

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-

nente Übergang“, der „jede in sich verfestigte Gestalt“ aufweicht und sie „zum Voraufgehenden und Folgenden öffnet“ (Adorno, S. 64)! Weiterhin ist eine Verwandtschaft beider Komponisten durch das „todtraurige Verrinnen der Musik“, „das Verschwindende, das eigene Dasein Widerrufende“ und den „Todestrieb der Bergschen Musik, die durch ihren Verlauf sich selbst auflöst“ (Adorno, S. 47), zu beobachten.

Zu Recht stellt der Autor fest, dass die Ovid'schen *Metamorphosen* „eine bedeutsame Inspirationsquelle für die kompositorische Arbeit von Beat Furrer“ sei (S. 15). Um die Bedeutung der Metamorphose (nicht nur als Metapher und konkrete Textanlage der Oper *Narcissus*, 1994) als struktureller, auf der Ebene der Mikro- und Makroform wirkender Faktor zu begründen, ist ein weiteres Argument notwendig: Dieses bezieht sich auf die der Metamorphose zugrunde liegenden allgemeinen organischen Prozesse. Eine unersetzliche Quelle wäre die „Clinamen-Lehre“ aus dem von Ender erwähnten Buch *De rerum natura (Über die Natur der Dinge)* von Lukrez, dessen Texte als literarische Basis für einige Kompositionen Furrers (bspw. *Fama* [2004] und *Wüstenbuch* [2009]) dienen. Mit dem Begriff *clinamen* bezeichnet der römische Autor das Phänomen des Zufalls, d. h. die geringfügige Abweichung der fest determinierten Körper durch die Schwankung von Zeit und Raum (vgl. Lukrez: *De rerum natura*). Unersetzbar ist auch die Naturlehre Johann Wolfgang von Goethes, die in seinem 1798 entstandenen Gedicht *Metamorphose der Pflanze* begründet ist. (Bezeichnend ist, dass Alban Berg seinem Freund Anton Webern 1929 die von ihm geschätzte Farbenlehre von Goethe schenkte. Auch Luigi Nono erläutert in seiner Autobiographie, dass er die Farbenlehre Goethes studierte.)

Im zweiten, aus knapp fünf Seiten bestehenden Kapitel „Der Komponist Beat Furrer – Rahmenbedingungen und Rezeption“ versucht der Autor, die Rolle Furrers im

Musikleben des Landes – nach seiner Übersiedlung nach Österreich im Jahr 1975 – zu begründen. Der neugierige Leser möchte aber mehr über die Persönlichkeit des Komponisten und sein Umfeld in der Schweiz erfahren. Auch möchte man den Dirigenten Furrer, den Schüler von Otmar Suitner, vor allem aber den Gründer eines der besten Ensembles für Neue Musik in der Welt, das Klangforum Wien, kennenlernen.

Im dritten Kapitel „Verlorene Expression (1982–1986)“ werden die Werke Furrers aus den frühen 1980er Jahren (1982–1986) untersucht. Theoretische Basis der Analyse ist die „Unvereinbarkeit von Ausdruck und Form“ (S. 27). Gestalten und Prozesse, „expressive Schichten“ und „formale Experimente“ werden gegenübergestellt. Es entsteht der Eindruck, Prozesse in der Musik erhielten keine Gestalt und die Gestalten seien nicht prozesshaft. Bei der Analyse konkreter Werke zeigt sich die Ambivalenz dieser Beziehung. Thematisiert werden die „Ver-räumlichung und Ausdünnung“ (in *voiceless*, 3.2.4.) oder die „wuchernden Klänge“ (in *Gaspra*, 4.2.5.), wodurch die Dialektik zwischen Prozessen und Gestalten nachzuvollziehen ist. Übrigens, die aus dem theatralischen Bereich stammenden Begriffe wie „Gestalt“ und „Gestik“, „Körperlichkeit von Klängen“ sowie „Spiegellungen“ (bzw. Doppelgänger) kann man nicht nur auf die Betrachtung der musiktheatralischen, sondern auch der rein instrumentalen Werke Furrers übertragen. Denn eine der Besonderheiten seines Stils ist die innere Theatralität seiner Musik. Das Verhältnis zwischen Klang und Wort sowie die Stimmbehandlung (das Produzieren des Klanges und Geräuschs durch die Stimme) zeigen ein breites Spektrum in der Musik der Nachkriegszeit. Beginnend mit György Ligetis *Aventures* und über Luciano Berios musiktheatralisches Werk, Salvatore Sciarrino (1947), Wolfgang Rihm (1950), Adriana Hölszky (1953) und Georg Friedrich Haas (1953) hat sich bereits eine Tradition etabliert, zu der auch das Vo-

kal- und Bühnenwerk Furrers gehört. Sein gewichtiges Interesse für das Musiktheater erklärt der Komponist damit, dass es sich als „Raum der Imagination“ zeige, der sich an den Grenzen von Klang und Wort öffne (vgl. S. 218).

In seiner chronologischen Betrachtung des von ihm in vier Zeitabschnitte geteilten Werks Furrers schafft Ender eine Art „Materialkatalog“, in dem seine gründlichen Kenntnisse der einzelnen Stücke ersichtlich werden. Die Kontroverse zwischen der vertikalen (thematischen) und linearen (chronologischen) Perspektive bereitet jedoch einige Probleme. Erstens erwirkt diese statistische Analyse aufgrund der Ganzheit von Kompositionsverfahren und stilistischen Merkmalen unvermeidliche inhaltliche und verbale Wiederholungen. Zweitens beziehen sich die interessanten Ideen nur auf exemplarisch betrachtete Werke aus einer konkreten Evolutionsphase des Schaffens von Furrer. So versinken bedeutende, den Gesamtstil betreffende Beobachtungen in den sehr detaillierten, ausführlichen Werkbeschreibungen. Beispielsweise bezieht sich Enders plausible Idee, den Topos des „Scheiterns“ mit der Brüchigkeit der Form zu verbinden (S. 141) nicht nur auf ein Werk (*still*), sondern ist für das ganze Schaffen Furrers prägend. Schlüssig sind auch die Beobachtungen über den perspektivischen Wechsel zwischen Vorder- und Hintergrund (*nuun*, S. 117) sowie zwischen Reduktion und Dichte, und über das Verfahren von „Verdoppeln-Verzehren“, die Idee des „Filters“, die „Prozesse der Schattierungen zwischen Ton und Geräusch“, die „freigesetzten Resonanzspektren“ und die ineinander übergehenden „klaren und verschwommenen Strukturen“.

Die in den einzelnen Kapiteln zerstreuten Ideen hätten eine optimale Wirkung, wenn sie eine Zusammenfassung im abschließenden siebten Kapitel gefunden hätten. Das tiefgreifende Gespräch mit dem Komponisten kann nur teilweise diese Lücke füllen, denn auf viele Fragen antwortet Furrer kon-

trovers, seiner eigenen Ästhetik folgend. Das ist aber gerade das Spannende dabei: In der Auseinandersetzung zwischen dem Blickwinkel eines Komponisten und einer musikwissenschaftlichen Reflexion offenbart sich das Wesen der Musik selbst.

(Mai 2016)

Maria Kostakeva

Geächtet, verboten, vertrieben. Österreichische Musiker 1934 – 1938 – 1945. Hrsg. von Hartmut KRONES. Wien u. a.: Böhlau Verlag 2013. 608 S., Abb., Nbsp. (Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg, Band 1.)

In dem vorliegenden Band finden sich insgesamt 32 Beiträge verschiedener Symposien, die in Wien, New York und México stattfanden und mit unterschiedlichen Themenschwerpunkten aus verschiedenen Blickwinkeln Schicksale österreichischer Musikschaffender, Institutionen und Klangkörper während der Zeit des Austrofaschismus und der anschließenden nationalsozialistischen Herrschaft betrachten. Innerhalb des Buches wechseln sich überblickshafte Beiträge mit Detaildarstellungen, Betrachtungen von Einzelschicksalen und Zeitzeugenberichte ab.

Zunächst werden die für die Musikerinnen und Musiker bedeutsamen historischen Ereignisse vom Verbot der Sozialdemokratischen Partei Österreichs im Februar 1934 bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs im April 1945 dargestellt. Sodann werden das ambivalente Verhältnis Arnold Schönbergs und die Position Anton Weberns zur Arbeitermusikbewegung beleuchtet. Während Schönberg sich deren politischen Idealen zunächst zu- und danach konsequent abwandte, bleibt Weberns Position weniger eindeutig. Anschließend werden die Auswirkungen des Austrofaschismus auf die Arbeitersänger von der 1934 erfolgten Zerschlagung der Arbeitersängerbünde bis zu deren Neubeginn 1945 dargelegt.