

# **„O Freunde, nicht diese Töne!“**

## **Musikforschung zur NS-Zeit in Tirol vor dem Hintergrund der Debatten zur Verantwortung in der Wissenschaft**

Kurt Drexel

Der Innsbrucker Zeithistoriker Dirk Rupnow veröffentlichte am 9. September 2013 quasi als Antwort auf eine Serie von Leserbriefen zur NS-Vergangenheit zweier „Säulenheiliger“ der Tiroler Blasmusik folgende Stellungnahme in der *Tiroler Tageszeitung*:

„O Freunde, nicht diese Töne!“

[...] Nach dem einen ist die Landesmusikschule in Kramsach benannt, nach dem anderen eine Gasse in Innsbruck, beide sind die Heroen der Tiroler Blasmusik, ihre Kompositionen werden in Ehren gehalten und ständig gespielt. Ploner und Tanzer. Der eine war bereits illegales Mitglied der NSDAP, antisemitischer Agitator im Rahmen der ‚Arbeitsgemeinschaft Tiroler Komponisten‘, gab mit Gauleiter Hofer ein Gauliederbuch mit antisemitischen Gesängen heraus, widmete diesem auch seine Kantate ‚Land im Gebirge‘ und komponierte gegen Kriegsende noch Erbauungslieder für den Volkssturm; der andere war Musikreferent des 1938 geschaffenen Standschützenverbandes, Gaumusikleiter von Tirol und Vorarlberg, Leiter des Referats Volksmusik in Goebbels’ Reichsmusikkammer, komponierte u.a. den ‚Gauleiter Hofer-Marsch‘ und spielte für ‚Führer‘ und ‚Duce‘ am Brenner auf [...]

Die NS-Zeit meldet sich regelmäßig zurück und dementiert so alle Hoffnungen auf einen ‚Schlussstrich‘[...]“.<sup>1</sup>

Rupnow benannte in diesem Zeitungskommentar mehrere Dilemmata im Umgang mit der lokalen NS-Geschichte. Bewusst wurden diese seit 2010, als das

1 Dirk Rupnow, „O Freunde, nicht diese Töne!“ Blasmusik und die ewig unbewältigte Vergangenheit (und Gegenwart) des Nazismus, in: *Tiroler Tageszeitung* Nr. 250, 9. September 2013, S. 16.

außeruniversitäre private Institut für Tiroler Musikforschung in Rum bei Innsbruck in einer Reihe von Audiopublikationen unter dem Titel *Klingende Kostbarkeiten aus Tirol* an die Öffentlichkeit trat. Enthalten waren u.a. Werke von antisemitisch und nationalsozialistisch orientierten Tiroler Komponisten. Im Fokus standen Musikschaffende aus dem Kreis der 1934 gegründeten *Arbeitsgemeinschaft Tiroler Komponisten*, die sich bald nach ihrer Gründung offen antisemitisch positionierte. In der NS-Zeit nahmen alle führenden Köpfe der *Arbeitsgemeinschaft Tiroler Komponisten* wichtige Aufgaben in der Landesverwaltung und Gaupolitik wahr. Insbesondere an der Idealisierung des fanatisch für den Nationalsozialismus wirkenden Komponisten Josef Eduard Ploner entzündete sich ab 2011 eine öffentliche Kritik. Angesichts dieser wurde auch die zweckungebundene Subvention seitens der Landesregierung von jährlich meist über 200.000 € an den Herausgeber der CD-Reihe in mehreren Medien hinterfragt, worauf die Landesrätin für Kultur ein Gutachten in Auftrag gab, das den Sachverhalt klären sollte.<sup>2</sup> Ploner, dessen nationalsozialistische Vergangenheit in Umrissen bekannt war, wurde im Booklet einer CD, in der eine dem Gauleiter Hofer gewidmete Blut- und Bodenkantate aus Ploners Feder enthalten war, als „idealtypischer Tiroler“ gewürdigt. Der Verfasser dieser verklärenden Darstellung Prof. h.c. Dr. Manfred Schneider stand in einem besonderen Nahverhältnis zur Familie Ploner, insbesondere zum Sohn des Komponisten, Gilbert Ploner. Die Ausblendung politikgeschichtlicher Kontexte zugunsten des dargestellten Komponisten war auch in der grundsätzlichen Ausrichtung der Publikationsreihe begründet: Angestrebt wurde eine Nobilitierung von vermeintlich zu wenig wahrgenommenen Komponisten aus der Provinz. Diese in Fachkreisen schon in den Jahren zuvor häufig kritisierte Praxis gewann durch den Umstand, dass es sich hier um Musik aus der NS-Zeit handelte, besondere Brisanz.

In der Diskussion, die in Tirol und teilweise auch in den Nachbarländern seit 2011 entbrannt war, ging es zunächst um „Identifikationsfiguren“, eben die sogenannten Säulenheiligen der Tiroler Musikgeschichte der 1930er- bis 1970er-Jahre. Gerade was diese betrifft, zeigte es sich bald, dass Fehlinformationen und falsche Darstellungen zur Vergangenheit dieser Komponisten die kollektive Erinnerung geprägt hatten. Die entsprechenden Texte finden sich sowohl in renommierten Lexika und Musikgeschichten, in Monografien, auf Homepages als auch in Booklets oder Konzerteinführungen. In diesem Netz einer Tradition der Verschleierung war es noch 2009 möglich, dass eine Landesmusikschule in Kramsach (Unterinntal) nach dem ehemaligen Gaumusikleiter Sepp Tanzer umbenannt wurde. Sepp Tanzer war als Gaumusikleiter, als Leiter der Fachschaft Volksmusik in der

---

2 Michael Wedekind, Stellungnahme zu Publikationen des Vereins „Institut für Tiroler Musikforschung“, 2013, S. 2, [http://www.dietiwag.at/mat/Gutachten\\_Wedekind\\_Teil1.pdf](http://www.dietiwag.at/mat/Gutachten_Wedekind_Teil1.pdf) (27.11.2018).

Reichsmusikkammer des Gaus und als Musikreferent des Standschützenverbandes einer der ranghöchsten Musikfunktionäre der NS-Zeit. Auf die Frage, welches Zeichen mit der Umbenennung der Musikschule nach einem ehemaligen Gaumusikleiter für die Jugend gesetzt werden solle, antwortete der zuständige Landesrat, man ehre ja nicht den Menschen Sepp Tanzer, sondern den Musiker.<sup>3</sup>

Noch 2011 erschien die bereits erwähnte vom Land Tirol hoch subventionierte CD unter der Rubrik „Klingende Kostbarkeiten aus Tirol“, in der eine Blut-und-Boden-Kantate als Tiroler Heimatmusik präsentiert wurde. Dass es sich hier um eine NS-Feiermusik, die dem Gauleiter Hofer gewidmet war, handelt, wurde in dem beiliegenden 20-seitigen Booklet ebenso verschwiegen wie auch die NS-Vergangenheit des Komponisten Josef Eduard Ploner keine Erwähnung fand. Ploner war jedoch eine Schlüsselfigur des NS-Musiklebens in Tirol. Er war maßgeblich an der Nazifizierung des Kulturlebens beteiligt, verfasste antijüdische Pamphlete, Hetzartikel und vertonte antisemitische Texte. Er schuf spezifisch tirolische NS-Feiermusik und gab das im gesamten deutschen Reich in seiner fatalen Konzeption singuläre Gauliederbuch „Hellau!“ heraus. Ploner stellte darin eine Mischung aus NS-Bewegungsliedern, Heimatliedern, geselligem Repertoire, Parteigesängen, Kriegs- und antisemitischen Liedern zusammen. In keinem anderen Gauliederbuch im gesamten sogenannten „Dritten Reich“ finden sich so viele antijüdische Texte. Als Beispiel sei hier ein mit „Litanei“ überschriebener Gesang hervorgehoben, in dem im Ton eines Psalms Gott selbst zur Vernichtung der Juden aufgefordert wird. Hier erscheint ein doppelter Zynismus, einerseits durch den formalen Bezug auf die christliche Liturgie, andererseits wird – in vorgeblich lustiger Form – in der dritten Strophe Gott selbst zum Judenmord aufgefordert. Textprobe: „Und wenn in dieser Wasserrinne das ganze Judentum darinnen, o Herr, dann mach die Klappe zu, und alle Völker haben Ruh.“<sup>4</sup>

Neben all den erwähnten Aktivitäten fand Ploner auch noch Zeit für sein besonderes „Steckenpferd“, die rassische Volksliedforschung. Ploner verortete im älteren Tiroler Volkslied einen Nachweis des Nordischen, das er als die rassistisch hochwertigste Variante des „Arischen“ ansah. Es ist müßig, nochmals zu erwähnen, dass all dies im Booklet der genannten CD keine Erwähnung fand.

Vielfache Bezüge aus dem Werk Ploners haben sich bis in die Gegenwart erhalten. So trägt der dritte Satz seiner Suite „Das Tiroler Jahr“ den Titel „Brixentaler Flurritt“. Diese zunächst unverdächtig erscheinende Bezeichnung bringt jedoch beispielhaft die bei Ploner auch in Werken nach 1945 immer wieder zu konstatierende NS-Bezugnahme zum Vorschein. Der Brixentaler

3 Ohne Autor, Musikschule nach früherem Gauleiter benannt, in: Kurier Nr. 60, 29. Februar 2008, S. 14.

4 Josef Eduard Ploner (Hg.), Hellau! Liederbuch für Front und Heimat des Gaues Tirol=Vorarlberg, Potsdam: Voggenreiter 1942, S. 246. Die Sammlung *Kilometerstein*, aus der das Lied übernommen worden war, erschien mehrfach ebenfalls im Ludwig Voggenreiter Verlag.

Flurritt war die nationalsozialistische Umformung des Brixentaler Antlassrittes, einer kirchlich geprägten Traditionsveranstaltung zu Fronleichnam, die im nationalsozialistischen Sinne wieder in ein urgermanisches Frühlingsritual „zurückgeführt“ werden sollte. Gauleiter Hofer inszenierte hier jedes Jahr ein großangelegtes NS-Spektakel, bei dem die Kirchenfahnen durch NS-Wimpel und Hakenkreuze ersetzt wurden. An die Stelle des Priesters mit dem Allerheiligsten traten Festwagen mit Abordnungen von Arbeitsmädchen und des BDM, die HJ und Spielmannszüge. In programmatischen Reden wurde ein urgermanisches Frühlingsbrauchtum beschworen. Prominente Gäste wurden eingeladen, um diese Art der „Volkstumspflege“ als beispielhaft auch für andere Gauen im Reich zu präsentieren. Der nationalsozialistische Flurritt wurde von Gauleiter Hofer immer wieder für Appelle an das ganze Volk benützt, so etwa 1944, als der Gauleiter „seine Tiroler“ als „Wehrbauernstamm im Süden des Reiches“ apostrophierte und dies in der Presse entsprechend aufbereiten ließ.<sup>5</sup>

2013 erklang im Festprogramm des renommierten Tirolerballs im Wiener Rathaus der Standschützenmarsch von Sepp Tanzer. Unter reger Beteiligung des Publikums sang man das Trio dieses Marsches „Hellau, miar sein Tiroler Buam“. Die Fernsehbilder des singenden und klatschenden Landeshauptmanns und seines Stellvertreters gingen am darauffolgenden Tag landesweit über den Sender. Dass dieser Marsch ebenfalls für den Gauleiter Hofer geschrieben und ihm gewidmet war und dass das gesungene Lied titelgebend für das Gauliederbuch wurde, war wohl niemandem bewusst. Das angebliche Schützenlied „Hellau“ war vor 1941 in Tirol kaum bekannt und galt als Lieblingslied des Gauleiters und quasi als Emblem für den Tiroler Nationalsozialismus. Ab 1941 wurde „Hellau“ als Abschlusslied für Jugendfeiern vom Gaukulturhauptstellenleiter Fritz Engel eingeführt. Fritz Engel war als Gaukulturhauptstellenleiter, als Leiter des Gaumusikzuges der HJ und als Referent des Reichspropagandaamtes maßgeblich für die musikalische Ausrichtung der NS-Feierrgestaltung des Gaues Tirol-Vorarlberg zuständig.

Diese Zusammenhänge waren in den Jahren nach 1945 sehr wohl bewusst, gesprochen wurde darüber jedoch kaum. Vor allem in der Öffentlichkeit wurde die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus, vor allem wenn sie die lokalen Bezüge betraf, weitgehend tabuisiert, wenn auch die Zeugnisse der Zeit noch vielfach evident waren. Das Gauliederbuch etwa war weit verbreitet in Tirol. Noch heute ist es häufig auf Dachböden, in Antiquariaten und auf Flohmärkten und manchmal sogar noch in privaten Bücherregalen zu finden.<sup>6</sup>

---

5 Kurt Drexel, *Klingendes Bekenntnis zu Führer und Reich. Musik und Identität im Reichsgau Tirol-Vorarlberg von 1938–1945*, Innsbruck: Wagner 2014, S. 109–113.

6 Allein zwölf Exemplare aus privaten Haushalten konnte ich 2012 bei meinen Recherchen zu Josef Eduard Ploner erwerben, drei weitere fand ich auf Flohmärkten in Innsbruck und Imst.

Nachwirkungen der siebenjährigen NS-Herrschaft in Tirol finden sich in vielfältiger Form. Die meisten der im Nationalsozialismus in Tirol engagierten Musikschaaffenden konnten ihre Karrieren nach 1945 jedoch ungebrochen fortsetzen. Wechselseitige Rehabilitierung innerhalb eines weiterhin tragfähigen Personennetzwerkes konnte so zum Beispiel in der Volksmusikforschung inhaltliche Kontinuitäten und die Deutungsmacht über Forschungsergebnisse und Aktivitäten der NS-Zeit sicherstellen.<sup>7</sup> Eine Entnazifizierung im Sinne eines personellen Austauschs und einer Ablöse von Einflusspositionen fand im Musikleben in vielen Bereichen nicht statt. Im Allgemeinen vermied man direkte Bezugnahmen zum NS-Reich und suchte sich in der Attitüde der „Opferrolle“ einzurichten. De facto waren jedoch diejenigen, die das Musikleben vor 1945 dominierten, weiter im Amt, wenn auch die politische Situation sich natürlich grundsätzlich gewandelt hatte.<sup>8</sup> Die Nachkriegsdiskurse um die NS-Vergangenheit im Musikleben waren und sind teilweise immer noch geprägt durch Exkulpierungsstrategien. Diese waren umso wirksamer anzuwenden, je länger wechselseitige Beziehungen innerhalb von Netzwerken bestanden, die bis zum Nationalsozialismus und vielfach auch in die Zeit davor zurückreichten.<sup>9</sup> Im Klima des „Kalten Krieges“ wurden standardisierte Mythen lanciert, die teilweise bis heute die öffentliche Debatte zur NS-Zeit bestimmen.<sup>10</sup> So gibt es die weit verbreitete Meinung, in der NS-Zeit seien die Musikschaaffenden gegen ihren Willen zur Zusammenarbeit mit dem Regime gezwungen worden.<sup>11</sup> In den meisten Fällen ist dies jedoch nicht zutreffend. Vielmehr sind viele der Maßnahmen und Verordnungen der Nationalsozialisten von den musikalischen Kreisen begeistert aufgenommen worden. Antisemitische, nationalistische, antimodernistische und erkonservative Ideologien blühten in Österreich, lange bevor Hitler an die Macht kam.<sup>12</sup> Zu den schockierendsten aktuellen Nachwirkungen in der Gegenwart zählt sicher die Wiederverwendung der Blut- und Boden-Lyrik aus den 1930er-Jahren in der Rechtsrockszene. So finden sich Texte aus der NS-Feierkantate von Josef Eduard Ploner auf der Homepage „vermächtnis.at“ in einer Variante vertont als Hardrock, mit eindeutigen Parolen und Bildern aus dem politisch rechtsständigen Milieu.<sup>13</sup>

---

7 Wedekind, Anm. 2, S. 31.

8 Ausführlich dazu: Drexel, Anm. 5, S. 273–279.

9 Vgl. dazu: Drexel, Anm. 5, S. 295.

10 Ausführlich dazu: Drexel, Anm. 5, S. 292–293.

11 Vergl. Pamela Potter, Art. Nazism, in: Grove online, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/search?q=nazism&searchBtn=Search&isQuickSearch=true> (30.11.2018). <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>

12 Ebd.

13 Südtirol Vermächtnis Nie stirbt das Land, <https://www.youtube.com/watch?v=olQBCZ-3KYRw> (30.11.2018).

In den Beständen des Innsbrucker Zeughauses (Tiroler Landesmuseum) findet sich ein kurzer Propagandafilm, der 1942 für das Tiroler Landesschießen, die wichtigste Gau-Veranstaltung im nationalsozialistischen Festkalender, zum Teil im heutigen Bezirk Reutte gedreht wurde. Musikalisch im Mittelpunkt stehen der Standschützenmarsch und das Hellau-Lied. Auffallend ist die enge Verquickung der NS-Identität mit dem Tirolertum, vor allem mit der Standschützentradition. Der Standschützenverband war die tragende Kulturinstitution, in der alle volkskulturellen Organisationen gleichgeschaltet und auch aufgewertet wurden.<sup>14</sup>

Der programmatische Rahmen wurde jedes Jahr kontinuierlich ausgeweitet. 1943 dauerte diese von Gauleiter Hofer als Muster für die „Volkstumspflege“ im NS-Staat propagierte Veranstaltung dann bereits 14 Tage. Im Rahmenprogramm finden sich Festkantaten, Ausstellungen, Volkstänze und Kundgebungen. Mitten im Krieg wurde an Aufwand nicht gespart, Festgäste aus dem „Altreich“ und aus den oberen Chargen der Wehrmacht waren geladen.<sup>15</sup>

Im Verlauf der Debatten seit 2011 kam auch das Thema „Wissenschaft und Verantwortlichkeit“ erneut in den Fokus. Meist wenig augenscheinlich, aber deshalb nicht zwingend geringer an Bedeutung sind die Auswirkungen der gesellschaftlich wahrnehmbaren Positionen in den Fachdisziplinen der Geistes- und Sozialwissenschaften. Gewissermaßen aus randständiger Sicht möchte ich dazu einige Überlegungen und Anmerkungen zur aktuellen Debatte um die Rolle des Fachs Musikwissenschaft im Umgang mit der NS-Vergangenheit darlegen. Infolge der hier angesprochenen öffentlichen Auseinandersetzung zur „Volkskultur im nationalsozialistischen Tirol von 1938 bis 1945“ wurde der Wiener Zeithistoriker Michael Wedekind 2012 von der Kulturabteilung des Landes Tirol beauftragt, ein Gutachten zum Stand der Forschung zu erstellen.<sup>16</sup> Wedekind monierte im gegebenen Zusammenhang „eine vielfach an nationalen Kategorien orientierte Musikwissenschaft“, deren „im Krisendiskurs der Zwischenkriegszeit auf vorexistierenden kulturkonservativen Grundpositionen fortentwickelte Semantik [...] in Ablehnung der vielfältigen Heterogenisierungsprozesse der Epoche auf Vorstellungen von ‚Zusammenhang‘, ‚Ganzheitlichkeit‘ und ‚Synthese‘“ verhaftet sei.<sup>17</sup> Derlei Vorwürfe an das Fach sind nicht neu. Auch der Musikwissenschaftler Anselm Gerhard hatte in einem Artikel im *Archiv für Musikwissenschaft* des Jahres 2000 als Reaktion auf den Diskussionsstand zum „Kanon“ in unserem Fach schon deutlich darauf hingewiesen, „wie sehr im Bereich der Musikgeschichtsschreibung eine Haltung vorherrscht, die

---

14 Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum: Zeughaus 1-714mov. (ehem. Landesbildstelle).

15 Drexel, Anm. 5, S. 114–124.

16 Vgl. Anm. 2.

17 Wedekind, Anm. 2, S. 3.

sich in alter Gewohnheit am Kanon der ‚Meisterwerke‘ orientiert, der sich um 1900 endgültig durchgesetzt hatte“.<sup>18</sup> Trotz warnender Stimmen gegen eine germanozentristisch-nationalistische Verengung des Fachhorizonts zu Beginn des 20. Jahrhunderts (so etwa von Alfred Einstein), blieb die Orientierung an den „deutschen“ Komponisten und die Ansicht, dass die deutsche Musik als die weltweit bedeutendste zu werten sei, vorherrschend.<sup>19</sup> Seit den 1930er-Jahren fanden hier nationalistische und später auch nationalsozialistische musikhistoriografische Ansätze ideale Voraussetzungen für eine ideologische Verankerung von rassistischen Theorien. Der Nationalsozialismus wurde in der Zeit nach 1945 von der Mehrzahl der in Deutschland in der Wissenschaft Tätigen als „dunkle Periode“ abgetan. Man fand sich bald im Einklang mit der vorherrschenden argumentativen Position im von Exkulpierung und Verschleierung geprägten Diskurs zur Rolle der Wissenschaft im Deutschland der 1930er- und 1940er-Jahre. Im Vorwort zu *Kürschners Deutschem Gelehrten Kalender 1950* hatten die Herausgeber die Auswirkungen der Entnazifizierung nach 1945 – mit einer heute kaum mehr nachzuvollziehenden „Unbefangenheit“ – den Vertreibungen im NS-Staat gleichgesetzt:

„Die zweimaligen personalen Veränderungen an den Lehr- und Forschungsstätten aus politischen Gründen (nach 1933 und nach 1945) waren gleichfalls bedeutend, dazu kam die freiwillige und erzwungene Ausschaltung, Ausmerzungen und Auswanderung deutscher Wissenschaftler vor wie nach dem Kriege.“<sup>20</sup>

Wie sehr die musikwissenschaftliche Disziplin in ihrer starren Abwehr jeglicher Versuche zur Aufarbeitung der NS-Zeit verhaftet war, zeigte sich etwa daran, dass in den 1960er-Jahren der renommierte jüdische Historiker und Holocaust-Überlebende Josef Wulf anlässlich der Veröffentlichung eines Dokumentbandes zur „Musik im Dritten Reich“<sup>21</sup> als fachlich unfähig verunglimpft wurde.<sup>22</sup> Die

---

18 Anselm Gerhard, „Kanon“ in der Musikgeschichtsschreibung. Nationalistische Gewohnheiten nach dem Ende der nationalistischen Epoche, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 57 (2000) H. 1, S. 18–30, hier S. 22.

19 Anselm Gerhard, Die „Vorherrschaft der deutschen Musik“ nach 1945 – eine Ironie der Geschichte, in: Albrecht Riethmüller (Hg.), *Deutsche Leitkultur Musik?*, Stuttgart: Franz Steiner 2006, S. 13–27, hier S. 13.

20 Friedrich Bertau / Gerhard Oestreich (Hg.), *Kürschners Deutscher Gelehrten-Kalender 1950*, Vorwort, S. VII, zit. n. Anselm Gerhard, *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin*, in: Anselm Gerhard (Hg.), *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernisierungsverweigerung*, Stuttgart: J. B. Metzler 2000, S. 1–30, hier S. 2.

21 Josef Wulf, *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Reinbeck: Rowohlt 1963.

22 Hans-Günther Klein, Vorwort. Verdrängung und Aufarbeitung, in: Hanns Werner Heister/Hans-Günther Klein (Hg.), *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*, Frankfurt am Main: Fischer, S. 9–11, hier S. 9; Ludwig Finscher, *Josef Wulf: Musik im Dritten*

ersten und bis heute umfassendsten Recherchen kamen nicht etwa von einem etablierten Vertreter des Fachs, sondern von dem Publizisten Fred K. Prieberg, dessen nachgelassenes Archiv an der Universität in Kiel die bislang fundierteste Sammlung zur hier angesprochenen Thematik darstellt. Vor dem Hintergrund eines damals vielfach noch unformulierten Unbehagens verlief seit den 1960er- und intensiv seit den 1980er-Jahren eine internationale Diskussion um das „eurozentristische Weltbild vieler Geisteswissenschaften“ sowie den „Germanozentrismus“ eines überkommenen Kanons vor allem in der deutschsprachigen, aber auch in der internationalen Musikwissenschaft.<sup>23</sup> Diese Debatte dauert bis in die Gegenwart an und ist seit ihren Anfängen mit den Fragen zu den ideologischen Bezügen in der NS-Zeit verknüpft.<sup>24</sup>

Die einschlägigen Arbeiten zur NS-Thematik sind in ihrer Masse heute kaum mehr überschaubar. Allerdings ist festzustellen, dass sich in jüngster Zeit viele Studien aus der musikwissenschaftlichen Disziplin auf ideologische Aspekte und Institutionen sowie die Fachgeschichte im Speziellen konzentrieren.<sup>25</sup> Biografische und werkgeschichtliche Forschungen beziehen sich meist auf sehr bekannte Namen. Dieser überwiegend wissenschaftsgeschichtliche Ansatz führte zu einer Art Fokussierung, die geeignet war und ist, Unliebsames weiterhin und neuerlich zu kaschieren. Die historiografischen Vorurteile von der Musik als der „deutlichsten aller Künste“<sup>26</sup> sowie von der „Vorherrschaft der deutschen Musik“ gehören zum „altherwürdigen Bestand“ der Wissenschaftsgeschichte unseres Fachs.<sup>27</sup> Belege dazu finden sich sowohl in den Schriften der „Ahnherren“ der Disziplin als auch aus der Feder bekannter Künstler und Publizisten, so beispielsweise bei Johann Nikolaus Forkel, in der Folge bei Richard Wagner und Hans Georg Nägeli bis hin zu Arnold Schönberg und Thomas

---

Reich, (Buchbesprechung) in: Die Musikforschung Nr. 20 (1969), S. 335–336. Weiters Klaus Kempster, Josef Wulf: Ein Historikerschicksal in Deutschland, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2014, S. 247 (Entgegnung Walter Abendroths).

23 Gerhard, Anm. 18, S. 20.

24 Vgl. Klaus Pietschmann / Melanie Wald-Fuhrmann (Hg.), Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch, München: Boorberg 2013. Hervorgehoben sei hier der Abschnitt I „Die aktuellen Debatten“, S. 47–160.

25 Gerhard, Anm. 18, S. 4. Hier ist zu betonen, dass biografische Aspekte von Musikschaffenden häufig von Fachhistorikern wie Michael H. Kater oder Oliver Rathkolb behandelt wurden (vgl. Michael H. Kater, *The Twisted Muse, Musicians and Their Music in the Third Reich*, New York: Oxford University Press 1997; Oliver Rathkolb, *Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich*, Wien: Österreichischer Bundesverlag 1991).

26 Hans Fischer (Hg.), *Wege zur deutschen Musik*, Berlin-Lichterfelde: Vieweg 1939, S. 5.

27 Vgl. Michael H. Kater, Introduction, in: Michael H. Kater / Abrecht Riethmüller (Hg.), *Music and Nazism, Art under Tyranny, 1933–1945*, Laaber: Laaber Verlag 2003, S. 9–14, hier S. 9.



Mann.<sup>28</sup> Aber auch schon Texte aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts zeigen diesen Hang zum musikalischen Chauvinismus.<sup>29</sup> Im konzeptuellen Fokus der einschlägigen Darstellungen steht häufig die Herausstellung musikalischer Heroen. Im Nationalsozialismus wurde die Heroisierung einzelner Namen mit der Verknüpfung der Musik als „Deutschester aller Künste“ häufig argumentativ in den Vordergrund gerückt. Der bayerische Gauleiter Hans Schemm formulierte 1933: „Unter sämtlichen kulturellen Gütern steht die deutsche Musik an erster Stelle. Sie ist die deutscheste aller Künste.“<sup>30</sup> Die Kultivierung historiografischer Mythen erfreute sich auch nach 1945 einer ungebrochenen Tradition, wenn auch die Betonung des Nationalen häufig nicht mehr als „salonfähig“ galt.

Dass die Musikgeschichte aber auch gegenwärtig noch vielfach als „Genie“- und „Heroen“-Geschichte betrieben wird, ist evident. Dies gab zwar immer wieder Anlass für Debatten, an den grundsätzlichen Ausrichtungen, etwa in gedruckten Musikgeschichten, änderte dies jedoch nichts. Das alte Modell der Musikgeschichtsschreibung hielt und hält sich hartnäckig. Weitere Aspekte wie die „Alltagsgeschichte“, soziologische Bezüge, wirtschaftsgeschichtliche Einflüsse etc. kamen zwar hinzu, die Frage nach den Ursachen, warum gerade jener und nicht ein anderer Komponist, jenes und nicht ein anderes Werk geschichtlich prominent ist, wird hingegen kaum gestellt.<sup>31</sup> Immer noch selten formulierte Fragen sind etwa: Wie entsteht Musikgeschichte?<sup>32</sup> – Wer oder was ist bestimmend dafür, dass eine Überlieferungstradition einsetzt? Solche Überschriften im Zusammenhang mit den sogenannten „politisch brisanten Zeiten“ erscheinen zwar gelegentlich, Inhaltliches wird meist in globalen Beschreibungen benannt, jedoch kaum konkretisiert.

Das „Flaggschiff der deutschsprachigen Musikwissenschaft“ (Die Zeit 29.06.2007 <http://www.zeit.de/2007/26/Finscher>), die Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ist ein Projekt aus der NS-Zeit. 1942 griff Fried-

---

28 Gerhard, Anm. 18, S. 83–100.

29 Ausführlich dazu ebd., S. 9–11.

30 Fischer, Anm. 26, S. 5.

31 Nico Schüler, Von Heroen, Genies und anderen. Zu Musik und Musikleben im Spiegel einer Brünner-Deutschen Zeitung im Januar 1920, in: Nico Schüler (Hg.), Zu Problemen der „Heroen“- und der „Genie“-Musikgeschichtsschreibung, Hamburg: von Bockel 1998, S. 113–146, hier S. 113.

32 Auszunehmen sind hier Ansätze von Albrecht Riethmüller u.a., wie etwa in dem Band *Deutsche Leitkultur Musik? Zur Musikgeschichte nach dem Holocaust*, hg. von Albrecht Riethmüller, wie Anm. 19; weiters Forschungen zur Kanonisierung und zur Entstehung der Denkmalausgaben: Anselm Gerhard, Für den „Butterladen“, die Gelehrten oder „das praktische Leben“? Denkmalsidee und Gesamtausgaben in der Musikgeschichte vor 1850, in: *Die Musikforschung* 57 (2004), S. 363–382; Aleida Assmann, Canon and Archive, in: Astrid Erll (Hg.), *A companion to cultural memory studies*, Berlin [u.a.]: de Gruyter, S. 97–108, hier S. 100.

rich Blume die Anregung von Karl Vötterle, dem Gründer des Bärenreiter-Verlags, zu der Enzyklopädie, abgekürzt MGG, auf und begann etwa um 1944 mit offiziellem Auftrag<sup>33</sup> als deren Herausgeber mit der Vorbereitung.<sup>34</sup> Nach 1945 sah man keinen Anlass, weder den Titel noch das grundlegende Konzept zu ändern. Das Lexikon erschien in 14 Bänden zwischen 1949 und 1968 unter Friedrich Blumes Leitung (die Supplementbände und einen Registerband gab seine Tochter Ruth Blume 1973–86 heraus). Wie sehr diese Publikation dem geistigen Milieu der NS-Zeit verhaftet blieb, zeigte etwa der Artikel „Musikwissenschaft“ in dessen Bibliografie der Abschnitt „E. Landes- und gesellschaftskundliche Forschungen“ mit den Unterabteilungen „I. Orts- und Länderkunde“, „II. Rassen- und Volkstumskunde“ sowie „III. Soziologie, Prinzipienfragen“ erscheint. In der Abteilung II werden zahlreiche Werke aus der NS-Zeit völlig unkritisch angeführt, darunter der Aufsatz von Fritz Bose „Klangstile und Rassenmerkmale“ aus der *Zeitschrift für Rassenkunde* 1943/44. Im Artikel „Deutschland“ erscheinen in der bibliografischen Unterabteilung „Bedingtheit, Wesen u. Organisation der dt. Musik, a) Psychologische, stilistische, geistesgeschichtliche Aspekte“ fast ausschließlich Werke aus der NS-Zeit.<sup>35</sup> Die völlig neu bearbeitete von Ludwig Finscher herausgegebene zweite Ausgabe der MGG erschien zwischen 1994 und 2007.<sup>36</sup> Entgegen der ursprünglichen Konzeption entschied man sich in der Neuausgabe für eine Aufgliederung in einen Sach- und Personenteil. Zunächst entstand nur der Sachteil, ab 1999 wurden die Bände des Personenteils ausgeliefert.<sup>37</sup>

In den Biografien eng an die Darstellungen der MGG angelehnt war die erste Edition des New Grove, die geschlossen im Jahr 1980 erschien. Für die zweite Auflage des New Grove 2001 beauftragte Stanley Sadie eine Reihe von Fachkollegen, unter ihnen Eric Levi und Pamela Potter, die Beiträge auf ihre Auslassungen – vor allem die NS-Zeit betreffend – hin zu durchforsten und das

---

33 Pamela M. Potter, Musikwissenschaft und Nationalsozialismus: Stand der Debatte, in: Hartmut Lehmann / Otto Gerhard Oexle (Hg.), Nationalsozialismus in den Kulturwissenschaften, Bd. 1, Fächer – Milieus – Karrieren, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2004, S. 129–142, hier S. 132.

34 Oliver Kopf, Archivreport Bundesarchiv Berlin, S. 11 (Recherche 21.02. bis 17.03.2000, das Manuskript ist erhältlich über das Prieberg-Archiv an der Universität Kiel). Typoskript an das ProMi [Propagandaministerium] 7.1.1945.

35 Potter, Anm. 33, S. 136.

36 Die Ablehnung zweier Beiträge für den letzten Band durch den Herausgeber führte zu Rechtsstreitigkeiten. Der Bärenreiter-Verlag gab schließlich nach und die Artikel wurden gegen den Willen Finschers aufgenommen, was dessen Ausstieg aus dem Projekt zur Folge hatte. Vgl. <http://www.zeit.de/2007/26/Finscher/seite-2> (22.07.2018).

37 Ab 2017 revidierte Online-Version: <https://www.mgg-online.com/>. Die Darstellung Lücks wurde auch in die Online-Version übernommen: <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg02038&v=1.0&q=bresgen&rs=mgg02038> (05.11.2020).

Fehlende zu ergänzen.<sup>38</sup> Trotz der hier genannten Ansätze, dieses unerwünschte Erbe wenigstens aus den renommierten aktuellen Nachschlagewerken zu beseitigen, finden sich zahlreiche Lücken, die nicht aus einem prekären Forschungsstand heraus erklär- und begründbar sind. Aus der Vielzahl der Beispiele, die hier angeführt werden könnten, wähle ich einige biografische Beiträge aus der letzten Druckfassung der MGG und dem aktuellsten New Grove online, einmal zu Cesar Bresgen, weiters zu Herbert von Karajan.

Der Artikel über Cesar Bresgen im Personenteil der neuesten gedruckten MGG umfasst etwa fünfeinhalb Spalten.<sup>39</sup> Der Autor Rudolf Lück vermerkt zur Verstrickung Bresgens im Nationalsozialismus lakonisch:

„Über Bresgens Beziehung zum Nationalsozialismus (er war kein Parteimitglied) liegen widersprüchliche Meinungen vor. Zweifellos wurde seine jugendbewegte Musik in die Kulturpolitik des Regimes bis 1945 eingebunden und besonders für die Hitlerjugend genutzt [...] Andererseits liegen authentische Äußerungen Bresgens vor, die ihn als jugendlichen Musik-Idealisten kennzeichnen, ohne dass dabei nazistisches Gedankengut erkennbar wäre.“<sup>40</sup>

Erwartungsgemäß findet sich in der Werkauswahl kein Hinweis zu einem NS-bezogenen Werk Bresgens. Die Zusammenhänge wurden jedoch bereits 1982 penibel von Fred K. Prieberg<sup>41</sup> und 1988 in Gerd Kerschbauers Dokumentation über *Kunst und Alltag der Kulturmetropole Salzburg* in dem Buch *Faszination Drittes Reich* aufgelistet. Diese Publikation enthält auch eine bestens dokumentierte Darstellung des vielfältigen Engagements Bresgens für die nationalsozialistische Festgestaltung und eine Aufzählung seiner einschlägigen Funktionen, etwa als HJ-Mitglied seit 1936 und seinen Aufstieg bis zum Rang eines Obergefolgschaftsführers. Unerwähnt bleiben in dem MGG-Beitrag auch Bresgens Vorträge mit eindeutiger Thematik, so etwa zum Thema „Deutsche Volksmusik und ihre Entartung“.<sup>42</sup> Noch deutlicher wird der exkulpierende Ansatz im Literaturverzeichnis. Dort sind ausschließlich unkritische Schriften über Bresgen angeführt.<sup>43</sup> Auch in der neuen revidierten Ausgabe des Grove online<sup>44</sup>

38 Pamela Potter, What is “Nazi Music”?, in: *Musical Quarterly* Nr. 88 (2001), Heft 3, S. 428–455, hier S. 450.

39 Rudolf Lück, Art. Bresgen, Cesar, in: MGG, Personenteil, Bd. 3, Kassel [u.a.]: Bärenreiter 2000, Sp. 854–859.

40 Ebd., Sp. 855

41 Fred K. Prieberg, *Musik im NS-Staat*, Frankfurt am Main: Fischer 1982; Gert Kerschbaumer, *Faszination Drittes Reich. Kunst und Alltag der Kulturmetropole Salzburg*, Salzburg: Müller 1988.

42 Zit. nach Kerschbaumer, Anm. 41, S. 261.

43 Lück, Anm. 39, Sp. 854–859.

44 Eric Levi, Bresgen, Cesar, in: Grove online, <http://www.oxfordmusiconline.com/grove->

bringt der Verfasser (Eric Levi) weder die Darstellungen Priebergs noch die Katers oder Kerschbaumers zur Kenntnis. Keiner dieser Autoren wird im Literaturverzeichnis angeführt, stattdessen erscheinen jedoch der schon genannte Rudolf Lück und der durch seine Verstrickungen in der NS-Zeit bekannte Musikwissenschaftler und Komponist Erich Valentin. Bresgen wird als ideologisch in der Jugendbewegung verankert beschrieben. Zwar wird erwähnt, dass er Auftragskompositionen für den NS-Staat geschrieben hatte, seine spezifische Rolle in den Parteiformationen findet jedoch keine Beachtung:

“Finally, his intensive association with youth music movements, which initially included active participation in the Hitler Youth, resulted in a lifelong commitment to writing Gebrauchsmusik. This trend was already demonstrated in the 1930s with a sequence of politically conceived choral and orchestral works, many of which were commissioned for public occasions organized by the Nazis. During this period Bresgen also composed orchestral works which were championed by some of Germany’s most distinguished conductors including Abendroth, Konwitschny and Elmendorff.”

Nun steht der Pianist und Musikforscher Eric Levi in keinerlei Verdacht, irgendetwas aus dem Nationalsozialismus beschönigen zu wollen. Sein Buch *Music in the Third Reich*<sup>45</sup> zeigt jedoch, dass er die Publikationen Priebergs und somit die Fakten über Bresgen kannte. Aber offensichtlich hielten ihn eine persönliche Wertschätzung der Musik Bresgens und/oder die Bewunderung für den Komponisten davon ab, auch jene Fakten in seinem Artikel zu benennen, die dessen Ruhm oder historische Bedeutung beeinträchtigen könnten.

Ähnliche Beweggründe dürften in diesem Zusammenhang wohl auch für die beschönigende Darstellung Herbert von Karajans sowohl im MGG-Band von 2003 (Martin Elste)<sup>46</sup> als auch im Grove online<sup>47</sup> (Gerhard Brunner, Charles Barber, José A. Brown) anzunehmen sein. Karajans affirmative Haltung und sein nachdrückliches Engagement im NS-Staat bleiben nahezu unerwähnt, in der Literaturliste findet sich ebenfalls kein einziges kritisches Werk. Dies ist hier besonders bemerkenswert, da der „Fall Karajan“ nicht nur in der Fachliteratur, sondern seit 1957 auch regelmäßig in der Presse reflektiert wurde.<sup>48</sup> Diese

---

music/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000003947 (17.12.2018).

45 Eric Levi, *Music in the Third Reich*, London: Palgrave Macmillan 1994.

46 Martin Elste, Art. Karajan, Herbert, in: MGG, Personenteil, Bd. 9, Kassel [u.a.]: Bärenreiter 2003, Sp. 1480–1484, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/27831> (18.12.2019).

47 Gerhard Brunner / Charles Barber / José A. Brown, Karajan, Herbert von, in: Grove Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/search?q=karajan&searchBtn=-Search&isQuickSearch=true> (22.12.2018).

48 Einige Beispiele: Prieberg, Anm. 41, S. 18–20, 22, 27; Paul Moor, *The Operator*, in: High

zurückhaltende Attitüde prominenten Zeitgenossen gegenüber findet sich auch bei angesehenen Fachvertretern, die durchaus dem „kritischen“ Lager der Disziplin zugeordnet werden. Als der Schweizer Dirigent Ernest Ansermet 1965 sein gegen Schönberg gerichtetes Buch *Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewußtsein*<sup>49</sup> veröffentlichte, erregten vor allem die antisemitischen Reflexionen über die „jüdische Seinsweise“ öffentliche Empörung.<sup>50</sup> So äußerte sich Ansermet über die „Zwiespältigkeit des Denkens“, die den Juden eigentümlich sei. Es sei „das Charakteristikum des Juden [...] sein Talent, aus dem Geld Nutzen zu ziehen“<sup>51</sup>. Bei der Bewertung der musikgeschichtlichen Bedeutung jüdischer Komponisten drängt sich der Vergleich mit der Reichskulturkammerrede Josef Goebbels zum Ausschluss der Juden aus dem deutschen Kulturleben am 26. November 1937 in Berlin auf, in der der Propagandaminister auf den Einwand, die Verbannung der Juden aus dem Kulturleben könnte fatal für Deutschland sein, proklamierte: „Wir haben es getan und es geht besser als zuvor“<sup>52</sup>. Die Goebbelsrede war 1965 durchaus noch in der kollektiven Erinnerung, als Ernest Ansermet zur Stellung der Juden in der abendländischen Musik ausführte:

„Was wir soeben dargelegt haben, hilft uns zu begreifen, daß das geschichtliche Werden der abendländischen Musik *ohne die Juden* möglich gewesen wäre, [...] man denke einmal Salomon Rossi [...] Meyerbeer, Mendelssohn, Offenbach, Mahler weg [...] und man wird finden, daß sich nichts Entscheidendes geändert hätte [...] Alle haben sich den Stil ihrer Umwelt zu eigen gemacht, [...] doch von keinem kann man sagen, er [...] wäre im Bereich des *Stils* oder der *Form* schöpferisch gewesen.“<sup>53</sup>

Typische Formulierungen wie „jüdisches Kauderwelsch“<sup>54</sup>, „dieses jüdisch-Verquere“<sup>55</sup>, die Zuschreibungen „Imitation“ und „Verstellung“<sup>56</sup>, „Verfälschung“ und „Vergiftung“<sup>57</sup> rekurrieren eindeutig auf das Vokabular einer zumindest im Bereich der musikalischen Hochkultur als überwunden geglaubten Zeit des Antisemitismus. Der Musikwissenschaftler Carl Dahlhaus stellte sich

---

Fidelity 7, 10. Oktober 1957, S. 52–54; ohne Autor, Faule Ausreden, in: Der Spiegel 7, 15. Februar 1982, S. 185–189.

49 Ernest Ansermet, *Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewußtsein*, München: Piper 1965.

50 Zitate hier und im Folgenden nach: Annkatrin Dahm, *Der Topos der Juden*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2007, S. 356–357.

51 Ansermet, Anm. 49, S. 408–412.

52 Vgl. <http://die-quellen-sprechen.de/01-312.html> (12.11.2018).

53 Ansermet, Anm. 49, S. 408–412.

54 Ebd., S. 530.

55 Ebd.

56 Ebd., S. 538.

57 Ebd., S. 558.

zwar Ansermets Polemik gegen Schönberg mit detaillierten Argumenten entgegen<sup>58</sup>, die antisemitischen Ausfälle wurden jedoch mit keinem Wort erwähnt.

Auch ein Blick auf ein gattungsbezogenes Nachschlagewerk, wie etwa auf das *Neue Lexikon des Blasmusikwesens* (in der Fassung von 1994<sup>59</sup>) von Wolfgang Suppan, zeigt, dass der Verfasser, obwohl bekannt dafür, dass er Studien über die NS-Zeit durchaus förderte, hier mangels Distanz zu den beschriebenen Komponisten und Musikern längst bekannte – freilich kompromittierende – Fakten nicht erwähnt. Auch in der aktuellsten Ausgabe unter dem Titel *Das Blasmusik-Lexikon*, 2009 herausgegeben von Wolfgang und Armin Suppan, findet sich etwa über die Tätigkeit Sepp Tanzers – in der NS-Zeit als Gaumusikleiter und Gaumusikinspizient einer der ranghöchsten Musikfunktionäre – nur ein einziger Satz, der allerdings beispielhaft alle Zusammenhänge verschleiert: „Tanzer war 1935 bis 1945 Musikreferent der Tiroler Landesregierung und übernahm 1948 das Referat Volksmusik im Studio Innsbruck des Österreichischen Rundfunks [...]“.<sup>60</sup>

Ähnlich fällt der Befund bei regionalen und überregionalen Musikgeschichten aus. Die Musikgeschichte Österreichs erschien in ihrer erweiterten und überarbeiteten Auflage 1998 und spart das Thema Nationalsozialismus fast zur Gänze aus. Abgesehen von einigen wenigen Ausnahmen wurden gerade in diesem Bereich solche Verfahrensweisen schnell zum allgemeinen Usus. Trotz gelegentlichen Unbehagens ist die Anpassung an das Übliche oft der leichtere Weg. Ich beziehe mich in diese Kritik durchaus mit ein. Zwar sind in der Musikgeschichte Tirols, deren Mitherausgeber ich bin, die Eckdaten zur NS-Musikgeschichte in den Beiträgen zum politischen Hintergrund, zur allgemeinen Entwicklung und zur Volksmusik eingebracht. Bei der Vergabe der Beiträge zum Konzertwesen, zur Blasmusik, zur Kirchenmusik und zur Musikerziehung habe ich jedoch viel zu wenig darauf gedrängt, dass die NS-Zeit hier adäquat berücksichtigt werde. Ich würde das heute anders machen. Ein weiterer Aspekt im hier erörterten Zusammenhang ist die Frage nach der Positionierung des Fachs im öffentlichen Diskurs. Öffentlicher Protest aus den Reihen der Fachdisziplin ist sehr selten. Als wir (zwei Musikwissenschaftler und zwei Leiter öffentlicher Institutionen) 2012 einen Offenen Brief<sup>61</sup> als Einspruch gegen die unkritische Veröffentlichung von NS-Feiermusik verfassten, war die Unterstützung durch universitäre Plattformen zunächst sehr zurückhaltend. Dies ist

---

58 Carl Dahlhaus, Ansermets Polemik gegen Schönberg, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 127 (Mai 1966), H. 5, S. 179–183.

59 Wolfgang Suppan / Armin Suppan, *Das neue Lexikon des Blasmusikwesens*, Freiburg-Tiengen: Schulz <sup>4</sup>1994.

60 Wolfgang Suppan / Armin Suppan, *Das Blasmusik-Lexikon*, Kraichtal: HeBu Musikverlag <sup>5</sup>2009, S. 745.

61 <https://www.uibk.ac.at/musikwissenschaft/aktuelles/files/offenerbrief.pdf> (18.12.2019).

umso erstaunlicher, als die Universität sonst in allgemeinen politischen Fragen häufig öffentlich in Erscheinung tritt. Gilt es im Bereich der Geisteswissenschaft (die Zeitgeschichte sei hier ausgenommen) also als „unwissenschaftlich“, mit wissenschaftlichen Argumenten Missständen entgegenzutreten, oder scheut man die Konfrontation aus dem Gefühl der Abhängigkeit von Regierungsstellen (etwa im Bezug auf Fördermittel)? Aus Gesprächen mit Fachkollegen hatte ich den Eindruck einer eher unbewussten Scheu, mit einer klaren Aussage an die Öffentlichkeit zu treten. Dies mag auch in dem Umstand begründet sein, dass das zu Beforschende (vor allem Biografien und Werke) in unserem Fach häufig auch als persönlich nahestehend erlebt wird. Demgegenüber gilt es zu bedenken, dass die kulturwissenschaftliche Forschung der Öffentlichkeit gegenüber in einer Verantwortung steht. Bibliotheken, Archive und Museen sind das kollektive Gedächtnis der Gesellschaft. Unsere Aufgabe ist es, diese Materialien nach wissenschaftlichen Standards in einem verhandelnden Diskurs ständig neu zu bewerten und im Streben nach Erkenntnis die Ergebnisse einer interessierten Allgemeinheit zur Verfügung zu stellen. Es geht hier nicht darum, einer Politisierung der Geisteswissenschaft das Wort zu sprechen. Wenn aber der Prozess einer ständig sich verändernden Verhandlung der Bewertung historischer Quellen gesellschaftlich brisant ist, haben wir als von der Gesellschaft finanzierte und intendierte Institutionen die Verpflichtung, uns einerseits um Distanz zu unserem Forschungsgegenstand zu bemühen und andererseits unsere Einsichten auch einer breiteren Öffentlichkeit darzulegen.

Fazit: Sind auch – begünstigt durch den Generationswechsel innerhalb der im Fach Publizierenden – zahlreiche Fehldarstellungen inzwischen revidiert, so steht doch die nachhaltige Aufarbeitung dieses dunkelsten Kapitels der europäischen Musikgeschichtsschreibung immer noch in den Anfängen. Wir stehen heute vor einer Fülle ideologisch geprägter Fachliteratur, mit der wir bewusst umgehen und auf die wir vor allem die Studierenden unseres Fachs immer wieder hinweisen müssen. Trotz der inzwischen eingetretenen zunehmenden Objektivierung der Diskurse innerhalb der Fachdisziplin und der immer seltener werdenden Loyalitätskonflikte bleibt festzustellen, dass sich in unserem bisherigen Umgang mit der Musikgeschichtsschreibung der NS-Zeit sowohl intendiert als auch unbewusst vielfältige Verhinderungsstrategien etablieren konnten, die dem wissenschaftlichen Anspruch diametral entgegenwirken. Dazu kommt eine unserer Disziplin anhaftende Neigung zu unkritisch zelebrierenden Arbeiten in Verhaftung an den bewunderten Gegenstand. Wir sollten diese Dilemmata wahrnehmen und aus ihnen lernen.