

Dörte Schmidt

Musikwissenschaft in West-Deutschland zwischen Vergangenheitspolitik und Internationalisierung

**Über die Bedingungen der Remigration von Personen, Werken
und Ideen und die Entwicklung der Disziplin**

Symposiumsbericht »Wege des Fachs – Wege der Forschung?«, hrsg. von Klaus Pietschmann
in: Beitragsarchiv des Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung,
Mainz 2016 – »Wege der Musikwissenschaft«, hg. von Gabriele Buschmeier und Klaus
Pietschmann, Mainz 2018

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 im Katalog
der Deutschen Nationalbibliothek (<https://portal.dnb.de>) und auf schott-campus.com
© 2018 | Schott Music GmbH & Co. KG

gfm
GESELLSCHAFT FÜR
MUSIKFORSCHUNG

Musikwissenschaft in West-Deutschland zwischen Vergangenheitspolitik und Internationalisierung. Über die Bedingungen der Remigration von Personen, Werken und Ideen und die Entwicklung der Disziplin¹

Bekanntermaßen hielt Adorno das Gedichte-Schreiben nach dem Holocaust für barbarisch. Er tat dies am Ende eines Textes mit dem Titel *Kulturkritik und Gesellschaft*, dessen Problemstellung er vielleicht nicht von ungefähr mit dem Satz einleitete: »Wer gewohnt ist, mit den Ohren zu denken, der muß am Klang des Wortes Kulturkritik sich ärgern [...]. Es erinnert an einen flagranten Widerspruch.«² Adornos Aufsatz über ein Problem, das als solches offenbar der akustischen Wahrnehmung sich aufdrängt, erschien erstmals 1951 in der Festschrift für den Kölner Soziologen Leopold von Wiese und damit in einem Zusammenhang, in dem – jedenfalls implizit – die Verortung in der Debatte um die Möglichkeiten einer Kommunikation zwischen exilierten und gebliebenen Wissenschaftlern eine Rolle spielte.³ Dass sich der Autor Adorno hier geradezu programmatisch als Hörender einführte und sich damit auch als Musiker ins Spiel brachte, mag nicht zufällig sein. Denn: Musik-Machen hielt er (anders als Poesie) durchaus für möglich, Hören für eine Erkenntnisform, die über das Buchstäbliche hinausreicht. Der Musik traute nicht nur er zu, nach dem Zivilisationsbruch des Nationalsozialismus wieder eine kulturelle Basis für internationale Kontakte zu ermöglichen. Wie keine andere Kunst repräsentierte sie die Rettung der durch die Nazis im Kern attackierten Kultur. Das begriffen bei allen durchaus deutlichen Unterschieden diejenigen Vertreter einer akademischen Musikwissenschaft als ein gemeinsames Ziel, die sich – Emigranten wie Gebliebene – vor allem am klassischen Musikbetrieb bzw. einer europäisch geprägten Kunstmusik ausrichteten. Seitens der Verfolgten lag hierin oft gar der einzige Grund, warum man überhaupt wieder in einen ernsthaften Dialog mit Deutschland treten und die damit potentiell verbundenen Zumutungen riskieren sollte.⁴ Wenn man die Strategien der Aufladung von Werk- und Kunstbegriff in

¹ Dieser Text steht im Zusammenhang mit den Ergebnissen des DFG-geförderten Forschungsprojektes »Die Rückkehr von Personen, Werken und Ideen aus dem Exil«. Für den großzügigen Zugang zu den Beständen des Hölderlin-Archivs und die Erlaubnis zum Abdruck des bisher unpublizierten Briefes von Hans Ferdinand Redlich aus dem Bestand des Hölderlin-Archivs danke ich herzlich Dr. Jörg Ennen, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart. Soweit bisher recherchierbar, gibt es keine Nachkommen des Ehepaars Redlich, und auch die Anwaltskanzlei, die die Familie bei der Übergabe des Nachlasses an die Lancaster University vertrat, ist nicht mehr aktiv. Der den Nachlass betreuenden Bibliothek sind keine Rechteinhaber bekannt. Ich danke Annette Lawrence, The Library, Lancaster University, herzlich für diese Auskünfte. Sollten dennoch Rechte Dritter betroffen sein, bitte ich um Nachricht.

² Theodor W. Adorno, »Kulturkritik und Gesellschaft«, geschrieben 1949, erstmals publiziert in: *Soziologische Forschung in unserer Zeit. Leopold von Wiese zum 75. Geburtstag*, hrsg. von Karl Gustav Specht, Köln und Opladen 1951, S. 228–240, dann aufgenommen in den Sammelband *Prismen*, Frankfurt 1955, zit. nach: Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Bd. 10.1., Frankfurt a. M. 1977, S. 11.

³ Zu Leopold von Wieses Rolle in der Deutschen Soziologie siehe: Silke van Dyk und Alexandra Schauer, »... daß die offizielle Soziologie versagt hat«. *Zur Soziologie im Nationalsozialismus, der Geschichte ihrer Aufarbeitung und der Rolle der DGS*, Wiesbaden 2014.

⁴ Anders als die überwiegend politischen Emigranten aus dem Bereich der Literatur, die ihr Exil aus solcher politischen Motivation heraus geradezu ausdrücklich thematisierten, rückte die Tatsache, dass das Exil der Musiker weitgehend ein jüdisches Exil war, sowohl in der subjektiven Wahrnehmung der Verfolgten selbst wie in der Außenwahrnehmung das explizite und politisch konnotierte Kennzeichen des Exils in den Hintergrund, vgl. hierzu auch Dörte Schmidt, »Kulturelle Räume und ästhetische Universalität oder: Warum die Musik für die aktuelle Debatte über das Exil wichtig ist«, in: *Kulturelle Räume und ästhetische Universalität. Musik und Musiker im Exil*, hrsg. im Auftrag der Gesellschaft für Exilforschung von Claus-Dieter Krohn u.a. (= *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch*, Bd. 26), München 2008, S. 3.

der Musik, die auch die Musikwissenschaft der Nachkriegszeit nicht nur in Deutschland so sehr prägte, als Immunisierungsstrategie der Gebliebenen kritisiert, darf man dies nie aus dem Blick verlieren. Die vergangenheitspolitische Emphase, die die europäisch geprägte Kunstmusik in der Nachkriegszeit erfuhr, ist nicht einfach der Rest einer Kunstauffassung des 19. Jahrhunderts, sondern erhielt damit eine neue Qualität: Hier trafen sich Hoffnungen und Ansprüche der Exilierten gleichsam in einer Art doppelseitigem Spiegel, in dem jeder nur sich selbst sah, mit durchaus nicht deckungsgleichen Hoffnungen und Ansprüchen vieler in Deutschland Gebliebener – auch wenn es regelmäßig zu Ernüchterungen, Verunsicherungen bis hin zu Konflikten führte, wenn einer der Beteiligten hinter diesen Spiegel zu sehen versuchte und die Verschiedenheiten der Hoffnungen und Ansprüche hervortraten.

Für die Gebliebenen sprach unmittelbar nach dem Krieg der viel zitierte Historiker Friedrich Meinecke mit seiner Idee der »Goethe-Gemeinden«, wenn er in *Die Deutsche Katastrophe* vor allem die kulturelle Bedeutung der Musik hervorkehrte:

»Was gibt es Individuelleres und Deutscheres als die große deutsche Musik von Bach bis Brahms? Und gerade sie ist es, die am dankbarsten von der übrigen Welt aufgenommen wurde und uns ihr seelisch nahe bringt. So universal wie die deutsche Musik insgesamt zu wirken vermocht hat, haben ja die übrigen Gebiete unseres Kulturlebens – Kunst, Dichtung, Wissenschaft –, nur in einzelnen großen Hervorbringungen zu wirken vermocht.«⁵

Meineckes Buch traf offenbar einen Nerv, bereits im Erscheinungsjahr 1946 kam es zu einer zweiten Auflage, es folgten zahlreiche Wiederauflagen und, das ist für unseren Zusammenhang aufschlussreich, 1950 erschien die englische Übersetzung des Historikers Sidney B. Fay bei Harvard University Press. Das wussten auch die Emigranten. Nahum Goldmann, der Gründungspräsident des Jüdischen Weltkongresses, erinnert sich, er sei deshalb so geeignet gewesen für die Wiederaufnahme der Kontakte in Deutschland, und besonders zu Adenauer, weil er in der Lage war, ein besonders persönliches Verhältnis zu diesem aufzubauen, »speaking German on Goethe and on Bach«.⁶ Hier klingt durch, was Matthias Pasdzierny am Beispiel des Musiksoziologen Alphons Silbermann »Sich Einlassen auf die Dagebliebenen und ihr Vergangenheitsmanagement« genannt hat.⁷ Dieses Sich-Einlassen gründete sich jedoch letztlich darauf, dass man Anspruch auf die gleiche kulturelle Basis erhob wie die Gebliebenen. Man wollte den Gebliebenen diese Basis ausdrücklich nicht überlassen, sondern sie vielmehr nun in jenen Teilen der Welt, in die es einen verschlagen hatte, gleichsam mitvertreten – »die deutscheste der Künste«, wie Thomas Mann die Musik in *Die Entstehung des Doktor Faustus* nannte,⁸ erfand sich gleichsam im Moment dieser Diagnose als in einem transnationalen Netzwerk aufgehobene neu.

Will man die Folgen der erzwungenen Migration und die Möglichkeiten einer deutschsprachigen Musikwissenschaft in einem internationalen Wissenschafts-Netzwerk nach dem Zweiten Weltkrieg verstehen, so lässt sich das angesichts der vergangenheitspolitischen Funktion der Musik in der Nachkriegszeit nicht allein innerakademisch lösen und kann sich auch nicht einfach in einer Bestandsaufnahme der zurückgekehrten Personen erschöpfen. Die Wissenskulturen der Musik in der Nachkriegszeit, die die Musik (durchaus nicht nur) in Deutschland so offensichtlich in eine Sonderstellung rückten, und die Frage, wie ein akademisches Fach wie die Musikwissenschaft sich darin situierte, müssen dabei mitbedacht werden. Für die Musikwissenschaft gilt in besonderem und vergangenheitspolitisch aufgeladenem Maße,

⁵ Meinecke, *Die deutsche Katastrophe. Betrachtungen und Erinnerungen*, Wiesbaden 1949, S. 171. Zu Meinecke siehe auch Wolf Lepenies, *Kultur und Politik. Deutsche Geschichten*, München 2006, vor allem S. 269–284.

⁶ Nahum Goldmann, »Oral History Memoire«, in: The New York Public Digital Collections (1971), 32 S., Abschrift, <http://digitalcollections.nypl.org/items/765aafc0-0368-0131-98fa-58d385a7b928#> (Abruf: 02.02.2017), Zitat: Tape 1, Abschrift S. 8.

⁷ Matthias Pasdzierny, *Wiederaufnahme? Rückkehr aus dem Exil und das westdeutsche Musikleben nach 1945*, München 2014, S. 241.

⁸ Zuerst publiziert bei Berman-Fischer, Amsterdam 1949.

was der Wissenschaftshistoriker Mitchell Ash an Transferprozessen in der Wissenschaft insgesamt hervorhebt: »Weder die Wissenschaften noch die Gesellschaften und Kulturen, in denen sie betrieben werden, sind geschlossene, sondern sie sind grundsätzlich dynamische, offene Systeme«, veränderbar durch die Migration bzw. Bewegung von Menschen, durch den Transfer von Gegenständen (Bücher, Schallplatten, Instrumente etc.) wie von Praktiken.⁹ Die Bedingungen solcher offensichtlich vieldimensionaler Dynamik, wie sie die Wissenschaftsgeschichte bereits breiter in den Blick genommen hat, gilt es also für die spezifischen Bedingungen der Musikwissenschaft zu diskutieren. Wenn sich das Wissen wie die Wissenschaft in solcher Weise dynamisieren, dann bleibt dies nicht ohne Folgen für ein Verständnis jener Übereinkunft, die dem beschriebenen »Einlassen auf die Dagebliebenen und ihr Vergangenheitsmanagement« zugrunde liegt: Die Frage nach der Bedeutung der »konstruierten Kontinuitäten«, auf die dabei gesetzt wurde und die bisher vor allem für die Gebliebenen immer wieder diskutiert wurden, muss ganz offensichtlich für beide Seiten untersucht werden.¹⁰ Die Komplexität der im Fall der Remigration von Personen, Werken und Ideen im Bereich der Musikwissenschaft wirksamen Mechanismen und Bedingungen spricht dafür, den Blick zunächst beispielhaft auf einen konkreten Fall richten.

*

Anfang Februar 1953 schrieb der nach England emigrierte Komponist und Musikwissenschaftler Hans Ferdinand Redlich einen aufschlussreichen Brief an das Hölderlin-Archiv der Württembergischen Landesbibliothek, das zu dieser Zeit noch in Bebenhausen residierte (siehe Abbildung 1).¹¹ Er antwortete auf einen in deutschen und internationalen Musikzeitschriften publizierten Aufruf dieses Archivs, das eine umfassende Dokumentation und Sammlung von Hölderlin-Vertonungen anstrebte. Redlich sandte eine Liste seiner einschlägigen Kompositionen. Dafür verwendete er den Briefkopf der *MGG*, der bemerkenswerterweise zweisprachig ist und ihn als »organizer for Great Britain« ausweist. Die *MGG* signalisierte mit einem solchen Briefkopf als deutsches Unternehmen dezidiert ihre internationale Ausrichtung, Redlich wiederum konnte, auf Deutsch schreibend, damit Teilhabe an diesem deutschen Unternehmen und damit auch seine spezifische in Deutschland gefragte musikwissenschaftliche Expertise zeigen. Dies wies ihn nicht nur als Teil der Scientific Community aus, sondern als jemanden, der mehreren nationalen Communities angehörte. Im Brief selbst ging er auf seine wissenschaftliche Existenz nicht ein, dagegen erwähnte er, den Aufruf einer deutschen Musikzeitschrift entnommen zu haben, gab also zu erkennen, dass er die dortigen Debatten verfolgte. Dann stellte er klar, dass es sich bei seinen Hölderlin-Vertonungen (anders als bei seinen Kompositionen aus der Zeit vor 1933) um unpublizierte Exilwerke handelte und beglaubigte und verortete darüber hinaus deren künstlerische Quali-

⁹ Mitchell G. Ash, »Wissens- und Wissenschaftstransfer – Einführende Bemerkungen«, in: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 29 (2006), S. 183. Dieser Dynamik wegen schlägt er vor, dem Entitäten suggerierenden Begriff des Wissens- bzw. Wissenschaftstransfers den des Wissens- bzw. Wissenschaftswandels zur Seite zu stellen. Siehe hierzu auch: Ders., »Forced Migration and Scientific Change: Steps towards a New Overview«, in: *Intellectual Migration and Cultural Transformation: Refugees from National Socialism in the English Speaking World*, Wien 2003, S. 241–263, sowie ders., »Remigration, Wissenschaftswandlungen, Wissenstransfer – Grundsätzliche Überlegungen«, Beitrag zur Sektion »Chancen und Grenzen von Remigration und Fach-Transfer in deutschen Geistes- und Sozialwissenschaften nach 1945«, 47. Historikertag Dresden 2008. Mein herzlicher Dank gilt Mitchell Ash, Wien, für die Überlassung des Manuskriptes.

¹⁰ Die Denkfigur der »konstruierten Kontinuität« geht ebenfalls auf Mitchell Ash zurück, der damit die bewusste Wiederherstellung wissenschaftlicher Karrieren und Forschungsansätze seitens der in Deutschland gebliebenen Wissenschaftler benannt hat, um deutlich zu machen, dass es sich auch hierbei um konstruktive Akte handelte, deren Bedingungen und Motivationen Ash vor dem Hintergrund von Entnazifizierungsvorgängen diskutiert hat: Ash, »Verordnete Umbrüche, Konstruierte Kontinuitäten. Zur Entnazifizierung von Wissenschaftlern und Wissenschaften nach 1945«, in: *ZfG* 43 (1995), S. 903–923, sowie für den Zusammenhang der Remigration Ash, »Remigration, Wissenschaftswandlung, Wissenstransfer«.

¹¹ Hans Ferdinand Redlich an das Hölderlin-Archiv, Bebenhausen, 02.02.1953, D-Sl: Hölderlin-Archiv.

DIE MUSIK IN GESCHICHTE UND GEGENWART

ALLGEMEINE ENZYKLOPÄDIE DER MUSIK
GENERAL ENCYCLOPEDIA OF MUSIC

Edited by Prof. Dr. Friedrich Blume, Kiel - Published by Baerenreiter-Verlag, Cassel and Basle Hölderlin-Archiv

Organizer for Great Britain:
DR. H. F. REDLICH
4 Norton Way N.
Phone 1070
LEITCHWORTH (HERTS)
England

Februar 2, 53

Eing: 6.2.53/136c

Hoelderlin- Archiv
der Wuertt. Landesbibliothek
Schloss Bebenhausen, bei Tuebingen, Wuertt.

Sehr geehrte Herren,

Ich habe Ihren in deutschen Musikzeitschriften kuerzlich veroeffentlich-
ten Aufruf gelesen und uebersende Ihnen im Folgenden fuer Ihre Biblio-
graphie aller Vertonungen Hoelderlins die folgende Werkliste von mir
zu. Im Gegensatz zu der Mehrzahl meiner vor 1939 in Deutschland entstan-
denen Kompositionen sind diese Werke alle noch Manuskript. Drei unter
ihnen, symphonisch zusammengefasst in einem opus und "Hoelderlin- Tri-
logie" benannt, wurden am 4. Maerz 1946 im Schweizer Sender Beromuenster
durch Hermann Scherchen und das Schweizer Rundfunkorchester uraufgefuehrt.
Es sind die Vertonungen der Dichtungen "Mein Eigentum", "Die Heimat"
und "Rueckkehr in die Heimat".
Saemtliche Vertonungen sind fuer eine Singstimme (Tenor oder dram. So-
pran) und grosses Orchester. Die ~~KLIMAX~~ Gesaenge sind aber auch im Fall
der symphonisch konzipierten "Hoelderlin- Trilogie" nicht mit einander
verbunden, also auch getrennt auffuehrbar.
Hier ist die Liste meiner Hoelderlin - Vertonungen:

Abbitte (1941)
Sonnenuntergang (1941)
Die Heimat
Rueckkehr in die Heimat } (Hoelderlin - Trilogie, komp. 1942 -45,
Mein Eigentum } uraufgef. 1946)
Traenen (1941)
An die Hoffnung (1942)
Schicksalslied (1941)
Haelfte des Lebens (1942)
Nachruf (1949)
Die Entschlafenen (1949)

Die Gedicht- titel sind der im Insel Verlag Leipzig erschienenen
Gesamtausgabe entnommen.

Fuer eine bestaetigende Zeile waere ich Ihnen sehr verbunden.

Mit hoesflicher Begruessung,

H. F. Redlich

aus der Vertonung 2

MGG is being issued in instalments of 112 pages each. The complete Encyclopedia will represent a total of 5-6 volumes of 1000 pages each.

Abbildung 1: Hans Ferdinand Redlich an das Hölderlin-Archiv, Bebenhausen, 02.02.1953, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart: Hölderlin-Archiv.

tät nicht nur ästhetisch, sondern auch politisch über den Verweis auf eine Aufführung durch Hermann Scherchen im Radio Beromünster, d.h. in einem Umfeld, das sich nach 1933 unter dem Schlagwort »geistige Landesverteidigung« als ein mediales Gegengewicht zur nationalsozialistischen Radiopropaganda verstanden und wo Scherchen sich von 1945 bis 1950 als Orchesterchef um die aus Deutschland vertriebene Avantgarde bemüht hatte.¹² In solcher Rahmung ist schließlich auch der Anspruch sprechend, den die Titel jener als Hölderlin-Trilogie herausgestellten Orchester-Lieder anmelden. Redlichs Brief enthält also eine ganze Reihe von expliziten wie impliziten Hinweisen auf die Selbstpositionierung des Autors, wobei die Wissenschaft hier vor allem die Rolle der Zertifizierung seines Status gegenüber einem Adressaten spielt, der durch seine Tätigkeit wie über seine institutionelle Zuordnung seinerseits dem Wissenschaftsbetrieb angehört.¹³

Dass sein Gegenüber, das Hölderlin-Archiv, keine unbelastete Unternehmung war, wird Redlich gewusst haben. Es stand wie viele – auch musikwissenschaftliche – Vorhaben für eine Kontinuität des Sammelns und Dokumentierens.¹⁴ Bereits 1941 hatte man in einem ebenfalls auch im Ausland publizierten Aufruf nach Hölderlin-Handschriften als Grundlage für eine geplante Edition gesucht – nicht zuletzt weil man, wie es in einer Denkschrift von 1942 heißt, »Gefährdung der Handschriften durch Luftangriffe und Abwanderung durch Emigration« fürchtete:

»Alle Besitzer Hölderlinscher Handschriften, Bibliotheks- und Archivleiter, Sammler, Betreuer von Familienarchiven und Nachlässen, werden hiermit aufgerufen, die geplante Ausgabe, mit der die Wissenschaft eine Ehrenpflicht gegenüber dem größten Seher und Sänger einer vaterländischen Zukunft und einer geweihten volkhaften Gemeinschaft der Deutschen zu erfüllen hat, nach Kräften zu fördern und zu diesem Zweck zunächst von ihren Handschriften Hölderlinscher Werke und Entwürfe [...] Nachricht zu geben der als Sammelstelle und Treuhänderin bestellten Württembergischen Landesbibliothek in Stuttgart (Handschriftenabteilung), Neckarstr. 8.«¹⁵

¹² Siehe Edzard Schade, »Faktisches zum Mythos Radio Beromünster. Rückblick auf die Ära einer 77-jährigen Radiogeschichte«, in: *Neue Zürcher Zeitung* 27.12.2008, <https://www.nzz.ch/faktisches-zum-mythos-radio-beromuenster-1.1601904> (Abruf 19.01.2017). Zum Begriff »Geistige Landesverteidigung« siehe auch Marco Jorios Eintrag in: *Historisches Lexikon der Schweiz*, <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D17426.php> (Abruf 19.01.2017). Zu Scherchens Vorstellung von Radio-Arbeit in dieser Zeit siehe u.a. das Konzeptpapier »Gedanken zu den Problemen der Orchestermusik im Radio« (1944), in: *Hermann Scherchen, Werke und Briefe*, hrsg. von Joachim Lucchesi, Bd. 1, Berlin u. a. 1991, S. 124–131.

¹³ In seinem Personeneintrag in *MGG1* (Bd. 11 [1963], Sp. 96f.) machte Redlich die Bedingungen einer Exilexistenz explizit, indem er zunächst die herausgehobene Stellung seines Vaters im Österreichischen Kaiserreich erwähnte (der K. K. österr. Finanzminister, Geheimrat und ordentlicher Universitätsprofessor gewesen war), sowie seine eigene »als Folge des Umschwungs von 1933« unterbliebene Habilitation an der Universität Frankfurt und den Emigrationsweg von Deutschland über Österreich nach England. Dies erst bildet den Horizont, vor dem er die Darstellung seiner dennoch gelungenen akademischen Karriere sowohl in England als auch in Deutschland und Österreich gelesen haben will (seine Mitarbeit an *GroveD*, *NOHM*, *MGG1*, *Hallische Händelausgabe*, sowie die Leitung der Musikabteilung der Internationalen Hochschulwochen Alpbach und den Erhalt des Österreichischen Staatspreises). Mit seinen Publikationen verortete sich Redlich nach dem Krieg systematisch zunächst im deutsch- und dann im englischsprachigen Bereich (*Monteverdi*. Olten 1949 und London 1952; *Alban Berg*. Wien 1957 mit einem auf 1953 datierten Vorwort, London 1957 mit einem auf 1956 datierten Vorwort). Im *MGG*-Artikel stellt er sich schließlich nicht nur als Wissenschaftler, sondern auch als Musiker dar, indem er unter der Rubrik »Werke« den Schriften auch eine Abteilung »Kompositionen« hinzufügt, die mit einer pauschalen Bemerkung über sein Exilschaffen endet, das sich sicher nicht von ungefähr auf Vertonungen deutscher Dichtung konzentriert: »ferner Gesänge nach Hölderlin, Platen, Heine f. Singstimme u. Orch. (komp. 1941–1949)«.

¹⁴ Die großen musikalischen Editionsprojekte bemühen sich derzeit aktiv um die Aufarbeitung dieser Zusammenhänge. Vgl. etwa die Geschichte der Gluck-Gesamtausgabe in: Michael Custodis, *Rudolf Gerber und die Anfänge der Gluck-Gesamtausgabe* (= *Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse*, Jahrgang 2015, Nr. 6), Mainz 2015; außerdem aktuell die Vorträge des Symposiums »Musikwissenschaftliche Editionen in Deutschland, 1930–1960« in diesem Kongressbericht.

¹⁵ Zitiert nach: Nils Kahlefeldt, »Im vaterländischen Geiste ...«. Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe und Hölderlin-Gesellschaft (1938–1946)«, in: *Hölderlin entdecken. Lesarten 1826 – 1993* (= *Schriften der Hölderlin-Gesellschaft*, 17), hrsg. von der Hölderlin-Gesellschaft unter Mitarbeit von Werner Volke, Bruno Pieper, Nils Kahlefeldt und Dieter Burgdorf, Tübingen 1993, S. 130.

Nun nach dem Krieg gehörte die Initiative zur Dokumentation der Vertonungen zu den ersten breiter öffentlichkeitswirksamen Initiativen des Archivs, nachdem es nicht ohne Schwierigkeiten (der Leiter des zuständigen »Bureau des Lettres« der französischen Besatzungsmacht Alfred Döblin hatte zunächst interveniert) 1947 seine Tätigkeit wieder aufnehmen können.¹⁶ Der 1950 eingesetzte hauptamtliche Leiter des Archivs, der Germanist Alfred Kelletat,¹⁷ setzte für den Neuanfang zunächst wieder auf Sammlungs- und Dokumentationstätigkeit, also auf das Fundament des Philologischen, nun aber gleichsam dadurch umgewertet und als Zugang zu internationaler Sichtbarkeit und Kontaktstiftung wirkend, dass Kelletat hierfür – ganz im Trend der Zeit – auf die Kunst¹⁸ und vor allem auf die vergangenheitspolitische Funktion der Musik setzte.¹⁹ Auf der Basis von Dokumentation und Sammlung war es ihm nun möglich, Gebliedene, Verfolgte und Exilierte nebeneinander zu stellen und dabei ästhetische, nicht aber moralische Maßstäbe anzulegen. Gerade die Gattung des deutschen Kunstliedes, die den größten Anteil der gesammelten Vertonungen ausmachte, bot sich dafür nicht nur aus pragmatischen Gründen sehr an, sondern sie lieferte offensichtlich auch für die Emigrierten eine spezifische Identifikationsfolie:

»Deutsche Musik in New York: am reinsten, schönsten, bezwingendsten tönt sie wohl, wenn Frau Lotte Lehmann singt. [...] Wenn die Menschen hier in den Zeitungen von den neuesten Greueln unserer Regierung in den Zeitungen lesen, denken sie wohl angewidert und entsetzt: Das also ist Deutschland... Wenn Sie aber die Lehmann Hugo Wolf und Brahms singen hören, werden sie fühlen: Auch das ist Deutschland ...«²⁰

So liest man in Erika und Klaus Manns 1939 erschienenem Buch *Escape to Life. Deutsche Kultur im Exil*. Offenbar ermöglichte ihnen Lotte Lehmann, wenn sie im New York der späten 1930er Jahre deutsche Kunstlieder sang, im Zusammengehen von Werk und Stimme den unter den Bedingungen des Exils so elementaren Moment der Selbstvergewisserung über die eigene Kultur, der zugleich dem Zufluchtsland USA ein Verständnis für diese Kultur und ihren Wert überhaupt erst eröffnete.²¹

Ein Blick auf Kelletats Verzeichnis zeigt, dass tatsächlich in Deutschland Verfolgte, wie etwa der von den Nazis aus seinen Ämtern entlassene und mit Aufführungsverbot belegte Walter Braunfels, sowie vor allem zahlreiche exilierte Komponisten und im Exil entstandene Kompositionen Eingang fanden:

¹⁶ Alfred Döblin hatte als zuständiger Leiter des »Bureau des Lettres« die Arbeit der Gesellschaft durchaus kritisch gesehen, siehe hierzu: Kahlefeldt, »Im vaterländischen Geiste ...«, vor allem S. 159–163. Zur Selbstdarstellung siehe auch Wilhelm Hoffmann, »Das Hölderlin-Archiv 1953-1957«, in: *Hölderlin-Jahrbuch* 9-10 (1955-57), S. 191-198, hier vor allem der Vermerk über den bemerkenswerten Zuwachs in der Sammlung der Vertonungen im Berichtszeitraum 1953–1957 um 216 Exemplare auf dann insgesamt 297, siehe S. 195. Im von Theodor Pfizer verfassten Jahresbericht 1957 der Hölderlin-Gesellschaft (ebd. S. 199f.) wird die Ausstellung »Hölderlin und die Musik« angeführt, die während der Tübinger Musiktage im Hölderlin-Haus stattgefunden hat.

¹⁷ Siehe den Eintrag in: *Internationales Germanistenlexikon 1800-1950*, hrsg. von Christoph König, Berlin und New York 2003, Bd. 2, S. 914f.

¹⁸ Er dokumentierte und sammelte auch Bildnisse. Liselotte Rohrer resümiert in ihrem 1962 in einer Festschrift mit dem sprechenden Titel »In libro humanitas« für den Direktor der Württembergischen Landesbibliothek Wilhelm Hoffmann, der davor ab 1942 das Hölderlin-Archiv geleitet hatte, erschienenen historischen Abriss: »Ihm sind vor allem die Sammlung und Katalogisierung der Vertonungen Hölderlinscher Gedichte und der Bildnisse Hölderlins zu danken.« Liselotte Rohrer, »Hölderlin-Ausgabe und Hölderlin-Archiv. Entstehung und Geschichte«, in: *In libro humanitas. Festschrift für Wilhelm Hoffmann zum sechzigsten Geburtstag*, 21. April 1961, hrsg. von Ewald Lissberger, Theodor Pfizer und Bernhard Zeller, Stuttgart 1962, S. 310.

¹⁹ Siehe hierzu Dörte Schmidt, »Das wache Bewußtsein aller Beheimateten«. Exil und die Musik in der Kultur der Nachkriegszeit, in: *Auch in Deutschland waren wir nicht wirklich zu Hause». Jüdische Remigration nach 1945*, hrsg. von Irmela von der Lühe, Axel Schild und Stefanie Schüler-Springorum, Göttingen 2008, S. 356–385 sowie das Kap. I »Politisch unverdächtig? Musik im westdeutschen Wiederaufbau«, in: Pasdzierny, *Wiederaufnahme?*, S. 25–88.

²⁰ Erika und Klaus Mann, *Escape to Life. Deutsche Kultur im Exil*, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Heribert Hoven, Reinbek 1996, S. 264.

²¹ Matthias Pasdzierny und Dörte Schmidt, »Interprets the best of Germany in song. Aufführungskulturen des Liedes und das Exil«, in: *Liedersingen. Studien zur Aufführungsgeschichte des Liedes*, hrsg. von Katharina Hottmann (= *Jahrbuch Musik und Gender*, Bd. 6), Hildesheim 2014, S. 127–143.

Viktor Babin, Leo Bütow, Hanns Eisler, Paul Hindemith, Ernst Krenek, Erwin Lendvai, Hans Ferdinand Redlich, Wilhelm Rettich. Wie man der im Hölderlin-Archiv an der Stuttgarter Landesbibliothek verwahrten Korrespondenz entnehmen kann, hatten durchaus nicht alle von sich aus auf den Aufruf reagiert, sondern das Archiv war vor allem im Falle der namhafteren unter ihnen selbst tätig geworden, hatte recherchiert und (auch später noch) Verlage, aber in einigen Fällen auch die Komponisten selbst oder ihre Familien kontaktiert. Kelletat nannte in seinem von den Textvorlagen der Vertonungen ausgehenden Kommentar zu der im Hölderlin-Jahrbuch 1953 publizierten Bibliographie die prominentesten (Eisler, Krenek und Hindemith), jedoch ohne deren Exilstatus zu erwähnen, und griff auch, wenngleich ohne ihn ausdrücklich zu nennen, Redlichs Anspruch auf, dessen Kompositionen explizit als »Exil-Kompositionen« aufzufassen:

»Einige kleine Gruppen lassen sich noch zusammenfügen: um das Wort ›Heimat‹ im engsten und im weitesten Sinne, der schicksalsschwer erfüllt ist, wenn ein Emigrant während des Krieges in der Fremde eine Hölderlin-Trilogie komponiert mit den Gedichten *Die Heimat – Rückkehr in die Heimat – Mein Eigentum*. In solchen Fällen wird das Lied zum Sprecher eignen Leids und eigener Sehnsucht.«²²

Damit rückte Kelletat solche Werke (anders als die der prominenten Emigranten) aus der Perspektive der Kunst in die des individuell Biographischen, des Sozialen, und bedient damit letztlich ein Muster, das Matthias Pasdzierny für die Reaktion auf die ausdrücklichen Teilhabeansprüche von Exilierten immer wieder zeigen konnte.²³

Redlichs Trilogie ließ sich gleichwohl – auch wenn er das möglicherweise nicht wissen konnte – unmittelbar in die Deutungsstrategie einflechten, die man in der Hölderlin-Gesellschaft zur Rehabilitierung des Dichters entwickelt hatte: Im Juni 1953 hatte der Germanist Wolfgang Binder einen von Vertonungen und Kammermusik gerahmten Festvortrag über »Sinn und Gestalt der Heimat in Hölderlins Dichtung« gehalten, der – wie man auch dem Jahresbericht der Gesellschaft entnehmen kann – auf die Deutung hinauslief, der Dichter sei »als heimatloser Sänger zum Sänger der Heimat« geworden.²⁴ Die Musikalisierung Hölderlins war kein neues Motiv, und gerade deshalb erlaubte es, die alten ideologischen Denkfiguren mit neuen Belegungen zu überblenden. Bereits im Juni 1952 hatte sich im unmittelbaren Vorfeld der Jahresversammlung der Hölderlin-Gesellschaft ein Arbeitskreis »Dichtung und Musik« gegründet, welchem neben dem als Heimatvertriebener in die Stuttgarter Gegend gekommenen, durchaus nicht unbelasteten Musikwissenschaftler Karl-Michael Komma auch Binder angehörte.²⁵ Aus diesem Anlass hatte Komma zu Beginn der Jahresversammlung einen Vortrag über »Hölderlin in der deutschen Musik« gehalten, der dann 1953 in einer Druckfassung nun unter dem aufschlussreich veränderten Titel »Hölderlin und die Musik« in eben dem Jahrbuch veröffentlicht wurde, in dem Kelletat seine aus dem Aufruf hervorgegangene »Bibliographie der Vertonungen von Dichtungen Hölderlins« nebst Kommentar herausbrachte.²⁶

In der Druckfassung seines Beitrags stellte Komma gleich zu Beginn vor allem den Aspekt der Netzbildung heraus, den man als Programm der musikalischen Aktivitäten verstehen kann. Und man sieht hier die Ambivalenz zwischen Chance und Last bzw. Zumutung, mit der Komma die – offensichtlich politisch gewollte – internationale Öffnung aufgreift:

²² Alfred Kelletat, »Beobachtungen zur Bibliographie der Vertonungen«, in: *Hölderlin-Jahrbuch* 7 (1953), S. 139.

²³ Pasdzierny, Wiederaufnahme?, S. 105. Mitchell Ash diskutiert zu Beginn seines Vortrags auf dem Historikertag 2008 ausgehend von einer Formulierung aus den Erinnerungen Carl Zuckmayers solche Aufladungen des Begriffsfeldes »Heimkehr« im Zusammenhang mit der Konstruktion von Kontinuitäten, Ash, »Remigration, Wissenschaftswandlung, Wissenstransfer«, S. 1ff.

²⁴ Kelletat, »Beobachtungen«, S. 146. Zu Binder, der 1943 bis 1952 erster Geschäftsführer der neugegründeten Hölderlin-Gesellschaft gewesen war, siehe den Eintrag in: *Internationales Germanistenlexikon 1800–1950*, Bd. 1, S. 198.

²⁵ Kelletat, »Beobachtungen«, S. 148.

²⁶ *Hölderlin-Jahrbuch* 7 (1953), S. 119–135.

»In den vergangenen Monaten hat sich das Netz der Verbindungen vom Hölderlin-Archiv zu den Komponisten in allen deutschen Landen außerordentlich verdichtet. Die Stätte des Sammelns und Forschens im stillen Tal erwies auch dabei wieder ihre Strahlkraft und ihr Vermögen, die Geister zum Dienste der tieferen Erkenntnis und Deutung von Hölderlins Werk anzuziehen. Eine Bibliographie der Hölderlin-Vertonungen, die noch um 1900 unmöglich gewesen wäre, konnte hier entstehen und sie wuchs durch Neuauffindungen und Meldungen beinahe täglich. [...] Die Sammlung reicht über die Grenzen unseres Landes hinaus. Daß sie die Künstler in Österreich, die deutschen Musiker in der Schweiz mit einbezieht, ist selbstverständlich. Schon aber spannen sich ihre Fäden hinüber nach Holland und seit kurzem erst finden sie in Frankreich Anknüpfungspunkte.«²⁷

Und er schließt mit der politisch verharmlosenden wie ästhetisch pathetisierenden Bemerkung: »Wir vertrauen der Kraft der sich nach Wirrnissen wieder erneuernden Tonkunst unserer Zeit, auch und gerade dieser Dichtung die wahrhaftige und edle Melodie zu finden.«²⁸

Dass Komma den Begriff der »Tonkunst« bemüht, ist kein Zufall: Was aus seiner Sicht zu »tieferer Erkenntnis und Deutung« jenseits des begrifflichen Verstehens führt, muss einem emphatischen Kunstbegriff folgen. Dieser erst sichert der Musik jene gleichsam universale Ebene, auf der sowohl Kontinuität als auch Erneuerung denkbar wird – je nachdem wie und von wo aus man in den so gebauten doppelseitigen Spiegel schaut. Eine Konstruktion, die sich für die weitere Fachgeschichte als ebenso bedeutsam erweisen wird wie die Forderung nach internationaler Vernetzung.

*

Das Zusammenrücken von Musik und Musikwissenschaft war insgesamt charakteristisch für die Nachkriegszeit. Es zeigte sich vor allem als Suspension der ideen- oder kulturgeschichtlichen Auseinandersetzung und war in unterschiedlichen Ausprägungen früh im Bewusstsein der akademischen Fach-Community verbunden mit der Konstatierung des Verlusts, den das Musik-Exil für Deutschland nach dem Krieg bedeutete – mit unterschiedlichsten Lösungsvorschlägen. Symptomatisch ist für unseren Zusammenhang, dass Hermann Keller, der, nachdem er 1935 seine Lehrtätigkeit als Privatdozent der Technischen Hochschule aus politischen Gründen hatte abbrechen müssen, nun erster Nachkriegs-Rektor der Stuttgarter Musikhochschule war, 1947 sein Impulsreferat auf der »Interzonalen Tagung der Musikschuldirektoren« in München ausgerechnet mit der Musikwissenschaft begann:

»Die Musikwissenschaft ist als jüngste der Kunstwissenschaften etwa seit dem Jahre 1900 im schnellen Aufschwung begriffen und holte ihre Schwesterswissenschaften bereits ein, woran Deutschland führend beteiligt war. Das 3. Reich hat keiner andern Wissenschaft solchen Schaden zugefügt wie ihr, z.B. mußten die meisten ihrer führenden Köpfe emigrieren. Ein enger Zusammenhang zwischen Musik und Musikwissenschaft ist gerade bei der gegenwärtigen Notlage sehr geboten.«²⁹

Keller reklamierte explizit das – durchaus diskussionswürdige – Narrativ des Bruchs³⁰ in besonderer Weise für die Musikwissenschaft. Er rückte das Fach aus dieser Perspektive gleichsam als Überlebensstrategie angesichts der konstatierten »Notlage« in direkte Allianz mit eben jener aufgeladenen und

²⁷ Komma, »Hölderlin und die Musik«, S. 106.

²⁸ Ebd., S. 118.

²⁹ *Bericht über die interzonale Tagung der Musikschuldirektoren in München 1947*, zit. nach dem Exemplar im Hauptstaatsarchiv Stuttgart: EA 3/203 Bü 108, S. 38. Zu den (Musik-)Hochschulkonferenzen siehe auch Matthias Pasdzierny, »Das Lehrerverzeichnis weist viele Veränderungen auf, aber es ist immerhin noch beinahe die Hälfte, die ich kenne.« *Musiker-Remigration an der Musikhochschule Stuttgart*, in: *Zwischen individueller Biographie und Institution. Zu den Bedingungen beruflicher Rückkehr von Musikern aus dem Exil*, hrsg. von Matthias Pasdzierny und Dörte Schmidt (= *Forum Musikwissenschaft*, 9), Schliengen 2013, S. 98–103.

³⁰ Hier über die Denkfigur des Brain Drain eingeführt, der den in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts bereits erarbeiteten Fortschritt der Disziplin im Land zerstört hatte, den es nun wieder aufzubauen galt.

letztlich nur in Aufführungen zu realisierenden Idee von Musik, die es erst erlaubt, dass Forschung und die Bedürfnisse der Praxis zusammenfinden. Aus solcher Perspektive wurden die Werk-Texte zum gemeinsamen Bezugs-, wenn nicht Fluchtpunkt. Sie erlaubten die programmatische Verschränkung von wissenschaftlichem und praktischem musikalischem Wissen, die zu den öffentlichen Argumentationsmodellen gehörte, und schließlich auch sinnvoll erscheinen ließ, dass Hans Ferdinand Redlich in dem geschilderten Beispielfall den institutionellen Aspekt der akademischen Zertifizierung nutzen konnte, um sich und seine Kompositionen einzuführen. Gerade auch bei der Kontaktaufnahme zwischen exilierten und gebliebenen Kollegen spielten persönliche Beglaubigungen wie institutionelle Zertifizierungen eine wichtige Rolle und legten gleichermaßen das Fundament für die Reintegration der Gebliebenen in eine internationale Wissenschaft-Gemeinschaft wie für diejenige der Exilierten in die deutsche Community – erst formelle Zertifizierungen jedoch verschoben die Kontakte von der persönlichen und sozialen auf jene institutionelle Ebene, auf der sich beide Seiten in unterschiedlicher Weise Teilhabe und Austausch erhofften. Hier überlagern sich sachliche wie persönliche Beglaubigungen und folgen offensichtlich gleichzeitig unterschiedlichen Begründungsmustern – ein Vorgang, den man vielfach auch in Entschädigungsverfahren beobachten kann.³¹ Beide Ebenen aber sind aufeinander bezogen und prägen den Handlungsraum, in dem die in unserem Zusammenhang zu verhandelnden Prozesse sich entfalten.

Der Rekurs auf die Zerstörung der internationaler Kontakte unter dem Nationalsozialismus verstärkte in den frühen Bestandsaufnahmen auf deutscher Seite die Wertigkeit der neu aufgebauten Netzwerke sowohl aus der Sicht der Besatzungsmächte, wie – wenn auch aus anderen Gründen – aus der Perspektive der Gebliebenen und wohl auch da, wo dies nicht explizit gemacht wurde.³² Dass sich die deutsche Musikwissenschaft auch in der internationalen Außendarstellung so positionierte, kann man beispielhaft bei Harald Heckmann nachlesen, der 1957 in der Zeitschrift der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft ein Resumé über die Aktivitäten der Musikwissenschaft »in Deutschland« mit folgender Bemerkung beginnt:

»1945 wurde mit dem totalen Zusammenbruch auch der Zusammenbruch des deutschen Musiklebens und damit der deutschen Musikforschung offenbar, zu dem der Keim bereits viel früher gelegt worden war. Schon bald nach 1933 verurteilte das damals herrschende Regime namhafte Forscher zum Schweigen, bedeutende Wissenschaftler verließen das Land, und der Kontakt mit der internationalen wissenschaftlichen Welt wurde von Jahr zu Jahr schwieriger, bis er schließlich erlosch, als der Krieg ausbrach.«³³

³¹ Zur Bedeutung dieser Quellsorte für die Musikhistoriographie siehe Dörte Schmidt, »Remigranten und musikalische Vergangenheitspolitik. Zum Verhältnis von individuellem Handeln und institutionellem Rahmen bei der Rückkehr von Musik und Musikern«, in: Pasdzierny/Schmidt, *Zwischen individueller Biographie und Institution*, S. 55f; Marcus Böick, »Gefühle Dissonanz. Zur Entschädigung von NS-verfolgten Musikern in der frühen Bundesrepublik«, ebd., S. 57–95, sowie Pasdzierny, *Wiederaufnahme?*.

³² Im Vorwort zum ersten Band der *MGG1* spricht Friedrich Blume 1951 ausdrücklich von einer »Periode, die den Weltzusammenhang der Musikforschung zertrümmert, die Zusammenarbeit der Spezialisten zersplittert und in einigen Völkern die Musikwissenschaft an den Rand des Zusammenbruchs gedrängt« habe, und diesen Weltzusammenhang gelte es nun in internationaler Zusammenarbeit wiederherzustellen; *MGG1*, Bd. 1 (1949–51), Sp. V. Er schließt am Ende mit einem durchaus weitreichenden, universalen Anspruch: »Wenn es dem Herausgeber [...] gestattet ist, einen Wunsch auszusprechen, so ist es der, daß die MGG weiterhin bleiben und noch mehr als bisher werden möge: der Ort geistigen Wettbewerbs für die Musikforscher aller Nationen. In der Einheit der Leistung wieder zur inneren Einheit der Weltmusikforschung zu gestalten, ist ein hohes Ziel, zu dem diese Enzyklopädie ihr Teil beitragen möge.« (ebd., Sp. IX). Siehe hierzu auch den Beitrag von Laurenz Lütteken: »Weltsprache Musik? Selbstverständnis und Geltungsanspruch der ersten MGG«, in diesem Kongressbericht. Philine Lautenschläger hat die spezifischen Strategien der deutschen Musikwissenschaft, vor allem der Gesellschaft für Musikforschung und der *MGG*, im Blick auf deren Kontaktaufnahmen mit emigrierten Kollegen thematisiert in: »Eine leistungsfähige und bereitwillige, weltweite Zusammenarbeit der Musikforscher«, in: *Geschichte der Germanistik* 41/42 (2012), S. 78–87. Und Pamela Potter skizziert den breiteren Kontext solcher Narrative in: *Arts of Suppression. Confronting the Nazi Past in Histories of the Visual and Performing Arts*, Oakland 2016, siehe vor allem das Kap. »Modernism and the Isolation of Nazi Culture«, S. 175–214.

³³ »Musikwissenschaftliche Unternehmungen in Deutschland seit 1945«, in: *AcM* 29 (1957), S. 75–94.

Später im Text betont Heckmann den »internationalen Charakter« der öffentlichen Tagungen der Gesellschaft für Musikforschung 1950, 1953 und 1956,³⁴ die »internationale Blickrichtung und die universelle, alle Sparten musikwissenschaftlichen Forschens und Denkens« umfassende Ausrichtung des Fachs, die sich als Programm auch in den beiden deutschen Fachzeitschriften *Musikforschung* und *Archiv für Musikwissenschaft* spiegele, und schließt:

»Man wertet es in Deutschland erfreut als äußeres Zeichen für die fruchtbare Zusammenarbeit der deutschen Musikforschung mit der Musikforschung der Welt, daß die »Internationale Gesellschaft für Musikforschung« ihren nächsten Kongreß 1958 als Gast der »Gesellschaft für Musikforschung« in Köln abhalten wird.«³⁵

Ein Blick in den publizierten Tagungsbericht zeigt die durchaus nennenswerte Beteiligung emigrierter wie dauerhaft oder auch nur zeitweise zurückgekehrter Kollegen an dieser Tagung: Unter den publizierten Referaten finden sich die Namen Laurence Feininger, Ernest T. Ferand, Karl Geiringer, Eta Harich-Schneider, Georg Knepler, Fritz A. Kuttner, Bruno Nettl und Emanuel Winternitz, in den Berichten der Arbeitsgemeinschaften werden überdies Hans Hickmann, Otto Erich Deutsch, Alphons Silbermann und Willy Apel als Teilnehmer genannt, das abgedruckte Programm weist überdies eine Diskussionsveranstaltung mit Theodor W. Adorno aus. Verortungsstrategien spielen in diesem Band von Seiten der Veranstalter wie der Referenten offensichtlich eine Rolle. Unter den im Exilland gebliebenen Kollegen lieferten Nettl und Kuttner englische Texte, Feininger, Ferand, Geiringer und Winternitz deutsche. In vielen Texten findet die Exilerfahrung durchaus ein Echo. Während jedoch beispielweise Eta Harich-Schneiders Bericht über Quellen Japanischer Musik sich auch gleichsam neutral aus der Perspektive einer Internationalisierung des Faches lesen lässt, erlaubt dies Geiringers Beitrag über »Unbekannte Werke von Nachkommen J. S. Bachs in amerikanischen Sammlungen« nicht so ohne weiteres. Ausgerechnet an Bach, den Theodor W. Adorno 1951 seiner vergangenheitspolitischen Vereinnahmung wegen »gegen seine Liebhaber verteidigt« hatte,³⁶ wird hier durchaus der Anspruch auf eine Revision der – auch eigenen – kulturellen Topographie formuliert: Wie Geiringer betont,

»kann der Forscher, der Probleme älterer Musik behandelt, die amerikanischen Sammlungen nicht übergehen. Dies mußte ich zu meinem Schaden erkennen, als ich für meine Arbeit über die Familie Bach Material suchte, wobei es mir zunächst selbstverständlich erschien, mich auf europäische und ganz besonders deutsche Sammlungen zu beschränken. Nachdem mein Buch bereits in New York und London erschienen war, stellte ich fest, daß ich unterlassen hatte, verschiedene Quellen zu berücksichtigen, die sich mir ohne Schwierigkeiten im eigenen Land erschlossen hätten.«³⁷

Auch wenn das Inhaltsverzeichnis des Tagungsbandes keine Orte enthält, sind die Autorangaben zu Beginn der Texte durchaus mit solchen versehen und es wird die Gelegenheit genutzt, die geknüpften Kontakte auch zu zeigen: So findet man bei Ernst T. Ferand, der sich zu dieser Zeit mit einem Fulbright-Stipendium in Köln aufhielt, die Angabe »New York – Köln«, bei Bruno Nettl, der sich seit 1956

³⁴ Ausweislich der Tagungsberichte waren in Lüneburg 1950 der nach Schweden emigrierte Ernst Emsheimer, die zu dieser Zeit in New York lebende, zunächst nach Japan ausgewanderte Eta Harich-Schneider und der nach England emigrierte Hans Ferdinand Redlich anwesend; in Bamberg 1953 beteiligte sich kein Emigrant und 1956 nach Hamburg war wieder Harich-Schneider gekommen, die mittlerweile nach Wien übersiedelt war.

³⁵ Ebd., S. 75, 76 und 94.

³⁶ Theodor W. Adorno, »Bach gegen seine Liebhaber verteidigt«, in: *Merkur* 5 (1951) 5, S. 535–546. Der Text beginnt mit dem sprechenden Satz: »Die heute herrschende musikwissenschaftliche Ansicht von Bach trifft zusammen mit der Rolle, die ihm Stagnation und Betriebsamkeit der auferstandenen Kultur zuweisen.«

³⁷ Karl Geiringer, »Unbekannte Werke von Nachkommen J. S. Bachs in amerikanischen Sammlungen«, in: *Bericht über den siebenten internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Köln 1958*, hrsg. von Gerald Abraham u.a., Kassel u.a. 1959, S. 59 (Hervorhebung von der Verf.).

ebenfalls mit einem solchen Stipendium an der Universität Kiel aufhielt, sogar nur »Kiel« (während in der ebenfalls in den Band aufgenommenen Veranstaltungsübersicht »Detroit« steht, wo er davor und danach tätig war).³⁸

*

Wenn man einmal davon absieht, die Immunsierungsfunktionen der unterschiedlichen Strategien des Wiederanknüpfens wie der Konstruktion von Kontinuitäten sofort zu bewerten, und stattdessen an ihnen Machart und Wirkungsweisen jener eingangs skizzierten Spiegel weiterverfolgt, in denen sich Gebliedene wie Exilierte betrachten, die aber immer auch noch wenigstens etwas von der Umgebung zeigen, die sie jeweils im Rücken haben, dann kann man verfolgen, wie diese die Entwicklungen des Faches geprägt haben. Tatsächlich hat sich gerade die Quellen-Dokumentation, wie Dinko Fabris auch in seinem Statement zur Eröffnung der Internationalen Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2016 in Mainz mit Nachdruck betont hat, bis heute zu einem weltweiten gemeinsamen Projekt entwickelt, mit dem die Musikwissenschaft einzigartig dasteht.³⁹ Und die Geschichte des *Repertoire Internationale des Sources Musicales* (RISM) zeigt beispielhaft, wie sehr man die Idee der Dokumentation und Sammlung von deutscher Seite nach dem Krieg als Möglichkeit internationaler Vernetzung begriff.⁴⁰ Interessant ist, dass Harald Heckmann erst 2010, anders als in seiner ersten Darstellung von 1995, mit Verweis auf die Arbeit von Pamela Potter zur deutschen Musikwissenschaft im Dritten Reich hervorhebt, dass der Impuls zur Gründung eines neuen, in internationaler Zusammenarbeit erstellten Quellenlexikons auf der ersten Nachkriegskonferenz der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Basel von einem Deutschen ausging, dem Kieler Hans Albrecht:

»Ich erinnere mich nicht mehr, was uns Zuhörern damals mehr Respekt einflößte: der Mut, ein solch gigantisches und in seinem Umfang und Aufwand auch nicht ansatzweise überschaubares Projekt anzugehen, oder das (mit einer gewissen Verzögerung) einsetzende gewaltige positive Echo, das ihm entgegen gebracht wurde. Und dies, obwohl die Idee aus Deutschland kam, das zwar weltweit als Ursprungsland einer neuzeitlichen Musikwissenschaft galt, das aber einen erheblichen Teil dieses Ansehens in der Zeit zwischen 1933 (oder auch schon früher) und 1945 (oder auch darüber hinaus) verspielt hatte.«⁴¹

Über die Orientierung an der Materialität musikalischer Quellen und ihre dadurch erforderte Lokalisierung wurde letztlich jene neue, übernationale Kartierung möglich, die die Interessen der Exilierten wie der Gebliedenen repräsentierte und in die diese sich dann auch über die Editionsphilologie wie die gleichfalls die Werktexte ins Zentrum rückende Musikalische Analyse eintragen konnten. Ein Blick in musikwissenschaftliche Festschriften der 1950er und -60er Jahre zeigt, wie sich über diese methodischen Perspektiven vermittelt gerade dort die Beiträge von Exilierten und Gebliedenen versammelten.⁴² Dass

³⁸ Hierzu der Artikel zu Bruno Nettl in: *LexM*, http://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00002767 (Abruf 05.02.2017). Eine besondere Figur in dieser Gemengelage ist der in Los Angeles lehrende Amerikaner Walter H. Rubsamen, der 1937 in München mit einer Arbeit über Pierre de la Rue promoviert worden war. Er hatte also Deutschland unter dem Nationalsozialismus erlebt, sich jedoch bereits mit dem 1944 in *Musical Quarterly* publizierten Nachruf auf Kurt Huber und erneut mit einem 1951 in der gleichen Zeitschrift erschienenen Text über »Schoenberg in America« (beides offensichtlich jenseits seiner eigentlichen Forschungsgebiete) persönlich wie politisch eindeutig öffentlich hierzu positioniert.

³⁹ Siehe hierzu Dinko Fabris, »The Period 2012 to 2017«, in: *The History of the IMS*, hrsg. von Dorothea Baumann und Dinko Fabris, Kassel 2017, S. 116–123.

⁴⁰ Siehe hierzu Harald Heckmann, »Das Repertoire Internationale des Sources Musicales (RISM) in Geschichte und Gegenwart«, in: *FAM* 42, 2 (1995), S. 135–143.

⁴¹ Unter dem gleichen Titel, jedoch überarbeitet, in: *FAM* 57/2 (2010), S. 141.

⁴² An der Festschrift für Heinrich Besseler (Leipzig 1961) beteiligten sich Edith Gerson-Kiwi und Edward E. Lowinsky, beide mit Beiträgen in englischer Sprache. Die Festschrift für den Kölner Ordinarius Karl Gustav Fellerer (Regensburg 1962), die die Autoren mit Ortsnamen versieht, finden sich Beiträge von Willi Apel und Ernest T. Ferand, der sich ganz offensichtlich nicht nur bemüht, deutsche und amerikanische Forschungsliteratur zusammenzubringen (er zitiert u. a. Wolfgang Boetticher

dies von Seiten der Exilierten durchaus auch im Bewusstsein dieses Vorgangs geschehen konnte, mag man beispielhaft an Paul Nettls Beitrag über Hans Moldenhauers Manuskriptsammlung in der Festschrift für Alfred Orel sehen, der mit einer ausführlichen geographischen wie vergangenheitspolitischen Verortung eröffnet wird:

»Tief im Westen der Vereinigten Staaten von Amerika, eine Flugstunde vom Pazifischen Ozean, unweit des Columbia River und der Canadischen Rocky Mountains liegt Spokane, eine der wichtigsten Städte des großen Nordwestens. Wer würde vermuten, daß dieser Tausende von Meilen von Europa entfernte Ort ein musikwissenschaftliches Zentrum ist und eine Autographensammlung beherbergt, um die ihn manche anerkannte Kulturstätte beneiden könnte. Hans Moldenhauer, der Besitzer dieser Sammlung, ist einer jener europäischen Pioniere, die sich unter dem Druck des Hitler Regimes in den USA niederließen und sich nicht nur Heim und Beruf aufbauten, sondern auch in der neuen Wahlheimat segensreich wirkten.«⁴³

Vor diesem Hintergrund erhält jener Paradigmenwechsel, den etwa Tobias Robert Klein in seinem Referat während der Mainzer Jahrestagung 2016 mit Verweis auf Nike Wagners Siemens-Preis-Laudatio auf Reinhold Brinkmann mit Carl Dahlhaus, Rudolf Stephan und Brinkmann ansetzte,⁴⁴ eine aufschlussreiche Tiefendimension gerade im Blick auf die Frage nach dem Verhältnis von Brüchen und »konstruierten Kontinuitäten«. Brinkmann selbst sprach diesen Punkt nicht ohne Grund in seiner Dankesrede zum Siemens-Preis 2001 ausdrücklich an: Programmatisch schloss er sich dort – und darin liegt die eigentliche Verortung in diesem Feld – Arnold Schönberg an, als er seine Zielvorstellung für eine recht verstandene Musikwissenschaft formulierte, »nämlich (mit dem aktiven Akkusativ): »Forschungen in die Tiefe der musikalischen Sprache«. Und dies, so liest man weiter, versteht Brinkmann nicht als individuelle, persönliche Haltung, sondern als grundsätzliche Konsequenz aus der historischen Lage, denn:

»genau für dieses stritt meine Generation in den 1950er- und frühen 1960er-Jahren, dies als leitendes Prinzip zu etablieren: den Kunstcharakter des einzelnen Werks, seine Individualität, aus dem Durchgang durch die Kompositionstechnik zu erhellen – das sahen jene damals enthusiastischen jungen Wissenschaftler, die der herrschenden geistesgeschichtlichen Methode überdrüssig waren, als ihre geschichtliche Aufgabe. Sie

und Bernhard Meier, aber auch ungedruckte amerikanische Dissertationen), sondern auch seine Beteiligung an der im Jahr zuvor erschienenen Festschrift für Wolfgang Osthoff erwähnt, in der er der einzige beitragende Emigrant war. Auch an der Festschrift für Friedrich Blume (Kassel 1963) waren Emigranten beteiligt, die durch Ortszusätze zwar nicht im Inhaltsverzeichnis, aber doch zu Beginn der Texte selbst auch kenntlich wurden: Hans Ferdinand Redlich steuerte »Unveröffentlichte Briefe Alban Bergs und Arnold Schönbergs« bei, und Bruno Nettl beteiligte sich auf Englisch mit »Notes of the Concept and Classification of Polyphony«, in denen er mit einer Kritik an Marius Schneiders »Geschichte der Mehrstimmigkeit« ebenfalls eine Verbindung zwischen der deutschen und der amerikanischen Debatte suchte und die er mit der Anmerkung versah: »This paper contains the substance of a lecture held before the Southeastern Chapter of the American Musicological Society in October, 1960, at Chapel Hill, N.C.«. In der Gegenrichtung beteiligten sich auch Zurückgekehrte, Emigranten und Gebliene an Festschriften für Emigranten, wie beispielsweise der für Willy Apel (Bloomington 1968), die sowohl die Institutionen wie die Orte der Autoren nennt und in der Walter Kaufmann, Klaus Speer und Hans Tischler sich ebenso beteiligten wie Karl Gustav Fellerer und der Generalsekretär von RISM, Friedrich Wilhelm Riedel.

⁴³ Paul Nettl, »Hans Moldenhauer. Pionier der Musikwissenschaft«, in: *Festschrift für Alfred Orel zum 70. Geburtstag, überreicht von Kollegen, Freunden und Schülern*, hrsg. von Hellmut Federhofer, Wien und Wiesbaden 1960, S. 133. – Zu Moldenhauers Sammlung siehe auch Alfred Mann, »Music History from Primary Sources. An Introductory Essay«, in: *The Rosaleen Moldenhauer Memorial. Music History from Primary Sources: A Guide to the Moldenhauer Archives*, hrsg. von Jon Newsom und Alfred Mann, Washington 2000, elektronisch zugänglich unter: <https://memory.loc.gov/ammem/collections/moldenhauer/2428106.pdf> (Abruf 01.02.2016). Zum Kontext solcher Sammlungen im Exil siehe Dörte Schmidt, »Nachlass zu Lebzeiten. (Selbst-)Archivierung als auf Dauer gestellte künstlerische Selbstvergewisserung«, in: *Archive zur Musikkultur nach 1945. Verzeichnis und Texte*, hrsg. von Antje Kalcher und Dietmar Schenk, München 2016, S. 21–37, zu Moldenhauer S. 33–37. Zu Orel siehe auch Clemens Zoidl, »Ich bin daher politisch unbelastet. Die Karriere des Musikwissenschaftlers Alfred Orel vor, während und nach der Zeit des Nationalsozialismus«, in: *Eine Institution zwischen Repräsentation und Macht. Die Universität für Musik und darstellende Kunst Wien im Kulturleben des Nationalsozialismus*, hrsg. von Juri Giannini u.a. (= *Musikkontext*, Bd. 7), Wien 2014, S. 279–311.

⁴⁴ Tobias Robert Klein, »»Mehr Musik wagen«. Bemerkungen zum musikwissenschaftlichen Paradigmenwechsel der 1960er Jahre«, freies Referat auf der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung, Mainz 2016. Ich danke Tobias Robert Klein, Berlin, sehr herzlich für die Überlassung seines Vortragsmanuskripts. Siehe auch: Nike Wagner, »Laudatio auf Reinhold Brinkmann«, in: *2001. Ernst von Siemens Musikpreis. Reinhold Brinkmann*, Zug 2001, S. 37.

wollten eine nach der Nazi-Herrschaft und nach dem zweiten Weltkrieg neue, von den politisch-ideologischen Verfehlungen der Vätergeneration unberührte Methodologie aufbauen. In deren Zentrum stand die Erkenntnis des Kunstwerks, der Schlüssel dazu lag in einer eindringenden musikalischen Analyse. Analyse aber bedeutete Strukturanalyse, nicht von vornherein und für jeden war es ästhetische Interpretation. Und einher mit dieser Orientierung ging eine Nobilitierung der musikalischen Avantgarde als eines legitimen Objekts musikwissenschaftlicher Arbeit. Es gelang damals, beides durchzusetzen.«⁴⁵

Die aus solcher »Orientierung am Kunstwerk« – um eine Prägung des Musikpädagogen Michael Alt zu bemühen⁴⁶ – entstandene Wertschätzung der musikalischen Analyse und damit der musiktheoretischen Perspektive jedoch, die dies ermöglicht hatte, wurzelt in den 1960er und -70er Jahren in einer in der Musik einzigartigen Allianz von Kontinuität und Umbruch von bemerkenswerter Wirksamkeit – zu differenzieren nur durch die Wahl der Gegenstände. Analyse und Philologie etablierten den Werktext als Spiegel auch zwischen den Generationen. Die von Brinkmann im Rekurs auf Schönberg herausgestellte strukturanalytische Orientierung am Werktext erweist sich bei näherem Hinsehen vor allem als Abkehr von jenen, die nach dem Krieg kein methodisches Revisionsbedürfnis gegenüber den in mehrfacher Hinsicht heikel gewordenen geistesgeschichtlichen Kontinuitäten zeigten – heikel zum einen, weil sie sich so offensichtlich als korrumpierbar erwiesen hatten und man (z.B. im Blick auf die Wiener Schule) solcher Korruption des Kunstcharakters nun durch Fokussierung auf Autopsie der Musik selbst entgegentreten wollte. Heikel aber mindestens ebenso, weil sie, so man sich nicht auf strukturelle Fragen zurückziehen wollte, es erzwungen hätte, gerade diese Korrumpierbarkeit zu thematisieren. Gründe, dies zu vermeiden, ließen sich unter den Exilierten (die endlich den Kunstcharakter ihrer Werke gewürdigt und gesichert wissen wollten) und der ihnen verbundenen jüngeren Generation ebenso finden, wie – aber eben aus ganz anderen Motiven – unter den Gebliebenen und in solche Korruption Verstrickten. In der Konzentration auf den Werktext tritt uns eine spezifische Spielart der Utopie der »Stunde Null« entgegen, der die eingangs beschriebene vergangenheitspolitische Aufladung des musikalischen Kunstwerks eine belastbare Basis lieferte und der eine ebenso »hart erarbeitete Konstruktion«⁴⁷ zugrunde lag, wie den methodischen Kontinuitäten, von denen sie sich abwendete. Diesem Weg schlossen sich – wenn auch mit höchst unterschiedlichen Hoffnungen – gleichermaßen Gebliebene wie Exilierte an, was wohl auch deshalb funktioniert hat, weil sich eine Vorgeschichte für solches Vorgehen eben nicht nur in der von Brinkmann aufgerufenen Tradition der vertriebenen Avantgarde finden ließ, sondern solche Suspension der Interpretation ideell beispielsweise auch hinter der durch den Nationalsozialismus betriebenen Verwandlung etwa von Redakteuren zu Schriftleitern oder Regisseuren zu Spielleitern stand.⁴⁸

Vor solchem Horizont werden Figuren wie der Musikpädagoge Michael Alt, aber auch der bereits erwähnte Komponist und Musikhistoriker Karl Michael Komma interessant. Mit Publikationen wie der Schulbuchreihe *Das musikalische Kunstwerk. Musikkunde in Beispielen für Gymnasien* (ab 1965) und seiner *Didaktik der Musik* mit dem programmatischen Untertitel *Orientierung am Kunstwerk* (1968) rückte Alt den beschriebenen Trend hin zur Werkbetrachtung in den späten 1960er Jahre äußerst wirkmächtig in die pädagogische Perspektive – wie klar er sich damit von eigenen Positionen vor 1945 absetzte, zeigt

⁴⁵ Reinhold Brinkmann, »Dankeswort«, in: ebd., S. 59f.

⁴⁶ Michael Alt, *Didaktik der Musik. Orientierung am Kunstwerk*, Düsseldorf 1968.

⁴⁷ Ash, »Remigration, Wissenschaftswandlungen, Wissenstransfer«, Abstract, <http://www.historikertag.de/Dresden2008/index.php/wissenschaftliches-programm/sektionen-am-20kt/details/288-Mitchell%20G.html> (Abruf: 22.01.2017).

⁴⁸ Franz Rühlmann etwa vereinnahmt im Kontext der Gluck-Pflege die Denkfigur der Werktreue für das letztlich ideologische Ziel der Durchsetzung eines linientreuen Aufführungsideals und verbindet dies mit der Forderung nach »brauchbarem und authentischen Aufführungsmaterial«. Damit etabliert er eine Begründung für den Plan zu einer Gluck-Edition, durch die den Argumentationshorizonten der Interpreten ein von höherer Stelle beglaubigter Werktext als Maßstab entgegengestellt werden sollte. Franz Rühlmann, »Zur Wiederbelebung Glucks«, in: *Festschrift Fritz Sein zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Hans Hoffmann und Franz Rühlmann, Braunschweig 1939, S. 161–181, hierzu S. 181.

ein Blick in den von ihm verfassten Band *Deutsche Art in der Musik* (1936 als Band in der »Schriftenreihe zur Nationalsozialistischen Erziehung« erschienen).⁴⁹ Zu Recht hat Wilfried Gruhn allerdings darauf hingewiesen, dass und wie Alt sich einerseits auf Adornos »Kritik des Musikanten« und die musiksoziologische »Hörertypologie« beruft, zum anderen aber seine didaktische Konzeption eben nicht daraus, sondern vor allem von der 1967 erschienenen *Theorie der Schule* des Juristen und Pädagogen Theodor Wilhelm herleitet, der während des Nationalsozialismus u.a. wie Alt Dozent für Erziehungswissenschaften an der Pädagogischen Hochschule Oldenburg gewesen war und nach dem Krieg zunächst ab 1951 an der Pädagogischen Hochschule Flensburg, dann ab 1959 bis zu seiner Emeritierung an der Universität Kiel lehrte.⁵⁰

Der Erfolg einer solchen Revision der musikpädagogischen Standpunkte verdankte sich m. E. nicht allein der in der Literatur rückblickend immer wieder reklamierten Deutungsmacht Adornos, sondern mindestens ebenso der Tatsache, dass solche »Orientierung am Kunstwerk« sowohl den Bruch wie auch die Konstruktion von Kontinuitäten erlaubte. Sie konnte offenbar in ihrer philologischen, quellenkundlichen wie analytischen Ausrichtung als einer jener Spiegel fungieren, hinter denen im Kontext sowohl der von Brinkmann herausgestellten Neuausrichtung der Musikwissenschaft wie auch der die Musikhochschulen sehr verändernden Rückverwandlung des Faches Tonsatz in Musiktheorie die eigentlichen Aushandlungsprozesse stattfanden.⁵¹ Vor allem die Stuttgarter Hochschule für Musik war im Zuge der Auseinandersetzungen um das Jahr 1968 (die hier vielleicht stärker wirksam wurden, als an manchen anderen Hochschulen) zu einem zentralen Podium für aktuelle Debatten um die Musiktheorie geworden. Man setzte die Musiktheorie als grundlegende Disziplin, ganz im Einklang mit den eben beschriebenen Tendenzen in der Musikpädagogik, ebenso der kompromittierten Musikgeschichte entgegen wie der vorherrschenden dogmatischen und am Volkslied ausgerichteten Handwerkslehre. Bereits 1970 gründete die Arbeitsgemeinschaft der Theorielehrer dort die *Zeitschrift für Musiktheorie* und schuf damit die publizistische Plattform für eine Debatte, die weit über Stuttgart ausstrahlen sollte, und bei der sich die Frage nach dem Verhältnis von Musikgeschichte und Musiktheorie stellt, also im Grunde die, was eigentlich Musikwissenschaft sei. Herausgegeben wurde das zweimal jährlich erscheinende Periodikum von Karl Michael Komma und Peter Rummenhölter, und ein Blick in die Publikationslisten der bei-

⁴⁹ Zum Umfeld dieses Bandes siehe Norbert Jers, »Musikwissenschaft im Rheinland und die nationalistische Idee einer Deutschen Musik«, in: *Wissenschaftsgeschichte im Rheinland unter besonderer Berücksichtigung von Raumkonzepten*, hrsg. von Gertrude Cepl-Kaufmann, Dominik Groß und Georg Mölich (= *Studien des Aachener Kompetenzzentrums für Wissenschaftsgeschichte*, 2), Kassel 2008, S. 145–168.

⁵⁰ Vgl. Sigrid Abel-Struth, *Grundriß der Musikpädagogik*, Mainz 1985, vor allem S. 545, die diesen Zusammenhang durchaus nennt, aber dennoch eine direkte Linie von Adorno zu Alt zieht, sowie ausführlicher und mit Hinweis auf Wilhelms Tätigkeit während des Nationalsozialismus: Wilfried Gruhn, *Geschichte der Musikerziehung. Eine Kultur- und Sozialgeschichte vom Gesangunterricht der Aufklärungspädagogik zu ästhetisch-kultureller Bildung*, Hofheim 1993, S. 294–299. Zu Wilhelms Kieler Umfeld und dem Verhältnis der Nachkriegspädagogik zum Nationalsozialismus siehe auch: Edgar und Elvira Weiß, *Pädagogik und Nationalsozialismus. Das Beispiel Kiel*, Kiel 1997; zu Wilhelm auch Klaus-Peter Horn, *Erziehungswissenschaft in Deutschland im 20. Jahrhundert. Zur Entwicklung der sozialen und fachlichen Struktur der Disziplin von der Erstinstitutionalisierung bis zur Expansion*, Bad Heilbrunn 2003, passim. Für den Hinweis auf die Verbindungen hierzu und die Überlassung des Manuskriptes zu ihrem Text »Eine Provokation. Musikwissenschaft und Musikpädagogik« (erscheint in: *Musik(en) beschreiben, besprechen, erklären*, hrsg. von Anne Jostkleigrewe, Christine Hoppe und Andreas Waczkat [= *Kompendien Musik*, 4], Laaber: Druck i. V.), in dem dieser Zusammenhang ausgeführt wird, danke ich sehr herzlich Susanne Fontaine, Berlin.

⁵¹ Wie lange sich die starke Betonung des Adorno-Einflusses in der Musikpädagogik trotz des Hinweises von Gruhn gehalten hat, mag man der publizierten Bachelorarbeit von Pit Uhden entnehmen: *Die Einflüsse Theodor W. Adornos in der Didaktik Michel Alts*, Leipzig 2013, http://www.qucosa.de/fileadmin/data/qucosa/documents/13046/2013_Uhden_hmtd-schriften-online-mp-2.pdf (Abruf 02.02.2017). Siehe zu den Kontinuitäten und Brüchen, die in der Musiktheorie hierfür eine Rolle spielen, Ludwig Holtmeier, »Von der Musiktheorie zum Tonsatz. Zur Geschichte eines geschichtslosen Faches«, in: *ZGMTH* 1, 1 (2003), S. 11–34. Holtmeier zitiert dort aus einem vermutlich aus dem Jahr 1944 stammenden Text Hermann Grabners, der in der Bemerkung gipfelt: »jeder Weg, mag er nun Ziel in Werkwiedergabe, Werkeinrichtung oder Werkschöpfung haben, geht über die Werkanalyse« (ebd., S. 15).

den, die das erste Heft im Kontext einer Bibliographie der musiktheoretischen Arbeiten der Stuttgarter Hochschullehrer mitteilt, macht die Grundverschiedenheit der fachlichen wie weltanschaulichen Ausgangspunkte sofort erkennbar. Dass der Fluchtpunkt der beiden offensichtlich so unterschiedlichen Perspektiven gleichwohl auf das Kunstwerk zielte, zeigt sich, wenn Karl Michael Komma im Editorial des ersten Heftes der neuen Zeitschrift bemerken konnte: »Ein wichtiger Platz ist der Analyse vorbehalten. Sie ist nicht als Anhang, sondern als Mitte des Organs gedacht.«⁵²

Die musikalische Analyse lieferte den vermeintlich neutralen Boden für die Nachkriegsdebatte. Sie konnte bemerkenswerterweise eben durch die Suspendierung der historischen Perspektive eine Aktualisierung ihrer Gegenstände bewirken, die nicht nur ohne weitere Vorkehrungen die Würdigung der vertriebenen Musik und damit deren Rückkehr als Kunst im eigentlichen Sinne (und eben nicht allein als biographische Quelle) erlaubte, sondern auch eine Brücke zum Aktualitätsbedürfnis der jüngeren Generation schlug, die anders vielleicht nicht denkbar gewesen wäre. Dass dies kein spezifisch musikwissenschaftlicher Mechanismus war, zeigt sich im Vergleich zu den anderen Kunstwissenschaften, allen voran wohl der Kunstgeschichte. Die Parallelen sind frappierend und zeigen sich u.a. in der Berufungspolitik jenseits der Traditionsuniversitäten: In der Kunstgeschichte wird 1967 an der Ruhr-Universität Bochum mit Max Imdahl (Jahrgang 1925) programmatisch ein Ordinarius berufen, der die Neue Kunst als Gegenstand akademischer Forschung gleichberechtigt einführt. Im gleichen Jahr beruft man in der Musikwissenschaft auf Ordinariate an der TU Berlin mit Carl Dahlhaus (Jahrgang 1928) und an der FU Berlin mit Rudolph Stephan (Jahrgang 1925) zwei Wissenschaftler, die für ihren engen Kontakt zur Neuen Musik (z.B. ihre ständige Teilnahme an den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik) bekannt sind. Während die *Monographien zur Bildenden Kunst* jedoch mit Autoren wie Max Imdahl über die klassische Moderne bis in die wirklich zeitgenössische Kunst vordrangen,⁵³ kamen zwar die *Meisterwerke der Musik* über den von Dahlhaus, Rudolf Stephan und anderen angestoßenen Aufbruch zu Schönberg, Hindemith etc. nicht hinaus, jedoch fanden auf den neuen Podien der Musiktheorie Analysen zeitgenössischer Werke durchaus ihren Ort, in Rummenhöllers und Kommas *Zeitschrift für Musiktheorie* etwa gehörten sie sofort zum zentralen Themenbereich. Und das hat durchaus auch mit der hier skizzierten Vorgeschichte und der Positionierung der Musik zu tun.⁵⁴ Wie früh die Öffnung in die zeitgenössische Produktion zur offiziellen Positionierung auch der Disziplin Musikwissenschaft im internationalen Feld dazugehörte, zeigt die bereits besprochene Internationale Tagung 1958 in Köln: Dass die Veranstalter für die Eröffnungsveranstaltung im Gürzenich die Uraufführung gleich zweier Orchesterwerke unter der jeweiligen Leitung des Komponisten (Bernd Alois Zimmermanns *Impromptu* und Wolfgang Fortners *Prélude*) programmierten, das elektronische Studio des WDR prominent präsentiert wurde und das Gesamtprogramm auch im Band dokumentiert ist, darf man durchaus als ein Statement lesen.⁵⁵

⁵² Karl Michael Komma und Peter Rummenhüller, »Wo zu ZfMT?«, in: *ZfMT* 1, 1(1970), S. 2 (die Verfasser der einzelnen Abschnitte sind kenntlich gemacht). Rainer Cadenbach spitzt in seiner auch von diesen Debatten angeregten Bonner Dissertation mit dem emphatischen Titel *Das musikalische Kunstwerk. Grundbegriffe einer undogmatischen Musiktheorie* (1978) diese werkorientierte Perspektive zu.

⁵³ 1962 erscheint sein Band über Ernst Wilhelm Nays *Akkord in Rot*, 1970 der über Frank Stellas *Sanbornville*, 1971 über Barnett Newmans *Who's afraid of red, yellow and blue*, um nur einige zu nennen.

⁵⁴ 1966 publiziert Stephan über Mahlers IV. Sinfonie, 1968 Dahlhaus über Schönbergs Variationen op. 31, erst 1975 erscheint mit Wolfgang Martin Strohs Monographie über die Sinfonie op. 21 der erste Band über Webern.

⁵⁵ Die Perspektive solcher Verortungsvorgänge fügt dem von Jörg Rothkamm beschriebenen Feld vielleicht auch noch eine Dimension hinzu, siehe Rothkamm, »Terror der Avantgarde« oder »vorwärtsweisend zu Schönberg? Kontinuitäten und Brüche in der fachgeschichtlichen Rezeption der Neuen Musik in Deutschland 1945 bis 1955/60«, in: *Musikalische Vergangenheitspolitik. Forschung und Lehre im frühen Nachkriegsdeutschland*, hrsg. von Jörg Rothkamm und Thomas Schipperges, München 2015, S. 27–59.

Stephan wie Dahlhaus, die sich durchaus in der Nähe der zeitgenössischer Kunstproduktion bewegten, rückten gleichzeitig die Werke der prominenten Komponisten der exilierten musikalischen Moderne über Analyse wie Philologie in den Kanon. Und sie wirkten daran mit, für diese Komponisten Gesamtausgaben auf den Weg zu bringen, deren Impulse jedoch in der Regel nicht von der Fach-Community, sondern von den Komponisten selbst, ihren Familien und engen künstlerischen Weggefährten ausgingen. Dabei spielten immer auch Fragen der Deutungshoheit eine Rolle, was sie Aushandlungsprozesse über die Herausgeberschaften solcher Ausgaben und ihr Verhältnis zur Disziplin besonders aufschlussreich macht. So schrieb etwa Theodor W. Adorno im Sommer 1963 an Rudolf Kolisch in Sachen Schönberg-Edition und deutete nicht von ungefähr die hier skizzierten Zusammenhänge:

»Über die Einschaltung der deutschen Musikwissenschaft in die Schönberg-Gesamtausgabe bin ich nun gar nicht froh – darin gehöre ich denn doch zur Orthodoxie, die sich durch meine Erfahrung mit der deutschen Musikwissenschaft während der letzten Jahre nur verstärkt hat. Wie ist es denn dazu gekommen? Von Herrn Daddelson [i. e. Dadelsen] kann ich nur sagen, daß ich nichts besonders Schlechtes über ihn weiß; sicherlich aber ist es ausgeschlossen, daß er eine wirkliche Beziehung dazu hat. Wenn es schon einer der akademischen Musikwissenschaft sein muß, so sollte man einen der jungen und wirklich begabten aus dem Göttinger Kreis nehmen, auf den ich erheblichen Einfluß ausgeübt habe, etwa Rudolf Stephan (Göttingen, Calsowstr. 10) oder Carl Dahlhaus (Kiel, Neue Universität, Haus 11). Bei allen anderen droht Unheil, sobald es über die bloße Kopierarbeit hinausgeht. Das Unerträglichste bei den Musikwissenschaftlern ist ihre Art, sich über die Dinge zu stellen, in denen sie nicht drin sind. [...] Besonders verhängnisvoll ist, daß sie neuerdings, und zwar vor allem in Wien, sich auf Werkanalysen einlassen, aber dabei im Sinne Schenkers verfahren.«⁵⁶

Offensichtlich trug Adornos persönliche Beglaubigung Früchte: Stephan leitete schließlich die Berliner Arbeitsstelle der unter dem Patronat der dortigen Akademie der Künste stehenden Schönberg-Ausgabe, als deren Begründer und Herausgeber zunächst mit Joseph Rufer ein in Deutschland gebliebenes Mitglied des engeren Schönberg-Kreises verantwortlich zeichnete. Rufer versah seine Aufgabe in Verbindung mit Stephan, Dahlhaus und Ivan Vojtech unter Mitarbeit von Richard Hofmann, Rudolf Kolisch, Leonard Stein und Eduard Steuermann. Die Schönberg-Ausgabe wurde 1965 gleichwohl mit der Förderung durch die Volkswagen-Stiftung in den Kreis der anderen großen musikwissenschaftlichen Gesamtausgaben-Projekte aufgenommen und rückte später unter das Dach der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Sie trat damit in eine Reihe mit den Editionen Bachs, Glucks, Haydns, Mozarts, Schuberts und Wagners. Vergangenheitspolitisch geradezu folgerichtig war vielleicht, dass man ihr in einer umfassenden Darstellung der »Musiker-Gesamtausgaben in der Bundesrepublik Deutschland« 1975 anlässlich der Aufnahme zahlreicher Editionen in die Volkswagen-Finanzierung die durch eine Familienstiftung ermöglichte (und eben nicht zu den Volkswagen-geförderten Projekten zählenden) Hindemith-Gesamtausgabe zur Seite stellte und damit als erste Editionen von Musik des 20. Jahrhunderts die zwei zentralen Identifikationsfiguren des Komponistenexils in diesem Umfeld zusammenbrachte.⁵⁷ Nicht von ungefähr positioniert sich gerade die Schönberg-Ausgabe in ihrer Selbst-

⁵⁶ Theodor W. Adorno an Rudolf Kolisch, 17.9.1963, zit. nach: *Adorno. Eine Bildmonographie*, hrsg. vom Theodor W. Adorno-Archiv, Frankfurt a. M. 2003, S. 250f. (dort ist der gesamte Brief abgedruckt).

⁵⁷ Siehe *Musikalisches Erbe und Gegenwart. Musiker-Gesamtausgaben in der Bundesrepublik Deutschland*, hrsg. von Hanspeter Bennis, Kassel 1975. Dass die Hindemith-Herausgeber Ludwig Finscher (Frankfurt a. M.) und Kurt von Fischer (Zürich) ihre Zuständigkeit als Ordinarien der Ausgangs- wie der Zielstation von Hindemiths Migration vor allem institutionell beglaubigten, zeigt die unterschiedliche Verortung der Vorhaben. Beide Herausgeber entstammen anderen Hintergründen als die Schönberg-Editoren, vor allem Finscher war überdies mit den klassischen Editionsprojekten der Disziplin eng verbunden und steuerte zu dem erwähnten Band den eröffnenden Grundsatztext »Musikalische Denkmäler und Gesamtausgaben« bei, der diese Vorhaben auf eine nicht nur kulturelle, sondern politische Verpflichtung ausrichtete (ebd., S. 1–13, vor allem die Bemerkungen zur »Stunde der Gesamtausgaben«, S. 10, und zu »Verantwortung«, S. 13). Zur Bedeutung von Schönberg und Hindemith in diesem Kontext siehe den Abschnitt »Begegnungen I: Schönberg gegen Hindemith« in: Dörte Schmidt, »Begegnungen im vieldimensionalen Raum. Über einige Aspekte der Remigration Theodor W. Adornos und der ›Zweiten Wiener

darstellung in diesem Band besonders deutlich mit der einleitenden Bemerkung, die Edition nehme für sich in Anspruch, »eine wissenschaftliche zu sein und doch zugleich der musikalischen Praxis zu dienen. Darin liegt kein Widerspruch, sondern eine selbstverständliche Forderung beschlossen, nämlich die, zwei Bereichen anzugehören, die zwar voneinander unabhängig sind, sich aber doch ergänzen.«⁵⁸

Dies alles legte den Grund für jene durchaus unterschiedlich perspektivierte, gleichwohl auf Werkanalyse und Philologie konzentrierte musikalische Strukturgeschichte, in der jene Generation musikwissenschaftlich aufwuchs, die dann verstärkt Einspruch gegen solche Werk- und Textzentrierung erhoben hat. Erkennt man die vergangenheitspolitischen Bedingungen dieser methodischen Ausrichtungen, so ergibt sich eine erkennbare Binnendifferenzierung der dahinterstehenden Interessen. Die Spiegel, die sich auf diese Weise konstituieren ließen, ermöglichten, das wird so sichtbar, nicht nur Immunsierung, sondern auch das Beharren darauf, dass der Zivilisationsbruch des Nationalsozialismus nicht auch den Kulturbruch bedeuten musste, ferner die künstlerische Würdigung der Werke vertriebener Komponisten, die letztlich erst erweist, »dass Hitler nicht gewonnen hat«,⁵⁹ und schließlich die Integration der zeitgenössischen Musik in den Gegenstandsbereich der Musikwissenschaft. Betrachtet man sowohl die methodischen Neuorientierungen der New Musicology in den USA wie der sozial- und kulturgeschichtlichen Ansätze der deutschen Musikwissenschaft aus dieser Perspektive, erweisen sie sich als Ergebnis eines Generationenkonflikts der besonderen Art.⁶⁰ In diesen Horizont fügt sich auch Albrecht Riehmüllers Bericht über die empörte Reaktion von Ruth Katz auf die Vertreter der New Musicology während der Tagung der Internationalen Gesellschaft für Musikforschung 1997 in London, die dies offensichtlich als Angriff auf diese überlebende Kultur begriff.⁶¹ Eine Generation, die um diese Zusammenhänge weiß, aber nicht mehr um das Ob und Wie des Überlebens der Kultur kämpfen muss, kann heute erkennen, dass durch die Verneinung des Kulturbruchs nicht einfach nur die vergangenheitspolitische Aufladung des ererbten universalen Kunstkonzepts entstand, sondern gerade durch das

Schule« nach Westdeutschland«, in: *Man kehrt nie zurück, man geht immer nur fort. Remigration und Musikkultur*, hrsg. von Maren Köster und Dörte Schmidt unter Mitarbeit von Matthias Pasdzierny, München 2005, S. 75–104, hier S. 79–85. Der vergleichende Blick auf die Situation in der DDR, wo Manfred Grabs, Eberhard Klemm und Nathan Notowicz in den 1960er Jahren mit der Hanns Eisler Gesamtausgabe ebenfalls ein solches Projekt für einen (allerdings zurückgekehrten) Komponisten ins Werk setzten, wäre ein eigenes und sehr lohnendes Thema, an dem sich auch verhandeln ließe, wie die Logiken der Vergangenheitspolitik und die der Kulturpolitik des Kalten Krieges miteinander verschränkt sind. Dass die Gesamtausgaben in dieser Gemengelage eine Rolle spielten, zeigt sich – aus westdeutscher Perspektive – in dem erwähnten programmatischen Text von Finscher.

⁵⁸ Ebd., S. 70. In diese Richtung einer ästhetischen Relevanz, die vor den Denkmalgedanken trat, argumentierte schon Carl Dahlhaus anlässlich des Erscheinens des ersten Bandes: »Das Vorurteil, Gesamtausgaben seien Denkmäler, denen man mit verlegener Pietät begegnet – verlegen, weil sie zur Verbreitung der bekannten Werke überflüssig und zur Rettung der unbekannteren fast immer untauglich erscheinen – ist ebenso irrig wie unausrottbar«. Dahlhaus, »Die Schönberg-Gesamtausgabe beginnt«, in: *Melos* 34 (1967), S. 116. Welche wichtige Rolle diese Verbindung von wissenschaftlicher Reflexion und ästhetischer Erfahrung für den Ausweis der Relevanz des Gegenstandes gerade unter den in Deutschland in die Debatte tretenden Emigranten spielte, mag man daran ablesen, dass es genau diese Stelle ist, an der Theodor W. Adorno seine Konkurrenz mit Redlich um die Deutungshoheit über Berg ausficht. Hans Ferdinand Redlich hatte im Nachwort seiner Berg-Monographie ebenfalls die Vorbereitung einer Edition thematisiert: »Es wird die vornehmste Aufgabe künftiger Berg-Forschung sein müssen, die Grundlage für eine spätere kritische Gesamtausgabe durch die Errichtung eines Archivs von Autographen und Mikrofilmen von solchen zu schaffen.« (Redlich, *Alban Berg – Versuch einer Würdigung*, Wien 1957, S. 350). In seiner Einleitung hatte er darauf Wert gelegt, dass sein Buch »von einem Autor verfasst ist, der sich als Komponist, praktisch ausübender Musiker und Musikwissenschaftler zu gleichen Teilen betätigt.« (ebd., S. 8). Adorno antwortet gleichsam direkt darauf: »Würden gerade die 1937 gedruckten Kapitel mit dem Werk von H. F. Redlich verglichen, so wäre das dem Autor überaus willkommen. Er wollte nicht würdigen, sondern als Musiker der zweiten Wiener Schule, an der er nie irre ward, Erfahrungen mitteilen, die sich auf Person und Œuvre Bergs beziehen.« (Adorno, *Berg. Meister des kleinsten Übergangs*, Wien 1968, S. 3).

⁵⁹ Um eine aktuelle Formulierung der Schriftstellerin Mirna Funk aufzugreifen, in: Mirna Funk, »Wir lebenden Juden«, in: *Die Zeit* 31.07.2016, <http://www.zeit.de/kultur/2016-07/juden-dritte-generation-kultur-intellektuelle-deutschland> (Abruf: 02.02.2017).

⁶⁰ Für die amerikanische Situation diskutiert dies explizit David Josephson, »The German Musical Exile and the Course of American Musicology«, in: *CM* 79/80 (2005), S. 9–53.

⁶¹ Während seiner Respondenz im Rahmen des hier publizierten Symposiums.

aus der exilierten Kultur entstandene transnationale Netzwerk auch eine der Aufklärung verbundene Alternative zu den hegemonialen Ansprüchen, die dieses Konzept aus dem 19. Jahrhundert herübertrug. Sie sollte sich weder in der Beschwörung noch in der Abwehr des Konzeptes Kunst für die Musik einrichten, sondern eben dieses genauer untersuchen und sich nun auf einer neuen Ebene der Frage zuwenden, was Kunst heute und unter den heutigen Bedingungen kann.