

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.

Durch den Titel „*Das Reichsorchester*“. *Die Berliner Philharmoniker und der Nationalsozialismus* trägt der Autor genau den beiden Sichtweisen auf den Nationalsozialismus Rechnung. Zum einen geht es ganz allgemein um einen Teil der Geschichte der Berliner Philharmoniker. In diesem Sinn wird der Hauptteil des Buchs durch das Kapitel 1 „Der Weg zum Reichsorchester“ und ein Epilog-Kapitel „Erbe des Reichsorchesters“ eingerahmt und verweist dadurch auf die erstaunlich homogene geschichtliche Kontinuität des Orchesters vor 1933 und nach 1945. Zum anderen geht es aber auch um die von Wolf Lepenies im Vorwort bezeichnete „fast symbiotische Beziehung zwischen dem nationalsozialistischen Staat und dem Orchester“ (S. 11) und damit der ausnehmenden Rolle als „Reichsorchester“ unter der direkten Einflussnahme von Joseph Goebbels' Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda ab dem Jahr 1933.

Von den beiden chronologischen Rahmenkapiteln unterscheidet sich die Gestaltung der restlichen thematischen Kapitel: „2. Die Orchestermusiker als musikalische und politische Gemeinschaft, 3. Die wechselnde finanzielle Situation des Orchesters, 4. Die verschiedenen Aufführungsorte und Zuhörer des Orchesters, 5. Künstlerische und politische Beschränkungen der Programmgestaltung des Orchesters; verbannte und gefeierte Komponisten, Dirigenten und Solisten. Schließlich 6. Die internationalen Tourneen des Orchesters als Synthese vorher behandelter Bereiche und Kristallisationspunkte der gefährlichen Dualität von Propagandadienst und künstlerischer Vollendung“ (S. 35). Nach Aster soll durch diese Vorgehensweise, „sich Kapitel für Kapitel in thematischen Komplexen durch die Geschichte zu bewegen, [...] ein Muster paralleler Stränge und einander überlagernder Themen entstehen, das einen kumulativen Eindruck von den historischen Personen und ihrer unruhigen Epoche bietet“ (S. 35).

Die thematische Schwerpunktsetzung bei der höchst verdienstvollen, hauptsächlichen Bezugnahme auf bisher nicht gesichtetes Archivmaterial ist ein sehr gelungener Ansatzpunkt. Gleichwohl stellt sich dem Leser der „kumulative Eindruck“ an manchen Stellen als eine ‚Akkumulation‘ von Informationen dar, die von Aster bezeichnete „unruhige Epoche“

offenbart sich teilweise eher als uneinheitliche Zusammenknüpfung verschiedenster Quellen, wodurch dem Leser streckenweise der rote Faden entgleitet. Möglicherweise hätten Unterteilungen in kleinere schwerpunktmäßige Unterkapitel diesem Eindruck entgegenwirken können. Die Entscheidung, die Anmerkungen als Endnoten in den Anhang zu stellen, bietet dem Leser zwar ein schöneres Bild des Fließtextes, erschwert aber – vor allem angesichts der umfangreichen Quellenfülle – ihre Sichtung, da man ständig umblättern muss. Auffallend ist Asters Dokumentation der NSDAP-Mitgliedschaften, die er nicht direkt anhand der Zentral- bzw. Gaukartei belegt, sondern immer indirekt über Bezugnahme zu Sekundärliteratur und Äußerungen zweiter Personen über eine Mitgliedschaft. Oswald Kabastas Parteizugehörigkeit wird gar nicht durch die Quellen belegt (vgl. S. 249). Der Rezensent fragt sich, ob die NSDAP-Mitgliedschaften der Berliner Musiker nicht anhand der Primär-Dokumente belegbar sind, ob es sich um dezente Zurückhaltung gegenüber den Angehörigen handelt oder ob es mit der geringen Bedeutung zu tun hat, die der Autor der Partei-Mitgliedschaft beimisst. Zur besseren Nachvollziehbarkeit der Argumentation wäre es bei manchen Quellen hilfreich gewesen, weitere Erklärungen zu den wenig aufschlussreichen Archiv-Kürzeln anzufügen bzw. Schlüsseltexte gar in Gänze in einem Anhang anzufügen. Die dreiseitige kurze Bibliographie beinhaltet die auf das Thema konzentrierte Literatur. Zwar gibt es ein Personenregister, ein Sachregister hingegen fehlt. In Hinblick auf den Verzicht einer strikt-chronologischen Darlegung des Arguments erweist sich eine Zeit-Tabelle im Anhang als sehr hilfreich. Eine Auflistung der Orchester-Musiker hätte diese Tabelle sinnvoll ergänzen können.

In der Konzentration auf das Wesentliche, nämlich die Geschichte des Orchesters, verzichtet Aster weitestgehend auf längere Ausführungen und Erklärungen zu den allgemeinen politischen und geschichtlichen Ereignissen. Die Erfassung der Kompetenzen einzelner Einrichtungen und der Aufgabenbereiche verschiedener NS-Politiker erfordert beim Leser gute Vorkenntnisse. Der Außenblickwinkel auf Wilhelm Furtwängler aus der Warte des Orchesters eröffnet eine ganz neue Zugangsweise zur Biographie des Dirigenten.

Klugerweise entzieht sich Aster einer ethischen Stellungnahme und vertiefenden Untersuchung zu seiner Person und verweist auf entsprechende biographische Literatur. Insgesamt handelt es sich um eine sehr differenzierte kritische Aufarbeitung der Orchester-Geschichte. Dort wo die Quellen schweigen, verliert sich Aster weder in Spekulationen, noch drückt er dem Leser eine persönliche Sichtweise auf, sondern lässt Fragen offen oder wägt auf äußerst sensible Weise verschiedene Positionen ab. Der gelungene Sprachstil der Übersetzung (das Manuskript wurde von Aster in Englisch verfasst) geht auf Reinhard Lühje zurück, den es hier im Besonderen zu erwähnen gilt. Es wird der Musikwissenschaft einiges an Forschungsarbeit abverlangt, diese zentrale Schrift durch kritische Studien ergänzend zu kommentieren und die Verknüpfungen zu Dirigenten und Musikern der NS-Zeit zu schaffen. „Erstaunlich, dass es dieses Buch erst jetzt gibt – und nicht schon längst gegeben hat“ (Lepenes, S. 11). (Oktober 2007) Gunnar Wiegand

BORIS VON HAKEN: *Der „Reichsdramaturg“. Rainer Schlösser und die Musiktheater-Politik in der NS-Zeit.* Hamburg: von Bockel Verlag 2007. 234 S.

*Musiktheater im Exil der NS-Zeit. Bericht über die internationale Konferenz am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg 3. bis 5. Februar 2005.* Hrsg. von Peter PETERSEN und Claudia MAURER ZENCK. Mit Beiträgen von Barbara VON DER LÜHE, Burcu DOGRAMACI, Fiamma NICOLODI, Beate Angelika KRAUS, Barbara BUSCH, Michael FEND, Jutta RAAB HANSEN, Friedrich GEIGER, Claudia MAURER ZENCK, Albrecht GAUB, Friederike FEZER, Albrecht DÜMLING, Ingo SCHULTZ, Peter PETERSEN, Christoph DOMPKE, Sophie FETTHAUER. Hamburg: von Bockel Verlag 2007. 422 S. (Musik im „Dritten Reich“ und im Exil. Band 12.)

Die Veröffentlichung zweier Bücher im selben Verlag über einen vergleichbaren thematischen Zusammenhang ist der Ausgangspunkt für die vorliegende Doppelrezension. Doch bevor die beiden Publikationen in Beziehung gesetzt werden sollen, sei zunächst ein Blick auf ihren jeweiligen selbstständigen Inhalt geworfen.

Boris von Hakens Dissertationsschrift lenkt ihr Augenmerk auf eine bisher in der NS-Forschung kaum beachtete Person: Rainer Schlösser als zentrale Machtfigur in den verschiedensten Ämtern, darunter die Abteilung „Theater, Musik und Kunst“ im Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda sowie das Präsidentenamts der Reichstheaterkammer ab 1935. Der Titel *Der Reichsdramaturg. Rainer Schlösser und die Musiktheater-Politik in der NS-Zeit* lässt im ersten Moment eine biographische Arbeit zu Rainer Schlösser mit Schwerpunkt auf seine Musiktheater-Politik vermuten. Diese Vermutung wird jedoch gleich zu Beginn der Studie in einer Gegenstandseingrenzung durch den Autor korrigiert: „Der spezielle Untersuchungsgegenstand ist die Tätigkeit des Reichsdramaturgen Dr. Rainer Schlösser, Leiter der Theaterabteilung im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda. Im Mittelpunkt steht somit die Institutionengeschichte der Reichsdramaturgie als einer der zentralen Instanzen der Kulturpolitik des NS-Staats“ (S. 8). Seine Tätigkeit als „Reichsdramaturg“ wird auf das „Musiktheater, also Oper und Operette“ (S. 8) konzentriert. Durch die begriffliche Gleichsetzung der Institution der Reichsdramaturgie mit der Tätigkeit Schlössers drängen sich dem Leser im Laufe der Lektüre vor allem drei grundlegende Fragen bzw. Anmerkungen auf.

Erstens, wenn es in der Untersuchung in erster Linie um das institutionelle Tätigkeitsumfeld Schlössers geht – was am Ende auch der Fall ist –, wäre es dann nicht geschickter gewesen, den Namen Schlössers im Titel außen vor zu lassen und sich von vornherein auf die Institutionen zu konzentrieren? Zumal der Begriff des „Reichsdramaturgen“ nach von Hakens eigener Auskunft gar nicht streng an Schlössers Person, sondern am Amt hing: „Obwohl die üblichen Dienstvorschriften und Regularien für den Schriftverkehr der Verwaltung im Propagandaministerium grundsätzlich berücksichtigt wurden, zeigt die Korrespondenz jedoch [hinsichtlich der Reichsdramaturgie] eine ausgesprochene Willkür und Freizügigkeit. Hier ist nur zu erwähnen, daß sogar die Amtsbezeichnung ‚Reichsdramaturg‘, ‚Reichsdramaturgie‘ und ‚Theaterabteilung‘ offenkundig auch von den Verantwortlichen im Ministerium beliebig verwendet wurden“ (S. 11).