

sichtlich der Rezeption macht die Arbeit schließlich eine Gleichzeitigkeit von institutioneller Etablierung des Expressionismus und seiner ästhetischen „Überwindung“ aus. Diese Denkfigur findet sich sowohl in Theodor W. Adorns Besprechung als auch in überregionalen Rezensionen, wobei insbesondere in der Hindemith'schen Musik eine Verabschiedung des Expressionismus erkannt wird. Sie wirkt mithin auch andernorts rezeptionsbestimmend.

Statt von einem „Frankfurter Expressionismus“ sollte man also wohl besser von einem ‚Expressionismus in Frankfurt‘ sprechen. Inwieweit dieser für Hindemiths Schaffen eine Rolle spielt, hängt von seiner inhaltlichen Bestimmung ab, zu der auch die Betrachtung des lokalen Kontexts etwas beisteuern kann.

(Dezember 2007) Markus Böttgermann

*FLORIAN HEESCH: Strindberg in der Oper. August Strindbergs Opernpoetik und die Rezeption seiner Texte in der Opernproduktion bis 1930. Göteborg: Göteborgs universitet, Institutionen för kultur, estetik och medier 2006. VI, 506 S., Abb., Nbsp. (Schriftenreihe des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Göteborg. Nr. 83.)*

Eine anspruchsvolle methodologische Einleitung und neun monographische Studien zu Opernprojekten unter dem Einfluss von August Strindbergs Dramen ergeben eine beachtliche gedankliche Dichte und einen für eine schwedische Dissertation bemerkenswerten Umfang von über 500 Seiten (ohne Register oder andere Anhänge, Verzeichnisse o. ä.). Im ersten Teil beeindruckt die Intensität des Umgangs mit literaturwissenschaftlichen Diskursen und Terminologie. Ohne Zweifel trägt diese Arbeit zur Selbstreflektiertheit der Opern- und Librettoforschung bei. Manches sollte man auch als Diskussionsangebot auffassen. So überrascht etwa die Art der Erläuterung des „eindeutigen“ und „kaum einer Erklärung“ bedürftigen Opernbegriffs (S. 6), zumal von einer nicht immer offen artikulierten, aber gewiss begrußenswerten Distanzierung von Carl Dahlhaus' „Operntheorie“ (so mein Eindruck) begleitet. Gerade im Falle Strindbergs überrascht mich jedoch die strikte Ausblendung des offenen Musiktheaterbegriffs sowie der Theatermusik.

Der Grund muss der später eingeführte und zentrale Begriff des „Medienwechsels“ sein, denn dafür benötigt der Autor getrennte mediale Ebenen, „distinkte Medien“ (S. 39 ff.). Abgesehen von der Schauspiel- und Theatermusik, deren konzeptuelle Berücksichtigung gerade bei Strindberg auch zu ganz anderen Akzenten führen könnte, wird die Zeitspanne des monographisch behandelten Materials (Opern von Axel Strindberg, Ture Rangström, Julius Weismann, Julius Röntgen, Paul Hindemith, Richard Strauss und Arnold Schönberg) von 1905 bis 1930 weniger systematisch als vielmehr als historisch wichtigste Phase der Strindbergrezeption (zumindest in Deutschland) erklärt.

Wie wichtig geschlossene Medienebenen für die Logik der Arbeit sind, wird deutlich, wenn Heesch schreibt (S. 39): „Indem Opern gegenüber Dramen über die zusätzliche Ebene der Musik verfügen, unterscheidet sich ihre mediale Struktur signifikant, so dass es Sinn macht, sie als distinkte Medien zu begreifen. Dementsprechend ist die Veroperung eines Dramas eine intermediale Transformation.“ Eine Transformation setzt einen Gegenstand voraus. Wer dagegen von offenen Textgattungen ausgeht und auch bei Dramen die Möglichkeit der Musikalität (ob bei Shakespeare oder Strindberg) nicht grundsätzlich ausschließt (anders Heesch, S. 43: „Dramen sind aufzuführende Texte, Opern aufzuführende Text-Musik-Kombinationen“), sieht fließende Übergänge.

Allein die texttheoretische Debatte gestaltet sich, zumal wenn so ernst genommen wie hier, erwartungsgemäß komplex, so dass der Autor an manchen Stellen wohl die Notbremse ziehen musste. So bleibt der gewiss nicht unwichtige Hinweis auf Carolyn Abbates Überlegungen zu den dramaturgischen und musikalischen Rollen der Opernfiguren lediglich ein Reflex ohne Konsequenzen (S. 46).

Trotzdem sollten die einleitenden 70 Seiten zur Pflichtlektüre der Operntheoretiker und -analytiker werden, und auch die folgenden 40 Seiten zu Strindbergs eigener Opernpoetik reagieren auf Desiderate, indem sie uns Strindberg als Theoretiker und Essayisten vorstellen. Erstaunlich wenig ist hierzulande bekannt von diesem führenden Modernisten. Nur dessen Berliner Symposien „Zum schwarzen Ferkel“ als eine sehr spezielle Form der „intermedialen Kulturgeschichte“ des Nordens und der Spree-

metropole sind als Anekdote weit verbreitet. Heesch stellt nun also theoretische Fragmente und kleine Abhandlungen vor, verzichtet aber oft auf deutsche Übersetzungen. Manchmal ist Schwedisch verständlich, aber etwa der Titel „Det Ondas musikaliska Representant“ oder aber auch der Ausdruck „onatur alltigenom“ dürften sich einigen Lesern erst mithilfe des Wörterbuches erschließen.

Im Kapitel über Strindbergs Poetik ist es natürlich nicht mehr möglich gewesen, die Schauspielmusik als Problem auszuklammern. Besonders hervorgehoben wird *Kronbruden* – „Schauspiel oder Singspiel?“ (S. 73 ff.). Auch Harriet Bosse wird erwähnt, die im Falle eines anderen wichtigen Projekts, nämlich *Svanevit*, zu der am Ende übrigens Jean Sibelius die Musik komponieren durfte, ebenfalls zumindest als „Muse“ der Forschung aufgefallen ist. Behandelt wird in diesem Kapitel auch die allgemeine Frage „Strindberg und die Musik“. Noch ausführlicher hätte dieser Teil wohl werden müssen, wenn nicht auch hier die Frage im Vordergrund gestanden hätte, „wie er [Strindberg] über die Vermittlung und die mediale Transformation seiner Werke dachte und sich dafür engagierte“ (S. 69). Wenn es stimmt, dass Strindberg das an Frau Bosse gewidmete Drama *Svanevit* eigentlich hätte selbst vertonen wollen, aber Dank Frau Bosses Intervention die Aufgabe einem Profi überließ, bedürfte Strindbergs musikalische Bildung näherer Beleuchtung. Auch Heesch bezeichnet ihn als einen Dilettanten, der „zum Beispiel“ Klavier spielte (S. 70). Zur „Intermedialität“ des Künstlers zählt zudem sein Interesse für die Malerei, das ebenfalls (meines Erachtens) ermutigt, den Werk- und Textbegriff von anderen als „distinkten“ Gestalten abzuleiten. Die komplexe Intermedialität wird natürlich auch dort deutlich, wo Strindberg Musik in seinen literarischen Werken thematisiert, was oft geschieht.

Während Ausführungen zu den nahezu unbekanntem Opern von Axel Strindberg, Julius Weismann u. a. schon allein als Pionierarbeit zu würdigen sind, gilt es im Falle von Schönberg u. a. bereits vorliegende Forschung zu berücksichtigen, was Heesch auch leistet. Blickt man am Ende auf die zweiten Seiten „Ausblick“ als Zusammenfassung, wird klar, dass die theorielastige, aber als Theorie nicht ganz „runde“ Einleitung als Klammer dienen soll, die die

Einzeluntersuchungen beinahe im Stil einer kumulativen Dissertation zusammenhält oder zumindest vom Umfeld abgrenzt. Das ist natürlich auch legitim. Weil das Thema aber auch unter historiographischen Gesichtspunkten wertvoll erscheint, vermisste ich zwei Maßnahmen: einen Ausblick mit Erkenntnischarakter und einige Register, die die Würde des Buches als eines brauchbaren Grundlagenwerks etwas markanter akzentuieren würden. Wenn der Autor gegen Ende aber zugibt: „Strindberg in der Oper“ – das ist eine Geschichte in vielen verschiedenen Fäden, die mal mehr, mal weniger miteinander verknüpft sind“ (S. 480), betont er den geschichtswissenschaftlichen Grund der Untersuchung. Angesichts der vorausgehenden Ausführungen wäre eine Vertiefung der theoretischen Positionen und eine Zusammenfassung der mithilfe der Theorie gewonnenen fundamentalen Erkenntnisse als Abschluss überzeugender als die Erläuterung der Liste wichtigster Strindberg-„Veroperungen“ bzw. „Operntransformationen von Strindbergtexten“ und „markierter hypertextueller Transformationen“ bis 2005 (S. 480 f., zu ergänzen etwa durch Ilkka Kuusistos *Fröken Julie* von 1993).

(November 2007)

Tomi Mäkelä

MISHA ASTER: „Das Reichsorchester“. *Die Berliner Philharmoniker und der Nationalsozialismus. Mit einem Vorwort von Wolf LEPE-NIES.* München: Siedler Verlag 2007. 400 S.

Die Geschichtswissenschaft, die im Gegensatz zur Musikwissenschaft kein bequemes Rückzugsgebiet einer angebliehen, sich allen sozialen Determinanten entziehenden ‚reinen‘ Musik besitzt, war wesentlich früher gezwungen, das starre Bild eines auf wenige politische Machthaber verkürzten, stilisierten Nationalsozialismus zu hinterfragen. In dieser erweiterten Sichtweise der sozialen und politischen Umstände erweist sich der Nationalsozialismus als ein geschichtliches Phänomen, das nicht nur auf die NSDAP-Regierungszeit in den Jahren 1933 bis 1945 beschränkt bleibt, sondern sich auch weit vor das Gründungsjahr der Partei im Jahr 1920 sowie der darauf folgenden begrifflichen Prägung ausdehnt und sich in der Geschichte der vom Nationalismus gekennzeichneten Zeit vor dem Ersten Weltkrieg verliert.