

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 NICOLADI, 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 Präsidentenamt 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).

Zweitens, in den chronologischen Kapiteln „Etablierung der Reichsdramaturgie“ und „Erste Aktivitäten“ werden die zentrale Sonderstellung der Abteilung „Theater, Musik und Kunst“ mit ihrem Leiter Schlösser im Ministerium Goebbels' und die damit verbundene Konkurrenzstellung gegenüber der Reichstheaterkammer und Reichsmusikkammer ab November 1933 sowie dem Amt Rosenberg vom Autor herausgearbeitet. Die darauf folgenden Kapitel zu „Aufführungsverbote“, „Berufsverbote“, „Spielplanpolitik“ und „Ausländische Musik“ unterbrechen die chronologische Darstellung der Gesamtuntersuchung zugunsten der im Titel anvisierten systematischen Problemstellungen. Die Vorgehensweise in den Abschnitten „Kulturpolitik im Krieg“, „Machtverschiebungen“ und „Deutsche Besatzungspolitik“ behält die systematische Ausrichtung der Darstellung bei, diesmal jedoch auf dem Boden der veränderten historischen Umstände ab dem Kriegsbeginn. Durch die oben erwähnte unscharfe Abgrenzung der Person Schlösser vom Amt des „Reichsdramaturgen“ sowie dem methodischen Wechsel von einer chronologischen zu einer systematischen Darstellung der Ereignisse ab dem 3. Kapitel fällt es dem Leser schwer, die Kompetenzen der einzelnen Einrichtungen im Verlauf des Textes zu unterscheiden. Z. B. wird nicht deutlich, welche Folgen Schlössers Einsetzung in das Amt des Präsidenten der Reichstheaterkammer hatte, die ja zunächst sogar im Konkurrenzverhältnis zur Propagandaministeriumsabteilung „Theater, Musik und Kunst“ stand. Zwar erwähnt von Haken die Neuregelung der Kompetenzen zwischen den beiden Abteilungen ab dem April 1938 (S. 136); worin diese Neuregelung – außer der Versetzung der leitenden Beamten – jedoch genau bestand, wird nicht weiter ausgeführt. Auch welche Stellung Rainer Schlösser nach dieser Umstrukturierung in seinem neuen Amt als Ministerialdirigent hatte, geht aus dem folgenden Text nur indirekt hervor.

In der konkreten Darstellung bedient sich von Haken dann unterschiedlichster Quellen, wahlweise aus der Reichstheaterkammer, mit dem neuen Leiter Ludwig Körner, der Theaterabteilung im Propagandaministerium, persönlicher Briefe Schlössers u. a. Doch vielleicht mag gerade die Schwierigkeit einer deutlichen Kompetenzunterscheidung ein Abbild der

tatsächlichen, personenzentrierten, zum Teil willkürlichen Machtstrukturen der NS-Diktatur sein.

Hieraus geht drittens hervor, dass die Abhandlung gar nicht auf den in der Einleitung anvisierten Untersuchungsgegenstand, nämlich die Theaterabteilung des Propagandaministeriums, beschränkt bleibt, sondern im Verlauf der Arbeit implizit weiter auf die restlichen Wirkungsstätten Schlössers ausgedehnt wird.

Der Verdienst der Arbeit dürfte vor allem in der bisher unterbeleuchteten Wahrnehmung der Person Schlössers stehen, der sich durch von Hakens Schrift als eine der Schlüsselfiguren der deutschen Musiktheaterpolitik der NS-Zeit entpuppt. Somit bietet von Hakens Arbeit neue Anknüpfungspunkte zur weiteren Erforschung der Biographie des Protagonisten. Die zentralen systematischen Kapitel verdeutlichen anhand vieler Einzelbeispiele deutscher Theater und Opernhäuser sowie der Bezüge zum Ausland das politische Fadenspiel der subtilen „Menschenführung“ (S. 15) der Beamten des Propagandaministeriums mit dem Hauptziel der Durchsetzung der unsäglichen „Blut- und Boden“-Ideologie. Zudem macht von Haken auf zahlreiches, bisher für die Musikwissenschaft noch kaum ausgewertetes Quellenmaterial aufmerksam, von dem es jedoch teilweise wünschenswert gewesen wäre, Übertragungen in einem Anhang(sband) zu finden.

Der Sammelband stellt sich dem Thema des Musiktheaters zur NS-Zeit von einer gänzlich anderen Betrachtungsweise, nämlich dem Exil. Im Gegensatz zu von Hakens Abgrenzungsdefinition des Musiktheaters, das in erster Linie Oper und Operette umfasst, wird der Begriff hier um das Singspiel, Musical, Ballett und Kabarett bzw. Revue erweitert. Der Begriff der NS-Zeit gibt hier zum einen die groben zeitlichen Randkoordinaten und die ursächliche Rahmenbedingung, nämlich die potenzielle Künstlerverfolgung vonseiten der deutschen NS-Regierung, vor; der jüdische Kulturbund und das KZ Theresienstadt werden eigentümlicherweise unter den Exilbegriff gefasst (S. 8). Insgesamt breitet der Sammelband eine Weltkarte mit detailliert recherchierten, themenzentrierten Artikeln zu den unterschiedlichsten Ländern Asiens, Europas, Amerikas und Australiens aus, die man im Lauf des Lesevorgangs durchreist.

Barbara von der Lühes Beitrag stellt die Phasen der Entwicklung der Oper im Mandatsgebiet Palestina von 1923 bis 1946 vor und die damit verbundenen Schwierigkeiten der Integration der diversen Musiker/Theaterleute unterschiedlichster geographischer sowie sozialer Provenienzen. Der mit Paul Hindemith bekannte Exil-Regisseur Carl Ebert, der durch die Beauftragung der türkischen Regierung maßgeblichen Einfluss auf die Begründung des Konservatoriums in Istanbul hatte, steht im Zentrum von Burcu Dogramacis Artikel. In ihrem englischsprachigen Artikel „Aspects of Italian Musical Theater under the Fascist Dictatorship“ zeichnet Fiamma Nicolodi die Entwicklung der italienischen Opernszene ausgehend von der zentralen Komponisten-Bewegung der „Giovane Scuola“ nach und geht der Frage auf den Grund, inwieweit sich der italienische Faschismus in der Musik kompositorisch niedergeschlagen hat. Unter der Berücksichtigung der beiden Zeitabschnitte vor und nach dem Beginn der deutschen Besatzung beschreibt Beate Angelika Kraus die Schwierigkeiten der deutschen Exilmusiker in Paris, die aufgrund der regen avantgardistischen französischen Eigenproduktion häufig kaum vom Publikum wahrgenommen wurden. Die besondere Qualität dieses Artikels besteht darin, dass die Autorin den Leser offen auf die Lücken ihrer Rechercheeinsichten hinweist und auf diese Weise auch auf die methodischen Grenzen und eingeschränkten Möglichkeiten der Erforschung der breiten Stoffmenge der Exilmusik aufmerksam macht.

Drei weitere Texte widmen sich dem Exil-land Großbritannien: Barbara Busch begibt sich mit ihrem Beitrag unter Bezugnahme auf die Biographien des Choreographen Kurt Jooss und des Komponisten Berthold Goldschmidt auf die Spurensuche nach der im Exil entstandenen Ballettmusik *Chronika*. Michael Fend schreibt über die Ursprünge des Glyndebourne Opernfestivals und die Zusammenarbeit zwischen Carl Ebert und dem Dirigenten Fritz Busch in den 1930er-Jahren. Ein Artikel von Jutta Raab Hansen unternimmt den Versuch die historischen Umstände um die Aufführungen von Musiktheaterstücken in den Internierungslagern auf der Ilse of Men, in die deutsche Staatsangehörige seit Kriegsbeginn vorübergehend inhaftiert wurden, zu eruieren. Die zwei folgenden Artikel rücken die Umstände des Mu-

siktheaters in den USA zur Exilzeit ins Zentrum: Friedrich Geiger widmet sich dem Musikschaffen des bisher wenig beachteten Komponisten Richard Mohaupt, Claudia Maurer Zenck zeichnet die Spuren der 35-köpfigen Operntruppe Salzburg Opera Guild von den biographischen Daten einzelner Musiker über die Nordamerikatournee bis in die Zeit nach ihrer Auflösung nach.

Mit einem Blick auf die schwierigen Einwanderungsbedingungen für Musiker-Exilanten in Kanada im Artikel von Albrecht Gaub wird der Leser durch die wechselhafte Exilbiographie des Opernregisseurs P. Walter Jacob nach Argentinien geführt. Die Mehrheit der in den australischen Gefangenenlagern Hay und Tatura inhaftierten Deutschen waren bereits Gefangene in den erwähnten englischen Lagern auf der Ilse of Men und wurden durch das Schiff „Dunera“ von Europa nach Australien transportiert. Albrecht Dümlings Artikel untersucht die dort entstandenen Musiktheaterstücke, worunter die Rekonstruktion der historischen Umstände der Disneyfilm-Parodierevue *Sergeant Snow White* den thematischen Schwerpunkt bildet. Durch eine erneute detaillierte Sichtung des historischen Quellenmaterials um Viktor Ullmanns *Kaiser von Atlantis* versucht Ingo Schultz das von Teilen der Musikwissenschaft vertretene Persönlichkeitsbild des Komponisten „als eine[s] Weltfremden, blindlings in die Katastrophe stolpernden Künstler[s]“ (S. 323) zu widerlegen. Peter Petersen vergleicht historisch und analytisch die beiden Exil-Kompositionen *Der Weg der Verheißung* von Kurt Weill, Franz Werfel sowie Max Reinhardt und *Hagadah shel Pessach* von Paul Dessau und Max Brod. Der Band wird durch Christoph Dompkes eher überblicksartigen Artikel zu „Operette, Musical und Kabarett im Exil“ sowie Sophie Fetthauers Untersuchung zu „Opernsänger und -sängerinnen im Exil am Beispiel der Ensemblemitglieder des Hamburger Stadttheaters“ beschlossen.

Vergleicht man die künstlerische (Zwangs-)Produktivität vieler Exilanten unter enorm schwierigen Bedingungen mit dem Bemühen der Reichsbeamten im Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda um die Reglementierung der Theaterkulturszene Deutschlands, so tritt die Engstirnigkeit und Einseitigkeit der ideologisch geleiteten Nationalsozialis-

ten deutlich zutage. Mit einem Blick auf das Namenregister des Sammelbandes ist auffällig, dass der Name Rainer Schlösser nur ein einziges Mal erwähnt wird. Die beiden Publikationen eines sehr nahen Themas stehen wie zwei Blöcke, geteilt durch einen unsichtbaren Graben, nebeneinander. Der Rezensent hält dies für bezeichnend in Bezug auf die Erforschung der deutschen Musik seit 1933, zu der Verfolgte wie Verfolger gehörten. Wie lässt sich dieser Graben sachlich überwinden?

(Januar 2008)

Gunnar Wiegand

DAVID MONOD: Setting Scores. German Music, Denazification, & the Americans, 1945–1953. Chapel Hill: The University of North Carolina Press 2005. 325 S.

Der US-amerikanische Historiker David Monod hat sich erklärtermaßen das Ziel gesetzt, einen erweiternden und korrigierenden Beitrag zur Erforschung der Besatzungszeit in Deutschland zu leisten. Im Zentrum steht die Frage von Kontinuität und Wandel nach 1945 unter besonderer Berücksichtigung des längerfristigen Einflusses der Militäradministration auf die Musikverhältnisse Westdeutschlands zwischen Entnazifizierung und Antikommunismus (S. 8). Obwohl die Re-education von Anfang an strukturelle Mängel in sich barg, gelang es den Amerikanern, trotz vieler Rückschläge, Enttäuschungen und Kompromisse, Veränderungen im Musikleben ihrer Besatzungszone auf den Weg zu bringen, die langsamer als erwartet, teilweise bis in die 60er-Jahre Auswirkungen zeitigten. Für seinen Untersuchungszeitraum der ersten acht Nachkriegsjahre geht Monod von fünf Phasen aus. Einer Vorbereitung der „Music Control“ in Deutschland, einer kurzen Phase der „revolutionären Entnazifizierung“, einer Reformperiode bis Ende 1946, dem darauf folgenden faktischen Scheitern der Entnazifizierung vor allem unter prominenten Musikern und schließlich dem Abschied vom ambitionierten Projekt der Entnazifizierung, mit dem Versuch, längerfristig auf informeller Ebene im Zeichen des Systemkonflikts mit der Sowjetunion amerikanische Musik, stellvertretend für amerikanische Kultur, in Deutschland weiter zu etablieren.

Gemeinsam mit den Besatzungstruppen hatte die US-Regierung bereits vor der deutschen

Kapitulation im Mai 1945 Musikoffiziere in die befreiten Staaten Europas entsandt (S. 18). Sie sollten helfen, das Musikleben im Sinne einer künftigen Demokratisierung in Deutschland wieder aufzubauen und die Bevölkerung auf dem Gebiet der Musik von den guten Absichten der Amerikaner zu überzeugen. Mit dieser Aufgabe waren fast durchweg profilierte Komponisten (z. B. Roy Harris), Interpreten (z. B. John Bitter) und Musikmanager (z. B. Nikolas Nabokov) betraut. Sie hatten zumeist durch Ausbildung oder Herkunft einen ausgesprochen europäischen Hintergrund und standen dem deutschen System der staatlichen Subventionierung von Theatern, Opernhäusern und Orchestern weit weniger skeptisch gegenüber als ihre Auftraggeber im State Department, die ursprünglich eine Angleichung des Musiklebens in Deutschland an das privatwirtschaftliche System der USA anstrebten. Monod verdeutlicht, dass, während die Musik-Offiziere meist im Dienste der Sache der Musik und aus Hilfsbereitschaft oder auch Bewunderung für prominente Kollegen in Deutschland Einzelne und Institutionen bei der Reorganisation des Musiklebens unterstützten, ihr Engagement nicht selten mit den geheimdienstlichen und militäradministrativen Bestrebungen der Entnazifizierung in Konflikt geriet. Hatten die Soldaten zum Teil im Rahmen der Befreiung der Konzentrationslager hautnah die Gräueltaten der Nazi-herrschaft erfahren, waren die vom Fraternisierungsverbot ausgenommenen Musikoffiziere vorrangig an einem möglichst bald funktionierenden Musikleben interessiert. Die Mehrzahl der prominenten Interpreten durfte den Regelungen der amerikanischen Entnazifizierung entsprechend nicht auftreten. Monod zeigt, wie damit zwei wesentliche Ziele der Besatzer miteinander in Konflikt gerieten: zum einen die Bestrebungen, jene, die von der NS-Diktatur profitiert hatten, aus der im Aufbau befindlichen demokratischen Gesellschaft fernzuhalten, zum anderen der Wunsch, den Deutschen zu zeigen, dass das amerikanische Volk mindestens so kunstsinnig wie das deutsche sei und dabei keine Methoden in der Kulturverwaltung anzuwenden, die etwa an die Zensurpraxis der Nazis oder der Sowjets erinnern könnten (S. 31). Anhand der Fallbeispiele etwa Walter Giesekings (S. 157 ff.), Herbert von Karajans (S. 92), Elly Ney (S. 164 ff.) und Wil-