeare und Verdi meistgespielten Tragödienautor des Welttheaters hatten sich solche Herablassungen schon damals erübrigt. Indes offenen auch weitere Paratexte das Fortleben seltsamer Befangenheiten. Ein typisches Beispiel liefert die doppelseitige Zeittafel am Ende des Bandes, die abgesehen von den Uraufführungsdaten der einzelnen Opern über Puccinis ersten Autokauf, seine diversen außerehelichen Beziehungen, die Tragödie seiner zeitweiligen Hausangestellten Doria Manfredi, den weitläufigen Immobilienbesitz und sogar über eine zufällige Begegnung mit Franz Léhar informiert (zu dem Puccini ansonsten keinen näheren Kontakt hatte). Über den Künstler Puccini erfahren wir hier nichts, seine jahrzehntelange Zusammenarbeit mit Arturo Toscanini und seine intensive Wagner-Rezeption bleiben ebenso unerwähnt wie jede andere künstlerisch relevante Tatsache seiner ereignisreichen Biographie. Womöglich handelt es sich bei diesen voyeuristischen Exkursen um niederschwellige Annäherungsversuche an die Puccini-unkundige Kernleserschaft der *Musik-Konzepte*, die sich ansonsten eher mit Rebecca Saunders, Martin Smolka oder Chaya Czernowin (so die Titel der im zeitlichen Umfeld erschienenen Bände der Reihe) beschäftigt. Berührungssängste mit dem Erfolgskomponisten mögen in der deutschen Neue-Musik-Szene wohl noch bestehen, in Italien sind sie dagegen längst obsolet: Man denke nur an Luciano Berios Vollendung des *Turandot*-Finales (2002) oder an den Stockhausen-Schüler Giorgio Battistelli, der heute das Puccini-Festival in Torre del Lago leitet. Wenn man dann noch an die Puccini-Bewunderung von Ravel, Webern und Leibowitz bis hin zu Tōru Takemitsu oder Jörg Widmann (siehe *Musik-Konzepte*, Band 166) erinnerte, hätte man bereits das „Musik-Konzept“ für einen weiteren Band beisammen: „Puccini und die Neue Musik“.

(Mai 2021)

Arnold Jacobshagen