

CHRISTIAN CÖSTER: *Richard Strauss als Komödiant, Hermann Bahr und Hans Sommer. Studien zur Entstehung und Werkgestalt von „Intermezzo“*. Köln: Verlag Dohr 2020. 296 S., Nbsp., Tab.

*Richard Strauss im Briefwechsel mit Hans Sommer, Hermann Bahr und Willy Levin. Mit ergänzenden Korrespondenzen von Pauline de Abna-Strauss, Antonie Sommer, Anna Bahr-Mildenburg und Franz Strauss. Hrsg. von Christian CÖSTER. Mainz u. a.: Schott Music 2019. 432 S., Abb., Nbsp. (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft. Band 22.)*

Eine umfassende Studie zu Richard Strauss' *Intermezzo* ist in Fachkreisen schon lange ein dringendes Desiderat. Schließlich gilt die autobiographisch motivierte, 1924 in Dresden uraufgeführte Konversationsoper als entscheidende Wegbereiterin der Zeitoper der 1920er-Jahre. Insofern ist es nur zu begrüßen, dass Christian Cöster mit seiner Dissertation eine längere Abhandlung über dieses spannende Bühnenwerk vorgelegt hat. Und nicht nur das: Seiner 2020 im Dohr-Verlag erschienenen Monographie schickte Cöster als Herausgeber einen vom Schott-Verlag besorgten Dokumentenband voraus und publizierte 2019 die Korrespondenz von Richard Strauss mit Hans Sommer, Hermann Bahr und Willy Levin. Beide Titel präsentieren sich in seriösem Hardcover. Der Diskurs um *Intermezzo*, der – von wenigen Ausnahmen abgesehen – noch immer schleppend, randständig oder im Rekurs auf Anekdoten verläuft, bekommt durch Cösters Doppelpublikation einen neuen, wissenschaftlichen Impuls.

Im Dissertationsband folgen auf die 17-seitige Einleitung drei Großkapitel mit diverser Untergliederung. Diese verhandeln in angenehm unpräzisiertem Ton die Aspekte „Hermann Bahr und seine Entwürfe zu *Intermezzo*“, „Richard Strauss und seine dramaturgische Weiterentwicklung des Librettos“ und „Die Vertonung“. Im Anhang

finden sich zudem die Transkriptionen jener Briefe, die vom Ehepaar Strauss zwischen dem 17. Mai und dem 7. Juni 1902 gewechselt wurden. Thema dieses Korrespondenzausschnitts ist die sogenannte Mieke-Mücke-Affäre, die später zum autobiographischen Kern von *Intermezzo* werden sollte.

Ziel der Arbeit sei es, so Cöster, „die jeweiligen ästhetischen Standpunkte bei Hermann Bahr und Richard Strauss zu beschreiben, das kompositorische Selbstbildnis des Komponisten in der Zeit der Entstehung des Werkes [*Intermezzo*] in der ihn umgebenden Gesellschaft zu rekonstruieren, die ästhetischen Prinzipien herauszuarbeiten, zeitgenössische Analogien und Bezüge offenzulegen und diese schließlich in einer Gesamtbetrachtung des Werkes münden zu lassen“ (S. 12). Vieles davon löst seine Studie ein. So gehört es sicher zu den Stärken des Buches, dass es Bahr nicht auf seine Rolle als designierten *Intermezzo*-Librettisten reduziert, sondern ihn als Person, Theaterkritiker und Dramatiker näher kontextualisiert. Cösters Ausführungen zeigen Bahr als einen Schriftsteller, der sich vom liberalen Pionier der Moderne zum konservativen Katholiken wandelte, ablesbar nicht zuletzt am veränderten Frauen- und Ehebild in seinen Theaterstücken.

Zum *Intermezzo*-Libretto findet sich eine chronologische Übersicht von Bahrs und Strauss' ersten Entwürfen (S. 34). Diese reichen von Oktober 1916 bis Juli 1917, als sich Strauss – von Bahr ermuntert – dazu entschloss, das Textbuch selbst zu schreiben. Deutlich wird, woran die Zusammenarbeit scheiterte: „Bahr, gewohnt, sich an einer geordneten, zuweilen gar symmetrischen Werkstruktur festzuhalten, konnte in den *Intermezzo*-Entwürfen offensichtlich nicht – wie Richard Strauss zugesagt – von ordnenden und verbindenden Strukturelementen loslassen [...]“ (S. 42). In der Tat bedauerte Strauss, dass sein Mitarbeiter vom allerersten Konzept abgegangen war: Bahr habe „viel zu viel geschlossene Szenen aufgebaut“, anstatt „das Ganze in einzelne Charakterbilder auf-

zulösen“ (Strauss an Bahr am 21. Oktober 1916). Anknüpfend an einschlägige Vorgängerstudien, gelingt es Cöster im Weiteren, Strauss' eigenes Konzept zu verdeutlichen: Das noch an Bahr orientierte Szenentableau wird von allzu stringenter Handlungslogik befreit und einer „offene[n] Dramaturgie kleiner Augenblicke“ (S. 85ff.) unterworfen, woraus echte Einzelbilder entstehen, die dann musikalisch-symphonisch verknüpft werden.

Um diesen zwar nicht ganz neuen, jedoch schlüssig dargelegten Zentralbefund gruppiert Cöster eine Fülle an Kontextinformationen. So wird „Die Thematisierung der Ehe“ in Strauss' Leben und Opernschaffen ebenso breit besprochen (S. 101ff.) wie die „Biographische[n] Bezugnahmen“ innerhalb von *Intermezzo* (S. 137ff.). Ob das in dieser Ausführlichkeit nötig ist, sei dahingestellt, zumal der Autor selbst wiederholt und mit Recht darauf hinweist, „dass die Betrachtung des Librettos auch ohne den steten Bezug auf Richard und Pauline Strauss als Vorbilder für die beiden Protagonisten der Oper auskommen können muss“ (S. 81; in ähnlichem Sinn schon auf S. 35). Das Gleiche gilt natürlich für die anderen vermuteten oder bekannten Personenbezüge, etwa für Willy Levin als Vorbild für die Figur des Kommerzienrats. Immerhin bleibt Cösters Darstellung in dieser Hinsicht abwägend und sachlich, ohne tendenziöse oder gar reißerische Interpretationen insbesondere der Strauss'schen Familienverhältnisse.

Was die Musik betrifft, wirken die gebotenen Analysen insgesamt solide, wenngleich die (im Druckbild durch verschiedene Farben unterstützte) Darstellung der Tonartendramaturgie etwas schematisch gerät (S. 188ff.). Ein eigener Abschnitt zum Thema „Musikalische Konversation“ versteht sich bei *Intermezzo* fast von selbst (S. 224ff.). Bekanntlich äußerte sich Strauss dazu ausführlich, sowohl im offiziellen, gedruckten Vorwort von Partitur und Klavierauszug als auch im inoffiziellen Pendant, das später von Willi Schuh

publiziert wurde. Cösters Querverweis auf Mozart überrascht hier nicht, schon eher dagegen die Bezugnahme auf den mit Strauss befreundeten Mathematikprofessor und Komponisten Hans Sommer (der auch im Haupttitel des Buches genannt wird). Cöster thematisiert insbesondere Sommers Opern-einakter *Saint Foix* – ein 1894 uraufgeführtes Bühnenspiel, dessen Sujet Strauss zuvor in die Nähe von Rossinis *Barbier von Sevilla* und Mozarts *Le nozze di Figaro* gerückt hatte. Im Anhang bietet Cöster sogar einen kleinen Partiturausschnitt. Nun ist es sicher immer verdienstvoll, heute nahezu vergessene Werke wieder ins Bewusstsein zu heben und nach dem Einfluss der Gestaltungsmittel auf das Schaffen der Zeitgenossen zu fragen. Allerdings bleiben die Hinweise doch recht vage, inwieweit das bei *Intermezzo* (und zuvor beim *Rosenkavalier*) tatsächlich der Fall gewesen sein könnte. Soweit bislang bekannt, erwähnte Strauss den Einakter (in der Korrespondenz mit Max von Schillings) letztmals im Oktober 1908, also eine knappe Dekade bevor von *Intermezzo* überhaupt die Rede ist. Ob Cösters These näherer Überprüfung standhält, werden somit weitere Studien zeigen müssen.

Ähnliches gilt für den – zweifellos interessanten – Vorschlag, im zweiaktigen *Intermezzo* eine verborgene fünftaktige Form zu sehen (S. 206ff.). Demnach lasse sich der I. Akt mit den Szenen 1–3, 4–6 und 7–8 in drei Untereinheiten und der II. Akt mit den Szenen 1, 3 und 2, 4–6 in zwei Untereinheiten gliedern. Im Umfang freilich differieren diese Einheiten teils erheblich; auch die nach hinten verschobene Szene II/2 irritiert. Und dass Strauss die Anregung seines Intimus Clemens Krauss zurückwies, *Intermezzo* dreiaktig umzuarbeiten, weil nach Cöster sonst „wesentliche formale Zusammenhänge auseinandergerissen worden wären“ (S. 224), ist hier noch kein Beweis, sondern allenfalls ein vorläufiges Indiz.

So sehr Cösters Buch den Forschungsstand zu *Intermezzo* verbessert, vermisst man

darin doch die nähere Beleuchtung des Kompositionsprozesses (lediglich S. 181–185), umso mehr, als es gemäß Untertitel um „Studien zur Entstehung und Werkgestalt“ geht. Vom Beginn der Textniederschrift im Sommer 1917 bis zur Vollendung der Partitur dauerte es volle sechs Jahre. Offensichtlich ging Strauss die „Komposition meiner kleinen Eheoper“ später doch nicht mehr so „ausgezeichnet von der Hand“, wie er das im Brief an Hugo von Hofmannsthal vom 6. Juni 1918 noch bekundet hatte. Vor allem der II. Akt stockte, wobei Strauss das Particell (als Vorstufe zur Partiturausschrift) wiederholt überarbeitete. Sehr schade, dass Cöster den Ursachen dafür nicht weiter nachspürt. Dabei wären entsprechende Quellen durchaus vorhanden. Allein im Richard-Strauss-Archiv Garmisch finden sich mehrere (im Übrigen seit längerem vollständig digitalisierte) Skizzenbücher, und auch die erhaltenen Particell-Versionen sind (zumindest in Reproduktion) ohne größere Schwierigkeiten zugänglich.

Den leider zu knapp gefassten Abschnitt über den Kompositionsprozess wiegt in gewisser Weise die umfangreiche Dokumentation des Strauss'schen Korrespondenzumfelds auf. Im begleitenden Briefband bietet Cöster in voller Breite den Schriftwechsel von Strauss mit Hans Sommer, Hermann Bahr und Willy Levin, einschließlich einiger ergänzender Briefe aus dem unmittelbaren Familienumkreis der Beteiligten; auch die Korrespondenz zwischen Bahr und Levin ist enthalten. Innerhalb des Bandes folgen Strauss' Briefpartner chronologisch aufeinander: erst Sommer, dann Bahr, dann Levin, jeweils eingeleitet von einem biographischen Abriss und einem Verzeichnis der Briefe.

Im Vorwort verweist Cöster auf die „intensiv[e] redaktionell[e] Betreuung des Bandes durch Jürgen May“ (S. 7), und tatsächlich orientiert sich die Publikation erkennbar an dem Standard, den Marion Beyer, Jürgen May und Walter Werbeck 2016 mit Richard Strauss' *Späten Aufzeich-*

*nungen*, dem Vorgängerband der Reihe, gesetzt haben. Die Editionsprinzipien und Quellennachweise sind gleichermaßen transparent, die Kommentierung der Briefe ist angemessen. Eine Handvoll kleinerer Schwächen wurde an anderer Stelle bereits benannt (vgl. Walter Werbecks Rezension des Bandes in: *Die Tonkunst* 15 [2021], H. 1, S. 100–102, insbes. S. 102).

Was die Entstehung von *Intermezzo* angeht, spielten die drei Briefpartner von Strauss sehr unterschiedliche Rollen: Bahr als Beinahe-Librettist in den Anfängen, Levin als Vorbild für die Figur des Kommerzienrats innerhalb der Oper und Sommer als Komponistenkollege, sofern man bereit ist, den heiteren Einakter *Saint Foix* als Einflussgröße gelten zu lassen. Insoweit kann man durchaus bezweifeln, dass der Briefband durch *Intermezzo* oder, wie Cöster selbst schreibt, „durch Strauss' Entwicklung hin zu einem Komponisten komischer Opern“ (S. 9) zusammengehalten wird. Das schmälert jedoch nicht den Gewinn, den die Edition in anderer Hinsicht bedeutet. Bei Sommer und Levin ist es zunächst die schlichte Tatsache, dass bislang weitgehend unveröffentlichte Schriftwechsel nun publiziert zur Verfügung stehen. Überdies werden abseits von *Intermezzo* ganz andere thematische Schwerpunkte deutlich: etwa bei Strauss/Sommer die gemeinsame Bemühung um 1900, das Urheberrecht zu reformieren, oder bei Strauss/Levin die Vorbereitungen, die für die Uraufführungen des *Rosenkavalier* (in Dresden) und der *Ariadne*-Erstfassung (in Stuttgart) getroffen wurden. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit sei angemerkt, dass sich in Hans Schneiders Antiquariatskatalog 194 (1975) noch 18 weitere Strauss-Schreiben an Levin genannt finden (Katalogeinträge Nr. 41–47, 51, 52, 54, 55, 64–66 und 130), die nicht in Cösters Sammlung enthalten sind. Vereinzelt als Faksimile abgebildet, sind manche dort in Auszügen transkribiert.

Im Rahmen des vorliegenden Bandes ist der Briefwechsel Strauss/Bahr für *Intermezzo*

sicherlich der wichtigste. Hier gab es zwar schon Joseph Gregors Ausgabe von 1947, doch wollte sich Cöster auf diese zu Recht nicht verlassen. Schließlich hatte der Herausgeber Gregor dem Komponisten Strauss vorausweisend zugesichert, dass er bei der Edition „alles weglassen werde, was irgend von unliebsamer Bedeutung sein könnte“ (Brief vom 19. Oktober 1946). Folgerichtig ergänzt und erweitert Cöster den bereits bekannten Bestand um etwa ein Drittel, darunter auch um manches zusätzliche Schreiben zu *Intermezzo*, jedoch ohne grundlegend neue Informationen zu dessen Entstehung.

Abschließend zu wünschen wäre, dass ein so aufwendig gearbeiteter Briefband künftig auch online oder als Hybridpublikation geboten würde – wenn nicht im Volltext, so doch zumindest in Form der Korrespondenz-Metadaten (Absender, Empfänger, Datum etc.). Präsentationsmöglichkeiten auf Plattformen wie Kalliope oder correspSearch trügen so zur angemessenen Verbreitung vor allem der neu erschlossenen Dokumente bei. (November 2021) Adrian Kech

„Man müsste nach Rom gehen“. Bernd Alois Zimmermann und Italien. Hrsg. von Sabine EHRMANN-HERFORT, Adrian KUHL, Matthias PASDZIERNY und Dörte SCHMIDT. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2020. 351 S., Abb., Nbsp. (*Analecta musicologica*. Band 55.)

„Man müsste nach Rom gehen“ ist ein Tagungsband zu einer internationalen Konferenz, die das Team der Bernd Alois Zimmermann-Gesamtausgabe in Kooperation mit dem Deutschen Historischen Institut in Rom (DHI) sowie der Deutschen Akademie Villa Massimo 2018 in Rom ausgerichtet hat. Vier der fünfzehn Beiträge sind italienischsprachig. Der Band ist gut ausgestattet und sehr sorgfältig ediert. Über eng am Thema „Zimmermann und Italien“ gehaltene Beiträge hinaus bietet er auch einiges Interessan-

tes aus einem erweiterten thematischen Feld.

Der erste von vier Schwerpunkten lautet „Deutsch-italienischer Künftlerausaustausch in der Nachkriegszeit“. Sabine Ehrmann-Herfort beleuchtet anhand von Briefen und anderen Quellen die für Zimmermann überragende Bedeutung seiner beiden Aufenthalte als Stipendiat in Italien in den Jahren 1957 und 1963/64. Er verstand sie als Anerkennung seiner Arbeit und sie schufen ihm praktische Freiräume zum Komponieren. Über den Stipendienzweck hinaus verstand er sich auch als Botschafter der deutschen Kultur. So konzipierte er gleich zu Beginn seines ersten Aufenthaltes eine Konzertreihe, um, wie er in einem Brief schreibt, „die an avantgardistische Kost nicht gewöhnten Römer“ mittels einer „Diätmethode“ an die Neue Musik heranzuführen (S. 45). Ehrmann-Herfort analysiert die politischen und die persönlichen Gründe, warum das Vorhaben letztlich weitgehend unrealisiert blieb.

Dörte Schmidt arbeitet in ihrem Beitrag die Entstehungs- und frühe Aufführungsgeschichte von *Das Gelb und das Grün* (1952) auf, Zimmermanns Musik für ein abstraktes Puppentheaterstück von Fred Schneckeburger. Der Komponist sammelte in diesem Projekt erste Erfahrungen mit Tonbandmusik und kam außerdem in Kontakt mit Ideen der russischen Avantgarde der 1920er Jahre. Schmidt erkennt hier den Anfang zweier zentraler Stränge im Zimmermann'schen Schaffen, die sich bis in seine Hauptwerke der 1960er Jahre weiterverfolgen lassen.

Antonio Rostagno richtet den Fokus auf das Verhältnis der Poetiken von Bernd Alois Zimmermann und seinem Schüler Luca Lombardi. Lombardi attestiert er „eine autonome, kritische und persönliche Entwicklung, ausgehend von einigen gemeinsamen Punkten“ (S. 97). Einer dieser Anknüpfungspunkte ist Zimmermanns pluralistische Technik, mit der er heterogenes musikalisches Material an eine wohlorganisierte Struktur proportionaler Zeitschichten rückbindet. Rostagno sieht vergleichbares Den-