

Traditionswege der Musikwissenschaft – Personelle und institutionelle Netzwerke

Eine Methodenskizze

Michael Custodis

So dominant akademische Traditionen hinsichtlich ihrer Bedeutung für die Geschichte von Universitätsfächern eingeschätzt werden, so schwer fällt es der Wissenschaftshistoriografie mitunter, deren Mechanismen sowie die Strategien von Protagonisten im Detail nachzuzeichnen. Dabei den Blick auf ein kleines Fach wie die Musikwissenschaft zu richten, ist zugleich von Vor- und Nachteil. Aufgrund der vielen zu berücksichtigenden Akteure steigt in Bereichen wie der Medizin, den Rechts- und Naturwissenschaften oder geisteswissenschaftlichen Schwergewichten wie Philosophie und Geschichte bei großangelegten Rekonstruktionsunternehmungen exponentiell die Unübersichtlichkeit. Kleine Fächer hingegen, die sich von ihren wenigen Dutzend Protagonisten hermetischer gegen Außenseiter abschirmen lassen, können aufgrund der Übersichtlichkeit der Versuchsanordnung von der Forschung später leichter erfasst werden. Auch Wissensvorteile, um Zugang zu diesen exklusiven Fachzirkeln zu erlangen, lassen sich in kleinen Disziplinen einfacher instrumentalisieren und nur an ausgesuchte Personen (z. B. den eigenen Nachwuchs) weiterreichen, wodurch die Wahrscheinlichkeit zum Fortbestand einer dominierenden Haltung steigt. Darüber hinaus vollziehen sich viele Abläufe in einem kleinen Fach im Alltagshandeln unter Ausschluss unbeteiligter oder opponierender Zeugen, die als kritisches Korrektiv agieren könnten, so dass starke Verbundenheiten und Abhängigkeiten von Schülern und Lehrern ihr Gemeinschaftsgefühl intensivieren.¹

1 | Als Klassiker der Beschreibung hermetischer Systeme und ihrer inneren Gesetzmäßigkeiten ist Erving Goffmans 1961 erschienene Pionierstudie *Asylum. Essays on the Social Situation of Mental Patients and other Inmates* (dt. als *Asyle. Über die soziale Situation psychiatrischer Patienten und anderer Insassen*, Frankfurt am Main ¹⁰1995) bis heute lesenswert.

Wesentliches Merkmal akademischen Erfolgs ist seine Wahrnehmbarkeit, etwa durch zitierfähige Publikationsergebnisse, eingeworbene Forschungsgelder oder die kalkulierbare Präferenz bestimmter Promotionsthemen bei der Berufung von Nachwuchskräften auf Qualifikationsstellen und Professuren. Dagegen ahnt man zwar, dass einem Erfolgsfall eine Vielzahl gescheiterter Ansätze gegenüberstehen, doch ist das Ausmaß des Scheiterns selten quantifizierbar und nur im Streitfall zu rekonstruieren, wenn ein Disput öffentlich wird und damit Spuren hinterlässt. Dass gerade in der Gegenüberstellung von Gelingen und Misserfolg charakteristische Erkenntnisse über ein Fach, sein Personal und die von ihm präferierten Methoden und Themen zu erlangen sind, soll diesem Beitrag zum einen als roter Faden dienen. Zum anderen greifen bei der biografischen Rekonstruktion akademischer Sozialisierungen und der Institutionalisierung von Methodenprämissen in Forschungsvorhaben zu viele Faktoren ineinander, als dass ein einzelner Erzählstrang sie übersichtlich erfassen könnte. Daher wurden diese zwei Bereiche mit Fallbeispielen aus den Jahren zwischen 1930 und 1970 in eigenständige Abschnitte aufgeteilt, damit im Verlauf der Darstellung die thematischen und personellen Verzahnungen deutlich werden.

REPRÄSENTANTEN EINES KIELER NETZWERKS? DIE BLUME-SCHÜLER ANNA AMALIE ABERT, WOLFGANG STEINECKE UND HANS JOACHIM THERSTAPPEN

Eine Auseinandersetzung mit akademischen Sozialisierungsformen, etwa in Form von Schulen oder Netzwerken, ist zunächst bestimmt von den soziokulturellen Rahmungen, in denen sie sich abspielen, konkret also eine Beschreibung von Ort, Zeit, handelnden Personen, institutioneller Struktur und politischen wie hochschulpolitischen Umständen. Einer Benennung von Kriterien, mit denen sich musikwissenschaftliche Schulen als kollektive Denk- und Verhaltensmuster grob systematisieren lassen, ist dabei die Grundannahme voranzuschicken, die Kieler Situation eher als Netzwerk denn als Schule im engeren Sinne zu beschreiben. Denn im Unterschied zu seinem Lehrer Hermann Abert, zu dessen Kollegen Johannes Wolf und Adolf Sandberger oder zu seinem eigenen Zeitgenossen Karl Gustav Fellerer produzierte Friedrich Blume keine prominente Schülerschaft, die innerhalb seines eigenen Faches eine wissenschaftliche Karriere machte, die der von ihm selbst erreichten Position als Ordinarius vergleichbar gewesen wäre. Die Beschränkung auf die Metapher einer Schule als geschlossener institutioneller Einheit erschiene zur Beschreibung dieser Situation daher weniger griffig als ihre Ergänzung um das Bild eines Netzwerks, da sich der Wirkungskreis einiger Blume-Schüler über den engen Bereich der universitären Musikwissenschaft hinaus erstreckte.

Kriterien

Die Klammern, um ältere und jüngere Menschen an einem Ort zusammenzuhalten und darauf eine Schule zu gründen, sind zunächst die Inhalte und Methoden, die von Lehrern an Schüler hierarchisch weitergegeben werden. Um aber von einer Schule sprechen zu können, die alle Beteiligten unter einem gemeinsamen Dach vereint, werden meist Schlagworte eines Wir-Gefühls, von Corps-Geist oder einem kollektiven Übereinstimmen in Idealen und Regeln bemüht. Gefestigt werden die darin kodifizierten Werte und Normen oft durch Menschen, die sie – etwa als charismatische Lehrer – besonders glaubwürdig verkörpern und dadurch eine außergewöhnliche Wirkung auf ihre Schüler ausüben. Bringt man diese Grundkonstanten zusammen mit dem alten System der Ordinarienuniversität, die alle Macht an einem Institut auf einen übergeordneten verbeamteten Professor konzentrierte, dem alle weiteren Institutsmitglieder – Extraordinarien, Privatdozenten, Lehrbeauftragte, sonstige Mitarbeiter, Doktoranden, Sekretärinnen und Studierende – unterstellt waren, wird schnell deutlich, wie sich thematische und methodische Präferenzen des Institutsleiters leicht als Leitlinien für das gesamte Haus ausgegeben ließen.² Nur selten – etwa bei den grundlegenden politischen Umgewichtungen der studentischen 68er Bewegung, die mit einem Generationenwechsel der Dozentenschaft zusammenfiel – flossen auch studentische Haltungen in den Stil mancher Institute ein.

Dank der Finanz- und Personalautonomie des Ordinarius liefen die thematischen und methodischen Vorgaben in seiner Hand zusammen, ggf. unter Berücksichtigung hausinterner Traditionen und Vorgaben der Universität, im Fall von Friedrich Blume etwa als Mitwirkung der Musikwissenschaft an grenzlandpolitischen Propagandaveranstaltungen zwischen 1933 und 1945.³ Diese lokale, nach außen wirksame Repräsentation nützte dabei der fachinternen Profilierung des eigenen Hauses, um beispielsweise Forschungsthemen und Publikationsprojekte als Standortfaktoren im kollegialen Konkurrenzkampf zu platzieren. Auch hier richtet sich die Benennung von Schulen

2 | Siehe zum Zeitraum der Fallbeispiele Wolfgang Kunkel, »Der Professor im Dritten Reich«, in: *Die deutsche Universität im Dritten Reich. Eine Vortragsreihe der Universität München*, München 1966, S. 103–133; Pamela M. Potter, *Most German of the Arts. Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*, Yale 1998, S. 31–57 und 88–124; Michael Grüttner, »Die deutschen Universitäten im Dritten Reich«, in: *Herman-Walther Frey: Ministerialrat, Wissenschaftler, Netzwerker. NS-Hochschulpolitik und die Folgen*, hrsg. von Michael Custodis (= Münsteraner Schriften zur zeitgenössischen Musik 2), Münster 2014, S. 13–28.

3 | Michael Custodis, »Friedrich Blumes Entnazifizierungsverfahren«, in: *Die Musikforschung* 65 (2012), H. 1, S. 1–24, hier S. 9 f.

überwiegend nach dem Ort, nur selten nach einem Stil (in der Musik etwa der seriellen Schule) und nur dann nach einer Person (unabhängig von ihrer pädagogischen Bedeutung), wenn diese eine Stildominanz von musikhistorischer Tragweite verkörpert, so dass man zwar von einer Schönberg-, nicht aber von einer Messiaen-Schule spricht.

Wie selbstverständlich lassen sich die Kürzel einer Darmstädter, Frankfurter, Hamburger, Kölner, New Yorker und zweier Wiener Schulen einsetzen, um stilistische und personelle Zuordnungen zu treffen. Nicht immer erfolgt die Einordnung in diese Schulen aber mit Zustimmung der Beteiligten. So wehrte sich beispielsweise Karlheinz Stockhausen vehement gegen die Vorstellung einer Kölner Schule der elektronischen Musik, da dies seine ästhetische Unterordnung unter Herbert Eimert im elektronischen Studio des WDR bedeutet hätte.⁴

Als Kopf der Kieler Musikwissenschaft, die er als Nachfolger von Fritz Stein 1934 übernahm, stieg Friedrich Blume dank systemkonformen Taktierens und großen wissenschaftlichen Talents in den späten 1930er Jahren an die Spitze seines Faches auf, ablesbar an Positionen wie der Schriftleitung der prestigeträchtigen Denkmäler-Reihe *Das Erbe deutscher Musik* (angesiedelt beim Staatlichen Institut für deutsche Musikforschung, Berlin), einer Mitgliedschaft im Führerrat des Reichsverbands der gemischten Chöre in der Reichsmusikkammer oder der Repräsentation seines Faches in der Festschrift der deutschen Wissenschaft zum 50. Geburtstag Adolf Hitlers.⁵ Bereits wenige Monate nach Kriegsende organisierte Blume die Restrukturierung seines Faches und dominierte es über viele Jahre unter anderem als Präsident der Gesellschaft für Musikforschung und deutscher Repräsentant bei der International Musicological Society, Leiter des Schleswig-Holsteinischen Landesinstituts für Musikforschung, Hausautor beim Kasseler Bärenreiter-Verlag, Herausgeber des dort verlegten Standardwerks *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* und Fachkollegiat bei der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

Sein Kieler Institut lässt sich in der Zeit des Dritten Reiches gut konturieren, da er mehrfach ausführlich in Zeitschriften darüber Auskunft gab, ohne allerdings die von Stein zuvor aufgebauten Schwerpunkte zu erwähnen. So beginnt Blumes Bilanz der Jahre 1934 bis 1942 in der *Deutschen Musikkultur*

4 | Karlheinz Stockhausen, »Stockhausen korrigiert seine Biographie«, in: *Neue Musikzeitung* 21 (1972), Februar/März, S. 15 und Herbert Eimert, »Jiu-Jitsu oder die Kunst der Selbstverteidigung. Zur korrigierten Stockhausen-Biographie«, in: *Neue Musikzeitung* 21 (1972), Juni/Juli, S. 7.

5 | Friedrich Blume, »Deutsche Musikwissenschaft«, in: *Deutsche Wissenschaft: Arbeit und Aufgabe. Dem Führer und Reichskanzler legt die deutsche Wissenschaft zu seinem 50. Geburtstag Rechenschaft ab über ihre Arbeit im Rahmen der ihr gestellten Aufgaben*, hrsg. von Wilhelm Pinder und Alfred Stange, Leipzig 1939, S. 16–18.

(den *Zweimonatsheften für Musikleben und Musikforschung*, die von ihm selbst im Auftrag des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung unter der Schriftleitung von Anna Amalie Abert herausgegeben wurden) mit einem Bekenntnis zur akademischen Lehre:

»Die deutschen Universitäten beruhen auf der organischen Verbindung von Forschung und Lehre und zeichnen sich dadurch vor den Hochschulen fast aller übrigen Völker aus. Indem der Hochschullehrer nicht nur Lehrer, das Hochschul-Institut nicht nur Unterrichtsstätte ist, sondern in Person und Einrichtung Lehre und Forschung einander durchdringen, ist dafür gesorgt, daß die Lehre stets auf der Höhe der Forschung bleibt, und daß schon der Studierende Kontakt mit ihr gewinnt.«⁶

Die Engführung von deutscher Wissenschaftshegemonie mit seinem musikwissenschaftlichen Führungsanspruch (den Anna Amalie Abert in ihren Vorworten zu den Festschriften 1963 und 1968 noch einmal besonders hervorhob⁷) übertrug Blume im weiteren Verlauf des Textes auf die Hauptarbeitsgebiete seines Instituts und erwähnte dabei namentlich auch Abert, Therstappen und Steinecke. Wie ein Abgleich mit Blumes Publikationslisten zeigt, entsprechen die von ihm aufgezählten Schwerpunkte zur norddeutschen Musik, der Wiener Klassik sowie zur Musik des Reformationszeitalters seinen Hauptinteressensgebieten. Nimmt man aber seine erwähnten weiteren Tätigkeiten beim Berliner Staatlichen Institut für deutsche Musikforschung, dessen Arbeit er ab 1946 als Kieler Landesinstitut mit Unterstützung von Hans Albrecht weiterführte,⁸ bei der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft,⁹ als Gründungspräsident der Gesellschaft für Musikforschung sowie als Herausgeber der *MGG* in den Blick, wird schnell deutlich, dass die Bekanntheit seines Namens bis heute weniger das Resultat einer von ihm begründeten Kieler Schule ist, die über prominente Schüler seine fachlichen Ansichten weiter tra-

6 | Friedrich Blume, »Bericht über die Tätigkeit des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Kiel 1933-1942«, in: *Deutsche Musikkultur. Zweimonatshefte für Musikleben und Musikforschung (vereint mit Musik und Volk)*, hrsg. im Auftrage des Staatlichen Institutes für deutsche Musikforschung zu Berlin von Prof. Dr. Friedrich Blume, Schriftleitung: Dr. Anna Amalie Abert, 7 (1942/43), H. 4, S. 91.

7 | *Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Anna Amalie Abert und Wilhelm Pfannkuch, Kassel u. a. 1963; Anna Amalie Abert, »Friedrich Blume zum 75. Geburtstag«, in: *Die Musikforschung* 21 (1968), H. 1, S. 1 f.

8 | Klaus Hortschansky, »Vorwort«, in: *Traditionen – Neuansätze. Für Anna Amalie Abert (1906-1996)*, hrsg. von dems., Tutzing 1997, S. IX f.

9 | Michael Custodis, »Westliche Kontinuität. Musikwissenschaftliche Expertennetzwerke vor und nach 1945«, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 67 (2012), H. 4, S. 41-47, hier S. 44.

diert hätte. Stattdessen wurde diese Tradierung in weit überwiegendem Maße auf der gesamten Breite der deutschen Musikwissenschaft ausgetragen, indem das durch Blume von Kiel aus gesponnene Netzwerk die Verbandsarbeit des Faches für lange Zeit dominierte. Dieser Eindruck spiegelt sich auch in den drei folgenden Fallbeispielen.

Anna Amalie Abert

Gemessen an den zuvor aufgestellten Kriterien passte Anna Amalie Abert (1910–1996) exakt in das Bild einer Kieler Schule: Nach Studien der Fächer Geschichte, Philosophie und Musikwissenschaft in Berlin, unter anderem bei Arnold Schering, Erich von Hornbostel und ihrem Vater Hermann Abert, promovierte sie im Jahr 1934 über *Die stilistischen Grundlagen der »Cantiones Sacrae« von Heinrich Schütz*¹⁰ mit Blume und Schering als erstem und zweitem Gutachter. Anschließend emanzipierte sie sich thematisch und erarbeitete sich als zweites, lebenslang gepflegtes Forschungsfeld die Oper, zunächst die des 17. und 18. Jahrhunderts, später bis ins 20. Jahrhundert, insbesondere die Werke von Richard Strauss. Entsprechend habilitierte sie sich im Jahr 1943 bei Blume in Kiel über Monteverdi, wo sie acht Jahre zuvor Assistentin geworden war (die Arbeit wurde erst 1954 publiziert).¹¹ Des Weiteren übernahm sie für die Jahrgänge 7 bis 9 die Schriftleitung der Zeitschrift *Deutsche Musikkultur*, des bereits zitierten Journals des Staatlichen Instituts für Deutsche Musikforschung in Berlin, in dessen Aktivitäten Blume stark involviert war. Abert blieb lebenslang am Kieler Institut tätig, wo sie im Alter von 52 Jahren zur Wissenschaftlichen Rätin und außerplanmäßigen Professorin ernannt wurde. Diese detaillierten Informationen sind einem von Blume verfassten Beitrag zu entnehmen, der für die von ihrem Schüler Klaus Hortschansky zum 65. Geburtstag herausgegebene Festschrift entstand,¹² und es ist zu vermuten, dass Blume und die nur sieben Jahre jüngere Amalie Abert ein herzliches Verhältnis zu einander pflegten, das nicht unbedingt der hierarchischen Rollenverteilung von Doktorvater und Schülerin entsprochen haben muss. Denn Blume war seinerseits Schüler, Assistent und nach dessen plötzlichem Tod im Jahr 1927 Nachfolger von Hermann Abert gewesen, ihrem berühmten Vater, so dass ihre Hinwendung von einer Schütz-Dissertation zur Opernforschung als Emanzipation vom Doktorvater interpretiert werden könnte, faktisch aber zugleich eine Hinwendung zu einem Hauptarbeitsfeld ihres Vaters war, von dem Blume

10 | Anna Amalie Abert, *Die stilistischen Grundlagen der »Cantiones Sacrae« von Heinrich Schütz*, Berlin 1935.

11 | Friedrich Blume, »Anna Amalie Abert«, in: *Opernstudien. Anna Amalie Abert zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Klaus Hortschansky, Tutzing 1975, S. 9–12, hier S. 10.

12 | Ebd.

wiederum sich fachlich abgelöst hatte. Und so, wie die Profilierung der akademischen Musikforschung für Blume immer auch die Lenkung der deutschen Musikwissenschaft insgesamt bedeutete, war akademische Sozialisation für Abert immer auch persönliche Familiengeschichte – Hortschansky zitierte im Vorwort seiner zweiten, ein Jahr nach ihrem Tod 1996 erschienenen Festschrift ihre Vorstellung, selbst ein Glied in einer geisteswissenschaftlichen Traditionskette zu sein.¹³ Es verwundert daher wenig, sie als Autorin des Artikels über ihren berühmten Musiker-Großvater Johann Joseph Abert auch in der zweiten Auflage der *MGG* zu finden.¹⁴

Wolfgang Steinecke

Eine Abnabelung vom Doktorvater ganz anderer Art ist bei Wolfgang Steinecke zu beobachten. Geboren 1910 in Essen, hatte der junge Steinecke noch als Schüler Kurse an der neu gegründeten Folkwangschule besucht und war ein überzeugter Anhänger der Moderne, bis er bei einer Abiturfahrt nach Weimar ein Klassik-Erweckungserlebnis hatte. Mit dem Berufsziel, als Kapellmeister oder Dramaturg zum Musiktheater zu gehen, absolvierte er schließlich ein Studium in Kiel bei Fritz Stein, der als Professor und Generalmusikdirektor für die akademische Ausbildung und das städtische Musikleben zuständig war.¹⁵ Nach dessen Wechsel 1933 nach Berlin schloss Steinecke sein Studium mit einer Dissertation über das Parodieverfahren bei Blume als dessen erster Doktorand ab. Zur Studienzeit Steineckes – den wir heute als Begründer der Darmstädter Ferienkurse wahrnehmen – wäre es undenkbar gewesen, Anfang der 1930er Jahre im Universitätsstudium etwas zur modernen Musik zu erfahren. Dies entsprach aber auch gar nicht seinen damaligen, vom Musiktheater ausgehenden Neigungen, so dass er sich voller Überzeugung der Musik vor 1800 widmete und diverse musikhistorisch orientierte Studienarbeiten zur Verschmelzung der Künste vorlegte.

13 | Klaus Hortschansky, »Vorwort« (1997), S. II. Siehe auch Klaus Hortschansky, Art. »Abert, Anna Amalie«, in: *MGG*², Personenteil 1, Kassel u. a. 1999, Sp. 47–49.

14 | Anna Amalie Abert, Art. »Abert, Johann Joseph«, in: *MGG*², Personenteil 1 (1999), Sp. 41–43.

15 | Michael Custodis, »Netzwerker zwischen Moderne und Tradition. Wolfgang Steinecke und die Gründung der Internationalen Ferienkurse«, in: *Traditionen, Koalitionen, Visionen. Wolfgang Steinecke und die Internationalen Ferienkurse in Darmstadt*, hrsg. von dems. im Auftrag des Internationalen Musikinstituts Darmstadt (IMD), Saarbrücken 2010, S. 9–89, v. a. S. 13–21. Siehe zu Fritz Stein auch Michael Custodis, »Bürokratie vs. Ideologie? Nachkriegsperspektiven zur Reichsmusikkammer am Beispiel von Fritz Stein«, in: *Die Reichsmusikkammer. Kunst im Bann der Nazi-Diktatur*, hrsg. von Albrecht Riethmüller und Michael Custodis, Köln u. a. 2015, S. 221–238.

In den Folgejahren entschied sich Steinecke gegen eine Karriere bei Blume mit entsprechenden politischen Zugeständnissen – auch einen von seinem verehrten Lehrer Fritz Stein nahegelegten Eintritt in die NSDAP lehnte er ab. Stattdessen suchte er seinen eigenen Weg als Journalist für lokale bis überregionale Tageszeitungen sowie Musikzeitschriften, für die er Beiträge über tagesaktuelle Musikereignisse und Operninszenierungen lieferte. Gleichzeitig suchte er auf fachlicher Ebene immer wieder Blumes Rat. Als in der Endphase des Zweiten Weltkriegs die Arbeitsbedingungen für Steinecke zusammenbrachen, verlegte er sich wieder auf musikwissenschaftliche Studien. Aus einem Brief von Blume vom 5. März 1945 lässt sich rekonstruieren, dass Steinecke zwar mit Abert und Hans Joachim Therstappen in Verbindung geblieben war, über sieben Jahre aber keinen Kontakt mehr zu seinem Doktorvater gehabt hatte und inzwischen wieder mit dem Gedanken an eine Habilitation spielte.¹⁶ Aus einem späteren Lebenslauf wissen wir, dass mit den von Steinecke geplanten Themen – eine Buxtehude-Biografie, eine Geschichte der protestantischen Kirchenkantate im 17. Jahrhundert, eine Geschichte der Darmstädter Barockmusik sowie eine Habilitationsschrift zum Geist der Barockmusik – seine Rückkehr zur Kieler Musikwissenschaft leicht möglich gewesen wäre. Seine rasche Anstellung als Darmstädter Kulturreferent im August 1945 verhinderte aber diese Pläne, so dass er als Autor zwar nie mehr zu diesen Forschungsfeldern zurückfand. Sein Taschenkalender des Jahres 1945 gibt aber Auskunft darüber, dass er alle Möglichkeiten wahrnahm, die entsprechende Musik weiterhin zu hören, so dass die einzigen bis Oktober 1945 vermerkten Konzerte, die nicht mit beruflichen Verpflichtungen zu tun hatten, den Werken von Bach, Händel, Schütz, Corelli und Buxtehude gewidmet waren.¹⁷ Nach 1945 ist Steinecke seinem Lehrer nur noch selten begegnet, auch ihre Korrespondenz war zwar spärlich, doch hielt man sich über die jeweiligen Publikationen und Programme der Ferienkurse gegenseitig informiert.¹⁸

16 | Vgl. Custodis, »Netzwerker« (2010), S. 28–30.

17 | Erhalten im Nachlass Friedrich Hommel, Archiv der Musikwissenschaftlichen Bibliothek der WWU Münster.

18 | In seinem Kondolenzschreiben vom 6. Januar 1962 (verwahrt in Steineckes Nachlass im Stadtarchiv Darmstadt), mit dem er Hella Steinecke seine Bestürzung über den plötzlichen Tod ihres Mannes ausdrückte, betonte Blume sein Bedauern, in den zurückliegenden Jahren mit Steinecke nur noch brieflich in Kontakt gestanden zu haben: »So verschieden unsere Auffassungen auch später gewesen sein mögen, so hoch habe ich doch stets die Verdienste geschätzt, die er sich erworben hat.«

Hans Joachim Therstappen

Die dritte Skizze eines Blume-Schülers handelt von einem Musikwissenschaftler, dem zu Lebzeiten ein großer Karrieresprung erst bevorzustanden hätte und der aufgrund seines frühen Todes 1950 heute kaum noch ein Begriff ist: Hans Joachim Therstappen. Nach einem von Blume 1951 in der *Musikforschung* abgedruckten Nachruf wurde er 1905 in Bremen geboren.¹⁹ Als Doppeltalent studierte er von 1924 bis 1928 gleichzeitig Komposition und Musikwissenschaft an Musikhochschulen und Universitäten in München, Leipzig und Kiel, wo er 1931 mit der Arbeit *Die Entwicklung der Form bei Schubert, dargestellt an den ersten Sätzen seiner Symphonien* bei Fritz Stein promoviert wurde.²⁰ Bereits als 25-jähriger hatte er 1930 ein Lektorat für Musiktheorie an der Kieler Universität erhalten und 1936 die Leitung des Musikinstituts an der Universität Hamburg übernommen. Dort habilitierte er sich 1939 über *Haydns symphonisches Vermächtnis*.²¹ Dem ebenfalls vom Staatlichen Institut für Deutsche Musikforschung herausgegebenen *Archiv für Musikwissenschaft* – dessen Redaktion Therstappen trotz seiner Einberufung 1941 für zwei Jahre übernahm – ist zu entnehmen, dass er in Hamburg Themen unterrichtete, die dem von Blume für Kiel skizzierten Profil sehr ähnlich waren und dem Stand der damaligen musikwissenschaftlichen Ausbildung entsprachen: Bach, Schütz und Mozart, Haydns Streichquartette und Übungen in Kontrapunkt und Harmonielehre, Franz Schubert und die romantische deutsche Oper; Beethoven und Brahms sowie praktische Übungen für allgemeines Volksliedsingen, Mannschaftssingen und Volksliedübungen für Singleiter von SS, SA und BDM.²²

Nach Kriegsende blieben Therstappen statt einer erhofften Reaktivierung seiner künstlerischen Arbeit – er hatte inzwischen einige Lieder, Opern und Orchesterstücke vorzuweisen – und der engagierten Wiederaufnahme seiner wissenschaftlichen Tätigkeit nur noch wenige Lebensjahre. Wie Blume in seinem Nachruf notierte, hatte sich Therstappen im Krieg eine nicht näher bezeichnete Infektion zugezogen, an deren Folgen er 1950 verstarb.²³ Vier Jahre zuvor war er in Hamburg zum außerordentlichen Professor ernannt worden, da sein Zustand sich deutlich gebessert hatte und er für zwei Jahre produktiv sein

19 | Friedrich Blume, »Hans Joachim Therstappen«, in: *Die Musikforschung* 4 (1951), H. 4, S. 358–361, hier S. 358. Auf diesem Nachruf beruhen die lexikalischen Einträge in der elften Auflage des *Riemann* (1961) sowie der *MGG*.

20 | Erschienen 1931 in Leipzig.

21 | Erschienen 1941 in Wolfenbüttel.

22 | Siehe die entsprechenden Lehrveranstaltungsverzeichnisse in: *Archiv für Musikforschung* 1 (1936), S. 499; *Archiv für Musikforschung* 4 (1939), H. 1, S. 252; *Archiv für Musikforschung* 5 (1940), H. 1, S. 61; *Archiv für Musikforschung* 5 (1940), H. 4, S. 245.

23 | Blume, »Hans Joachim Therstappen« (1951), S. 360.

konnte, bis 1948 die Krankheit erneut ausbrach. Aus dieser Zeit zwischen 1945 und 1947 haben sich vier Briefe und vier Postkarten erhalten, die er seinem Studienfreund Wolfgang Steinecke schrieb.²⁴ In einem langen Brief vom 5. März 1945 unterzog er die gemeinsamen Kieler Jahre und die von dort ausstrahlende Auffassung von Musikwissenschaft einer kritischen Bilanz, die seine eigenen und die Studien von Steinecke mit einschloss. Vorauszuschicken ist seiner dort formulierten Anspielung auf Friedrich Blumes taktisches Manövrieren im Feld musikwissenschaftlicher Rassenforschung,²⁵ dass auch Therstappen genau zur selben Zeit wie Blume im Umbruchsjahr 1938/39 mit einem einschlägigen Text zur *Musik im großdeutschen Raum* dieses Themenfeld bedient hatte,²⁶ so dass sein Kommentar durchaus selbstkritische Untertöne enthält:

»Wir [...] sind Nachtwanderer, die in totaler Verdunklung vor uns hin stolpern, wir dachten mit Kurth und Busoni... (etwa!??) sagenhaftes Neuland betreten zu haben, nach denen nun doch längst nichts Neues mehr gekommen ist, es sei denn [Gustav] Becking, der in vielen neueren Arbeiten sein Erbe als Kirchenvater angetreten hat. Und die Abertschule? Blume spannt seine Ansprüche sicherlich am höchsten, sein Palestrina-Lasso-Aufsatz lässt noch am deutlichsten erkennen, wohin er will, und der Vortrag vom »Wesen und Werden der deutschen Musik« gibt gewissermassen ein paar Scheinwerferblitze auf eine neue deutsche Musikgeschichtslandschaft. In der Hand aber behalten wir wenig davon. Die (oder das?) Mimikry, wie Du so schön und bitter sagst, auf Bl.'s ›Rassenkunde‹ übertragen, zeigt einen prekären Eislauf sondergleichen, einen der noch dazu in einer Sackgasse ausgetragen wird, wobei die Bildvermischung fast auch in diesen Stil gehört! Das Ganze kann uns nur zeigen, dass wir wirklich für uns und von uns aus zurecht kommen müssen, uns beiden schwebt ja immer wieder eine Synthesis im Geistes- und Kunsthistorischen vor. Bessler konnte das mit sehr grosser, frappierender Eleganz, aber immer da, wo es ein wenig schummerig zugeht wie im dicksten Mittelalter. Für Dich kann ich den Rat wiederholen, den [Friedrich] Gundolf einem Schüler gegeben hat (nein, nein, mein Lieber, es war Dr. Menck aus Hamburg, der beinahe mein Verleger für den Haydn geworden wäre) nämlich: ›Man nimmt einen Gedanken und macht ein Buch daraus.‹ So scheint mir mit Deiner barocken Synthesis zu gehen, es macht ja auch den besonderen Reiz Deines Parodieverfahrens aus. Aber nun genug gehechelt und gezetert.«²⁷

24 | Zit. nach Kopien der Korrespondenz im Nachlass Friedrich Hommel (Münster).

25 | Siehe Friedrich Blume, »Musik und Rasse. Grundfragen einer musikalischen Rassenforschung«, in: *Die Musik* 30 (1938), S. 736–748; ders., *Das Rasseproblem in der Musik. Entwurf zu einer Methodologie musikwissenschaftlicher Rassenforschung*, Wolfenbüttel 1939; Custodis, »Blumes Entnazifizierungsverfahren« (2012), S. 2 und 17–19.

26 | Hans Joachim Therstappen, »Die Musik im großdeutschen Raum«, in: *Deutsche Musikkultur* 3 (1938/39), H. 6, S. 425.

27 | Brief von Hans Joachim Therstappen an Wolfgang Steinecke vom 05.03.1945, Kopie im Nachlass Friedrich Hommel (Münster).

KLEINE FISCH IM GROSSEN TEICH? MUSIKWISSENSCHAFT UND INSTITUTIONELLE FORSCHUNGSFÖRDERUNG

Nähert man sich der Geschichte der deutschsprachigen Musikwissenschaft als akademischer Disziplin nun aus einer alternativen Sichtweise und sucht entlang wesentlicher Entwicklungslinien nach Konstanten und Varianten im Denken über Musik und ihre wissenschaftliche Beschreibung, so gerät zur Mitte des 19. Jahrhunderts ein Charakteristikum in den Blick, das über alle politischen, sozialen und fachlichen Veränderungen hinweg für mehr als einhundert Jahre relativ intakt blieb: die aus einer philologischen Methodenpräferenz entstandene Editionspraxis. Zum einen nahm man mit großer Geste in Korrelation zum bürgerlichen Patriotismus das Gesamtschaffen von Komponisten in den Blick, die zum Kernbestand tradierter deutscher Musikkultur erklärt wurden. Dementsprechend sollte ihr Werk idealtypisch in aller Vollständigkeit in einer kritischen Gesamtausgabe zusammengefasst werden; als ein Musterfall gilt hier die von der Leipziger Bach-Gesellschaft 1850 initiierte Edition. Zum anderen entstanden mit den Reihen *Denkmäler Deutscher Tonkunst*, *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* bzw. *Österreich* Publikationsunternehmen, die den kompilierten Werken eine gemeinsame kulturelle Identität unterstellten und sie im Sinne einer musikhistorischen Ahnenreihe kanonisierten.

Als These ist festzuhalten, dass diese bis in unsere Gegenwart gepflegte und erst seit einigen Jahren ideologiekritisch hinterfragte Editionspraxis einen wissenschaftsgeschichtlichen Knotenpunkt darstellt. In seltener Deutlichkeit verbinden sich hier Personengeschichten führender Musikwissenschaftler mit ihren Forschungsprämissen, Themenpräferenzen und Methodentraditionen. In Forschungsergebnisse großangelegter Langzeitionen übersetzen ließen sich diese Interessen allerdings erst, wenn entsprechende finanzielle Ressourcen erschlossen werden konnten. Und während Großprojekte wie die Bach-Gesamtausgabe noch auf den Bedarf einer großen, musikinteressierten Öffentlichkeit und ihrer Musikfeste mit einem Subskriptionssystem reagierten, waren die meisten der folgenden Editionen ohne staatliche Förderung nicht realisierbar. Voraussetzung einer erfolgreichen Akquise langfristiger Ressourcen war die wissenschaftliche Bestätigung kulturpolitischer Leitlinien, in diesen Fällen des Wilhelminischen Staates. Dass sich die konservativen akademischen Eliten ohnehin mit der Leitkultur des deutschen Kaiserreiches identifizierten, dokumentierten sie in wirkmächtigen Biografien. Während den Editionen somit keine ideologischen Kompromisse im Wege standen, erscheinen die politischen Begleitumstände einiger dieser Langzeitunternehmen aus heutiger Sicht wesentlich problematischer.

Nach der Wende zum 20. Jahrhundert verfügten die meisten der neubegonnenen oder weitergeführten musikwissenschaftlichen Gesamtausgaben über keine Anbindung zum praktischen Musikleben im Sinne einer selbst-

ständigen Präsenz der entsprechenden Werke in den Spielplänen von Konzert- und Opernhäusern. Als Liebhaberunternehmungen musikbegeisterter Laien und Wissenschaftler waren sie vielmehr dem Wunsch entsprungen, ehemals prominente oder nur durch Werkausschnitte bekannte Künstler im Kanon der bürgerlichen Musikkultur zu etablieren.

Zur Gründung der Gluck-Gesamtausgabe durch Rudolf Gerber

Eine unverhoffte Konjunktur erlebte das musikwissenschaftliche Editions-wesen mit der 1935 vom Reichserziehungsministerium initiierten Gründung des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung. Dieses fügte sich ideal in die kulturpolitische Ausrichtung des NS-Staates ein, um das aus dem 19. Jahrhundert übernommene Postulat einer Vorherrschaft der deutschen Musik weiterzuführen. Wie sich bei der Gründung der Gluck-Gesamtausgabe rekonstruieren ließ,²⁸ reichte die Aufmerksamkeit dabei bis zu Propagandaminister Joseph Goebbels persönlich, der Hans Joachim Moser um 1942 mit einer entsprechenden Edition betrauen wollte. Dank der Unterstützung von Friedrich Blume, Hans Albrecht (dem Leiter des Staatlichen Instituts) und nicht zuletzt dem Gründer des Bärenreiterverlags Karl Vötterle konnte sich Rudolf Gerber gegen diese Konkurrenz aber durchsetzen und als Gesamtherausgeber die Gluck-Gesamtausgabe 1943 in Angriff nehmen. Als obsessiver Gluck-Biograf kannte er die Quellenlage am besten und bekam nicht zuletzt über seine Mitarbeit in Herbert Gerigks Sonderstab Musik beim Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg exklusiven Zugang zu Archivalien unter anderem in Paris und Brüssel, die bald nach Beginn des Zweiten Weltkriegs unter deutsche Kontrolle geraten waren.

Während der ursprünglich für 1944 avisierte Beginn der Gluck-Edition aufgrund der Kriegslage nicht zu realisieren war, verzögerte die finanzielle Notlage der Nachkriegszeit einen zweiten Anlauf: Das Staatliche Institut für deutsche Musikforschung stand als Kooperationspartner nicht mehr zur Verfügung und die Stadt Hannover, die noch 1944 vertraglich eine Teilfinanzierung zugesagt hatte und im Gegenzug das Erstaufführungsrecht für alle neuedierten Gluck-Opern zugesprochen bekam, fühlte sich an einen Kontrakt aus der NS-Zeit nicht mehr gebunden. Der Bärenreiter-Verlag strengte daher einen Rechtsstreit gegen die Stadt Hannover an, der in zweiter Instanz 1952 gewonnen war.

Eine Teilfinanzierung der Gluck-Gesamtausgabe war damit zwar gesichert, die restliche Finanzierung war allerdings offen. Diese Situation führt zum Kern des Themas, der Übersetzung einer Forschungsidee in die Praxis,

28 | Siehe hierzu ausführlich: Michael Custodis, *Rudolf Gerber und die Anfänge der Gluck-Gesamtausgabe* (= Abhandlungen der Geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse 2015.6), Stuttgart 2015.

bei der die komplizierte Verflechtung von Verlagsabläufen, Koordination der Bandherausgeber, Organisation der Quellenrecherche sowie der Finanzierung aller Teilschritte und Einzelbände synchronisiert werden muss mit der Konzeption des Gesamtherausgebers. Hier brachte der Einsatz der institutionalisierten Musikwissenschaft in Form der Gesellschaft für Musikforschung den entscheidenden Durchbruch, indem die Begründung einer Gluck-Gesamtausgabe zur Grundsatzfrage musikwissenschaftlicher Forschung im Nachkriegsdeutschland erklärt wurde. Bereits in seiner Stellungnahme für den Prozess in Hannover hatte Friedrich Blume im August 1951 in einem für positive Gutachten durchaus typischen hymnisch-dramatischen Tonfall die Wichtigkeit dieser Edition für eine anhaltende Vorherrschaft der deutschen Musikforschung betont. Demnach sei sie

»eines der vordringlichsten Erfordernisse der Musikpraxis und Musikwissenschaft aller Welt. Das beweist allein die Tatsache, dass diese Ausgabe von dem ehem. Staatlichen Institut für deutsche Musikforschung angelegt und in dessen Produktionsprogramm aufgenommen worden ist. Unter den deutschen Grossmeistern der Musik ist Gluck der einzige, von dem noch keine Gesamtausgabe seiner Werke vorliegt. Die alten Einzelausgaben sind seit Jahrzehnten, z. T. seit einem Jahrhundert und länger vergriffen. [...] Es ist nicht nur eine deutsche Ehrenpflicht der Gegenwart, diese Ausgabe vorzulegen, sondern es besteht auch ein dringendes Bedürfnis danach, weil Gluck's Opern in steigendem Maße auf den Bühnen aufgeführt werden, und weil die Wissenschaft eine kritisch korrekte Ausgabe benötigt.«²⁹

Aus dieser Argumentation entwickelte die Gesellschaft für Musikforschung, nachdem der Bärenreiter-Verlag den Rechtsstreit in Hannover gewonnen hatte, eine weitreichende Strategie, die schließlich zur Gründung der musikgeschichtlichen Kommission in der Rechtsform eines eingetragenen Vereins am 31. Januar 1953 führte. Zugleich zog sie damit die Konsequenzen aus der Lücke, die der Wegfall des Staatlichen Instituts als Zentralstelle zur Koordinierung und Lenkung der deutschen Musikforschung hinterlassen hatte. Nachlesen lässt sich dies in einer Denkschrift zur Lage der deutschen Musikforschung, die an einflussreiche politische Einrichtungen und Persönlichkeiten sowie an führende Einrichtungen zur Wissenschaftsförderung verteilt wurde und das Argument einer fehlenden Zentraleinrichtung ins Zentrum stellte:

»Das vordringlichste Erfordernis, das als Nahziel möglichst schnell anzustreben ist, besteht in der Wiedererrichtung eines zentralen Forschungsinstituts (in Nachfolge des ehem. Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung) auf Bundesebene, das mit

29 | Gutachten von Friedrich Blume für das Landgericht Hannover vom 18. August 1951, in: Stadtarchiv Hannover, Sig. HR 19 Nr. 0253.

genügend Befugnissen und genügend Mitteln ausgestattet ist, um gemeinsam mit den drei vorhandenen Forschungsinstituten [Berlin, Kiel, Regensburg] die gesamtdeutschen Aufgaben in Angriff zu nehmen, nämlich: Quellen und Abhandlungen zu publizieren, mit der Gesellschaft für Musikforschung an der Herausgabe einer laufenden Fachzeitschrift und laufender Schriftenreihen zusammenzuarbeiten, Materialsammlungen anzulegen, die landschaftliche Musikforschung und die Inventarisierung der landschaftlichen Quellen wieder in Gang zu setzen usw. Es hat sich gezeigt, daß alle diese Aufgaben ohne ein Zentralinstitut nicht zu leisten sind.«³⁰

Eine Reaktion auf diesen Weckruf erreichte Friedrich Blume von Ludwig Raiser, dem Präsidenten der DFG, der ihn im August 1952 nach eingehender Lektüre der Denkschrift zu einem Gedankenaustausch nach Bonn einlud.³¹ In diesem Gespräch am 22. Oktober 1952 entstand die Idee, anstelle einer kaum zu realisierenden Institutsneugründung eine Kommission ins Leben zu rufen, die sich im praktischen Ergebnis kaum von einem Institut unterscheiden würde, aber wesentlich leichter zu organisieren und einzurichten wäre.³² Bei vorab geführten Gesprächen mit Dr. Erich Wende, Staatssekretär im Bundesinnenministerium, hatte Blume die Bereitschaft dieses Hauses gewinnen können, eine solche als Verein organisierte Kommission mit jährlich 20.000 DM zu unterstützen, was Raiser nun zum Anlass nahm, ebenfalls Unterstützung zur Finanzierung von Hilfskräften oder dem Druck bestimmter Editionsprojekte zuzusagen, soweit dies im Rahmen der DFG möglich sei. Eine Woche später legte Blume seinem Dankesbrief an Raiser einen Durchschlag seines Schreibens an Wende bei, in dem er die Planungen für die Musikgeschichtliche Kommission skizzierte. Diese solle zukünftig a) die Redaktion musikalischer Quellenausgaben koordinieren, b) die von den bestehenden Landesinstituten geplanten Quellenpublikationen untereinander abstimmen, c) die Vorbereitung und Herausgabe sonstiger musikwissenschaftlicher Publikationen von gesamtdeutscher Wichtigkeit übernehmen und d) die Vorbereitung und den Wiederaufbau einer Sammlung von Quellenfotografien in die Wege leiten:

»Die Gesellschaft für Musikforschung schlägt daher dem Herrn Bundesminister des Innern vor, eine ›Kommission für das musikalische Denkmälerwesen‹ zu errichten und sie

30 | Denkschrift der Gesellschaft für Musikforschung zur Lage der Deutschen Musikforschung (1952), DFG-Archiv, S. 10. Als Druckfassung in: *Die Musikforschung* 5 (1952), H. 2/3, S. 97-109.

31 | Schreiben von Ludwig Raiser (Präsident der DFG) an Friedrich Blume vom 29.08.1952, DFG-Archiv.

32 | Aktennotiz vom 22.10.1952 von Raiser über eine Besprechung mit Blume an diesem Tag, DFG-Archiv. Man besprach die Wiedergründung eines zentralen Forschungsinstituts.

mit der Lenkung und Planung dieser Aufgaben zu beauftragen. Diese Kommission könnte an der Stelle eines zentralen Instituts wirken und eine Fortsetzung der ehemaligen ›Preussischen Denkmälerkommission‹ bilden, die von etwa 1890–1935 bestanden hat.«³³

Zur gescheiterten Gründung eines MPI für Musik

Ein Parallellfall und zugleich eine Ausnahme einer Institutionalisierung von Musikforschung ist die gescheiterte Gründung eines Max-Planck-Instituts für Musik unter Leitung von Pierre Boulez, die in die Jahre 1965 bis 1972 fällt.³⁴ Zunächst hatten Wolfgang Fortner, die Pianistin Edith Picht-Axenfeld sowie – aus den Reihen der Max-Planck-Gesellschaft – ihr Ehemann, der Religionsphilosoph Georg Picht, der Biochemiker und spätere Nobelpreisträger Manfred Eigen und sein Kollege aus der Biophysik Frieder Eggers erste Überlegungen angestellt, wie dem stagnierenden Musikleben in Deutschland mit einer Hebung des Interpretationsstandards und einer Belebung der Kammermusik neue Impulse zu geben wären.³⁵ Die Debatte professionalisierte sich bald, als man unter anderem Paul Sacher, Dietrich Fischer-Dieskau und den Aufsichtsratsvorsitzenden der BASF und Vizepräsidenten der MPG, Carl Wurster, hinzuzog. Zwar einigte man sich zunächst noch auf die Struktur eines Instituts, das Abteilungen für Komposition, Kammermusik, Elektronische Musik und Klangerzeugung, akustische Forschungen, die Aufführung neuer Werke und musikwissenschaftliche Studien erhalten sollte und von Pierre Boulez zu leiten sei. Bei der Formulierung der zugrundezulegenden Forschungsfragen und Methoden gingen die Meinungen aber immer weiter auseinander. Über fünf Jahre waren an den folgenden Debatten nun auch unter anderem der Präsident der MPG Adolf Butenandt, der Richter am Bundesverfassungsgericht Konrad Zweigert, Nobelpreisträger Werner Heisenberg, Theodor W. Adorno, der Biokybernetiker Valentin Braitenberg, der Verhaltensforscher Konrad Lorenz sowie für die Musikwissenschaft Reinhold Hammerstein (Heidelberg), Carl Dahlhaus (Berlin) und Thrasybulos Georgiades (München) beteiligt. Die Musikhochschulen vertraten Wilhelm Maler (Hamburg) und Karl Höller (Mün-

33 | Schreiben von Friedrich Blume an Erich Wende vom 31.10.1952, Durchschlag im DFG-Archiv.

34 | Siehe Michael Custodis, »Schwer von Begriff. Pläne zu einem nicht realisierten Max-Planck-Institut für Musik (1965–1972)«, in: *Die Tonkunst* 6 (2012), H. 2, S. 201–211 sowie Regine Zott, *Kraftvoller Auftakt – stilles Finale. Ein Institut für Musik im Rahmen der Max-Planck-Gesellschaft. Die Geschichte einer Idee in den Jahren 1965–1972*, Berlin 2015.

35 | Memorandum von Frieder Eggers und Manfred Eigen vom 25. August 1965, in: Archiv der Max-Planck-Gesellschaft, Akte ZA 130 Konrad Zweigen, Kasten 38, 1965–1972 Musikinstitut.

chen).³⁶ In der Zusammenschau dieser illustren Runde ist leicht vorstellbar, dass die Debatten über ein potenzielles MPI für Musik an der Unmöglichkeit scheiterten, sich auf einen konsensfähigen Begriff von Musik und die davon ausgehenden Forschungsfragen, Ziele und Methoden zu verständigen.

Projiziert auf die beiden Beispiele – die Gründung der Musikgeschichtlichen Kommission und das Scheitern des Max-Planck-Instituts für Musik – lassen sich diese makroskopischen Wechselwirkungen auf der musikwissenschaftlichen Mikroebene gut nachvollziehen. Anders formuliert ist nach kultursoziologischen Erklärungen gefragt, wie erstens aus Arbeitsschwerpunkten einzelner Protagonisten und aus Kollektivinteressen von Fachverbänden im 19. Jahrhundert gemeinsame Forschungsschwerpunkte entstehen, diese zweitens bei Wissenschaftsorganisationen und staatlichen Kulturinstanzen platziert werden und diese Forschungsprämissen drittens über alle politischen Systemwechsel hinweg relativ intakt bleiben. Auf der Ebene des ersten Fallbeispiels ließ sich der von der Gluck-Gesamtausgabe erzeugte Druck mit der Erfahrungskompetenz der Deutschen Forschungsgemeinschaft und der finanziellen Unterstützung eines Bundesministeriums in der Gründung der Musikgeschichtlichen Kommission kanalisieren, bis einige Jahre später Gesamtausgaben innerhalb des Akademienprogramms als Langzeitprojekte ihren institutionellen Platz fanden.³⁷ Ein entscheidender strategischer Vorteil dabei war, dass die Musikwissenschaft bereits seit Jahrzehnten in die DFG eingebunden war. Darüber hinaus hatten Musikwissenschaftler für die zu subventionierende Methodenpräferenz schon im zurückliegenden 19. Jahrhundert einschlägige Erfahrungen gesammelt, professionelle und anerkannte Ergebnisse vorgelegt und nicht zuletzt zur Organisation der Editionsreihe *Erbe deutscher Musik* schon einmal eine entsprechende Institution gegründet. Bis in ihre Namensgebung hinein konnte sich die Musikgeschichtliche Kommission daher als Erbin der deutschen Musikforschung inszenieren.

Die Erfindung einer öffentlich finanzierten Forschungsinstitution ohne Vorbild, wie das für Pierre Boulez vorgesehene Max-Planck-Institut eine gewesen wäre, gelingt dagegen selten. Erfahrungen aus Gremienstrukturen lehren, dass sich bei langwierigen Entscheidungsfindungen innovatives Forschungspotenzial oftmals zugunsten einer Mehrheitsfähigkeit abschleift, insbesondere wenn Nichtfachleuten ein Ergebnis mit Signalcharakter zu vermitteln ist, das sie mittragen und anschließend öffentlich vertreten sollen. Die von Boulez und seinem Musikverständnis repräsentierte grundlegende Infragestellung traditi-

36 | Protokoll der Sitzung des Beratungskreises zum *Plan zur Eröffnung eines Institutes für Musik im Rahmen der Max-Planck-Gesellschaft* am 16.10.1967 in München, in: ebd.

37 | Gabriele Buschmeier, »Musikwissenschaft im Akademienprogramm. Eine Bestandsaufnahme von den Anfängen bis heute«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 69 (2012), H. 4, S. 304–317.

oneller ästhetischer, interpretatorischer und technischer Erkenntnisse, wie sie für die progressive Musik im 20. Jahrhundert insgesamt charakteristisch ist, hätte aber nur in einer experimentellen Form institutionalisiert werden können, wie es ihm 1972 mit Unterstützung des französischen Staatspräsidenten Georges Pompidou im Pariser IRCAM dann gelang.

Bei der Max-Planck-Gesellschaft gab es für eine solche Idee kein institutionelles Modell und keine adaptierbare Vorlage. Dies hätte für ein neues Institut innerhalb der dortigen Strukturen allerdings kein Hinderungsgrund sein müssen, da üblicherweise eine solche Einrichtung experimentell um die visionäre Idee eines Forschers herumgebaut wird; die Wege zur Inkorporation des kreativen Potenzials wären also vorgeprägt gewesen. Als eigentliches Problem ist den erhaltenen Akten zu entnehmen, dass trotz zahlreicher musikinteressierter Max-Planck-Mitglieder Musik bis zu diesem Punkt noch nie professionell in dieser naturwissenschaftlich, juristisch, medizinisch und ingenieurwissenschaftlich dominierten Forschungsgesellschaft vertreten gewesen war. Weder konnte man bei internen Gremienrunden mit der nötigen Musikkompetenz eingreifen, noch hatte die traditionell ausgerichtete akademische Musikwissenschaft Erfahrungen bei der Entwicklung neuer Forschungsfelder und Methoden. Ihre philologischen und historiografischen Kompetenzen waren für solche innovativen Fragestellungen nur von nachrangiger Bedeutung, so wie ihre Systemstrukturen, Verhaltenskodizes und Entscheidungsfindungsprozesse ebenso inkompatibel waren. Denn die Spezifik der Musik als progressiv weiterentwickelter Kunst, ihr Ausstrahlen in Bereiche von Technik, Ästhetik und Sozial- und Kommunikationswissenschaften hätte von der für sie eigentlich zuständigen Disziplin eine Methodenflexibilität auf Augenhöhe erfordert. Aufgrund historisch verfestigter Strukturen und hermetischer personeller Netzwerke war der überfällige Veränderungsdruck von der Musikwissenschaft aber über Jahrzehnte nicht aufgefangen worden und hatte sich daher in Parallelwelten insbesondere des Rundfunks und assoziierter Strukturen wie Ferienkursen und Experimentalstudios institutionalisiert.

Gelegenheiten, die Wandlungsfähigkeit der Musikwissenschaft zu erproben, ergaben sich erst viele Jahre später, als die universitär praktizierte Forschung über Fächergrenzen hinweg mit Sonderforschungsbereichen, Exzellenzclustern und Graduiertenkollegs neue Formen hervorbrachte. Hinsichtlich der musikwissenschaftlichen Nachwuchsförderung haben diese Forschungsverbünde jene Rolle übernommen, die großangelegten Editionsprojekten über viele Jahrzehnte zugekommen war. Die Auswirkungen dieser Veränderungen auf Personengeschichten, Themenpräferenzen und Methodentraditionen, wie sie bei Editionsprojekten als Knotenpunkt der musikwissenschaftlichen Fachgeschichte retrospektiv rekonstruiert werden können, bleiben abzuwarten und lassen zugleich auf spannende Fallbeispiele hoffen.

