

Wien und die Folgen für die deutsche Musikwissenschaft

Klärungen zur »Münchener Schule«

Manfred Hermann Schmid

Das Thema von Zusammenhängen und Abgrenzungen im Fach ist derart komplex, dass im ersten Schritt ohne Simplifizierungen nicht auszukommen ist; sie sind ein unvermeidlicher Anfangsschritt in der Historiographie. Literatur erwies sich zwar bei vielen Details als nützlich, nicht aber beim Hauptpunkt: Das Thema der wissenschaftlichen Schulen bleibt in so gut wie allen Darstellungen der Fachgeschichte ausgeblendet,¹ obwohl es mündlich von unbestreitbarer Wichtigkeit ist und gelegentlich in Rezensionen zur Sprache kommt.² Der folgende Versuch zu Wien und München konzentriert den Blick auf die Personen Guido Adler, Rudolf von Ficker und Thrasybulos G. Georgiades. Das hat eine gewisse innere Notwendigkeit, reduziert aber die institutionelle Wirklichkeit, weil an beiden Orten noch sehr viel mehr Forscher gelehrt haben, deren Wirkung bei diesem Text im Dunklen bleibt.³

Schulen bildeten sich im Fach früh insofern, als es nationale Abgrenzungen gab, sekundär bei den Methoden, doch primär bei den Zuständigkeiten. Innerhalb der *Internationalen Musikgesellschaft* seit 1899 fühlten sich alle, eine

1 | Rainer Cadenbach, Andreas Jaschinski und Heinz von Loesch, Art. »Musikwissenschaft«, in: *MGG*², Sachteil 6, Kassel 1997, Sp. 1789–1834; *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin?*, hrsg. von Anselm Gerhard, Stuttgart und Weimar 2000.

2 | Zum Beispiel bei einer Besprechung von Band 1 der *Mozart Studien* durch Ulrich Konrad in der *Musikforschung* 46 (1993), H. 4, S. 440–441, freilich in Vermeidung des Wortes »Schule«, das durch »Denken« ersetzt wird. Von »Münchener Schule« spricht Martin Kirnbauer in einer Sammelrezension der *Schweizer Musikzeitung* 4/2013. Interessant scheint mir, dass solche Verweise vorwiegend negativ in ausgrenzender Absicht vorgetragen werden.

3 | Ich trage hier, letzter Doktorand von Thrasybulos G. Georgiades, als »Betroffener« vor, der sich als Teil der »Schule« begreift. Für kritische Lektüre aus der Distanz danke ich herzlich dem Wiener Kollegen Professor Dr. Michele Calella.

Folge der Nationalstaatlichkeit des 19. Jahrhunderts, für das eigene Territorium verantwortlich.⁴ Einen besonderen Akzent haben die Abgrenzungen zwischen Deutschland und Österreich. Preußen möchte eine österreichische Dominanz ablegen, was sich schon 1871 demonstrativ beim Wechsel des Patronats der Bach-Ausgabe zeigt. Österreich muss gegen einen Komplex der Marginalisierung ankämpfen.⁵ So entwickeln sich noch im Jahrzehnt vor 1900 zwei getrennte große Unternehmungen, in deren Sog sich auch etwas wie Schulen bilden, die *Denkmäler Deutscher Tonkunst* (DDT) und die *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* (DTÖ), wobei die Grenzveränderungen von 1918 für letztere mehr oder weniger folgenlos blieben.⁶

Von einer Berliner Schule in Folge des Wirkens von Philipp Spitta wird man nur ansatzweise sprechen können, zumal es keine örtliche Zentrierung gab, die neue Vorbilduniversität, Reichsuniversität genannt, in Straßburg gegründet wurde und Leipzig sich seine alte Rolle im Musikleben nicht einfach streitig machen ließ.⁷ In Österreich dagegen gilt eine klare Zentrierung. Sie wird dadurch gestützt, dass Guido Adler ein regelrechtes Konzept für das

4 | Es war Alfred Einstein, der ein solches Konzept von verwalteter Zuständigkeit kritisierte, als ihm 1939 die Aufgabe zufiel, ein Tonkünstlerlexikon von 1924 (*A dictionary of modern music and musicians*, London 1924) zu bearbeiten. Dazu Anselm Gerhard, »Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin?«, im gleichnamigen Sammelband (2000), S. 1–30, hier S. 21.

5 | Vor dem Hintergrund des ersten Weltkrieges hat Adler dabei den territorialen Aspekt 1917 zu einem geistigen stilisiert (»die österreichische Tonkunst bietet das reinste Abbild des echten Oesterreichertums«, zit. nach Volker Kalisch, »Unmaßgebliche Gedanken zu einem maßgeblichen Konzept: Guido Adlers Musikwissenschaftsentwurf«, in: *Musikwissenschaft* (2000), S. 69–85, hier S. 77).

6 | Im MGG²-Artikel »Musikwissenschaft« ist die Frage Deutschland/Österreich durch eine eigenartige Verteilung zum Verschwinden gebracht. Eine österreichische Musikwissenschaft vor 1945 gibt es nicht oder sie ist einfach dem Kapitel »Deutschland« zugeschlagen, nach 1945 ist sie mit der schweizerischen vereinigt: von Loesch, Art. »Musikwissenschaft« (1997), Sp. 1815–1829.

7 | Vgl. dazu Peter Sühling, »Musik als Universitätsfach – technisch und wissenschaftlich. Gustav Jacobsthals Konzeption des Faches Musik in seinem Memorandum von 1883«, in: *Die Musikforschung* 65 (2012), H. 3, S. 231–253; Tobias Janz und Jan Philipp Sprick, »Einheit der Musik – Einheit der Musikwissenschaft? Hugo Riemanns ›Grundriß der Musikwissenschaft‹ nach 100 Jahren«, in: *Die Musikforschung* 63 (2010), H. 2, S. 113–133; »Wilhelm Seidel, Hugo Riemann und die Institutionalisierung der Musikwissenschaft in Leipzig«, in: *Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft. Damals und heute. Internationales Symposium 1998*, hrsg. von Theophil Antonicek und Gernot Gruber, Tutzing 2005, S. 187–196.

Fach entwickelt und in gedruckter Form propagiert hat.⁸ Dieses Konzept mutet zwar ein wenig mechanisch konstruiert an, aber es hat den Vorzug, eine Vorstellung vom Fachganzen zu entwickeln und relativ rasch in einem Wiener »Musterinstitut« auch Folgen zu zeitigen: in einer Reihe prominenter Schüler, einige davon aus dem Schönberg-Umkreis.⁹ Die Vielfalt der Absolventen und ihrer auch immer individuellen Interessen macht es fast unmöglich, etwas Einheitliches und Umfassendes herauszuarbeiten. Das wird nur in der Beschränkung auf einen innersten Kreis möglich: auf jene Personen, die Adler eng an sich gebunden hat und in denen er potentielle Nachfolger zu sehen bereit war.

Eine latente Frontstellung zwischen Wien und Berlin hatte sich durch die politischen Veränderungen der »kleindeutschen« Reichsbildung unter Ausgrenzung Österreichs ergeben, verstärkte sich aber auch durch den konfessionellen Hintergrund. Vorwiegend protestantisches Erbe hier, katholisches dort. Dass Wien und Berlin nicht nur harmonisch kooperierten, sondern auch konkurrierten,¹⁰ bis hin zu unübersehbaren Animositäten, wird 1907 an einer reichlich bissigen Rezension Max Schneiders von Bibers *Rosenkranzsonaten*¹¹ in der Edition der DTÖ bemerkbar. Wegen der falschen Auflösung einer Skordatur bot sich die nicht unwillkommene Gelegenheit, Guido Adler und seine Leute vorzuführen – einen Guido Adler, der bekanntermaßen den Anspruch vertrat, im Fach »führend voranzugehen«.¹² Die gebotene Kritik hätte auch freundlicher ausfallen können. Dann wäre Guido Adler seine matte Erwiderung erspart geblieben. Er hatte sich übrigens schon 1887 darüber beklagt,

8 | Guido Adler, »Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft«, in: *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* 1 (1885), S. 5–20; *Methode der Musikgeschichte*, Leipzig 1919.

9 | Das Wort »Musterinstitut« fällt 1901 im Rahmen einer Eingabe an das Ministerium (Barbara Boisits, »Guido Adler und die Gründung der Bibliothek am Musikwissenschaftlichen Institut in Wien«, in: *Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft* (2005), S. 69–88, hier S. 74). Zur Geschichte des Instituts siehe das Oktoberheft der *Österreichischen Musikzeitschrift* (ÖMZ) 1998.

10 | Das Wort »Concurrenz« und »konkurrenzfähig« benutze Adler selbst und nannte in einer Eingabe ausdrücklich »Berlin«, wenn er von der »rüstig vorwärtsschreitenden Wissenschaft des Auslandes« sprach (Boisits, »Guido Adler und die Gründung der Bibliothek« (2005), S. 73, 78 und 77).

11 | Max Schneider, »Zu Biber's Violinsonaten«, in: *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* 8 (1906/1907), H. 12, S. 471–474.

12 | So im Jahr 1900 in einem Schreiben an Kaiser Franz Joseph (Boisits, »Guido Adler und die Gründung der Bibliothek« (2005), S. 81).

dass Philipp Spitta die *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* dazu benutze, nur die eigene Schule und ihre »Adepten« zu fördern.¹³

Die wichtige Frage über solche kleinere Unverträglichkeiten hinaus, in denen auch schon Antisemitismus eine Rolle spielen könnte, bleibt: ob nämlich in Wien das Fach ein eigenes Profil entwickelt hat. Volker Kalisch hat 2005 dieses Profil in acht Punkten auf der Basis eines Gutachtens von Guido Adler zu Hermann Kretzschmar umrissen.¹⁴ Ich will mich bescheiden und versuchen, das Besondere der Adler-Schule, um das Wort Schule jetzt in einem engeren Sinne zu verwenden, an nur drei Punkten zu verdeutlichen, gleichwohl an Punkten, die für den erwähnten innersten Kreis bekenntnishaft Bedeutung hatten.

1. In Wien gilt nach den Worten Adlers die sogenannte »Stilkritik« in einer »Zusammenziehung von Erkenntniskategorien« als »Hauptaufgabe« der Musikwissenschaft, und zwar im Blick auf die Gesamtheit des Faches.¹⁵ Es bleibt bei aller zunehmenden Spezialisierung die Forderung nach einer ganzheitlichen Betrachtung unter Einschluss von Ethnologie und Systematik.¹⁶ Es ging also nicht nur darum, neben der Berücksichtigung eines psychologischen Aspekts auch die Ethnologie zu fördern, die bald in Berlin ihr Zentrum finden sollte, sondern sie mit der Historie zu verbinden, im gleichen Institut und im gleichen Hörsaal.¹⁷

13 | Wolfgang Sandberger, »Philipp Spitta und die Geburt der Musikwissenschaft«, in: *Musikwissenschaft* (2000), S. 55–68, hier S. 58, Anm. 15.

14 | Volker Kalisch, »Musikwissenschaft zwischen Szylla und Charybdis«, in: *Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft* (2005), S. 27–45.

15 | Adler, *Methode der Musikgeschichte* (1919), S. 110. Man kann die Synthese von Methoden stets neu postulieren, aktuell zum Beispiel als Neue Kulturgeschichte der Musik, etwa bei Jane F. Fulcher: »a close musical analysis must interact with a sophisticated understanding of the semiotic or linguistic dimension while maintaining a comprehensive grasp of the relevant social, cultural, and political dynamics« (*The Oxford Handbook of the New Cultural History of Music*, hrsg. von Jane F. Fulcher, Oxford 2011, S. 12). Die Frage ist, ob das Konzept auch eingelöst wird. Davon, wird man zugeben müssen, sind Dissertationen bei Guido Adler noch ziemlich weit entfernt.

16 | Die Literatur spricht häufig von einer »Trennung« beider Bereiche bei Guido Adler, so Cadenbach bzw. Jaschinski, Art. »Musikwissenschaft« (1997), Sp. 1797 bzw. Sp. 1802; Janz/Sprick, »Einheit der Musik« (2010), S. 113. Dem haben Sühning, »Musik als Universitätsfach« (2012), S. 249 und Michael Walter, »Musikwissenschaft und ihr Gegenstand«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 69 (2012), S. 293–303, hier S. 296 f., widersprochen.

17 | Zum ganzheitlichen Programm vgl. auch Carl Stumpf 1924 (zit. bei Luitgard Schader, »Ernst Kurth und die Gestaltpsychologie. Oder von der Prägung eines Außenseiters in der deutschsprachigen Musikwissenschaft der 1920er Jahre«, in: *Musikwissenschaft* (2000), S. 192). Otto Ursprung nannte den Ansatz Guido Adlers in einem Gutachten für

2. Die Wiener Schule hat eine entschieden künstlerische Ader, nicht nur eine philologisch-historische. Deshalb auch hat Guido Adler 1904 ein Buch über Richard Wagner veröffentlicht.¹⁸ Als einziger Lehrstuhlinhaber im Fach überhaupt. Nicht zuletzt, um zu zeigen, dass in der modernen Oper historische Vorgaben weiterwirken, wenn er den zweiten Akt des *Tristan* auf der Basis des Tageliedes erklärt. Die künstlerische Ader bedeutet unausweichlich ein Interesse für die Auseinandersetzung mit dem Lebendigen der Kunst und nicht nur mit ihren toten Relikten, wie es Adlers ehemaliger Assistent und Schüler Ernst Kurth formuliert, wenn er beklagt, dass die »verbreiteten Begriffe von Musiktheorie überhaupt nicht mehr mit lebendiger Kunst in Verbindung zu bringen sind«.¹⁹ Folgerichtig wird in sein Blickfeld auch die Musik- und Wahrnehmungspsychologie geraten.²⁰ Damit erfüllt er eine Erwartung von Guido Adler, der sich von einer Neubesinnung der Musikwissenschaft »ersprießliche Fortschritte« versprochen hatte, insbesondere beim »psychologischen Theil dieser Lehre«.²¹ Es scheint mir kein Zufall, dass in diesem geistigen Umkreis

die Münchner Fakultät von 1955 »universal« (zit. bei Andreas Elsner, *Zur Geschichte des Musikwissenschaftlichen Lehrstuhls an der Universität München*, ungedruckte Diss. München 1982, vervielfältigt als CD-ROM, S. 208; als Kurzfassung »Zur Geschichte des musikwissenschaftlichen Lehrstuhls an der Universität München vom 19. zum 20. Jahrhundert«, in: *Die Ludwig-Maximilians-Universität in ihren Fakultäten*, hrsg. von Laetitia Boehm und Johannes Spörl, Bd. 2, Berlin 1980, S. 281–301).

18 | Guido Adler, *Richard Wagner. Vorlesungen gehalten an der Universität zu Wien*, Leipzig 1904; Adler hatte den Komponisten gekannt (Guido Adler, *Wollen und Wirken*, Wien 1935, S. 8–17) und noch zu Lebzeiten Wagners, nämlich 1875/76, Vorträge über ihn gehalten (Theophil Antonicek, »Hanslick und Adler – ein problematisches Verhältnis«, in: *Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft* (2005), S. 61–68, hier S. 64). 1904 setzte sich Adler mit einem Beitrag in der Neuen Freien Presse für die eben auf Betreiben Arnold Schönbergs gegründete *Vereinigung schaffender Tonkünstler in Wien* ein, dazu Gabriele Johanna Eder, »Guido Adler. Grenzgänger zwischen Musikwissenschaft und Kulturleben«, in: *Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft* (2005), S. 101–123, hier S. 106. Ein Beitrag Adlers zum aktuellen Musikleben ist auch seine kurze Mahler-Biographie in der Funktion eines Nachrufs (*Gustav Mahler*, Wien und Leipzig 1916).

19 | Ernst Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan*, Berlin ³1923, S. IX. Dazu passt Rudolf von Fickers Wort vom »lebenswarmen Atem« (Christian Thomas Leitmeir, »Rudolf von Ficker. Die Grundlagen der abendländischen Mehrstimmigkeit. Ein wiederaufgefundenes Teilmanuskript aus dem Nachlaß«, in: *Musik in Bayern* 68 (2004), S. 11–61, hier S. 29).

20 | Das gilt in gewisser Weise auch für Heinrich Bessler, der in seinem autobiographischen MGG-Artikel nebenbei Studien bei Guido Adler und dessen Schüler Wilhelm Fischer erwähnt (MGG 1, Kassel und Basel 1949–1951, Sp. 1824).

21 | Antonicek, »Hanslick und Adler« (2005), S. 62.

auch Heinrich Schenker beheimatet ist, ohne der Adler-Schule zurechenbar zu sein,²² selbst wenn es einer ihrer Abkömmlinge ist, nämlich Hellmut Federhofer, der sich als einziger für Schenker im deutschsprachigen Raum eingesetzt hat.²³ – Das Lebendige an der Kunst bedeutet in Wien vor allem auch ein leidenschaftliches Interesse für die klangliche Realisierung samt ihren Unwägbarkeiten bis hin zum Streben nach einer Verbindung von Historie und aktuellem Musikleben. Bekenntnishaft äußerte sich dazu Guido Adler im Vorwort des ersten DTÖ-Bandes des Jahres 1900 mit Musik aus den Trienter Codices, wenn er an die Wirkung auf das aktuelle Komponieren glaubte: »Unseren schaffenden Künstlern möchte ich zurufen: wenn ihr die alten Werke leset und höret, so strebet darnach, den Kern zu erfassen; glaubet nicht, wenn ihr die Aeusserlichkeiten nachahmet und als Reizmittel verwendet, dass ihr euch damit des eigentlich Verwendbaren der alten Kunst bemächtigt habt. In diesem Sinne verarbeitet, werden die alten Kunstwerke erfrischend und bildend wirken.«²⁴ Ob Arvo Pärt das je gelesen hat? In seiner Antrittsvorlesung von 1898 hatte es Adler auf die kurze Formel gebracht: »durch die Erkenntnisse der Kunst für die Kunst zu wirken«.²⁵ Peter Cahn hat die Idee einer »wechselseitigen Befruchtung von Kunst und Wissenschaft« einer 1926 publizierten Rede wegen erst Arnold Schering zugeschrieben,²⁶ eine Rede, die übrigens Guido Adler im Jahr zuvor in Leipzig gehört hat; er wird sich seine Gedanken gemacht haben.²⁷

22 | Adler zählte ihn aber zu den »Privatlehrern«, mit denen er »günstige Erfahrungen« gemacht hätte (*Wollen und Wirken* (1935), S. 100)

23 | Schenkers Herausgabe von »Meisterwerken« in sogenannten »Erläuterungsausgaben« zielt auf die »Verlebendigung« von Kunst. Da ist es dann schon fast paradox, dass Carl Dahlhaus, fixiert auf die Spätschrift *Der freie Satz* von 1935, Schenker das Fehlen des Respekts vor dem Kunstwerk vorwarf, weil es ihm nur noch als Beleg für eine Theorie diene (MGG², Personenteil 14 (2005), Sp. 1296).

24 | DTÖ VII, 1900, S. IX. Die Folgen beschreibt Adler selbst 1922 in einem unpubliziert gebliebenen Text für die *Encyclopaedia Britannica* (zit. nach Eder, »Guido Adler« (2005), S. 110).

25 | Guido Adler, »Musik und Musikwissenschaft«, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 5 (1898), S. 27–39. Vgl. Adler, *Wollen und Wirken* (1935), S. 34.

26 | Peter Cahn, »Zum Verhältnis von akademischer Musikforschung und zeitgenössischer Musik in Deutschland zwischen dem Ende des Ersten Weltkriegs und den frühen 1960er Jahren«, in: *Musikwissenschaft* (2000), S. 233–256, hier S. 235–239.

27 | Möglicherweise in der Folge von Scherings Vortrag hat Heinrich Bessler sein großes Buch *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance* der Bücken-Reihe (Potsdam 1931) mit einem Kapitel in spektakulärer Überschrift »Alte Musik und Gegenwart« eröffnet, bei dem es allerdings primär um das Weiterwirken historischer Einzelmomente geht.

3. Die Wiener Schule hat ein besonderes Verhältnis zur Schrift. Das ist die Spiegelseite ihres Interesses für Klang. Wer am Erklären interessiert ist, muss die Schrift der Gegenwart benutzen, sonst gewinnt er keine heutigen Musiker, so die realistische Einschätzung. Das bedeutet umgekehrt, dass die originale Schrift so weit wie möglich bewahrt werden muss, wenn ein Repertoire mit dem Ziel veröffentlicht wird, als historisches Dokument zu dienen. Das galt als vornehmstes Ziel einer Edition. In diesem Punkt hatte die Wiener Schule einen anderen Blick auf Schrift als Gelehrte wie Johannes Wolf und Willi Apel, denen es primär um Entzifferung und Transkribierung ging. Die Gedanken über Schrift und ihre Rolle in der Geschichte der Musik sind bei Guido Adler in der Auseinandersetzung und im Erschließen einer neuen Epoche – Musik vor 1500 – entstanden und von seinem Schüler Rudolf von Ficker weiter verfeinert worden. Dessen fundamentale Thesen zur Schrift und ihrer Doppelfunktion sind nach 1933 nicht mehr veröffentlicht worden, weshalb der mehr als ungewöhnliche sechste Auswahlband der Trienter Codices vorwortlos erschienen ist.²⁸ Der Text, an dem Rudolf von Ficker lange und auch nach dem Krieg wieder gearbeitet hat, ist erst 2011 von Andrea Lindmayr-Brandl entdeckt und 2012 ediert worden.²⁹ Auch bei Fragen der Schrift hat ein Seitenblick auf Heinrich Schenker noch sein Recht, gilt er doch als Pionier der sogenannten »Urtextausgaben« und Kritiker jener Modernisierungen, die von allen Herausgebern immerdar »behutsam« genannt werden – selbst wenn sie so rabiāt sind, eine Partiturordnung völlig durcheinander zu bringen.³⁰

Die Wiener Schule brachte es bis 1938 zu erstaunlich vielen Absolventen einschließlich von Habilitanden, die zwar alle österreichischen Lehrstühle versahen und auch den in Prag und in Bern, für die deutschen Verhältnisse aber Außenseiter in ganz wörtlichem Sinne blieben. Hier galt die Regel, dass nur mit Reichsdeutschen besetzt werden sollte. Diese Regel duldete zwar Ausnahmen, wurde jedoch nur einmal durchbrochen, nämlich in München. Für die Nachfolge Sandbergers bildete nach einer erfolglosen Kontaktaufnahme mit Ernst Kurth die Fakultät 1930 eine Dreierliste: mit Jacques Handschin, Rudolf

28 | *Sieben Trienter Codices. Geistliche u. weltliche Kompositionen des XIV. u. XV. Jahrhunderts, Sechste Auswahl*, hrsg. von Rudolf von Ficker (= Denkmäler der Tonkunst in Österreich 76), Wien 1933.

29 | »Rudolf von Fickers Einleitungstext zum sechsten Auswahlband der Trienter Codices in den DTÖ. Ein wiederaufgefundener Entwurf aus dem Nachlass«, in: *Rudolf von Ficker (1886–1954). Tagungsband zum Symposium anlässlich seines 125. Geburtstages*, hrsg. von Lukas Christensen, Kurt Drexel und Monika Fink, Innsbruck 2012, S. 103–140 und Faksimile S. 203–226.

30 | Zum »behutsam« siehe beispielsweise Egon Voss, »Kritischer Bericht«, in: Richard Wagner, *Das Rheingold WWV 86 A. Dritte und vierte Szene*, hrsg. von Egon Voss (= Sämtliche Werke 10.2), Mainz 1989, S. 419–428, hier S. 420.

von Ficker, Heinrich Bessler.³¹ Sie verstieß gleich zweimal gegen die Erwartungen. Berufen wurde der Zweitplatzierte, Rudolf von Ficker, vielleicht weil er trotz der österreichischen Staatsangehörigkeit in München gebürtig war und aus einer Familie von altem westfälischem Adel stammte.³² Wie immer, jedenfalls begann sich erstmals auf einem prominenten deutschen Lehrstuhl Wiener Einfluss geltend zu machen.³³ Das geschah in einer Phase, als die »offizielle« deutsche Musikwissenschaft, wie Ernst Kurth sie nannte,³⁴ zunehmend archivalisch-historisch geworden war.

Rudolf von Ficker geriet schnell ins Abseits, zumal er sich nicht vor den nationalsozialistischen Karren spannen ließ.³⁵ Er sollte 1937 auf eine Initia-

31 | Elsner, *Zur Geschichte des Musikwissenschaftlichen Lehrstuhls an der Universität München* (1982), S. 325–337. Für Auskünfte aus den Akten danke ich Herrn Sebastian Bolz in München. Rudolf von Ficker war übrigens der Erstplatzierte einer Liste in Prag für die Nachfolge des 1927 verstorbenen Heinrich Rietzsch gewesen (Tomislav Volek, »Musikwissenschaft an den Prager Universitäten«, in: *Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft* (2000), S. 155–167, hier S. 163).

32 | Auf diese Herkunft ist in der ersten Auflage von *MGG* (1955) ausdrücklich verwiesen, nicht dagegen in *MGG*² (2001). Die nationalen Vorbehalte galten übrigens auch umgekehrt: nach Prag und Wien wurde z. B. Adolf Sandberger trotz erster Listenplätze nicht berufen, weil er kein Österreicher war (Elsner, *Zur Geschichte des Musikwissenschaftlichen Lehrstuhls an der Universität München* (1982), S. 69).

33 | Man könnte hier eine Vorreiter-Rolle bei Carl Stumpf und seinem 1884 in Berlin gegründeten Institut mit den späteren Mitarbeitern Max Wertheimer und Erich M. von Hornbostel sehen; von den Genannten war den Studien nach aber keiner Musikwissenschaftler. Gleichwohl begann eine Wirkung auf die Musikwissenschaft, als 1922 das Phonogramm-Archiv eine Einrichtung der Hochschule für Musik wurde (Sebastian Klotz, »Hören, Archivieren, Messen. Zur Modernität der musikethnologischen Praxis bei Carl Stumpf und Erich M. von Hornbostel«, in: *Musikwissenschaft* (2000), S. 197–212; vgl. auch S. 194).

34 | Vgl. Ernst Kurth an August Halm, 11.04.1921, in: *Inventar Nachlass Ernst Kurth*, erst. von Nora Schmid, akt. von Lea Hinden, Anhang II: Volltextbriefe, S. 336, www.musik.unibe.ch/dienstleistungen/nachlass_kurth (abgerufen am 10.12.2015).

35 | Georgiades formulierte es in seinem Nachruf neutral: »Fickers Anliegen war in keiner Weise durch Zeitströmungen eingeengt« (»Rudolf von Ficker (1886–1954)«, in: ders., *Kleine Schriften* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 26), Tutzing 1977, S. 237–243, hier S. 239). Im Sommer 1935 wurde gegen Rudolf von Ficker wegen abfälliger Bemerkungen seiner Frau über den Nationalsozialismus eine Untersuchung eingeleitet. Ein Fakultätsbericht von 1943 sprach »über die politischen Mängel Fickers« (Elsner, *Zur Geschichte des Musikwissenschaftlichen Lehrstuhls an der Universität München* (1982), S. 172 f.). Vgl. dazu Leitmeir, »Rudolf von Ficker« (2004), S. 16–21.

tive von Herbert Gerigk, Offizier im Einsatzstab des Amtes Rosenberg, mit dem Hauptargument, ein Schüler Guido Adlers gewesen zu sein, gar abgelöst oder zumindest versetzt werden, weil es nicht akzeptabel schien, dass in München jemand wirkte, der nicht rundum linientreu war.³⁶ Eine Dissertation über Wagner als Erfüller nationalsozialistischer Ziele ist ohne Beteiligung der Musikwissenschaft von den Historikern allein betreut worden.³⁷ Rudolf von Ficker zog sich zunehmend resignierend in sein Institut zurück und wirkte ähnlich Ernst Kurth nur noch im engsten Kreis seiner Schüler.³⁸ Dabei vertrat er die Wiener Schule in geradezu mustergültiger Weise. Seine programmatische Studie *Primäre Klangformen* verbindet Ethnologie und Historische Musikwissenschaft. Mit Aufführungen von Notre-Dame-Repertoire wollte er aus der reinen Wissenschaft heraustreten, dem aktuellen Musikleben Impulse geben und zeitgenössische Komponisten beeindrucken.³⁹ Mit seiner Editionstätigkeit in den DTÖ schließlich versuchte er, eine grundsätzliche Diskussion über den Umgang mit Schrift der Vergangenheit einerseits und der Moderne anderer-

36 | Rosemarie Schumann, *Leidenschaft und Leidensweg. Kurt Huber im Widerspruch zum Nationalsozialismus*, Düsseldorf 2007, S. 318–319; vgl. Kurt Drexel, »Rudolf von Ficker. Die Gründung des Innsbrucker musikwissenschaftlichen Institutes und der Beginn einer Karriere vor dem Spannungsfeld der politischen Umbrüche zwischen 1918 und 1945«, in: *Rudolf von Ficker* (2012), S. 11–27, hier S. 19–21.

37 | Karl Richard Ganzer, *Richard Wagner der Revolutionär gegen das 19. Jahrhundert*, München 1934. Doktorvater war jener Karl Alexander von Müller, der beim Festakt der Stadt München zum 50. Todestag Wagners am 13.02.1933 die große Rede hielt. Im Nachruf auf Rudolf von Ficker schrieb der Altphilologe Paul Lehmann: »In den Kreisen seiner Kollegen und Schüler, zumal in München, hatte er vielleicht mehr Freunde und Kollegen als er sich selbst klar machte« (Paul Lehmann, »Rudolf von Ficker, 11.6.1886–2.8.1954«, in: *Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Wissenschaft* (1955), S. 168–172, hier S. 172). Das Wort »Kollegen« am Ende wurde vom Autor selbst durchstrichen und mit »Verehrer« ersetzt (so im Exemplar, übersandt an Ernst Fritz Schmid in Augsburg).

38 | Das Moment des Resignativen (so heute die Schüler Reinhold Schlötterer und Roswitha Traimer) verstärkte sich durch die völlige Zerstörung des Instituts 1944/45.

39 | Die Pioniertat von damals hat in der Historischen Aufführungspraxis Folgen bis in die Gegenwart. Darauf verweist Bernd Edelmann (»Königliche Musikschule und Akademie der Tonkunst in München 1874–1914«, in: *Geschichte der Hochschule für Musik und Theater München von den Anfängen bis 1945*, hrsg. von Stephan Schmitt, Tutzing 2005, S. 111–206, hier S. 204) in Berufung auf Josef Mertin (*Alte Musik. Wege zur Aufführungspraxis*, Wien 1978, S. 11) und Walter Pass (»Das Kunstwerk nicht nur der Form nach untersuchen, sondern darüber hinaus es auch Musik werden zu lassen«. Rudolf von Ficker als Vorbild und Lehrer Josef Mertins«, in: »*Musik muss man machen*«. Eine Festgabe für Josef Mertin, hrsg. von Michael Nagy, Wien 1994, S. 113–126).

seits in Gang zu bringen. So gut wie alles verhalte ungehört – doch nicht bei seinen Schülern. Zu ihnen zählte Thrasybulos Georgiades.

Auch sein Schicksal war es, eine Außenseiterrolle kultivieren zu müssen. Als bekannt wurde, dass die Heidelberger Fakultät ihn zu den engeren Kandidaten für den durch Besslers Entfernung vakanten Lehrstuhl zählte,⁴⁰ entfaltete die Hochschulkommission der Gesellschaft für Musikforschung eine rege Tätigkeit, wie die erst jüngst bekannt gewordene Korrespondenz zwischen dem Vorsitzenden der Kommission, Arnold Schmitz, und dem Präsidenten der Gesellschaft, Friedrich Blume, zeigt. Blume brachte es in einem Schreiben vom 15.10.1948 auf den Punkt: Georgiades sei als »Ausländer« vom »gesamten Fach für sehr unerwünscht gehalten«. Aus dem Ausländer ergab sich auch, dass er als fachlich »umstritten« zu gelten habe.⁴¹ Die Fremdenfeindlichkeit, die Georgiades selbst mehr als bewusst war,⁴² habe ich 1982 erlebt, als ein namhafter und verehrter Kollege im persönlichen Gespräch, Zustimmung erwartend, Georgiades einen »Levantiner« nannte. In *Der Grosse Brockhaus* und seiner 16. Auflage von 1955 heißt es dazu: »Sammelname für die oft betrügerischen jüdischen, griechischen, italienischen und armenischen Kaufleute und Händler in den Hafenstädten des östlichen Mittelmeeres«. ⁴³ Das »betrügerisch« wandelt sich in wissenschaftlichem Zusammenhang in ein »fachlich zweifelhaft«. Dennoch: Georgiades wurde trotz aller Zwischenrufe zu Besslers Nachfolger in Heidelberg und 1955 an jene Universität berufen, an der er studiert und sich habilitiert hatte, an die Münchner.

Georgiades hat die aufgezwungene Rolle angenommen, die Gesellschaft für Musikforschung gemieden und sich lieber an die Internationale Gesellschaft gehalten. Und er hat Kritik gnadenlos zurückgegeben. Von Blume pflegte er zu sagen, der hätte die Noten von Haydns Streichquartetten nie aufgemacht, sonst könnte er nicht behaupten, die Sätze der Nummern von opus 1–2 stünden alle in der gleichen Tonart.⁴⁴ Als Gutachter war Georgiades

40 | Vgl. Thomas Schipperges, *Die Akte Heinrich Bessler. Musikwissenschaft und Wissenschaftspolitik in Deutschland 1924 bis 1949*, München 2005, v. a. S. 273–280.

41 | Zit. nach: Jörg Rothkamm, »Kontinuität und Netzwerke. Arnold Schmitz als Mainzer Ordinarius und Hochschulkommissionsvorsitzender der Gesellschaft für Musikforschung«, in: *Die Musikforschung* 66 (2013), H. 1, S. 25–54, hier S. 50.

42 | Mündliche Auskunft von Frau Dr. Bengen, München, 14.03.2013, wonach Georgiades gewusst habe, dass er vielen deutschen Fachkollegen als »Balkanese« galt.

43 | O. A., Art. »Levantiner«, in: *Der große Brockhaus in zwölf Bänden*, Bd. 7, Wiesbaden ¹⁶1955, S. 208.

44 | Das hat Blume in der Tat geschrieben: »Joseph Haydns künstlerische Persönlichkeit in seinen Streichquartetten«, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 36 (1931), S. 24–48, wiederabgedruckt in: *Syntagma Musicologicum. Gesammelte Reden und Schriften*, Kassel u. a. 1963, S. 526–551, hier S. 531.

gefürchtet anspruchsvoll und zu keinerlei Konzessionen bereit.⁴⁵ In einem Kontrapunkt zum organisierten Fach schuf Georgiades schließlich auch das, was als »Münchener Schule« bezeichnet wurde und wird. Die Bezeichnung ist nur bedingt zutreffend, denn es handelt sich in Wirklichkeit um reine Wiener Schule.⁴⁶ Georgiades wurde im Gespräch nie müde, auf Rudolf von Ficker und Guido Adler zurückzuverweisen.⁴⁷ Richtig war der neue Name insofern, als die alte Wiener Schule in Wien selbst nicht mehr existierte. Seit spätestens Erich Schenk war hier ein anderer Geist eingezogen.⁴⁸ Eine Abwendung von alten Überzeugungen vollzog sich vollends, als in den 70er Jahren die DTÖ ihre Richtlinien jenen des *Erbe Deutscher Musik* anpassten.

In München dagegen lebte der alte Wiener Geist, als müsste das Fach überhaupt erst begründet werden. In Georgiades, getrieben von einem pädagogischen Eros, erstand die Wiener Schule geradezu idealtypisch wieder. Seine ersten wissenschaftlichen Spuren hatte er sich in der älteren Musik verdienen müssen, mit einer Arbeit zur Musik des 15. Jahrhunderts ganz im Kontext der Wiener Studien zu den Trienter Codices. Die Habilitationsschrift verband Methoden der Ethnologie mit philologisch-historischen Fragen. Der ganzheitliche Blick war 1942 geradezu verstörend, sowohl in der Musikwissenschaft als auch in der mitbetroffenen Klassischen Philologie, die sich diesen Zugang erst in den 60er Jahren zueigen machte, als amerikanische Forscher rezente Epostraditionen auf dem Balkan mit Homer in Verbindung brachten.⁴⁹ Beim Thema Schrift war Georgiades dann geradezu kompromisslos im Sinne Rudolf von Fickers, selbst wenn der *mainstream* inzwischen ganz woanders hinlief. Als Georgiades 1956 die Aufgabe zufiel, die *Neue Lasso-Ausgabe* mit einer Festrede zu eröffnen, nahm er die Gelegenheit, detailliert zu beschreiben, wie diese

45 | Mündliche Auskunft meines Tübinger Amtsvorgängers Georg von Dadelsen.

46 | Die Schwierigkeiten, mit Georgiades umzugehen, zeigen sich noch im MGG²-Artikel »Musikwissenschaft« 1997. Erwähnt wird er hier als Vertreter »der westdeutschen Musikwissenschaft seit [sic] den ausgehenden 1960er Jahren« (Heinz von Loesch, Art. »Musikwissenschaft« (1997), Sp. 1816); da war er schon nahe an seiner Emeritierung.

47 | In der Münchner Fakultät war der Zusammenhang wohl bekannt. So hatte Otto Ursprung in einem Gutachten von 1955 geschrieben: »Als Fickers Vorzugsschüler fällt Georgiades die Aufgabe zu, das Adlersche Erbe und v. Fickersche Erbe fruchtbar weiter zu führen« (zit. nach Elsner, *Zur Geschichte des Musikwissenschaftlichen Lehrstuhls an der Universität München* (1982), S. 208).

48 | Vgl. Matthias Pape, »Erich Schenk – ein österreichischer Musikwissenschaftler in Salzburg, Rostock und Wien. Musikgeschichtsschreibung zwischen großdeutscher und kleinösterreichischer Staatsidee«, in: *Die Musikforschung* 53 (2000), H. 4, S. 413–431.

49 | Den Anstoß für ein neues Verständnis gab bekanntlich der Harvard-Professor Albert Bates Lord mit seinem Buch *The Singer of Tales*, Cambridge 1960/²1968; Lords Studien begannen übrigens schon 1936.

Ausgabe *eigentlich* aussehen müsste, um wissenschaftlichen Ansprüchen gerecht zu werden.⁵⁰ Genauso werden, wenn auch erst seit einigen Jahren, die Motetten im Akademienprogramm heute veröffentlicht. Sichtbar wird der Zusammenhang von Wiener und Münchner Schule am deutlichsten bei Fragen der Schrift, wie Notenbeispiele zahlreicher Dissertationen erweisen, die sich standardisierten Editionsrichtlinien ganz verschließen.⁵¹

Seinen eigenen, unverwechselbar neuen Aspekt führt Georgiades im ständigen Konfrontieren von Musik und Sprache ein. Das mag damit zu tun haben, dass er sein ganzes akademisches Leben außerhalb der Muttersprache zubringen musste. Solche Erfahrung schärfte möglicherweise den Blick auf Eigenheiten und Wesen der Sprache.⁵² Doch wieder ganz in seiner wissenschaftlichen Herkunft verwurzelt zeigte sich Georgiades beim Streben nach klanglicher Verlebendigung. In seinen Seminaren wurde ungewöhnlich viel musiziert, Musik des Mittelalters, Werke von Schütz, ein Mozart'sches Finale. Das war die Voraussetzung, um analytisch in Kompositionen einzudringen.⁵³ Nicht nur das Hören, sondern mehr noch *das selbst verantwortete Hinstellen von Klang*. Im analytischen Erkennen schließlich lag für Georgiades die eigentliche Legitimation des Faches Musikwissenschaft, ganz im Sinne von Guido Adler, aber eine Stufe fortgeschritten, weil »Stilkritik« nicht mehr additiv im Durchdeklinieren einzelner Parameter funktionierte, sondern integrierend in einem Spiel von Wechselwirkungen: im eigentlichen »Zusammenziehen von

50 | Gedruckt unter dem Titel »Zur Lasso-Gesamtausgabe«, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Wien 1956*, hrsg. von Erich Schenk, Graz und Köln 1958, S. 216–219. Der Text schließt mit den Worten: »Ich weiß, daß ich strittige Fragen berührt habe. Eine ausführliche Diskussion mit Argumenten und Gegenargumenten ist natürlich hier nicht möglich. Es wäre aber der Sache dienlich, wenn sie in den Fachorganen stattfände.«

51 | Beispiele wären etwa Frieder Zaminer, *Der Vatikanische Organum-Traktat (Ottob. lat. 3025)*. *Organum-Praxis der frühen Notre Dame-Schule und ihrer Vorstufen* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 2), Tutzing 1959; Theodor Göllner, *Formen früher Mehrstimmigkeit in deutschen Handschriften des späten Mittelalters* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 6), Tutzing 1961; Marie Louise Martinez, *Die Musik des frühen Trecento* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 9), Tutzing 1963.

52 | Dazu Manfred Hermann Schmid, »Mehr Ausdruck der Empfindung als analytische Einsicht? Zu Schuberts *Fischermädchen*«, in: *Thrasymbulos G. Georgiades (1907–1977)*. *Rhythmus – Sprache – Musik*, hrsg. von Hartmut Schick und Alexander Erhard (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 70), Tutzing 2011, S. 123–137, hier S. 123.

53 | Ich rede jetzt von eigenen Erfahrungen.

Erkenntniskategorien«, wie es Adler ansatzweise postuliert hatte.⁵⁴ Deshalb lehnte Georgiades das Standardwort »Analyse« kurzerhand ab. Doch analytische Vertiefung, um das Wort wenigstens adjektivisch zu benutzen, war die ständige Aufgabe in Münchner Seminaren und sie war etwas, bei dem sich alle Teildisziplinen des Faches zusammenfanden. Sie funktionierte bei Musik der Vergangenheit immer gleich: durch Konfrontation mit dem Notentext. Das entsprach rundum den Wiener Verhältnissen, die für das Jahr 1922 Karl Josef Fromm beschrieben hat: »Der Studienbetrieb ruht auf der modernen stillkritischen Methode der Forschung der Musikgeschichte, das heißt auf der Erforschung der kompositorischen Technik der einzelnen Stile auf dem Wege der Analyse. Die erste und wichtigste Aufgabe der Studierenden der Musikwissenschaft ist daher das Studium der musikalischen Kunstwerke selbst«. ⁵⁵ Das könnte wortwörtlich ebenso für München 1960 oder 1970 geschrieben worden sein. Vielleicht auch für Tübingen im Jahr 2000.

Die Methode hatte ihre technischen Voraussetzungen. Wenn ich aus der Erfahrung der späten Sechzigerjahre das Münchner Institut von anderen unterscheide, dann an einer banalen Äußerlichkeit. Es gab hier und nur hier – lange vor den Zeiten von Powerpoint, Overheadtechnik und Xerokopie – einen Projektor, mit dem Notentext an die Wand geworfen wurde. Davor saß man dann. Selbst die technische Ausstattung war noch ein Erbe der Schule. Es war Rudolf von Ficker gewesen, der bei seinen Berufungsverhandlungen die Einrichtung einer Dunkelkammer, einer Aufnahmekamera und eines Projektors gefordert und bewilligt bekommen hatte.⁵⁶ Damit wurde eine Art des Unterrichts möglich, die nach Fickers eigenen Worten so nur »in München ausgebildet« wäre.⁵⁷

54 | Vgl. Anm. 14. Von den thematischen und methodischen Feldern im Interessenkreis von Georgiades gibt der Tagungsband von 2011 eine gewisse Vorstellung: *Thrasybulos G. Georgiades* (2011).

55 | Karl Josef Fromm, »Die Schatzkammer der Musik. Das musikhistorische Institut an der Wiener Universität«, in: *Neues Wiener Journal* 1922 (zit. nach Boisits, »Guido Adler und die Gründung der Bibliothek« (2005), S. 88).

56 | Vgl. Elsner, *Zur Geschichte des Musikwissenschaftlichen Lehrstuhls an der Universität München* (1982), S. 170 f.

57 | »[U]nd seitdem durch die Vermittlung der Auslandsstudierenden auch auf amerikanischen Hochschulen allgemein eingeführt« sei. Undatierter Bericht über das Musikwissenschaftliche Seminar, ca. 1947; s. ebd., S. 171, 247 und 249. Inwieweit der Verweis auf amerikanische Verhältnisse zutrifft, entzieht sich meiner Kenntnis. Zu den amerikanischen Studenten zählte Edward Downes (Mitteilung von Dr. Christian Thomas Leitmeir). Für 1922 erwähnt übrigens Karl Fromm für Wien eine »photographische Dunkelkammer« (vgl. Anm. 48); es bleibt aber unklar, ob sie nur für Forschungs- oder auch für Unterrichtszwecke eingesetzt wurde. 1906 hatte Adler noch versucht, mit zwei bis drei Exemplaren einer Partitur den Unterricht zu bestreiten (Boisits, »Guido Adler

Schulen mögen an Äußerlichkeiten kenntlich werden. Die wichtigere Frage ist aber wohl, wie sie entstehen und wie sie wahrgenommen werden. Ihre Eigenheiten zeigen sich vor allem in der Abgrenzung von anderen Formen gemeinschaftlichen Operierens, Formen, von denen heute vorzugsweise gesprochen wird: von Netzwerk und Denkkollektiv.

Im Netzwerk geht es um Organisationsformen des Faches und um gesellschaftliche Bindungen. Der perfekte Netzwerker der Nachkriegszeit war Friedrich Blume. So gut wie nichts geschah ohne sein Eingreifen und seine Mitwirkung. Selbst über seinen Tod 1975 hinaus blieb das geschaffene Netzwerk wirksam. Ein Denkkollektiv funktioniert überregional und unorganisiert. Es betrifft in engerem Sinn nur die Forschung. Jeder kann diesem Denkkollektiv angehören, dessen Attraktion zumeist ein spezifischer, manchmal ein avantgardistischer Ansatz ist. Es braucht keine Anmeldung und keine Schülerschaft. Aber es braucht Leitideen und es braucht einen Vordenker. Für das letzte Drittel des 20. Jahrhunderts war das geradezu idealtypisch Carl Dahlhaus, auch wenn er nebenbei Projekte im Sinne eines Netzwerklers angestoßen hat: die Thyssen-Reihe mit Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts oder die Wagner-Gesamtausgabe.

Schule dagegen bezieht sich primär auf das, was *unterrichtet* wird, auf Gegenstand und Methode. Mit Forschung verzahnt sie sich über das alte Humboldt'sche Ideal von einer Gemeinschaft des Forschens und Lehrens. Geht die Einheit verloren, kann es auch keine wissenschaftliche Schule mehr geben. Darunter hat, wenn mein Eindruck nicht trügt, Hans Heinrich Eggebrecht in seinen letzten Jahren gelitten.

Von den Schulen im Fach war in der Nachkriegszeit allein die »Münchner« für eine längere Zeit lebensfähig. Das hing damit zusammen, dass Thrasybulos G. Georgiades in der Lehre das Zentrum seiner Tätigkeit sah und – wie herausgestiegen aus der Antike – die Mündlichkeit als die eigentliche Form der Kommunikation kultivierte. Ich gebe weiter, was Theodor Göllner mir von einem Gespräch zwischen Willi Apel und Thrasybulos Georgiades in München 1977 mitgeteilt hat: Apel berichtete von seinen aktuellen Forschungen und einer anstehenden Bibliotheksreise. Gefragt, was ihn gerade beschäftige, antwortete Georgiades: Er bereite seine Vorlesung vor. Die hohe Bedeutung des gesprochenen Wortes erforderte den persönlichen Kontakt, um an Gedanken

und die Gründung der Bibliothek«, S. 82). Nach einer Eingabe an den Dekan waren in München bis 1934 bereits »1000 Lichtbilder des im modernen Unterricht besonders wichtigen Lichtbildmaterials« hergestellt worden. Bis 1945 waren es »10.000 Leica-Diapositiv-Streifen« (Elsner, *Zur Geschichte des Musikwissenschaftlichen Lehrstuhls an der Universität München* (1982), S. 170 f.). Nach Auskunft von Dr. Reinhold Schlötterer, München, Doktorand von Rudolf von Ficker (1953), hatte er sogar die Idee, sich das Verfahren patentieren zu lassen.

teilzuhaben, schon gar vor 1967, als das Schubert-Buch noch nicht erschienen war; *Nennen und Erklären* ist bekanntlich posthum gedruckt. Als Netzwerker existierte Georgiades schlechthin nicht; das verbindet ihn mit seinem Lehrer Rudolf von Ficker. Er hat keine Projekte angestoßen, keine »Drittmittel« eingeworben – das Wort war zu seiner Zeit ohnehin kaum geläufig –, und keine Verbindungen in das Fach hinein gepflegt; seine Kollegen waren nicht Fachvertreter, sondern prominente Köpfe aus anderen Wissenschaften, darunter Hans-Georg Gadamer, Hans Sedlmayr oder Ernst Buschor. Alles, was Georgiades gedanklich beschäftigte, bewegte sich im Umkreis von »Schule«. Die Schulbildung gehört insofern zu seinen großen und bleibenden Leistungen, genauer gesagt, das Weiterbilden einer Wiener Schule. Nur im Weiterbilden hatte sie auch eine Zukunft. Dabei nahm sie freilich auch Züge des Sektiererischen an. Das wird man nicht bestreiten dürfen. Denn Merkmal dieser Schule war, wie wohl jeder, die Abgrenzung. Die Münchner Schule erreichte sie in einem ersten Schritt unfreiwillig durch Ausgrenzung, in einem zweiten durch Verinnerlichung einer Sonderrolle. Der Glaube, zu den »Erwählten« zu gehören, war den Zielen wissenschaftlichen Forschens und einer Kommunikation im Fach insgesamt nicht immer dienlich. Auch konnte es kein Vorteil sein, Antworten schon vor den Fragen zu haben. Doch werden selbst kritische Beobachter nicht übersehen wollen, dass zu den Stärken vieler Arbeiten aus dem Umkreis der Münchner Schule die Fähigkeit zur Konzentration auf satztechnische Fragen im Erschließen der Machart musikalischer Werke gehört.

Auch der »Münchner Zweig« der Wiener Schule ist in sich wieder vielfach verästelt, derart verästelt, dass es schwer würde, eine thematische Konstante auszumachen. Doch verband über Jahrzehnte hinweg verschiedenste Forscherinnen und Forscher bekenntnishaft die Überzeugung, dass alles Bemühen auf »Musik« zu zielen habe. Dabei wurde rasch ein typischer »Stallgeruch« merkbar, von dem Arnold Feil gerne gesprochen hat. Ein solcher Geruch hat sich inzwischen verflüchtigt. Von einem Weiterleben der einmal profilierten Schule wird man heute nicht mehr sprechen wollen, aus Gründen, die mit Veränderungen in einer größer gewordenen Wissenschaft und einem aktuellen Lebensgefühl zusammenhängen, das sich von dem der ersten beiden Nachkriegsjahrzehnte und ihrer Tendenz zu plakativem Denken weit entfernt hat. An das Bestehen einer »Münchner Schule« glaubt heute vermutlich selbst in München kaum noch jemand. Das Nachwirken bestimmter Gedanken wird sich freilich weiterverfolgen lassen, am deutlichsten wohl bei Fragen der Schrift.⁵⁸

Denn von einer Schule kann man nur sprechen, wenn es auch Schüler gibt, die sich zur ihr bekennen. Im Falle Münchens gab es sie einmal zahlreich und mit erheblichen Folgen für die Besetzung von Professuren: Wolfgang Osthoff

58 | Dazu Manfred Hermann Schmid, *Notationskunde. Schrift und Komposition 900–1900*, Kassel 2012, S. 7.

in Würzburg, Marie-Louise Martinez in Los Angeles, Arnold Feil in Tübingen, Theodor Göllner in München, Wolfgang Dömling in Hamburg, Stephan Kunze in Bern, Rudolf Bockholdt in München, Jürgen Eppelsheim in München, Marianne Danckwardt in Augsburg, Reinhard Wiesend in Mainz, Manfred Hermann Schmid in Tübingen. Vielleicht muss man auch noch Reinhard Strohm in Oxford dazu zählen.⁵⁹ In dieser Gruppe befinden sich zwei Frauen – vor 1980 mehr als ungewöhnlich. Bekenntnishafte Schlüsse sollte man daraus vermutlich nicht ziehen. Es fällt aber doch auf, dass Guido Adler die Förderung von Frauen in der Wissenschaft des Nachdenkens wert war. Rückblickend erwähnt er, in der Wiener Fakultät immer für die Zulassung von Frauen »als ordentlichen Hörerinnen« eingetreten zu sein.⁶⁰ Da fügt es sich irgendwie, dass die erste Doktorandin von Georgiades eine Frau gewesen war, Irmgard Herrmann-Bengen.⁶¹

Die Reihe von Professoren ist im Blick auf Schule noch zu ergänzen um Personen in wichtigen Ämtern: Reinhold Schlötterer (Universität München), Roswitha Traimer (Universität München), Kurt Dorfmueller (Bayerische Staatsbibliothek), Hans Schmid (Bayerische Akademie der Wissenschaften), Robert Münster (Bayerische Staatsbibliothek), Horst Leuchtmann (Bayerische Akademie der Wissenschaften; alle noch Schüler von Rudolf von Ficker), Ernst Ludwig Waeltnier (Bayerische Akademie der Wissenschaften), Frieder Zamminer (Staatliches Institut für Musikforschung Berlin), Gertraut Haberkamp (RISM-Arbeitsstelle Deutschland), Helmut Hell (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz zu Berlin). Sie erweitert sich zudem durch Schüler einer dritten und vierten »Generation«: Andreas Traub, Jürgen Maehder, Issam El-Mallah, Karl Kügle, Petra Weber, August Gerstmeier, Bernhold Schmid, Claus Bockmaier, Bernd Edelmann, Fred Büttner, Franz Körndle, Stephan Schmitt, Birgit Lodes, Klaus Aringer, Conny Restle, Christian Speck, Frank Bär, Sabine Klaus, Christian Leitmeier, Andreas Pfisterer, Josef Focht, Ann-Katrin Zimmermann.

Bei den Jüngeren von ihnen wird ein Bewusstsein von Schule höchstens noch in Spuren homöopathischer Verdünnung gegeben sein. Schulen haben im Grunde ausgedient. Das Fach lebt augenblicklich von Expansionen im Thematischen und individuellen Ansätzen. Die Globalisierung mit einer Offenheit der Grenzen seit 1989 ist zudem dabei, jene nationalen Bindungen weitgehend aufzulösen, die einmal für die Entstehung von Schulen verantwortlich gewesen waren. Was sich freilich neu beobachten lässt: dass Sprachen eine unerwar-

59 | Das geschieht jedenfalls in einem Aufsatz von Andrea Chegai: »«Muovere l'aria». Jommelli und die innere Handlung (*Il Vologeso*, Ludwigsburg 1766)«, in: *Musik in Baden-Württemberg* (2014), S. 61–109, hier S. 63.

60 | Adler, *Wollen und Wirken* (1935), S. 34.

61 | Ihre Dissertation eröffnete 1959 die »Münchener Reihe«: die Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte.

tet starke Wirksamkeit mit einer Tendenz zu Abgrenzungen entfalten. Was in den Naturwissenschaften nützlich ist, die Begrenzung auf ein internationales Englisch, bedeutet in historischen Disziplinen einen beängstigenden Verlust. Ihm sollte das Fach in allen seinen Institutionen entgegenzuwirken suchen.

