

auf die „Gottbegnadetenliste“ von Goebbels schaffte, in seinem Stil zu beschreiben und in seiner Ranghöhe einzuschätzen sowie dies mit Beispielen zu belegen.

Als institutionengeschichtliche Untersuchung ist Henzels Buch indessen vorbildlich. Seine Stofffülle ist eindrucksvoll, seine Darstellung ist sachlich und um Objektivität bemüht. Wünsche bleiben vielleicht bei der Organisation der Abhandlung offen. Man vermisst ein Abkürzungsverzeichnis, und die Titelnachweise sind nicht sehr praktikabel (dem Rezensenten ist es bis zum Schluss nicht gelungen, das Kürzel „Zuckmayer 2002“ aufzulösen). Welche Personen ins Namensregister aufgenommen wurden und welche nicht, bleibt rätselhaft; es fehlen z. B. die Ehefrauen der Professoren, die im Text selbst namentlich genannt sind. Unklar bleibt auch, worin die Mitarbeit von Irina Kriehn bestanden hat, die ja auf dem Titelblatt eigens erwähnt wird, sonst aber nirgends vorkommt.

(Juli 2017)

Peter Petersen

*RASMUS BENJAMIN CROMME: Thaliens Vermächtnis am Gärtnerplatz. Positionierung durch Programmierung. Historisch-empirische Fallstudie zu Repertoireentwicklung und Produktpotenzial des Staatstheaters am Gärtnerplatz München. Laaber: Laaber-Verlag 2013. XIII, 462 S., Abb.*

Benjamin Crommes aus seiner theaterwissenschaftlichen Dissertation hervorgegangene, betriebswirtschaftlich orientierte Publikation zum Münchner Gärtnerplatztheater endet mit einer „Programmatrik“, die zugleich eine „festumrissene künstlerische und kulturpolitische Zielsetzung“ für das traditionell auf das Unterhaltungstheater bezogene Haus sein soll. Auf einer Seite bringt der Verfasser die Ergebnisse seiner historisch-empirischen Studie zusammen (S. 356f.), die auf einem historischen, nach Intendanten

geordneten Abriss der Programmgestaltung des Theaters sowie einer Publikums- und zwei Mitarbeiterbefragungen aus den Jahren 2007, 2009 und 2011 beruhen. Gemäß seiner Zielsetzung, das Repertoire des ab 1864 geplanten und 1865 eröffneten Gärtnerplatztheaters im Hinblick auf „klar erkennbare[...] Programmschwerpunkt[e]“ zu untersuchen, die als Grundlage für eine aktuelle publikumswirksame Imagebildung und kulturpolitische – und das heißt für ein Staatstheater vor allem finanzielle – Legitimation dienen könnten (S. 4), sieht Cromme das zukünftige Erfolgspotential dieses Theaters vor allem in einer Profilierung als „Münchens traditionsreiches, kultiges, unverwechselbares Musikspielhaus“ (S. 357). Mit dieser Zusammenfassung stellt sich Cromme mehreren sozialen und marketingtechnischen Problemen, von denen die zeitgenössische Musiktheaterlandschaft derzeit generell erfasst wird: dem Aussterben bestimmter Alterskohorten, die das Publikum von musikalischen Gattungen wie der Operette oder konventioneller Regieführung ausmachten, der Diversifikation des Musiktheaterpublikums überhaupt, dessen ästhetische und gesellschaftliche Interessen in Bezug auf den Theaterbesuch sich aktuell nur noch schwer unter einem Kernprogramm zusammenfassen lassen (vgl. S. 351), oder der gestiegenen Konkurrenz mehrerer Musiktheaterinstitutionen in einer Kulturmetropole wie München. Entsprechend kommt Cromme auch zu dem Ergebnis, dass das Gärtnerplatztheater „alle Altersgruppen“ „mittels unterschiedlicher Programm- und Spartenlinien“ bedienen sollte, die sich vor allem am sogenannten Unterhaltungstheater orientieren. Unter dieses subsumiert Cromme die Gattungen Operette, Musical und Komische Oper jeglicher Gattungsprovenienz (S. 357), ein Repertoire, das mittels den gesamten Münchner Spielplan ergänzenden Vorstellungen aus den Bereichen Tanztheater, Modernes und Neueres Musiktheater sowie Familientheater für andere Kunden-

gruppen erweitert werden sollte. Der Erfolg einer solch diversifizierten Profilierung lässt sich laut Cromme vor allem durch ein hohes künstlerisches Niveau garantieren, das auch die Veranstaltungen aus dem Bereich der „Unterhaltung“ auszeichnen sollte, nicht zuletzt um die Konnotation der „leichten Muse Thalia“ an entsprechende Klischees und Konventionen im Sinne eines zeitgemäßen, auf zukünftige Musiktheaterpublika ausgelegten Theaterverständnisses aufzulockern. In der Summe plädiert Cromme für einen „Gärtnerplatzstil“ aus „raffinierter Stückauswahl“, „avanciertem Regietheater und überzeugenden Spiel- und Darstellungsqualitäten“ (S. 357).

Die gewisse Beliebigkeit bzw. in den Worten des Verfassers „Grobheit“ (S. 356) des programmatischen Profilvorschlags gewinnt durch Crommes methodisches Vorgehen an Kontur: In der Tat zeigt der historische Abriss, wie vor allem neue bzw. qualitätsvolle Regiekonzepte das Theater am Gärtnerplatz immer weiter zu einem „weithin beachteten, einzigartigen Operettentheater“ ausgebaut hatten (z. B. S. 112, 132, 143), aber dass auch traditionelle Volkstheater-Qualitäten immer wieder unterstrichen wurden, so z. B. mittels einer Ausrichtung als deutschsprachige „Spieloper“ (S. 126, 152) durch entsprechende Werke in bayerischer Mundart oder von Münchner Komponisten wie Wilfried Hiller (S. 160) oder durch den Hinweis auf die (räumliche) Intimität von Zuschauern und Darstellern während der Vorstellung (S. 149, 176). Gleichzeitig ermöglichten bauliche Veränderungen wie die Vergrößerung des Orchestergrabens jedoch den stetigen Ausbau auch der Opernsparte des Theaters. Wie Cromme in einer genauen systematischen Analyse der Spielplangestaltung, Premierenzahl, Vorstellungszahl und Publikumsauslastung nach den am Gärtnerplatztheater unter den drei jüngsten Intendanten Hellmuth Matiasek (1983–1996), Klaus Schultz (1996–2007) und Ulrich Peters (2007–2012) weitergeführten Sparten

Oper, Operette, Musical, Ballett, Studio-/Sonderformate bzw. dann unter Peters auch Familientheater zeigen kann, fungierte das Opernrepertoire hier durchgehend als das prozentual stärkste Segment im Spielplan. Von den Abonentinnen und Abonenten, die Cromme bei seiner Publikumsbefragung als Stammpublikum näher unter die Lupe nahm, sowie von den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Gärtnerplatztheaters wird dagegen vor allem der Ausbau der Musical- und Operettensparte gewünscht (vgl. die Diagramme auf den S. 301, 328). Das Musical stellt dabei auch die von den Besucherzahlen am meisten ausgelastete Sparte dar (S. 269), obwohl es am gesamten Spielplan nur einen recht geringen prozentualen Anteil hat (vgl. die Diagramme auf den S. 273, 276, 279). Längerfristige Bindungen neuer und vor allem jüngerer Publika versprechen sich die Mitarbeiter vor allem durch die in letzter Zeit ausgebauten Sparten des Familientheaters (S. 337).

Cromme bezieht sich in seinem historischen Abriss und bei seinen Befragungen stringent auf Kategorien aus der Innenperspektive der Theaterschaffenden und -mitarbeiter, sodass die musiktheaterwissenschaftliche Kritik an Gattungseinteilungen oder an übergreifenden Kategorien wie „ernstes“ oder „Unterhaltungstheater“ außen vor bleibt (eine kurze Reflexion auf die Dehnbarkeit der Gattungskategorien erfolgt lediglich auf S. 228, das sogenannte ernste Theater bezeichnet Cromme oftmals als „seriös“, vgl. ebenfalls S. 228f.). Entsprechend sind Crommes Vorschläge für einen geeigneten Umgang mit der Publikumsvielfalt oder für weitere Forschungen auch einer betriebswirtschaftlichen, marketingtechnischen Denkweise zuzuordnen (vgl. S. 305–315, S. 358). Während sich Crommes Arbeit durch eine im Detail präsentierte, systematisch-statistische Vorgehensweise auszeichnet, hat der historische Abriss einen klar referierenden Charakter inne, zumal die Auswertung der populärwissenschaftlichen Präsentationen,

Festschriften, Intendanzrückblicke und einiger Repertoirelisten aus den Münchner Archiven nicht mit Rezeptionsdokumenten kombiniert wird, die sich auf einzelne Produktionen beziehen. Auf diese Weise scheinen entscheidende Anschlussmöglichkeiten zwischen einer historiographischen und systematischen Arbeitsweise verschenkt, die gerade in Bezug auf die wissenschaftlich überholten, aber im Theaterbetrieb bis heute stark präsenten kategorischen Dichotomien wie „U“ und „E“ zu einem erweiterten Reflexionshorizont hätten führen können. In ähnlicher Weise scheint auch eine immer wieder stark betriebene Imagebildung des Gärtnerplatztheaters als „Theater der Sinne im Herzen Münchens“ (vgl. z. B. S. 153 und explizit auch S. 174–175) in der Arbeit in den Hintergrund zu geraten, eine methodisch bedingte Ausklammerung, die vor allem an der Nichtberücksichtigung einzelner Regiekonzepte oder musikdramaturgischer Ausrichtungen der einzelnen Stücke liegt. Nicht zuletzt hätte sich die Leserin an einigen Stellen weniger Wiederholungen der statistischen Ergebnisse (vgl. z. B. die Doppungen der Diagramme auf den S. 279, 349 sowie auf den S. 281, 350) und ausführlichere Bezugnahmen zu vergleichbaren Theaterinstitutionen wie z. B. der Komischen Oper Berlin gewünscht – das Münchner Gärtnerplatztheater hätte insgesamt noch mehr als exemplarischer Fall für die zahlreichen musikalischen „Volkstheater“ aufgearbeitet werden können, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in den europäischen Metropolen gebaut wurden.

So viele Einschränkungen der Arbeit von Cromme auch zugrunde liegen und so viele kleinere Fehler oder fehlerhafte Drucke eine solch statistische Arbeit mit sich bringt (neben doppelseitigen oder farblichen Fehldrucken auf S. 185–186 und 230–231 sind im Fließtext auf S. 271 andere Zahlen als im entsprechenden Diagramm auf S. 273 angegeben; bis zum Ende der Arbeit entstehen kleinere gattungsdefinitorische Verwirrun-

gen, da Cromme einleitend alle Konzert- und Reihenveranstaltungen ausschließt, diese dann später aber doch zu berücksichtigen scheint, vgl. S. 191 im Gegensatz zu S. 219f.) – sie bereitet einen musiktheaterpraktischen Status quo auf, der auch in musikwissenschaftlichen, historischen wie systematischen Arbeiten nicht außer Acht gelassen werden sollte und der dementsprechend anschlussfähig ist für musikhistorische und kulturwissenschaftliche Überlegungen zum Geschichtsbewusstsein in Bezug auf aktuelle Reichweiten und Probleme von Musiktheaterinstitutionen und ihren Produktionen.

(August 2017)

*Gesa zur Nieden*

*Musikwissenschaft und Vergangenheitspolitik. Forschung und Lehre im frühen Nachkriegsdeutschland. Mit den Lehrveranstaltungen 1945 bis 1955 (CD-ROM). Hrsg. von Jörg ROTHKAMM und Thomas SCHIPPERGES in Verbindung mit Michael MALKIEWICZ, Christina RICHTER-IBÁÑEZ und Kateryna SCHÖNING. München: edition text + kritik 2015. X, 482 S., Tab., CD. (Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit.)*

Wissenschaftsgeschichte liegt hierzulande im Trend – vor allem, wenn sie verbunden wird mit kritischen Fragen zur Vergangenheitspolitik und korrespondiert mit übergreifenden Forschungen zur deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts. Eine aktuelle Nachfrage innerhalb der Musikwissenschaft entstand vor allem aus einigen spektakulären Fällen der Verstrickung mit dem NS-Regime, die das Interesse von Publizisten auf sich gezogen hatten. In der fachbezogenen Literatur geht es aber ausdrücklich nicht um die Fixierung auf Einzelfälle, sondern um inhaltliche und strukturelle Fragen, die in umfassenden Detailstudien und Sammelbänden aus den letzten beiden Jahrzehnten bereits