

Verschriftlichung sperrend, wird das „spielende Komponieren im Dialog“ (S. 243) gerade einiger szenischer Kompositionen und die musikalische Diversität ihrer Stücke durch Borchards Rahmung in der Beschreibung der teilweise selbst gestalteten, soziale Grenzen überwindenden Gegenräume lebendig.

Für die Rezensentin bleibt das Bild einer sich beharrlich eigene Rollen schaffenden und Stilisierungsmechanismen auch bewusst bedienenden Künstlerinnenpersönlichkeit, die andererseits von Stereotypen in der Bewertung ihres Wirkens immer wieder eingeholt wird: Systematisch zu untersuchen bliebe dies im Hinblick auf ihre „Rolle“ als Diva (S. 130, 159, 197), ihre Stilisierung zur Zigeunerin und Jüdin (S. 125, 186), ihr Agieren in öffentlichen und privaten Räumen und im spezifischen Umgang mit Geschlechterrollen auf der Bühne (S. 202) wie im Leben. Es präsentiert sich eine Künstlerin, die in mehrfacher Hinsicht ihrer Zeit entrückt war: Europäisch und kosmopolitisch handelnd, als Nationalismen die Gedankenwelt vieler prägten, über soziale und moralische Richtlinien hinausgehend, ihre eigenen Räume und Rollen kreierend. Das sind wichtige Denkanstöße, die ganz im Sinne der Reihe Vorfremde auf mehr Forschung zu und mehr Aufführungen von Pauline Viardot-Garcia machen. Mit den immer zahlreicher werdenden Neuerscheinungen im wissenschaftlichen Bereich und auf dem Tonträgermarkt hat bereits eine stärkere Wahrnehmung dieser vielfältigen Persönlichkeit eingesetzt. Der Forschungsschwerpunkt in Hamburg und dieses Buch sind entscheidende Beiträge dazu, diese Wahrnehmung auch stärker historisch zu kontextualisieren.

(August 2017)

Christine Fischer

*CHRISTOPH HENZEL: „...fühlen, was deutsche Musik ist...“. Das Staatskonservatorium in Würzburg 1930–1950. Unter Mitarbeit von Irina KRIEHN. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2016. 521 S., Abb., Tab.*

Die Würzburger Musikhochschule während des „Dritten Reichs“, deren Geschichte Christoph Henzel jetzt in Ergänzung zahlreicher früher verfasster Beiträge zur regionalen Musikgeschichte Bayerns vorgelegt hat, lässt einmal mehr erkennen, dass die deutschen Musikinstitute beileibe keine Brutstätten für Widerstand und Zivilcourage waren, sondern vielmehr zu nationalkonservativer Haltung und zur Ablehnung der Moderne neigten. Der Verfasser, der tief in die einschlägigen Archive Bayerns und des Bundes eingestiegen ist, belegt anhand der Personalakten der Verantwortlichen, dass Opportunismus und Vorteilsnahme die handlungsbestimmenden Maximen waren: „Sämtliche hauptamtlich Lehrenden traten, sofern sie nicht 1933 bereits Mitglieder waren, bis spätestens 1940 in die NSDAP ein“ (S. 95). Überdies waren die meisten von ihnen auch noch Mitglieder in der Nationalsozialistischen Volkswohlfahrt, im Reichsluftschutzbund und im Nationalsozialistischen Altherrenbund (S. 98). Und nach 1945, als die Besatzungsmächte flächendeckend Entnazifizierungsverfahren durchführten, stellten sich die ehemaligen Studienprofessoren ausnahmslos alle als bloße „Mitläufer“, „d. h., als nur nominell am Nationalsozialismus Beteiligte“ (S. 312) heraus.

Die breit angelegte Untersuchung gliedert sich in acht Hauptteile, denen eine Einleitung (unter dem Titel „Ausgeblendet“) und ein „Resümee“ als Rahmen zugeordnet sind. Die Hauptkapitel sind chronologisch angelegt – von der Vorgeschichte zu Zeiten der Weimarer Republik über den Beginn der „Nazifizierung“, die Vereinnahmung der Hochschulkräfte für die NS-Festkultur und überhaupt für „Volk, Partei und Staat“, Un-

terricht und Truppenbetreuung zu Kriegzeiten, bis zum „Neubeginn in Trümmern“ und zu den Verfahren der „Entnazifizierung“. Eingefügt sind zwei speziell auf Hermann Zilcher, den langjährigen Direktor des Staatskonservatoriums, zugeschnittene Kapitel über dessen (mittelmäßige) Karriere sowie eine seiner wirklichen „Großtaten“: die Gründung des jährlich stattfindenden „Mozartfestes“ im Jahr 1922, dessen künstlerische Leitung er bis 1943 behalten hatte, bevor er sie abgab (S. 234).

Hiermit ist das Buch aber mitnichten zu Ende, denn es folgen Verzeichnisse diverser Art, darunter allein 20 Seiten für Archivalien und andere primäre und sekundäre Quellen. Ab Seite 367 schließt sich dann ein weiterer Teil an, der in den Anhang verbannt ist, aber fast den Wert eines eigenen Bandes hat: Biographien aller Lehrkräfte des Konservatoriums mit Abschriften von Rechtfertigungsbriefen, eidesstattlichen Erklärungen usw. der jeweiligen Personen. In dieser Biographiensammlung, die mehr als 130 Seiten umfasst, finden sich dann auch jene zwei Fälle rassistischer Verfolgung – Rudolf Lindner, der als sogenannter „Halbjude“ entlassen wurde, und Willy Schaller, der in den Ruhestand versetzt wurde, weil er mit einer Jüdin verheiratet war –, deretwegen der Verfasser ursprünglich auf die Idee gekommen war, die Nazi-Ära an der Würzburger Musikhochschule gründlich aufzuarbeiten („Es war ein Stolperstein [...], der die erste Anregung zu diesem Buch gab“, S. 9).

Während dieser angehängte letzte Teil der Abhandlung gänzlich ohne bewertende Kommentare auskommt, vielmehr nur Daten und Dokumente bereitstellt, scheut der Verfasser im Hauptteil des Buchs keineswegs kritische Urteile, die freilich immer argumentativ abgestützt sind. Dies war schon allein deshalb unumgänglich, weil in der vorhandenen Literatur zum Musikleben in Würzburg und insbesondere zum Staatskonservatorium während des NS-Regimes beschönigende und oft auch fehlerhafte bis

verfälschende Angaben kursieren. Dies wird an der Hauptfigur der gesamten Szenerie, an dem „Direktor des Staatskonservatoriums der Musik in Würzburg Geheimer Reg. Rat Prof. Dr. Hermann Zilcher“ (S. 185) besonders deutlich, dessen politische Reden und Kompositionen sowie die Schriftsätze zur Verteidigung im Entnazifizierungsverfahren mit so viel „Persil“ bearbeitet worden sind, dass es dringender Korrekturen bedurfte. In einem Exkurs zu Zilchers Kantate *Gebet der Jugend* – uraufgeführt am 28. November 1936 im Rahmen der Jahrestagung der Reichskulturkammer in Berlin und von Goebbels im Tagebuch als „hinreißend“ gelobt (S. 153) – stellt der Verfasser mittels einer genauen Textanalyse detailliert dar, wie die Reinwaschung des Werks versucht wurde. Folgende Zeilen sind Teil der vierten Strophe: „Den Führer segne, Herr, / Des Reiches Hort und Ehr' / Und seine Wehr, / Wem wir im goldnen Flammenschein, / Erwacht und ledig aller Schmach, / Zu neuem, großem Tag / Hier unterm Hakenkreuz / Die Herzen, unsre Seelen weihn!“ (S. 147) – diese Worte sollen nicht Hitler gelten, sondern ganz allgemein „die Fürbitte für die Obrigkeit, d. h. für die jeweilige Regierung“ bedeuten (S. 151).

An dieser Stelle wird der Leser neugierig, er würde gern wissen, wie die Komposition Zilchers wohl geklungen haben mag. Leider verzichtet der Verfasser auf diesbezügliche Anmerkungen völlig. Auch gibt es in dem mehr als 500 Seiten umfassenden musikwissenschaftlichen Werk nicht ein Notenzitat. Man stelle sich ein Buch über eine Dichterschule oder über einen Malerzirkel ohne wörtliche Zeilen-Zitate oder Abbildungen vor! Nur in unserem Fach begegnen hier und da Texte, die so tun, als hätte sie ein Soziologe oder Allgemeinhistoriker geschrieben, weil ihre Verfasser (oder die Verlage?) meinen, Notenzeichen seien dem Leser nicht zuzumuten. Auch im vorliegenden Fall wäre es angebracht gewesen, das Werk Hermann Zilchers, eines Mannes, der es immerhin

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-