

Kapiteln bedacht, letzteres vergleichsweise ausführlich in einem nicht zuletzt analytisch vorzüglichen Beitrag von Jens-Peter Schütte. In Charles Youmans' Darstellung der Tondichtungen (stets nach dem Muster: Entstehung – Musikalische Struktur – Musik und Programm) spiegeln sich das seit Werbecks bahnbrechender Monographie (*Die Tondichtungen von Richard Strauss*, 1996) erreichte Quellenbewusstsein und Reflexionsniveau durchweg wider. Dass namentlich im Vergleich zu diesen Beiträgen eine Auseinandersetzung mit der musikalischen Faktur in den Opernkapiteln sehr viel weniger zum Zuge kommt, mag einer dispositionellen Entscheidung bzw. bloßem Platzmangel geschuldet sein, indiziert jedoch sicherlich auch einen nach wie vor beachtlichen Mangel an entsprechender Forschung. Noch erstaunlicher mutet die Situation bei der keineswegs peripheren Gattung des Klavierlieds an, wie sie sich implizit an Elisabeth Schmierers überwiegend dokumentarisch gehaltenem Kapitel ablesen lässt, aber auch am Fehlen eines Kapitels zur Liedästhetik. Von satisfaktionsfähigen Ansätzen, die auch das kleinere Format als Form- und Strukturkunst systematisch ins Visier nehmen, ist jedenfalls einstweilen wenig zu sehen.

Mit Jürgen Schaarwächters Kapitel „Strauss und die Komponisten seiner Zeit“ wird auf der Rezeptionsseite ein historischer Bereich, der immerhin bis zur Filmmusik etwa Erich Wolfgang Korngolds reicht, in umfassender (und unterhaltsamer) Weise abgedeckt; weiter in Richtung Gegenwart reicht das Konzept des Bandes hier jedoch nicht. Auch Aufführungspraktisches und Interpretationsgeschichtliches gelangt allenfalls en passant auf die Agenda; ein eigenes Kapitel ist nur Strauss als Kapellmeister und Dirigent gewidmet (Roswitha Schlötterer-Trainer). Zu Strauss' Einflussnahme auf die Inszenierungen seiner Opern, ja sogar zu Auswahl und Bedeutung seiner Sängern und Sänger finden sich nicht mehr als sporadische Äußerungen; auch die re-

gelmäßig gegebenen Hinweise auf herausragende Produktionen und Einspielungen bleiben ein Feigenblatt. Angesichts der im Vorwort formulierten Absicht, „Dirigenten, Sänger und Spieler zu animieren, Neues von Strauss kennenzulernen, zu musizieren, aufzuführen“ (S. IX), mag eine solche Leerstelle verwundern; sie wird indes verständlich angesichts der Forschungsarbeit, die auch hier nicht bloß abzubilden und zu systematisieren, sondern allererst noch zu leisten wäre.

(November 2016)

Christian Schaper

JEROEN VAN GESSEL: Die Praxis der Oper. Das Straßburger Stadttheater (1886–1944). München: Allitera Verlag 2014. 611 S., Abb., Nbsp. (Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik. Band 10.)

In seiner quellenfundierte Untersuchung der Opernsparte des Straßburger Stadttheaters nimmt der Autor Jeroen van Gessel eine doppelte Reflexion forschungskonzeptioneller und auch -methodischer Grundlagen vor. Zum einen weist er institutionen- und sozialgeschichtliche Forschungsarbeiten zu Opernhäusern zurück, die große politische Linien in der „Praxis“ der jeweiligen Operninstitution nachverfolgen. Zum anderen kritisiert er den vermeintlich hohen Anteil an ästhetischen Wertungen, die in wissenschaftliche Interpretationen und Darstellungen zur Kulturgeschichte der Musik eingehen. Um die Musikgeschichte des Straßburger Stadttheaters zwischen deutscher Kaiserzeit (1886–1918, 32 Saisons), Zwischenkriegszeit unter französischer Leitung (1918–1940, 19 Saisons) und NS-Zeit unter dem nationalsozialistischen Regime (1940–1944, 3 Saisons) als Kulturgeschichte von diesen beiden Punkten unbeeinflusst und als Alltagspraxis untersuchen zu können, stützt sich van Gessel auf Niklas Luhmanns Systemtheorie, die vorsieht, unterschiedliche Bereiche der Opernpraxis als unabhängige

Kommunikationssysteme mit jeweils eigenen Unterscheidungen in ihren gegenseitigen Einwirkungen samt den daraus resultierenden Folgen zu betrachten. Praktisch hat dies zur Folge, dass der Autor eine möglichst detaillierte und den lokalen Überlieferungsstand abbildende Quellenforschung anstrebt und bei seiner Analyse jegliche forschungsbasierte übergreifende soziokulturelle und vor allem auch ästhetische Tendenzen – vor allem auch in Form von Memoiren und sonstigen Ego-Dokumenten der an der Straßburger Opernpraxis beteiligten Personen – auszuschließen versucht. Indem van Gessel die Systeme „Gebäude“, „Verwaltung“, „Finanzen“, „Personen“, „Oper“ und „Presse“ einzeln voneinander in ihren internen Kommunikationsstrukturen betrachtet, ergibt sich in der Umsetzung der oben genannten Reflexionen und konzeptionellen Prämissen auf der Darstellungsebene dreierlei: (1) Erstens setzt sich die Arbeit stark von der bisherigen kultur- und sozialgeschichtlich informierten Erforschung von Musiktheaterinstitutionen ab, da sie gegenüber den übergreifenden Entwicklungen die Prägnanz bzw. in den Worten des Autors die „Konsensfähigkeit“ (S. 36) des Einzelfalls vorzieht. (2) Zweitens steht die Arbeit in einer traditionellen französischen Forschungstradition, die Quellenbestände systematisch aufbereitet und – u. a. über das Register – recherchierbar macht. (3) Drittens scheint sich die Monographie in eine neuere Entwicklung wissenschaftlichen Schreibens einzugliedern, die einzelne Kapitel in flexibler Reihenfolge lesbar macht bzw. unterschiedliche Schreibformate miteinander kombiniert. Dies wird in Jeroen van Gessels Buch nicht zuletzt durch die Abwechslung von Hauptkapiteln zu den einzelnen (Binnen-)Systemen des Systems „Kunst“ mit sogenannten „Intermezzi“ zu einzelnen Produktionen des Theaters von Viktor Nesslers *Die Rose von Straßburg* (1891) über Richard Wagners *Parsifal* (1914) und Max Bruchs *Die Loreley* (1916) bis hin zu Leo Justinus Kaufmanns

Die Geschichte vom schönen Annerl (1942) umgesetzt. Hier geht es um die akteurzentrierte Verifizierung oder Widerlegung von Grundannahmen, wie z. B. der Gliederung von Institutionengeschichten nach den Amtszeiten von Operndirektoren, der Komposition von Stücken jenseits von Gattungsdefinitionen oder der Relativierung des Publikumsinteresses für Produktionen mit Lokalbezug.

Den einzelnen Kapiteln geht eine Betrachtung der Quellenüberlieferung voraus, die Verwaltungsakten und Schriftwechsel genauso wie annotierte Klavierauszüge umfasst. Interessant ist hier nicht nur die Fülle an verschiedenen Quellen, sondern vor allem auch deren jeweilige Fragmentiertheit, auf die der Autor eingeht. Zum Beispiel entschließt er sich, die mangelhafte lokale Überlieferung der Bühnenausstattung mittels zeitgenössischer Handbücher zum Thema auszugleichen – eine angemessene Tatsache in Anbetracht des Austausches, den die Theater Frankreichs, aber auch andernorts in dekorationstechnischen Belangen über die Verbreitung von Regiebüchern und der standardisierten Anfertigung von Bühnenbildern durch Ateliers bis hin zur Aufbereitung von Fragen der Bühnentechnik in zeitgenössischen Zeitschriften pflegten.

In den einzelnen Hauptkapiteln stehen jeweils Fragen nach Kontinuitäten und Brüchen in der Opernpraxis während der drei grundlegenden Perioden der Kaiserzeit, Zwischenkriegszeit und der NS-Zeit im Vordergrund. Im Kapitel „Gebäude“ stellt der Autor fest, dass sich die Investitionen nur auf Angleichungen an die überregionale Theaterausstattung bezogen, nicht jedoch auf die Bausubstanz des Theaters (S. 77). In Bezug auf die „Verwaltung“ wird gezeigt, wie stark die Straßburger Theaterkommission an der künstlerischen Realisierung interessiert war (S. 116 und S. 143). Die „Finanzen“ des Theaters, die von der Theaterkommission entschieden wurden, stiegen im Untersuchungszeitraum vorerst ständig an, durch

einen „Teufelskreis“ aus sozialer Verantwortung für das Personal und dem Wunsch, aus dem Straßburger Theater eine erstklassige Bühne zu machen (S. 171f.). Beides zeitigte hohe Investitionen, die erst unter dem NS-Regime die erhöhten Ausgaben nicht mehr ausgleichen konnten (S. 213). In diesem Kapitel findet sich auch eine statistische Aufstellung der Theaterproduktionen mit der Anzahl der Aufführungen und den Einnahmen, anhand derer die Langzeitwirkung einzelner Stücke im Programm festgestellt wird, anstatt einzelne erfolgreiche Stücke zu isolieren. Auch beim „Personal“ und seiner Relation zum Publikum überwiegen Kontinuitäten, die anhand einer detaillierten Beleuchtung der alltäglichen Theaterpraxis dokumentiert werden. Viele Sängerinnen und Sänger nutzten die Straßburger Bühne als Sprungbrett zu größeren Theatern. Das Publikum hingegen ließ sich – so der Autor – in seinen Theatergewohnheiten wenig durch übergreifende politische Entwicklungen und Ereignisse beeindrucken (S. 327).

Im Kapitel „Oper“, das mit knapp 140 Seiten mit Abstand das längste Kapitel darstellt, führt Jeroen van Gessel die einzelnen relativierten Grundannahmen in der Analyse zusammen. Hier geht es zum einen um das Repertoire, das er jenseits von Gattungsgrenzen analysiert (S. 349–355). Zum anderen wird der Umgang des Publikums mit sogenannten Novitäten beschrieben sowie auch die Etablierung des Straßburger Theaters als Wagner-Bühne, vor allem unter der Leitung Hans Pfitzners (1910–1916), aber auch durch die stetige Orientierung der Kritiker und des Künstlerpersonals am Vorbild Bayreuth. Interessante Einblicke in die Theaterpraxis gibt der Autor mittels seiner Analyse der Striche und musikalischen Umarbeitungen der Opern für die Straßburger Aufführungen sowie durch die Zusammenfassung der Anmerkungen über die Gesangstechnik aus der Presse. Die Regie führte laut van Gessel in Straßburg dagegen zeitweise ein weniger wichtiges Dasein, was sich nicht

zuletzt an den wenigen überlieferten Quellen zeigt. Abschließend stellt der Autor das System „Presse“ vor, wobei er sich bemüht, den zum Teil wenig bekannten Identitäten der einzelnen Kritiker durch eine systematische Aufarbeitung der Presseartikel nach Aufbau oder politischer Ausrichtung nachzugehen (vgl. z. B. S. 534). Insgesamt kann van Gessel in diesem Kapitel den starken Rückbezug der Kritiker der Zwischenkriegszeit auf die Kaiserzeit dokumentieren sowie die Anerkennung der städtischen Leitung, die das Theater zwar zu einer wichtigen Bühne gemacht habe, gleichzeitig aber nicht auf Verbesserungsvorschläge seitens der Kritiker einging (S. 553). Auch hervorzuheben ist van Gessels Ergebnis, dass die Kritiker auch in der französischen Zwischenkriegszeit anscheinend nationale Kategorien wenig nutzten, sondern im Sinne der Perfektionierung des Opernbetriebs auch Wagner-Opern auf der Bühne zuließen (S. 552).

Die Ergebnisse der Arbeit, die Jeroen van Gessel in seinem Fazit noch einmal als Relativierung politischer Einwirkungen je nach Institution und Einzelfall, als jeweils spezifische Dynamiken, die sich aus dem Zusammenwirken der unterschiedlichen Systeme wie z. B. der Verwaltung, der künstlerischen Leitung und der Presse ergeben sowie als im Vordergrund stehende Langzeitkonsequenzen durch die Schaffung starker Kontinuitäten im Opernbetrieb zusammenfasst (S. 568–576), sind sehr grundlegend, aber zugleich auch dem System dieses Einzelfalls geschuldet: Obwohl der Autor die Aussagen in der Presse zwar kritisch sieht, sie aber dennoch für die Dokumentation gesanglicher Techniken zu Hilfe nimmt, stuft er die Kritik insgesamt als wenig verlässlich ein. Lediglich bei der Darstellung der Zusammensetzung des Publikums bezieht sich van Gessel konsequenterweise vornehmlich auf Leserbriefe und zeigt dabei sehr eindrucksvoll, dass die Publikumszusammensetzung vor allem durch die Handlungen der Zuhörer und Zuschauer verstanden werden

kann. Ein weiterer Kritikpunkt ist der Detailreichtum der Arbeit, der den Leser ob der sehr klaren Schreibweise des Autors und des strukturierten Aufbaus des Textes zwar nicht überwältigt, aber dennoch den Umfang des Buches deutlich erweitert. Die Vollständigkeit, die z. B. auch bei der Darstellung der Aktivitäten des Theaterarztes verfolgt wird (S. 279–297), schlägt sich relativ wenig auf das zentrale Kapitel „Oper“ nieder, da sie vor allem für das System „Finanzen“ relevant sind. Nicht zuletzt stellt der Autor in seiner Arbeit mit seinem Augenmerk auf Langzeitwirkungen das Ergebnis zur Diskussion, dass die NS-Zeit am Straßburger Theater von manch ähnlicher Kontinuität und struktureller Handlungsfreiheit im Theaterbetrieb geprägt gewesen sei, wie auch die anderen beiden Perioden. Dieses Ergebnis ergibt sich aus dem systemtheoretischen Ansatz, bei dessen Durchführung lediglich am Ende des Kapitels „Oper“ und hier im Bereich Bühnenbild ein Vergleich mit überregionalen Theaterinstitutionen miteinbezogen wird. Das Ergebnis mag dabei in Bezug auf einzelne Systeme innerhalb des Straßburger Opernbetriebs durchaus zutreffend sein. Im Kontext des Forschungsdiskurses einer Kulturgeschichte der Musik verdeutlicht es aber zugleich die Notwendigkeit einer pluriperspektivischen Herangehensweise an die Darstellung musiktheatraler Institutionen, die über das Ineinandergreifen unterschiedlicher Systeme hinausgeht, indem sie Vergleiche und Wissenstransfers miteinbezieht und vor allem auch das eigene Konzept kritisch reflektiert. Insofern bietet van Gessels Arbeit einen hochinteressanten, auf detaillierter Quellenforschung und klarem systematischem Denken beruhenden Forschungsbeitrag. Dieser gibt umfassende Einsichten in den Opernalltag aller am System beteiligten Personen und Gremien und deckt somit auch den Anteil von bisher wenig beachteten Akteuren und Systemen auf. Die Relevanz dieser Herangehensweise wird sich jedoch erst im Verlauf der wissenschaft-

lichen Auseinandersetzungen und Reflexionen aus interdisziplinärer Perspektive zeigen. (Oktober 2016) *Gesa zur Nieden*

DANIEL ENDER: Metamorphosen des Klanges. Studien zum kompositorischen Werk von Beat Furrer. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. 245 S., Abb., Nbsp. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Band 18.)

Die im Rahmen seiner 2010 an der Universität Wien absolvierten Promotion entstandene Dissertation von Daniel Ender ist dem Gesamtschaffen des schweizerisch-österreichischen Komponisten Beat Furrer (* 1954) gewidmet. Es besteht aus sieben Kapiteln, einem Vorwort und – statt eines Nachworts – einem Gespräch mit dem Komponisten. Weiterer Bestandteil ist ein inhaltreicher Anhang, der ein chronologisches Verzeichnis der Werke Furrers, ein in vier Bereiche geteiltes Quellen- und Literaturverzeichnis (Musikalien, Archivalien, Textquellen und Literatur), eine Auswahldiskographie sowie ein Personen- und Werkregister umfasst. Die Ausführungen sind im Spiegel der deutschsprachigen Musikwissenschaft und Publizistik dargestellt.

Der vielversprechende Titel bezieht sich auf das bedeutendste Phänomen in der Musik des 20. Jahrhunderts: den Klang, welcher bereits im ersten Kapitel als ein „immer im Wandel begriffenes Phänomen“ definiert wird (S. 12). Die vom Autor übernommene Idee Theodor Adornos über „die Kunst des kleinsten Übergangs“ (die übrigens bei diesem auf Alban Berg bezogen ist) wird weiter auf die Mikrostruktur des Klanges übertragen. Es stellt sich die Frage, warum Ender auf die in dieser Schrift (Adorno, *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*, Wien 1968) ausgeführten Ideen Adornos nicht genauer eingeht, um seine Hauptthese über die Metamorphosen des Klanges zu untermauern. Thematisiert wird schließlich dieser „perma-