



MATTHIAS PASDZIERNY

Wiederaufnahme?

Rückkehr aus dem Exil und das
westdeutsche Musikleben nach 1945

et+k

edition text+kritik

Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit

Herausgegeben von Dietmar Schenk,
Thomas Schipperges und Dörte Schmidt

Matthias Pasdzierny, ist seit 2007 wissenschaftlicher Mitarbeiter für Musikwissenschaft an der Universität der Künste Berlin, seit 2009 wissenschaftlicher Mitarbeiter des DFG-Projekts »Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit«. Weitere Forschungsschwerpunkte: Aufführungslehre der Zweiten Wiener Schule, Musik als Teil der Video Game Culture.

Wiederaufnahme?

Rückkehr aus dem Exil
und das westdeutsche Musikleben nach 1945

Matthias Pasdzierny

et+k

edition text + kritik



Universität der Künste Berlin

DFG Deutsche
Forschungsgemeinschaft

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
www.dnb.de abrufbar.

ISBN 978-3-86916-328-4

E-ISBN 978-3-96707-003-3

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer

Umschlagabbildung: Paul Hindemith und Theodor Heuss bei der Eröffnung der neu erbauten
Beethovenhalle in Bonn, 8. September 1959, © AP Photo/Horst Faas, ddp images/AP images

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung,
die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung
des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen,
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2014
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etc-muenchen.de

Satz: Dörr + Schiller GmbH, Curiestraße 4, 70563 Stuttgart

Druck und Buchbinder: Beltz Bad Langensalza GmbH, Am Fliegerhorst 8, 99947 Bad Langensalza

Zur Schriftenreihe *Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit*

In den letzten Jahren ist die Erforschung der deutschen Nachkriegszeit einmal mehr verstärkt in den Fokus gerückt. Die Folgen der Epochenwende 1989 scheinen dabei den Weg frei gemacht zu haben für eine Neubewertung der zurückliegenden Jahrzehnte und ihres widersprüchlichen Umgangs mit der NS-Vergangenheit.¹ Die mentalitätsgeschichtliche Sonderrolle von Musik für die deutsche Nachkriegsgesellschaft, ihre Funktion als vergangenheitspolitisch aufgeladenes Vehikel der Selbstbesinnung, Verständigung oder gar Versöhnung wurden dabei mehrfach konstatiert, eine umfassende Beschreibung der deutschen Musikkultur nach 1945 steht bislang allerdings noch weitgehend aus. Auch innerhalb der Musikwissenschaft hat eine Auseinandersetzung mit der Nachkriegsgeschichte eingesetzt. Nicht zuletzt die kontrovers geführte Debatte um den Fall Eggebrecht hat die Aktualität des Themenfeldes ebenso gezeigt wie dessen Schwierigkeiten, die mit jener Sonderrolle der Musik direkt zusammenhängen.²

Unmittelbar nach Ende des Zweiten Weltkriegs wurde die Musik im kulturellen Verständigungsprozess zum Inbegriff jener »guten Kultur«, die es in ihrer vermeintlichen politischen und moralischen Unversehrtheit zu retten galt, und sie schien ein besonders geeigneter Raum für Versöhnung und Verständigung zwischen Tätern und Opfern zu sein. Viele Berichte schreiben den ersten Konzerten nach dem Krieg geradezu mythische Wirkungen zu, die Berliner Philharmoniker wurden zu Deutschlands Botschaftern in der Welt, später dienten Chöre und Orchester als Vorhut der Aufnahme diplomatischer Beziehungen zwischen Israel und Deutschland.³ Diese Sonderstellung, welche Verständigung durch Emphase statt durch moralische und historische Auseinandersetzung zu ermöglichen schien, ließ Musik – zumindest in Westdeutschland – zu einem zentralen Bestandteil der Vergangenheitspolitik werden und entfernte sie zugleich von den ande-

1 Siehe jüngst etwa zu den Veränderungen der Debatten nach dem Ende des Kalten Krieges José Brunner/Constantin Goschler/Norbert Frei (Hrsg.): *Die Globalisierung der Wiedergutmachung. Politik, Moral, Moralpolitik*, Göttingen 2013.

2 Für eine Übersicht über die Beiträge zur Debatte siehe Matthias Pasdzierny/Johann Friedrich Wendorf/Boris von Haken: Der »Fall« Eggebrecht. Verzeichnis der Veröffentlichungen in chronologischer Folge 2009–2013, in: *Die Musikforschung* 66 (2013) 3, S. 265–269.

3 Vgl. hierzu beispielsweise das Interview mit der ehemaligen israelischen Diplomatin Esther Herlitz in: Richard Chaim Schneider: *Wir sind da! Die Geschichte der Juden in Deutschland von 1945 bis heute*, Berlin 2000, S. 200–207.

ren Künsten, in denen eine solche Auseinandersetzung teilweise ziemlich unmittelbar auch in die ästhetischen Debatten rückte. Dadurch setzte nicht nur die Erforschung dieser Prozesse später ein, sondern auch der zu erforschende Zeitraum ist länger als in anderen Gebieten (etwa der Literatur). Dass die Musikkultur sich zusehends gegenüber derartigen Debatten immunisierte, ist dabei selbst ein Symptom musikalischer Vergangenheitspolitik. So bot etwa die Ausrichtung der Musikwissenschaft auf Editionsprojekte und strukturimmanente Interpretationen – verbunden mit unterschiedlichen Hoffnungen – nicht nur für Exilierte wie Gebliebene, sondern auch für die Generation der Nachgeborenen mit ihren Vätern und Müttern eine vermeintlich neutrale Verständigungsbasis.⁴ Diese Konzentration auf das Kunstwerk wirkt, bedingt durch die besondere Rolle der Musik für die kulturelle Identitätsfindung, bis in die jüngste Vergangenheit nach.

Die Situation im zerstörten Deutschland brachte für große Teile der Bevölkerung die Notwendigkeit einer Neuorientierung mit sich. Hiervon waren nicht nur diejenigen Personengruppen betroffen, die auf der Flucht waren, auch die Majorität der Dagebliebenen war gezwungen, sich auf dem Tableau der Nachkriegszeit neu aufzustellen. Die in diesem Kontext geführten politischen, moralischen und ästhetischen Debatten bildeten die ideelle Grundlage für den Wiederaufbau in Deutschland, die damals entwickelten Diskursstrategien blieben oftmals bis in die heutige Zeit wirksam.⁵ Fragen der Täter-Opfer-Konstellation waren ebenso zu behandeln wie solche materieller und ideeller Wiedergutmachung, in die nicht nur die Remigranten involviert waren, sondern zum Teil auch Emigranten, die im Land ihrer Zuflucht blieben. In der Frage, an welche Werte angesichts von NS-Regime und Holocaust überhaupt noch anzuknüpfen war, galt es die Meinungsführerschaft auszuloten.⁶ Diese Auseinandersetzung wurde

4 Vgl. den Abschnitt »Es gibt keine Stunde Null, oder: Die merkwürdige Allianz von Kontinuität und Umbruch«, in: Dörte Schmidt: Zwischen allgemeiner Volksbildung, Kunstlehre und autonomer Wissenschaft. Die Fächer Musikgeschichte und Musiktheorie als Indikatoren für den Selbstentwurf der Musikhochschule als akademische Institution, in: dies./Joachim Kremer (Hrsg.): *Zwischen bürgerlicher Kultur und Akademie. Zur Professionalisierung der Musikausbildung in Stuttgart seit 1857*, Schliengen 2007, S. 361–408, hier S. 388–407, insbesondere S. 399 ff.

5 Wie weit die in der Nachkriegszeit angelegten Diskurslinien auch in die aktuellen Debatten der einzelnen geisteswissenschaftlichen Disziplinen hineinreichen, zeigt die Kontroverse um den Versuch von Nicolas Berg, die Holocaust-Forschung der westdeutschen Geschichtswissenschaft kritisch aufzuarbeiten und zu historisieren. Vgl. Nicolas Berg: *Der Holocaust und die westdeutschen Historiker: Erforschung und Erinnerung*, Göttingen 2003 sowie *Der Holocaust und die westdeutschen Historiker. Eine Debatte*, hrsg. für H-Soz-u-Kult von Astrid M. Eckert und Vera Ziegeldorf, Berlin 2004, abrufbar unter: <http://edoc.hu-berlin.de/histfor/2/> (edoc – HU-Berlin Historisches Forum, Bd. 2) [abgerufen am 14.1.2014].

6 Vgl. hierzu etwa Monika Boll: *Nachtprogramm. Intellektuelle Gründungsdebatten in der frühen Bundesrepublik*, Münster 2004.

jedoch nur in der unmittelbaren Nachkriegszeit offen geführt, spätestens mit Gründung der beiden deutschen Staaten verlagerte sie sich weithin in eigene, abseits gelegene Narrative⁷ oder war (und ist) anderen Debatten auf meist nur schwer nachvollziehbare Weise unterlegt. Die deutsche Teilung verschärfte die Situation, überlagerte sie durch ein vermeintlich neues Problem und entlastete scheinbar von der Auseinandersetzung mit dieser Vergangenheit.

Die beschriebenen Aushandlungs- und Positionierungsprozesse prägten die institutionelle Reorganisation ebenso wie die ästhetische Neuausrichtung. »Wie sollen wir aufbauen?«⁸, lautete auch in der Musik und Musikwissenschaft nach 1945 allenthalben die Frage, waren doch nicht nur die personellen und räumlichen Strukturen des Musikbetriebs weitestgehend zerstört, sondern auch die vor 1933 so bedeutsamen Interpreten- und Komponisten-Eliten größtenteils ins Exil geflohen, ihre Ideen und Werke aus dem Sichtfeld gedrängt. An diesem Punkt setzt 2009 die Arbeit eines Verbunds von Forschungsprojekten unter Beteiligung von Musik- wie Archivwissenschaftlern bzw. Archivaren in Berlin und Mannheim bzw. Tübingen mit Förderung der Deutschen Forschungsgemeinschaft an. Leitend war dabei die Frage, in welchem Verhältnis Brüche in der Musikkultur, die mit einschneidenden Daten wie 1933 und 1945 verbunden sind, zu Kontinuitäten ideeller, institutioneller und personeller Art stehen. Dahinter steht die Überzeugung, dass besonders die Musikkultur Nachkriegsdeutschlands ohne eine nähere Kenntnis der darauf beruhenden Interaktion zwischen Gebliebenen und Exilierten nicht verstanden werden kann – das gilt auch für die Mechanismen des kulturellen Kalten Krieges.

Unter den Perspektiven von Ideen-, Kompositions- und Aufführungsgeschichte, Institutions- und Wissenschaftsgeschichte sowie Musikgeschichtsschreibung haben zwei historische Teilprojekte (*Wissenschaftsgeschichte und Vergangenheitspolitik. Musikwissenschaft in Forschung und Lehre im frühen Nachkriegsdeutschland* unter Leitung von Thomas Schipperges und *Die Rückkehr von Personen, Werken und Ideen* unter der Leitung von Dörte Schmidt) das komplexe Spannungsfeld untersucht, das in dieser Situation wurzelt – auch um die Voraussetzungen, die noch unsere aktuelle Musik-

7 Bestes Beispiel hierfür ist die in der Bundesrepublik vollzogene Praxis, Fragen der Wiedergutmachung in eigens hierfür geschaffene, nichtöffentliche juristische Verfahren (»Wiedergutmachungsprozesse«) zu verlagern und die Opfer materiell zu entschädigen. Vgl. hierzu: Constantin Goschler: *Schuld und Schulden. Die Politik der Wiedergutmachung für NS-Verfolgte seit 1945*, Göttingen 2005 (Beiträge zur Geschichte des 20. Jahrhunderts, Bd. 111).

8 So der Titel einer von Heinrich Strobel initiierten Rundfrage an Persönlichkeiten des Musiklebens in der ersten Nachkriegsausgabe von *Melos* 14 [1946] 1, S. 15–18, 2, S. 41–45.

kultur entscheidend prägen, erstmals auf breiter Basis herauszuarbeiten. Biografische, institutionen-, kompositions- und fachgeschichtliche Zugänge wurden hierfür ebenso verfolgt wie solche, die die vergangenheitspolitische Dimension von Musik, ihre Funktion im Systemkonflikt des Kalten Krieges, aber auch die Formen und Orte ihrer Überlieferung zu dieser Zeit in den Blick nehmen. Das Teilprojekt *Archive zur Musikkultur nach 1945* unter Leitung von Dietmar Schenk bilanziert die Quellenlage, wie sie sich in der besonderen Situation der Erinnerungskultur nach 1945 ergeben hat, aus archivwissenschaftlicher Sicht. Das multiperspektivische Vorgehen der Untersuchung intendierte von Beginn an eine Verschränkung von Dokumentation und Historiografie, zu der alle Teilprojekte beigetragen haben. Die Reihe *Kontinuitäten und Brüche in der Musikkultur der Nachkriegszeit* präsentiert die Ergebnisse dieser Forschungsprojekte in mehreren Monografien und Dokumentationen.

Der hier vorliegende Band entstand im Rahmen des Teilprojekts *Die Rückkehr von Personen, Werken und Ideen*, das seinen Schwerpunkt auf der Frage hat, ob und wie sowohl Menschen, aber auch Werke, ästhetische oder kompositorische Ideen oder aufführungspraktische Traditionen aus dem Exil wieder nach Deutschland zurückkehrten bzw. zurückgebracht wurden und welche Wirkung sie im Wiederaufbau entfalten konnten. Unser Dank gilt der Deutschen Forschungsgemeinschaft für die großzügige Förderung der Forschung wie der Publikation. Die Universität der Künste Berlin, die Fakultät Musik und die Fachgruppe Musikwissenschaft boten uns eine fruchtbare, interessierte und konstruktive Arbeitsumgebung, ohne die wir dieses Projekt so nicht hätten durchführen können. Mit der Gründung der »Forschungsstelle Exil und Nachkriegskultur« an der UdK ist es überdies gelungen, eine den Projektzusammenhang überdauernde Plattform für weitere Diskussionen zu schaffen. Mehr als hilfreich für unseren gesamten Projektteil waren über den Austausch mit den anderen Projekten des DFG-Pakets hinaus die Kooperationen mit LexM, Universität Hamburg, und Jürgen Enge, Zentrum für Information, Medien und Technologie der Hochschule HAWK Hildesheim/Holzminden/Göttingen, dem Musikarchiv der Akademie der Künste Berlin sowie dem Zentrum Jüdische Studien Berlin-Brandenburg.

Berlin und Tübingen, im Januar 2014

Dörte Schmidt, Dietmar Schenk und Thomas Schipperges

Inhaltsverzeichnis

Zur Schriftenreihe

Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit V

Einleitung 1

I Politisch unverdächtig?

Musik im westdeutschen Wiederaufbau 25

II »Fühlungnahme«

Zur Diskurs- und Vorgeschichte der Rückkehr 89

1. Zwischen Projektion und Abwehr
Die Dagebliebenen und ihre Sicht auf die Rückkehr
emigrierter Musikschaffender 91
2. »He wanted to go back to his künstlerisches life.«
Rückkehrentscheidungen und Rückkehrwege
am Beispiel der Remigration von Richard Engelbrecht 183
3. »Ich muss, wenn ich zum ersten Mal nach Deutschland
komme, berechnend sein.«
Inszenierung und Vermittlung der Rückkehr durch
Erste Konzerte, Erste Werke und Erste Texte 224
 - 3.1 »Grauer Import ohne Rollenzuweisung«? Alphons
Silbermanns Erste Texte und die deutsche
Musikwissenschaft 237
4. Jenseits des »Beschweigens«
Rückkehr und die westdeutsche Medienöffentlichkeit 254
 - 4.1 »Der Fall Paul Abraham« – Rückkehr als Thema
der Boulevardpresse 271

III »In der Remigration«

Zur Wirkungsgeschichte der Rückkehr 305

1. In den Institutionen 307
 - 1.1 Bewahrer der Tradition oder Träger der Modernisierung?
Rückkehrer aus dem Exil und die Institutionen der
professionellen Musikausbildung in Westdeutschland
(unter besonderer Berücksichtigung der Musikhochschule
Köln) 307

- 1.2 Dauergäste – Rückkehrer und die Musikprogramme der Rundfunksender in Westdeutschland nach 1945 (unter besonderer Berücksichtigung des [N]WDR in Köln) 387
- 2. Auf dem Tandem
 - Allianzen von Rückkehrern und Dagebliebenen 444
 - 2.1 »Völlig unsinnig aber ist es, sich durch den Nazi um irgendein Kulturerbe betrügen zu lassen.« Rückkehrer und das »neue Bayreuth« 447
 - 2.2 »... wo man dann die Vergangenheit begräbt und die Sache sieht und in der Sache miteinander kooperiert.« Rückkehrer und die Jugendmusikbewegung in Westdeutschland nach 1945 512
- 3. Parallelwelten
 - Rückkehrer außerhalb der großen Institutionen des westdeutschen Musiklebens 544
 - 3.1 »Winning the Hearts and Souls of the German people«. Samuel Adler und das Seventh Army Symphony Orchestra 545
 - 3.2. »... meine Tätigkeit, die ich der eines Missionars gleichsetze«. Richard Engelbrecht als Gründer der internationalen Musikwochen in Weikersheim 563
 - 3.3 Rückkehr an einen exterritorialen Ort – Hans Oppenheim und Schloss Elmau 597
- 4. Rückkehr und Region 613
 - 4.1 Unerwünschter Vermittler – Eric-Paul Stekel und das Musikleben im »Emigrantenstaat« Saarland 616

IV Zusammenfassung und Ausblick 645

- Anhang 655**
 - Abkürzungen 657
 - Kurzbiografien 659
 - Quellenverzeichnis 856
 - Literaturverzeichnis 861
 - Abbildungsnachweis 917
 - Danksagung 918
 - Register 920

Einleitung

Alle diese Leben, über die dir ein Urteil nicht zusteht.

Christa Wolf, *Kindheitsmuster* (1976)

»Der deutsche Musikbetrieb füllt sich mit Revenanten«, schrieb Hans Heinz Stuckenschmidt in einer Rezension in der *Neuen Zeitung* im Mai 1950. In diesem Fall war Hans Schwieger, ein in die USA emigrierter Dirigent, erstmals seit 1933 wieder nach Berlin zurückgekommen, um dort ein Konzert mit den Berliner Philharmonikern zu leiten.¹ »Es sind keine Gespenster im französischen Sprachsinne«, so Stuckenschmidt weiter, »sondern eine besondere Art von Heimkehrern. Sie verließen nach 1933 ihre deutsche Heimat, fanden in Amerika oder England Asyl und kommen nun her, um Europa wiederzusehen oder ihren transatlantischen Ruhm bestätigen zu lassen.«² Eine zeitgenössische Aussage wie die Stuckenschmidts spricht viele der Fragestellungen dieser Studie an. Wer waren die »Revenanten«, woher kamen sie, und »füllten« sie nach 1945 tatsächlich in großer Zahl den Musikbetrieb in Westdeutschland, der doch, so die später lange Zeit gängige Meinung, angeblich »fast ohne Emigranten in Schwung« gekommen war?³ Und wie fiel die gegenseitige Wahrnehmung von Dagebliebenen und Rückkehrern aus? – eine Frage, die Stuckenschmidt mit der Reflexion des seinerzeit in diesem Kontext durchaus verbreiteten Begriffs Revenant selbst anklingen lässt.⁴ War es für beide Seiten eine Begegnung mit »Gespenstern«, die eine Vergangenheit heraufbeschwor, die man fürchten musste? Oder hieß man die vermeintlich mit »transatlantischem Ruhm« ausgestatteten Rückkehrer im kriegszerstörten Deutschland willkommen als Überbringer wiederzugewinnenden internationalen Glanzes, als Vermittler einer Annäherung an die ehemaligen Kriegsgegner? Und wie gestaltete sich mit Blick auf die Rückkehrer das Verhältnis von Beschweigen und – möglicherweise gar öffentlicher – Thematisierung der Verfolgungs- und Exilbiografien? Dass in dieser Hinsicht

1 Nähere Informationen zu Hans Schwieger finden sich im entsprechenden Eintrag in den Kurzbiografien.

2 Hans Heinz Stuckenschmidt: Puchelt und Hans Schwieger. Großes Philharmonisches Programm, in: *Die Neue Zeitung* (Berlin-Ausgabe) 3.5.1950.

3 Traber 1987, S. 41.

4 So wurde etwa auch der Geiger Adolf Busch in seinem ersten Konzert mit den Berliner Philharmonikern nach der Emigration als ein solcher Revenant bezeichnet. *Tagesspiegel* 30.9.1949, zit. n. Muck 1980, S. 222.

die Lage offensichtlich komplexer war, als die oft verbreitete These des totalen Schweigens der bundesrepublikanischen Nachkriegsgesellschaft über die NS-Zeit glauben lässt, wird bereits an den wenigen Zeilen aus Stuckenschmidts Rezension deutlich.⁵ Doch wer redete (oder schwieg) über Exil und Rückkehr, auf welche Weise, in welchen Kontexten und mit welcher Absicht? Die von der amerikanischen Besatzungsmacht herausgegebene *Neue Zeitung* fungierte seit ihrer Gründung 1945 ausdrücklich als Organ der US-amerikanischen Reeducation, das Musikleben der geteilten Stadt Berlin galt dabei als ein besonders hart umkämpftes Terrain des kulturellen »Kalten Krieges«, Hans Heinz Stuckenschmidt wiederum als Botschafter einer Öffnung der deutschen Musikkultur in Richtung USA (und zu den dort in großer Zahl versammelten exilierten Musikschaffenden).⁶ Wie sortierten sich in einem solchen und in anderen Kommunikations- und Handlungsfeldern der westdeutschen Nachkriegskultur die Rückkehrer ein, und welche Rolle wurde ihnen von den Gebliebenen zugeschrieben? Schließlich stellt sich die Frage nach den Verbindungslinien zwischen Exil- oder auch NS-Geschichte der Akteure und den musikästhetischen Debatten der Nachkriegszeit. Hatten sich die Bedingungen des Exils nach Auffassung von Dagebliebenen und Exilierten auch auf die Musik selbst ausgewirkt? Oder anders gefragt: Wurden Werke, Aufführungen oder Texte von Rückkehrern vor deren Exilhintergrund beschrieben und bewertet? Und welche Aussagen lassen sich aus solchen Beobachtungen für die Formierung der deutschen Musikkultur der Nachkriegszeit insgesamt ableiten? Auch hierfür eignen sich die Kritiken zu Hans Schwiegers Auftritt mit den Berliner Philharmonikern als Beispiel. Hans Heinz Stuckenschmidt lobte dessen »Präzision der Stabführung« ebenso wie sein »sichere[s] Stilgefühl« und seine »romantische Deutung der f-Moll-Symphonie von Tschaiakowsky«, womit er das USA-Exil des Dirigenten – dem Publikationsort angemessen – gleichsam als Erfolgsgeschichte einer möglichen

- 5 Der wirkungsmächtige Topos vom »kommunikativen Beschweigen« der NS-Zeit, das ein konstitutives Element der Nachkriegsgesellschaft gebildet habe, geht auf einen Vortrag Hermann Lübbes im Rahmen der 1983 in Berlin veranstalteten »Mammutkonferenz« zum 50. Jahrestag der nationalsozialistischen »Machtübernahme« zurück (Lübbe 1983, S. 594). Bislang wurde v. a. Lübbes affirmative Haltung zu dieser Konstellation kritisiert, der Befund als solcher allerdings nicht in Zweifel gezogen. Vgl. Frei 2009, S. 65 (Zitat ebd.) sowie ausführlich hierzu Kapitel II.4.
- 6 Bereits 1949 war Stuckenschmidt auf Einladung des US-Außenministeriums als kultureller Botschafter Deutschlands in die USA gereist und hatte dort auch eine ganze Reihe von emigrierten Musikschaffenden getroffen. Vgl. hierzu Beal 2006, S. 41–44. Vgl. allgemein zum »Cultural Cold War« im Berlin der Nachkriegszeit Janik 2005, passim.

Synthese europäischer und amerikanischer Kultur darstellte.⁷ Ganz anders Stuckenschmidts Kollegin Elisabeth Mahlke vom *Tagesspiegel* (einer ebenfalls 1945, aber von dagebliebenen Deutschen gegründeten und herausgegebenen Zeitung, die sich insbesondere an das gebildete Berliner Bürgertum richtete); sie nutzte Schwiegers Konzert für eine Generalabrechnung mit der vermeintlichen Oberflächlichkeit amerikanischer Orchester und Dirigenten. Zwar würden in den USA die »nahezu unbegrenzten spieltechnischen Möglichkeiten und das Ideal von der perfekten Kunstausübung sich gegenseitig bedingen«. Doch zeige sich beim Dirigat von Schwieger, der »seine entscheidende Entwicklung dort vollzogen« habe, dass bei dieser Art von Musikauffassung »für hingebungsvolle Gelassenheit, für lyrische Improvisationen des nachschöpferischen Augenblicks [...] keine Zeit« bliebe. Insofern stelle ein solches Konzert zwar ein »orchestrepädagogisch nicht zu unterschätzendes Training zur glatten klanglichen Vollendung« dar, allerdings lasse sich »Beethovens inniges, rundes Dur-Moll-Larghetto [der zweite Satz der zweiten Symphonie] das vor europäischen Ohren ebenso wenig gern gefallen wie die Canzone [der zweite Satz] aus Tschaikowskys vierter Symphonie, die dabei ihres slawischen Hintergrundes völlig beraubt und sehr nahe an die Rampe projiziert erscheint«.⁸ Derartige Aussagen zeigen gerade in ihrer Widersprüchlichkeit auf plastische Weise, wie die Rückkehr exilierter Musikschaffender in die deutsche Musikkultur vielfältige Zuschreibungsvorgänge in Gang setzte, und dass dabei nicht selten insbesondere die Verknüpfung biografischer und musikästhetischer Aspekte die Rückkehrer als Projektionsfläche für ganz verschiedene Positionen geeignet erscheinen ließ. Hans Schwiegers Auftritt mit den Berliner Philharmonikern etwa geriet in Stuckenschmidts und Mahlkes Argumentation zum Testfall in der Debatte um die Frage nach den Gewinnen und Verlusten von »Amerikanisierung« und »Westernisierung« in der Bundesrepublik.⁹

Dass die Auseinandersetzung mit Vertreibung, Exil und Rückkehr von Personen, Werken und Ideen für die Musikkultur der Nachkriegszeit von entscheidender Bedeutung war, wurde mittlerweile ebenso erkannt und benannt wie die bis in die heutige Zeit spürbaren Auswirkungen dieser

7 Hans Heinz Stuckenschmidt: Puchelt und Hans Schwieger. Großes Philharmonisches Programm, in: *Die Neue Zeitung* (Berlin-Ausgabe) 3.5.1950.

8 [Elisabeth] Mahlke: Philharmoniker unter Schwieger, in: *Tagesspiegel* 3.5.1950.

9 Vgl. zu dieser Debatte, die v. a. die frühen Jahre der Bundesrepublik prägte und in den letzten Jahren vermehrt in den Fokus des wissenschaftlichen Interesses gerückt ist, Doering-Manteuffel 1999, Koch/Tallafuss 2007 sowie die Beiträge in Koch 2007.

Konstellation.¹⁰ Im Gegensatz zu anderen Bereichen aber, wo etwa für die Literatur,¹¹ die bildenden Künste und die Architektur,¹² verschiedene Bereiche der Wissenschaft (etwa der Geschichtswissenschaft,¹³ der Soziologie¹⁴ und der Politikwissenschaft¹⁵), des Rechtswesens¹⁶ und der Wirtschaft¹⁷ sowie für bestimmte Regionen¹⁸ neben Aufsätzen und Tagungsbänden bereits diverse Monografien und exemplarische Biografien vorliegen, steht die Erforschung der Rückkehr von exilierten Musikschaffenden vergleichsweise am Anfang. Und auch in der seit einiger Zeit in Deutschland (wieder) verstärkt geführten öffentlichen Debatte über den Umgang der Nachkriegsgesellschaft und ihrer Institutionen mit der NS-Vergangenheit und den Folgen von Exil und Vertreibung – man denke etwa an die Auseinandersetzungen um den wissenschaftlichen Bestseller *Das Amt*,¹⁹ die unter großer medialer Aufmerksamkeit vorgestellte Studie des Historikers Michael Schwartz zur Frühgeschichte des Bundes der Vertriebenen sowie Ursula Krechels Auszeichnung mit dem Deutschen Buchpreis für ihren Remigrations- und Wiedergutmachungsroman *Landgericht*²⁰ – erscheint die Musikkultur bis auf wenige Ausnahmen eigenartig unterrepräsentiert.²¹ Noch in kürzlich erschienenen Publikationen wie

- 10 Vgl. hierzu Köster/Schmidt 2005, Schweinhardt 2006, S. 15–19, Schmidt 2008a, Grisko/Walter 2011a, Grosch/Jansen 2012.
- 11 Die Literaturwissenschaft, die sich aus noch zu erörternden Gründen als eine der ersten Disziplinen intensiv der Exilforschung gewidmet hat, kann insbesondere, was die Auseinandersetzung mit der erfolgten oder ausgebliebenen Rückkehr einzelner exilierter Autorinnen und Autoren wie – um nur die prominentesten zu nennen – Thomas Mann, Bertolt Brecht oder Hilde Domin angeht, auf eine lange Tradition und entsprechend eine Vielzahl von Titeln zurückblicken. Stellvertretend seien als wichtige Publikationen der letzten Jahre genannt Seo 2004, Karsch 2007, Reiter 2007.
- 12 Schätzke 1999, Gödecke 2005.
- 13 Eckel 2005, allgemein zur Wissenschaftsremigration an den Universitäten Szabo 2000.
- 14 Dietze 2006.
- 15 Lang 2007, Ladwig-Winters 2009.
- 16 Wojak 2009.
- 17 Münzel 2006.
- 18 Lissner 2006.
- 19 Im vollen Titel: *Das Amt und die Vergangenheit: Deutsche Diplomaten im Dritten Reich und in der Bundesrepublik* (Conze/Frei/Hayes/Zimmermann 2010). Zur breiten (und kontroversen) Rezeption des Bandes vgl. <http://www.zeithistorische-forschungen.de/site/40209125/default.aspx> [abgerufen am 22.1.2014] sowie jüngst Koerfer 2013.
- 20 Schwartz 2013, Krechel 2012.
- 21 Zu nennen wären etwa der von Albrecht Riethmüller herausgegebene Band *Deutsche Leitkultur Musik? Zur Musikgeschichte nach dem Holocaust* (Riethmüller 2006) sowie diverse Publikationen der letzten Jahre aus dem angloamerikanischen Raum (etwa Thacker 2007, Janik 2005, Monod 2005). Allerdings wird in allen diesen Veröffentlichungen die Frage nach der Bedeutung der Rückkehr exilierter Musikschaffender allenfalls am Rande diskutiert. Unmittelbar vor Drucklegung dieses Bandes erschien eine Studie von Michael Custodis und Friedrich Geiger, die sich in der Hauptsache mit der Rolle Heinrich und Hilde Stobels im Rahmen der

jenen von Misha Aster und Fritz Trümpi zur NS-Geschichte der Berliner und Wiener Philharmoniker wird bezeichnenderweise der Schlusspunkt der Erzählung jeweils kurz nach der »Stunde Null« gesetzt (und damit die dort in den 1950/60er Jahren zu beobachtende Form institutioneller Vergangenheitspolitik nicht thematisiert).²² Auch die mittlerweile sehr umfangreiche Kontroverse um die Frage, ob der Musikwissenschaftler Hans Heinrich Eggebrecht in jungen Jahren als Feldgendarm während des Zweiten Weltkriegs am berüchtigten Simferopol-Massaker beteiligt war oder nicht, hat daran bislang nicht grundlegend etwas geändert. Gerade am oft durch Polemik, Emotionalisierung und Skandalisierung gekennzeichneten Verlauf dieser Debatte hat sich vielmehr gezeigt, dass die Erforschung von Musik- und Musikwissenschaftsgeschichte der deutschen Nachkriegszeit nicht nur mit Blick auf das Wissen um die Hintergründe der handelnden Personen und Institutionen, sondern vor allem methodisch noch am Anfang steht.²³

An diesen Punkten setzt das Forschungsprojekt »Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit«²⁴ und die daraus hervorgegangene, hier vorliegende Studie an, die auf einer breiten Quellenbasis die Rückkehr exilierter Musikschafter in die westdeutsche Nachkriegsmusikkultur untersucht. Aus heutiger Sicht erscheint es fast als ein Wunder, dass während der NS-Zeit vertriebene und emigrierte Musikerinnen und Musiker sich überhaupt in nennenswerter Zahl dazu entschlossen, wieder nach Deutschland zu kommen, war doch die große Mehrheit von ihnen exiliert, weil man sie dort als Juden verfolgt hatte, und hatten doch

Entnazifizierung von Werner Egk auseinandersetzt, und damit – trotz des nach wie vor fraglichen Status von Heinrich Strobel als Verfolgter und Emigrant – einen im Themenfeld der hier vorliegenden Arbeit anzusiedelnden Einzelfall ausführlich in den Blick nimmt (Custodis/Geiger 2013). In den Abschnitten, die sich mit Heinrich Strobel auseinandersetzen, wurden die Ergebnisse dieser Publikation noch eingearbeitet, zu dessen Biografie siehe den entsprechenden Eintrag in den Kurzbiografien.

- 22 Aster 2007, Trümpi 2011. Zur in jener Zeit signifikanten Besetzung der Leitung der Berliner Philharmoniker mit einem Tandem aus Belastetem (Herbert von Karajan) und Remigranten (Wolfgang Stresemann) vgl. Kapitel III.2.
- 23 Vgl. hierzu den Aufsatz »Musikwissenschaft und Vergangenheitspolitik« von Dörte Schmidt (Schmidt 2012), Shreffler 2012, Browning 2012 sowie die Beiträge im jeweiligen Themenheft der *Freiburger Universitätsblätter* (51 [2012], Heft 195) und von *Musik & Ästhetik* (67 [Juli 2013]). Für eine Bibliografie zum Thema siehe Pasdzierny/Wendorf/von Haken 2013. Jüngst war der Versuch zu beobachten, im Feuilleton eine ähnliche Debatte um die Rolle des Musikwissenschaftlers Friedrich Blume in der NS-Zeit zu entfachen. Vgl. Custodis 2012 sowie darauf basierend Helmut Mauró: Charakterlich geprüft und doch ein Hetzer. Kampfbünder Friedrich Blume: Es gibt jetzt handfeste Beweise für die Nazi-Vergangenheit des einflussreichsten deutschen Musikwissenschaftlers, in: *Süddeutsche Zeitung* 9.5.2012.
- 24 Weitere Informationen zu diesem Projekt finden sich unter: www.udk-berlin.de/musikwissenschaft/rueckkehr.

die meisten zahlreiche Angehörige und Freunde im Holocaust verloren.²⁵ Insofern ist eine Beschreibung und Dokumentation der Rückkehrvorgänge zunächst einmal auch als eine Würdigung dieser Personen und ihrer jeweiligen Entscheidung zu verstehen. Das Erkenntnisinteresse dieses Buches richtet sich in erster Linie darauf, die vieldimensionalen Kommunikations- und Handlungsräume, in denen diese Entscheidungen getroffen wurden, zu erforschen und die Wirkung, die von ihnen auf die deutsche Musikkultur der Nachkriegszeit ausging, zu beschreiben. Solche musikwissenschaftliche Remigrationsforschung teilt viele der Fragen und Probleme mit der seit gut 30 Jahren auf dem Gebiet der Musikwissenschaft betriebenen Exilforschung und kann an einige der dort erzielten Ergebnisse direkt anschließen. Auf der anderen Seite bestehen deutliche Unterschiede, nicht zuletzt hinsichtlich der gewählten Perspektive, sodass hier nicht von einem bloßen Teilgebiet, einer gleichsam chronologischen Weiterführung gesprochen werden kann. Im Folgenden soll es daher zunächst darum gehen, das Verhältnis von musikwissenschaftlicher Exilforschung und Remigrationsforschung zu klären, um anschließend daraus methodische Konsequenzen für das hier bearbeitete Forschungsfeld abzuleiten.

Remigrationsforschung als Methode zur Erforschung der Nachkriegsmusikgeschichte

Die 1980er Jahre gelten gemeinhin als die »formative Epoche der heutigen Erinnerungskultur«.²⁶ Auch die Fachgeschichte der musikwissenschaftlichen Exilforschung in Deutschland lässt sich vor diesem Hintergrund verstehen.²⁷ So bildete die Errichtung eines »provisorische[n] Mahnmal[s]«

25 Hier und im Folgenden wird für die massenhafte Verfolgung, Vertreibung und Ermordung bestimmter Personengruppen in NS-Deutschland der Begriff »Holocaust« verwendet, da er sich, etwa im Vergleich mit der Bezeichnung »Shoah«, der ausschließlich jüdische Verfolgte meint, seit einiger Zeit international als breit gefasste Benennung für diese Vorgänge etabliert hat. Vgl. hierzu sowie zur Etymologie und durchaus problematischen Verwendungsgeschichte des Begriffes »Holocaust« seit 1945 Thiele 2007, S. 14–22.

26 Welzer 2012, S. 44.

27 Hier ist in erster Linie die musikwissenschaftliche Exilforschung in Westdeutschland gemeint. In der DDR setzte eine Beschäftigung mit dem Exil von Musikschaffenden bereits zu einem früheren Zeitpunkt ein (etwa im Rahmen von Mittenzwei u. a. 1979–1989), allerdings immer unter der Prämisse, als politisches Exil und damit als Teil des Gründungsmythos vom »antifaschistischen Staat« DDR verstanden zu werden. In der Musikwissenschaft der Exilländer, etwa in den USA und Großbritannien, fand eine Auseinandersetzung mit den spezifischen Bedingungen und Auswirkungen des NS-Exils aus der Perspektive der Exilanten im Grunde erst ab dem Ende der 1990er Jahre (und in den USA zunächst angeregt von deutschen Musikwissenschaftlern) statt (Brinkmann/Wolff 1999). In jüngster Zeit sind hierzu in verstärktem Maße Publikationen erschienen, die von außerdeutschen Musikwissenschaftlern (mit)heraus-

den Ausgangspunkt einer umfassenden wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem NS-Exil von Musikschaffenden. Im Mai 1985 hatte die eigens dafür gegründete »Projektgruppe Musik und Nationalsozialismus« (später umbenannt in »Arbeitsgruppe Exilmusik«) eine »schwarze quaderförmige Pinnwand, an deren vier Seiten gut hundert Karteikarten mit den Lebensdaten NS-verfolgter Musiker und Musikerinnen geheftet waren«, vor dem musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg aufgestellt. Den konkreten Anlass lieferte der 40. Jahrestag der Befreiung Deutschlands vom NS-Regime.²⁸ Dieser symbolträchtige Akt kann gleich in mehrfacher Hinsicht als paradigmatisch für die Ausrichtung der frühen musikwissenschaftlichen Exilforschung gelten. Zwar hatte es bereits zuvor erste Arbeiten zu einzelnen exilierten Komponisten gegeben.²⁹ Doch stammten diese Beiträge von Literaturwissenschaftlern (Betz) oder Journalisten (Schebera) und standen teilweise im Zeichen der vorwiegend ideologischen Interessen folgenden Exilforschung der DDR (Schebera). Der einzige im engeren Sinne musikwissenschaftliche Beitrag zur Exilforschung, die 1980 publizierte Krenek-Monografie von Claudia Maurer Zenck, war auf eine Anregung (und Finanzierung) von außen zurückgegangen, dem 1973/74 von der DFG aufgelegten Schwerpunktprogramm »Exilforschung«, das insgesamt in der Musikwissenschaft nur wenig Resonanz hervorgerufen hatte.³⁰ Die Rezeption von Maurer Zencks Publikation blieb entsprechend zunächst auf die Exilforschung und spezialisierte Kreise der Musikwissenschaft beschränkt. Ab Mitte der 1980er Jahre aber sollte es nun offenbar vermehrt darum gehen, die Frage nach Verfolgung und Exil von Musikschaffenden in den Gesamtzusammenhang der sich wandelnden und expandierenden westdeutschen Erinnerungs- und Gedenkkultur einzuschreiben und sich damit auch an eine größere Öffentlichkeit zu wenden. Dass die Hamburger Aktion sich in den Kontext eines

gegeben oder verfasst wurden, so etwa für Großbritannien, die Schweiz, Frankreich und die USA (Snowman 2002, Baldassare/Walton 2005, Cullin/Driessen Gruber 2008, Crawford 2009, Levi/Scheding 2010).

28 Vgl. <http://www.exilmusik.de/> [abgerufen am 8.11.2013], Zitate ebd.

29 Betz 1976, Schebera 1978.

30 1976 war im Rahmen dieses DFG-Schwerpunktprogramms der Unterbereich »Komponisten- und Musikerexil« geschaffen worden. Das gesamte Programm endete im Jahr 1986 mit einem Abschlusskolloquium. Vgl. hierzu Maurer Zenck 1999, S. 1, 7 f., Langkau-Alex 1998, Sp. 1199. Florian Scheding stellt Maurer Zencks scharfe Kritik an der frühen musikwissenschaftlichen Exilforschung der DDR als Teil des Ost/West-Konflikts dar (Scheding 2010, S. 125 f.). Mir scheint dies (zumal im Jahr 1980) eher Teil einer Strategie der deutlichen Abgrenzung von den entsprechenden Autoren und Publikationen der DDR zu sein, auch um musikwissenschaftliche Exilforschung innerhalb der Bundesrepublik überhaupt erst als ernstzunehmendes Betätigungsfeld begründen zu können.

bundesweit begangenen Gedenktages begab, der nicht zuletzt dank Richard von Weizsäckers berühmter Bundestags-Rede zur deutschen Befreiung aus heutiger Sicht als eine »Zäsur im erinnerungspolitischen Diskurs« angesehen wird, liefert hierfür einen passenden Hintergrund.³¹ Darüber hinaus war es nach Ansicht der Hamburger Forschergruppe an der Zeit, im Fach Musikwissenschaft nun aus eigener Kraft Exilforschung als Arbeitsgebiet zu etablieren. Dabei bildete eine doppelt wahrgenommene moralische Verantwortung ein zentrales Movens der auf diese Weise auch politisch grundierten und gemeinten Aktivitäten. Durchaus in Parallele zu ähnlichen Vorhaben der (etwa zeitgleich aufkommenden) musikwissenschaftlichen Genderforschung sollten die aus der Musikgeschichtsschreibung herausgefallenen oder schon immer jenseits davon liegenden Biografien der Verfolgten und Vertriebenen »vor dem Vergessen bewahrt, oftmals auch dem Vergessen entrissen und im musikkulturellen Bewusstsein der Öffentlichkeit verankert werden«.³² Darüber hinaus galt es, die »verspätete Disziplin« Musikwissenschaft aufzurütteln, sich durch die Beschäftigung mit dem Exil nicht zuletzt auch der eigenen NS-Vergangenheit zu stellen.³³

Dass gerade das Exil von Musikschaffenden erst mit so großer Verspätung zum Thema wissenschaftlicher, aber auch allgemeiner gesellschaftlicher Debatten wurde, hatte zunächst mit der spezifischen inhaltlichen Ausrichtung der westdeutschen Exilforschung zu tun. Dort war der Blick lange Zeit ausschließlich auf die politisch Verfolgten gerichtet worden, zu denen man ausdrücklich auch exilierte Schriftstellerinnen und Schriftsteller rechnete, verstand man doch in ihrem Fall das künstlerische eo ipso auch als politisches Exil.³⁴ Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang eine 1968 von Vertretern verschiedener westdeutscher Forschungseinrichtungen geführte Debatte über die inhaltliche Anlage des geplanten *Biographischen Handbuchs der deutschsprachigen Emigration*. Bei der Frage, wie weit man »den Begriff Emigration fassen soll[e]«, einigte man sich darauf, »daß die aus rassistischen Gründen Emigrierten, soweit sie sich im Immigrationsland assimilierten, auszugrenzen seien«. Die für das Projekt relevante politische Emigration sei zu definieren als: »Emigranten aus dem III. Reich, die a)

31 Vgl. zu von Weizsäckers Rede »Der 8. Mai 1945–40 Jahre danach« den entsprechenden Eintrag in Fischer/Lorenz 2009, S. 232–235, Zitat S. 235.

32 Maurer Zenck/Petersen 2006, vgl. hierzu Schmidt 2008a, S. 3.

33 Gerhard 2000.

34 Vgl. allgemein zur Fach- und Wirkungsgeschichte der deutschsprachigen Exilforschung Winckler 1998, Langkau-Alex 1998, Krohn 2006.

nach Deutschland hinein wirkten, b) im Ausland über Deutschland aufklärten, c) sich mit deutschen Fragen überhaupt beschäftigten. Diese Definition schließt nach Auffassung der Teilnehmer die literarische Emigration ein.«³⁵ An einer solchen Argumentation wird deutlich, dass westdeutsche Exilforschung in ihren Anfängen vor allem als Teil des Diskurses über das »andere Deutschland« und damit auch über den deutschen Widerstand gegen den Nationalsozialismus zu sehen ist, der seit Anfang der 1960er Jahre für die Bundesrepublik zunehmend an identitätsstiftendem Potenzial gewann.³⁶ Dass exilierte Musikschaaffende bei einer solchen Kartierung des Feldes außen vor blieben, hing also zunächst einmal damit zusammen, dass sie nur in den wenigsten Fällen aus politischen Gründen Deutschland verlassen hatten, sondern in der Mehrzahl, weil sie im Sinne der rassistischen NS-Gesetze als jüdisch verfolgt worden waren. Als solche gehörten ihre Biografien innerhalb der westdeutschen Vergangenheitsdiskurse in den Bereich der Wiedergutmachung, der lange Zeit (eben bis zum Beginn der 1980er Jahre) weitgehend im von der Öffentlichkeit abgeschotteten Raum der bundesdeutschen Entschädigungspraxis ausgehandelt wurde.

Eine entscheidende Rolle bei der verspäteten Auseinandersetzung mit dem Exil von Musikschaaffenden spielte darüber hinaus die im ersten Kapitel dieser Untersuchung näher erörterte vergangenheitspolitische Sonderrolle der Musikkultur für den ideellen Wiederaufbau in Westdeutschland. Zum vermeintlich unpolitischen Versöhnungs- und Selbstvergewisserungsraum ernannt, fand sich vor allem die sogenannte Kunstmusik in einer den politischen und gesellschaftlichen Alltagsdebatten weitgehend entrückten Sphäre, in der eine Thematisierung der NS-Geschichte der deutschen Musikkultur – und damit auch jene der Verfolgung und Vertreibung zahlreicher Musikschaaffender – lange Zeit völlig außerhalb jeden Interesses lag. Ein Aufbringen der Frage nach den Folgen des NS für die Musik hätte vielmehr genau jenes Narrativ von der auch im »Dritten Reich« unbeschädigt gebliebenen, ja sogar vermeintlich im Innersten zutiefst widerständigen und daher für den Wiederaufbau so anschlussfähigen deutschen Musikkultur hochgradig gefährdet. Dieser Befund galt erst recht für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Musik, hatte sich doch die Mehrheit der deutschen Musikwissenschaftler – nicht zuletzt

35 Protokoll einer Besprechung von Vertretern der Deutschen Bibliothek, des Bundesarchivs, der Friedrich-Ebert-Stiftung, der Deutschen Forschungsgemeinschaft, des Instituts für Zeitgeschichte und des Archivs des DGB über das Projekt *Biographisches Handbuch der deutschsprachigen Emigration* in Frankfurt/M. 12.2.1968, München 13.3.1968, IfZ A, ID 103/212.

36 Vgl. hierzu Fischer/Lorenz 2009, S. 63f., 268f.

wegen ihrer teilweise weitreichenden eigenen Verstrickung in den Nationalsozialismus – nach 1945 auf die politisch scheinbar neutralen, »objektiven« Bereiche der Philologie, der Analyse oder der Kompositionsgeschichte zurückgezogen.³⁷

Vor diesem Hintergrund sind die Anfänge musikwissenschaftlicher Exilforschung in Westdeutschland als Teil jener in den 1980er Jahren einsetzenden Gedenk- und Erinnerungskultur zu verstehen, die der materiellen Wiedergutmachung der 1960er Jahre nun eine verspätete ideelle Wiedergutmachung an die Seite zu stellen versuchte.³⁸ In methodischer Hinsicht diente dabei die literaturwissenschaftliche Exilforschung als Vorbild, die bis dahin geprägt war von einem Dualismus aus sogenannter »Grundforschung«, also dem vielfach als positivistisch kritisierten bloßen Sammeln, Dokumentieren und Sichern von Quellen, um sie für eine spätere Aus- und Bewertung bereitzuhalten, und dem von Anfang an mit großen Problemen konfrontierten Vorhaben, den Folgen des Exils in den Werken selbst nachzugehen. Auf die Musikwissenschaft übertragen brachte diese Ausrichtung eine anfängliche Fokussierung auf bestimmte Fragestellungen und methodische Herangehensweisen mit sich: die Rekonstruktion und Dokumentation von Lebensdaten, das biografische (und damit Identifikationspotenzial bietende) Erzählen, die Suche nach dem Genre Exilmusik (gewissermaßen als Gegenstück zur Exilliteratur) und einem zugehörigen, auf Auswirkungen der Verfolgung und des Exils hin befragbaren Werkbestand, mit dem auch die Anlässe und Rituale der Erinnerungskultur bestückt werden konnten.³⁹ Dabei kamen bisweilen unausgesprochene (moralische) Grundannahmen zum Tragen, mit problemati-

37 Vgl. hierzu Brinkmann 2001, Walter 2001, Schmidt 2007, v. a. S. 401 ff.

38 Vgl. hierzu den Klappentext von Heister/Maurer Zenck/Petersen 1993, in dem dieser Begriff explizit verwendet wird: »Diese Vergangenheit aufzuarbeiten [...] und zugleich ein Stück wenigstens ideeller Wiedergutmachung zu leisten, ist Anliegen dieses Bandes.«

39 Vgl. Petersen 1999, S. 279–293, Scheding 2010, S. 126. Eine Untersuchung der Rolle(n) von Musik in den verschiedenen Phasen der (west)deutschen Erinnerungskultur der Zeit nach 1945 steht im Gegensatz etwa zum Film oder der Architektur bislang noch weitgehend aus. Zwar liegen einige Studien zu diesem Themenfeld vor (Kontarsky 2001, Lehmann 2005, Wlodarsky 2006, Sicking 2010), doch richten diese den Blick ausschließlich auf Formen der kompositorischen Holocaust-Rezeption. Zu fragen wäre darüber hinaus etwa danach, welche Repertoires und Interpreten an welchen Erinnerungsorten und zu welchen konkreten Anlässen herangezogen wurden und welche Funktionen und Sinngehalte diesen Aufführungen im Rahmen der entsprechenden Praktiken des Erinnerns und Gedenkens zugeschrieben wurden. Umgekehrt wäre zu überlegen, inwiefern die Erinnerungskultur auf das allgemeine Musikleben zurückwirkte. Dass Musik in diesem Kontext generell eine zentrale Rolle einnahm (und noch immer einnimmt), wird allein schon an den Programmen der seit 1996 veranstalteten jährlichen Gedenkstunde für die Opfer des Nationalsozialismus im Deutschen Bundestag deutlich, die immer auch Musikbeiträge enthalten.

schen Auswirkungen auf Forschungsfragen und -ergebnisse. Kathrin Massar hat unlängst am Beispiel bisheriger Veröffentlichungen über den in die USA emigrierten Pianisten und Komponisten Erich Itor Kahn auf die Gefahr reduktionistischer Zuschreibungsvorgänge durch eine vom »musica-reanimata-Gedanken« geprägten Forschung hingewiesen, die sich etwa in der Fixierung auf das Bild des durch das Exil isolierten und vergessenen, nun wiederzuentdeckenden Komponisten zeigen.⁴⁰ Andere Exilanten der Musikkultur fielen lange Zeit gänzlich durch das Raster der Forschung, weil sich ihre Biografien nicht in die Opfernarrative fügten.⁴¹ Die Zeit nach 1945 wiederum und damit auch die Frage nach der Rückkehr oder Remigration von exilierten Musikschaaffenden stand dabei – das machen schon die einschlägigen Publikationstitel deutlich – zunächst meist nicht im Fokus des Interesses.⁴² Sie spielte allenfalls im Bemühen um die vollständige Dokumentation der vormals »vergessenen« Biografien eine Rolle oder aber als Form des verlängerten Exils, anhand dessen auch die Frage nach der »zweiten Schuld« der Nachkriegsgesellschaft zu erörtern war, die angeblich versäumt oder bewusst vermieden hatte, die Exilanten zurückzurufen.⁴³

Innerhalb der musikwissenschaftlichen Exilforschung wurde dabei auf die Problematik der beschriebenen methodischen und zeitlichen Fokussierung von Anfang an hingewiesen.⁴⁴ Ein Ausweg schien zunächst darin zu bestehen, im Sinne der skizzierten »Grundforschung« das anfangs kaum überschaubare Forschungsfeld überhaupt erst zu vermessen, Akteure und Quellenbestände großflächig zu erfassen, in oral-history-Interviews die anfangs gar nicht so wenigen verbliebenen Zeitzeugen zu befragen.⁴⁵ Dass die Dimensionen des Exils von Musikschaaffenden mittlerweile sichtbar werden, dass auch die Bedingungen des Komponierens, Musizierens oder

40 Massar 2010, S. 19–25, Zitat S. 23.

41 So etwa der Komponist Peter Jona Korn, der nach seiner Rückkehr nach Deutschland mehrfach an der Seite reaktionärer (und NS-belasteter) Musikschriftsteller wie Alois Melichar gegen die serielle und postserielle Avantgarde polemisierte. Vgl. hierzu Diegel 2007, Zuber 2013, Schmidt 2013, S. 37.

42 Etwa *Musik in der Emigration. 1933–1945* (Weber 1994), *Orpheus im Exil. Die Vertreibung der österreichischen Musik von 1938 bis 1945* (Pass 1995). Vgl. auch Stompor 1994, wo am Ende von gut 750 Seiten zum Künstlerexil auf zwei Seiten (S. 757f.) über die Rückkehr nach 1945 gesprochen wird.

43 Vgl. Traber 1987, S. 41 f., der die Ansicht vertritt, dass im Gegensatz zur DDR in der Bundesrepublik keine Remigration stattgefunden habe.

44 Zur Frage der Grenzziehung im Jahr 1945 Maurer Zenck 1980, 1999, S. 6 f., zur Dominanz biografischen Arbeitens Weber 1994a, S. 5.

45 Vgl. Petersen 1999, S. 275 sowie das Vorwort in Weber/Schwarz 2003, insbesondere S. XVIII f.

des Schreibens über Musik im Exil für viele höchst unterschiedliche Einzelfälle beschrieben worden sind, ist ein Verdienst dieser Arbeiten, die auf diese Weise die vorliegende Studie überhaupt erst möglich gemacht haben.⁴⁶ Am eingangs erörterten Beispiel des Konzerts von Hans Schwieger zeigt sich allerdings, dass für eine Erforschung der Rückkehr neben der Situation der Exilanten zwangsläufig auch die der Dagebliebenen berücksichtigt werden muss. Marita Krauss hat in diesem Zusammenhang von der notwendig doppelten Perspektive der Remigrationsforschung gesprochen, die die Sicht von innen *und* außen, von Exilanten *und* Dagebliebenen auf die Rückkehr zu untersuchen hat.⁴⁷ Krauss selbst freilich schildert die Sicht der Dagebliebenen nahezu ausschließlich als eine des Ressentiments gegenüber den Rückkehrern, eine Auffassung, die spätestens dann zu kurz greift, wenn man die enge Kooperation von teilweise durchaus belasteten Dagebliebenen und Rückkehrern als eine zentrale Personenkonstellation der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft erkennt.⁴⁸ Die Beobachtung, dass derartige Tandems an ganz prominenten Orten der westdeutschen Musikkultur zu finden sind – mit Herbert von Karajan und Wolfgang Stresemann etwa in der Leitung der Berliner Philharmoniker –, bildete einen Ausgangspunkt des Forschungsprojekts zur Rückkehr von Personen, Werken und Ideen aus dem Exil, in dessen Kontext die vorliegende Untersuchung entstanden ist.⁴⁹ Um genau solche Strukturen herauszuarbeiten, bestand eine der Entscheidungen des Projekts daher darin, nicht *die* Remigration als solche in den Fokus zu rücken, sondern zuallererst die Frage, welche Rolle die Auseinandersetzung mit Exil und Rückkehr *innerhalb* der deutschen Musikkultur nach 1945 spielte.⁵⁰ Remigrationsforschung wird dabei in erster Linie verstanden als Methode der Nachkriegsmusikge-

46 Standortbestimmungen und Überblicksdarstellungen der musikwissenschaftlichen Exilforschung finden sich in Maurer Zenck 1980, S. 11–42, Weber 1994a, Geiger 1995, Suchy 1995, Maurer Zenck 1999, Petersen 1999, 2000, Heister 2000, im Vorwort von Weber/Schwarz 2003, im Vorwort des LexM (Maurer Zenck/Petersen 2006) sowie in Scheduling 2010. Neben dem LexM als großer personenbezogener Enzyklopädie zum Thema sind als Quellendokumentationsprojekte zu nennen Weber/Schwarz 2003, Weber/Drees 2005 sowie die von dem österreichischen Verein Orpheus Trust angelegte biografische Datenbank zu aus Österreich exilierten Musikschaffenden, die mittlerweile im Archiv der Berliner Akademie der Künste einsehbar ist.

47 Krauss 2001, S. 16f.

48 Vgl. hierzu Schmidt 2013 sowie Kapitel III.2.

49 Es handelt sich dabei um ein an der UdK Berlin angesiedeltes Teilprojekt des eingangs erwähnten DFG-Projekts »Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit«, vgl. www.udk-berlin.de/musikwissenschaft/rueckkehr.

50 Einen ähnlichen Ansatz verfolgt Arne Schirrmacher im Rahmen seiner Vorschläge zu einer Erforschung der Remigration von Physikern, vgl. Schirrmacher 2006, S. 131f.

schichtsschreibung, die Rückkehrvorgänge als »heuristische Sonde[n]« nutzt, um Einblicke in allgemeinere Debatten der Nachkriegszeit und deren Funktionsweisen zu erhalten.⁵¹ Ebenfalls am Beispiel Schwieger wurde als ein Charakteristikum dieser Debatten deutlich, dass biografische, kultur- und vergangenheitspolitische sowie musikästhetische Aspekte unmittelbar aufeinander bezogen werden konnten. Diese mal offen, mal aber auch verdeckt in Subtexten sich abspielende Vermischung der Ebenen war in besonderem Maße konstitutiv für die Diskurse der Nachkriegszeit und ist gerade in dieser Eigenart zu erfassen. Folglich kann Remigrationsforschung nur als interdisziplinäres Projekt gelingen, weshalb sich die vorliegende Arbeit an der Schnittstelle zwischen Musikwissenschaft, historischer Migrationsforschung und Zeitgeschichte ansiedelt.

Ein solcher Ansatz hat unmittelbare Konsequenzen hinsichtlich der in den Blick zu nehmenden Quellen und der Methoden ihrer Auswertung. Nicht nur Biografien der Rückkehrer sind zu rekonstruieren und zu beschreiben, sondern vor allem auch die Kommunikationsvorgänge, die zwischen Exilierten, Zurückgekommenen und Dagebliebenen mit Blick auf die Frage der Rückkehr und darüber hinaus stattgefunden haben. Dabei können ganz verschiedene Äußerungen Teil dieser Kommunikation sein, über den direkten Austausch hinaus etwa Publikationen, Kompositionen oder Aufführungen. Die unlängst von David Kettler stark gemachte Fokussierung auf sogenannte Erste Briefe, also auf den Moment der (Wieder)Aufnahme der durch Exil und Krieg abgerissenen Korrespondenz zwischen Dagebliebenen und Exilierten nach Kriegsende, liefert einen wichtigen methodischen Hinweis, wie Funktionsweisen und Topoi dieser Kommunikation, aber auch Besonderheiten des Einzelfalls sichtbar gemacht werden können.⁵² Dieser Zugriff lässt sich auf andere Quellenbestände ausweiten, sodass etwa der Blick auf Erste Auftritte, Werke oder Texte und ihre der Adressierung an die deutsche Nachkriegsgesellschaft geschuldeten Spezifika fällt. Immer ist dabei nach den jeweiligen biografischen, ästhetischen, institutionellen und regionalspezifischen Standorten der Akteure dieser Kommunikationszusammenhänge zu fragen, erst eine solche Kontextualisierung legt die jeweiligen Handlungsspielräume und Entscheidungshintergründe frei, gibt aber auch Hinweise auf mögliche

51 Jan Eckel macht auf diese Weise die Biografie des remigrierten Historikers Hans Rothfels für eine Historiografie der westdeutschen Geschichtswissenschaft nutzbar. Eckel 2005, S. 20. Vgl. hierzu auch Berg 2003, S. 143–189.

52 Kettler 2008.

Subtexte innerhalb der getätigten Aussagen. In diesem Zusammenhang sind schließlich auch übergreifende mentalitätsgeschichtliche Kontexte und Narrative der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft zu diskutieren. Hierzu zählt vor allem jene für den ideellen Wiederaufbau immer wieder beschworene Sonderrolle der Musikkultur, die als »unpolitischer« Raum der Versöhnung, aber auch als einer der wenigen vermeintlich unbeschädigten Kernbestände deutscher Identität ebenso unmittelbar wie umfassend in die Vergangenheitspolitik der Bundesrepublik einbezogen wurde. Ebenfalls in den Bereich solcher übergreifenden Kontexte gehört der westdeutsche Umgang mit der Wiedergutmachung, wobei die darum geführten politischen Debatten ebenso wie die konkrete Praxis von Entschädigung und Restitution zu reflektieren sind. Die in diesem Zusammenhang angefallenen enormen Bestände an Entschädigungsakten liefern nicht nur in vielen Fällen die Basis für die nötigen Rekonstruktionen der Rückkehrerbiografien. Sie bilden vielmehr selbst einen integralen Bestandteil des zu beschreibenden Kommunikationsfeldes und sind auf die Spezifika der in ihnen ausgehandelten und artikulierten Narrative hin zu befragen.⁵³ Weitere Kontexte spielen im Zusammenhang mit der Rückkehr ebenfalls eine Rolle, etwa die Kulturpolitik der jeweiligen Besatzungsmächte, die Systemkonkurrenz des Kalten Krieges, in dem die Kultur sich zu einem der wesentlichen »Schlachtfelder« entwickelte, sowie auch Diskurse um den jeweiligen Ort von Unterhaltung und Kunstmusik in der Musikkultur der Nachkriegszeit. Schließlich ist immer der jeweilige Grad an Öffentlichkeit zu bedenken, in dem die einzelnen Äußerungen stattfinden und somit auch die eventuell greifenden Mechanismen der medialen Vermittlung, beeinflussten doch diese Aspekte, wie noch im Einzelfall zu erläutern sein wird, die Art und den Inhalt der Aussagen.⁵⁴

Erst eine Verschränkung aller genannten Perspektiven ermöglicht es, den jeweiligen Einzelfall einer erfolgten oder auch einer gescheiterten Rückkehr zum Sprechen zu bringen, ohne dabei – etwa durch die Wahl des Erzählerstandpunkts allein bei den Rückkehrern – sich der Gefahr der Nivellierung und Generalisierung auszusetzen. Entsprechend kann es

53 Im Rahmen des erwähnten, u. a. an der UdK Berlin angesiedelten DFG-Projekts »Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit« bereitet der Verfasser derzeit gemeinsam mit Cordula Heymann-Wentzel einen Band zur Rückkehr exilierter Musikschaffender nach Berlin und Ostdeutschland bzw. in die DDR vor, der eine umfassende und vergleichende Erörterung der Wiedergutmachungspolitik und -praxis in beiden Teilen Deutschlands sowie von deren Auswirkungen auf die jeweilige Musikkultur enthalten wird.

54 Vgl. hierzu ausführlich Kapitel II.3.

nicht das Ziel sein, *die* Geschichte der Rückkehr von Musikschaffenden nach Westdeutschland zu schreiben. Vielmehr ist es die Absicht dieses Buches, durch die Beschreibung und Kontextualisierung vieler einzelner Geschichten der Rückkehr für den Bereich der Musikkultur die so oft ins Feld geführten Brüche und Kontinuitäten der Nachkriegszeit in ihrer Widersprüchlichkeit erkennbar und darstellbar zu machen.

Eingrenzungen

Eine gültige Definition des Begriffes Remigrant oder Rückkehrer kann und soll hier nicht gegeben werden. An der bisweilen polemisch geführten Debatte innerhalb der Exilforschung um die »richtige« Bezeichnung der untersuchten Personen als Exilanten, Exulanten oder Emigranten hat sich vielmehr gezeigt, dass derartige Auseinandersetzungen terminologischer Art selbst stets (und schon zu Exilzeiten) Teil eben jener Fremd- und Selbstzuschreibungen sind, die hier als Element der zu beschreibenden und zu analysierenden Kommunikationsvorgänge in den Blick genommen werden sollen.⁵⁵ Dennoch sind im Vorfeld einige grundlegende Fragen der Eingrenzung zu klären. Dazu zählt an erster Stelle, was *im Rahmen dieser Studie* überhaupt unter Rückkehr verstanden wird. Der Begriff Remigration ist im Kontext der hier behandelten Fragen eher als problematisch zu bewerten, verengt er den Blickwinkel doch unweigerlich auf die dauerhafte Rückkehr, die Rückwanderung mit dem Ziel, den Lebensmittelpunkt wieder nach Deutschland zu verlegen.⁵⁶ Auch Hilfsbegriffe wie »halbe Remigranten«⁵⁷ oder »Poly-Remigranten«⁵⁸ sorgen in diesem Zusammenhang weniger für terminologische Präzision als eher für Verwirrung. Gerade im Bereich der Musikkultur, die schon vor 1933 und auch nach 1945 sehr bald wieder gekennzeichnet war von internationaler Verflochtenheit und einem in großem Umfang auf Gast- und Zeitverträgen, Tourneeveranstaltungen oder Einzelengagements basierenden Betrieb, spielte die Möglichkeit einer kurzzeitigen Rückkehr von Anfang an eine zentrale Rolle. Dafür, dass etwa auch ein einmaliges Gastdirigat eines Exilanten (und damit ein Aufenthalt von wenigen Tagen) als Rückkehr wahrgenommen und thematisiert werden konnte, liefert einmal mehr der Auftritt von

55 Zu dieser Begriffsdebatte innerhalb der deutschsprachigen Musikwissenschaft siehe Weber 1994a, Petersen 1999, Maurer Zenck 1999, Heister 2000, Weber/Schwartz 2003, S. XVII.

56 Vgl. für eine Reflexion und Abgrenzung des Begriffes Remigrant Lehmann 1997.

57 Mit Blick auf Paul Hindemith und Otto Klemperer zu finden in Traber 2011, S. 17.

58 Als Begriff für Personen, die regelmäßig zwischen Exilland und Deutschland pendelten, Lehmann 1997, S. 61 f.

Hans Schwieger einen exemplarischen Fall. Hier wird deswegen in der Regel der Begriff des Rückkehrers, der Rückkehrerin verwendet, um auch solche kurzen Aufenthalte erfassen zu können, wobei zwischen kurzzeitiger und noch näher zu erläuternder dauerhafter Rückkehr (der Remigration im eigentlichen Sinne) zu unterscheiden ist. Um einzugrenzen, was hier als Rückkehr verstanden wird, ist zunächst die Frage zu beantworten, was als Vertreibung gewertet wird, aus der man überhaupt zurückkehren kann. Neben der Mehrzahl an eindeutigen Fällen des erzwungenen Weggehens aus Deutschland findet sich eine große Spannbreite an Biografien, die irgendwo im Raum zwischen den Polen des Exils und des Dableibens zu verorten sind. Hierzu zählen etwa KZ-Überlebende, die nach der Befreiung nach Deutschland zurückkamen. Sie werden hier ebenfalls mit aufgenommen, da sie mit den Exilanten neben dem Moment der Verfolgung vor allem auch die Erfahrung der räumlichen Trennung vom ehemaligen Heimatort und damit im Verhältnis zu den Dagebliebenen insbesondere auch die von dem emigrierten und später zurückgekehrten Historiker Hans Rothfels als »Erlebnislücke«⁵⁹ bezeichnete große Differenz der Erfahrung teilen. Zudem mussten auch sie nach Kriegsende aktiv eine Entscheidung zur Rückkehr an ihren ehemaligen Wohnsitz treffen. Nicht berücksichtigt werden hingegen die vielen sogenannten inneren Emigranten. Hier besteht oft das Problem der eindeutigen Zuordnung, da nach 1945 große Teile der Dagebliebenen von sich behaupteten, gegenüber dem NS-Regime eine Haltung des inneren Widerspruchs, wenn nicht gar des Widerstands angenommen zu haben, erst recht in der vermeintlich unpolitischen Sphäre der Musikkultur.⁶⁰ Bei solchen »inneren Emigranten« stimmten zudem viele Bestandteile der Erinnerung an die NS- und Kriegszeit mit derjenigen der anderen Dagebliebenen überein, vor allem hinsichtlich der nicht selten traumatischen Erfahrung von Luftangriffen, Ausbombung und Besatzung durch die Alliierten. Insofern ist hier von »innerer Emigration« eher als einer spezifischen Form des Dableibens zu sprechen, als von einer alternativen Form des Weggehens. Dass nach 1945 in der »großen Kontroverse« zwischen Thomas Mann und verschiedenen in Deutschland gebliebenen Literaten (und auch an vielen anderen Stellen) »innere« und »äußere« Emigration in direkte Frontstellung gegeneinander gebracht wurden, zeigt die Verschiedenheit dieser Positionen auf eindring-

59 Brief Hans Rothfels an den Präsidenten des Landesbezirks Baden, 17.10.1947, Universitätsarchiv Heidelberg B 7526, zit. n. Eckel 2005, S. 231.

60 Vgl. hierzu Kapitel I.

liche Weise.⁶¹ Problematisch in der Einordnung sind Fälle von sogenannten »Halb- und Vierteljuden«, Personen in »geschützten Mischehen«, oder anderen Verfolgten, die zuletzt zum Teil in der Illegalität, im Versteck oder als Zwangsarbeiterinnen und Zwangsarbeiter die NS-Zeit in Deutschland überlebten. Auch hierfür lassen sich auf dem Gebiet der Musikkultur Beispiele finden, zu nennen wären etwa Felicitas Kukuck, Ilse Fromm-Michaels oder Grischa Barfuss.⁶² Mit Blick auf solche Biografien wurden in der Nachkriegszeit bisweilen ähnliche Begriffe verwendet wie in den Debatten über die »äußeren« Emigranten. So sprach man etwa im Fall von Walter Braunfels' erstem Köln-Aufenthalt nach Kriegsende von seiner Rückkehr aus dem Exil am Bodensee.⁶³ Dennoch werden sie hier nicht mit aufgenommen, obwohl man zurecht dagegen argumentieren könnte. Die Nichtberücksichtigung erscheint aber insofern gerechtfertigt, da in den Diskursen der Nachkriegszeit Exilanten und DPs (also KZ-Überlebende) in der Regel als Von-außen-Kommende, als Fremde beurteilt wurden, während eine meist nur kurze, sich im allgemeinen Chaos der letzten Kriegsmonate ereignende Abwesenheit oft kaum bemerkt und entsprechend nach Kriegsende nicht weiter thematisiert wurde. Und auch diejenigen, die sich (wie Walter Braunfels) für längere Zeit in die Provinz zurückgezogen hatten, waren eben doch in Deutschland geblieben, anders als die Exilanten, die auf den »Logenplätzen« des Auslands den Krieg erlebt hatten, und denen vor diesem Hintergrund nicht selten die Legitimation abgesprochen wurde, sich überhaupt zu »innerdeutschen« Problemen zu äußern.⁶⁴ Wie es im Inneren dieser Personen selbst aussah, ist dabei noch einmal eine andere Frage.⁶⁵ Insgesamt aber stellt der letztgenannte Kreis von Personen, die als Verfolgte in Deutschland ausgeharrt hatten, noch einmal ein völlig anders gelagertes Themenfeld dar, das in einer eigenen Untersuchung zu behandeln wäre.

Sind mit den ins Ausland exilierten Musikschaffenden und den Überlebenden der KZs diejenigen Musikschaffenden benannt, die im Verständ-

61 Vgl. zur »großen Kontroverse« Hajdu 2002, Hermand/Lange 1999.

62 Vgl. zu den genannten Personen die jeweiligen Einträge im LexM.

63 Braunfels war vom Kölner Oberbürgermeister Konrad Adenauer, der sich nach Kriegsende um eine Wiedereröffnung der Musikhochschule der Stadt einsetzte, 1945 nach Köln zurückgerufen worden. Er nahm dort seinen Posten als Rektor wieder ein, von dem er 1933 als »Halbjude« vertrieben worden war. Vgl. hierzu ausführlich Kapitel III.1.2.

64 Allgemein zu den schon während der NS-Zeit geschürten Ressentiments gegenüber Emigranten Krauss 2001, S. 50-61.

65 Vgl. hierzu etwa den Fall des Musikwissenschaftlers und -journalisten Ludwig Misch, der gegen Ende des Krieges in Berlin für längere Zeit Zwangsarbeit leisten musste und nach 1945 in die USA emigrierte (siehe Fontaine 2013).

nis dieser Arbeit überhaupt zurückkehren konnten, so gilt es als Zweites zu erörtern, was hier unter Rückkehr verstanden wird. Liest man in größerem Umfang Entschädigungsakten von exilierten Musikschaffenden, gewinnt man den Eindruck, dass fast jeder Emigrant irgendwann nach 1945 zumindest für ein paar Tage besuchsweise wieder in Deutschland war, und wenn es dabei nur um die Klärung der Wiedergutmachungsansprüche selbst ging. Der Versuch einer Aufstellung all dieser in privatem Rahmen stattfindenden Rückkehrvorgänge würde allerdings nicht nur erhebliche Quellenprobleme mit sich bringen, zu fragen wäre hinsichtlich des hier bearbeiteten Feldes der Nachkriegs*musik*geschichte auch nach der Aussagekraft etwa der Dokumentation eines Kuraufenthalts oder einer Reise zu Verwandten oder Freunden in Deutschland. Dass beispielsweise im Rahmen einer alltagsgeschichtlichen Erforschung der Rückkehr gerade solche Konstellationen von großer Bedeutung wären, steht außer Frage. Hier gilt aber, sofern es sich um kurzzeitige Aufenthalte handelt, vor dem Hintergrund der eingangs geäußerten Fragestellungen das Interesse ausschließlich der beruflichen Rückkehr von Musikschaffenden. Auch dabei ist freilich die Grenzziehung nicht immer eindeutig möglich oder bildet selbst einen Bestandteil der Debatte, sodass im Einzelfall auch solche privaten Rückkehrvorgänge von Interesse sein können. Dies zeigt sich etwa an Paul Hindemiths erster Reise nach Deutschland nach 1945, die von ihm selbst ausdrücklich als privat deklariert wurde, sich aber gleichwohl unter höchster öffentlicher Aufmerksamkeit abspielte. Ähnlich verhält es sich bei Leo Kestenbergs längerer Erholungsreise in den Schwarzwald, in deren Rahmen er alte Bekannte wie etwa Fritz Jöde empfing und später darüber in seinen Memoiren berichtete.⁶⁶

Fälle von dauerhafter Rückkehr wurden im Rahmen dieser Studie immer erfasst, auch wenn die entsprechenden Personen nach der Wiederansiedlung in Deutschland nicht mehr berufstätig waren. Daher erhalten auch solche Rückkehrer in den Kurzbiografien im Anhang dieses Buches einen Eintrag, in dem sie zur besseren Übersicht als »returners for retirement« gesondert gekennzeichnet werden.⁶⁷ Auch hier ist allerdings zu fragen, was unter dauerhafter Rückkehr zu verstehen ist. So finden sich nicht selten – um an dieser Stelle in modifizierter Form Hans Georg Lehmanns Kategorien aufzugreifen – Pendler-Rückkehrer, die an mehreren Orten in verschiedenen Ländern lebten oder aus beruflichen Gründen

66 Kestenberg 1957, S. 34, vgl. hierzu auch Kapitel III.2.2.

67 Vgl. hierzu auch Kapitel III.1.1.

regelmäßig nach Deutschland reisten, dort aber keinen Wohnsitz begründeten. Auch finden sich Poly-Rückkehrer, die nach 1945 mehrfach nach Deutschland ein- und wieder auswanderten.⁶⁸ Ein Beispiel für einen Pendler-Rückkehrer wäre etwa Max Rostal, der sich ganz bewusst dazu entschieden hatte, nie wieder in Deutschland zu leben, aber dennoch über fast zwei Jahrzehnte eine Geigenprofessur an der Kölner Musikhochschule innehatte.⁶⁹

Um die hier in Anschlag gebrachten Kriterien noch einmal zusammenzufassen, werden im lexikalischen Anhang dieses Bandes lediglich die kurzzeitige berufliche Rückkehr, Formen von Pendler- und Poly-Rückkehr, sowie jede dauerhafte Rückkehr mit erneuter Verlagerung des Lebensmittelpunktes nach Deutschland erfasst. Im Hauptteil des Buches kommen darüber hinaus Fälle zur Sprache, in denen eine private Rückkehr Gegenstand der öffentlichen Debatte wurde, sowie insbesondere auch einige gescheiterte Rückkehr- oder auch Rückrufversuche, die mit Blick auf die hier im Fokus stehenden Kommunikationsvorgänge zwischen Exilierten und Dagebliebenen besonders aufschlussreich sein können.

Der Begriff des oder der Musikschaffenden ist zwar in etymologischer Hinsicht nicht gänzlich frei von Untertönen (handelt es sich doch um eine vorwiegend in der DDR verwendete Wortschöpfung).⁷⁰ Dies wird hier allerdings in Kauf genommen, da mit einer solchen Bezeichnung der in Rede stehenden Personen (neben dem Vorteil der geschlechtsneutralen Formulierung) am ehesten die Weite des verwendeten Rasters zum Ausdruck gebracht werden kann. So wird hier als Musikschaffende/r verstanden, wer innerhalb der Musikkultur (haupt)beruflich tätig war, also nicht nur Musiker und Musikerinnen, sondern etwa auch Personen aus den Bereichen der Musikwissenschaft, der Musikverlage und Konzertagenturen, der Musikkritik, der auf Musik fokussierten Kulturpolitik usw., wobei selbstverständlich Unterhaltungsmusik wie Kunstmusik gleichermaßen Gegenstand der Betrachtung sind.⁷¹

Den geografischen und auch politischen Raum dieser Untersuchung bildet Westdeutschland, zunächst also die westlichen Besatzungszonen, ab

68 Zu den Kategorien siehe Lehmann 1997, passim.

69 Vgl. hierzu Kapitel III.1.1.

70 So entstand 1951 der Verband der Komponisten und Musikschaffenden der DDR.

71 Im LexM wird für eine ähnlich weit gefasste Definition der Begriff Musiker/Musikerin vorgeschlagen. Allerdings erscheint mir gerade diese Bezeichnung als irreführend, da dabei sofort (und vermutlich ausschließlich) an ausübende Künstler gedacht wird. Vgl. Maurer Zenck/Petersen 2006.

1949 schließlich die Bundesrepublik Deutschland, ergänzt um die erst ab 1957 wieder zu Deutschland gehörende Saarregion. Berlin wird dabei bewusst außen vor gelassen. Zwar bildete diese Stadt bis 1933 (und auch noch bis 1945) das unangefochtene Zentrum des deutschen Musiklebens. Nach 1945 allerdings gewann Berlin diesen Status zumindest für Westdeutschland nicht mehr zurück. Vielmehr entfaltete sich dort in verschiedener Hinsicht ein Sonderraum, der für West-Berlin schließlich in der berüchtigten Insellage mündete.⁷² In der Zuspitzung auf die Problemlagen des Kalten Krieges, die »Schaufensterfunktion« der beiden Stadthälften und ihrer verschiedenen Institutionen des Musiklebens bietet sich Berlin in besonderem Maße für eine Erörterung der Rolle von Rückkehrern innerhalb gerade dieser Gemengelage an, ebenso für einen Vergleich des Umgangs mit dieser Personengruppe in Ost und West. Als solche ist diese spezifische, direkt aufeinander bezogene Konstellation allerdings mit der restlichen Situation in Westdeutschland auf vielen Ebenen nicht vergleichbar.⁷³ So wurden im Rahmen dieser Studie schwerpunktmäßig Rückkehrvorgänge in den wichtigsten regionalen Zentren der westdeutschen Musikkultur recherchiert, die teilweise Funktionen der früheren Musikmetropole Berlin übernahmen. Hierzu gehören Köln als Zentrum der zeitgenössischen Musik, München als Ballungsraum der bundesdeutschen Unterhaltungsmusik sowie Frankfurt am Main als wichtigster Ort des jüdischen Lebens in der BRD. Darüber hinaus wurden mit Hamburg und Stuttgart weitere regionale Zentren Westdeutschlands in die Recherche mit einbezogen, die mit Musikhochschule und Rundfunksender über das gleiche Institutionenensemble verfügten wie die anderen Städte, was eine vergleichende Untersuchung dieser Einrichtungen ermöglichte. Hinzu kommen einige regionale oder institutionen- bzw. ideengeschichtliche Sonderfälle, etwa die »Emigrantenrepublik« Saarland mit ihren ganz eigenen Rückkehrbedingungen, die gerade in vergangenheitspolitischer Hinsicht unter besonderer Beobachtung stehenden Bayreuther Festspiele, die vor allem ab Mitte der 1960er Jahre ebenfalls unter politischen Druck geratende Jugendmusikbewegung sowie die in ihrer Abgeschiedenheit besonders interessanten Verhältnisse des Musiklebens auf Schloss Elmau. Die prominente Rolle, die (R)Emigranten im Kontext der Internationalen

72 Vgl. Fontaine 2013.

73 Vgl. für die Opernhäuser in Ost- und West-Berlin Bien 2011. Im Rahmen des an der UdK Berlin angesiedelten DFG-Projekts zur Rolle der Rückkehr in der Musikkultur der Nachkriegszeit, aus dem auch die vorliegende Studie hervorgegangen ist, befasst sich derzeit Cordula Heymann-Wentzel mit einem solchen Vergleich von West- und Ost-Berlin.

Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt spielten, wurde bereits zu einem frühen Zeitpunkt benannt, für einzelne Fälle auch detailliert beschrieben.⁷⁴ Ein inzwischen mehrfach erörtertes Thema sind die vielen Rückkehrer, die es sich, nachdem Arnold Schönberg selbst krankheitsbedingt die Einladung zur Teilnahme nicht mehr hatte wahrnehmen können,⁷⁵ zur Aufgabe gemacht hatten, in Darmstadt die Kompositions- und Aufführungsideale der Zweiten Wiener Schule einer jüngeren, durch die NS-Zeit von dieser Ästhetik abgeschnittenen Generation näherzubringen.⁷⁶ Auf die mal offensichtliche, mal unterschwellige Bedeutung von vergangenheitspolitischen Argumenten in diesem um vermeintlich rein ästhetische Fragen kreisenden Diskursumfeld, auf die Rolle, die NS-Belastung, Exil und Rückkehr der beteiligten Diskurspartner, aber auch der verhandelten Ideenbestände in Darmstadt spielen konnten, wurde jüngst in verschiedenen Publikationen hingewiesen.⁷⁷ Dass die Anwesenheit von Rückkehrern bei den Ferienkursen frühzeitig auffiel und als so signifikant herausgestellt wurde, hing wohl auch mit deren (vor allem nachträglich erfolgter) Inszenierung als zentraler Ort der »Stunde Null« der deutschen Musikkultur zusammen. Eine Kontextualisierung dieses Befundes innerhalb der Gesamtsituation der westdeutschen Nachkriegsmusikkultur hat bislang allerdings nicht stattgefunden.⁷⁸ Genau diesen Kontext zu beschreiben, ist eines der Anliegen der vorliegenden Studie. Die Darmstädter Konstellationen geraten dabei immer dann in den Blick, wenn sich

74 Einen kursorischen Überblick über die Rückkehrer der Jahre 1946–1951 liefert Mauser 1994, zu den Plänen, mit Hermann Scherchen einem Exil-Rückkehrer 1948 die künstlerische Gesamtleitung der Kurse anzuvertrauen, vgl. Custodis 2010, S. 49–54, Grassl/Kapp 1996, S. XIX, zu Amerika-Emigranten, die in Darmstadt als Mittler zwischen den USA und Europa fungierten, siehe Beal 2000, 2006, S. 61–64. Insgesamt wurden die Vorgeschichte der Ferienkurse sowie die ersten zwei Jahrzehnte ihres Bestehens mittlerweile umfangreich dokumentiert, vgl. Stephan 1996, Borio/Danuser 1997, Custodis 2010. Derzeit befasst sich das an der UdK Berlin angesiedelte DFG-Projekt »Ereignis Darmstadt« mit dem bislang sehr viel weniger erforschten Abschnitt der Geschichte der Ferienkurse zwischen 1964 und 1990.

75 Vgl. Schmidt 2005b.

76 Die zahlreichen dabei entstehenden Missverständnisse und die Ablösungs-, wenn nicht gar Abwehrbemühungen v. a. der jüngeren Komponistengeneration um Karlheinz Stockhausen und Pierre Boulez von diesen Figuren – kulminierend in Boulez' berühmt-berichtigtem Postulat »Schönberg ist tot« von 1952 und der Umwidmung Anton Weberns zur Leitfigur des Serialismus – gehören zum umfassend dokumentierten Bestand der Darmstädter wie insgesamt der Musikgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts. Vgl. hierzu etwa Schmidt 2005a, S. 85–89, Borio/Danuser 1997, Bd. 1, S. 141–266, Bd. 2, S. 149–164 sowie zur Aufführungslehre der Zweiten Wiener Schule und ihrer problematischen Rezeption in Darmstadt Grassl/Kapp 1996, 2002.

77 Thacker 2007, S. 77–80, Schmidt 2005a, Calico 2009, Spruytenburg 2011, S. 378, Calico 2014.

78 Zur Stilisierung der Ferienkurse als Gegenentwurf zu den Musikhochschulen siehe etwa Dibelius 1998, S. 239.

an die Person bestimmter Rückkehrer gekoppelte enge Verflechtungen zwischen anderen Orten und Institutionen des westdeutschen Musiklebens mit den Ferienkursen zeigen⁷⁹ oder auch Auswirkungen der spezifischen Funktion der Kurse als Kontakt- und Stellenvermittlungsbörse für zurückkehrende Emigranten.⁸⁰

Weit schwieriger als die bisher vorgenommenen Eingrenzungen gestaltet sich die Antwort auf die Frage nach dem Untersuchungszeitraum. Rückkehr findet noch immer statt, wie das Beispiel der Komponistin Ursula Mamlok zeigt, die sich vor kurzem in hohem Alter wieder in ihrer Geburtsstadt Berlin niederließ (und dort mit ihren Kompositionen beachtliche Erfolge feiert).⁸¹ Ihre Remigration macht aber auch deutlich, unter wie unterschiedlichen Voraussetzungen je nach Lebensalter und (etwa finanziellen) Umständen der Person, vor allem aber auch zu verschiedenen Zeiten der deutschen (Nachkriegs)Geschichte die Rückkehr sich abspielte, sodass sich Fälle aus der unmittelbaren Nachkriegszeit mit solchen etwa aus dem Jahr 2006 (wie bei Ursula Mamlok) kaum miteinander vergleichen lassen.⁸² Eine gewisse Orientierung bietet hinsichtlich dieser Problematik die von Norbert Frei vorgenommene Periodisierung der westdeutschen Nachkriegsgeschichte anhand des jeweiligen Umgangs mit der NS-Vergangenheit.⁸³ Entsprechend seiner Einteilung sind hier die ersten drei Phasen dieser Entwicklung von Interesse, die Phase der »Säuberungspolitik« in den ersten Nachkriegsjahren, die Phase der »Vergangenheitspolitik«, die Frei, bei nicht genau einzugrenzendem Ende, zwischen 1949 und dem Beginn der 1960er Jahre ansiedelt, sowie die daran anschließende Phase der »Vergangenheitsbewältigung«, die in ihren Ausläufern bis zum Beginn der 1990er Jahre reichte (um dann von einer einsetzenden Historisierung und Bemühungen um die »Bewahrung«⁸⁴ der Erinnerung an die [NS-]Vergangenheit abgelöst zu werden). Die zweite von Frei genannte Phase, in der Verfolgte wie Täter der NS-Zeit gleichermaßen in die Gesellschaft der jungen Bundesrepublik zu integrieren waren und vor diesem Hintergrund auch die Fragen von Rückkehr oder

79 Vgl. Kapitel III.1.1.

80 Vgl. Kapitel II.1. Zudem wurden die bislang an verschiedenen Stellen in der Literatur genannten Darmstadt-Rückkehrer in den statistischen und biografischen Teil der Arbeit mit aufgenommen. Insgesamt wurden auf diese Weise 46 Personen ermittelt, vgl. die Zusammenstellung im Kurzbiografienteil, S. 661.

81 Vgl. zu Mamloks Biografie Traber 2012, zur Rückkehr ebd., S. 223–247.

82 Ebd., S. 223 f.

83 Frei 2009, S. 41–55.

84 Ebd., S. 52.

Nicht-Rückkehr der Exilierten verhandelt wurden, bildet den Kernzeitraum der hier vorgenommenen Untersuchung.

Darstellung

Die Darstellungsweise dieses Buches folgt gleichsam der Chronologie einer Rückkehr auf der Metaebene: Zunächst gilt der Blick den allgemeinen Bedingungen der westdeutschen Musikkultur nach 1945 und damit gewissermaßen den Voraussetzungen der Rückkehr. So wird im einleitenden Kapitel mit der erwähnten Sonderrolle der Musik für den Wiederaufbau ein für die westdeutsche Musikkultur, aber auch für die Situation der Rückkehrer zentraler mentalitätsgeschichtlicher Kontext der Nachkriegszeit näher erläutert. Andere solcher Grundvoraussetzungen der Musikkultur der westdeutschen Nachkriegszeit – etwa die auch auf dem Gebiet der Musik wirksamen Reeducation-Programme der Besatzungsmächte oder die vielfältigen Auswirkungen des Kalten Krieges auf die Musikkultur – werden später im Zusammenhang mit jenen Rückkehrvorgängen erörtert, für die diese Hintergründe besonders wichtig waren.⁸⁵ Im zweiten Teil folgt eine Auseinandersetzung mit den im Vorfeld der Rückkehr liegenden, aber auch den sich mit dem Moment der Rückkehr selbst auseinandersetzen den Kommunikations-, Reflexions- und Projektionsvorgängen zwischen und unter den Exilierten und Dagebliebenen, die hier in der Formulierung »Diskursgeschichte der Rückkehr« zusammengefasst werden. Der dritte Teil der Arbeit – »In der Remigration« – widmet sich schließlich der Auseinandersetzung mit der Wirkungsgeschichte der Rückkehr und damit der Frage, welche Ideen und Konzepte die Personen, die tatsächlich wieder nach Westdeutschland kamen, in die dortige Musikkultur mit- oder auch zurückbrachten, in welchen Feldern sie dort überhaupt wieder aktiv wurden, aber auch, in welche Konstellationen personeller oder institutioneller Art sie eingebunden wurden.⁸⁶

Um den Haupttext von (etwa in Fußnoten ausgelagerten) biografischen Informationen zu den erwähnten Rückkehrerinnen und Rückkehrern zu entlasten, wurde ein umfassendes Kurzbiografienverzeichnis erstellt, das

85 Vgl. etwa Kapitel III.3.1. und III.3.2.

86 Der Ausdruck »In der Remigration« geht zurück auf Peter Schweinhardt, der damit in seiner Untersuchung zur Rückkehr Hanns Eislers v. a. die auch nach der Remigration »anhaltende Entfremdung der Rückkehrer von ihrer alten Heimat« zu benennen versuchte (vgl. Schweinhardt 2006, S. 17). Hier wird er verwendet, um zu kennzeichnen, dass innerhalb des genannten Kapitels v. a. auch der Frage nachgegangen wird, ob und wie die aus dem Exil zurückgekehrten Musikschaffenden in der westdeutschen Musikkultur als Rückkehrer wahrgenommen wurden.

Einleitung

sich im Anhang der Arbeit befindet. Eine kurze Darstellung und Bewertung der Gesamtzahlen der recherchierten Fälle von kurzzeitiger und dauerhafter Rückkehr exilierter Musikschaffender (sowie der Verweis auf die Grenzen einer solchen statistischen Auswertung) erfolgt im Schlusskapitel dieser Untersuchung.

**I Politisch unverdächtig?
Musik im westdeutschen Wiederaufbau**

*Aber Anti-Politik ist auch Politik, denn die Politik ist eine furchtbare Macht:
Weiß man nur von ihr, so ist man ihr schon verfallen.
Man hat seine Unschuld verloren.*

Thomas Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918)

*Die Welt ist aus den Fugen, aber die Fugen sind mit breiter Masse ausgefüllt;
die Kultur ist in Trümmern, aber die Trümmer sind weggeräumt –
und wo sie noch stehen, sehen sie aus, als wären sie ehrwürdige Ruinen.*

Theodor W. Adorno, *Die auferstandene Kultur* (1949)

Deutschland nach 1945 – Ein musikalischer Sonderweg?

»Die Frage nach der Musik führt ins Innerste der deutschen Seele.«¹ Dieser Satz, der auf altbekannte Weise die Begriffsfelder Musik, Innerlichkeit, Seele und Deutschtum zusammenspannt, stammt keineswegs aus dem 19. Jahrhundert, sondern aus dem 2011 von Thea Dorn und dem rumänendeutschen Schriftsteller Richard Wagner veröffentlichten Buch *Die deutsche Seele*. In dieser zwischen nachdenklicher Enzyklopädie und bunt bebildertem Hausbuch changierenden Publikation zum Thema Deutschtum als »Lebensgefühl«², die neokonservativen Kulturpessimismus und postmodern-verspielte Befindlichkeitsschau auf für die heutige Zeit signifikante Weise verbindet, nimmt der von Thea Dorn verfasste Artikel »Musik« schon aufgrund seiner Länge eine zentrale Stellung ein.³ Entlang der üblichen Säulenheiligen der deutschsprachigen Musikgeschichtsschreibung – Bach, Beethoven, Wagner, Schönberg, Stockhausen – wird dort anhand von männlichen Komponisten und deren kanonischen Werken eine stringente Entwicklungsgeschichte deutscher Musik »auf dem Höhenkamm« geschrieben.⁴ Aber neben der dabei unterschwellig mitschwingenden, ins 18. Jahrhundert zurückreichenden und nachgerade zum Klischee erstarrten Denkfigur des musikliebenden Deutschen (und

1 Dorn/Wagner 2011, S. 304.

2 Ebd., Klappentext.

3 Ebd., S. 302–339, also knapp 40 Seiten. Die Beiträge zu den anderen Stichworten sind im Durchschnitt zwischen vier (»Würst«) und knapp 20 (»Abgrund«) Seiten lang.

4 Das »Seelenhintergrund« benannte Literaturverzeichnis weist Carl Dahlhaus und Martin Geck als musikologische Gewährsmänner von Dorns Geschichtsbild aus, ergänzt durch die 1949er (!) Auflage von Rudolf Malschs *Geschichte der deutschen Musik*, ebd., S. 556–559.

zugleich dem der Hoch- wenn nicht Höchststrangigkeit deutscher Musik)⁵ geht es Dorn in ihren Ausführungen auch und vor allem um einen zweiten um Deutschland und die Musik kreisenden Topos, der sich im Laufe der letzten Jahrzehnte dem erstgenannten gleichsam angelagert hat. Sie beginnt ihren Essay mit einem Rückblick auf die Zeit nach 1945, auf Thomas Manns *Doktor Faustus* und auf die dort so pointiert wie vielschichtig formulierte These von der Doppelgesichtigkeit deutscher Musikkultur, die für Mann zugleich Sinnbild und Movens des deutschen ›Sonderwegs‹ zwischen ›innerlichem‹ Universalismus und aggressiv-imperialistischer Exklusivität darstellte.⁶ Es ist dasjenige Bild des Deutschen, der im Wortsinne im selben Atemzug fähig sei zu musizieren und zu morden, jene Figur, auf die etwa Wolfgang Hildesheimer mehrfach aufmerksam gemacht hat,⁷ und die in Spielfilmen wie Steven Spielbergs *Schindlers Liste* oder zuletzt in der amerikanisch-britischen Produktion *Conspiracy* (wo ganz am Ende des Films Adolf Eichmann gezeigt wird, wie er im Ausgang der Wannsee-Konferenz eine Schallplatte mit dem Adagio aus Franz Schuberts C-Dur Quintett auflegt) auf eindringliche Weise massenmediale Verbreitung gefunden hat.⁸

5 Die Literatur zum Themenfeld »Musik & deutsche Identität« ist in den vergangenen 20 Jahren (und mit deutlicher Schlagseite aus Richtung der angloamerikanischen Forschung) ins Unübersichtliche gewachsen. Stellvertretend seien genannt die zuletzt erschienenen Sammelbände Danuser/Münkler 2001, Applegate/Potter 2002 und Riethmüller 2006 sowie Applegate 1992, 1998, 2005, Weiner 1993, Riethmüller 1995, Potter 1998, Gerhard 2004, Freede 2007.

6 Vaget 2002, S. 175, 2011 passim, Lepenies 2008, S. 292–297.

7 Beispielsweise in seinem Vortrag »Die Musik und das Musische« (gehalten 1967 in Düsseldorf, publiziert u. a. 1968 in *Melos*), in dem er, u. a. aus seinen Erfahrungen als Dolmetscher bei den Nürnberger Prozessen heraus, feststellte, dass »Empfänglichkeit für Musik das Verbrechen nicht ausschließt oder verdrängt. In anderen Worten: Der sogenannte »musische Mensch« wird durch das Attribut des »Musischen« kein besserer Mensch«. Im Zusammenhang heißt es dort: »Kunstgenuß und Ausübung als Alibi oder Legitimation gelten nicht mehr, nachdem wir die Skala dessen erfahren haben, wozu der musikalische Mensch fähig ist. Der musizierende Konzentrationslagerkommandant ist nicht nur vorstellbar, er ist so existent wie Sie und ich. Unter den Angeklagten der Nürnberger Prozesse waren unverhältnismäßig viele passionierte Hausmusiker. Ein berüchtigter Richter bei Freislers Volksgericht, großer Verhänger unverdienter Todesstrafen, war ein Prototyp des »musischen Menschen«, ein Einsatzgruppenführer Opernsänger.« Hildesheimer 1984, S. 53 f.

8 Vgl. hierzu Applegate 2005, S. 225. In *Conspiracy* (2001, dt. Fassung *Die Wannseekonferenz*) erhält dieses Motiv allerdings eine von Applegate nicht thematisierte Mehrdeutigkeit, ist es doch der aus einem Musikerhaushalt stammende Reinhard Heydrich, der in einem Gespräch nach Ende der Konferenz mit Eichmann und anderen hochrangigen NS-Funktionären auf die zufällig vor Ort befindliche Schallplatte hinweist mit den Worten, diese Musik »will tear your heart out« (deutsche Fassung: »Das Adagio ist herzerreißend.«). Nachdem Heydrich den Ort verlassen hat, spielt Eichmann die Platte ab und bemerkt nach einigen Momenten des Zuhörens gegenüber einem von der Musik ergriffenen Konferenzdiener: »I have never understood the passion for Schubert's sentimental Viennese shit.« (deutsche Fassung: »Ich habe die Leidenschaft für

Mit dem Verweis auf 1945 stellt Dorn in ihrem Musikkapitel, und das ist ihr vielleicht noch nicht einmal bewusst, eine direkte Verbindung her zwischen Argumentationsmustern der deutschen Nachkriegs(musik)geschichte und dem zentralen Anliegen ihres Buchprojekts, die deutsche Identität vor der eigenen Vergangenheitspolitik zu retten.⁹ Denn wie anders als als weitere diskursive Stufe deutscher »Vergangenheitsbewältigung« ließe sich Dorns und Wagners ebenso bespöttelter wie akklamierter Versuch verstehen, mit ihrem Buch einen emphatischen Begriff des Deutschen aus der deutschen Geschichte heraus zu rehabilitieren, die »deutsche Seele« gleichsam als Nachkriegsopfer einzureihen in die zuletzt erstmals seit den 1950er Jahren vermehrt wieder in den Vordergrund tretenden deutschen Opfernarrative?¹⁰ Dass dieser Versuch um einen Musikbeitrag zentriert wird, lässt erahnen, welche gewichtige Rolle in dieser Vergangenheitspolitik Musik in den letzten gut 60 Jahren übernommen hat und noch immer übernimmt – und führt zugleich direkt in die Debatten der unmittelbaren Nachkriegszeit. Ein Blick auf den von Thea Dorn als Inspirator angegebenen Rudolf Malsch und die Neuauflage seiner *Geschichte der deutschen Musik* von 1949 mag dies erhellen. Dort schreibt Malsch, mit dem sich Dorn in frappierendem Gleichklang befindet:

»Aber Deutschland muß und wird geistig auferstehen, und zu seiner Wiegeburt muß und wird die Kunst das Ihre beitragen, zumal die im deut-

Schuberts sentimental Wiener Scheiß nie verstanden.«). Nach diesen letzten Worten einer der an der Filmhandlung beteiligten Personen verlässt auch Eichmann die Wannsee-Villa, die Musik blendet auf, und der Film geht in Epilog und Abspann über, wobei der auf diese Weise mit verstörendem Potenzial aufgeladene Soundtrack gleichsam als offene Frage an den Zuschauer weitergereicht wird.

- 9 Vgl. hierzu die Ausführungen von Thea Dorn in ihrem Beitrag in der *Zeit* vom 3.11.2011: Die deutsche Seele ... wie ist sie? Wir haben sie verleugnet und verloren. Aber ohne sie sind wir hilflos. Zeit, sie wieder zum Leben zu erwecken, abrufbar unter: <http://www.zeit.de/2011/45/Deutsche-Seele/> [abgerufen am 11.11.2013]. Zum Begriff der Vergangenheitspolitik siehe Frei 2005 sowie die entsprechenden Ausführungen in der Einleitung.
- 10 Zu deutschen Opfernarrativen, also Erzählungen zum Leid der Dagebliebenen während der NS- und v. a. Kriegszeit, siehe die Einträge in Fischer/Lorenz 2009, S. 340–355. Zur zwiespältigen, im Grunde aber erstaunlich geräuschlosen Rezeption des Buches von Dorn und Wagner vgl. etwa die Rezensionen von Rudolf Walther: Da, wo Wurst treu macht, *taz* 28.1.2012, Hannes Hintermeier: Felschirgen im Land des Ökoko, *FAZ* 28.1.2012, Martin Walsler: Die Verteidigung der Seele. Deutsche Befindlichkeit in einer faszinierenden Anthologie von Thea Dorn und Richard Wagner, *Zeit* 22.12.2011. Für Theodor W. Adorno war in der Rückschau aus dem Jahr 1965, »was immer am Begriff deutsche Seele einmal daran war«, bereits durch nationalistisch-konservative Tendenzen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (die sich seiner Ansicht nach etwa in der Person und den Werken Hans Pfitzners manifestierten) »tödlich beschädigt« worden. Theodor W. Adorno: Antwort auf die Frage: Was ist deutsch, Beitrag zur gleichnamigen Sendereihe des Deutschlandfunks, gesendet am 9.5.1965, TWA GS, Bd. 10.2., S. 691–701, Zitat S. 701. Vgl. hierzu Schmidt 2005a, insbesondere S. 75, 97.

I. Politisch unverdächtig? Musik im westdeutschen Wiederaufbau

schen Empfindungsleben tief verwurzelte Musik, in der die deutsche Seele bisher sich selbst und der geistigen Kultur der Menschheit die wertvollsten Geschenke dargebracht hat.«¹¹

Der Befund, dass Musik im deutschen Wiederaufbau eine Sonderrolle gespielt hat, ist nicht neu, im Gegenteil, bisweilen ist in diesem Zusammenhang schon die Rede vom Trivialmythos, vom Gemeinplatz.¹² Allerdings scheint über die Konstatierung dieses Befundes hinaus kaum einmal der Versuch unternommen worden zu sein, die diskursive Aushandlung dieser Sonderrolle, die daran beteiligten Diskussionspartner und ihre Argumentationsstrategien sowie durchaus vorhandene Gegenpositionen näher zu beschreiben.¹³ So stellt sich etwa unweigerlich die Frage, von wel-

- 11 Malsch 1949, S. 393. Dem Vorwort der Neuauflage stellte Malsch als Motto das Walther-Rathenau-Zitat voran: »Zieht in den Kampf um die Seele unseres Volkes!« Ebd., S. III.
- 12 »It is a commonplace that after the horrors of Nazism and the shock of total defeat, many German people turned to elements of their cultural past in effort to salvage something from the ruins of their national inheritance.« Thacker 2007, S. 3. Vgl. auch ebd., S. 30–34. Thackers Publikation wird insgesamt dem im Titel gestellten Anspruch einer Gesamtschau zu *Music after Hitler, 1945–1955* nicht gerecht. Vielmehr erweckt das Buch den Eindruck von teilweise unverbunden nebeneinanderstehenden Einzelstudien zu bereits mehrfach untersuchten Teilgebieten wie der Kulturpolitik der alliierten Besatzer, der Entnazifizierung im Bereich der Musik oder der Rolle der Musik im Kalten Krieg. Vgl. hierzu die Rezension von Regina Thumser: <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezensionen/2008-1-201> [abgerufen am 11.11.2013].
- 13 Am ehesten findet eine Diskussion dieser Fragestellung statt in Applegate 2005 sowie im sehr anregenden Vorwort von Geuen/Mungen 2006, in dessen Einzelbeiträgen die Nachkriegsgeschichte dann allerdings eher als Appendix einer Musikgeschichtsschreibung der NS-Zeit für den Raum Köln fungiert. Frühe Reflexionen über die »Klassiker-Verehrung« der Jahre 1945–1948 finden sich in Maurer Zenck 1980, S. 35f. Die Beiträge in Riethmüller 2006, die, wie Albrecht Riethmüller im Vorwort programmatisch formuliert, eben jene Frage nach der »Rolle, die der Musik nach 1945 in Deutschland zukam« (S. 9), in den Blick nehmen sollen, wenden sich letztlich nahezu ausnahmslos Einzelaspekten des professionalisierten Musiklebens der deutschen Nachkriegszeit zu (etwa dem Nachkriegskarriereverlauf einzelner Musikschaffender und insbesondere ihrer Entnazifizierung sowie dem Umgang von Institutionen des deutschen Musikbetriebs mit diesem Problemfeld). Auf eine übergreifende Auseinandersetzung mit mentalitätsgeschichtlichen Aspekten der von Riethmüller aufgeworfenen Fragestellung, mit der Rolle von Musik in allgemeinen vergangenheitspolitischen Debatten in Deutschland nach 1945 etwa, lässt sich keiner der Autoren ein. Dies gilt auch für den Beitrag von Anselm Gerhard, der sich unter dem Titel »Die ›Vorherrschaft der deutschen Musik‹ nach 1945 – eine Ironie der Geschichte« eher aus historiografischer Perspektive mit dem Phänomen einer seiner Ansicht nach noch immer um einen Kanon vornehmlich deutscher Werke kreisenden internationalen Musikwissenschaft befasst. Riethmüller 2007 stellt unter dem Titel »Deutsche Leitkultur Musik und neues Leitbild USA in der frühen Bundesrepublik« eine lose (teilweise eher an aus Zeitzeugenperspektive vorgebrachte Informationen erinnernde) Zusammenschau von nur durch wenige Quellen gestützten Einzelbeobachtungen dar. Oliver Rathkolb widmet in seiner zum Zeitpunkt des Erscheinens sehr verdienstvollen Studie zur NS-Verstrickung gerade auch der deutschen kulturellen Eliten der Nachkriegszeit der Musik einen längeren Abschnitt. Dabei beschränkt er sich allerdings auf die Untersuchung der Entnazifizierung einiger prominenter Musikschaffender, wobei die moralisch grundierte Anklage über deren Unzulänglichkeit das Hauptergebnis seiner Ausführungen darstellt (Rathkolb 1991, S. 166–265). Irrm-

cher Musik eigentlich die Rede ist, wenn es heißt, sie führe »ins Innerste der deutschen Seele«. Dass bei Dorn und Malsch (und auch bei Thomas Mann) kaum Gerhard Winklers *Capri-Fischer* gemeint sein dürften, wenn hier ein (nicht nur in vergangenheitspolitischem Sinne) emphatisches Musikverständnis in Anschlag gebracht wird, scheint aus heutiger Sicht klar. Ein Blick in die unmittelbare Nachkriegszeit zeigt allerdings, dass im Gefolge der vielfach proklamierten »Stunde Null« durchaus intensiv darüber verhandelt wurde, ob nicht auch die in der NS-Zeit zu Ehren gekommene Unterhaltungsmusik gleichsam offizieller Teil des ideellen Neu- und Wiederaufbaus sein könnte, etwa im Bereich der internationalen Aussöhnung und der Annäherung an die Siegermächte und insbesondere an die USA.¹⁴

Im Folgenden soll es daher darum gehen, zentrale Diskurse und Topoi dieser »musikalischen Vergangenheitspolitik« in (West-)Deutschland nach 1945 herauszuarbeiten.¹⁵ Dabei ist zu unterscheiden zwischen der Auseinandersetzung der professionalisierten deutschsprachigen Musikkultur mit ihrer (nationalsozialistischen) Vergangenheit und der Einbindung von Musik in übergreifende gesellschaftliche und politische Debatten der Nachkriegszeit, wobei eine enge Wechselwirkung dieser Diskurse angenommen werden kann. Auch Emigranten und Rückkehrer im Bereich der Musikkultur mussten sich zu dieser musikalischen Vergangenheitspolitik verhalten, wurden zu Trägern, Objekten und Projektionsflächen der darum geführten Debatten. Die Frage, welche Rolle sie in diesem Feld einnahmen (bzw. welche ihnen von den Gebliebenen zugewiesen wurde) und wie sie sich darin bewegten, steht letztlich im Zentrum dieser Studie.

Die Quellen für das beschriebene Unterfangen sind Legion. Der in den meisten deutschen Städten unmittelbar nach Kriegsende überraschend schnell wieder auflebende Konzertbetrieb lieferte den Anlass zu zahllosen

gard Jungmann setzt sich in ihrer Arbeit *Kalter Krieg in der Musik* in einem längeren Abschnitt mit der Situation der Nachkriegsmusikkultur in Ost- und Westdeutschland auseinander (»Musikalische Kontinuitäten – Weitermachen wie zuvor?«, Jungmann 2011, S. 44–63). Der Text basiert dabei weitgehend auf der Kompilation von bereits bekannten Quellen, aus denen Jungmann persönliche, teilweise ebenfalls aus Zeitzeugenperspektive gespeiste, ansonsten aber nicht weiter belegte Einschätzungen ableitet. Eine insgesamt zur Oberflächlichkeit neigende, im Detail (etwa in der Beschreibung der Darmstädter Ferienkurse) zudem fehlerhafte Darstellung der Entwicklung der deutschen Musikkultur nach 1945 liefert Michael H. Kater (Kater 2000, S. 264–268). Ein Grund hierfür könnte sein, dass seine Aussagen zu dieser Zeitspanne sich in der Hauptsache nicht auf eigenes Quellenstudium, sondern auf allgemeine kulturgeschichtliche Überblicksdarstellungen zur Nachkriegszeit stützen.

14 Pasdzierny 2014, Schmidt 2013.

15 Ebd., S. 38–46.

Bekanntnissen des »Glauben[s] an die tröstende und beglückende Macht ewiger Musik, die erhaben über Krieg und Not, Tod und Zerstörung den Menschen geblieben war«¹⁶, zur Rede »von den »unsichtbaren Kathedralen der Musik« [...], diesen Räumen der »Erhebung, Sammlung und Tröstung«, die »strahlend und unversehrt« geblieben«¹⁷ seien. Dabei reichen die Fundorte solcher Manifestationen vom Konzertbericht bis zur (kultur)politischen Rede¹⁸, vom Graffito¹⁹ bis zur Rundfunksendung.²⁰ Die Berichte und Erzählungen über die Musikkultur der ersten Nachkriegsjahre verdichteten sich in der Folgezeit zu einem Gründungsmythos der deutschen Nachkriegsgeschichte, dem des Trümmerkonzerts: »Wohl nie zuvor«, so ist dort etwa zu lesen, »und auch nur damals ist so allein um der Sache willen, ohne materielle Ansprüche, selbstlos und hingebungsvoll Musik gemacht worden.«²¹ Kaum ein Zeugnis dürfte den um und mit

16 Ottmar Weber: Festschrift zum zehnjährigen Bestehen des Stuttgarter Kammerorchesters, Stuttgart 1955, zit. n. <http://www.concerto-verlag.de/aktuell/ausgabe/bolin.htm> [abgerufen am 11.11.2013].

17 Max Broesicke-Schoen über Ansprachen Eugen Jochums im Rahmen von Trümmerkonzerten in Hamburg, in: Die Hamburger Philharmonie 1945/1947. Zwei Jahre Zeitenwende der Musik, in: *Hamburger Jahrbuch für Theater und Musik* 1 (1947/48), S. 149.

18 »Aus der Seele und dem Geist aber muß die Gesundheit kommen. Und hier blieb uns ein Erbe erhalten, das nicht in Trümmer sinken konnte, wie die Dome und Schlösser und Rathäuser der Vergangenheit. Die gewaltigen Meisterwerke deutscher Musik konnten durch nichts zerstört werden. Die unsterblichen Klänge Bachs und Mozarts und Beethovens tönen so rein und eindringlich wie je. Wer in den letzten Wochen häufig in diesem Raum [der Musikhalle Hamburg] einem der vielen Konzerte beiwohnte, hat erlebt, was an Läuterung und Kraft von diesem Erbe unserer Volksseele ausgeht.« Rede des Hamburger Schulsenators Heinrich Landahl, gehalten zur Wiedereröffnung der Universität Hamburg am 6.11.1945, Universität Hamburg 1946, S. 6.

19 Georg Stefan Troller berichtet in seiner Autobiografie, während seiner Zeit als amerikanischer Besatzungssoldat in München unmittelbar nach Kriegsende habe eines Tages am Münchner Siegestor jemand mit »weißer Farbe die Worte aufgemalt: »Dachau, Buchenwald, Mauthausen – ich schäme mich, ein Deutscher zu sein« (oder so ähnlich). Tags darauf stand daneben: »Bach, Beethoven, Brahms – ich bin stolz, ein Deutscher zu sein««, Troller 1988, S. 226.

20 Etwa die 1949 ausgestrahlte RIAS-Sendung »Credo Europa«, in der, allerdings schon unter den Vorzeichen des Kalten Kriegs, die Reintegration Deutschlands in die internationale Völkergemeinschaft auf der Grundlage u. a. einer musikalischen Verständigung beschworen wird: »Ein Volk ohne Ideale kämpft um sein nacktes Leben. Diese Ideale müssen auferstehen und neu entdeckt werden. Nicht zehn Hitler waren stark genug, Goethe zu vernichten. Und nicht der Badenweiler Marsch, sondern Beethovens Neunte Symphonie sichert unseren Platz im Herzen Europas.« Eine Kopie der mit vielen Musikbeispielen operierenden Sendung befindet sich im Württ. Landesarchiv: <http://www.landearchiv-bw.de/plink/?f=1-144960> [abgerufen am 11.11.2013].

21 Zingel 1966, S. 94. In zeitgenössischer und v. a. Erinnerungsliteratur zu diesen Jahren, insbesondere aber auch in den Bestandsaufnahmen nach zehn bzw. 20 Jahren Wiederaufbau finden sich unzählige Beispiele solcher Beschreibungen. Auch in den jeweiligen institutionellen Geschichtsschreibungen nehmen Berichte zu dieser Zeit breiten Platz ein. Vgl. etwa zum Stuttgarter Kammerorchester: »Dieser Vereinshausaal [Festsaal im Furtbachhaus Stuttgart] war die einzige für Konzerte geeignete Räumlichkeit in den Ruinenfeldern der Stadt, ein Saal ohne Illusion, vom Hinterhof her zu betreten. Das Konzert begann schon um 18 Uhr. Es war damals besser, nach 20 Uhr die Straßen zu räumen ... Die Menschen kamen zu Fuß und in den

Musik geführten vergangenheitspolitischen Diskurs dabei derart eindringlich zusammengefasst, kommentiert, vertont, bebildert und zugleich auf eine massenmedial kommunizierbare Ebene gebracht haben wie der 1952 erschienene Film *Botschafter der Musik* von Hermann Stöß über die Geschichte der Berliner Philharmoniker. In den USA seit einer Vorführung auf einem Filmfestival im Lincoln Center im Jahr 2002 in der wissenschaftlichen Debatte allgemein bekannt und rezipiert,²² ist dieser Film in Deutschland (vermutlich auch wegen der schwierigen Beschaffbarkeit)²³ heute erstaunlicherweise so gut wie vergessen, erregte jedoch seinerzeit große Aufmerksamkeit.²⁴ Dabei handelt es sich etwa aus cinematografischer Perspektive keineswegs um einen sonderlich gelungenen Film, im Gegenteil wirkt er aus heutiger Sicht in seiner Mischung aus hilflosem Pathos und Geschichtsklitterung, in seiner stilistischen Inhomogenität fast wie eine Verlängerung der Ära des NS-Musikpropagandafilms in die Zeit nach 1945. Im Kontext dieser Studie allerdings erscheint er vor allem als eine Art Sammelbecken der Diskurse der frühen Bundesrepublik interessant, als Versuch, ein Stück Mentalitätsgeschichte der Nachkriegsjahre ikonografisch, musikalisch und im gesprochenen Kommentar festzuhalten und damit zugleich die Konjunktur der dort angesprochenen Themen für eine kommerzielle Filmproduktion zu nutzen. Besonders die enge Verknüpfung von Text-, Bild- und Musikebene, die dem Film stellenweise das

wenigen überfüllten Straßenbahnen, deren Fenster mit Brettern vernagelt waren. Sie kamen in Scharen, denn der Papiermarkpreis war Nebensache und der Hunger nach geistiger Nahrung groß, so groß, daß er den anderen Hunger, der auch herrschte, vergessen machte. Unten im Saal, auf den Galerien und auf dem Podium waren sie alle gleich schäbig gekleidet und mager. Gleich waren sie aber auch in einem: im Glauben an die tröstende und beglückende Macht ewiger Musik, die erhaben über Krieg und Not, Tod und Zerstörung den Menschen geblieben war. Dieser Glaube war es, der dem Orchester durch die schwierige Nachkriegszeit half, wirtschaftliche Folgen der Währungsreform überstehen ließ und der es schließlich über die Grenzen der Länder und Völker zum Weltruf führte.« Ottmar Weber: Festschrift zum zehnjährigen Bestehen des Stuttgarter Kammerorchesters, Stuttgart 1955, zit. n. <http://www.concerto-verlag.de/aktuell/ausgabe/bolin.htm> [abgerufen am 11.11.2013]. Anders etwa als dem Trümmerfilm und der Trümmerliteratur ist dem Trümmerkonzert in der wissenschaftlichen Diskussion bislang kaum und wenn, dann vorwiegend von angloamerikanischer Seite Aufmerksamkeit zuteil geworden. Vgl. von Zahn 1996, Janik 2004, Applegate 2005, Thacker 2007, S. 3f., Schmidt 2013.

22 Goehr 2011, S. 173.

23 Dr. Helge Grünewald, Dramaturg der Berliner Philharmoniker, gilt mein herzlicher Dank für die Bereitstellung einer digitalen Kopie des Films.

24 So erhielt er von der gerade eingerichteten Filmbewertungsstelle Wiesbaden in der Kategorie Kultur- und Dokumentarfilme das höchste Prädikat »besonders wertvoll« (vgl. *Westermann Monatshefte* 93 (1952/53) 1, S. 98), wurde 1953 im Rahmen der Zweiten Mannheimer Kultur- und Dokumentarfilmwoche gezeigt (<http://www.iffmh.de/das-festival/archiv/> [abgerufen am 11.11.2013]) und kam neben regulären Vorführungen u. a. in speziellen »Jugendfilmstunden« der Kinos zum Einsatz, vgl. Böge 2009, S. 195.

Gepräge eines Gesamtkunstwerks verleiht, ermöglicht dabei einen Einblick in die Mechanismen der in dieser Zeit nachgerade typischen Verbindung individueller, institutioneller, ästhetischer, gesellschaftlicher und politischer Perspektiven zu einem vergangenheitspolitischen (west)deutschen Narrativ. Die eingehendere Analyse dieses »musikalischen Trümmerfilms« bildet daher, vor dem Hintergrund der zu schildernden allgemeinen »intellektuellen Gründungsdebatten«²⁵ der westdeutschen Besatzungszonen und der jungen Bundesrepublik, die Basis zu einer diskursgeschichtlichen Verortung der musikalischen Vergangenheitspolitik in der Nachkriegszeit.

Im Ausgang der Trümmerjahre – ein Musikfilm als Sammelbecken
vergangenheitspolitischer Diskurse der frühen BRD

Als Herman Stöß' *Botschafter der Musik* Anfang 1952 in die deutschen Kinos kommt, ist die hohe Zeit der Trümmerfilme bereits vorbei. Vordergründig, so weist es ein erhaltenes Filmplakat aus, handelt der Film denn auch gar nicht von NS- und Nachkriegszeit. Vielmehr geht es um »Weg, Wesen, [...] Bedeutung« und »Geschichte« der Berliner Philharmoniker sowie vor allem um deren augenblickliche künstlerische Exponenten, Dirigenten wie Wilhelm Furtwängler oder Sergiu Celibidache, die, wie das Plakat eigens versichert, bei Probenarbeit und Konzert in »eindrucksvollen Großaufnahmen« auf die Leinwand gebracht würden.²⁶ Betrachtet man allerdings die dramaturgische Anlage des Films, ergibt sich ein anderes Bild. Nicht nur die zeitliche Aufteilung erzeugt eine deutliche Akzentuierung: In den ersten knapp 30 Minuten wird die Geschichte der Berliner Philharmoniker bis 1933 erzählt, während die restlichen mehr als 50 Minuten die Nachkriegs- und, freilich auf verschlüsselte Weise, die NS-Zeit behandeln.²⁷

Im Zentrum des Films, daran lassen die Wucht der eingesetzten Bilder und das Pathos des kommentierenden Textes keinen Zweifel, stehen drei Ereignisse, die als zentrale Momente des kulturellen und gesellschaftlichen Wiederaufbaus inszeniert werden: erstens zwei Trümmerkonzerte, darun-

25 Boll 2004.

26 Vgl. das Plakat für die Aufführungen im Berliner Marmorhaus 1952, abgedruckt in Muck 1982, S. 242.

27 Der Film *Botschafter der Musik* ist in keiner regulären Video- oder DVD-Ausgabe erhältlich. Daher ist bei den folgenden Verweisen auf den Film eine Angabe des exakten Timecodes nicht möglich. Alle Angaben beziehen sich auf ein Filmprotokoll, das auf der Grundlage einer von der Stiftung Deutsche Kinemathek hergestellten digitalen Kopie des Films angefertigt wurde, die sich im Privatbesitz des Verfassers befindet. Die Erstellung des Protokolls wie insgesamt die Methodik der Filmanalyse folgen weitestgehend den Grundlagen in Korte 2003.

00'00	02'15	03'28	04'05	08'35	09'15	18'08
Titel	Fahrt durch das nächtliche Berlin 1930	Hoyer	Konzert in der alten Philharmonie Mozart Sinfonie G-Moll KV 550 Bruno Walter	Hoyer	Rückkehr in die alte Philharmonie bei Mitternacht (Werner Finck) Cello erzählt Philharmoniker-Historie	Probe mit Wilhelm Furtwängler
	1. Berlin 1930					
	2. Geschichte der Berliner Philharmoniker bis 1933					
25'28	30'15	32'20	33'15	36'05	44'12	
Auslandsreisen der Philh. vor 1933	Zivilisations- Hörn- Stunde Null	Beethoven Romanze G-Dur für Violine und Orchester; op. 40 „Blumenwunder“	Beethoven Egmont-Ouvertüre, op. 84 Sergiu Celibidache „Trümmerkonzert“		Dok. Filmmaterial Wiederaufbau Trautonium-Musik	
	3. NS-Zeit, Krieg und „Stunde Null“					
	4. Wiederaufbau					
47'10	49'20	52'00	54'30	1'10'40	1'13'52	
Rückkehr Furtwängler Wochenschau „Livebericht“	Erstes Berlin-Konzert Furtwängler nach 1945 Wagner Meistersinger 1	Wochenschau Auslandsreisen der Philh. nach 1945	Konzert in „Paris“ (Aufnahmen aus Titania-Palast) R. Strauss Till Eulenspiegel, op. 28 (mit Balletteinlage) Wilhelm Furtwängler		Philh. als „Botschafter eines freien Europa“ Furtwängler Wagner Meistersinger 2	
& Rückkehr zur Normalität	5. Philh. als „Botschafter der Musik“ nach 1945					
	6. Resümee					

ter eine Aufführung von Beethovens *Egmont*-Ouvertüre in den Ruinen der durch alliiertes Bombardement zerstörten (alten) Berliner Philharmonie, zweitens die Rückkehr Wilhelm Furtwänglers nach Berlin 1947 und sein vermeintliches Dirigat des *Meistersinger*-Vorspiels in seinem ersten Nachkriegskonzert mit den Berliner Philharmonikern und drittens die Wiederaufnahme der internationalen Reisetätigkeit des Orchesters im November 1948. Dabei erfahren die genannten Geschehnisse im Film eine sehr starke Stilisierung, teilweise auch eine historische Verfälschung, worauf im Einzelnen noch zurückzukommen sein wird. Daran wird deutlich, dass es den Machern des Films offenbar weniger um eine tatsächliche Dokumentation der Nachkriegsereignisse ging als vielmehr darum, gleichsam eine Summe zu ziehen aus den zwischen 1945 und 1951 um die und mithilfe der deutschen Musikkultur geführten gesellschaftlichen Aushandlungsprozesse, wobei Institutionengeschichte, biografische Erzählungen, mit den Mitteln des Films ästhetisiertes Konzertereignis und vergangenheitspolitische Aussage auf signifikante Weise in Zusammenhang gebracht werden.

Bevor jedoch diese Szenen, aber auch die Art ihrer Einbindung in die Gesamtdramaturgie im Folgenden genauer untersucht werden, lohnt es, einen kurzen Blick auf die an der Entstehung des Films beteiligten Personen zu werfen, erklärt sich daraus doch womöglich auch dessen eigenartige Inhomogenität in Bezug auf Ästhetik und Genrezugehörigkeit, die versatzstückhafte Kombination von Elementen aus durcherzähltem Musikfilm der UFA-Zeit (und teilweise direkter Übernahme von Filmmaterial aus dem unter unmittelbarer Aufsicht von Joseph Goebbels entstandenen Musikpropagandafilm *Philharmoniker* von 1944²⁸), reportagehafter Dokumentation im Wochenschau-Stil, klaren Anleihen an nationalsozialistische Filmästhetik und eben dem Trümmerfilm. Das Produktionsteam von *Botschafter der Musik* stammte aus der zweiten und dritten Reihe des NS-Filmbetriebs. Der Hauptverantwortliche der Produktion etwa, Regisseur, Produzent und Autor Hermann Stöß, war bislang in der deutschen Filmszene kaum in Erscheinung getreten, hatte allerdings an zwei Propagandakriegsfilmern mitgewirkt (1940 als Kameramann des im Stile von embedded journalism inszenierten und vom Oberkommando der Wehrmacht produzierten *Kampf um Norwegen* und 1943 als Regisseur von *Asse zur See*). Die Idee zum Drehbuch wiederum kam, wie der Vorspann mitteilt, von Wolfgang Brüning, der seine Karriere beim Film als Mitarbeiter von Leni Riefenstahl

28 Vgl. zu diesem Film Trümpi 2011, S. 227–231.

begonnen hatte, unter anderem als Regie-Volontär bei *Triumph des Willens* (1934/35) und Schnitt-Assistent bei *Olympia* (1936–1938). Von entscheidendem Einfluss dürfte schließlich der erfahrene Kameramann Edgar S. Ziesemer gewesen sein, der, seit 1918 im Geschäft, auch an unzähligen Musikfilmen mitgearbeitet hatte (unter anderem an einer Verfilmung der Leon-Jessel-Operette *Schwarzwaldmädel* von 1929). Insgesamt fällt an der personellen Zusammenstellung des Produktionsteams auf, dass die Initiatoren des Films Stöß und Brüning zuvor nicht durch engere Beziehungen zur deutschen Musikkultur in Erscheinung getreten waren. Dass der ja auch für die Philharmoniker aufwendige Film trotzdem realisiert und finanziert werden konnte, zeigt die Konjunktur der darin behandelten Themen zur Zeit seiner Entstehung.²⁹ Unter den beteiligten Schauspielern finden sich bekanntere Namen, insbesondere Werner Finck, der allerdings einen seltsam blassen (und nur sehr kurzen) Auftritt als an der Geschichte der Berliner Philharmoniker interessierter Konzertbesucher bekam und dessen Teilnahme möglicherweise aus Publicitygründen erfolgte, galt Finck doch seinerzeit als einer der populärsten deutschen Kabarettisten (und verkörperte zugleich die potenzielle Widerständigkeit der Dagebliebenen).³⁰ Die in schauspielerischer Hinsicht avancierteste Rolle des Films, auch hierauf wird noch zurückzukommen sein, bekam ausgerechnet Hilde Körber, die den damaligen Zuschauern vermutlich weniger aus ihren zahlreichen Nebenrollen in NS-Filmen (darunter ausgesprochene Propagandawerke wie *Ohm Krüger* von 1941), sondern vielmehr als Ex-Ehefrau von Veit Harlan bekannt gewesen sein dürfte. Dieser war 1949 als einer der wenigen NS-Künstler in der BRD wegen Verbrechen gegen die Menschlichkeit angeklagt und 1950 freigesprochen worden. Bereits 1951 hatte Harlan – unter nach und nach abflauenden Protesten – seinen ersten Nachkriegsfilm in die bundesdeutschen Kinos gebracht.³¹ Schließlich ist noch Oskar Sala zu erwähnen, der, im Kontrast zu den eigentlichen Protagonisten des Films, den Berliner Philharmonikern und ihren Dirigenten, die »moderne« Seite der Filmmusik beisteuerte, eine in narrativer Hinsicht ebenfalls in exponierter Lage eingesetzte Klangsicht, die, lange vor Hitchcocks *Die Vögel*, ausnahmslos mit dem Trautonium gestaltet wurde.

29 Es wäre sicher lohnenswert, den Entstehungsbedingungen des Films einmal genauer nachzugehen, etwa im Archiv der Berliner Philharmoniker.

30 Zu Finck siehe Trapp 1999, Bd. 2.1, S. 247f. sowie von Rüden/Wagner 2005, S. 132–155.

31 Vgl. hierzu den Eintrag zu den Harlan-Prozessen in: Fischer/Lorenz 2009, S. 96–98.

Allein diese wenigen personellen und kontextuellen Informationen lassen die Position des Films an einer zeitlichen Gelenkstelle der westdeutschen Geschichte erkennen, jenen Übergang zwischen der inzwischen (und auch in diesem Film) als abgeschlossene historische Phase bewerteten unmittelbaren Nachkriegszeit (und all ihren Begleiterscheinungen einschließlich der »Entnazifizierung«) und den zwischen »Restaurations« und »Modernisierung«, zwischen Kontinuität und Diskontinuität, zwischen Wiederaufbau und Neuanfang oszillierenden »janusköpfigen 50er Jahre[n]«. ³²

Mozart als Gegenwelt: der Nationalsozialismus, geschildert als Folge einer entfesselten Zivilisation

Der Film beginnt mit einer Rückblende ins Berlin des Jahres 1930. Nach einer Kamerafahrt durch die nächtlich erleuchtete Metropole (mit deutlichen Reminiszenzen an Walther Ruttmanns *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt* von 1927) landet der Zuschauer im Foyer der alten Philharmonie, in der gerade ein Mozart-Abend der Berliner Philharmoniker stattfindet. Mit dem Abfilmen der dort aufgestellten Komponistenbüsten zu den aus dem Saal dringenden Klängen vom Finale der Symphonie g-Moll KV 550 von Wolfgang Amadeus Mozart wird zunächst ein gleichsam hagiografisches Narrativ in Gang gesetzt, das, ganz in der aus dem 19. Jahrhundert herüberreichenden (und auch in der NS-Zeit weidlich strapazierten) Tradition bürgerlicher Kunstreligion und Genieästhetik, im Folgenden die Philharmonie zum »Tempel«³³, Dirigenten, Orchestermusiker und Solisten zu dessen Weihepriestern und die Zuhörer zur Gemeinde erklärt, die sich an dieser Stätte »im Glauben an die Wunder der Harmonie« versammelt.³⁴ Folgerichtig verharrt die Kamera, der im Hintergrund bereits laufenden

32 Die Bewertung der 1950er Jahre in Westdeutschland hat in der Zeitgeschichte während der letzten 15 Jahre einen deutlichen Wandel erfahren, der sich insbesondere auch auf die Ergebnisse kulturwissenschaftlicher Studien u. a. zur Rolle der Massenmedien und -künste, zum Alltagsleben oder auch zu sozial-habituellen Entwicklungen in dieser Zeit gründet. Dabei hat das lange Zeit bestehende (und v. a. im Gefolge der 68er entworfene) Bild vom restaurativen »Muff« der Adenauer-Jahre eine deutliche Differenzierung, wenn nicht gar Revision hin zu einem neuen, freilich umstrittenen »Master-Narrativ« erfahren, nämlich die frühen Jahre der Bundesrepublik in erster Linie als Erfolgsgeschichte zu werten. Vgl. hierzu Schildt/Sywottek 1993, Bollenbeck/Kaiser 2000 (*Die janusköpfigen 50er Jahre*) sowie für eine Zusammenfassung dieser historiografischen Entwicklung Koch/Tallafuss 2007 und jüngst Siemens 2011.

33 Zur auch in der NS-Zeit im Zusammenhang mit einem emphatischen Kunstbegriff verwendeten Tempel-Metapher vgl. etwa die Ansprache Adolf Hitlers auf dem Reichsparteitag in Nürnberg im September 1935, wo vom »neuen Tempel der Göttin der Kunst« die Rede ist, den der nationalsozialistische Staat zu errichten trachte. Vgl. Okrassa 2004, S. 273.

34 Filmprotokoll Minute 29.

Mozart-Symphonie zum Trotz, die längste Zeit auf einer dramatisch-flackernd illuminierten Beethoven-Büste. Neben dem hier bereits angedeuteten und später in vergangenheitspolitischem Kontext breit ausgeführten Motiv des »heroischen« Beethoven wird gewissermaßen als zweiter mentalitätsgeschichtlicher Argumentationsstrang vor allem durch die Kommentare des Sprechers die Philharmonie und auch das dort erklingende Repertoire – der Mozart-Abend – als Gegenwelt zur vorher gezeigten technisierten Metropole Berlin und ihrem »Mahlstrom des Verkehrs«³⁵ inszeniert. Ein solches Arrangement korrespondierte durchaus mit der Mozart-Renaissance der Nachkriegszeit, die nicht selten unter dem Verweis auf die sich in seinen Werken artikulierende Innerlichkeit, Humanität und Natürlichkeit stattfand.³⁶

Im weiteren Verlauf ist es dann ein nach Ende des Konzerts im leeren Saal zurückgelassenes Violoncello, das einem um Mitternacht zurückgekehrten Konzertbesucher (Werner Finck) und damit auch dem Zuschauer die Geschichte der Berliner Philharmoniker erzählt.³⁷ In schnellen Schritten landet man bei Wilhelm Furtwängler, der seit seinem Engagement als Chefdirigent 1922 »seinen Philharmonikern die Prägung verliehen« habe.³⁸ Nach einem kurzen Abschnitt, der Furtwängler bei der (freilich nach 1945 aufgenommenen) Probenarbeit mit dem Orchester am Beginn der »Unvollendeten« von Franz Schubert zeigt, fährt der Kommentator des Filmes fort, die Bedeutung des »Tempels« Philharmonie, des »Odeon[s] in der Bernburger Straße« als Zentrum der Musikkultur zu preisen, wobei nun der Bezugsrahmen über die Stadt Berlin hinaus auf ganz Deutschland, ja auf die »fernsten Winkel der Welt« ausgeweitet wird.³⁹ Illustriert wird dies zunächst durch eine Europakarte mit der Berliner Philharmonie im Zentrum,⁴⁰ anschließend durch Filmmaterial von Auslandskonzerten aus dem *Philharmoniker*-Film von 1944 (unter anderem mit Eugen Jochum, Richard Strauss und Hans Knappertsbusch als Dirigenten), der eben jene

35 Filmprotokoll Minute 3.

36 Kapp 2005, S. 222.

37 Ein ähnliches Motiv findet sich in dem sehr populären Trümmerfilm *In jenen Tagen* (1947) von Helmut Käutner, wo die Zeit zwischen 1933 und 1945 aus der Sicht eines mehrfach den Besitzer wechselnden Opel Kadett erzählt wird. Allerdings reicht das Motiv des sprechenden Musikinstruments insbesondere im Kontext von Märchenerzählungen erheblich weiter zurück.

38 Filmprotokoll Minute 18.

39 Filmprotokoll Minute 26.

40 Auf die Nähe dieses Bildes zu entsprechenden nationalsozialistischen Darstellungen deutscher »Weltherrschaft« auf anderen Gebieten hat Lydia Goehr hingewiesen. Vgl. Goehr 2011, S. 173.

Botschaft von der Weltgeltung deutscher Musikkultur noch unter nationalsozialistischen Vorzeichen formuliert hatte.

An dieser Stelle des Films ist nun ein Punkt erreicht, wo erklärt werden muss, warum jener gefeierte »Tempel« Philharmonie im Jahr 1951 nicht mehr oder vielmehr nur noch als Ruine existiert (kurz nach Premiere des Films werden die Reste des Gebäudes gesprengt werden). Hierfür steigt die Handlung scheinbar aus der bislang lose durchgehaltenen Chronologie aus und liefert diese Erklärung in aus heutiger Sicht geradezu atemberaubender Weise und unter Verweis auf die bereits im Anfang des Films angelegte Dichotomie aus Zivilisation und (Musik)Kultur. Ohne NS-Zeit und Krieg auch nur mit einem Wort zu erwähnen, wird in einer längeren dramatischen Steigerung, die zugleich als Vorbereitung auf die darauf folgende Inszenierung der »Stunde Null« dient, dieser Kultur die »Lärmhölle des übermechanisierten Zeitalters«, die »dumpfe Donnergewalt des neuzeitlichen Infernos« gegenübergestellt.⁴¹ Zur Veranschaulichung dieser von einem Sprecher mit aufgewühlter Stimme vorgetragenen Argumentationslinie dienen immer dissonanter und lauter werdende Trautoniumklänge sowie Hilde Körber (die zuvor noch als entrückte KonzerthörerIn gezeigt wurde, kommentiert mit den Worten »Ergeben, gelöst, befreit«⁴²) als Personifikation des von der modernen Zivilisation gequälten Menschen. In einer zunehmend hektischeren Schuss- und Gegenschusssequenz werden die verzweifelnde Körber, der stärker werdende Ausschlag eines Phonometers sowie eine in NS-Ästhetik stilisierte Orgel gegeneinandergeschnitten, jene, wie der Kommentar vermerkt, »Teufelsorgel, auf der nicht Satan, sondern der sogenannte Fortschritt spielt«.⁴³ Am Höhepunkt dieser Steigerung bricht Körber unter nun ganz deutlich die akustische Sphäre des Krieges evozierenden Detonations-, Sirenen- und heulenden Flugzeuggeräuschen zusammen, in einer raschen Schnittfolge sind nun erstmals auch Trümmer und schließlich die Explosion eines Gebäudes zu sehen. Es folgt

41 Filmprotokoll Minute 31. Im Trailer zum Film wird dies zusammengefasst in den Worten, die Geschichte der Berliner Philharmoniker und der Stadt Berlin sei Sinnbild der »erregenden Spannungen unserer Zeit und des endlichen Triumphes der Freiheit durch den Geist«.

42 Filmprotokoll Minute 30.

43 Zu Beginn handelt es sich um die Orgel des Titaniapalastes, die dann aber in stilisierten Zeichnungen vergrößert und, durch die Art der Verfilmung, in Bewegung versetzt wird. Sicher kein Zufall ist die Ähnlichkeit des Bildes zum berühmten NS-Propagandaplakat »Deutschland – das Land der Musik« von 1935, auf dem Orgel und Reichsadler verschmelzen. Für eine Abbildung dieses Plakats und der Verortung von dessen Design in der Alltags- und Warenästhetik des NS-Regimes vgl. Reichel 1991, S. 380 f.; zur Rolle der Orgel im Nationalsozialismus, die dort insbesondere auch als Instrument zur Gestaltung politischer Feiern verwendet wurde, vgl. Kaufmann 1997.

lange Stille. Die Kamera schwenkt über die Trümmer einer Stadt – vermutlich Berlin.⁴⁴ Auf ikonografischer Ebene ist man im Trümmerfilm angekommen, der Boden für das erste Trümmerkonzert ist bereitet.

So problematisch eine derartige Darstellung heute erscheint, immerhin werden »Drittes Reich« und Krieg als bloße Verdichtung von »Zivilisationslärm« geschildert, bildet der Film – zumal seinerzeit jeder genau wusste, worum es bei einer solchen Sequenz eigentlich ging – ein im Gefolge der »Stunde Null« durchaus geläufiges Erklärungsmuster für den Nationalsozialismus und dessen katastrophale Folgen ab. Die Auffassung, man habe diesen als Resultat einer (gegen den Willen breiter Bevölkerungsschichten) entfesselten Moderne, eines ins Extreme umgeschlagenen Zivilisationsprozesses zu interpretieren, gehörte bereits in den späten 1930er Jahren, erst recht aber in der »Stunde Null« zum Repertoire konservativer Totalitarismusanalysten.⁴⁵ In der Strapazierung eines solchen Analysemodells nach Kriegsende bot sich die Möglichkeit, in einem retrospektiven Umwidmungsprozess den Nationalsozialismus von der 1933 gerade in weiten Teilen des Bürgertums erhofften (und an die Macht gewählten) restaurativen Bewegung zum schon immer als solchen identifizierten Träger jener postulierten übersteigerten Moderne zu machen.⁴⁶ Mithilfe dieser Umwidmungsstrategie war es ebenfalls möglich, zentrale Bestandteile und Begriffe eines konservativen, modernekritischen Wertekanons – Humanismus, Bildung, Kultur, Geist, Seele, Abendland – als möglicherweise durch die Nazis missbraucht, im Kern aber »unbeschädigt« in die Zeit nach Kriegsende hinüberzuretten und wie vor 1933 erneut und nach den Erlebnissen der zurückliegenden Jahre erst recht gegen Entwicklungen der Zeit (Vermassung, Technisierung, Politisierung) ins Feld zu führen.⁴⁷ Hieraus erklärt sich auch, warum der Film, der sich aus diesem diskursiven Fundus auf reichlich plakative Weise bedient, mit einer Rückblende ins Jahr 1930 beginnt, mit jener klischeehaften Kamerafahrt durch die Metropole Berlin, um schließlich in der Philharmonie und bei Mozart zu landen als einem Rückzugsraum vor diesen schon in den Weimarer Jahren virulenten Phänomenen der urbanen Moderne. Nationalsozialismus und Kriegszerstörung können so als folgerichtige Schritte dieser Entwicklungen gelten (ohne sie beim Namen nennen zu müssen). Kunstmusik im emphatischen

44 Filmprotokoll Minute 32'20.

45 Solchany 1996.

46 Vgl. Boll 2004, S. 30f., Lepenies 2008, S. 282ff.

47 Boll 2004, S. 22–32.

Sinne wiederum, so ließe sich weiterdenken, übernahm schon damals, und insbesondere in jenen Jahren zwischen 1933 und 1945, die Funktion eines widerständigen Schutzraumes: Musikkultur als Ort einer Emigration ins Innerliche.⁴⁸ Eine solche modernekritische Argumentation dabei im Massenmedium Film zu kommunizieren (und dort immer wieder auch technische Neuerungen wie etwa Radio und Schallplatte als Verbreitungsmedien von Musik zu feiern), gehört zu den vielen Paradoxa in *Botschafter der Musik*, die diesen zu einem typischen Exponenten der beginnenden 1950er Jahre werden lassen.

Musik als Kehrseite des Schweigens? – Bewältigungsarbeit mit Beethovens G-Dur Romanze

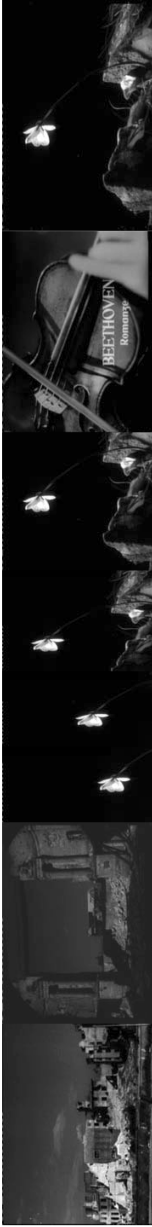
Doch nach diesen vom Film angebotenen Erklärungsmustern für die »deutsche Katastrophe« zurück zur dortigen Inszenierung der »Stunde Null«: Nachdem diese auf akustischer und visueller Ebene eindrücklich als Leerstelle, gewissermaßen als Stillstehen der Zeit herausgearbeitet worden ist, stellt sich die Frage, wie nun wieder anzufangen, wie aufzubauen sei, eine Frage, die der Film von der eigenen Erzählebene (der Geschichte der Berliner Philharmoniker) zugleich auf eine allgemeinere Perspektive überträgt. Dass bei diesem Neu- und Wiederanfang der Musik eine zentrale Rolle zukommt, versteht sich von selbst. Die Auflösung der Erstarrung der »Stunde Null« ist dabei eine jener Szenen, wo Bild, Text und Musik zu einer Einheit verschmolzen werden, auf eine Art und Weise freilich, die man in ihrer Überdeterminiertheit fast schon geneigt ist, als Trümmerkitsch zu bezeichnen. Nachdem die Erzählerstimme – im Bild immer noch die Trümmerlandschaft Berlins – zusammengefasst hat: »Da brach auch unser Tempel entzwei«, öffnet eine Frauenstimme mit dem Satz: »Aber das Herz schlägt noch« die Szene.⁴⁹ Gleichzeitig tritt, erreicht durch eine von unten erfolgende Einblendung der Großaufnahme einer Blüte, der optische Effekt einer aus den Trümmern herauswachsenden Blume ein. Dazu spielt Siegfried Borries – zunächst noch nicht im Bild zu sehen – die ersten Takte von Ludwig van Beethovens G-Dur-Romanze für Violine und

48 Bei einer Vorführung von *Botschafter der Musik* im Rahmen der Filmreihe »Musik bewegt Bilder« der Berliner Philharmoniker im Mai 2011, an der der Verfasser teilnahm, äußerte ein Besucher der Veranstaltung in der nachfolgenden Diskussion, er habe ab 1938 jedes der Berliner Konzerte der Philharmoniker besucht. Die dort gespielte Musik sei ihm gerade in dieser Zeit äußerst wichtig gewesen, ohne sie »hätten wir alle dieses Terrorregime nicht überlebt«. Für diesen Beitrag erhielt der Zuschauer vom übrigen Publikum, im Durchschnitt weit über 70 Jahre alt, spontanen Applaus.

49 Filmprotokoll Minute 33.

I. Politisch unverdächtig? Musik im westdeutschen Wiederaufbau

Bildebene



Musikebene

Opus 40

Kommentar

Da brach auch unser
Tempel einzwei,
(Männerstimme)

Aber das Herz schlägt
noch. (Frauenstimme)

Symbol aus den
allen Trümmern
Aufsteht einer zu
stehens, Toie
gegenhalten
Menschheits-
epoche

erblüht als wäre
du neu, all das Grauen
nur ein Traum,

Botschafter der Musik, Szene 1: Ludwig van Beethoven, Romanze für Violine und Orchester, G-Dur op. 40

Orchester, op. 40, jener unbegleitete Beginn der Solovioline, der diesem »Lied ohne Worte«⁵⁰ das Signet von Intimität, verhaltener »Innerlichkeit« und »stiller Größe« verschaffte.⁵¹ Im Moment des ersten Geigentons wird die Blüte der »Trümmerblume« durch einen Windstoß in leichte Bewegung versetzt, im Auftakt zum dritten Takt blendet der Film über auf eine Großaufnahme der Geige von Siegfried Borries.

Man geht vermutlich nicht zu weit, den Filmemachern bei der Wahl dieses Werkes für diese exponierte Stelle gleichsam allegorisierende Absichten zu unterstellen, insbesondere das Zusammenwirken von Bild- und Musikebene legen dies nahe. Steht der Tonfall der Romanze dabei für Sinngehalte, die in diesem Kontext vielleicht mit Schlagworten wie »Rückzug ins Private« und der nach dem totalen »Zusammenbruch« sich nun zaghaft erhebenden »Stimme des Einzelnen«, oder – vor allem die an religiöse Motive erinnernde Blumensymbolik würde dies nahelegen – mit einem »stillen Gebet« zu benennen wären (über die spezifische Rolle Beethovens in diesem Kontext wird noch zu reden sein), so kristallisiert sich eine weitere Bedeutungsebene aus der formalen Anlage der Musik heraus. Am Beginn der Romanze steht ein Wechselspiel zwischen unbegleiteter (bzw. sich selbst begleitender) Solovioline und Orchester, bei dem der Solopart nicht im Sinne eines Konzepts von Virtuosität herausgehoben, sondern vielmehr durch das Ineinandergreifen der viertaktigen Perioden von Solist und Tutti als hochgradig in den Gesamtverlauf integriert erscheint. Das Ende des Werkes bringt schließlich die Konklusion dieses Einbettungsvorgangs: Zum ersten und einzigen Mal umgibt das Orchester die Hauptmelodie der Solovioline mit einer Begleitung, nachdem diese sich zuvor – mithilfe von Doppelgriffen – gleichsam selbst hatte begleiten müssen. Fast gewinnt man den Eindruck, als würde der Film mit der Wahl einer derart aufgebauten Musik am Ausgang der »Stunde Null« die Frage nach dem Verhältnis individueller und kollektiver Bewältigungsstrategien der Vergangenheit aufwerfen, wobei hier in einer Zeit totaler Orientierungslosigkeit explizit Musik, für den Einzelnen wie insgesamt für »das deutsche Volk«, als Angebot der Inszenierung von Kontinuität (»Das Herz schlägt noch«) ins Spiel gebracht wird. Dabei wird das in der Musik präsente Sichablösen von Einzelstimme und Orchester auch auf den anderen Aussageebenen des Filmes aufgegriffen. So wechselt die visuelle Ebene beim ersten Tutti-Einsatz zurück von der Großaufnahme der Geige zum

50 Mahling 1996, S. 311.

51 Wenn auch nicht wörtlich, so doch sinngemäß in Mahling 1996, S. 311 f.

I. Politisch unverdächtig? Musik im westdeutschen Wiederaufbau

Bildebene



Musikebene

Kommentar

Aus dem die Hoffnung
verheißungsvoll erachtet
wie je zuvor [sic].

Botschafter der Musik, Szene 1: Ludwig van Beethoven, Romanze für Violine
und Orchester, G-Dur op. 40, Fortsetzung

Bild der aus den Trümmern wachsenden Blume, die weibliche Sprecherstimme fügt, eingepasst in die Metrik der vier Tutti-Takte, den Satz hinzu: »Symbol allen Auferstehens, aus den Trümmern einer zu Tode gequälten Menschheitsepoche erblüht Du neu, als wäre all das Grauen nur ein Traum, aus dem die Hoffnung verheißungsvoll[er] ersteht, wie [sic] je zuvor.«⁵² Dabei wird bewusst offen gelassen, ob mit »Du« in diesem Fall die Berliner Philharmoniker (als »klingendes Herz«), die Musik oder Deutschland gemeint ist (später im Film wird diese Metapher wieder aufgegriffen und eindeutig den Philharmonikern zugeordnet werden). Die folgenden vier Takte der Violine zeigen Siegfried Borries in konventioneller Solisten-Perspektive, ehe die Kamera im nächsten Tutti-Abschnitt einen langsamen Schwenk durch die Trümmer der alten Philharmonie vollführt.

Der anschließende zweite Formteil der Romanze, der die Solovioline stärker exponiert, wird schließlich als gewöhnliche Konzertverfilmung gestaltet, bei der Wiederholung des Beginns erfolgt ein Fade-out, die männliche Sprecherstimme leitet mit den Worten: »Das Herz schlägt, und es klingt wieder, dieses unzerstörbare Herz. Und mit ihm steigt auch wieder das Orchester die unsichtbaren Stufen zu einem neuen, noch unvollendeten Tempel Schritt für Schritt empor« über zum zweiten Trümmerkonzert des Films, der erwähnten Aufführung der *Egmont*-Ouvertüre in den Ruinen der alten Philharmonie.

Somit wäre als erstes Zwischenfazit der Analyse von *Botschafter der Musik* eine gleichsam nach innen gerichtete vergangenheitspolitische Aussage des Filmes festzuhalten, die sich am ehesten zusammenfassen lässt in der dort verwendeten Metapher von Musik (und den Berliner Philharmonikern) als dem »klingende[n] Herz inmitten all der zermürbenden Dissonanz«, dessen »Schlag [...] uns über die bitterste Zeit hinweggeholfen« hat, indem »es über die Sinnlosigkeit einer verwilderten Welt musizierte und uns emportrug in die unverletzlichen Regionen der Kunst«.⁵³ Hierzu passend lautete ein Arbeitstitel des Films *Das klingende Herz*, ehe man sich, womöglich auch vor dem Hintergrund des Kalten Kriegs, zur Änderung in *Botschafter der Musik* entschied.⁵⁴ Damit bewegt sich der Film im Gleis jener im Moment des Kriegsendes und im Angesicht der »Deutschen Katastrophe« einsetzenden formelhaften Rückbesinnung auf die Werte des »humanistischen

52 Filmprotokoll Minute 34.

53 Filmprotokoll Minute 1'11'00. Der Film resümiert am Ende noch einmal wichtige Stationen der Erzählung, so wird an dieser Stelle auch visuell die Sphäre der Violinromanze in der »Stunde Null« durch eine kurze Einblendung der Großaufnahme der Geige erneut aufgerufen.

54 Vgl. den Eintrag zu diesem Film auf www.imdb.de [abgerufen am 11.11.2013].

Abendlandes«, auf »Kultur«, die »Universalien« Kunst, Literatur und Musik insbesondere, die, wie es Friedrich Meinecke, einer der prominentesten und meistgelesenen Exponenten dieser Haltung formulierte, über die allgemeine Identitätskrise der »Stunde Null« hinweg für den »deutschen character indelebilis« stünden.⁵⁵ Aus diesen unversehrten Gütern heraus sei eine, mit Wolf Lepenies gesprochen, »autochthone ›Re-Education‹«⁵⁶ zu betreiben, eine ins »Innerliche«, in die »Seele« zielende, gleichsam metaphysische Fundierung des Wiederaufbaus jenseits der von den (West)Alliierten vertretenen Werte wie Demokratie, Gesellschaft, Öffentlichkeit, Politik und Zivilisation.⁵⁷ Diese in den ersten Nachkriegsjahren so massiv vorgetragene »deutsche Kulturemphase«⁵⁸ (zu ergänzen wäre die damit verschränkte Bildungsemphase jener Jahre, die Konrad H. Jarausch auf die Formel vom »Humboldt-Syndrom«⁵⁹ gebracht hat) schlug sich nieder in allenthalben stattfindenden Inszenierungen, ja Beschwörungen der »Klassiker«, wobei Goethe und Beethoven, mit Abstrichen auch Johann Sebastian Bach als unumstrittene Fixpunkte fungierten.⁶⁰ Das Spektrum reichte dabei von eher auf einen intimen Rahmen zielenden Manifestationen dieser Emphase, wie etwa den von Meinecke als Utopie des Wiederaufbaus entworfenen »Goethegemeinden« mit ihren »musikalisch-poetischen Feierstunden«⁶¹, bis hin zu öffentlichen, ja politischen Indienstnahmen der »Klassiker« wie bei der ersten Sitzung des Deutschen Bundestages am 7. September 1949. Diese war, nicht unüblich für einen derartigen Anlass, von einem Kammerorchester und Beethovens *Weihe des Hauses* eröffnet worden. Fünf Tage später jedoch griff der erste Präsident der Bundesrepublik, Theodor Heuss, in der Rede nach seiner Wahl vor der Bundesver-

55 Meinecke 1946, S. 175, vgl. zu Meinecke Lepenies 2008, S. 273–284, Berg 2003, S. 64–104.

56 Lepenies 2008, S. 282f.

57 Boll 2004, S. 22–32.

58 Ebd., S. 10.

59 Jarausch 1999.

60 Vgl. zu Goethe Meier 1989, Mandelkow 1989, S. 135–152, Mandelkow 1993. Entsprechend detaillierte Forschungen zur deutschen Beethoven-Rezeption im Gefolge der »Stunde Null« stehen noch aus, einen ersten, wenngleich sehr persönlich gefärbten mentalitätsgeschichtlichen Überblick unternimmt Riethmüller 2009. David B. Dennis geht in seiner insgesamt überzeugenden (wenngleich in vielen Details fehlerhaften) Studie zur Geschichte der Politisierung Beethovens in Deutschland zwar intensiv auf dessen Instrumentalisierung in der NS-Zeit und im Kalten Krieg ein, lässt aber die unmittelbaren Nachkriegsjahre unverständlicherweise nahezu komplett aus. Vgl. Dennis 1996, S. 175–197. Esteban Buchs »histoire politique« der Neunten Symphonie Beethovens (in der deutschen Übersetzung interessanterweise ohne den Zusatz »politisch« mit »Eine Biographie« untertitelt) liefert zur Beethoven-Rezeption nach 1945 lediglich eine kursorische und insgesamt eher zufällig wirkende Übersicht. Buch 2000, S. 281 ff.

61 Meinecke 1946, S. 173–176, vgl. auch Lepenies 2008, S. 274 ff.

sammlung diesen Faden (und den Anlass des 200. Geburtsjahrs von Goethe) auf und bemerkte in zeittypischer Diktion: »In diesen beiden Männern [Goethe und Beethoven] aus deutschem Boden sind Weltwerte geworden, vor denen wir selbst stolz in der Zerschlagenheit der Zeit Festigung und Trost finden.«⁶² Einen Höhe- in gewisser Weise aber auch Schlusspunkt bildeten in diesem Zusammenhang die Feierlichkeiten im Goethe-Jahr 1949 (mit den signifikanten Auftritten Thomas Manns), im Bach-Jahr 1950 und im Beethoven-Jahr 1952, wobei diese Anlässe bereits in starkem Maße von der neuen politischen Gesamtkonstellation in Deutschland, mithin dem Systemkonflikt zwischen Ost und West geprägt waren und somit auch vom Ende der postulierten »grenzenlosen« Universalität deutscher Kultur kündeten.⁶³ Dass von der Denkfigur einer »Errettung der (oder auch des) Deutschen aus dem Geiste der Kultur« dennoch bis ins 21. Jahrhundert eine ungebrochene Attraktivität ausgeht, zeigt (neben Publikationen wie Dorns und Wagners *Die deutsche Seele*) die enorme Popularität eines mittlerweile zur Schullektüre avancierten Buches wie *Der Vorleser* von Bernhard Schlink, in dem es mithilfe von Kunst und Bildung (in diesem Fall mit Literatur als Hauptmedium) gelingt, selbst eine ausgemachte Täterin der NS-Zeit zu läutern.⁶⁴

In diesem Kanon der Kulturemphase der Nachkriegsjahre scheint die Musik noch einmal eine ganz spezifische Rolle eingenommen zu haben, das macht auch das bereits analysierte Beispiel aus *Botschafter der Musik* deutlich. Dort begegnet mit Beethovens Violinromanze in der Stille der »Stunde Null« wenig überraschend einer jener viel beschworenen »Klassiker«, wobei Kunstmusik hier gewissermaßen eine sozialpsychologische Stellvertreterfunktion zugewiesen wird. Beethovens Romanze, dessen Wahl als weniger bekanntes Werk mit seinem alles andere als »heroischen« Gestus zunächst überrascht, spendet als »Lied ohne Worte«, so die Botschaft des Films, nicht nur Trost und Erbauung, sie verleiht mit ihrem ins »Innerliche« gewendeten lyrischen Tonfall zugleich der Trauer, womöglich auch der Scham des Einzelnen wie allgemein »der Deutschen« einen Ausdruck. Vor diesem Hintergrund erscheint es gerechtfertigt, Margarete und Alexander Mitscherlichs viel (und oft in verkürzender Weise) zitiertes Diktum

62 Mende 1992, S. 114, vgl. hierzu Dennis 1996, S. 194f.

63 Vgl. zum Goethe-Jahr Mandelkow 1989, S. 152–164, zum Beethoven-Jahr Dennis 1996, S. 177–197, zum Bach-Jahr Thacker 2007, S. 127–150.

64 Vgl. zur Kontroverse um dieses Buch (die sich insbesondere an genau dieser Haltung entzündete) Fischer/Lorenz 2009, S. 345–347.

von der »Unfähigkeit zu trauern«⁶⁵ dahingehend zu modifizieren, dass die westdeutsche Nachkriegsgesellschaft zumindest das Angebot bereithielt (und propagierte), im Musikerlebnis auf einer nonverbalen Ebene Bewältigungsarbeit zu leisten. Auch hierbei waren Anknüpfungspunkte an lange zurückreichende und etablierte Diskurse möglich, man denke etwa an die seit den Zeiten Jean Pauls und Wilhelm Heinrich Wackenroders geläufige Transzendierung von Instrumentalmusik zur »absoluten Musik«, zur »Sprache über der Sprache«, die, dem Unsagbarkeitstopos folgend, fähig sei auszudrücken, wozu Worte nicht in der Lage seien.⁶⁶ Die Form des Konzerts wiederum, und erst recht die des Trümmerkonzerts, gab dabei gewissermaßen einen performativen Rahmen vor, der diese Bewältigungsarbeit zugleich für den Einzelnen wie für die und in der Gemeinschaft ermöglichte. Unter anderem in diesen Aspekten liegt meiner Ansicht nach eine der spezifischen vergangenheitspolitischen Dimensionen von Musik, und zwar speziell jener Musik, die vor dem Hintergrund der genannten, romantisch geprägten Musikästhetik als Kunstmusik aufgefasst wurde. Sie konnte Medium sein für eine nonverbale Art der Kommunikation über Dinge, die, folgt man dem viel zitierten Diktum Hermann Lübbes, in der Nachkriegszeit weithin beschwiegen wurden. Lübbe hat jenes Beschweigen der Vergangenheit und insbesondere der eigenen NS- und Verfolgungsbioografien als konstitutives Element der gesellschaftlichen Transformationsprozesse der westdeutschen Nachkriegszeit ausgemacht.⁶⁷ Mit Blick auf die Musikkultur der Nachkriegszeit scheint mir dieser Befund differenzierungsbedürftig. Dies gilt, wie in späteren Abschnitten noch zu zeigen sein wird, für die einzelnen Kommunikationsvorgänge der handelnden Akteure, es gilt aber auch für die Einbindung von Musik etwa in Formen öffentlicher und kollektiver Trauer- und Bewältigungsarbeit, die, wie der Film *Botschafter der Musik* eindrucksvoll zeigt, zumindest in den ersten

65 Mitscherlich/Mitscherlich 1967. In dieser berühmt gewordenen Publikation geht es in erster Linie darum, von einer psychoanalytisch fundierten Warte aus der Frage nachzugehen, warum »die Deutschen« nach 1945 unfähig gewesen wären, um den Verlust Hitlers und der in ihn gesetzten Hoffnungen zu trauern. Weniger hingegen steht, wie meist kolportiert, die verdrängte Trauer um die eigenen Opfer oder etwa das Ausblenden des eigenen Anteils an dem im NS begangenen Unrecht im Zentrum. Die Ausführungen der Mitscherlichs werden heute insbesondere in methodischer Hinsicht sehr kritisch gesehen, wobei ihnen nach wie vor die Qualität zugesprochen wird, ein in den mittleren 1960er Jahren in Westdeutschland »in der Luft liegendes Phänomen« erfasst und auf eine pointierte Vokabel gebracht zu haben. Vgl. zur Biografie der Mitscherlichs und zur Rezeption ihrer Publikationen Freimüller 2007 (zu *Die Unfähigkeit zu trauern* insbesondere S. 303–321).

66 Vgl. hierzu Dahlhaus 1984.

67 Lübbe 1983. Vgl. zur kritischen Rezeption von Lübbes These Frei 2005, S. 50 sowie Abschnitt II.4.

Jahren nach Kriegsende und auch noch in den Anfangsjahren der Bundesrepublik offenbar in großem Umfang stattgefunden hat. Die Folgen dieser nach 1945 in (West-)Deutschland weitverbreiteten (wenn auch, wie noch zu erörtern sein wird, natürlich nicht ausschließlichen), stark vergangenheitspolitisch akzentuierten Haltung zu Musik für die deutsche Musikkultur sind zwar von Zeitgenossen (man denke an Theodor W. Adornos aus der Perspektive des Rückkehrers formulierten Essay »Die auferstandene Kultur«) diagnostiziert, in ihrer Tragweite aber bislang kaum beschrieben worden.⁶⁸ Möglicherweise führt von hier aus eine Verbindungslinie zum in Deutschland in Bezug auf Musik scheinbar ungebrochen wirksamen anti-intellektualistischen Paradigma, aber auch zur zunehmenden (heute nahezu flächendeckenden) Musealisierung des Kunstmusikbetriebs.

Eine »unvergleichliche, wie immer makaber begründete
Existenzsteigerung« – Musik und »deutscher Widerstand«

Die eindrucksvollste Szene von *Botschafter der Musik* und zugleich dessen dramaturgischer, ikonografischer, aber auch musikalischer Kern ist sicher die Aufführung der *Egmont*-Ouvertüre in den Trümmern der alten Berliner Philharmonie.⁶⁹ In dieser Szene werden die beschriebenen Motive musikalischer Vergangenheitspolitik noch einmal in konzentrierter Form dargeboten und um einige Aspekte erweitert, etwa um die Frage nach der Rolle von Interpreten, Institutionen und Orten. Zunächst sind einige Bemerkungen zur Wahl der *Egmont*-Ouvertüre für dieses Setting zu machen, ein Werk, das sich in vielfacher Weise mit Bedeutung aufladen ließ. Mit dem Autorenpaar Beethoven/Goethe bot es zuvörderst eine kaum zu übertreffende Potenzierung der propagierten Rückkehr zu den »Klassikern«. Zudem lag eine Parallelisierung semantischer Gehalte des *Egmont*-Trauerspiels, insbesondere aber populärer Interpretationen speziell der Ouvertüre mit der Situation Deutschlands in der »Stunde Null« nahe.⁷⁰ So wäre etwa Hugo Riemanns berühmte Analyse der Ouvertüre von 1911 zu nennen, die vor dem Hintergrund der *Egmont*-Geschichte um die spanische Okkupation der Niederlande den Sarabanden-Rhythmus des Beginns als »Symbol der Gewaltherrschaft und die Seufzerfiguren als Aus-

68 TWA GS, Bd. 20.2, Frankfurt/M 1997, S. 453–464. Vgl. hierzu Schmidt 2008, v. a. S. 384ff.

69 Die herausgehobene Position dieser Szene wird allein daran deutlich, dass – mit Ausnahme von Richard Strauss' *Till Eulenspiegel*, das gegen Ende des Films als Vehikel für eine »komische« Balletteinlage dient – nur die *Egmont*-Ouvertüre in voller Länge gezeigt wird.

70 Vgl. zu verschiedenen Interpretationen der Ouvertüre Lühning 2003, Hell 2007.

druck der Unterdrückung des [...] Volkes« bezeichnete.⁷¹ Hieraus war problemlos eine direkte Analogie herzustellen zu den Deutschen als »Opfervolk«, die insgesamt, so eine seinerzeit allgegenwärtige Diskurslinie, nach 1945 vor allem als Leidtragende des NS wie vor allem von Krieg, Vertreibung und alliierter Besatzung zu gelten hatten.⁷² Und auch die Lesart, die am Schluss der Ouvertüre durchbrechende »Sieges-Symphonie« als finalen Triumph der Freiheit des Menschen aufzufassen, bot reichlich allusives Potenzial, wenngleich in Deutschland das Kriegsende im Mai 1945 in weiten Teilen der Bevölkerung nicht unbedingt mit einer Befreiung gleichgesetzt wurde und insofern die hier aufgezeigte Utopie wenn überhaupt eher auf die Idee eines »freien Europa« ausgerichtet werden konnte (diese Richtung verfolgt das Ende des Films). Vielleicht noch attraktiver als eine derart konkrete politische Lesart der »Sieges-Symphonie« war ein dieser innewohnendes Moment, das Helga Lühning herausgearbeitet hat, nämlich, dass hier die »Erlösung in die Hand der Musik gelegt, daß in einem Schauspiel der Musik der Abschluß übertragen wird, daß Goethe quasi sagt: hier, auf dem Gipfel der Emphase, endet die Sprache; was jetzt kommt, läßt sich nur mit Tönen sagen«.⁷³

Zu diesen gewissermaßen auf den Werktext selbst projizierbaren Bedeutungsebenen hinzu kommt im Fall der *Egmont*-Ouvertüre eine in Bezug auf die Berliner Philharmoniker (und insbesondere auch auf Wilhelm Furtwängler) äußerst komplexe, die ganze Widersprüchlichkeit der NS- und Nachkriegszeit illustrierende Aufführungsgeschichte.⁷⁴ Überhaupt scheint in der Nachkriegszeit bestimmten Werken ein hoher vergangenheitspolitischer Symbolgehalt zugekommen zu sein, der sich gerade aus dem Zusammenwirken der Faktoren Interpret (also Dirigent und Orchester), Aufführungsort, Aufführungszeitpunkt und eben dem Werk selbst ergab, wobei jeweils die Dimension der (NS-)Aufführungshistorie hinzukam, bzw. einen großen Teil des Gehalts ausmachte.⁷⁵ Die *Egmont*-

71 Dahlhaus 1987, S. 43.

72 Vgl. hierzu Fritzsche 2002, S. 82–97.

73 Lühning 2003, S. 165.

74 Zur allgemeinen Aufführungsgeschichte der *Egmont*-Ouvertüre im »Dritten Reich« siehe die Zusammenstellung in Prieberg 2009, S. 369.

75 Vgl. hierzu etwa Neil Gregors Untersuchung zum Eröffnungskonzert der ersten Bayreuther Festspiele der Nachkriegszeit im Sommer 1951. Hier war es die Kombination von Werk (Beethovens Neunte Symphonie, die etwa 1872 von Richard Wagner selbst anlässlich der Grundsteinlegung des Festspielhauses in Bayreuth, 1933 erneut, diesmal von Richard Strauss im Festspielhaus dirigiert worden war), Interpret (einmal mehr Wilhelm Furtwängler), Aufführungsort (das Bayreuther Festspielhaus) und -zeitpunkt (die Wiedereröffnung der politisch stark belasteten Bayreuther Festspiele im dritten Jahr des Bestehens der Bundesrepublik), die

Ouvertüre etwa hatte am 15. November 1933, gespielt von den Philharmonikern unter der Leitung Furtwänglers und in Anwesenheit Adolf Hitlers, das feierliche Entree zur Eröffnungsveranstaltung der Reichskulturkammer gebildet – und damit auch zu Joseph Goebbels Rede »Die deutsche Kultur vor neuen Aufgaben«, in welcher dieser unter anderem aus der Auseinandersetzung mit der Figur Beethoven die Leitlinien nationalsozialistischer Musikpolitik entwickelte.⁷⁶ Am 25. April 1935 wiederum hatte die *Egmont*-Ouvertüre am Beginn jenes Konzerts gestanden, mit dem Wilhelm Furtwängler seine Wiederkehr zu den Philharmonikern nach seinem zwischenzeitlichen (erzwungenen) Rücktritt in Folge des »Mathis«-Skandals um Paul Hindemith beging.⁷⁷ Ob dieses Konzert, und gerade auch die Ansetzung der *Egmont*-Ouvertüre, schon seinerzeit als gleichsam widerständiger Akt intendiert war und auch so aufgefasst oder erst in der Rückschau dazu gemacht wurde, ist aus heutiger Sicht kaum zu klären, erscheint aber insofern fraglich, als Furtwängler sich bei der Wiederholung des Konzerts am 5. Mai in aller Öffentlichkeit von Hitler und Goebbels persönlich zur Schau gebrachte Dankesbezeugungen bereitwillig gefallen ließ.⁷⁸ Ganz sicher nicht zufällig allerdings folgte der Rekurs auf diese denkwürdigen Konzerte am 25. Mai 1947, bei Furtwänglers triumphaler Rückkehr ans Pult der Berliner Philharmoniker nach Aufhebung des Auftrittsverbots durch die Alliierten. Dabei wurde einmal mehr das mit der *Egmont*-Ouvertüre beginnende Programm als »Bekenntnis«⁷⁹ empfunden,

den hochgradig vergangenheitspolitischen Symbolgehalt ausmachte, der zudem Verbindungslinien bis zurück in die Wilhelminische Zeit ermöglichte. Bis heute wird dieses Konzert als Auftakt einer »Auferstehung nach dem Kriege« bezeichnet, was sowohl auf die Festspielgeschichte, darüber hinaus aber auch auf die kulturelle Identität der Bundesrepublik bezogen werden kann. Vgl. Gregor 2011, Zitat: Jürgen Liebing: Die Auferstehung nach dem Kriege. Vor 60 Jahren begannen in Bayreuth die ersten Festspiele nach dem Zweiten Weltkrieg, <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/kalenderblatt/1514663/> [abgerufen am 13.11.2013].

76 Vgl. Dennis 1996, S. 162, Asher 2007, S. 12.

77 Furtwängler kehrte allerdings nicht auf seine Position als Chefdirigent der Berliner Philharmoniker zurück, sondern fungierte in den Folgejahren offiziell nur noch als Gastdirigent. Zur Rolle Furtwänglers in der NS-Zeit ist mittlerweile eine Unmenge an Literatur erschienen. Die augenblicklich differenzierteste Darstellung findet sich in Vaget 2011, S. 270–300, zu Furtwänglers Entnazifizierung siehe Monod 2005, S. 128–166.

78 In diesem Sinne wurde Furtwänglers Rückkehr ins deutsche Musikleben 1935 in der öffentlichen Wahrnehmung als Bekenntnis zum »Dritten Reich« aufgefasst. Vgl. hierzu die zeitgenössischen Pressemeldungen über dieses Konzert in Muck 1982, S. 119f. sowie Gillis 1970, S. 49f. Vgl. hingegen Furtwänglers eigene Aussage in seiner Anhörung vor der Entnazifizierungskommission für Kunstschaffende des Berliner Magistrats am 17.12.1946, in der er betonte, die Fotos seiner Verbeugung vor Hitler an diesem Abend seien nicht als Beweis seiner Referenz an die Nazis zu verstehen, sondern, da er den »Deutschen Gruß« verweigert habe, vielmehr als »Beweisstück meines Widerstands«. Zit. n. Lang 2012, S. 90.

79 Traber 2009, S. 17. Weiterhin standen, ebenfalls wie 1935, die Sechste und die Fünfte Sinfonie Beethovens (in dieser Reihenfolge) auf dem Programm, eine Parallelität, die Traber in

nun als eine dankbar aufgegriffene Möglichkeit der Inszenierung einer vermeintlich mindestens bis ins Jahr 1935 zurückreichenden ästhetisch-politischen Widerständigkeit Furtwänglers (und damit zugleich auch der seines Publikums) gegenüber dem »Dritten Reich«. Darüber hinaus wurde das Konzert aufgefasst als unausgesprochener Ausdruck des Protestes gegen die als entwürdigend erlebte Besatzung und vor allem gegen die Entnazifizierungspraxis der Alliierten (allen voran der als »kulturlos« empfundenen USA).⁸⁰

Andererseits hatte eine sich selbst als »German Anti-Fascist Musicians« bezeichnende, in London ansässige Gruppe eine England-Tournee der Berliner Philharmoniker mit Furtwängler im November/Dezember 1935 zum Anlass für politischen Protest ganz anderer Art genommen. Bei den Konzerten der Philharmoniker in London, am Beginn jeweils einmal mehr die *Egmont*-Ouvertüre, verteilten sie Flugblätter, auf denen das Publikum unter explizitem Verweis auf die politische Symbolik jenes Werkes aufgefordert wurde, die Veranstaltung als politische Demonstration gegen das NS-Regime und für alle antifaschistischen Oppositionellen zu verstehen. Besonders interessant erscheint dabei, dass auch hier die potenzielle Widerständigkeit der Berliner Philharmoniker und ihres Dirigenten (schließlich seien sie gerade als Musiker »representatives of a country whose civilisation was formerly among the highest in the whole history of mankind«) im Flugblatt zumindest als Möglichkeit formuliert wird.⁸¹ Dass diese Aktion in Deutschland seinerzeit (und auch nach 1945) über das direkte Umfeld der Berliner Philharmoniker hinaus (in deren Archiv sich immerhin eines der Flugblätter erhalten hat) zur Kenntnis gelangte, muss allerdings als unwahrscheinlich gelten. Zur unmittelbaren *Egmont*-Historie der Berliner Philharmoniker kamen weitere mit diesem Werk in Verbindung stehende, schon damals massenmedial einer breiten Öffentlichkeit aufbe-

seinem ansonsten gut informierten Text seltsamerweise nicht bemerkt. Stattdessen interpretiert er gerade diese Kombination im Jahr 1947 als »Distanzierung vom nationalsozialistischen Ungeist«, da die »NS-Propaganda [...] sich einseitig der Fünften« bemächtigt habe. Ebd., S. 20.

80 Diesen Zusammenhang stellt auch Klaus Lang in seiner 2012 veröffentlichten Publikation zu Furtwänglers Entnazifizierung her (Lang 2012, S. 96).

81 »Honour by your applause the unknown anti-Fascist, wheter [sic] he sits before you at this moment among the Orchestra, or wheter [sic] he is carrying on in Germany, Italy, Austria etc.« An früherer Stelle im Text des Flugblattes heißt es unter der Überschrift »The Egmont Overture«: »The concerts begin with the Egmont Overture, and we cannot but have in mind those men who have to die today because they have fought for that very liberty which was Beethoven's inspiration in the Egmont Overture. Progress and liberty stand today in such danger that we must not forget, in listening to the glorious major march of the Egmont Overture the hundreds of thousands of upright men confined in the horrible goals of German Fascism, tortured by loneliness and terror.« Der gesamte Text des Flugblattes ist abgedruckt in Muck 1982, S. 125.

I. Politisch unverdächtig? Musik im westdeutschen Wiederaufbau

Bildebene



Musikebene

Sostenuto ma non troppo Opus 84

Flauto I
Flauto II
Oboi
Clarineti in B
Fagotti
Corni in F
Corni in Es
Trombi in F
Timpani in F,C
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Basso

Kommentar

In jenen Tagen finden die
Philharmoniker in einem
jungen rumänischen Musiker
den begabten und
temperamentvollen Dirigenten:

Sergiu Celibidache

*Botschafter der Musik, Szene 2: Ludwig van Beethoven,
Egmont-Ouverture, op. 84*

reitete Ereignisse der NS-Zeit, etwa die von Hitler selbst angeordnete Aufführung im Kontext jenes Reichsparteitages der NSDAP in Nürnberg im September 1935, auf dem die »Nürnberger Gesetze« angenommen und verkündet worden waren,⁸² sowie eine erneute Aufführung bei einem Reichsparteitag in Nürnberg im September 1938.⁸³

Diesen reichlich ambivalenten, von 1933 bis 1947 reichenden aufführungsgeschichtlichen Horizont gilt es sich vor Augen zu führen, wenn nun der Film *Botschafter der Musik* aus der Retrospektive des Jahres 1951 die Aufführung der *Egmont*-Ouvertüre in den Resten der alten Philharmonie gleichsam als Urbild aller Trümmerkonzerte in Szene setzt. Erneut sind hier die Details der Umsetzung von Interesse, wird doch abermals versucht, mit den ästhetischen Mitteln des Films im Zusammenklang mit der Musik eine vergangenheitspolitische Gesamtaussage zu formulieren. An dieser Stelle – »was jetzt kommt, läßt sich nur mit Tönen sagen« – verzichtet der Film auf einen Textkommentar, dafür werden insbesondere »Bühnenbild«, Schnitt und Beleuchtung zu bedeutungstragenden Schichten, die die suggerierte Bedeutung des Musiktextes verstärken und kommentieren. Nachdem die männliche Sprecherstimme aus der vorherigen »Stunde Null«-Szene zur nächsten Szene übergeleitet hat (»In jenen Tagen finden die Philharmoniker in einem jungen rumänischen Musiker den begabten und temperamentvollen Dirigenten.«), erfolgt ein Schnitt von einem nochmaligen Schwenk durch die Philharmonie-Ruine (gleichsam um den Ort des folgenden Konzerts anzukündigen) zu einem Close-up von Sergiu Celibidache (wobei der Sprecher dessen Namen nennt). In dramatischer, das Gesicht des Dirigenten geradezu plastisch hervortretender low-key-Beleuchtung hat dieser mit entschlossen-heroischer Miene, den Blick zugleich auf das (imaginierte) Orchester (und damit auch auf den Kinzuschauer) und in die Ferne gerichtet, die Auftaktposition zur folgenden Aufführung eingenommen.⁸⁴

82 Hier dirigierte Peter Raabe, als Orchester hatte man das Leipziger Gewandhausorchester engagiert. Vgl. Okrassa 2004, S. 273.

83 Prieberg 2009, S. 369, Orchester und Dirigent gibt Prieberg nicht an.

84 In der Art der Präsentation wird Celibidache im Film zugleich als Stellvertreter Furtwänglers (der in der realen Geschichte der Berliner Philharmoniker die *Egmont*-Ouvertüre 1947 dirigierte) und als (jugendliche) Erlöserfigur eingeführt. Noch bei der bereits erwähnten Filmvorführung in der Berliner Philharmonie im Mai 2011 verfehlte dieses Mittel seine Wirkung nicht: Celibidaches »Erscheinung« im Kontext der Trümmerszenerie löste im Publikum allenthalben deutlich vernehmbare Reaktionen hervor, die sich als Mischung aus stöhnendem Aufatmen und ehrfürchtig-erleichtertem Raunen beschreiben lassen. Nicht zuletzt aus der geschichtlichen Konstellation seines Karriereanfangs heraus dürfte sich ein Gutteil von Celibidaches in Deutschland bis heute ungebrochenem, nicht selten zum Mythisch-Verklärenden

Nachdem die Kamera in den folgenden ersten acht Takten der Ouvertüre in dieser Einstellung (und bei Celibidaches expressiver Gestik und Mimik) verharret, gerät mit der Wiederholung des Tutti-f-Moll-Schlags in Takt 9 erstmals das Orchester in den Blick, im Hintergrund wird die Trümmerkulisse deutlicher erkennbar. Mit dem zweiten Einsatz der von Riemann so benannten »Seufzerfiguren« in Takt 12 wird nun endgültig klar, wo sich das Orchester befinden soll: Noch einmal wechselt das Bild, und zwar genau bis zum Ende der »Seufzerpassage« in Takt 15, zurück auf die »dokumentarische« Ebene der »Stunde Null«-Szene, zu einem Schwenk über die Philharmonie-Trümmer, genauer gesagt über jene nun leere Stelle, an der sich einst die Bühne befand.

Gleichzeitig diesen Schwenk und die in den Streichern einsetzende Sechzehntel-Repetitionsmotorik aufnehmend fährt das Bild weiter, nun wieder über das spielende Orchester, um an jener sich aufstauenden Passage vor Beginn des Allegro (Takt 20–24) in der sich üblicherweise dem Konzertbesucher bietenden Ansicht – Orchestertotale, Dirigent in Rückansicht – einzurasten.⁸⁵

Dabei fallen schon während der Kamerafahrt weitere Details der Trümmerkulisse ins Auge, die Orchestermusiker sitzen (übrigens in Straßenzügen) buchstäblich auf Schutt und zwischen verkohlten Balken. Zuletzt wird noch das von Staub und Asche bedeckte, teilweise geborstene und von Geröllhaufen umragte steinerne Dirigentenpodest sichtbar. Mit Beginn des Allegro (Takt 25) ist auch auf ikonografischer Ebene die Einleitung abgeschlossen, sind die visuellen Motive des Topos »Trümmerkonzert« exponiert. Die genannten Perspektiven (Close-up Celibidache, Orchestertotale in Trümmerkulisse, Schwenk über einzelne auf Schutt sitzende

tendierenden Nachruhm erklären. Im Berlin der Nachkriegszeit allerdings hatte Celibidache seine Rolle als Platzhalter und zeitweiliger Tandempartner Furtwänglers bald ausgespielt. Seine bei Kriegsende noch äußerst gefragten Eigenschaften als junger Ausländer (und damit gleichsam automatisch politisch Unbelasteter) und zugleich Dagebliebener (der durch sein Studium an der Berliner Hochschule für Musik ab 1936 und die Tatsache, dass er den ganzen Krieg über in der Stadt ausgeharrt hatte, gar zum Berliner geworden war) kamen ihm bei der Kür des endgültigen Nachfolgers von Furtwängler in die Quere. Hatte dieser schon im Oktober 1952 gegenüber dem Intendanten der Berliner Philharmoniker Gerhart von Westerman die Befürchtung geäußert, Celibidache schwebe ein »amerikanisch diszipliniertes und standardisiertes Musterorchester vor«, was eine große Gefahr für die gewachsene deutsche Musikkultur darstelle, so formulierte von Westerman seinerseits im Dezember 1954 in einem Brief an den damaligen Berliner Kultursenator Joachim Tiburtius, Celibidache sei für die Nachfolge ungeeignet, man »könne ihn nicht als deutschen Dirigenten herausstellen«, zudem seien gerade auf dem Gebiet der »großen deutschen Klassik und Romantik« seine Möglichkeiten sehr begrenzt. Zit. n. Lang 1988, S. 189, 207. Vgl. hierzu auch Aster 2007, S. 342.

85 Filmprotokoll Minute 38'40.

I. Politisch unverdächtig? Musik im westdeutschen Wiederaufbau

Bildebene



Musikebene

Kommentar

Botschafter der Musik, Szene 2: Ludwig van Beethoven,
Egmont-Ouvertüre, op. 84 Fortsetzung 1

I. Politisch unverdächtig? Musik im westdeutschen Wiederaufbau

Bildebene



Musikebene

Kommentar

Botschafter der Musik, Szene 2: Ludwig van Beethoven,
Egmont-Ouvertüre, op. 84 Fortsetzung 2

Das Filmpublikum als
Konzertpublikum des
Trümmerkonzerts: Ansicht
bei Ende der langsamen
Einleitung. *Botschafter
der Musik*, Szene 2:
Ludwig van Beethoven,
Egmont-Ouvertüre, op. 84



Orchestermittglieder) bilden im Weiteren die Ingredienzien der Konzert-Verfilmung, ehe mit dem Durchbruch der »Sieges-Symphonie« (Takt 295) auch auf der Bildebene ein neues Motiv eingeführt und, wieder einmal sehr plakativ, für einige Momente von gleißendem Sonnenschein umkränzte abziehende Wolkenfetzen gezeigt werden. Die gesamte Sequenz endet mit dem Abschlagen Celibidaches, ein Schnitt führt den Zuschauer auf eine mittlerweile geräumte Straße im immer noch zerstörten, aber wieder geschäftigen Berlin, mit Baugerüsten und -arbeitern sowie gestapelten Ziegelsteinen geraten Bildrequisiten der Wiederaufbausphäre ins Blickfeld, der nächste historische Abschnitt der Erzählung ist erreicht.

Hans Rudolf Vaget hat darauf hingewiesen, wie Wilhelm Furtwängler von um dessen historische »Rettung« als Künstler bemühten Autoren wie Michael Gielen,⁸⁶ Peter Gülke⁸⁷ und Joachim Kaiser⁸⁸ (man könnte Habakuk Traber und Reinhold Brinkmann noch ergänzen⁸⁹) als »Musiker und [...] Person« eine »unvergleichliche, wie immer makaber begründete Exis-

86 Vgl. Gielen 1997, 2012, S. 74f. Darauf, dass Gielen diese Verteidigungshaltung aus der Position des Emigranten bzw. Remigranten einnimmt und entsprechend ambivalent formuliert, geht Vaget allerdings nicht ein. Vgl. hierzu Gielen 1997, S. 157.

87 Gülke 2005.

88 Kaiser 2004.

89 Die Letztgenannten fungieren als Interviewpartner in Oliver Beckers (ob der sehr plakativen Bildauswahl wenig gelungenem) arte-Film *Furtwängler – Sehnsucht nach Deutschland* aus dem Jahr 2003.

tenzsteigerung« attestiert wurde, die diesem gerade die Leiden und »Bedrängnisse der Nazi-Zeit«⁹⁰ beschert hätten, und die nicht zuletzt für die ungeheure Wirkung und herausragende künstlerische Bedeutung seines »Spätwerks«⁹¹ verantwortlich sei.⁹² Dabei habe die NS-Zeit Furtwängler zunehmend in die Position gebracht, gleichsam einen »Verteidigungszustand der Musik« auszurufen. Entsprechend hätten seine damaligen Aufführungen, und insbesondere diejenigen Beethoven'scher Werke, unter enormem, ja existenziellem interpretatorischen »Überdruck«⁹³ gestanden, eine Argumentation, in der Vaget Parallelen zum von Dolf Sternberger aufgebrachten Begriff der »verdeckten Schreibweise« sieht, jener als zentral erachteten Kategorie für das Verständnis künstlerischer Werke der »inneren Emigration«.⁹⁴ Ähnlich formuliert Habakuk Traber, der Furtwängler beschreibt als jemanden, der sich in der NS-Zeit als einer »Bekennenden (Musik-)Kirche« zugehörig, als »Luther der Musik« empfunden habe und sich vor allem in den Nuancen seiner Interpretationen, in einem »Musizieren«, das sich »in seinem geistigen Kern nicht den Nazi-Doktrinen« einfügte, seine Unabhängigkeit, ja seinen oppositionellen Geist bewahrt habe. Allerdings, schränkt Traber ein, stellt sich die Frage, wer denn, wenn überhaupt von einer derartigen Intention Furtwänglers auszugehen sei, in seinem Publikum in der Lage gewesen sei, derartige Botschaften wahrzunehmen und zu verstehen.⁹⁵ Dennoch aber habe jener bei Furtwängler stets spürbare »Ethos gegenüber dem Werk« diesen (nach seiner Entnazifizierung) letztlich sogar für die Amerikaner als geeigneten Repräsentanten für ihre Reeducation attraktiv gemacht, weshalb sie auch sämtliche seiner Konzerte in Berlin im RIAS hätten übertragen und mit-schneiden lassen.⁹⁶

Meiner Ansicht nach stellt die Inszenierung der *Egmont*-Szene in *Botschafter der Musik* den Versuch dar, genau dieses in der Nachkriegszeit offenbar in der Luft liegende Motiv einer durch die »Bedrängnisse der Nazi-Zeit« hervorgerufenen »Existenzsteigerung«, die sich in und durch Musik manifestiert, diese Auffassung vom Musizieren und Musikhören als ver-

90 Gülke 2005, S. 95.

91 Traber 2009.

92 Vaget 2011, S. 270–300, hierzu insbesondere S. 273–279.

93 Gülke 2005, S. 94f.

94 Vaget 2011, S. 276ff. Sternberger, mit einer Jüdin verheiratet und bis 1943 Redakteur der *Frankfurter Zeitung*, beschrieb mit diesem Begriff seine eigene Arbeitsweise in der Zeit des Nationalsozialismus. Vgl. hierzu Ehrke-Rotermund/Rotermund 1999.

95 Alle Zitate Traber 2009, S. 19.

96 Ebd., S. 20.

bindendes Moment einer zumindest für die Dauer des Konzerts gemeinschaftlich erlebbaren »inneren Emigration« nicht nur in die »Stunde Null«-Situation der Nachkriegszeit, sondern von der Anwendung auf eine Künstler-Figur wie Furtwängler auf das Orchester, vor allem aber auf das (Film)Publikum und damit auf die gesamte deutsche Bevölkerung zu übertragen (und welches Werk würde sich besser eignen, die Geschichte eines ganzen Volkes im inneren Widerstand zu erzählen, als die *Egmont*-Ouvertüre, zumal mit ihrer um Furtwängler und die Berliner Philharmoniker zentrierten NS-Aufführungsgeschichte?). Mit den Mitteln des Films nämlich, nur so lässt sich die dramaturgische Verwendung der gewählten Kameraperspektiven auffassen, wird der Kinozuschauer in dieser Szene an die Stelle des im Film nicht sichtbaren (und auch nicht vorhandenen) Publikums versetzt, nimmt damit imaginativ gleichfalls in den Trümmern der Philharmonie Platz. Zusammen mit Dirigent und Orchester erfährt es wie schon in der NS-Zeit nun auch in der suggerierten unmittelbaren Nachkriegssituation vor dem Hintergrund einer (hier durch die Trümmerkulisse evozierten) existenziellen Situation im gemeinsamen Konzerterlebnis an sich selbst in denkbar konzentriertester Form jene »schicksalhafte Größe«, jenes kollektive »per aspera ed astra«, das Beethovens Werken im »heroischen Stil« wohl wie kaum einer anderen Musik als gültige Rezeptionsweise eingeschrieben wurde. Unweigerlich kommt einem der bereits zitierte Ausspruch Hans Joachim Zingels in seiner Rückschau auf »Zwei Jahrzehnte Wiederaufbau der deutschen Orchesterkultur« in den Sinn, dass »[w]ohl nie zuvor und auch nur damals [...] so allein um der Sache willen, ohne materielle Ansprüche, selbstlos und hingebungsvoll Musik gemacht worden« sei.⁹⁷ Gerade wegen ihrer NS- und Kriegserlebnisse offenbarten sich »die Deutschen« nach dem »Zusammenbruch« einmal mehr als Kulturvolk ersten Ranges. In jener Auffassung von der Musikkultur der NS-Zeit als Ort der »inneren Emigration« lag nicht nur die Möglichkeit einer für die Nachkriegszeit so typischen geschmeidigen Umwidmung der eigenen Identität⁹⁸, sondern darüber hinaus die Chance, diese mit der »tragischen« Erfahrung des »Dritten Reiches« im Rücken sogar noch zu transzendieren. Insofern konnte, so lässt sich schlussfolgern, als Hochkultur aufgefasste (deutsche) Musik in der Nachkriegszeit nicht nur zur Komponente, wenn nicht zum Komplement des »Beschweigens«

97 Zingel 1966, S. 94. Vgl. hierzu, ebenfalls am Beispiel Wilhelm Furtwänglers, auch das Vorwort in Geuen/Mungen 2006.

98 Boll 2004, S. 13.

der NS-Vergangenheit geraten, sondern auch zum Bestandteil des Narrativs von der »inneren Emigration«, und vor allem vom »deutschen Widerstand«. ⁹⁹ In seiner Berliner Gedenkrede für Wilhelm Furtwängler im Januar 1955 brachte Frank Thiess (der sich schon in der berühmten Kontroverse mit Thomas Mann als Sprecher der »inneren Emigration« hervor getan hatte) diese Argumentation auf den Punkt:

»Welche Stürme der Sehnsucht erfüllten unsere Herzen, wenn er uns in den Jahren der Angst aus den Chören des ›Fidelio‹ den ewigen Ruf der Freiheit hören ließ! Mitten in einer gottlosen Welt türmte er aus den Sinfonien Bruckners den strahlenden Dom des Glaubens, und über den Lichtbögen der Oratorien und Konzerte Bachs führte er uns aus der Welt des Gemeinen zur Erkenntnis ewiger Gesetzmäßigkeiten.« ¹⁰⁰

Elisabeth Furtwängler fügte dieser Lesart in ihrer (auto)biografischen Publikation *Über Wilhelm Furtwängler* schließlich eine weitere, im hier untersuchten Kontext aufschlussreiche Dimension hinzu, indem sie eine Reihe von Emigranten (darunter prominente Musikschaffende wie Arnold Schönberg oder den Dirigenten Richard Lert) anführte, die seinerzeit Furtwängler gewissermaßen den moralischen Auftrag erteilt hätten, in Deutschland auf dem Posten zu bleiben. ¹⁰¹ Dabei wird das Narrativ der widerständigen Musikkultur bruchlos als aus der Nazizeit in die Jahre der alliierten Besatzung hinein- und weitertragend erzählt, gleichsam als »Gründungsmythos« Nachkriegsdeutschlands und der jungen Bundesrepublik. ¹⁰² Auch Wilhelm Furtwängler selbst sowie diverse Zeugen argumentierten auf diese Weise in der Verhandlung der Entnazifizierungskommission für Kunstschaffende in Sachen Furtwängler im Dezember 1946.

99 Vgl. zu ähnlichen Argumentationsmustern in der deutschen Literatur, etwa in der Auseinandersetzung zwischen Thomas Mann und Frank Thiess, Lepenies 2008, S. 295 f.

100 Thiess 1955, S. 12, vgl. hierzu Gregor 2011, S. 855 f.

101 Furtwängler 1980, S. 126–129.

102 Auch der Topos des »Trümmerkonzerts« lässt sich zumindest in Teilen seines semantischen Gehalts leicht in die NS- und Kriegszeit vorverlegen, wovon die genannte Argumentation hinsichtlich der in diesen Jahren erlebten »Existenzsteigerung« der beteiligten Künstler zeugt. Noch heutige Rezensionen und Kommentare etwa zu Furtwänglers »wartime recordings«, allen voran jeweils der Neunten Symphonie Beethovens und Anton Bruckners im kriegsbedrohten bzw. -zerstörten Berlin im März 1942 bzw. Oktober 1944, schreiben diesen Konzerten und Aufnahmen eine geradezu »magische« Aura zu. Vgl. hierzu etwa Gülke 2005, S. 94 ff. Am nachdrücklichsten wird diese Position momentan wohl in einschlägigen Internetforen und Blogs formuliert, so etwa in dem ebenso detaillierten wie mit Blick auf die Bewertung von Furtwänglers Verhalten in der NS-Zeit tendenziösen Online-Artikel »Wilhelm Furtwängler, Genius Forged in the Cauldron of War«, von Peter Gutmann, abrufbar unter: <http://www.classicalnotes.net/features/furtwangler.html> [abgerufen am 13.11.2013].

Hans Barlog etwa, ein Freund Furtwänglers und nach 1945 Intendant des Berliner Schillertheaters, sagte zur Entlastung des Dirigenten aus:

»Für mich war Dr. Furtwängler in den ganzen 12 Jahren, die für mich nicht leicht waren, überhaupt der Grund, warum ich am Leben bleiben wollte. Es hört sich überschwenglich an, das ist es nicht; es ist die Wahrheit. Die Aussicht, von vier Wochen zu vier Wochen in ein Furtwängler-Konzert zu gehen, war der Grund, dass ich gesagt habe: Ich brauche nicht zu verzweifeln an diesem Volk, es ist noch ein Rest von Gutem und Edlem zurückgeblieben.«¹⁰³

Furtwängler selbst griff diese Argumentation in seinem Schlusswort auf, wobei er – ähnlich wie im Diskurs um Thomas Mann, den Furtwängler folgerichtig explizit anspricht – »äußere« und »innere« Emigration gegeneinander in Position brachte und seine eigene Rolle (und damit die der Mehrheit der Dagebliebenen) als die eigentlich heroische und im Sinne einer »Rettung« deutscher Musikkultur vor der Sphäre politischer Vereinnahmung als die einzig wirksame kennzeichnete. Da das Schlusswort Furtwänglers zentrale hier besprochene Punkte noch einmal in verdichteter Form zusammenfasst, sei es in einem längeren Auszug zitiert:

»Ich hätte damals emigrieren können, ich wäre als Märtyrer gefeiert worden, ich hätte bessere Lebensumstände haben können. [...] Warum habe ich das nicht getan, warum bin ich in Deutschland geblieben? [...]

Den nationalsozialistischen Versuchen, meine Kunst als Propaganda politisch zu missbrauchen, habe ich äußersten Widerstand entgegengesetzt, soweit dies im autoritären Staat überhaupt möglich war. [...]

Es ist die politische Funktion der Kunst, gerade in unserer Zeit überpolitisch zu sein. Wenn ich daher als unpolitischer, überpolitischer Künstler in Deutschland blieb, so habe ich schon dadurch Politik gegen den Nationalsozialismus gemacht, denn der Nationalsozialismus kannte nur politisierende Kunst. Deutschland befand sich in einer furchtbaren Krise, und es war Aufgabe der deutschen Musik, für die ich mich mitverantwortlich fühlte und alles tat, was in meinen Kräften lag, über diese Krise hinwegzuhelfen. Das war vom Ausland aus nicht möglich.

Das Wesen der Musik besteht nicht darin, dass man mit ihr etwas demonstriert, das war Hitlers Auffassung. Ihr Wesen, ihre Rechtfertigung, ist in ihr selbst. Die Sorge, vom Nationalsozialismus für eine Propaganda missbraucht zu werden, musste für mich zurücktreten vor der größeren, höheren: die deutsche Musik in ihrem Bestand zu erhalten.

103 Protokoll der zweiten Hauptverhandlung der Entnazifizierungskommission für Kunstschaffende beim Magistrat von Groß-Berlin, Berlin 17.12.1946, zit. n. Lang 2012, S. 73.

I. Politisch unverdächtig? Musik im westdeutschen Wiederaufbau

Ich machte also weiter Musik für Deutsche. Die Menschen, die einen Mozart und einen Beethoven hervorbrachten, lebten auch jetzt unter der Oberfläche des Nationalsozialismus weiter. Niemand, der damals nicht in Deutschland war, konnte beurteilen, wie es hier aussah. Meint Thomas Mann wirklich, dass man in Hitler-Deutschland nicht Beethoven musizieren konnte? Wen konnte Beethoven mit seiner Botschaft der Freiheit mehr ansprechen, als gerade die Deutschen, die unter dem Terror Hitlers leben mussten?

Ich konnte Deutschland in seiner tiefsten Not nicht verlassen. In diesem Moment hinauszugehen, wäre mir wie schimpfliche Flucht erschienen. Schließlich bin ich Deutscher, gleichviel wie man das von außen betrachtet. Ich bereue nicht, für das Deutsche Volk dies getan zu haben.¹⁰⁴

Über die Frage, ob Furtwängler ein typischer NS-Mitläufer oder ein Widerstandskämpfer gewesen sei, wird vermutlich noch lange (und ohne Aussicht auf ein endgültiges Ergebnis) debattiert werden. Dass dieser Streit noch heute und noch immer mit großer Emotionalität geführt wird, zeigt allerdings, dass man vermutlich nicht zu weit geht, die Debatte um die Rolle von Musik im Dritten Reich – für die Wilhelm Furtwängler letztlich als Projektionsfigur diente – als einen der wichtigsten Widerstandsdiskurse der deutschen Nachkriegsgesellschaft zu bezeichnen.¹⁰⁵ Schließlich ging es dabei um die Frage, ob ein gleichsam ästhetischer Widerstand möglich war und ob nicht allein das Bekenntnis zu Beethoven und Mozart als Vertretern des eigentlichen, des »anderen« Deutschland ausreichte, um auch den damaligen eigenen politischen Widerwillen gegen das »kulturlose« NS-Regime glaubhaft zu machen – vor allem für das deutsche Bildungsbürgertum eine äußerst attraktive Entlastungsstrategie. Zugleich ging es damit auch darum, ob die deutsche Musikkultur nicht nur im NS unbeschädigt geblieben war, sondern sich womöglich – als Vehikel kollektiven inneren Widerstands geadelt – für den ideellen Wiederaufbau in ganz besonderer Weise eignen könnte. Ein Film wie *Botschafter der Musik* zeigt auf eindrück-

104 Protokoll der zweiten Hauptverhandlung der Entnazifizierungskommission für Kunstschaffende beim Magistrat von Groß-Berlin, Berlin 17.12.1946, zit. n. Lang 2012, S. 93f. Zum Verhältnis zwischen Furtwängler und Thomas Mann nach 1945 siehe Kanzog 2014.

105 Zur Emotionalität der Debatte siehe jüngst die Publikation von Klaus Lang zu Furtwänglers Entnazifizierung. Lang versteht seine Veröffentlichung – in der er die Protokolle von Furtwänglers Vernehmung vor der Entnazifizierungskommission des Berliner Magistrats im Dezember 1946 als Theaterstück mit interpolierten Aufnahmen Furtwänglers und der Berliner Philharmoniker aus der Zeit zwischen 1942 und 1949 arrangierte – als Kampf- und Aufklärungsstück gegen die seiner Ansicht nach einseitig negative Darstellung des »Falles Furtwängler« v. a. in Ronald Harwoods Theaterstück *Taking Sides* und dem darauf basierenden, gleichnamigen Spielfilm von István Szabó (vgl. Klappentext von Lang 2012).

liche Weise, auf wie breiter Front dieser Diskurs geführt und rezipiert wurde. Vor dem Hintergrund dieser Beobachtungen erscheint die Feststellung von Celia Applegate und Pamela Potter mehr als fraglich, dass »the end of World War II marked a crucial break in the history of German music as well as the history of German identity«. ¹⁰⁶ Dies mag von heute aus betrachtet so scheinen, tatsächlich aber dürfte man es hier mit über die vermeintliche »Stunde Null« in beide Richtungen weisenden, lange währenden und komplexen Umwidmungs- und Transformationsprozessen zu tun haben.

Als pikantes, aber ins Bild passendes Detail sei in diesem Zusammenhang erwähnt, dass sich bei genauerem Hinsehen die gewählte Trümmer-Szenerie der *Egmont*-Ouvertüre teilweise als Kulisse, und damit das ganze Philharmonie-Trümmerkonzert als im Nachhinein erfundenes und vor allem stark stilisiertes Fake entpuppt. Passt schon die Akustik der verwendeten Aufnahme nicht zum evozierten Semi-Open-Air-Setting, so liefern der eindeutig gemalte Prospekt hinter den Blechbläsern, die nie größere Gebäude- und Ruineteile erfassende Totale (zu der wiederum die einmontierten dokumentarischen Aufnahmen nicht passen) sowie das fehlende Publikum weitere Indizien für die Vermutung, dass man es mit einer bloßen Inszenierung für den Film zu tun hat und tatsächlich nie ein öffentliches Trümmerkonzert in der alten Philharmonie stattgefunden hat. ¹⁰⁷ Hieran zeigt sich erneut, dass den Machern des Films nicht an vermeintlicher Authentizität lag, sondern offenbar daran, den Nachkriegsmythos Trümmerkonzert ikonografisch wie musikalisch eindrucksvoll in Szene zu setzen. Dass sich der gesamte verklärende Diskurs über das Trümmerkonzert der Nachkriegszeit in der frühen Bundesrepublik von den Realitäten der Jahre 1945/46 weit entfernt hatte, zeigt ein Blick in zeitgenössische Quellen (etwa entsprechende Berichte der Besatzungsmächte). Im Gegensatz zum später postulierten Phänomen der »kulturhungrigen« Deutschen, die die unmittelbar nach Kriegsende wieder angebotenen Konzerte förmlich überrannt hätten, ist dort auch von reihenweise mäßig besuchten Ver-

106 Applegate/Potter 2002a, S. 28.

107 Auch in der einschlägigen Literatur zur Nachkriegsgeschichte der Berliner Philharmoniker wird ein solches Trümmerkonzert nirgends erwähnt. Vgl. Winckel 1950, Chamberlin 1979, Muck 1982 und Stiftung Berliner Philharmoniker 2007. Einer der wenigen noch lebenden Zeitzeugen der Aufnahmen, der damalige Kontrabassist der Berliner Philharmoniker Erich Hartmann, gibt allerdings an, dass die Konzertverfilmung tatsächlich in der Philharmonie-Ruine gedreht wurde und nicht in einem Studionachbau, was anhand der Filmbilder durchaus im Bereich des Möglichen liegen würde. Für die Information danke ich Dr. Helge Grünwald sehr herzlich, der auf meine Bitte hin Erich Hartmann zur Entstehung des Films befragt hat.

anstaltungen und dem insgesamt niedrigen künstlerischen Niveau zu lesen.¹⁰⁸ Die Suggestivkraft der Bilder und der Musik der Trümmer-Szenen in *Botschafter der Musik* und damit die Attraktivität des »Mythos Trümmerkonzert« scheinen allerdings so gewaltig zu sein, dass bis heute die Authentizität und der dokumentarische Charakter des Filmes im Falle der *Egmont*-Szene nicht angezweifelt werden.¹⁰⁹

Ein bedenkenswerter Punkt in diesem Zusammenhang (der hier freilich nicht erschöpfend ausgeführt werden kann) ist noch die Frage, welches Repertoire für eine derart postulierte Widerständigkeit von »hochkultureller« Musik in den Nachkriegsdiskursen in Anschlag gebracht wurde (dass generell von anderen Gruppen völlig verschiedenen Repertoires ein ähnliches Potenzial zugeschrieben wurde – man denke etwa an die »Swing-Jugend« –, steht noch einmal auf einem ganz anderen Blatt). Zwar finden sich einige in der NS-Zeit und kurz danach entstandene Kompositionen, denen man nach Kriegsende eine solche »verdeckte Schreibweise« oder eine mit Blick auf Bombenkrieg und »Stunde Null« konzipierte Anlage als »Trümmermusik« attestierte;¹¹⁰ zu erwähnen wären unter der ersten Rubrik etwa Werke der »Märtyrerfigur« Hugo Distler oder die Opern *Peer Gynt* von Werner Egk (UA 1938) und *Die Kluge* von Carl Orff (UA 1943),

108 Vgl. die Berichte über die Lage in Berlin zwischen Juli und Dezember 1945 in Chamberlin 1979, S. 49, 98 f., 153, die, wenngleich mit der »Brille« der US-Besatzer geschrieben, in Hinblick auf solche Informationen recht verlässlich erscheinen, zumal dem Herausgeber eigentlich daran gelegen ist, die bemerkenswerte »kulturelle Erneuerung« im Berlin der »Stunde Null« zu dokumentieren. Ebd., S. 11. Auch der Mythos vom »Wunder« Celibidache erfährt in diesen Berichten eine gewisse Relativierung, wird doch über seine ersten Konzerte mit dem Berliner Kammerorchester in der Zeit vor seinem Engagement bei den Berliner Philharmonikern berichtet, diese hätten nur sehr wenig Erfolg gehabt. Ebd., S. 98. Vgl. zum provinziellen Niveau vieler Nachkriegskonzerte Dibelius 1998, S. 24.

109 Vgl. etwa Weiler 1993, S. 344 f. sowie insbesondere die Kommentare zu dieser Szene auf einschlägigen Videoportalen wie Youtube, die dort (dem Anschein nach von Celibidache-Fans) als einzige aus dem Film regelmäßig gepostet wird. Das eklatanteste Beispiel in dieser Hinsicht liefert allerdings eine in Stanford erschienene Monografie des aus Deutschland stammenden Germanisten Thomas Pfau zur frühen englischen Romantik. Als Aufhänger der Einleitung des Bandes – Pfau sieht Parallelen zur gesellschaftlichen Situation des frühen Bürgertums im England des mittleren 18. Jahrhunderts und dem im Nachkriegsdeutschland – schildert der Verfasser den Topos der Trümmerkonzerte nach 1945. Dabei dient ihm als historischer Beleg für die tatsächliche Existenz jener Konzerte die ausführlich beschriebene *Egmont*-Aufführung aus *Botschafter der Musik* (wobei er auch auf das angeblich dort gezeigte, zu Tränen gerührte Publikum eingeht): »The only photographic documentation that exists of these performances is contained in a 1954 [sic] documentary film about the Berlin Philharmonic Orchestra, *Botschafter der Musik* [...]«. Pfau 1997, S. 1 f., 385. Eventuell liegt hier allerdings eine Verwechslung mit einem der zeitgenössischen Filmberichte etwa in der Wochenschau über das sehr kurz nach Kriegsende wieder reaktivierte Musikleben in Deutschland vor.

110 Vgl. allgemein hierzu Anderton 2012, S. 150–223.

die beide (ob ausschließlich nachträglich oder nicht, ist nach wie vor umstritten) mit politischem Subversionspotenzial versehen wurden.¹¹¹ Bei Letzterem wäre etwa an Ernst Peppings Orgelfantasie über »Mitten wir im Leben sind von dem Tod umfangen« zu denken¹¹² oder aber an Richard Strauss' *Metarmophosen*¹¹³ (der heute meist an erster Stelle unter dem Stichwort »innere Emigration« geführte Komponist Karl Amadeus Hartmann wurde in der NS- und unmittelbaren Nachkriegszeit fast überhaupt nicht gespielt).¹¹⁴ Auf die ganz spezifische Rolle Paul Hindemiths in diesem Feld wird an gegebener Stelle noch zurückzukommen sein.¹¹⁵ Generell galt, zumindest wenn man Fred Hamel folgt, offenbar die verbreitete Sichtweise, dass im »Dritten Reich« alle »wirklich schöpferischen Kräfte in der Heimat mehr oder weniger verfemt« gewesen seien, weshalb sich die NS-Kulturpolitik darauf konzentriert habe, vornehmlich (und, so die Unterstellung, erfolgreich) um die »kunstgewerblich[e] Unterhaltungsmusik [zu] buhlen«.¹¹⁶ Hieraus ließe sich schlussfolgern: Je eher sich ein Künstler (und insbesondere) Komponist dem »überpolitischen Raum« einer sich emphatisch Kunst nennenden Musikkultur zugehörig fühlte, und je grö-

111 Vgl. zu diesem Thema etwa die Aufstellung »Die Widerstandsbewegungen« von Fred Hamel in seinem Eröffnungsartikel »Zur Lage«, erschienen im ersten *Musica*-Heft von 1947, S. 3–12. Dort ist die Rede von »zum mindesten drei verschiedene[n] Widerstandsbewegungen« innerhalb der deutschen Musikkultur: zum einen »unverhohlene politische Unbotmäßigkeiten«, wie sie etwa im Libretto von Orffs *Die Kluge* zu finden seien. Zweitens eine »Widerstandszelle« »weltanschaulich-religiöse[r]« Art (gemeint ist in erster Linie [protestantische] Kirchenmusik), hierzu zählt Hamel neben Distler auch Komponisten wie Walter Kraft und Joseph Haas, sowie eine »dritte Art des Widerstands«, die sich auf »rein künstlerischem Gebiet der Kulturpolitik des Dritten Reiches entgegengesetzte« (alle Zitate S. 7). Vgl. hierzu auch Custodis 2010, S. 39 ff. Werner Egk schildert in seinen Memoiren ausführlich die vermeintliche politische Doppelbödigkeit seiner *Peer Gynt*-Oper (etwa die angedeutete Parallelisierung der grob-brutalen Welt des Trollkönigs mit dem Verhalten und der Natur des Hitler-Regimes), bis hin zur Kolportage des angeblich kurz vor der Uraufführung kursierenden Gerüchts, die Oper stamme eigentlich »von dem Emigranten Krenek«, der sie unter Egks Namen ins NS-Deutschland eingeschleust habe. Vgl. Egk 1973, S. 302. Möglicherweise erklärt sich aus dieser von Egk postulierten Haltung ein Stück weit dessen Popularität in den unmittelbaren Nachkriegsjahren, die ihm aus heutiger Sicht (zumindest auf Wikipedia) den Namen »Komponist des Wiederaufbaus« eingetragen hat. Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Werner_Egk [abgerufen am 13.11.2013]. Zu den politischen Untertönen und Deutungen von Egks *Peer Gynt* siehe jüngst den Beitrag von Clemens Risi, dessen Überraschung über die diametral gegensätzliche Auslegbarkeit dieses Werkes allerdings ihrerseits überrascht. Risi 2011.

112 Vgl. Hamel 1947, S. 12.

113 Walter/Riethmüller 2006, S. 38–42.

114 Um diesen bemühten sich allerdings intensiv amerikanische Kulturoffiziere wie John Evarts und später auch bayerische Kulturpolitiker wie Dieter Sattler, ohne deren Hilfe die von Hartmann initiierte »musica-viva«-Reihe nicht hätte existieren können. Von einer Breitenwirkung der Werke Hartmanns kann zu diesem Zeitpunkt dennoch nicht ausgegangen werden. Vgl. Hommes 2010, S. 356–364, Monod 2005, S. 199 ff., Rothe 2007.

115 Vgl. Kapitel II.1.

116 Hamel 1947, S. 8.

ßer die »Qualität« seines Schaffens, seine »schöpferischen Kräfte« gewesen seien (wer auch immer darüber zu urteilen hatte), desto weniger war er anfällig für das »Buhlen« der NS-Kulturpolitik, desto größer war vielmehr sein innerer Widerstand gegen das Regime.¹¹⁷

Im Film *Botschafter der Musik* allerdings wird entsprechend dem Postulat der »Rückkehr zu den Klassikern« nur den »universellen« Werken der deutschen Sinfonik zugetraut, als Vehikel jener »Existenzsteigerung« der NS- und Trümmerjahre zu dienen.¹¹⁸ Damit rücken weniger Komponisten als vielmehr Interpreten und Institutionen der Musikkultur ins Zentrum dieser Sichtweise, allen voran Dirigentenfiguren, die, wie sich an der abschließend betrachteten Inszenierung der Rückkehr Wilhelm Furtwänglers nach Berlin 1947 zeigt, in den Rang von ethischen, ja politischen Leitfiguren erhoben wurden. Dieser von Reinhard Kapp für die Zeit nach 1945 allgemein konstatierte (und im Grunde bis heute virulente) »Vorrang der Reproduktions- vor der Produktionskultur«¹¹⁹ rief bereits unter einigen Zeitgenossen Argwohn hervor. Hans Heinz Stuckenschmidt sah sich in einer insgesamt sehr negativen Rezension des Films zu der bissigen Bemerkung veranlasst, dieser diene vor allem dazu, »die groteske Alleinherrschaft des Kapellmeisters in unserem entgeisteten Musikbetrieb« zu unterstützen.¹²⁰

117 Hamel selbst gibt in dem entsprechenden Artikel an, ihm wäre gleich am 30. Januar 1933 klar gewesen, wes Geistes Kind das NS-Regime gewesen sei, da an diesem Tag für die Übertragung der ersten Rede Hitlers als Reichskanzler die Live-Sendung eines Debussy-Werkes vor dem letzten Satz abgebrochen worden sei. Ebd., S. 5f. Hamel war zwischen 1933 und 1945 beruflich durchaus erfolgreich, etwa als Journalist der *Deutschen Allgemeinen Zeitung* und der *Deutschen Zukunft*, wobei er, als britischer Staatsbürger und teilweise als angeblicher »Halb-« oder »Vierteljude« denunziert, eine Gratwanderung zwischen Anbiederung an das Regime und dem Bewahren einer eigenständigen Position als Musikkritiker vollführte. Vgl. Prieberg 2009, S. 2806–2810, Custodis 2010, S. 39ff.

118 So sind im gesamten Film, anders als im tatsächlichen Repertoire der Berliner Philharmoniker in den Jahren nach 1945, fast keine »ausländischen« Komponisten (lediglich Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune* wird kurz angespielt) oder Vokalmusik und (abgesehen von Oskar Salas Trautonium-Soundtrack) gar keine zeitgenössischen Werke und erst recht keine Unterhaltungsmusik zu hören. Vgl. hierzu im Gegensatz die Repertoire-Übersichten in Muck 1982 und Stiftung Berliner Philharmoniker 2007.

119 Kapp 2005, S. 221.

120 *Die Neue Zeitung* 9.1.1952, zit. n. Muck 1982, S. 242. In eine ähnliche Richtung zielt auch Theodor W. Adornos in erster Linie als Abrechnung mit den dirigentischen Leistungen Arturo Toscaninis formulierter Essay »Die Meisterschaft des Maestro« aus dem Jahr 1958, in dem er gleich zu Beginn die »Vaterautorität« jener »grand old men« kritisiert, »an welche das ohnmächtige Bewußtsein Ungezählter verzweifelt sich klammert«. TWA GS, Bd. 16, S. 52–67, hier S. 55.

»Immer wieder haben sie Brücken geschlagen ...«
Wilhelm Furtwängler und die Berliner Philharmoniker
als »Botschafter der Musik«

Nachdem im Film Musik als nonverbales Kommunikations- und Bewältigungsangebot in Zeiten des Schweigens sowie als identitätssichernde Trägerin des Narrativs vom »deutschen Widerstand« vorgestellt und auf diese Weise eher nach innen gerichtete Funktionen musikalischer Vergangenheitspolitik herausgearbeitet wurden, eröffnet das letzte Drittel von *Botschafter der Musik* in dieser Hinsicht eine weitere, nun nach außen zielende Perspektive. Zunächst wird, gewissermaßen als ideeller Teil des Wiederaufbaus, die triumphale Rückkehr Furtwänglers als in seinen Erscheinungsformen fast schon popkulturelles Ereignis erzählt (wobei die Tatsache geflissentlich übergangen wird, dass dieser sich erst im Januar 1952, also zum Zeitpunkt der Filmpremiere, nach langem Zögern dazu hatte entschließen können, über Gastdirigate hinaus wieder die ständige Leitung der Berliner Philharmoniker zu übernehmen¹²¹). Dabei nimmt der Film wieder einmal eine Klitterung von dokumentarischem Material, (vermeintlichem) Konzertmitschnitt und kommentierenden Texten vor. Der pseudodokumentarische Charakter geht dabei soweit, dass ein Schauspieler als am Tag des Konzerts am 25. Mai 1947 vor dem Titania-Palast befindlicher Reporter einen angeblichen Live-Bericht über die langen Schlangen an den Kassenschaltern und die fantastisch hohen Schwarzmarktpreise für Tickets sowie schließlich über den Beginn des Konzerts vorträgt, der sich bei genauerem Hinsehen als ein aus mehreren zeitgenössischen Rezensionen zusammengestückelter Text herausstellt.¹²² Die Aussage der gesamten Szene ist eindeutig und wird auch vom Kommentar so formuliert: Furtwänglers Rückkehr habe die Plattform geliefert für eine »einmütig[e], begeistert[e] Demonstration der Bevölkerung für ihr Orchester und seinen Dirigenten«, sie sei »ein Zeichen der wiedererrungenen Position nach der durchkämpften Krise«. ¹²³ Auch hier sind im Detail interessante Dinge zu beobachten, etwa dass nicht (wie beim tatsächlichen ersten Nachkriegskonzert Furtwänglers in Berlin) die im Film ja bereits anderweitig vergebene *Egmont*-Ouvertüre erklingt, sondern Richard Wagners *Meistersinger*-Vorspiel, das Furtwängler eigentlich erst am

121 Furtwängler verfolgte in dieser Zeit die Absicht, sich wieder verstärkt dem Komponieren zu widmen. Zudem erschien ihm die politische Lage in Berlin lange Zeit als zu unsicher für ein festes Engagement. Vgl. hierzu Lang 1988, 143–151.

122 Zwei der Vorlagen finden sich in Muck 1982, S. 206 f.

123 Filmprotokoll Minute 48'40.

19. Dezember 1949 wieder in Berlin dirigiert hatte und das ebenfalls (und vor allem in Verbindung mit Furtwängler) eine spektakuläre NS-Aufführungsgeschichte vorzuweisen hat.¹²⁴ Fast scheint es, als sollten in dieser Szene nicht nur Dirigent, Orchester und Publikum, sondern auch der »belastetste« der deutschen Komponisten als rehabilitiert gezeigt werden. Im Übrigen erregte ausgerechnet diese Szene im Vorfeld den Unmut Wilhelm Furtwänglers (der den Film nach einer Vorführung dann aber angeblich fabelhaft fand), und zwar nicht wegen ihrer möglicherweise zu erwartenden politischen Brisanz oder der unterlaufenen historischen Ungenauigkeit, sondern weil im Film die Ouvertüre in zwei Teile geschnitten wird und Musik und Bild (allerdings in eklatanter Weise) nicht gut synchronisiert sind.¹²⁵

An dieser Stelle des Films kommt nun auch das Publikum in den Blick, und damit, suggeriert durch die Einblendung von einem Radioapparat, Sendelektrotronik und Funkmasten und verdeutlicht durch den Kommentar, nun auch die nach außen zielende vergangenheitspolitische Dimension von Musik:

»Und während im Berliner Titania-Palast schon bei den ersten Klängen des *Meistersinger*-Vorspiels das in jahrelangem Grauen versteinte Herz der Befreiten sich allmählich löst, dringt die Musik über den Sender hinaus in die Welt. Das Orchester wird zur Stimme seiner Stadt und ihrer Menschen. Und sichtbar für die ganze Welt schält sich aus einer Kruste von Schutt und Asche das unversehrte Menschenbild der freien Stadt Berlin.«

Hiermit ist der Film nicht nur, wie die Vokabel der »freien Stadt Berlin« anzeigt, im Kalten Krieg angelangt, sondern auch bei der 1948 wieder aufgenommenen internationalen Reisetätigkeit der Berliner Philharmoniker, die in der im Kommentar des Furtwängler-Konzerts angelegten Weise auf-

124 Etwa am 21.3.1933 in der Staatsoper Berlin als »musikalischer Schlussstein« des »Tages von Potsdam«, 1935 am Vorabend der Eröffnung des NSDAP-»Parteitages des Freiheit« in Nürnberg, 1942 massenmedial aufbereitet in einem AEG-Arbeiterkonzert in einer mit Hakenkreuzen beflaggten Maschinenhalle (zu sehen als Bonus-Track der DVD-Version von Enrique Sánchez Lanschs Film *Das Reichsorchester*) oder 1943/44 jeweils zur Eröffnung der »Kriegsfestspiele« in Bayreuth, alles unter Furtwänglers Leitung. Zitate und weitere Informationen hierzu Vaget 2011, S. 278 sowie Prieberg 2009, S. 1847–1982. Weitere Beispiele politischer Instrumentalisierung dieses Werkes in der NS-Zeit liefert die umfangreiche Materialsammlung zu Richard Wagner in Prieberg 2009, S. 7966–8012, vgl. zur Rolle der *Meistersinger* in NS- und Nachkriegszeit auch (Nike) Wagner 1998, S. 164–189, Dennis 2003.

125 Klaus Lang, der mit mehreren Detailstudien zur Nachkriegsgeschichte der Berliner Philharmoniker hervorgetreten ist, erteilte diese Auskünfte während der Filmvorführung von *Botschafter der Musik* in der Berliner Philharmonie am 26.5.2011, siehe hierzu auch Muck 1982, S. 242.

gefasst wird als Mission von gleichsam unpolitisch-politischen Botschaftern. Der Kommentar erläutert im Stile eines Wochenschau-Berichts, unterlegt mit dokumentarischem Filmmaterial zur ersten Auslandsreise der Philharmoniker nach Kriegsende:

»Immer wieder haben sie [die Berliner Philharmoniker und Wilhelm Furtwängler] Brücken geschlagen von Volk zu Volk, von Nation zu Nation. 100 Botschafter ihrer Heimat. Nun brennt in ihrem Herzen die bange Frage: Sind die Brücken zerfallen? War nicht Unerträgliches geschehen, seit der letzte Ton verklang, den sie in die Herzen der Menschen senken durften als Mittler unvergänglicher deutscher Symphonik? Nun, die Brücken der Berliner Philharmoniker erwiesen sich als stärker als Hass und Unvernunft, sie haben gehalten. Die Presse der Gastländer war sich einig: Furtwängler und sein Orchester haben vermocht, was bisher keine Staatsmänner, keine Politiker und noch viel weniger die Militärs fertigbrachten: Sie verwirklichten für eine Stunde oder zwei in den festlichen und strahlenden Konzerträumen von London und Paris eine europäische Gemeinschaft. Kann man Schöneres sagen, als das: Man glaubte, das Herz Europas schlagen zu hören?«

Es verwundert nicht, dass in dieser Feier der vermeintlich über alle Grenzen hinweg versöhnenden und verständigenden Kraft »unvergänglicher deutscher Symphonik« nicht erwähnt wird, dass die letzten Auslandsreisen vor Kriegsende die Berliner Philharmoniker als musikalische Botschafter ganz anderer Art beispielsweise ins besetzte Frankreich und Belgien geführt hatten¹²⁶ und dass die Resonanz auf deutsche Musiker im Ausland nach Kriegsende keineswegs immer positiv ausfiel (man denke etwa an die Proteste anlässlich einer USA-Tournee von Walter Gieseking im Jahr 1949, die bei der ersten Nachkriegs-Amerika-Reise der Berliner Philharmoniker mit Herbert von Karajan 1955 noch wesentlich heftiger ausfallen sollten). Zunächst erstaunlich ist allerdings, dass das integrative Potenzial der »Universalie« Musik hier nur im Verhältnis zu den ehemaligen (westlichen) Kriegsgegnern (und jetzigen Verbündeten) beschworen wird, nicht aber als Annäherungsmittel zu den Opfergruppen der NS-Zeit, eine Perspektive, die lediglich in dem Satz »War nicht Unerträgliches geschehen ...?« diffus mitschwingt. Original-Filmmaterial für die Inszenierung auch dieser Seite musikalischer Vergangenheitspolitik (die ja in der Nachkriegsrealität durchaus breiten Platz einnahm) hätte es reichlich gegeben,

126 Vgl. zur Rolle der Berliner Philharmoniker als Instrument nationalsozialistischer Besatzungspolitik Trümpi 2011, S. 287–298, Aster 2007, S. 279–319.

etwa in Form von Wochenschau-Aufnahmen und Rundfunk-Mitschnitten des zweiten »Bekanntniskonzerts« Furtwänglers und der Berliner Philharmoniker in der Nachkriegszeit: dem Gastspiel Yehudi Menuhins am 30. September 1947, bei dem neben Beethovens Violinkonzert eine andere prominente Ouvertüre mit prägnanter NS-Vergangenheit auf dem Programm gestanden hatte, jene zu Shakespeares *Ein Sommernachtstraum* von Felix Mendelssohn Bartholdy.¹²⁷

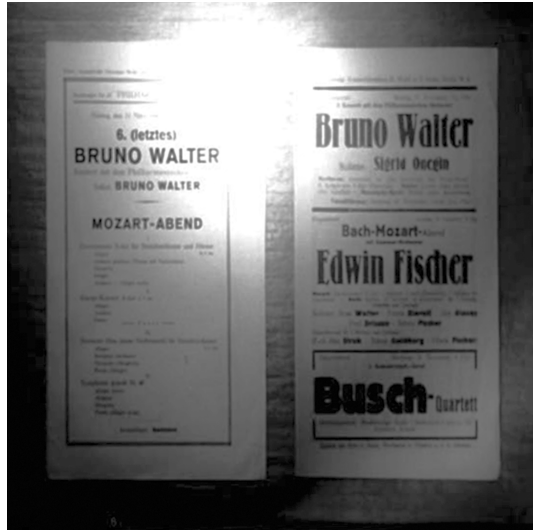
Ein Echo ferner Tage? – Emigranten in *Botschafter der Musik*

Hiermit ist man bei der Frage angelangt, ob Emigranten überhaupt, und wenn ja, welche Rolle sie in *Botschafter der Musik* und den darin bezeichneten Diskursen einnehmen. Ein Emigrant, Bruno Walter, kommt dort durchaus ausführlich vor, allerdings in ganz spezifischer Weise, nämlich als medial vermitteltes Echo seiner selbst, als historische, in der Gegenwart zumindest leibhaftig nicht mehr präsenste Figur. Er ist der Dirigent jenes als Zufluchtsort vor den Überforderungen der Moderne gezeigten Mozart-Abends in der alten Philharmonie im Berlin des Jahres 1930, mit dem der Film begonnen hatte. Dass dabei die verwendeten Filmaufnahmen aus dem September 1950 stammen, was der Saal, das Alter des Dirigenten und das erklingende Stück (Mozarts Symphonie g-Moll KV 550) unzweideutig erkennen lassen (Walter hatte damals erstmals nach seiner Emigration wieder in Berlin Konzerte mit den Philharmonikern dirigiert), störte die Filmemacher offenbar wenig.¹²⁸ Im Gegenteil gewinnt man den Eindruck, als wäre ihnen sogar darin gelegen, die teilweise auch noch zu Beginn der 1950er Jahre klang-

127 Menuhin gab zwischen dem 27.9. und dem 3.10.1947 insgesamt sechs Konzerte in Berlin, darunter zwei unter der Leitung Wilhelm Furtwänglers. Vgl. Frühauf 2011, Muck 1982, S. 211 f. Die Auftritte mit Furtwängler waren seinerzeit v. a. aus Kreisen von Holocaust-Überlebenden und Displaced Persons (DPs) heftig kritisiert worden, da dieser erst kurz zuvor entnazifiziert worden war und vielen noch immer als Verkörperung des Mitläufertums und des von einem Künstler betriebenen Sich-Arrangierens mit dem NS-Regime galt (Frühauf 2011). Diese Haltung stand damit quer zum hier ausführlich beschriebenen und auch im Film inszenierten Bild Furtwänglers als – etwa im Vergleich mit Herbert von Karajan – integrierter Künstler und Symbol des inneren deutschen Widerstands gegen das NS-Regime. Es könnte sein, dass Furtwänglers Nachkriegskonzerte mit Menuhin genau wegen dieser widersprüchlichen Rezeption im Film nicht erwähnt werden. Interessanterweise macht Erich Hartmann, seinerzeit Kontrabassist der Philharmoniker und Verfasser des einzigen längeren »Augenzeugenberichts« über die Nachkriegsjahre des Orchesters, daraus Furtwänglers »erstes Konzert nach dem Krieg« und zieht damit die Narrative der Rückkehr Furtwänglers ins Trümmer-Berlin und des »Tandemauftritts« mit Menuhin zusammen, vgl. Hartmann 1996, S. 52. Vgl. hierzu auch Riethmüller 2009, S. 432 f., der den Doppelauftritt von Furtwängler und Menuhin als »Gutmenschentum pur« bezeichnet.

128 Vgl. zu Walters Konzerten 1950 Muck 1982, S. 234 f. Dass der gezeigte Konzertmitschnitt aus dem Jahr 1950 stammt, wurde bereits bemerkt in Ryding/Pechefsky 2001, S. 339.

vollen Namen emigrierter Musikschafter als den Weimarer Jahren zugehörig und diese damit als Exponenten einer vergangenen Zeit ins Bild zu setzen. Denn mit einer wie zufällig ins Bild geratenen Konzertankündigung des Busch-Quartetts taucht auch der zweite Hinweis auf mit den Berliner Philharmonikern verbundene Emigranten in jener Vor-1933-Episode des Filmes auf (und auch Adolf Busch hatte sich, im September 1949, bereits wieder zu einem Konzert in Berlin eingefunden¹²⁹).



Emigrantenkonzerte als
Echo der Vergangenheit.
Konzertplakate in
Botschafter der Musik

Weitere prominente Berlin-Rückkehrer wie Otto Klemperer oder Paul Hindemith hätten sich ebenfalls als Träger jenes musikalischen Versöhnungsnarrativs geeignet (und zumindest von Letzterem hätte es aus der Wochenschau Filmmaterial sogar von einer Probe gegeben).¹³⁰ Was sind die Gründe, dass der Film diese Motive nicht aufgreift, die Emigranten vielmehr in die Prä-1933-Zeit verbannt? Möglicherweise sollte jenes Bild von der heilen Welt der Musik nicht durch die Erinnerung an die zahlreichen Emigranten auf diesem Gebiet gestört werden, die allein durch ihre

129 Muck 1982, S. 227.

130 Klemperer war im Mai 1948 erstmals wieder zu Konzerten mit den Philharmonikern nach Berlin gekommen, Hindemith gleichsam als kultureller Teil der Luftbrücke während der Berlin-Blockade im Februar 1949. Vgl. hierzu Muck 1982, S. 214, 219 sowie zu Hindemith Kapitel II.1. Der Wochenschau-Beitrag zu Hindemiths Konzert findet sich unter <http://www.wochenschau-archiv.de/> [abgerufen am 14.11.2013].

Verfolgungsbiografien Politik und NS-Gewaltherrschaft zwangsläufig wieder ins Spiel brachten. Vielleicht ging es aber auch darum, in der aus dem Jahr 1951 unternommenen Rückschau auf die unmittelbare Nachkriegszeit, als die sich der Film versteht, zu zeigen, dass man, wie sich herausgestellt hatte, im allgemeinen wie im kulturellen Wiederaufbau die Emigranten letztlich gar nicht gebraucht hatte (wobei auch die Enttäuschung darüber eine Rolle spielen könnte, dass diejenigen, die man damals besonders laut gerufen hatte, etwa Thomas Mann oder eben Paul Hindemith oder Adolf Busch, nicht dauerhaft hatten zurückkommen wollen¹³¹). Und ein Drittes kommt noch hinzu. Verwendet der Film große Energien darauf, Musik als sozialpsychologischen Kitt der Dagebliebenen, als Ort und Ausweis einer in »innerer Emigration« und »Widerständigkeit« erworbenen »Existenzsteigerung« zu inszenieren, so sind die Emigranten bei diesem Narrativ automatisch außen vor. Sie, die »Hitler-Frischler« auf ihren »Logenplätzen des Exils«, mussten zwangsläufig jener durch NS- und Kriegserfahrung zugewachsenen, auch im künstlerischen Handeln sich niederschlagenden »Existenzsteigerung entraten.«¹³² Wilhelm Furtwänglers entsprechende Argumentation im Schlusswort seiner Entnazifizierungsverhandlung wurde hier bereits erwähnt. Er formulierte ausdrücklich:

»Niemand, der damals nicht hier in Deutschland war, konnte beurteilen, wie es hier aussah. Meinte Thomas Mann wirklich, daß man im Deutschland Himmlers nicht Beethoven musizieren durfte? Konnte er sich nicht denken, daß niemals Menschen es nötiger hatten und schmerzlicher ersehnten, Beethoven und seine Botschaft der Freiheit und Menschenliebe zu hören, zu erleben als gerade die Deutschen, die unter dem Terror Himmlers leben mußten?«¹³³

In dieser Denkweise offenbart sich ein Auseinanderfallen der Horizonte von Gebliebenen und Vertriebenen, dem man in vielen Zeitzeugenberichten der Nachkriegsjahre begegnet und das anscheinend bis ins Innerste des Musikverständnisses hinein reichen konnte.¹³⁴ In den folgenden Untersuchungen zur Rolle von Remigranten in der westdeutschen Nachkriegs-

131 Vgl. hierzu Kapitel II.1.

132 Vaegt 2011, S. 277.

133 Protokoll der zweiten Hauptverhandlung der Entnazifizierungskommission für Kunstschaffende beim Magistrat von Groß-Berlin, Berlin 17.12.1946, zit. n. Lang 2012, S. 94.

134 Zu den ressentimentgeladenen Etikettierungen der Emigranten siehe Krauss 2001, S. 50–61.

kultur wird diesem Problem des Auseinanderfallens von Bedeutungshorizonten nachzugehen sein.

»Es gab sie nicht mehr, die deutsche Musik.« – Gegenpositionen

Damit stellt sich die Frage nach gegenläufigen Positionen und Diskursen zu der hier beschriebenen und als Angelpunkt des ideellen Wieder- und Neuaufbaus aufgefassten Kultur- und vor allem auch Musikemphase im Gefolge der »Stunde Null«. Diese gab es durchaus, und zwar zahlreicher als die sich auch unmittelbar auf die Geschichtsschreibung auswirkende Gründungsmythologie der Bundesrepublik glauben lässt.¹³⁵

An erster Stelle könnte man bei der Frage nach entgegengesetzten Ansichten zu den hier geschilderten Narrativen an die westlichen Besatzungsmächte denken, die mit ihren schon vor der deutschen Kapitulation ausgearbeiteten Programmen der Umerziehung, der Reeducation oder Reorientation darum bemüht waren, jeden neu oder wieder aufkeimenden Gedanken deutscher Überlegenheit auf welchem Gebiet auch immer im Keim zu ersticken, und die bisweilen grundsätzlich die Ausgangsthese einer a priori unpolitischen Kunstmusik in Zweifel zogen.¹³⁶ Dabei fasste man zu Beginn im Bereich der Musik, wo deutscher Überlegenheitsdünkel mit am ehesten zu befürchten stand, teilweise drastische Maßnahmen ins Auge, etwa als in der britischen Besatzungszone für einige Zeit ein Aufführungsverbot nicht nur der Werke Wagners, sondern auch derjenigen Beethovens im Raum stand, sofern sie dessen »heroischem« Stil entsprangen und daher dezidiert als »politische Musik« gewertet wurden.¹³⁷ Und auch im intrikaten Feld der »Entnazifizierung« hatten sich die westlichen Besatzungsmächte (und dabei vor allem die USA) im Gegensatz zur Sowjetunion zunächst auf die Fahnen geschrieben, selbst vor der vermeintlich apolitischen Sphäre der Kunst nicht Halt machen zu wollen, ein Plan, der letztlich auch am Widerstand aus den eigenen Reihen scheiterte. So arbeiteten etwa die meist selbst aus dem Bannkreis des deutschen Kultur- und insbesondere Musiklebens stammenden amerikanischen Kulturoffiziere (man denke etwa an den Orff- und Wilibald-Gurlitt-Schüler Newell Jen-

135 Hier kann es nur darum gehen, in dieser Hinsicht einen kursorischen Überblick zu gewinnen, eine umfassende Bearbeitung dieser Fragestellung wäre eine eigenständige Untersuchung wert.

136 Inwiefern (zurückkehrende) Emigranten in die musikpolitischen Vorhaben der westlichen Besatzer involviert waren, wird im Verlauf dieser Untersuchung genauer beschrieben werden. Vgl. Kapitel III.3.1 und III.3.2.

137 Vgl. Clemens 1997, S. 142–145.

kins)¹³⁸ oftmals gegen ihre Kollegen der wesentlich weniger zimperlichen Information Control Division, indem sie, getreu dem Motto »Punish the person, not the culture« nur solche Musikschaaffenden mit Sanktionen belegen wollten, die sich in der NS-Zeit tatsächlich als »Nazis« hervorgetan hatten.¹³⁹ Wie schwer dabei gerade bei Künstlern die Grenzen zu ziehen waren, erhellt nicht zuletzt der bis heute kontrovers diskutierte »Fall Furtwängler«. Insgesamt lässt sich konstatieren, dass man das Feld der als Kunst verstandenen Musik auch in den Kreisen der westlichen Alliierten als politisch hochgradig nutzbare, jedoch genuin »deutsche« Sphäre verstand, in der man allenfalls (dies allerdings durchaus mit Nachdruck) kulturelle Gleichrangigkeit unter Beweis stellen wollte.¹⁴⁰ Neben der Verbreitung zeitgenössischer Kompositionen aus den jeweiligen Ländern standen bei diesem Vorhaben vor allem interpretatorische Leistungen gerade auf dem Feld »deutscher« Musik im Vordergrund, ein Gebiet, auf dem erneut in erster Linie die USA einigen Ehrgeiz entwickelten, Deutschland gleichsam mit seinen eigenen Waffen zu schlagen.¹⁴¹ Entsprechend wurde das von deutscher Seite als Kern des ideellen Wiederaufbaus ausgemachte Motiv

138 Jenkins war zeitweise Leiter der Music Branch der Amerikaner in Württemberg-Baden, vgl. zum »deutschen« Hintergrund vieler US-Kulturoffiziere Monod 2005, S. 37 ff.

139 Ebd., S. 95. Noch wesentlich laxer ging man in Sachen Künstler-Entnazifizierung bisweilen in der französischen Besatzungszone vor, wo etwa Walter Gieseking trotz Auftrittsverbots in der US-Zone durchaus auftreten durfte. Vgl. zu Gieseking Kapitel III.4. Für die englische Besatzungszone ließe sich als ähnlicher Fall derjenige des Opernregisseurs Günther Rennert nennen, der 1946, in der US-Zone mit Aufführungsverbot belegt, nach Hamburg gerufen wurde, um dort die Leitung der Hamburger Staatsoper zu übernehmen. Zur Musiker-Entnazifizierung der Besatzungszonen sowie der später einsetzenden innerdeutschen Entnazifizierung ist inzwischen umfangreiche Literatur erschienen. Siehe etwa überblickend Thacker 2007, S. 39–74, zu den einzelnen Besatzungszonen Monod 2005, S. 44–95 (US-amerikanische Zone), Clemens 1997, S. 111–146 (britische Zone), Linsenmann 2010, S. 115–131 (französische Zone) sowie diverse Beiträge in Riethmüller 2006, Custodis 2012 (Einzelfälle der Entnazifizierung von Musikschaaffenden durch deutsche Instanzen).

140 Von Ersterem zeugen etwa die in einem Handbuch des britischen Foreign Office zusammengefassten Instruktionen für Soldaten während der alliierten Invasion in Deutschland ab 1944. Dort heißt es unter der Rubrik »How the Germans live«: »The Germans are extremely fond of music and have produced composers and performers of great eminence. Beethoven, Bach, Brahms, Wagner were all Germans. There are fine concerts of classical music in most larger German towns.« Bodleian Library 2007, S. 44. Für Zweites ist das in Kapitel III.3.1 näher vorgestellte Seventh Army Symphony Orchestra ein eindrucksvolles Beispiel. Auch zur Musikpolitik der einzelnen Besatzungsmächte sind inzwischen umfassende Beschreibungen vorgelegt worden, zu den USA etwa Janik 2005, Beal 2000, 2003, 2006, Monod 2005, zu Großbritannien Clemens 1997, zu Frankreich Linsenmann 2010, zur Sowjetunion Köster 2002.

141 So schrieb Leonard Bernstein im Umfeld seiner Deutschland-Tournee im Mai 1948 nach einem triumphalen Konzert in München an seine Sekretärin in den USA, Helen Coates: »It means so much for the American Military Government, since music is the Germans' last stand in their »Master Race« claim and for the first time it's been exploded in Munich.« Brief vom 11.5.1948, zit. n. Monod 2005, S. 206, siehe hierzu auch Beal 2006, S. 22 f.

der Besinnung auf einen emphatischen Kultur- und vor allem Musikbegriff von den Besatzungsmächten, so ließe sich resümieren, nicht grundsätzlich infrage gestellt, sondern lediglich für die eigenen Zwecke instrumentalisiert. Dass gleichsam im Windschatten dieser offiziellen Musikpolitik der Besatzer hauptsächlich die (afro)amerikanische Populärmusik in einem langen Prozess der Aneignung den eigentlichen Soundtrack zu einer Annäherung zwischen Deutschland und primär den USA lieferte, kann dabei (bei allen hierfür vorliegenden handfesten Gründen) durchaus als Ironie der Geschichte gewertet werden.¹⁴² Den USA etwa war nämlich als Besatzungsmacht zumindest zu Beginn daran gelegen, ihre Populärkultur als vermeintlich imageschädigend zunächst einmal weitgehend unter Verschluss zu halten, zumal als gleichsam »soziohygienische« Gefahr apostrophierte Genres wie Jazz oder Rock'n'Roll die vor allem um »die Jugend« fürchtenden Sittenwächter der deutschen Kulturkritik auf den Plan riefen.¹⁴³

In diesem Kontext ist auch die Frage angesiedelt, ob die in Deutschland immer wieder forcierte Trennung zwischen sogenannter U- und E-Musik auch in der musikalischen Vergangenheitspolitik ihre Spuren hinterlassen bzw. dort zu diskursiver Auseinandersetzung geführt hat. Dass bei einer modernekritisch unterfütterten Kulturemphase, wie sie in *Botschafter der Musik* vorgeführt wird, andere Bereiche des Musiklebens, allen voran die womöglich einem solchen »Modernisierungsprozess« zuzurechnende massenmedial verbreitete Unterhaltungsmusik, unter Beschuss geraten mussten, war letztlich Bestandteil der Argumentation selbst. Hatte denn nicht, so eine in der Nachkriegszeit verbreitete Meinung, das »kulturlose« NS-Regime gerade auch auf dem Gebiet der Musikpolitik spätestens in Kriegszeit eine beispiellose Relativierung betrieben, etwa in dem Versuch, das etablierte Wertegefälle zwischen U- und E-Musik zu nivellieren?¹⁴⁴ Und war nicht, trotz aller bald als Propagandatricks durchschaubaren Versprechungen auf »Kulturpflege«, die »Hochkultur« im Grunde eines der ersten

142 Vgl. etwa die bis heute regelmäßig kolportierte, auf Quellenbasis ebenso schwer zu erhaltende wie zu widerlegende Erzählung, dass in den späten 1940er und frühen 1950er Jahren v. a. die amerikanischen und britischen Soldatensender AFN und BFN einen ebenso ungeplanten wie weitreichenden Einfluss auf die musikalische Prägung westdeutscher Jugendlicher hatten. Vgl. Kurme 2006, S. 201 f., Rumpf 2007.

143 Siehe hierzu ausführlich Kapitel III.3.1 sowie allgemein zur politischen Rolle der Populärkultur in der westdeutschen Nachkriegszeit Maase 2010, S. 45–78.

144 Vgl. hierzu etwa die »U- und »E«-Musik bruchlos nebeneinander stellende Programmpolitik beliebter NS-Rundfunksendungen wie »Wunschkonzert« oder auch die in eine ähnliche Richtung zielende musikästhetische Aussage vieler NS-Musikfilme. Vgl. hierzu Pasdzierny 2014, Pasdzierny/Schmidt 2012.

Opfer der »Vergewaltigung« durch die Kulturpolitik des »Dritten Reiches« und in Folge dessen, um Fred Hamels Formulierung noch einmal aufzugreifen, ein Hort des Widerstands inmitten der »Barbarei« des Hitler-Regimes gewesen, das, nachdem es dort »abgeblitzt« sei, »schließlich nichts anderes zu tun wußt[e], als um die Gunst der Massenproduzenten kunstgewerblicher Unterhaltungsmusik zu buhlen«?¹⁴⁵ Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass in der Nachkriegszeit in (West-)Deutschland vielen daran gelegen war, jene aus dem 19. Jahrhundert herüberreichende Trennung der Sphären von Kunst und Unterhaltung, die in der NS-Zeit ins Wanken geraten war, wieder zu zementieren, und zwar als Teil jener Rückbesinnung auf vermeintlich stabile Werte und durchaus unter Hinweis auf die einer sich als Kunst verstehenden Musik im Unterschied zur Sphäre der Unterhaltung gleichsam automatisch inhärente moralische Integrität.¹⁴⁶

Damit ist man zugleich bei Gegenpositionen zur Kulturemphase in den Reihen der Dagebliebenen angelangt. Hier ließen sich jene Jazz-Fans und -Musiker nennen, die aus der NS-Zeit ebenfalls ein in einer spezifischen Musikkultur verwurzeltetes Widerständigkeitsnarrativ in die Wiederaufbaujahre mitbrachten.¹⁴⁷ Gerade für eine jüngere bürgerliche Generation, jene »jungen intellektuellen Gruppen [...], die sich nicht mehr zusammenfanden, um Streichquartette zu spielen, sondern ihre Freizeit dem Jazz widmeten«¹⁴⁸, scheint diese Musik ein identifikatorisches Gegenangebot zur in den öffentlichen Diskursen dominanten Kunstempphase bereitgehalten zu haben (eine Vermutung, die genauerer Untersuchung harrt). Als Gallionsfigur dieser »Bewegung« könnte man den 1922 geborenen Joa-

145 Hamel 1947, S. 8.

146 Die Aversion des professionalisierten (und insbesondere institutionalisierten) deutschen Musiklebens gegenüber Formen der Unterhaltungsmusik (die ja um 1930 immerhin Einlass in renommierte Ausbildungsinstitutionen wie das Hoch'sche und das Stern'sche Konservatorium gefunden hatte) wird ersichtlich etwa an der Reaktion des künstlerischen Leiters der Frankfurter Musikhochschule Walther Davison, der auf die Anfrage, dort 1951 (wieder) eine Jazzausbildung anzusiedeln, antwortete: »Ich sage ganz offen, dass ich nicht bereit bin, gegen meine innere Überzeugung die Hochschule dieser Art von Musik zu öffnen und dass ich es nur schwer ertragen würde, die Pressenotiz zu lesen, dass unter meiner Führung an der Staatlichen Hochschule für Musik in Frankfurt Klassen für Jazz und Unterhaltungsmusik eingerichtet wurden. [...] Bitte, zürnen Sie mir nicht wegen meiner intransigenten Haltung, die ich in der Sache einnehme; ich kann aber nicht die von mir vertretenen Tendenzen und die Würde der Hochschule wahren, wenn ich mir selbst dabei untreu werden muss.« Brief Walther Davison an Karl Holl, Frankfurt/M 27.7.1951, IfS Fr, Bestand Kulturamt, Sig. 983. Vgl. ausführlich zu den vergangenheitspolitisch motivierten Debatten um die Trennung von Populär- und Kunstmusik nach 1945 Pasdzierny 2014.

147 Vgl. hierzu Fuchs 2002 sowie Taubenberger 2009, S. 192–201.

148 Riethmüller 2007, S. 225.

chim-Ernst Berendt ins Feld führen, der allerdings in seinen Publikationen den Jazz in scharfer Abgrenzung etwa zum Schlager oder anderer Unterhaltungsmusik gewissermaßen als »die andere E-Musik« zu etablieren versuchte, nicht zuletzt vor dem Hintergrund jener weitreichenden (wenn auch bei Weitem nicht vollständigen) Unterdrückung dieser Musikrichtung im »Dritten Reich«. ¹⁴⁹ Dieser Ansatz – Musikemphase ja, aber mit anderem oder erweitertem Repertoire – stieß allerdings zunächst auf heftige Ablehnung, die die professionalisierte deutsche Musikkultur, Vertreter der um ihre Klientel fürchtenden Jugendmusikbewegung und Kulturkritiker wie Theodor W. Adorno in seltener Eintracht zusammenbrachte. ¹⁵⁰ Einen noch stärkeren Gegenpol bildete die bereits Anfang der 1950er Jahre beginnende »Halbstarken-Rebellion«, jene »Avantgarde« einer sich ausdrücklich und schon rein äußerlich an Amerika orientierenden Jugendkultur, die sich zunächst vorwiegend aus der großstädtischen Arbeiterklasse rekrutierte und sich in ihrer Fokussierung auf bestimmte Spielarten (amerikanischer) Populärmusik dezidiert von jeglicher Form etablierter (bürgerlicher) Musikkultur abzusetzen trachtete (wobei deren vergangenheitspolitische Konnotationen zu diesem Konfrontationskurs unmittelbar beigetragen haben dürften). ¹⁵¹

Die Haltung einer anderen musikalischen Avantgarde jener Zeit gegenüber den westdeutschen Narrativen musikalischer Vergangenheitspolitik, jene der Neuen Musik, lässt sich am ehesten als ambivalent beschreiben. Zumal ist hier kaum von einer einheitlichen, noch dazu etwa national verankerten Gruppe auszugehen, ebenso, wie sich das Verhalten einzelner Personen vor dem Hintergrund komplexer individueller aus der gesellschaftlichen wie kompositionsgeschichtlichen Situation heraus bedingter Entscheidungsprozesse vollzieht (man denke etwa an die Flucht Hans Werner Henzes vor seiner apostrophierten Rolle als kompositorisches Wunderkind der BRD ins italienische Exil im Jahr 1953). Dennoch sind auch auf dem Feld zeitgenössischen Komponierens weitreichende Parallelen zu

149 Berendt, dessen Vater als Mitglied der »Bekennenden Kirche« 1942 im KZ Dachau starb und dessen Mentor in seiner ersten Zeit beim SWF Heinrich Strobel war, gehört zu den interessantesten Figuren der westdeutschen Nachkriegsmusikgeschichte. Von der deutschsprachigen Musikwissenschaft wurde er bislang unverständlicherweise kaum zur Kenntnis genommen. Zu seiner Rolle in der Nachkriegszeit siehe Hurley 2009, S. 15–72.

150 Dass hierbei durchaus eine generationelle Verwerfung eine Rolle spielen könnte, erhellt die Tatsache, dass zwei der wichtigsten Exponenten der Jazz-Kritik der frühen Bundesrepublik, der jugendbewegte Wilhelm Twittenhoff (Jahrgang 1904) und eben Theodor W. Adorno (Jahrgang 1903), fast gleich alt waren. Vgl. zur Auseinandersetzung Joachim-Ernst Berendts mit diesen Autoren Hurley 2009, S. 35–44.

151 Vgl. hierzu Kumre 2006, Maase 2010.

den geschilderten allgemeinen Diskursen zu beobachten, etwa im Narrativ von der subkutanen Widerständigkeit und Lebendigkeit der Neuen Musik während der NS-Zeit.¹⁵² Hierzu lässt sich jene nach 1945 oft kolportierte Erzählung rechnen, man habe Werke von Paul Hindemith auch und gerade nach dessen Emigration weiter heimlich gespielt, publiziert und gehört, in der sich bereits der Versuch andeutet, in der Figur Hindemith die Positionen der inneren und äußeren Emigration miteinander zu versöhnen.¹⁵³ Hans Mersmann bemerkte hierzu in einer Überschau über den Entwicklungsstand der Neuen Musik von 1949, Hindemith sei der Komponist in diesem Feld, der »uns die Kontinuität der deutschen Musik verbürgt, auch wenn seine letzten Werke über den Ozean zu uns kamen«.¹⁵⁴ Der Rekurs auf ihn und die Hindemith-Konjunktur der allerersten Nachkriegsjahre standen unmittelbar unter vergangenheitspolitischen Vorzeichen, bot dieser Komponist neben dem Vorzug der in die restaurative Grundstimmung passenden Neoklassizität doch, wie Ulrich Dibelius bereits 1966 hellsehtig bemerkte, »das exemplarische Emigrantenschicksal, das es zu sühnen galt [und] die innerdeutsche Herkunft, die sie sich dennoch wünschten«.¹⁵⁵ Und auch der Gründungsimpuls der Darmstädter Ferienkurse, wichtigster Ort der musikalischen Avantgarde in der Nachkriegszeit, stand durchaus im Einklang mit jener emphatischen, Grenzen überwindenden Botschafter-Funktion, die Musik nach 1945 allenthalben zugesprochen wurde.¹⁵⁶ Die nicht nur dort in den Folgejahren propagierte und vermeintlich auch vollzogene Loslösung von und der Bruch mit allen Traditionen, die nachträgliche Erklärung von 1945 zum »Jahr Null der modernen Musik«¹⁵⁷, die Hinwendung zu einem Paradigma der verabsolutierten »objektiven« Struktur, einem Komponieren als Forschen, die Wahl des nicht emigrier-

152 Vgl. hierzu neben dem erwähnten Beitrag von Fred Hamel z. B. einen Bericht zur Frankfurter Woche der neuen Musik 1947: »[U]nterirdisch, durch enge Kanäle und unter ständiger Gefahr der Versickerung, floß der Strom des musikalischen Zeitgedankens während der heroischen Jahre weiter. Es gab nicht nur Verschwörer in politicis. In zahlreichen musikalischen Zirkeln, mochten sie sich aus Fachleuten oder Liebhabern zusammensetzen, war der Wille lebendig geblieben, unter allen Umständen die Verbindung mit der wahrhaft neuen Musik des eigenen und fremden Bodens aufrecht zu erhalten und keinesfalls auf das Recht einer freien Auseinandersetzung mit den neuen musikalischen Errungenschaften zu verzichten.« Josef Linßen: Ein Vorbericht. Die Frankfurter Woche für neue Musik, in: *Melos* 14 (1946/47), S. 207 f.

153 Vgl. zu Hindemiths Sonderrolle im Kreis der Emigranten Maurer Zenck 1980, S. 264 f. sowie Kapitel II.1.

154 Mersmann 1949, S. 10.

155 Dibelius 1966, S. 17.

156 Borio/Danuser 1997, Bd. 1, S. 65–75.

157 Dibelius 1998, S. 15.

ten (und auch nicht jüdischen) Anton Webern als Leitfigur, der verbohrt Absolutheitsanspruch einiger der Protagonisten der Nachkriegsavantgarde – dies alles ist zwar in erster Linie kommuniziert worden als Teil eines ausschließlich von ästhetischen Entscheidungen geleiteten Diskurses. Zugleich aber können diesem Diskurs in seinen Subtexten durchaus auch Tendenzen zur Abkehr von den Formen zeitgenössischer musikalischer Vergangenheitspolitik konzediert werden, die diesen zugleich selbst Teil davon werden ließen.¹⁵⁸

Scharfen Einspruch gegenüber den benannten Formen musikalischer Vergangenheitspolitik könnte man von Seiten der Opfergruppen des NS erwarten. Doch auch dort bietet sich ein widersprüchliches Bild. Einerseits begegnet etwa in den Reihen von KZ-Überlebenden und Displaced Persons (DPs)¹⁵⁹ (und dabei insbesondere jenen aus Osteuropa) zunächst teilweise durchaus eine gewisse Immunität, ja Aversion gegenüber Versöhnungsangeboten, die mit den Mitteln deutscher Kunstmusik vorgebracht wurden. So entzündete sich die in Kreisen der DPs geführte Kontroverse um die gemeinsamen Auftritte von Yehudi Menuhin und Benjamin Britten in verschiedenen DP-Camps im Sommer 1945 vor allem an der Frage, ob es legitim sei, vor KZ-Überlebenden ausgerechnet Werke des deutschen Komponisten Johann Sebastian Bach zu spielen.¹⁶⁰ Und auch Erscheinungen wie das überwiegend aus jüdisch-litauischen KZ-Überlebenden bestehende Jewish Ex-Concentration Camp Orchestra mit seinen Auftritten in originaler KZ-Kleidung und vor Stacheldrahtkulisse (etwa in der Nürnberger Oper im Begleitprogramm der Nürnberger Prozesse im Mai 1946) stehen auf den ersten Blick quer zum Narrativ der vom NS im Kern unberührt gebliebenen Musikkultur. Das genannte Ensemble befand

158 Zum Verhältnis von Bruch und Kontinuität in der Neuen Musik nach 1945 vgl. Borio/Danuser 1997, Bd. 1, S. 141–312, unter Einbeziehung der Frage nach der Bedeutung von Exil und Rückkehr Schmidt 2005a. Die Verflechtung von Kompositionsgeschichte und Vergangenheitspolitik in Deutschland nach 1945 kann hier nur punktuell in den Blick genommen werden (vgl. etwa die in Kapitel II.1. dargestellten Debatten um eine Rückholung Paul Hindemiths und Ernst Kreneks). U. a. dieser Frage widmet sich Dörte Schmidt im Rahmen des an der UdK Berlin durchgeführten DFG-Projekts zur Rückkehr von Personen, Ideen und Werken, dem auch diese Studie zugehört. Vgl. hierzu auch Beal 2000.

159 Hierzu zählten zunächst alle Personen, die sich als Zivilisten kriegsbedingt außerhalb ihres Heimatlandes befanden. In Deutschland waren dies v. a. Personen, die (meist aus Osteuropa) als Zwangsarbeiter dorthin verschleppt worden waren.

160 Vgl. hierzu Fetthauer 2012, S. 340 f. In seinem Geleitwort für den in der Reihe Insel-Bücherei erschienenen Faksimile-Band der Sonaten und Partiten für Violine von Johann Sebastian Bach hob Menuhin noch einmal ausdrücklich die von ihm postulierte Universalität der Musik Bachs hervor, vgl. Menuhin 1958, S. 5. Für den Hinweis auf diesen Text danke ich Dörte Schmidt sehr herzlich.

sich allerdings, wie die DPs allgemein, im Abseits der deutschen Öffentlichkeit und spielte nahezu ausschließlich für Zuhörer, die selbst DPs oder etwa Angehörige der US-Armee waren. Mit seinem Repertoire aus vorwiegend jiddischen und hebräischen Liedern verstand auch dieses Ensemble (darin den deutschen Narrativen nicht unähnlich) Musik in emphatischem Sinne als Bewältigungs- und Überlebenshilfe, in diesem Fall freilich für die Gruppe der jüdischen Holocaust-Überlebenden.¹⁶¹ Als regelrecht skandalös wurden in den Kreisen der DPs, aber auch innerhalb der jüdischen Community in Deutschland und darüber hinaus, die bereits erwähnten Konzerte Yehudi Menuhins empfunden, die er im Herbst 1947 gemeinsam mit dem gerade entnazifizierten Wilhelm Furtwängler und den Berliner Philharmonikern in Berlin gab. Offenbar schien hier nicht wenigen der Bogen deutlich überspannt, wenn im Zeichen der Wiedergutmachung und Versöhnung ausgerechnet der vielen als stark belastet geltende Furtwängler zusammen mit einem jüdischen Solisten Beethovens Violinkonzert aufführte, das auf diese Weise gleichsam zum musikalischen »Persilschein« geriet.¹⁶²

Andererseits jedoch war es im westdeutschen Dialog mit den Opfergruppen des NS meist wieder der Rekurs auf jenen politisch vermeintlich unverfänglichen Kanon deutscher Kultur (und dabei vor allem der Kunstmusik), der als Teil der Reinszenierung der deutsch-jüdischen Kultursymbiose die Grundierung lieferte etwa für die Aushandlung der westdeutschen Wiedergutmachungszahlungen oder die Anbahnung politischer Beziehungen zwischen Israel und der BRD. Ein herausgehobenes Beispiel hierfür wären etwa die Vermittlungsgespräche von 1952 zwischen Konrad Adenauer, Theodor Heuss und Nahum Goldmann, dem Vertreter der Jewish Claims Conference, in denen die gegenseitige Versicherung des gemeinsamen Bildungs- und vor allem (hoch)kulturellen Hintergrunds, das Sprechen über »Bach und Goethe« den eigentlichen Wiedergutmachungsverhandlungen den Boden bereitete.¹⁶³ Auch das musikalische

161 Vgl. zum Jewish Ex-Concentration Camp Orchestra Jim G. Tobias: Lieder von Trauer und Freude, haGalil.com 23.11.2010 (<http://www.hagalil.com/archiv/2010/11/23/ex-concentration-camp-orchestra/> [abgerufen am 14.11.2013]), Beker 2007 sowie jüngst den Dokumentarfilm von John Michalezyk und Ronald Marsh: *Creating Harmony: The Displaced Persons' Orchestra at St. Ottilien*. Etliche Abbildungen der Konzerte des Orchesters sind abrufbar in den digitalen Sammlungen des United States Holocaust Memorial Museum, www.ushmm.org [abgerufen am 14.11.2013].

162 Vgl. zu den Konzerten und den darauf folgenden Kontroversen Frühauf 2011.

163 Interview mit Nahum Goldmann, 24.2.1971, New York Public Library – AJC Oral History Collection, Jacob Blaustein Oral History Project, zit. n. Goschler 2005, S. 145. Eine detaillierte Auseinandersetzung mit den (vergangenheits)politischen Debatten um die Entschädi-

Rahmenprogramm der viel beachteten Rede des frisch gekürten Bundespräsidenten Theodor Heuss vor der Gesellschaft für christlich-jüdische Zusammenarbeit am 7. Dezember 1949 in Frankfurt zielte in diese Richtung, wurde dort doch mit der Wahl von Werken Händels, Brahms' und Mahlers ein ebenso überkonfessionelles wie deutsch-jüdisches Panorama aufgespannt, das einmal mehr die verbindende, integrierende Kraft von Musik beschwor.¹⁶⁴

Lassen sich innerhalb der Opfergruppen des NS also Gegensprecher und Zweifler der beschriebenen musikalischen Vergangenheitspolitik ebenso finden wie deren Befürworter und Träger, so kann dieser Befund entsprechend auch für die dazugehörige Gruppe der Emigranten konstatiert werden, die ja nicht selten die Ansicht vertraten, mit ihnen sei das »andere Deutschland« ins Exil gegangen und somit auch die deutsche Kultur und ihre wichtigsten Exponenten.¹⁶⁵ Aus diesen Kreisen meldeten sich denn auch durchaus einflussreiche Stimmen zu Wort, die etwa die Unterstellung einer »Existenzsteigerung« der »inneren Emigranten« durch die NS-Zeit angesichts der uneindeutigen Verhaltensweisen beispielsweise eines Wilhelm Furtwänglers als degoutant empfanden. So war es eben jenes Furtwängler-Konzert im Mai 1947 in Berlin mit der *Egmont*-Ouvertüre als Auftakt, das großen Unmut im Hause Mann erregte. Und zwar nicht die künstlerische Darbietung selbst, sondern das Bekenntnishafte, das im vermeintlich unpolitischen Konzert- und Musikereignis liegende Politisch-Demonstrative, das von allen (und auch den englischsprachigen) Rezensenten dem Konzert und insbesondere auch dem Verhalten des Berliner Publikums euphorisch zugeschrieben wurde. Erika Mann sah sich im Anschluss an die Berichterstattung über dieses Konzert veranlasst, einen zornigen Leserbrief an die *New York Herald Tribune* zu schreiben, in dem sie beklagte, die ach so unpolitische Musik werde missbraucht als Plattform deutscher Solidaritätsbekundungen für vermeintliche Opfer der Entnazifizierung. Statt Furtwängler zu feiern, solle man sich lieber fragen, warum noch keiner der bekannten emigrierten Musiker bislang wieder nach Berlin gekommen sei: »Neither Toscanini nor Bruno Walter, neither Huber-

gung von NS-Opfern – gerade auch im Vergleich mit der Situation in der DDR – steht im Zentrum eines derzeit im DFG-Projekt »Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit« u. a. vom Verfasser vorbereiteten Bandes zur Rückkehr von exilierten Musikschaffenden nach Berlin und Ostdeutschland.

164 Merseburger 2012, S. 480.

165 Vgl. hierzu etwa Klaus und Erika Manns Buchprojekt *Escape to life* von 1939.

mann [sic] nor Adolf Busch, men of whose world renowned art ›Führer-Hitler deprived his musical nation, seems to be wanted.«¹⁶⁶

Und auch Thomas Mann schien sich dieses Konzert und seine Begleitumstände zu Herzen genommen zu haben, rührten sie doch, wie Hans Rudolf Vaget beschrieben hat, einmal mehr an sein problematisches, von Melancholie nicht freies Verhältnis zur »inneren Emigration« und damit auch zur deutschen Musik.¹⁶⁷ In einem Brief an Arnold Bauer äußerte er:

»Sie glauben nicht, wie mich die 15 Minuten-Demonstration für Furtwängler, die mit Musik wenig zu tun hatte, dégoutiert und entmutigt hat! Hätte man stattdessen Adolf Busch eingeladen und ihm 15 Minuten lang applaudiert, so würde ich nach Deutschland kommen. Aber so? Die Verachtung des Emigrantentums, der Dünkel, dass nur diejenigen etwas von Deutschland verstehen und darüber mitreden dürfen, die 1933 dort sitzengeblieben, Deutschland ›treu geblieben‹ sind – das alles ist unerträglich.«¹⁶⁸

Nicht nur in seiner berühmten Rede »Deutschland und die Deutschen«, gehalten am 29. Mai 1945 in Washington, hatte Thomas Mann jene der beschriebenen musikalischen Vergangenheitspolitik diametral zuwiderlaufenden Thesen formuliert, die in ausgebauter Form auch seinem *Doktor Faustus* zugrunde liegen: seine Beobachtung eines direkten, wenn nicht gar ursächlichen Zusammenhanges zwischen »Musikidolatrie« und verhängnisvoller politischer Entwicklung in Deutschland.¹⁶⁹ Dass die Aufnahme dieser Ansichten und auch die des *Doktor Faustus* in (West-)Deutschland sehr verhalten ausfiel, dass vielmehr Thomas Mann in der Nachkriegszeit zur Symbolfigur des ungeliebten, sich ungefragt einmischenden Emigranten avancierte, wundert vor dem Hintergrund der beschriebenen Diskurse nicht.¹⁷⁰ Auf eine wesentlich drastischere Formel brachte die Familie Busch¹⁷¹ ihre Haltung zum Narrativ der unversehrten deutschen Musikkultur. In ihrer Absage an Konrad Adenauer, der in seiner damaligen Funktion als Kölner Oberbürgermeister die Brüder Fritz und Adolf Busch im

166 Erika Mann an *New York Herald Tribune*, Zürich 31.5.1947, zit. n. Vaget 2011, S. 475f. Dort ist der gesamte Leserbrief abgedruckt. Vgl. hierzu auch Kanzog 2014.

167 Vgl. Vaget 2011, S. 292–297.

168 Hervorhebung im Original, Brief Thomas Mann an Arnold Bauer, Flims 4.7.1947, Mann 1963, S. 541.

169 Vgl. hierzu Vaget 2011, insbesondere S. 9–47, Zitat S. 24, sowie Lörke 2010, S. 220–271.

170 Zur *Doktor Faustus*-Rezeption in Deutschland siehe Wimmer 2007, S. 100–111, 131–136.

171 Gemeint sind Fritz, Adolf und Hermann Busch, die alle Musiker waren und alle, und zwar ausschließlich aus politischen Gründen, während der NS-Zeit aus Deutschland emigriert waren.

Sommer 1945 gebeten hatte zurückzukehren und das rheinische Musikleben wieder aufzubauen, formulierte Frieda Busch: »Ihr Brief allein beweist, wie schwer es fuer uns ist Sie zu verstehen. Nach unsrer Ansicht hat Deutschland andre Pflichten, als das Musikleben wieder herzustellen. Die Opfer von Buchenwaldt [sic] sind kaum kalt und in unseren Herzen brennen sie.«¹⁷²

Andererseits waren es nicht selten Emigranten selbst, die das Versöhnungspotenzial der Universalie Musik aufriefen. Der nach Buenos Aires emigrierte Theaterleiter, Regisseur, Musikschriftsteller und Dirigent P. Walter Jacob etwa hatte bereits 1943 in verschiedenen argentinischen Exilzeitschriften den Essay »Die Aufgabe der Kunst in der Nachkriegszeit« publiziert, in dem er mit Emphase verkündet hatte:

»Es gilt Millionen von Menschen zu überzeugen und zu erziehen! [...] Und in diesem riesigen Erziehungswerk der europäischen Nachkriegsära wird die Kunst ihren Platz, ihre neuen Aufgaben und Ziele haben. [...] Hat nicht nach dem unartikulierten, viehischen Gebrüll, nach der Sprachbedelung der faschistischen Lügner das gestaltete Dichterwort die gleichzeitig revolutionärste und konservativste (nämlich verschüttete und verlorene Werte erneuernde und erhaltende) Aufgabe zu erfüllen?! Muß nicht der darstellende Mensch auf dem Theater in flammendem Aufruf, in der Nachschöpfung des klassischen Dramenguts aller Kulturvölker dem am faschistischen Gewaltglauben erkrankten Mitläufer zeigen, was der Mensch sein könnte, hätte nicht Lüge und von einer dummen, privilegierten Schicht propagierte Verdummung und Verrohung ihn von seinem ewigen Wege abirren lassen? Wird nicht das gestaltete Bild, die Plastik des Körpers, der im Tanz bewegte Mensch dazu imstande sein, unsere Generation endlich vom Rekordwahnsinn des Sportdrills und der Plakatphrase des so gar nicht heldischen militärischen Kadavergehorsams zu befreien? Und sollte nicht endlich die internationalste aller Künste, die Musik, den alten Beethovenschen Traum der Menschenverbrüderung verwirklichen und erfüllen können?!«¹⁷³

Und mit einer ganz ähnlichen Botschaft eröffnete Otto Klemperer (einer der ersten exilierten Musiker überhaupt, der nach dem Ende des »Dritten Reiches« wieder in Deutschland auftrat) seine erste Probe auf nachkriegsdeutschem Boden mit einer an die Musiker des Südwestfunkorchesters

172 Brief von Frieda Busch (Ehefrau von Adolf Busch) an Konrad Adenauer, New York 20.8.1945, BBA, B 14369, siehe hierzu auch Busch 1971, S. 240f., sowie Kapitel II.1.

173 *Das Andere Deutschland* 59 (Feb. 1943), hier zit. n. Jacob 1985, S. 51 f. Zu Jacob siehe Kapitel II.2.

Baden-Baden gerichteten, später dankbar publizierten Ansprache: »Ich bin gekommen, um zu versuchen, die Wunden zu heilen, die diese schreckliche Zeit geschlagen hat. Ich glaube, daß Musik eine der Mächte ist, die diese Wunden heilen können.«¹⁷⁴

So wäre, könnte man angelehnt an Carl Zuckmayers *Deutschlandbericht* als eine Ausgangsthese dieser Studie formulieren, aus der Haltung der Emigranten zur musikalischen Vergangenheitspolitik (West-)Deutschlands gewissermaßen eine Gretchenfrage der Remigration abzuleiten: Nahm man den Dagebliebenen die behauptete Position der sich in den Gefilden der Kunst zentral verankerten »inneren Widerständigkeit« ab, und bestand damit gleichsam noch eine gemeinsame »Geschäftsgrundlage«?¹⁷⁵ War man darüber hinaus sogar dazu bereit, diesen Bereich der »inneren Emigration« neben dem »echten« Exil oder, vielleicht sogar noch mehr als dieses, als Ort des »anderen Deutschland« zu akzeptieren? Oder aber stellte, abstrakter formuliert, der NS nicht nur einen zivilisatorischen Rahmenbruch dar, sondern zugleich auch einen Bruch der Kultur? Und war nicht vielmehr mit Thomas Manns *Doktor Faustus* zu fragen, ob nicht Musik selbst dazu geholfen hatte, diesen Bruch herbeizuführen? – was in der von Hans Mayer formulierten Schlussfolgerung mündete: »Es gab sie nicht mehr, die deutsche Musik.«¹⁷⁶

Wenn sich Emigranten vor dem Hintergrund dieser und vieler anderer Fragestellungen dennoch zur Rückkehr nach Deutschland entschließen konnten (wie dies im Übrigen Hans Mayer ja tat): Welche Haltung nahmen sie als Remigranten zu den beschriebenen Diskursen ein? Formulierten sie, wie etwa Richard Alewyn, offenen Widerspruch (und sahen es als ihre Aufgabe an, mit der moralischen Legitimation des zurückgekehrten Exilanten genau diesen Widerspruch in Deutschland auszusprechen)?¹⁷⁷

174 H[einrich] St[robel]: Wiedersehen mit Otto Klemperer, in: *Melos* 14 (1946/47) 1, S. 19f. (hier S. 19).

175 Zuckmayer hatte in seinem Bericht beschrieben, gleich bei seiner Ankunft in Berlin im November 1946 von einem der Chefs der amerikanischen Information Control Division davor gewarnt worden zu sein, eine Pressekonferenz abzuhalten. Dabei würde man ihm unweigerlich drei Fragen stellen, die er als zurückgekehrter Emigrant nicht beantworten könne und wolle: Erstens, die »Gretchenfrage«: »Kommen Sie für immer zurück – oder sind Sie kein Deutscher mehr?«, zweitens, »welcher Partei Sie beitreten wollen« und drittens, »was Sie von Thomas Manns Einstellung zu Deutschland halten«. Zuckmayer 2004, S. 124f.

176 Mayer schildert diese Beobachtung allerdings erst in der Rückschau aus dem Jahr 1999 (in seinem Erinnerungsband *Gelebte Musik*), Mayer 1999, S. 183.

177 Ähnlich wie die Buschs hielt Alewyn, allerdings in der Position des Rückkehrers, der allgemeinen Kulturemphase den Verweis auf die Nähe von Weimar und Buchenwald vor (und zahlte dafür zumindest in seiner Generation den Preis weitgehender Isolation). Im Wortlaut (und selten zitierten Kontext) heißt es bei ihm, und zwar als Einleitung zu einer Goethe-Vor-

Oder stimmten sie mit der Mehrheit der Dagebliebenen darin überein, dass es, wenn überhaupt, die Kultur, die Musik sei, an der sich Deutschland wieder aufrichten konnte, und stellten sie ihre Rückkehr gewissermaßen in den Dienst dieser Sache? Versuchten sie vielleicht, gewissermaßen eine Synthese aus diesen Positionen zu formulieren, wie man sie am exponiertesten vielleicht bei Theodor W. Adorno findet?¹⁷⁸ Vor dem Hintergrund dieser Fragen werden die im Verlauf dieser Studie vorgestellten Einzelfälle zu betrachten sein.

Am Ende dieses Abschnitts sei noch einmal auf den konkreten Ausgangspunkt zurückgekommen, den Film *Botschafter der Musik*, die darin pointiert herausgestellten Werke und Interpreten samt ihrer ineinander verschränkten Aufführungshistorie und die daraus abgeleiteten Narrative musikalischer Vergangenheitspolitik. Dass der dort in signifikanter Weise vollzogene Konnex individueller, ästhetischer und institutioneller Diskurse auch in der weiteren Geschichte der Bundesrepublik seine Fortsetzung fand und dass dabei auch aus dem Exil zurückgekehrten Musikern eine herausgehobene Position zukommen konnte, zeigt ein unter dem Rubrum »Schnoor-Skandal« in die westdeutsche Musikgeschichtsschreibung eingegangener Fall aus dem Jahr 1956. Der Streit entzündete sich an einer polemischen Kolumne des schon in der NS-Zeit hervorgetretenen Musikkritikers Hans Schnoor im *Westfalenblatt*.¹⁷⁹ Konkreter Auslöser der anschließend in den westdeutschen Rundfunksendern, vor allem im Feuilleton aber auch vor Gericht ausgetragenen Kontroverse war ein geplanter gemeinsamer Auftritt Schnoors und Winfried Zilligs im Rahmen einer Tagung der Evangelischen Akademie für Rundfunk und Fernsehen im

lesung, die er unter dem Titel »Goethe als Alibi« 1949 an der Universität Köln hielt: »Es gibt wenig, was auf den Neankömmling in Deutschland einen so bestürzenden Eindruck macht, als die Unbekümmertheit, mit der man sich allerorten schon wieder anschickt, Goethe zu feiern, als ob dies für einen Deutschen die natürlichste Sache von der Welt wäre, als ob gar nichts geschehen wäre, oder als ob irgend etwas damit ungeschehen gemacht werden könne. [...] Ist es nicht angebracht und anständig, einmal zu fragen, wie wir überhaupt dazu kommen, Goethe zu feiern? Ob es uns überhaupt zusteht? [...] Zwischen uns und Weimar liegt Buchenwald. Darum kommen wir nun einmal nicht herum. Man kann natürlich jederzeit erklären, mit dem deutschen Volk nichts mehr zu tun zu haben. Man kann auch daraus die Frage aufwerfen, wieviel eigentlich Goethe mit den Deutschen zu tun habe. Was aber nicht geht, ist sich Goethes zu rühmen und Hitler zu leugnen. Es gibt nur Goethe *und* Hitler, die Humanität *und* die Bestialität. Es kann, zum mindesten für die heutigen Generationen, nicht zwei Deutschlands geben.« Hervorhebung im Original, Richard Alewyn: Goethe als Alibi?, in: *Hamburgische Akademische Rundschau* 3 (1948/50) 8–10, S. 685–687, zit. n. Mandelkow 1984, S. 335. Vgl. zu Alewyn die (allerdings aus Schülerperspektive verfasste) Monografie von Klaus Garber, Garber 2005.

178 Vgl. zu Adorno Schmidt 2005a, 2008, Boll 2004, S. 33, Sponheuer 2002, S. 37 f., Vaget 2011, S. 412 f.

179 Vgl. hierzu Boll 2004, S. 213–221 sowie Calico 2009, S. 32–40.

Juni 1956 (weitere Teilnehmer waren unter anderem Erich Kuby und Wolfgang Hildesheimer). Zillig schloss seinen Vortrag über seinen Lehrer Arnold Schönberg mit Zitaten aus Schnoors Artikel und verließ anschließend unter Protest den Saal. Über diesen Vorfall berichtete wenige Tage später Walter Dirks ausführlich in der *FAZ* und brachte damit den Skandal auch öffentlich ins Rollen.¹⁸⁰ Den Anlass zu Schnoors Verdikt hatte dabei eine Rundfunkübertragung von Arnold Schönbergs *A Survivor from Warsaw* gegeben, jenes in Schnoors Augen »widerwärtige Stück, das auf jeden anständigen Deutschen wie eine Verhöhnung wirken muss«. Schnoors Zorn erregte dabei nicht nur Schönbergs Werk allein, sondern vielmehr noch die Zusammenstellung des Konzertprogramms. Der Dirigent, Hermann Scherchen, hatte »[u]m das Maß der herausfordernden Unanständigkeit vollzumachen« Schönbergs Werk mit Beethovens *Egmont*-Ouvertüre kombiniert.¹⁸¹

180 Artikel hierüber erschienen am 30.6 und 5.7.1956, vgl. Boll 2004, S. 215f.

181 Im Wortlaut heißt es bei Schnoor: »Wir machen noch besonders auf die Tatsache aufmerksam, daß am nächsten Donnerstag der Sender Bremen II Schönbergs ›Überlebenden von Warschau‹ [sic] bringt; jenes widerwärtige Stück, das auf jeden anständigen Deutschen wie eine Verhöhnung wirken muß. Um das Maß der herausfordernden Unanständigkeit vollzumachen, hat der Dirigent dieser Sendung, Hermann Scherchen (wer sonst?) neben den Haßgesang des Schönberg Beethovens Musik zu Goethes ›Egmont‹ gestellt. Wie lange soll das noch so weitergehen?« Hans Schnoor: Rundfunkglosse, in: *Westfalenblatt* 16.6.1956.

II »Fühlungnahme«

Zur Diskurs- und Vorgeschichte der Rückkehr

