

Albrecht Riethmüller (Hg.), *Deutsche Leitkultur Musik? Zur Musikgeschichte nach dem Holocaust*, Stuttgart: Franz Steiner, 2006, ISBN 3-515-8974-8

Rezension von Hartmut Möller

Das Musikleben während der Zeit des Nationalsozialismus und in den Jahren nach 1945 war Thema zweier Konferenzen in Zusammenarbeit des Seminars für Musikwissenschaft der Freien Universität Berlin und des Canadian Centre for German and European Studies der York University in Toronto. Die Beiträge der ersten Tagung in Toronto sind bereits unter dem Titel *Music and Nazism*, hg. von Albrecht Riethmüller und Michael H. Kater, Laaber 2/2004, erschienen, die Beiträge der zweiten Tagung, die 2002 mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft in Berlin stattfand, sind in dem vorliegenden Band versammelt. Auf die Frage des Titels, die ironisch an jüngere Bundestagsgeplänkel anknüpft, wird zum Schluss zurückzukommen sein. Die fünfzehn Beiträge des vorliegenden Bandes sind drei Themenbereichen zugeordnet: „I. Ausklang des Nationalsozialismus – II. Entnazifizierung – III. Aufbruch“, wobei diese Zuordnung in einigen Fällen eher provisorisch ist, so auch gleich beim ersten Beitrag, in dem es um grundsätzliche Fragen der internationalen Musikgeschichtsschreibung geht. Andere Beiträge thematisieren ausdrücklich Übergänge zwischen NS- und Nachkriegszeit.

Anselm Gerhard („Die ‚Vorherrschaft der deutschen Musik‘ nach 1945 – einer Ironie der Geschichte“, 13ff) analysiert an mehreren Beispielen die „longue durée“ der Denkfigur von der „Vorherrschaft der deutschen Musik“ in der amerikanischen genauso wie in der französischen und italienischen Musikwissenschaft bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts. Sein skeptisches Fazit:

„Mit dem irritierenden Festhalten an der Denkfigur einer ‚Vorherrschaft der deutschen Musik‘ hat sich die internationale Musikwissenschaft in einen Zustand der intellektuellen Sklerose befördert, für den sie wohl auch noch in den nächsten Jahren einen hohen, wenn auch nicht immer auf den ersten Blick erkennbaren Preis zahlt.“
(27)

Gerhard stützt sich auf folgende Fallbeispiele, die wegen der Brisanz der Thematik hier kurz skizziert werden sollen:

Der in Budapest geborene, bereits 1928 in die USA ausgewanderte Paul Henry Lang setzt in seiner vielgelesenen, 1947 auch ins Deutsche übersetzten Überblicksdarstellung *Music in Western Civilisation* der Barbarei der deutschen Hitlerdiktatur die Superiorität der deutschen Musik der vergangenen Jahrhunderte entgegen. Lang genauso wie der 1933 aus Deutschland vertriebene Manfred Bukofzer parallelisieren die Rolle J. S. Bachs für die europäische Musikgeschichte ganz selbstverständlich mit der Rolle von Shakespeare für die Allgemeinbildung: Lang begründet die Empfehlung, den damals geplanten Nachdruck der Alten Bachausgabe zu kaufen, in der Fachzeitschrift *The Musical Quarterly* als „vital step in the future of our [American] culture“,¹ und Bukofzer greift in seiner Würdigung Bachs bezeichnenderweise das berühmte Widmungsgedicht Ben Johnsons an den verstorbenen Shakespeare auf: „He was not of an age, but for all time“.² Kein Wunder, dass in der nächsten Generation der amerikanischen Musikwissenschaft darum gestritten wurde, in welchem Maße es sich von der übermächtigen deutschen Wissenschaftstradition abzugrenzen gelte. Gerhard diskutiert eine aufschlussreiche Polemik des Jahres 1965 zwischen Joseph Kerman, Sohn eines amerikanischen Journalisten, und dem aus Stuttgart stammenden Edward Lowinsky. Kerman sieht die Zukunft des Fachs in Nordamerika im Konzept des „criticism“, in Abkehr von den historischen und philologischen deutschen Traditionen:

„It does not appear to me that a characteristically American musicology can be built on native repertory. It can be built only with a native point of view. – Our identity as scholars depends on growth away from an older alien tradition into something recognizably our own.“³

Dem hält der „Nicht-Arier“ Lowinsky entrüsted entgegen, dass „alien elements“ in schlimmer Weise eine Generation zuvor in Nazi-Deutschland Thema waren, und weiterhin: „Professor Kerman attempts to set the clock back in this country and lead American Musicology to a ‚native‘ future“.⁴ Gerhard arbeitet die paradoxe Situation heraus, dass der an einer eigenständigen amerikanischen Musikwissenschaft interessierte Kerman den immergleichen Komponistenkanon stabilisiert, der nach 1700 von Bach, Händel, Mozart, Beethoven und Wagner besetzt ist („There should be more work on the great masters“), dass umgekehrt der die Tradition deutscher Musikwissenschaft bejahende Lowinsky die Denkfigur des

¹ Paul Henry Lang, „Editorial“, in: *The Musical Quarterly* 33, 1947, S. 563.

² Manfred Bukofzer, *Music in the Baroque era from Monteverdi to Bach*, London 1947, S. 411.

³ Joseph Kerman, „A profile for American Musicology“, in: *JAMS* 17, 1965, S. 67.

⁴ Edward Lowinsky, „Character and Purposes of American Musicology. A reply to Joseph Kerman“, in: *JAMS* 17, 1965, S. 229.

autonomen Kunstwerks weit hinter sich lässt: „*We need to investigate American folk and popular music as much as, or perhaps even more than, American art music.*“⁵

Überzeugend zeigt Gerhard, dass diese Paradoxie der Positionen in den folgenden Jahrzehnten in der amerikanischen historischen Musikwissenschaft eine systemstabilisierende Entwicklung begünstigt hat:

„Wer am Kanon der ‚großen Meister‘ festhalten wollte, konnte sich – im Gefolge Kermans – einreden, solches Tun sei innovativ und haben nichts mit der deutschen Fachtradition zu tun. Wem aber dieser Kanon mit guten Gründen verdächtig geworden war, konnte einer Diversifizierung frönen, in der sich bereits die Nischen- und Lobbygesellschaft der letzten Jahrzehnte des 21. Jahrhunderts abzeichnete, ohne sich kritische Fragen nach der Geltung des so fest etablierten Werkbegriffs in der Zeit vor 1800 oder außerhalb des deutschen Sprachraums stellen zu müssen.“ (23f)

An der „Vorherrschaft der deutschen Musik“ werde jedoch, so arbeitet Gerhard heraus, nicht nur in der amerikanischen, sondern genauso auch in der jüngeren französischen und italienischen Musikgeschichtsschreibung bis in die jüngste Zeit festgehalten: Alberto Basso fasst eine Gesamtdarstellung von Leben und Werk Bachs (1979/83) als Personifikation von „Frau Musica“,⁶ in Frankreich sieht Jacques Chailley das Ende des musikalischen 18. Jahrhunderts nicht im politischen Jahr 1789, sondern 1791 – mit dem Tod Mozarts. Auch für ihn ist Bach der überragende Komponist der Musikgeschichte vor 1800, über den die Auseinandersetzung mit der eigenen französischen Musikgeschichte vernachlässigt werden könne.⁷ Deshalb fragt Gerhard völlig zu recht,

„ob es nicht möglich wäre, die atemberaubende Qualität und den inkommensurablen Rang dieser – und anderer – Komponisten anzuerkennen und gleichzeitig mit allem Nachdruck auf der unteilbaren Internationalität und schillernden Widersprüchlichkeit der Geschichte der europäischen Musik der letzten Jahrhunderte zu bestehen.“ (27)

Nicht ohne Grund setzt Horst Weber („Exil und ‚Leitkultur‘. Eine historische Skizze“, 29ff) den Begriff „Leitkultur“ in seinem Titel in Anführungsstriche: aus seiner Sicht war die

⁵ Lowinsky, ebd.

⁶ Alberto Basso, *Frau Musica. La vite e le opere di J.S. Bach*, 2 Bände, Turin 1979 und 1983.

⁷ Jacques Chailley und Lila Maurice-Amour, *Cours d'histoire de la musique*, Band II/1, Paris 1978, S. 200.

deutsche Musik als Leitkultur seit dem Ersten Weltkrieg versunken, und nach dem Zweiten Weltkrieg waren „*musikalische Leitfiguren, mit denen die künstlerische Auseinandersetzung sich gelohnt hätte*“ (29), fast ausnahmslos Emigranten. Und diese Emigranten haben, wie Weber zeigt, keineswegs eine homogene Deutsche Musik mit sich getragen, sondern mindestens drei unterschiedliche kulturelle Orientierungen, die in je unterschiedlicher Weise an den Facettenreichtum von Weimarer und Österreichischer Republik anknüpfen:

„I. musikalischer Kulturkonservatismus, der auf der klassischen deutschen Musikkultur beharrt und ihr im amerikanischen Musikleben zu einer ungeahnten Blüte verhilft;

II. die europäische Avantgarde vorwiegend deutsch-österreichischer Provenienz, die sich – speziell unter den verschärften Bedingungen des amerikanischen Musikmarktes – als widerständige künstlerische Elite versteht, weil und indem sie am Wahrheitsanspruch von Kunst festhält;

III. jüdische Selbstbesinnung, deren Wurzeln im Musikleben bis zum Ersten Weltkrieg zurückreichen, die aber angesichts der Verfolgung und Vernichtung der europäischen Judenheit eine neue Qualität gewinnt.“ (30)

Scharfsinnig analysiert Weber die unterschiedliche Rezeption der Dodekaphonie in den USA und im Nachkriegseuropa: in den USA sei „*das Selbstverständnis der Avantgarde als Speerspitze des gesellschaftlichen Fortschritts stumpf geworden*“, sie bilde hier „*als eine Art von Musik unter anderen Kontinuität aus, die sich in akademischer Tradition verfestigt*“ (32), in Europa dagegen strahle sie „*politische Legitimation aus als stilistische Formel, welche die Gespenster der tonalen Vergangenheit bannen soll.*“ – Jedoch: „*Die Abwesenheit der Väter zog den Versuch, an sie anzuknüpfen in Mitleidenschaft, sie verursachte Diskontinuität in einer aus Legitimationsbedürfnis erstrebten Kontinuität.*“ (32f). Insgesamt sieht Weber die historische Funktion der Emigranten darin, dass sie „*in der Zeit größter Diskontinuität Träger kultureller Kontinuität waren*“ (35). Für deren Vermittlung kultureller Orientierungen den Begriff ‚Leitkultur‘ zu verwenden, lehnt er jedoch ab:

„Auch Emigranten mögen die kulturellen Orientierungen, die sie mitbrachten, als überlegen empfunden haben, aber sie konnten sie nie etablieren, ohne sie zugleich zu verändern. Die deutsche Musik, wie sie von ihnen gepflegt und tradiert wurde, konnte außerhalb Deutschlands nur weiterleben, weil sie nicht nur deutsch war.“ (35)

Michael Walter und Albrecht Riethmüller („Richard Strauss – Vier letzte Jahre. Ein Gespräch“, 37ff) kreisen in ihrem dialogisch angelegten Beitrags zur Einordnung von Werken und Äußerungen des greisen Richard Strauss nach 1945 um dessen „so groteske wie abstruse Geschichtskonstruktion“ in einem Brief an Willi Schuh, der zufolge nach der deutschen „Weltmission“ der „Erschaffung und Vollendung der deutschen Musik“ im Zweiten Weltkrieg das „politische Deutschland“ habe zerstört werden müssen (abgedruckt im Anhang S. 43). Riethmüller sieht dahinter „die wenig anheimelnde Ansicht von Strauss, dass die deutsche Leitkultur Musik wohl noch existieren werde, so lange es die Erde überhaupt gibt.“ (42)

Zur Einordnung der anschließenden Beiträge zum Thema „Entnazifizierung“ sind zwei später en passant mitgeteilte Tatsachen wichtig: zum einen wird in den rechtlichen Grundlagen der Entnazifizierung in keiner Weise Kultur als politisches Phänomen angesprochen, wodurch eine eher schonende Behandlung der musikalischen und kulturellen Eliten begünstigt war (101); außerdem wurden die entsprechenden Verfahren von den vier Besatzungsmächten vollkommen unterschiedlich durchgeführt. So wurde im Westen nur in der amerikanischen Zone die gesamte Bevölkerung registriert, und in der französischen Zone, dem „Eldorado der Duldsamkeit“, fanden in Baden und Württemberg 1945 zunächst noch keine Entnazifizierungsmaßnahmen statt, ganz im Gegensatz zur amerikanischen Zone (110).

Für letztere belegt David Monod („Americanizing the Patron State? Government and Music under American Occupation, 1945-1953“, 47ff) mit einer Reihe aufschlussreicher Dokumente die bemerkenswerte künstlerische Freiheit und Internationalität in den ersten Nachkriegsjahren. Die für Theater und Musik zuständigen Offiziere setzten sich demnach keineswegs für eine Amerikanisierung, sondern für ein modernes zeitgenössisches Kunst- und Musikrepertoire ein, verstanden als Therapie für die „reeducation“ des deutschen Publikums. Neben amerikanischen Komponisten wie Aaron Copland, William Schumann und Roy Harris wurden Schostakowitsch, Bartók, Ravel, Honegger, Hindemith, Menotti und Milhaud aufgeführt. In München beispielsweise wurde Karl Amadeus Hartmanns Musica Viva-Konzertreihe unterstützt. Doch dann kam die Währungsreform: „The German authorities had to assume full control at a time when currency reform was keeping people away. To be fair, how were states to continue to educate a public which chose not to be educated at a time when theatres were increasingly dependant on ticket sales?“ (58). Monod zeigt, dass es im Zuge der Währungsreform auch im Musikleben einen „conservative swing“ gegeben habe:

zentrale Positionen wurden von konservativen Orchesterleitern übernommen. So trat in München Eugen Jochum an die Stelle von Georg Solti und Ferdinand Leitner, in Berlin begann die Ära Herbert von Karajan. Auch die Neue Musik musste Federn lassen: So wurden 1949 in Wiesbaden eine Produktion von Hindemiths Oper *Cardillac* mit Blick auf den Publikumsgeschmack, in München eine Produktion von Egks *Abraxas* aufgrund kirchlichen und politischen Drucks zurückgezogen (wobei auch Informationen über Egks Erfolge im Dritten Reich gezielt in Umlauf gebracht wurden). Monod arbeitet heraus, dass nicht die Avantgarde, die in den ersten Nachkriegsjahren bereits in Baden-Baden, Darmstadt und Donaueschingen Fuß gefasst hatte, sondern die von ihm „*popular modernists*“ genannten Komponisten, also Hindemith, Hartmann, Strawinsky, Milhaud, Blacher und andere die Leidtragenden, die „losers“ der konservativen Wendung im Zuge der Währungsreform wurden. Denn sie hatten von 1945-48 kein eigenes Publikumssegment gefunden: „*On the edge of public tastes, they were rejected by theatergoers with limited money to spend and, too conservative for the real avant garde, they never developed a circle of alcolytes who would fight on their behalf for State funding.*“ (58)

Am Beispiel der Kölner Musikhochschule legt Michael Custodis schonungslos die Machenschaften einzelner leitender Lehrkräfte offen, die Entnazifizierung schadlos hinter sich zu bringen („Entnazifizierung an der Kölner Musikhochschule am Beispiel von Walter Trienes und Hermann Unger“, 61ff). Exemplarisch zeigt Custodis, mit welchen schändlichen Mitteln es einzelnen, unter dem Nationalsozialismus eindeutig aktiven Lehrkräften gelang, bei der Entnazifizierung als unbelastete Mitläufer eingestuft zu werden, eine gute Pension zu ergattern und zu guter Letzt noch – wie im Fall von Hermann Unger – das Bundesverdienstkreuz verliehen zu bekommen. Hermann Unger, Musikwissenschaftler und Komponist („*Die Verdienste des Herrn liegen ausschließlich in der Zeit von 1933-1944; vorher war er ein mittelmäßiger Komponist, nachher eine Null*“, so der Pressechef der Stadt Köln 1958, 80), ging so weit, dass er den Entnazifizierungsprozess mit dem Durchschlag eines angeblichen Briefs an Adolf Hitler aus dem Jahre 1943 erfolgreich beeinflusste, in dem er vermeintlich gegen die Behandlung der Juden protestiert habe (photographische Wiedergabe: 70ff). Versteht sich, dass weder das Original des Briefes noch irgendeine Reaktion je aufgetaucht sind. Erwähnenswert, da nicht nur auf ihn zutreffend, ist ein entschuldigender Satz in einem Schreiben des Düsseldorfer Sonderbeauftragten zur Entnazifizierung, der 1948 für die Sonderrolle und entsprechende –behandlung von Künstlern plädiert: „*Es soll nicht verkannt werden, dass die Eigenart des Charakters des Betroffenen*

nicht immer eine ganz klare Linie aufweist, schließlich haben wir es hier andererseits auch mit einem Künstler zu tun.“ (76) (Mit dieser beklagenswerten Eigenart von vielen Künstlern hat man sich auch heute herumzuschlagen.)

Dass die Situation in Österreich nach 1945 der in Deutschland durchaus vergleichbar ist, zeigt der Beitrag von Thomas Eickhoff („Mit Sozialismus und Sachertorte ...’ – Entnazifizierung und musikpolitische Verhaltensmuster nach 1945 in Österreich“, 85ff). Am Beispiel der Karrieren des Komponisten Gottfried von Einem und des Dirigenten Herbert von Karajan bei den Salzburger Festspielen der Nachkriegszeit wird deutlich, wie eng das Verfolgen eigener Interessen mit freundschaftlichen Gegendiensten gegenüber Förderern aus NS-Zeiten verbunden waren. Gottfried von Einem, als junger Komponist von Nazi-Größen protegiert, andererseits auch einmal in Gestapohaft gesessen, wurde als 28-Jähriger ab Herbst 1945 künstlerischer Berater des Salzburger Festspieldirektoriums. Seine Fürsprache wirkte sich positiv auf die Entnazifizierung früherer namhafter Förderer aus, darunter Wilhelm Furtwängler, Karl Böhm und Herbert von Karajan. Als Mitglied des Festspieldirektoriums seit Herbst 1946 setzte von Einem sich dafür ein, die Anzahl der modernen Werke in Salzburg zu steigern, womit er freilich gleichzeitig den Weg für die Uraufführung seiner eigenen Oper *Dantons Tod* ebnete. Sein Eintreten für ein eventuelles Engagement von Bert Brecht kam dagegen weniger gut an, er wurde daraufhin vom damaligen Salzburger Landeshauptmann und späteren Bundeskanzler Josef Klaus als „Schande für Österreich“ beschimpft.

Am „Wunder Karajan“ (so schon 1938 tituliert) schieden sich zunächst die Geister. Angesichts seiner Karriere mit NSDAP-Mitgliedsbuch waren sich die amerikanischen und sowjetischen Besatzungsmächte in Wien im Januar 1946 erst in letzter Minute einig, ob Karajan dirigieren dürfe – womit er prompt zum politischen Opfer der Besatzungsmächte stilisiert wurde. Die Salzburger Festspiele drohten 1946 mit Absage, falls Karajan nicht dirigieren dürfe, und im Herbst 1947 wurde das Auftrittsverbot endgültig aufgehoben. Karajan wurde in Salzburg zur Gallionsfigur eines (makabrerweise schon während des Nationalsozialismus geplanten) Mozart-Kultes als Gegenpol zu zeitgenössischer Musik stilisiert. Karajan ging denn auch nach Ende des Auftrittsverbots auf Konfrontation zu von Einems Festspieldramaturgie und setzte sich für massenmediale Vermarktung eines Star-Theaters ein, darin von der Salzburger Politik unterstützt. Von Einem musste weichen. – Diese Fallstudie zeigt beispielhaft, wie notwendig es ist, sich bei der wissenschaftlichen Aufarbeitung von Biographien musikpolitisch gefärbter Komponisten wie Musikern nicht

einseitig auf die musikalische Seite zu beschränken, sondern den zeithistorischen Kontext und die konkreten musikpolitischen Verhaltensmuster mit einzubeziehen. (99)

Verwundert im Inhaltsverzeichnis zunächst, warum zwei Beiträge des Bandes dem Dirigenten Hans Rosbaud gewidmet sind, erweist sich die vergleichende Lektüre dann jedoch als äußerst spannend und erhellend. Die Gegenüberstellung macht exemplarisch die beträchtlichen Spielräume der Geschichtsschreibung (auch) in einem Fall wie diesem deutlich. So ist es möglich, dieselbe Person einmal als vom Lügendetektor überführten Nutznießer des Nazisystems, andererseits als Vorkämpfer der Neuen Musik und unpolitischen Mitläufer darzustellen. Boris von Haken („The Case of Mr. Rosbaud’ – der Fortgang einer Karriere“, 101ff) belegt, dass Hans Rosbaud, seit 1928 Chefdirigent des Frankfurter Rundfunkorchesters, 1935 Liedvariationen über „SA marschier“ komponierte und ab 1941 „Führer“ des Straßburger Musiklebens und unter anderem an den Propagandaveranstaltungen an der neueröffneten Straßburger Reichsuniversität beteiligt war. Unmittelbar nach Kriegsende hatte er sich auf die Stelle des Generalmusikdirektors der Stuttgarter Staatsoper beworben. Doch der aufrechte dortige Intendant Albert Kehm, der das Staatstheater rigoros entnazifiziert hatte, weigerte sich gegen den Widerstand des Hauses und auch des Kultusministers Theodor Heuss, die Bewerbung von Rosbaud zuzulassen. Rosbaud wurde Kandidat für die Leitung der Münchener Philharmoniker. In den Listen der dortigen Militärverwaltung wurde er als „White B“ geführt und durfte damit Führungsaufgaben übernehmen. Doch dann wurde die im Vergleich ungewöhnlich hohe Zahl auf der sog. weißen Liste in Bayern nochmals überprüft, durch Psychologen und möglichen Einsatz von Lügendetektoren. Das Ergebnis der Befragungen war für Rosbaud niederschmetternd: „Grey acceptable“, d.h. er wurde zu einem Dirigenten auf Abruf ohne Berechtigung, im Kulturleben Führungsaufgaben zu übernehmen (bis er kurz darauf in die französische Zone nach Baden-Baden berufen wurde).

Anders die Gewichtung in der Darstellung durch Joan Evans („Hans Rosbaud and New Music: From 1933 to the Early Postwar Period“, 117ff). Evans betont Rosbauds Einsatz für die Neue Musik während der Nazizeit in Frankfurt, Münster und Straßburg, „*attempting to preserve both his career and his personal integrity*“ (117). 1933 unterstützte Rosbaud rassistisch verfolgte Musiker, stand in Korrespondenz mit Bartók, Krenek und Schönberg und machte bis 1937 erfolglose Anläufe, auf eine Stelle in den USA berufen zu werden. In der Frankfurter Presse wurde er wegen seines Engagements für Hindemith und Strawinsky und auch wegen

seiner nicht-arischen Herkunft verunglimpft. Doch: „*There is no doubt that during the Nazi period Rosbaud's primary concern was his musical career*“ (127). In Straßburg hatte er seinen Musikern gegen die Gestapo geholfen und galt deshalb als ein “passive antinazi”. Aus Evans Sicht war die Währungsreform der Grund, warum 1948 Rosbauds Münchener Vertrag gekündigt wurde (kein Wort von Entnazifizierungsverfahren), mit seiner Berufung an den Südwestfunk in der französischen Zone begann seine internationale Karriere mit traditionellem wie zeitgenössischem Repertoire. Im Zentrum seines Wirkens stand, so Evans, das „life-long commitment to new music that was Hans Rosbaud's most important legacy“ (129).

Bruchlose Kontinuität zeigt sich auch im Fall des Musikschriftstellers und Komponisten Walter Abendroth, dem sich Friedrich Geigers Beitrag widmet (“‘Can be employed’: Walter Abendroth im Musikleben der Bundesrepublik”, 131ff). Abendroths Texte während der NS-Zeit lassen eindeutige nationalsozialistische Gesinnung erkennen, nach Kriegsende setzte er seine Karriere bei der *Zeit* fort – was ihm eine nahtlose Weitergabe seiner braun grundierten Musikanschauung ermöglichte. Abendroth wird als unbelastet eingestuft, weil sein Antisemitismus vom Entnazifizierungsausschuss als deutschnationaler Antisemitismus aufgefasst wurde, so dass entsprechende Aussagen als Selbstschutz gedeutet wurden (136).

Abendroth, selber auch kompositorisch im Stil der freitonalen Moderne tätig, fährt gegen die dominierende Serielle Musik dicke Geschütze auf: Verschwörungstheorie, Krankheitstopos, Intellektualismusvorwurf und die Denkfigur des „Musikbolschewismus“. Dies verhindert eine sachlich-kritische Auseinandersetzung mit dem dogmatischen Alleinvertretungsanspruch der seriellen Komponisten:

„So prallte die Polemik von Abendroth und seinen Gesinnungsgenossen zwar an ihrem eigentlichen Ziel, der seriellen Avantgarde, mehr oder minder wirkungslos ab. Ihr zynischer Erfolg lag jedoch darin, dass sie die Kritik an der jungen Komponistengeneration diskreditierte – und so die Opfer der nationalsozialistischen Musikpolitik ein zweites Mal um ihre Rechte brachte.“ (142)

Im Fall von Wolfgang Steinecke, dessen Name mit den innovativen Ereignissen der frühen Jahren der Darmstädter Ferienkurse verbunden ist, entlarvt Michael Custodis („unter

Auswertung meiner Erfahrungen aktiv mitgestaltend': Zum Wirken von Wolfgang Steinecke bis 1950“, 145ff) dessen bisher unbekannte Vorgeschichte: Steinecke hatte 1934 bei Friedrich Blume und Fritz Stein in Kiel promoviert und eifrig in NS-Organen publiziert. Im Juni 1945 bot er sich der Stadt Darmstadt zur Mitarbeit auf kulturellem Gebiet an. Bereits ab August 1945 war er Kulturreferent der Stadt, war aufgrund eigener Angaben für politisch unbedenklich erklärt worden und hatte nie ein Entnazifizierungsverfahren zu durchlaufen. In der Einleitung zum Programmheft der ersten Ferienkurse 1946 präsentierte er sich flugs als Förderer der bisher verfeimten Komponisten, in schneller Anpassung an die geänderten Zeitumstände. Als organisatorischer Leiter der Ferienkurse folgte Steinecke der allmählichen Verdrängung der gemäßigten Komponisten wie Fortner und der Bevorzugung der avancierter Musik, voran Schönberg und Webern. Mag es Desinteresse, Nichtbeachtung oder Unkenntnis gewesen sein, was das Ignorieren Steineckes NS-Vergangenheit betraf? Wurde Steineckes Vorgeschichte ‚vergessen‘, weil er sich vom Saulus zum Paulus der Neuen Musik entwickelt hatte, oder mag ihn, wie Custodis vermutet, ein „Schweigekartell“ geschützt haben? (Ergänzend wären die Berichte der amerikanischen Kulturoffiziere heranzuziehen, aus denen Alex Ross zitiert: die einseitige Entwicklung der Ferienkurse unter dem Einfluss von Leibowitz wurde dort äußerst kritisch gesehen.⁸)

Dass es in allen Besatzungszonen genügend Musiker gab, die nach Kriegsende so weiter arbeiten durften, als sei nichts geschehen, zeigt Frank Schneider („Aufbruch mit Widersprüchen – Neue Musik im Zeichen der Nachkriegspolitik“, 163ff) in einem summarischen Überblick. Viele Komponisten widmeten sich organisatorischen und pädagogischen Aufgaben. Hervorhebenswert die Einordnung von Adornos Aufsatz von 1948 über die „gegängelte Musik“. Schneider führt überzeugend vor, dass Adornos Argumente von „antikommunistischem“ Eifer getragen sind: *„Die Vorstellung von der oppositionellen Kraft der musikalischen, ‚absoluten‘ Avantgarde ist ein Trugbild, wie es ein Zerrbild ist, wenn er sozialistisch intendierter Kunst unterstellt, sie bilde sich nur durch totale Anpassung an die Kommandos der Apparate.“* (171)

Wie das Spezifische der DDR-Unterhaltungsmusik wesentlich durch die Initiative des Rundfunks gewachsen ist, thematisiert Adelheid von Saldern, wobei letztlich *„der komplette Zugriff der Herrschaftsträger auf die Ätherwellen scheiterte“* (198) („Ein Land der Lebensfreude'? Unterhaltungsmusik im DDR-Radio der 50er Jahre“, 173ff). In den frühen

⁸ Alex Ross, *The Rest is Noise. Listening to the Twentieth Century*, New York 2007, S. 350-352.

50er Jahren blieb der Einfluss der amerikanisch-westlichen U-Musik auf die DDR-Tanz- und Unterhaltungsmusik erkennbar. Nachdem der Versuch, den Jazz zu verbannen, misslungen war, gab es ab 1954 wöchentliche Jazz-Sendungen, verbunden mit Belehrungen und erzieherischen Erläuterungen. Anders beim Rock'n'Roll: dort blieb es bei schroffer Ablehnung (183). Belehrende Unterhaltungssendungen, wie am Beispiel analysiert, verbinden ein buntes Allerlei von Musik, bildungsbürgerlichen Bezügen und slapstickartigen Passagen und versuchen so, Heiterkeit und gute Laune zu verbreiten. Dagegen erreichten Sendereihen, die versuchten, das klassische Erbe zu popularisieren, ihr Ziel nicht. Beispielsweise ist belegt, dass im Sommer 1957 der Sender *Radio DDR* 80% Tanz- und Unterhaltungsmusik sendete. Interessanterweise stand Volksmusik für das Konzept des „*Kampfes um die Einheit Deutschlands*“, und auch Sendungen mit Werken neuer Musik sollte die Kollegen in der BRD auf den „*Weg zur Schöpfung einer realistischen Musik*“ führen. Für Kontakt zwischen Rundfunk und Bevölkerung sorgten einmal die zahlreichen Betriebskulturgruppen, zum anderen die Hörerpost:

„Die Zuschriften bezeugen, dass in den frühen Fünfzigerjahren für bestimmte Bevölkerungsgruppen amerikanisierte Unterhaltungsmusik noch immer ein Problem darstellte – im Osten wie im Westen. Die Vorprägungen, nicht zuletzt aus der NS-Zeit, kamen noch zum Ausdruck. Erst bei der darauf folgenden Alterskohorte, die nicht mehr von HJ-Jugendidealen geprägt war, veränderte sich offensichtlich in größeren Dimensionen die Einstellung gegenüber der Unterhaltungsmusik.“ (195)

Wie ergiebig die Analyse von Filmen für die Erschließung vom Wandel der Mentalitäten und kulturellen Orientierungen in der Nachkriegszeit sein kann, macht in differenzierter Weise Guido Heldt deutlich („*Hallo Fräulein!*“ – Amerikanische Populärmusik im westdeutschen Nachkriegsfilm“, 199ff). Dieser Film aus dem Jahr 1949 ist einer der ersten deutschen Nachkriegsfilme, die Musik zu ihrem Thema machen. Heldt zeigt, wie dieser Film auf verschiedenen Ebenen deutlich von seiner Zeit, der Übergangszeit von der unmittelbaren Nachkriegszeit in die Frühgeschichte der BRD, handelt, angefangen mit dem Thema des „*Fraternisierungsverbots*“, das von Juli 1945 bis Anfang 1947 (Aufhebung des Heiratsverbots) kontinuierlich gelockert wurde. In allegorischer Simplizität müssen in einer gattungstypischen *audition scene* deutsche Musikerinnen ihre Musikalität gegenüber einem Amerikaner nachweisen. Heldts Deutung: Amerika bringt die neue musikalische Leitkultur ins Land und nach ganz Westeuropa:

„Gerade die Tatsache, dass Unterhaltungsmusik amerikanischer Provenienz nun als Ausweis von Musikalität genutzt wird und Kunstmusik gar nicht mehr vorkommt, kann als radikale Absage an traditionelle deutsche Musikalitätskonstruktionen verstanden werden.“(204)

Vorgeführt wird gleichzeitig auch Opportunismus als Gebot der Stunde: die Showfräuleins präsentieren sich als Adepten der amerikanischen Musik, nur das Lied „Sur le pont d’Avignon“ wird der neuen musikalischen Hegemonie der USA entgegengestellt, auch dies aber im zeitgemäßen Swing-Arrangement. Fröhlicher Internationalismus dann auch auf einer Premierenparty, wo zu selbstgespielten Folkloreparodien getanzt wird, eine wilde Mischung aus Mexikanischem, Ungarischem und Bayerischem. Ein Musikfilm wie dieser führt eine konsensfähige Modernisierung deutscher Musikalität und Mentalität vor, er antwortet auf psychische und mentale Bedürfnisse der Nachkriegsdeutschen, verbunden mit den genretypischen Plots des Musikfilms. Hinzu kommt die für das Filmmusical typische Selbsteferentialität in der zeitgeschichtlichen Verortung der Stars, die Teile ihrer eigenen Biographie spielen. *Hallo Fräulein!* hat für viele Filme das Muster zur Verständigung mit der neuen musikalischen Leitkultur vorgegeben. Eine völlig andere, abgrenzende Funktion bekommt dann der Rock’n’Roll in Filmen wie *Die Halbstarken* (1965), in der sich die Jugendlichen mit ihrer Musik von der Erwachsenenwelt abgrenzen.

Thematisch an diesen Ausblick anschließend, aber inhaltlich völlig aus dem Rahmen des Bands fallend ist der Beitrag von Peter Fritzsche („Rock’n’Roll History“, 221ff). Ausdrücklich auf die USA fokussiert, zeichnet Fritzsche nach, wie sich durch den Rock’n’Roll in den 50er Jahren mit Koffer- und Autoradio die Praxis des Musikhörens dramatisch veränderte. Fritzsche bestimmt Rockmusik als Verbindung von kommerziellem Erfolg und stilistischer Hybridität, relativ offen für Innovation, Crossover und Experiment, ein zeitgenössisches „Reservoir musikalischer Möglichkeiten“ (225). Hinzu komme eine inhärente historische Selbstreflexivität und das Wissen um das eigene Schicksal in der Massenkultur.

Der letzte Beitrag des Bandes widmet sich der Entwicklung der Musikwissenschaft im geteilten Deutschland nach 1945. Zu diesem Thema beherrschen gegensätzliche Darstellungen die jüngere Diskussion: Während Anselm Gerhard (2000) drei negativ besetzte

Kontinuitäten der Musikwissenschaft vom Dritten Reich bis heute herausstellte und methodologische und kritische Neuerungen eher abtat, betonte Heinz von Loesch (1997) umgekehrt gerade die institutionelle Aufgliederung der (west)deutschen Musikwissenschaft und die Entwicklung neuer Methodologien.⁹ Glenn Stanley („Musikgeschichtsschreibung im geteilten Deutschland: Auseinandersetzung mit der jüngsten Vergangenheit? Neue Impulse? Flucht ins Unverfängliche?“, 235ff) unternimmt es, über diese allgemeinen Einschätzungen in ihrer Widersprüchlichkeit hinauszukommen, indem er zentrale Publikationen musikwissenschaftlicher Institutionen in beiden deutschen Staaten vergleichend auswertet (s. die Tabellen im Anhang), und zwar im Blick auf vier von ihm so genannte „Schlüsselthemen“: „Musik des 20. Jahrhunderts – Drittes Reich – Geschichtsschreibung und Geschichtsphilosophie – Kunstmusik im Ausland nach 1750“:

- in den ersten 10 Jahrgängen der westdeutschen *Musikforschung* (1948-1957) und den ostdeutschen *Beiträgen zur Musikwissenschaft* (1959-1968), wobei es aufgrund der Erscheinungszeit zu einer Phasenverschiebung kommt (Tabelle 1)
- in deutschsprachige Schriften zur Musikgeschichtsschreibung 1945-1970 (Tabelle 2)
- in musikwissenschaftlichen Lehrveranstaltungen und Dissertationen in ausgewählten Jahren, und zwar 1948-51, 1955, 1960, 1967, 1970 (Tabelle 3)
- auf Kongressen der Deutschen Gesellschaft für Musikforschung und der Internationalen Gesellschaft für Musikforschung (Tabelle 4).

Eine solche Dokumentation kann, wie sich Glenn Stanley bewusst ist, nur Tendenzen sichtbar werden lassen (die er fallweise durch den Blick in weitere musikwissenschaftliche Zeitschriften ergänzt). Doch lässt sich auf dieser Basis z.B. deutlich erkennen, dass in den Veröffentlichungen in den beiden Verbandsorganen die Musik des Deutschen Sprachgebiets ab der Zeit Bachs zunehmend in den Vordergrund tritt. Eine Auseinandersetzung mit der Musik im Nationalsozialismus findet im Westen wie im Osten in den durchgesehenen zehn Jahrgängen nicht statt. Während im Westen in dieser Zeit nur wenige Beiträge zur Wissenschaftstheorie und Methodik zu verzeichnen sind, erfordert im Osten die marxistische Grundorientierung eine Beschäftigung mit methodologischen und geschichtsphilosophischen Problemen. Hinzu kommen dort – ebenfalls anders als im Westen – die Auseinandersetzung mit der Musik der jüngsten Vergangenheit und der Gegenwart sowie mit der Musik der Staaten des Warschauer Paktes. Deshalb Stanleys Fazit für die Zeit vor 1968:

⁹ Anselm Gerhard (Hg.), *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*, Stuttgart und Weimar 2000 – Heinz von Loesch: „Musikwissenschaft nach 1945“, in: *MGG, Sachteil*, Bd. 6, 1997, Sp. 1807f.

„Neue Impulse in Beiträge zur Musikwissenschaft sind nicht zu verleugnen, wie immer man sie beurteilen will [im genannten Artikel Musikwissenschaft in MGG werden sie als bloß verordnet und kontrolliert abgetan]. Im selben Zeitraum weist Die Musikforschung eher Stagnation auf. Die Schwerpunkte liegen da, wo sie immer gelegen haben: Musik vor 1600, Oper, Bach und die deutschen Klassiker und Romantiker.“ (242)

In der Bundesrepublik nehmen „Schlüsselthemen“ erst mit dem Aufschwung der Musik des 20. Jahrhunderts als Arbeitsgebiet in den 60er Jahren zu. Aus Stanleys Sicht waren für die Weiterentwicklung des Faches besonders die deutsch-deutschen Debatten auf Tagungen und Kongressen in Leipzig (1966), Ljubljana (1967) und Bonn (1970) wichtig. Wie er ausführt, waren einerseits die marxistischen Herausforderungen aus dem Osten Anstoß für die westdeutschen Musikwissenschaftler, die eigenen geschichtsphilosophischen Voraussetzungen zu bedenken, andererseits musste sich die ostdeutsche Theorie den westdeutschen kritischen Fragen nach konkreten Beispielen und Kriterien stellen. Stanley kommt zu dem – zunächst überraschenden, aber nachvollziehbaren und produktiven – Schluss, dass sich die westdeutsche Musikgeschichtsschreibung nur aufgrund dieser Auseinandersetzung mit den ostdeutschen Themen ab den 70er Jahren weiterentwickeln konnte:

„Ostdeutsche Theorie gegenüber westdeutscher Skepsis: Das ist – neben der spezifischen Frage der Ideologie – vielleicht das bestimmende Leitmotiv für den deutsch-deutschen Dialog der nächsten Jahrzehnte. [...]

Und deshalb – so die These – sind diese Begegnungen Meilensteine in der Entwicklung der bundesdeutschen Musikgeschichtsschreibung, weil sie ab 1970 eine zweite Phase einleiteten, in der sich eine neue, kritische Musikwissenschaft etablierte.“ (244, 246)

* * *

Zum Gewinn der Lektüre dieses Bandes gehört die wohlthuende Offenheit des thematischen Konzepts, das Zeit- und Musikgeschichte an Avantgarde-Institutionen wie Musikfilmen und Unterhaltungsmusik gleichermaßen thematisiert. Als spannend erweist sich, dass die Formel

von der „Deutschen Leitkultur Musik“ in den verschiedenen Beiträgen durchaus unterschiedliche Dimensionen erkennen lässt: Der Herausgeber greift für die Titelgebung das Schlagwort der „Deutschen Leitkultur“ auf, das ab Herbst 2000 durch einige Debatten des Deutschen Bundestages geisterte. Mit dem ergänzten Fragezeichen distanziert er dessen ironische Verwendung vom „Dilemma, in das die deutsche Musik durch den Glauben an die eigene Überlegenheit geraten war“, unter Verweis auf Thomas Manns *Doktor Faustus*, wo vom der Musik als der „deutschesten Kunst“ die Rede ist, und exemplifiziert dies am Fall des späten Strauss. In verschiedenen Beiträgen kommen andere Facetten hinzu:

- die Vielschichtigkeit der Kulturkonzepte der Emigranten, alles andere als eine homogene deutsche Musik (Horst Weber),
- im Bereich der Populärmusik könnte es im westlichen Nachkriegsdeutschland zur Absage an traditionelle deutsche Musikkonzepte und zur Ablösung durch eine neue amerikanische Leitkultur kommen, zunächst integrierend, dann schroff abgrenzend (Heldt),
- die Nachhaltigkeit der Denkfigur einer „Vorherrschaft der deutschen Musik“, wie sie Anselm Gerhard in der internationalen Musikwissenschaft nachgewiesen hat.

Der ertragreiche Sammelband ist mit einem nützlichen Personenregister ausgestattet. Hilfreich wäre eine Bibliographie, so warten eine Reihe wertvoller weiterführender Literaturhinweise darauf, in den Fußnoten entdeckt zu werden.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.
This page will not be added after purchasing Win2PDF.