

# **Wiederaufnahme?**

Matthias Pasdzierny

## **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

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](http://www.dnb.de) abrufbar.

ISBN 978-3-86916-328-4

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.etk-muenchen.de](http://www.etk-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 Epochewende 1989 scheinen dabei den Weg frei gemacht zu haben für eine Neubewertung der zurückliegenden Jahrzehnte und ihres widersprüchlichen Umgangs mit der NS-Vergangenheit.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup>

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.<sup>3</sup> 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 musicalischer 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.<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup> 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: *Nachprogramm. 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 Narrative<sup>7</sup> 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?«<sup>8</sup>, 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 großenteils 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-, Komposition- und Aufführungs geschichte, 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-, komposition- 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	<b>Politisch unverdächtig?</b> <b>Musik im westdeutschen Wiederaufbau</b>	25
II	<b>»Fühlungnahme«</b> <b>Zur Diskurs- und Vorgeschichte der Rückkehr</b>	89
	1. Zwischen Projektion und Abwehr Die Dagebliebenen und ihre Sicht auf die Rückkehr emigrierter Musikschafter	91
	2. »He wanted to go back to his künstlerisches life.« Rückkehrentscheidungen und Rückkehrwege am Beispiel der Remigration von Richard Engelbrecht	183
	3. »Ich <u>muss</u> , 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	<b>»In der Remigration«</b> <b>Zur Wirkungsgeschichte der Rückkehr</b>	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 »Emigrantstaat« Saarland	616

#### **IV Zusammenfassung und Ausblick 645**

<b>Anhang</b>	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.<sup>1</sup> »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.«<sup>2</sup> 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?<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> 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 Nähtere 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.<sup>5</sup> Doch wer redete (oder schwieg) über Exil und Rückkehr, auf welche Weise, in welchen Kontexten und mit welcher Absicht? Die von der amerikanischen Besatzungsmacht herausgebene *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 Musikschauffenden).<sup>6</sup> 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 Verbindungslien 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 Tschaikowsky«, 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 »Machterobernahme« 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 Musikschauffenden 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.<sup>7</sup> 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 »orchesterpädagogisch 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«.<sup>8</sup> Derartige Aussagen zeigen gerade in ihrer Widersprüchlichkeit auf plastische Weise, wie die Rückkehr exilierter Musikschafter 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.<sup>9</sup>

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-Mantefel 1999, Koch/Tallauf 2007 sowie die Beiträge in Koch 2007.

Konstellation.<sup>10</sup> Im Gegensatz zu anderen Bereichen aber, wo etwa für die Literatur,<sup>11</sup> die bildenden Künste und die Architektur,<sup>12</sup> verschiedene Bereiche der Wissenschaft (etwa der Geschichtswissenschaft,<sup>13</sup> der Soziologie<sup>14</sup> und der Politikwissenschaft<sup>15</sup>), des Rechtswesens<sup>16</sup> und der Wirtschaft<sup>17</sup> sowie für bestimmte Regionen<sup>18</sup> neben Aufsätzen und Tagungs-bänden bereits diverse Monografien und exemplarische Biografien vorliegen, steht die Erforschung der Rückkehr von exilierten Musikscha-fenden 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*,<sup>19</sup> die unter großer medialer Aufmerksamkeit vorgestellte Studie des Historikers Michael Schwartz zur Frühgeschichte des Bundes der Vertriebenen sowie Ursula Krechels Auszeichnung mit dem Deutschen Buch-preis für ihren Remigrations- und Wiedergutmachungsroman *Landge-richt*<sup>20</sup> – erscheint die Musikkultur bis auf wenige Ausnahmen eigenartig unterrepräsentiert.<sup>21</sup> 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 Auseinander-setzung 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 Bedeu-tung der Rückkehr exilierter Musikscha-fender allenfalls am Rande diskutiert. Unmittelbar vor Drucklegung dieses Bandes erschien eine Studie von Michael Custodis und Friedrich Gei-ger, die sich in der Hauptsache mit der Rolle Heinrich und Hilde Strobel im Rahmen der

jenen von Misha Aster und Fritz Trümpf 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).<sup>22</sup> 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.<sup>23</sup>

An diesen Punkten setzt das Forschungsprojekt »Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit«<sup>24</sup> 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, Trümpf 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. Kampfbündler 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](http://www.udk-berlin.de/musikwissenschaft/rueckkehr).

die meisten zahlreiche Angehörige und Freunde im Holocaust verloren.<sup>25</sup> Insofern ist eine Beschreibung und Dokumentation der Rückkehrsvorgänge 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«.<sup>26</sup> Auch die Fachgeschichte der musikwissenschaftlichen Exilforschung in Deutschland lässt sich vor diesem Hintergrund verstehen.<sup>27</sup> 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 Musikschaaffenden. 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.<sup>28</sup> 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.<sup>29</sup> 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.<sup>30</sup> 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 Musikschaaffenden 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, 7f., 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. 125f.). 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 berühmt gewordener Bundestags-Rede zur deutschen Befreiung aus heutiger Sicht als eine »Zäsur im erinnerungspolitischen Diskurs« angesehen wird, liefert hierfür einen passenden Hintergrund.<sup>31</sup> 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«.<sup>32</sup> 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.<sup>33</sup>

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.<sup>34</sup> 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 rassischen 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.<sup>35</sup> 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.<sup>36</sup> Dass exilierte Musikschaflende 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 Musikschaflenden 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 Musikschaflender – 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.<sup>37</sup>

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.<sup>38</sup> 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.<sup>39</sup> 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, Włodarsky 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.

ischen 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.<sup>40</sup> Andere Exilanten der Musikkultur fielen lange Zeit gänzlich durch das Raster der Forschung, weil sich ihre Biografien nicht in die Opfernarrative fügten.<sup>41</sup> 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.<sup>42</sup> 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.<sup>43</sup>

Innerhalb der musikwissenschaftlichen Exilforschung wurde dabei auf die Problematik der beschriebenen methodischen und zeitlichen Fokussierung von Anfang an hingewiesen.<sup>44</sup> 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.<sup>45</sup> 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. 41f., 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. 6f., 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.<sup>46</sup> 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.<sup>47</sup> 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.<sup>48</sup> 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.<sup>49</sup> 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.<sup>50</sup> 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 Scheding 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 Musikschaeffenden, die mittlerweile im Archiv der Berliner Akademie der Künste einschbar 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](http://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.<sup>51</sup> 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.<sup>52</sup> Dieser Zugriff lässt sich auf andere Quellenbestände ausweiten, sodass etwa der Blick auf Erste Auftritte, Werke oder Texte und ihre 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.<sup>53</sup> 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.<sup>54</sup>

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 Musikschafter 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.<sup>55</sup> 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.<sup>56</sup> Auch Hilfsbegriffe wie »halbe Remigranten«<sup>57</sup> oder »Poly-Remigranten«<sup>58</sup> 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

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

<sup>56</sup> Vgl. für eine Reflexion und Abgrenzung des Begriffes Remigrant Lehmann 1997.

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

<sup>58</sup> 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«<sup>59</sup> 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.<sup>60</sup> 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.<sup>61</sup> Problematisch in der Einordnung sind Fälle von sogenannten »Halb- und Vierteljuden«, Personen in »geschützten Mischhehen«, 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.<sup>62</sup> Mit Blick auf solche Biografien wurden in der Nachkriegszeit bisweilen ähnliche Begriffe verwendet wie in den Debatten über die »äußersten« Emigranten. So sprach man etwa im Fall von Walter Braunfels' erstem Köln-Aufenthalt nach Kriegsende von seiner Rückkehr aus dem Exil am Bodensee.<sup>63</sup> 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.<sup>64</sup> Wie es im Inneren dieser Personen selbst aussah, ist dabei noch einmal eine andere Frage.<sup>65</sup> 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 Musikschaaffenden, 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 Nachkriegsmusikgeschichte 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 Musikschaaffenden. 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 Kestenberg's längerer Erholungsreise in den Schwarzwald, in deren Rahmen er alte Bekannte wie etwa Fritz Jöde empfing und später darüber in seinen Memoiren berichtete.<sup>66</sup>

Fälle von dauerhafter Rückkehr wurden im Rahmen dieser Studie immer erfasst, auch wenn die entsprechenden Personen nach der Wiederaufansiedlung 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.<sup>67</sup> 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.<sup>68</sup> 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.<sup>69</sup>

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 Musikschaſſenden ist zwar in etymologischer Hinsicht nicht gänzlich frei von Untertönen (handelt es sich doch um eine vorwiegend in der DDR verwendete Wortschöpfung).<sup>70</sup> 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 Musikschaſſende/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.<sup>71</sup>

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 Musikschaſſenden 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.<sup>72</sup> 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.<sup>73</sup> 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 Corinna 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.<sup>74</sup> 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,<sup>75</sup> 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.<sup>76</sup> 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.<sup>77</sup> 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.<sup>78</sup> 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 kurorischen 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-berüchtigtem Postulat »Schönberg ist tot« von 1952 und der Umwidmung Anton Webers 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 zeigen<sup>79</sup> oder auch Auswirkungen der spezifischen Funktion der Kurse als Kontakt- und Stellenvermittlungsbörse für zurückkehrende Emigranten.<sup>80</sup>

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).<sup>81</sup> 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.<sup>82</sup> Eine gewisse Orientierung bietet hinsichtlich dieser Problematik die von Norbert Frei vorgenommene Periodisierung der westdeutschen Nachkriegsgeschichte anhand des jeweiligen Umgangs mit der NS-Vergangenheit.<sup>83</sup> 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«<sup>84</sup> 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 Mamlok's Biografie Traber 2012, zur Rückkehr ebd., S. 223–247.

82 Ebd., S. 223f.

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.<sup>85</sup> Im zweiten Teil folgt eine Auseinandersetzung mit den im Vorfeld der Rückkehr liegenden, aber auch den sich mit dem Moment der Rückkehr selbst auseinandersetzenden 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.<sup>86</sup>

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 Musikschaeffenden 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.

## Danksagung

Die vorliegende Arbeit entwickelte sich im Laufe mehrerer Jahre aus den Anfängen einer Staatsexamensarbeit an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Stuttgart zu einem Forschungsvorhaben im Rahmen des DFG-Projekts *Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit – Die Rückkehr von Personen, Werken und Ideen* und wurde im Jahr 2013 an der Fakultät Musik der Universität der Künste Berlin als Dissertation angenommen. Viele Menschen haben zu ihrem Gelingen beigetragen.

Ganz besonders bedanken möchte ich mich bei meiner Doktormutter und Leiterin des DFG-Projekts, Prof. Dr. Dörte Schmidt, die den geschilderten Weg von Anfang an begleitet hat und dabei kritisch-fördernde Betreuung und gemeinsames intensives Forschen in bester Weise miteinander zu verbinden wusste. Prof. Dr. Susanne Fontaine danke ich für das langjährige Interesse an meiner Arbeit, die Übernahme der Zweitbegutachtung sowie insbesondere für wertvolle Erläuterungen zu Geschichte und Mentalität des Saarlandes.

Die beiden weiteren Leiter des DFG-Projektpakets *Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit*, Dr. Dietmar Schenk und Prof. Dr. Thomas Schipperges, sowie die Kolleginnen und Kollegen des Projekts und der assoziierten Forschungsprojekte, Dr. Philine Lautenschläger und Dr. Cordula Heymann-Wentzel, Antje Kalcher, Dr. Jörg Rothkamm, Daniela Fugellie, Sandra Kebig und Franziska Stoff, boten einen überaus anregenden Diskussionskontext und lieferten zahlreiche Hinweise auf Quellen von Berlin bis Brasilien. Wichtige Anregungen kamen zudem durch die Teilnehmerinnen und Teilnehmer des musikwissenschaftlichen Forschungskolloquiums und die Kolleginnen und Kollegen an der Universität der Künste Berlin. Darüber hinaus danke ich Dr. Sophie Fetthauer, Kim Feser, Dr. Anna Langenbruch und Dr. Antje Tumat für kritisches Lesen und Nachfragen.

Ein ganz persönlicher Dank geht an die vielen Menschen, die ihre Geschichten ebenso mit mir teilten wie Briefe, Fotos, Tagebücher und andere Unterlagen aus ihren Familienarchiven. Hervorheben möchte ich an dieser Stelle Dr. h. c. Lore Auerbach, Uwe Richardsen, Prof. em. Samuel Adler und insbesondere Judith Lockwood, die von einer Zeitzeugin schnell zur Freundin wurde.

Stellvertretend für die zahlreichen konsultierten Archivarinnen und Archivare, Bibliothekarinnen und Bibliothekare sei hier Dr. Elke Koch vom Staatsarchiv Ludwigsburg genannt, die die Anfänge meiner Recherche auf sympathisch-kompetente Weise begleitete, sowie für ebenso sachkundige und unbürokratische Unterstützung Dr. Heinz-Jürgen Winkler, Hindemith Institut Frankfurt, Clemens Zoidl, Ernst Krenek Institut Krems, Dr. Jürgen Schaarwächter, BrüderBuschArchiv im Max-Reger-Institut Karlsruhe, sowie Dr. Werner Grünzweig, Leiter der Musikabteilung des Archivs der Akademie der Künste Berlin.

Ein besonderer Dank geht an die studentischen Hilfskräfte des Forschungsprojekts, Amelie Müller, Hemma Jäger und Johann Friedrich Wendorf, für ihre

tatkräftige Unterstützung, vor allem auch auf dem Weg zur Erstellung der Druckfassung.

Johannes Fenner von der edition text + kritik danke ich sehr herzlich für sein Engagement bei der Übernahme der Reihe sowie die umsichtige und angenehme Betreuung der Buchpublikation.

Ein Stipendium des Evangelischen Studienwerks e.V. Villigst ermöglichte die nötige Konzentration in der Anfangsphase, die Förderung des Projekts durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft bot im weiteren Verlauf der Arbeit ideale Forschungsbedingungen, bis hin zur Finanzierung der Publikation.

Familie und Freunden danke ich für stetige Unterstützung und Unterkunft bei diversen Archivreisen, meinen Eltern für ihr Interesse und ihre Freude an meiner Forschung, Anna Lea, Luzia und Richard für alles und von ganzem Herzen.