

Straussens gehöre zu den *Metamorphosen*, während sie in Wahrheit auf die zweite Fassung des Walzers *München* zu beziehen ist.

Mit Liedern von Strauss befassen sich Gerhard Allroggen und Clemens Kühn. Allroggen informiert über die „Textgrundlage der Lieder op. 10“, der Sammlung also, der die berühmte *Zueignung* angehört, und Kühn interpretiert die *Vier letzten Lieder* durchaus einleuchtend als Orchesterstücke mit hinzutretender Singstimme.

Ein Buch wie dieses kann nicht ohne einen Beitrag über die Strauss-Stadt Dresden auskommen: Dieter Härtwig schildert ebenso kenntnis- wie quellenreich, wie die Beziehungen zwischen Stadt und Komponist begannen. Weitere biographische Themen: Straussens „Künstlerbild und Weltanschauung“ (Helmut Loos), Strauss und das Urheberrecht (Günther Hadding) sowie Strauss und die NS-Zeit (Matthias Herrmann).

Redaktion und Layout der Texte sind im Allgemeinen ordentlich ausgefallen; bedauerlich nur, dass man dem Band keinerlei Register beigegeben hat.

(Februar 2003)

Walter Werbeck

FRANÇOIS SALVAN-RENUCCI: „Ein Ganzes von Text und Musik“. Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss. Tutzing: Hans Schneider 2001. 415 S. (Dokumente und Studien zu Richard Strauss. Band 3.)

Dass die Oper „ein Ganzes von Text und Musik“ sein soll, ist spätestens seit der Romantik das Ziel zunächst der opernverliebten Dichter, dann der dichtungsverliebten Komponisten. Seit Richard Wagner ist diese Prämisse Standard der Opernästhetik. Und selbstverständlich ist für den in Wagners Spuren wandelnden Richard Strauss die Einheit von Dichtung und Musik die *Conditio sine qua non* der zeitgenössischen Oper. Ein Glücksfall der Operngeschichte ist es, dass er in Hofmannsthal den kongenialen Textdichter fand. Das alles ist wohlbekannt. François Salvan-Renucci geht diesem Wohlbekannten noch einmal nach, wobei er das ‚Ganze von Text und Musik‘ von der Seite des Textes her in den Blick nimmt. Es handelt sich hier also um eine literaturwissenschaftlich-librettistische Studie. Seine musikologischen Fachkenntnisse will der Verfasser nicht überbewertet wissen. Nach seiner Überzeugung sind sie nicht erfor-

derlich, um die spezifisch musikgerechte, musikdramatische Struktur einer Operndichtung zu erkennen, also das, was Hofmannsthal selber das ‚Vorwalten‘ der Dichtung genannt hat, damit die Musik nur noch in das von ihr gebahnte Strombett einzuströmen brauche (vgl. S. 67 f.). An der Analyse dieser Struktur, ihrer Unterscheidung von der rein literarischen, liegt dem Verfasser vorrangig. In den Hauptteilen seiner Untersuchung geht er der von Hofmannsthal so genannten „Kollaboration“ zwischen Dichter und Komponist im Spannungsfeld zwischen Nummernoper zumal mozartischer Prägung und Musikdrama wagnerscher Provenienz nach. Überzeugend zeigt er noch einmal, dass man Hofmannsthal nicht einfach auf die Mozart-Seite, Strauss dagegen auf die Wagner-Seite schieben darf, wie es lange geschehen ist. Ausführlich demonstriert er, dass auch Hofmannsthal – trotz mancher Sottisen über Wagners Musik im Briefwechsel mit Strauss, die wohl aus der gereizten Opposition gegen ihre übermächtige Vorbildlichkeit für den Komponistenfreund zu erklären sind – seine bedeutendsten librettistischen, vor allem dramaturgischen Eingebungen dem wagnerschen Paradigma verdankt. Letzten Endes erstreben Hofmannsthal wie Strauss die Synthese aus Musikdrama und Nummernoper. Das ist eine nicht eben taufrische Beobachtung. Innovativer sind die Kapitel über das dramaturgische Prinzip der „Steigerung“, das Hofmannsthals und Strauss' Opernästhetik verbindet, und ihre jeweiligen Vorstellungen von den Stimmgattungen in Verbindung mit der Figurenkonstellation. Das abschließende Kapitel widmet sich mit einer Reihe von subtilen Beobachtungen dem Charakter des hofmannsthalschen Librettos als „Sprachpartitur“.

Trotz einer Fülle interessanter Details irritiert an dieser Monographie zweierlei. Einmal stört das Fehlen einer stringenter Gliederung; die Studie hat weder einen konsequent systematischen noch einen werkchronologischen Aufbau. Ständig wird zwischen den Gesichtspunkten wie zwischen den verschiedenen Opern gewechselt. Man hat selten einen festen Boden unter den Füßen. Das macht die Lektüre dieses sich ohnehin sehr in die Länge ziehenden Buchs etwas mühsam, wobei nicht einmal ein Register helfen würde, das gerade bei dieser unübersichtlichen Monographie dringend

notwendig gewesen wäre. Zum andern ist eine wissenschaftliche Meta-Ebene zu vermissen. Der Verfasser verzichtet ausdrücklich auf sie, betont in seiner „Vorbemerkung“, dass er „keine anderen musikalischen Termini“ gebrauche „als die im Briefwechsel sowie in den Aufsätzen von Richard Strauss vorkommenden“ (S. 10). Dies – die bloße Verlängerung und Elaboration der Selbstinterpretation der Autoren – ist ein wissenschaftlich höchst anfechtbares Verfahren, durch das der Verfasser seine Monographie aus dem Kreise der wirklich bedeutenden musikdramatischen Untersuchungen von Operndichtungen, die auf eine solche Meta-Ebene nicht verzichten, im Grunde ausschließt. Das darf man trotz der vorzüglichen Einzelbeobachtungen dieses Buches bedauern. (August 2003) Dieter Borchmeyer

RUTH-MARIA GLEISSNER: *Der unpolitische Komponist als Politikum. Die Rezeption von Jean Sibelius im NS-Staat*. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2002. 551 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI: Musikwissenschaft. Band 218.)

Im Musikleben des NS-Staates war Sibelius ein Sonderfall. Bereits lange vor den dreißiger Jahren zählte er zu den wichtigsten zeitgenössischen Symphonikern Europas und erreichte kurz vor 1940 nicht zuletzt in den angelsächsischen Ländern den Höhepunkt seiner Beliebtheit – in den USA, einer repräsentativen Umfrage zufolge, sogar als wichtigster E-Musikschaffender der Gegenwart und überhaupt als der beliebteste Tonkünstler nach Beethoven. Nicht nur der NS-Ideologe und Journalist Alfred Rosenberg, sondern auch viele Musiker schätzten seine Werke. Das Orchester des Jüdischen Kulturbundes in Berlin spielte ihn genauso wie die Emigranten Bruno Walter und Otto Klemperer sowohl vor als auch nach ihrer Auswanderung – gleichermaßen Wilhelm Furtwängler und Herbert von Karajan.

So dürfte das spätere „Problem Sibelius“ in Deutschland und Frankreich aus der Sicht der progressivsten Moderne (Adorno, Leibowitz u. a.) tatsächlich weniger am Interesse der NS-Politiker liegen, das Ruth-Maria Gleißner in ihrer Arbeit untersucht, als vielmehr an der populistischen Definition seiner Musik als besser, zumal symphonischer Ausdruck der nordi-

schen Natur nach Grieg, den Hanslick freilich als „Brahms im Seehundfell“ (scheinbar wertneutral verniedlichend) bloßgestellt hatte. Diese Art der Rezeption wurzelte in der norddeutschen ‚Heimatabewegung‘ der Jahrhundertwende und Nordlandbegeisterung des Kaisers. Sobald die Hintergründe der Sibelius-Rezeption berücksichtigt werden, wird der Unterschied zwischen politischen und weltanschaulichen Paradigmen (eine Unterscheidung, die Ruth-Maria Gleißner übrigens nicht macht) den Äußerungen in der Presse und Konzertkritiken der Jahre zwischen 1933 und 1945 deutlich.

Genau aus diesem Grund weicht die deutsche Rezeption viel weniger von der amerikanischen ab, als gemeinhin behauptet wird. Gewiss schrieb der Hamburger Musikschriftsteller Walter Niemann in seinem *Nordlandbuch* von 1909: „In Sibelius hat finnische Kunst ihren glänzendsten Persönlichkeitsausdruck gefunden.“ Doch im gleichen Jahr meinte der in der Sibelius-Forschung sehr (in modernistischen Kreisen weniger) geschätzte Musikkritiker der *New York Times*, Olin Downes, enthusiastisch zu Sibelius: „[...] a nation becomes articulate“. Während Downes Sibelius angeblich zum amerikanischen Erfolg verhalf (und zugleich, was oft übersehen wird, andersdenkende Fachleute provozierte), gilt Niemanns Beitrag (auch sein Buch *Jean Sibelius* von 1916) als höchst umstritten und „typisch deutsch“.

Aus zwei Gründen wurde Sibelius in den frühen vierziger Jahren offiziell ein Politikum in Berlin: erstens außenpolitisch, denn Finnland war ein Verbündeter im Krieg gegen die Sowjetunion. Die deutschen Machthaber wollten das Land respektvoll „mit Samthandschuhen“ (so in Hitlers Weisung vom 23.7.1942 – zitiert bei Gleißner auf S. 85 –, einige Wochen nach seinem Finnland-Besuch am 4.6.1942) behandeln. Zweitens kulturpolitisch, weil Sibelius die Idee des Nordischen zu verkörpern schien. Bis zu einem gewissen Grad war dies freilich ein gegenstandsloser Mythos, wie im Rahmen der Wiener Tagung „Sibelius in Wien 1890–1891“ im April 2002 gezeigt wurde (organisiert durch Hartmut Krones). Ethnisch gab es Probleme, weil Sibelius (irrtümlich) für einen „reinen Finnen“ gehalten wurde. Ideologisch verursachte sein Freimaurertum in Berlin heftige Kopfschmerzen. Doch die NS-Diplomaten erkannten, dass es der einfachste und harmlo-