

## Boris von Haken: Der »Reichsdramaturg«.

Rainer Schlösser und die Musiktheater-Politik in der NS-Zeit, Hamburg (von Bockel Verlag) 2007

Die Existenz von Repressionen in allen Bereichen der Kunst und Kunstausübung während der Nazidiktatur ist keine neue Nachricht. Musikinteressierten werden insbesondere Berufsverbote prominenter Musikschafter wie Otto Klemperer sowie die Unterdrückung wesentlicher Werke, z. B. jener Felix Mendelssohn Bartholdys, geläufig sein. Ebenso bekannt ist der förmlich eiertanzende Umgang der Nationalsozialisten mit Bühnenwerken, deren Librettist ihrem Verständnis nach Jude war – so Richard Strauss in Zusammenhang mit Hugo von Hofmannsthal oder Stefan Zweig betreffend.

Wenn Boris von Haken sich in seiner an der Freien Universität Berlin vorgelegten Dissertation der Rolle des »Reichsdramaturgen« Rainer Schlösser, Leiter der Abteilung Theater in Goebbels' Propagandaministerium, widmet, werden auch diese Fälle wieder aufs Neue geschildert, ergänzt durch eine Vielzahl weiterer prominenter und weniger bekannter Betroffener und Bühnenstücke. Bereits hier liegt ein Verdienst der Arbeit, kann sie doch durch Addition von Einzelfällen illustrierend einen lebhaften Eindruck von Ausmaß und Vielfalt der Repressionen geben.

Die Notwendigkeit, summativ Einzelfälle zu recherchieren, ergibt sich insbesondere für den Nachvollzug der Zensur von Bühnenwerken – von Haken beschränkt sich auf Oper und Operette – durch die grundsätzliche Vorgehensweise des Reichsdramaturgen, keine Pauschalverbote im Sinne einer schwarzen Liste zu verbreiten. Der 1899 geborene promovierte Germanist Schlösser behandelte ausschließlich »Einzelfälle«. Eine gründliche Überwachung der Theaterspielpraxis wurde bei diesem Verfahren dadurch angestrebt, dass alle Intendanten des Reichs sich ihre Spielpläne genehmigen lassen mussten. Insofern häufig bereits auf Intendantenseite eine Vorstellung der Brisanz mancher Programmierung bestand, wendeten sie sich vorauseilend auch für konkrete Stücke um Genehmigung bzw. eine Entscheidung nachsuchend an Schlösser.

Durfte man etwa Mozarts Da Ponte-Opern in der Librettoübersetzung von Hermann Levi spielen? War Bizet vielleicht doch Jude, seine »Carmen« damit fragwürdig? Auch Verlage waren gehalten,



sich ihre Bühnenwerke genehmigen zu lassen. So erkundigte sich etwa der Schott-Verlag nach einer Sondergenehmigung für die Uraufführung der Oper »Die kluge Pernille« von Julius Weismann, der das Libretto selbst verfasst hatte. Man stellte dort

kurz vor der Uraufführung fest, dass Carl Morburg, einer der Übersetzer der dänischen Vorlage, keine »arische« Abstammung besaß. Der Verlag gab an, es seien lediglich 83 Zeilen von Morburg übernommen worden, was ca. 8% des Gesamttextes entspreche, ein Lapsus, der sich außer durch ein Umkomponieren der betreffenden Passagen nicht mehr rückgängig machen ließe. Dürfte man das Werk so belassen? – Man durfte. Waren Inhalte eigentlich unverdächtiger Opern und Operetten bereits dadurch »korrekturwürdig«, dass sie durch Exotik ein unangemessenes Fernweh erzeugen könnten, oder dadurch, dass sie in Feindesland spielten? – Sie waren es. Wurde eine »Entägyptisierung« der Zauberflöte gewünscht? – Sie wurde nicht gewünscht.

Viele Beispiele wirken so grotesk, dass sie fast das Grausame dieser Zensur- und Verbotsituation in Lächerlichkeit aufgehen lassen. Schlössers Entscheide scheinen dabei von einer Rationalität geprägt gewesen zu sein, die ihn zwar durchaus als ideologischen Überzeugungstäter, aber ebenso als effizienten Taktiker der Macht kennzeichnet. Durch die Praxis der Einzelfallentscheidungen übte er eine Flexibilität, die ihn im Sinne einer politischen und gesellschaftlichen Opportunität abseits von zu starrer ideologischer Festlegung und gegenüber jedem Intendanten vertraulich handeln ließ. »Er vermied

jede Form der öffentlichen Aufmerksamkeit, seine Schreiben an die Intendanten waren im Tonfall meist jovial und verbindlich.« Nichtsdestotrotz fehlte es nicht an der Verständlichkeit der Botschaft – so etwa 1935 auf eine Denunziation hin an die Nürnberger Intendanz gerichtet: »Ich hörte, daß Sie die Absicht haben, Offenbachs ›Hoffmanns Erzählungen‹ neu einzustudieren. [...] Auch Sie wollen [wie andere gleich angewiesene Theater zuvor] von einer Wiedergabe dieser Oper absehen.« Die Kommunikation zwischen Reichsdramaturgie und den Theatern war auch deshalb sensibel, weil die Ablehnung eines Stücks durch Schlösser nicht unbedingt vorrangig eine ideologische oder ästhetische Kontroverse entstehen ließ, sondern – insbesondere im Fall privater Operettenhäuser – schmerzliche finanzielle Folgen durch den Ausfall bewährter Publikumsmagneten haben konnte.

Ein Teil von Schlössers Aufgabe bestand gleichfalls darin, zensierenden Wildwuchs auf untergeordneter Ebene in den eigenen Reihen, ebenso eigenmächtige, vorausseilende Zensurmaßnahmen innerhalb der Theater im Zaum zu halten. Dem Propagandaministerium missfiel etwa in besonderem Fall der Austausch des Pilgerchors im »Tannhäuser« gegen eine Bauerngruppe und die Abänderung der Gebets-Arie der Elisabeth, die schließlich kein christliches Symbol, sondern einen Baumstamm umarmen durfte.

Schlösser scheint trotz des von ihm mitbetriebenen kulturellen Kahlschlags die Quadratur des Kreises im Sinne eines auf eine anzustrebende »genuin nationalsozialistische Kultur« (von Haken) gerichteten, dennoch vielfältigen Programms im Auge gehabt zu haben. Durch Zensur entstandene Lücken sollten etwa durch die Order an große Häuser gemildert werden, auf zehn Neueinstudierungen einen Anteil von zwei Erstaufführungen zeitgenössischer Opern zu gewährleisten. Konnte der Reichsdramaturg sich immer wieder gegen eine Beschneidung der Wirksamkeit seiner Befugnisse zur Wehr setzen, so sah er sich schließlich, wie von Haken im Kapitel Machtverschiebungen darstellt, der durchschlagenden Organisation Kraft durch Freude gegenüber, die als gefürchtete »Reichszivilisationswalze« wirkungsvoll für ein weiteres Ausbluten des Repertoires sorgte, bis die Theater

im September 1944 auf Goebbels Anweisung hin geschlossen wurden.

Der Schwerpunkt der Darstellung von Hakens liegt auf Schlössers Beeinflussung der Spielplangestaltung in Nazi-Deutschland und in den besetzten Gebieten. Das Kapitel »Berufsverbot« widmet sich zudem explizit diesem weiteren Aspekt, insofern Schlösser seit Ende 1935 zusätzlich das Amt des Präsidenten der Reichstheaterkammer inne hatte und damit für deren »Entjudung« zuständig war. Zudem fiel in die Verantwortung seiner Ämter die Zwangsverbringung von Musikern aus besetzten Gebieten, insbesondere Frankreich, als Aushilfen in deutsche Orchester.

Von Hakens akribische Falldarstellungen am Beispiel von Oper und Operette und die differenzierte, wenn auch sprachlich bisweilen umständliche Erörterung juristischer und institutioneller Bedingungen nationalsozialistischer Repressionen im Kulturbereich machen das Buch lesenswert. Dennoch bleibt die Frage an eine Doktorarbeit, welchem Erkenntnisinteresse sie abseits der Materialdarstellung dient. Zentral nennt der Autor hier die Frage nach »Struktur und Funktionsweise der politischen Machtausübung im Musikleben« des NS-Staates mit besonderer Berücksichtigung der Wirkungsmacht Rainer Schlössers bzw. der Reichsdramaturgie. Die Antwort bezieht sich, an verschiedenen Stellen der Arbeit paraphrasiert, auf folgende Merkmale: »Improvisierte« und »konspirative Verfahrensweisen« »als wesentlicher Bestandteil einer diktatorischen Verwaltungspraxis« sowie Bestätigung des allgemeinen »Systems der Systemlosigkeit in der Verwaltung des NS-Staats«.

In diesem Zusammenhang wäre eine politikwissenschaftliche Einbettung willkommen gewesen. Diese hätte zudem von Hakens Beobachtung eines steten Konkurrenzkampfes Schlössers mit anderen NS-Organisationen und den gelegentlich direkten Einzelentscheid durch Goebbels oder gar persönlich durch Hitler als strukturell bedingt einordnen können: Das formlose, von Konkurrenzen geprägte Gebilde des »Führerstaates« gewährleistete die Autorität Hitlers als Fokus in einer polykratischen Ordnung – dies nachvollziehbar eben auch in der NS-Kulturpolitik. So wenig, wie sich einleitend genauere Angaben über ein methodisches

Vorgehen finden, bietet von Haken eine resümierende und problematisierende Schlussreflexion. Das Buch endet mit dem Kapitel »Ende« [der deutschen Theater] und schließlich mit dem Hinweis, dass Schlösser seit Kriegsende als verschollen gilt. Was von Haken – wenn auch mehr illustrierend als im Sinne eines qualitativen Forschungsansatzes analysierend – hingegen gelingt, ist, durch die

Ausführlichkeit der Einzelfallbeschreibungen vor Augen zu führen, wie wirksam Zensur gerade dann ausgeübt werden kann, wenn sie dem ersten Anschein nach beratend auftritt. Wenn, wie der Autor anmerkt, »mitunter die Existenz einer Zensur grundsätzlich bestritten« wurde, so bestätigt von Haken mit vorliegender Publikation das Gegenteil. [Christoph Kammertöns]

## Kerala J. Snyder: Dieterich Buxtehude.

Leben | Werk | Aufführungspraxis, Kassel [u.a.] (Bärenreiter) 2007

**B**uxtehude – aufs Neue: Zum 300. Todesjahr von Dieterich Buxtehude liegt nun nach 20 Jahren die überarbeitete und von Hans-Joachim Schulze ins Deutsche übersetzte grundlegende Monographie der amerikanischen Musikwissenschaftlerin und Buxtehude-Spezialistin Kerala J. Snyder vor. Gleichzeitig erschien die Neuauflage in englischer Sprache. Auf 581 Seiten einschließlich mehrerer Anhänge und angenehm kurz gehaltener Anmerkungen sowie einer umfangreichen aktualisierten Bibliographie und eines ausführlichen Registers setzt sich die deutsche Version in drei großen Teilen und elf weiter untergliederten Kapiteln mit der Biographie und dem Umfeld des Komponisten und langjährigen Organisten der Lübecker Marienkirche, seinen Werken und den Überlieferungsquellen sowie Fragen der Aufführungspraxis auseinander. Die Autorin hat eine Monographie geschaffen, die man als übersichtliches Nachschlagewerk und zugleich als unterhaltsames Lesebuch nutzen kann. Einige Schwarz-Weiß-Abbildungen, Notenbeispiele und Tabellen lockern das Textbild auf. In Farbe ist vorn – leider nicht in bester Qualität – das viel diskutierte, »Musizierende Gesellschaft« genannte Gemälde von Johannes Voorhout abgedruckt, auf dem sich auch Buxtehude befindet.

Übersichtlich sind die einzelnen Kapitel und die mit möglichst knappen Überschriften versehenen Unterabschnitte gestaltet. Am Ende eines jeden großen Kapitels erhält der Leser kurze Literaturhinweise zur weiteren Information. Etwas benutzerunfreundlich sind die in den Anhangsteil verbannten knapp gehaltenen Anmerkungen, wodurch sich ein

Hin- und Herblättern nicht vermeiden lässt (doch war dies auch bei der ersten amerikanischen Ausgabe nicht anders). Leserfreundlich erweist sich dagegen der Anhang 1, in dem tabellarisch Buxtehudes Kompositionen nach BuxWV-Nummer, Titel, Besetzung,



Quellen, Ausgaben und Nachweisen im Buch (Seitenangaben) aufgelistet sind. In Anhang 3 finden sich die Quellen spezifiziert wieder; Anhang 2 besteht aus einer Aufstellung von Schriftstücken Buxtehudes, an die Anhang 4 mit 33 klein bedruckten Seiten zitierter Texte aus

Archivalien und frühen veröffentlichten Quellen anknüpft. Neben dem abgedruckten Bestand dreier Musikalieninventare von Orten, an denen der Komponist tätig war (Anhang 5: Marienkirche Helsingør, Lateinschule Helsingør, Marienkirche Lübeck), enthält Anhang 6 die von Buxtehude bearbeiteten Chormelodien. Dabei sind die Choräle einschließlich deren Nummer in Johannes Zahns sechsbändigem Standardwerk zur Herkunft der Melodien und zusätzlich der jeweilige Titel bei Buxtehude genannt, selbstverständlich auch die BuxWV-Nummer, außerdem die Seitenangabe bzw. Nummer in drei Gesangbüchern sowie die Lübecker Bestimmung (Anlass zur Verwendung). Allein der Anhangsteil stellt somit eine reiche Fundgrube für diejenigen dar, die nach bestimmten Informationen suchen oder etwas