

Großbritannien eine „Musical Renaissance“, deren Existenz wohl bekannt ist, die aber auf dem Gebiet der Symphonik auch hier unberücksichtigt bleibt. Gassmann betont, dass er anhand von „Elgars Auseinandersetzung mit der deutschen Symphonik [die] spezifische Qualität“ seines Personalstils aufzuzeigen bestrebt sei (S. 7); damit unterstellt er, dass die „spezifische Qualität“ seines Personalstils noch nie erschöpfend behandelt worden sei (was unrichtig und nur mit Blick auf intensive Befassung mit den von Gassmann ausgewählten Quellen in der Tat noch nie geschehen ist). Gleichzeitig schließt Gassmann vergleichende harmonische oder instrumentationstechnische Untersuchungen aus und befasst sich ausschließlich mit „der Untersuchung der Funktionsverschiebungen zwischen formaler Architektur und motivisch-thematischem Gewebe“ (S. 7).

Gassmann befasst sich intensiv mit einigen von Elgars symphonischen Werken – andere lässt er ohne Angabe von Gründen weg. (Die „Chorsinfonie“ *The Black Knight* lässt er ebenso aus wie das fast vollständig erhaltene Particell der teilweise sogar orchestrierten *Dritten Sinfonie* – entsprechend ignoriert er auch die zentralen Äußerungen etwa Anthony Paynes, die die Elgar-Forschung in den vergangenen zehn Jahren enorm voran gebracht haben; ob das *Violinkonzert* oder *Introduction and Allegro* für Streicher für das Thema relevant sein könnten, wird nicht diskutiert.) Zentral werden damit teilweise Gedanken, die keineswegs neu sind (etwa wie wichtig Schumann, Brahms und Strauss für Elgar gewesen sind) – allerdings von Gassmann sorgsam mit Evidenz untermauert. Der umfassende Abdruck des „Credo“ nach Ausschnitten aus Beethoven-Symphonien (S. 27–45) ist löblich, auch wenn nicht nachvollziehbar ist, warum in diesem Fall das Facsimile veröffentlicht wird, im Falle des Symphonieentwurfs nach Mozart (S. 61–69) aber nur eine Transkription. Der II. Hauptteil scheint auf den ersten Blick neue Perspektiven aufzustoßen – mit ausführlichen Betrachtungen zu Elgars Wagner- und Strauss-Rezeption und einem direkten Vergleich von Schumanns *Études symphoniques* op. 13 und Elgars *Variations on an Original Theme* op. 36 (Letztere basierend auf Ideen Julian Rushtons). Gleichwohl enttäuscht der dritte Teil, ganz besonders infor-

ge des Weglassens einer Diskussion des Materials von Elgars *Dritter Symphonie*, die an nicht unwichtiger Stelle, aber bloß als Intermezzo, angesprochen wird (S. 197).

Zum Schluss einige Worte zur wissenschaftlichen Sorgfalt der Arbeit: Schon das Zitat S. X, mit dem Gassmann seine Ausführungen eröffnet, wird nicht durch einen entsprechenden bibliographischen Nachweis gestützt (weitere ähnliche Zitationen folgen, etwa auf S. 250). Ähnliche Mängel durchziehen das gesamte Buch – hier sei nur das Fehlen eines Registers und die zahllosen Fehler in der kargen Bibliographie erwähnt – zum Beispiel heißt die Institution Crystal Palace, nicht Chrystal Palace (S. 332). Die Behauptung „Eine deutsche Elgar-Forschung existiert nicht“ (S. 3) übertreibt, wenn auch nur geringfügig: Naturgemäß gibt es nicht viel, aber es gibt eben mehr als Gassmann offenbar bibliographisch erfasst hat. Relevant gewesen wäre etwa Andreas Friesenhagens Studie zu Elgars Kompositionstechniken im Rahmen seiner Arbeit über *The Dream of Gerontius* (Köln-Rheinkassel 1994), daneben eine Reihe von Zeitschriftenaufsätze verschiedener Autoren. Ähnlich ist die Situation bei britischer Literatur zum Thema: Auch hier wurden einige Bücher (etwa von Ian Parrott, aber auch Anthony Paynes Studie zur *Dritten Symphonie*) und zahlreiche wichtige Aufsätze (etwa von Mikael Garnaes, Gregory Murray, David Cox, Daniel Gregory Mason, Henry Cope Colles oder Ernest Newman, selbst Christopher Kent, einem der wichtigsten neueren Autoren zu Elgar überhaupt) ignoriert. Zuletzt mag gefragt werden, ob Gassmann wohl für alle geschützten Abbildungen (ganze Partiturseiten noch lieferbarer Notendrucke, Manuskriptseiten im Besitz der British Library) Abdruckgenehmigungen eingeholt haben mag – der Rezensent hat jedenfalls keinen Nachweis gefunden.

(Juli 2003)

Jürgen Schaarwächter

ANITA KOLBUS: *Maeterlinck, Debussy, Schönberg und andere: Pelléas et Mélisande. Zur musikalischen Rezeption eines symbolistischen Dramas. Marburg: Tectum Verlag 2001. 310 S., Notenbeisp.*

Vergleichende Untersuchungen von Kompositionen, denen dasselbe Sujet zugrunde liegt,

gehören seit längerem zu den besonders beliebten musikwissenschaftlichen Dissertationsthemen. Häufig genug werden indes die methodischen Probleme eines solchen Herangehens nur unzureichend reflektiert und folglich gleichsam Äpfel mit Birnen verglichen. Dank einer konsequenten rezeptionsgeschichtlichen Fundierung, einer spezifischen analytischen Fragestellung und einer Beschränkung auf eine chronologisch unmittelbar benachbarte Werkauswahl ist Anita Kolbus in ihrer Untersuchung von insgesamt sechs Kompositionen nach Maurice Maeterlincks *Pelléas et Mélisande* diesen Gefahren souverän aus dem Weg gegangen. Im ersten Teil des Buches („Maeterlinck und der Symbolismus“, S. 11–106) setzt sich die Autorin eingehend mit den Dramen Maeterlincks und deren intermedialer Rezeption in Literatur, Theater, Kunst und Musik vor dem Hintergrund des französischen und belgischen Symbolismus auseinander, ehe sie das Drama *Pelléas et Mélisande* hinsichtlich Entstehung, Quellen, Aufbau, Orts- und Zeitstrukturen, Figuren sowie Motivik und Symbolik systematisch untersucht. Sodann behandelt sie im zweiten Teil (S. 107–280) nacheinander sechs *Pelléas*-Musiken von Claude Debussy (1892–1902), Arnold Schönberg (1903), Charles Koechlin (1901–1920), Gabriel Fauré (1898), Jean Sibelius (1905) und William Wallace (1900). Hierbei soll der Einfluss der literarischen auf die musikalische Gestaltung untersucht werden, weshalb die Verfasserin an den in ihrer Dramenanalyse zugrunde gelegten Kategorien festhält und diesen in den einzelnen Vertonungen nachspürt. Formale Charakteristika sind u. a. das Nebeneinander dreier Wirklichkeitsebenen (real, psychisch, transzendent), eine episodische Struktur mit der Szene als Grundeinheit sowie eine symmetrische Mittelpunktzentrierung. Als räumliche Merkmale gelten ihr die Eigenständigkeit der Teil-Räume, die Bildhaftigkeit der Einzelszenen, das „Eingeschlossenein“ („enclos“), die Korrespondenz von „Innen“ und „Außen“ sowie die „raumentfaltenden Wahrnehmungen der Figuren als Bühnenbild-Ersatz“ (S. 107). In ähnlich systematischer Weise werden auch Zeitaspekte (legendäres Mittelalter, die „Hervorhebung natürlicher Zeitzyklen“, zeitliche Diskontinuitäten, zyklische Momente u. a.), figurenbezogene Merkmale (psychische Konturierung, mo-

tivische Charakterisierung, unterschiedliche Wirklichkeitszugehörigkeit, Emotionalität) und Motivik bzw. Symbolik (Licht-Finsternis-Dualismus, Wasser, Raum-Zeit-Symbole, Einzelsymbole wie Krone, Ring u. a.) untersucht.

Die Ergebnisse der solide gearbeiteten Analyse sind überzeugend, wenngleich in der Tendenz nicht unbedingt überraschend. Einzig in der Partitur von Debussy lassen sich intensive Beziehungen in einer der Komplexität des zugrunde gelegten Analyserasters gebührenden Dichte nachweisen; folglich lasse sich auch nur bei Debussy „mit einiger Berechtigung von symbolistischer Musik sprechen“ (S. 279). Zudem erschöpft sich Debussys kompositorisches Vorgehen „nicht in der Schaffung von Detailanalogien zur literarischen Vorlage; er versucht vielmehr, grundsätzliche dramaturgische Elemente des symbolistischen Dramas musikalisch umzusetzen. Dazu gehören die ‚silence‘ als Ausdrucksmittel und ausdrucksgebender Kontext (z. B. a-cappella-Stellen zur Hervorhebung wichtiger Aussagen), die tendenzielle Aufhebung der Zeitsukzession, die Betonung der Einzelszene als Einheit gegenüber der fortlaufenden Handlung und die motivisch schwache Konturierung der psychisch vage konzipierten Figuren. Mit der Einbeziehung von Gestaltungsmitteln aus Literatur und Malerei (z. B. ikonische Verwendung von Harmonik und Tonalität, Reihung, mosaikartige Satzanlage, Sprechnähe des Vokalparts) folgt Debussy der symbolistischen Idee einer Kunstsynthese im Sinne der Erweiterung der eigenen Kunst durch Mittel von Nachbarkünsten“ (S. 164).

Für die übrigen Vertonungen gelangt Kolbus zu einem auch „national“ abgestuften Resultat, wobei sie den beiden anderen französischen Komponisten Fauré und Koechlin eine „relativ hohe Kongruenz mit dem Drama“ (S. 277) bescheinigt, während Schönberg, Sibelius und Wallace unter dem Eindruck der deutschen Musikästhetik und insbesondere des wagnerschen Musikdramas in der Vertonung weniger eine Transformation des literarischen Textes als vielmehr eine „Eigenkreation“, in der Literaturvorlage hingegen „kein vollkommenes, sondern ein zu ergänzendes Kunstwerk“ sahen (S. 278). Der Anhang bietet neben einer umfassenden, stark literaturwissenschaftlich ausgerichteten Bibliographie auch ein „Verzeichnis der Kompositionen zu Maeterlinck-

Dramen“ (S. 282–292), das weit über hundert „Werke“ auflistet. Auch wenn es nicht alle dieser „Werke“ tatsächlich gegeben hat (das ohne weiteren Kommentar auf „ca. 1899“ datierte „Opernvorhaben“ *Pelléas et Mélisande* von Giacomo Puccini beispielsweise war nicht mehr als ein kurzfristiger Gedanke, den Puccini sofort fallen ließ, als er von Debussys Arbeit an eben diesem Projekt hörte), so dokumentiert dieser beeindruckende Überblick hinreichend die musikhistorische Relevanz einer wissenschaftlichen Beschäftigung mit der kompositorischen Maeterlinck-Rezeption.

(Juli 2003)

Arnold Jacobshagen

*Richard Strauss. Essays zu Leben und Werk.* Hrsg. von Michael HEINEMANN, Matthias HERRMANN und Stefan WEISS. Laaber: Laaber-Verlag 2002. 271 S., Abb., Notenbeisp.

Der vorliegende Band dokumentiert im Kern eine an der Dresdner Musikhochschule gehaltene Ringvorlesung aus dem Strauss-Jahr 1999. Darüber hinaus – und deshalb wurden auch Essays weiterer Autoren aufgenommen – handelt es sich um eine Festgabe für Hans John aus Anlass von dessen 65. Geburtstag.

Natürlich zielen die meisten Texte weniger auf das Leben als auf das Werk von Richard Strauss; und ebenso natürlich dominieren dabei die Opern: Sechs der insgesamt 15 musikdramatischen Werke werden thematisiert. Besonders gewichtig die „Fragmente zur Entstehungsgeschichte der *Frau ohne Schatten*“ aus der Feder von Norbert Miller: ein brillanter Essay, der weit über eine bloße Nachzeichnung der Werkgenese hinausgeht. Souverän verfügt Miller über die literarhistorischen Details, und seine Sympathie für Hofmannsthals Konzeption verbindet sich mit großem Verständnis für die Schwierigkeiten wie die Leistungen des Komponisten. Anregend auch Wolfgang Mendelsohns Interpretation von *Feuersnot* als „Wagnerdämmerung“: das „Singgedicht“ als Befreiung Straußens von den opernästhetischen Positionen des späten 19. Jahrhunderts dadurch, dass sie ihm zur freien Verfügungsmasse gerieten, die er erstmals nach Belieben disponierte. Neben diesen Texten haben es die weiteren Operninterpretationen von Ingo Zimmermann (*Daphne*), Joachim Herz (*Salome*), Michael

Heinemann (*Elektra*) und Andreas Baumann (*Ariadne*) nicht ganz leicht, sich zu behaupten.

Der zweiten Gruppe von Strauss' Hauptwerken, den Tondichtungen, sind lediglich zwei Texte gewidmet. Stefan Gies geht „Zarathustras Odyssee durch die Medien“ nach – wobei hier „Zarathustra“ als Kürzel für die werbewirksamen ersten 20 Takte der Tondichtung steht –, und Wolfgang Marggraf versucht mit einer Untersuchung der Introduction des *Don Quixote*, den Komponisten gegen dessen eigene Aussage zu verteidigen, wonach er in diesem Stück das überflüssige Schreiben von Orchestervariationen ironisch ad absurdum geführt habe. Es fällt auf, dass beide Autoren der Ansicht sind, bei Strauss ließe sich zwischen einer Programm Musik im engeren Sinne (als musikalische Illustration) und im weiteren Sinne (als Ideenkunstwerk ohne musikalische Bilder) unterscheiden. Doch kann davon keine Rede sein, Strauss' Konzept lässt eine Trennung beider Bereiche nicht zu. Auch die Introduction von *Don Quixote* enthält Bilder, und die Variationen erschöpfen sich keineswegs in Illustrationen.

Unter den Texten zu weiteren Instrumentalkompositionen ragt der Essay von Peter Damm heraus: ein reicher Ertrag der Beschäftigung des Hornisten mit Strauss' *Erstem Hornkonzert*. Damm informiert über die Entstehung und die Umstände der ersten Aufführungen, er lässt sich auf eine formale Analyse ein und gibt – selten genug in diesem Band – zahlreiche Hinweise zur Interpretation. Darüber hinaus bietet Damm eine kritische Bewertung aller derzeit verfügbaren Quellen, darunter ein bislang unbekanntes Notizblatt mit vermutlich von Bülow stammenden Änderungsvorschlägen, die weitgehend vom Komponisten übernommen wurden. (Leider hat man darauf verzichtet, das Blatt vollständig – sei es als Faksimile, sei es in einer Umschrift – abzu drucken.) Weitere Texte sind den beiden Klavierkonzerten (Stefan Weiss) und den *Metamorphosen* (Hans-Günter Ottenberg) gewidmet – wobei Ottenbergs Interpretation ein wenig darunter leidet, dass die neueren Forschungsergebnisse von Timothy Jackson (1992) oder von Birgit Lodes (1994) nicht eingearbeitet wurden und deshalb beispielsweise die zwar eingewurzelte, aber unzutreffende Ansicht wiederholt wird, die mit „Trauer um München“ betitelte Skizze