

»Es ist gut, dass man überall Freunde hat«

Matthias Pasdziorny, Dörte Schmidt und Malte Vogt (Hrsg.)
unter Mitarbeit von Hemma Jäger

Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit

Herausgegeben von Dietmar Schenk,
Thomas Schipperges und Dörte Schmidt

Hemma Jäger studierte Schulmusik, Latein und Musikwissenschaft in Berlin, 2014 Wissenschaftliche Mitarbeiterin im DFG-Projekt »Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit« an der Universität der Künste Berlin, seit 2015 dort Lehrbeauftragte im Fach Musikwissenschaft, seit 2016 Wissenschaftliche Mitarbeiterin der Bernd Alois Zimmermann-Gesamtausgabe an der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften.

Matthias Pasdzierny studierte Schulmusik, Musikwissenschaft und Germanistik in Stuttgart und Krakau. Seit 2007 Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der UdK Berlin, 2009–14 Wissenschaftlicher Mitarbeiter des DFG-Projekts »Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit« an der UdK Berlin. Seit 2016 Arbeitsstellenleiter der Berliner Arbeitsstelle der Bernd Alois Zimmermann-Gesamtausgabe an der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften. 2013 an der UdK Berlin Promotion. Schwerpunkte: Musikgeschichte nach 1945, Digitale Musikedition, Techno.

Dörte Schmidt studierte Schulmusik, Musikwissenschaft, Germanistik und Philosophie in Hannover, Berlin und Freiburg. 1992 Promotion an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, 1997 Habilitation an der Ruhr-Universität Bochum; Professorin für Musikwissenschaft, 2000–2006 Musikhochschule Stuttgart, seit 2006 UdK Berlin, seit 2016 Leiterin der Bernd Alois Zimmermann-Gesamtausgabe. Schwerpunkte: Musiktheater, Musik im 20. und 21. Jahrhundert, Exil, Nachkriegskultur, Kulturgeschichte der Musik.

Malte Vögt studierte Germanistik, Musikwissenschaft und Schulmusik in Freiburg und Berlin. 2010–2012 freier Lektor. Seit 2010 musikpädagogische Tätigkeit in Berlin und Potsdam. Seit 2013 im Berliner Schuldienst.

»Es ist gut, dass man überall Freunde hat«

**Brigitte Schiffer und ihre Korrespondenz
mit Heinz Tiessen, Alfred Schlee,
Hans Heinz Stuckenschmidt und Carla Henius**

Matthias Pasdzierny, Dörte Schmidt und Malte Vogt (Hrsg.)
unter Mitarbeit von Hemma Jäger

In Verbindung mit dem
Musikarchiv der Akademie der Künste Berlin

et+k

edition text + kritik



Universität der Künste Berlin

DFG Deutsche
Forschungsgemeinschaft

AKADEMIE DER KÜNSTE

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

ISBN 978-3-86916-358-1

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer

Umschlagabbildung: Brigitte Schiffer, Mitte der 1930er Jahre. Heinz Tiessen Archiv, Archiv der Akademie der Künste Berlin.

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

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2017
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etc-muenchen.de

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

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

Zur Schriftenreihe *Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

von NS-Regime und Holocaust überhaupt noch anzuknüpfen war, galt es die Meinungsführerschaft auszuloten.⁶ Diese Auseinandersetzung wurde jedoch nur in der unmittelbaren Nachkriegszeit offen geführt, spätestens mit Gründung der beiden deutschen Staaten verlagerte sie sich weithin in eigene, abseits gelegene Narrative⁷ oder war (und ist) anderen Debatten auf meist nur schwer nachvollziehbare Weise unterlegt. Die deutsche Teilung verschärfte die Situation, überlagerte sie durch ein vermeintlich neues Problem und entlastete scheinbar von der Auseinandersetzung mit dieser Vergangenheit.

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

Unter den Perspektiven von Ideen-, Kompositions- und Aufführungsgeschichte, Institutions- und Wissenschaftsgeschichte sowie Musikgeschichtsschreibung haben zwei historische Teilprojekte (*Wissenschafts-*

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

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

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

geschichte und Vergangenheitspolitik. Musikwissenschaft in Forschung und Lehre im frühen Nachkriegsdeutschland unter Leitung von Thomas Schipperges (gemeinsam mit Jörg Rothkamm) und *Die Rückkehr von Personen, Werken und Ideen* unter Leitung von Dörte Schmidt) das komplexe Spannungsfeld untersucht, das in dieser Situation wurzelt – auch um die Voraussetzungen, die noch unsere aktuelle Musikkultur entscheidend prägen, erstmals auf breiter Basis herauszuarbeiten. Biografische, institutionen-, kompositions- und fachgeschichtliche Zugänge wurden hierfür ebenso verfolgt wie solche, die die vergangenheitspolitische Dimension von Musik, ihre Funktion im Systemkonflikt des Kalten Krieges, aber auch die Formen und Orte ihrer Überlieferung zu dieser Zeit in den Blick nehmen. Das Teilprojekt *Archiv und Diskurs* unter Leitung von Dietmar Schenk bilanziert die Quellenlage, wie sie sich in der besonderen Situation der Erinnerungskultur nach 1945 ergeben hat, aus archivwissenschaftlicher Sicht. Das multiperspektivische Vorgehen der Untersuchung intendierte von Beginn an eine Verschränkung von Dokumentation und Historiografie, zu der alle Teilprojekte beigetragen haben. Die Reihe *Kontinuitäten und Brüche in der Musikkultur der Nachkriegszeit* präsentiert die Ergebnisse dieser Forschungsprojekte in mehreren Monografien und Dokumentationen.

Der hier vorliegende Band entstand im Rahmen des Teilprojekts *Die Rückkehr von Personen, Werken und Ideen*, das seinen Schwerpunkt auf der Frage hat, ob und wie sowohl Menschen, aber auch Werke, ästhetische oder kompositorische Ideen oder aufführungspraktische Traditionen aus dem Exil wieder nach Deutschland zurückkehrten bzw. zurückgebracht wurden und welche Wirkung sie im Wiederaufbau entfalten konnten. Er erwuchs aus den Kooperationen dieses Teilprojektes mit dem Musikarchiv der Akademie der Künste Berlin und der Abteilung Musikethnologie, Medientechnik und Berliner Phonogramm-Archiv des Ethnologischen Museums der Staatlichen Museen zu Berlin. Unser Dank gilt der Deutschen Forschungsgemeinschaft für die großzügige Förderung der Forschung wie der Publikation. Die Universität der Künste Berlin, die Fakultät Musik und die Fachgruppe Musikwissenschaft boten uns eine fruchtbare, interessierte und konstruktive Arbeitsumgebung, ohne die wir dieses Projekt so nicht hätten durchführen können. Mit der Gründung der Forschungsstelle Exil und Nachkriegskultur an der UdK ist es überdies gelungen, eine den Projektzusammenhang überdauernde Plattform für weitere Diskussionen zu schaffen. Mehr als hilfreich für diesen Projektteil

waren über den Austausch mit den anderen Projekten des DFG-Pakets hinaus die Kooperationen mit dem *LexM*, Universität Hamburg, sowie dem Zentrum Jüdische Studien Berlin-Brandenburg.

Berlin und Tübingen, im Januar 2017

Dörte Schmidt, Dietmar Schenk und Thomas Schipperges

Inhalt

Zur Schriftenreihe

Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit V

Jürg Stenzl

Geleitwort 1

Matthias Pasdzierny / Dörte Schmidt

»Es scheint durchaus möglich, daß etwas Gutes damit zu machen wäre«. Brigitte Schiffers Korrespondenzen und die internationalen Kommunikations-Netzwerke der Nachkriegskultur 5

Korrespondenzen und die kulturelle Verständigung zwischen Exilierten und Gebliebenen 7

»A woman of many interests« – zu Brigitte Schiffers Biografie 12

Chronistin – Freundin – Zeitzeugin: Brigitte Schiffers Rolle(n) in der Musikkultur der Nachkriegszeit 25

Die Korrespondenzpartner 34

Zur Edition 48

Dank 51

Susanne Ziegler

Brigitte Schiffer und die Vergleichende Musikwissenschaft 54

Korrespondenz Brigitte Schiffer – Heinz Tiessen 77

Korrespondenz Brigitte Schiffer – Alfred Schlee 275

Korrespondenz Brigitte Schiffer – Hans Heinz Stuckenschmidt 315

Korrespondenz Brigitte Schiffer – Carla Henius 439

Anhang

Chronik Brigitte Schiffer 577

Werkverzeichnis und -register 583

Schriften:

»Chimie ou Alchimie. Réflexions à propos d'un voyage musical.
Europe 1954«, deutsch – französisch 585

o. T., *Arab Observer* 31.12.1962 611

»Darmstadt. Zitadelle der Avantgarde« (1969),
deutsch – englisch – französisch 614

Kurzbiografienverzeichnis 637

Literaturverzeichnis 676

Abbildungsnachweis und Anmerkungen zum Abbildungsteil 2 694

Personenregister 696

Geleitwort

Am 21. Januar 1986 ist Brigitte Schiffer in London gestorben – aber sie ist nicht tot. In den Erinnerungen all derer, die das Glück hatten, sie zu kennen, hat sie ihren unverrückbaren Platz.

Doch weder den Mimen noch den Musikkritikerinnen flicht die Nachwelt Kränze. Jene Nachwelt, die Brigitte Schiffer kannte und ihre Texte gelesen hat, ist immer kleiner geworden. Kritiken in Zeitschriften und Zeitungen verschwinden ohnehin viel schneller als alle anderen Druckwerke. Auch in den umfangreichsten Musik-Enzyklopädien sucht man Brigitte Schiffers Namen vergebens. Doch durch die aus einer Fülle von Mosaiksteinchen gewonnene Einleitung von Matthias Pasdzierny und Dörte Schmidt zu diesem Band werden ein Leben und ein Lebensraum sichtbar, die von Berlin nach Kairo und der Oase Siwa über viele Zwischenstationen in einer fast immer fürchterlichen Zeit bis nach London führten. Darum erscheint diese umfangreiche Veröffentlichung der Briefwechsel von Brigitte Schiffer mit den – ebenfalls längst verstorbenen – Heinz Tiessen, Alfred Schlee, Hans Heinz Stuckenschmidt und Carla Henius wie eine – völlig unreligiöse und doch wunderbare – Auferstehung. Brigittes Erscheinung, ihre außerordentliche Ausstrahlung, ihre Ernsthaftigkeit, vor allem ihr Lachen und ihre Heiterkeit mögen unwiederbringlich dahin sein – welche Horizonte öffnen sich uns Lesenden jedoch durch diese Zeugnisse eines halben Jahrhunderts des Lebens, Denkens und Schreibens!

Als »Kommunikations-Netzwerke« werden Brigittes Korrespondenzen in der Einleitung bezeichnet. Das sind sie ohne Zweifel. Dennoch habe ich selbst die Verbindungen mit ihr ganz anders erlebt. Sicherlich spielten bereits bestehende Bekanntschaften auch bei uns eine Rolle: 1974 traf ich Carla Henius in Riehen bei Basel im Hause meines Großvaters, um für mein Buch über Luigi Nono Carlas Text über ihre Mitwirkung bei der Uraufführung von *Intolleranza 1960* und *La fabbrica illuminata* druckfertig zu machen. Auch diese Bekanntschaft war »netzartig« ermöglicht worden – durch meine zwei Freunde, den Basler Komponisten Jacques Wildberger und den Musikschriftsteller Hansjörg Pauli. Als ich Carla berichtete, dass ich ab 1975 Redakteur (allerdings ohne weitere personelle Assistenz) der zweisprachigen *Schweizerischen Musikzeitung/Revue musicale suisse* (mit sechs Nummern pro Jahr) geworden sei, brachte sie gleich, mit der ihr stets eigenen Intensität, den Namen von Brigitte Schiffer als Lon-

don-Korrespondentin ins Spiel. Und das wurde Brigitte denn auch, jedes Jahr mit einem bis vier Berichten, zuerst nur auf Deutsch, ab 1978 auch auf Französisch. Mein Kollege in Fribourg, Etienne Darbellay, war freundlicherweise bereit, die französischen Texte im Hinblick auf ihr sprachliches Niveau für die Leser französischer Muttersprache durchzusehen. Es war fast unbegreiflich, dass es bei Brigittes Texten kaum je etwas zu beanstanden gab. Nicht einmal in Frankreich hätte ich damals einen Mitarbeiter gefunden, der über vergleichbare musikalische Kompetenz, Erfahrung und Sprachbeherrschung verfügte. Dass Brigitte in ihren Texten auch Musikbeispiele verwenden durfte, hat sie freudig genutzt, etwa wenn es, wie bereits im ersten Jahr, um die Uraufführung von Pierre Boulez' *Rituel* ging. Wieviele, gerade auch britische Komponisten – Smalley, Fernyhough (*Transit*, 1978), Birtwistle, Davies, Taverner –, aber auch Cage, Sinopoli und Carter, sind durch Brigitte außerhalb von England bekannt gemacht worden! Das wussten diese Komponisten ebenso wie die kontinentalen Insider. Brigitte konnte durchaus auch distanziert bleiben, wie dies ihren frühen Berichten zu den Darmstädter Ferienkursen zu entnehmen ist; freilich dauerte das kaum je lange. Wie sie zusammen mit John Cage Spaß haben und auf dessen Musikverständnis sachlich eingehen konnte, obwohl es dem ihren fernstand, wurde, wie die Einleitung dieses Bandes bezeugt, sogar filmisch festgehalten.

Brigitte war eine wunderbar verlässliche Mitarbeiterin: Nie kam ein Manuskript zu spät – eine Gnade für jeden Redakteur. Doch unsere Korrespondenz war knapp, durchaus formell: Brigitte machte Vorschläge. Wenn ich aus Platzgründen oder weil es zu viele helvetische Ereignisse von »Komponisten aller Arten« gab, die man schwerlich übersehen durfte, ablehnen musste, durfte ich mich auf ihr Verständnis verlassen. Dass sie auch auf die ordentlichen Honorare in Schweizer Fränkli angewiesen war, wusste ich allerdings nicht und habe dies erst viel später erfahren. Umso besser, dass ich ihr für die französischen Texte ein doppeltes Honorar zukommen lassen konnte.

Persönlich kennengelernt haben wir uns, Brigitte, ihr Lebenspartner Oswald Burchard und ich, erst zweieinhalb Jahre später, 1977 in Donaueschingen. Unvergesslich: Über die dort aufgeführten Werke waren wir in Kürze einer Meinung, selbst wenn wir unterschiedlich argumentierten (Fernyhough, Holliger, Globokar und Dufourt). Und ich wüsste nicht, wer sich angesichts ihrer Erscheinung, ihres Charmes, ihres Sprechens, ihrer Klugheit und Verschmitztheit, auch ihrer Blicke und ihres Lachens, nicht ein wenig in sie verliebt hätte. Die Idee ist mir nie gekommen, ihr

Alter einzuschätzen, denn zu selbstverständlich war sie einfach jung. Erst nach ihrem Tod erfuhr ich zufällig, dass sie ein Jahr jünger gewesen ist als meine Mutter ...

Vierzehn teilweise ausführliche Kritiken hat sie für die *SMZ* zwischen 1975 und 1981 geschrieben. Dann wurde diese Zeitschrift, vor allem wegen der finanziellen Forderungen des Verlages, nach dem 123. Jahrgang Ende 1983 eingestellt. Es gab dann eine Nachfolge, die *Dissonanz/Dissonance*, die Christoph Keller, durchaus in Fortsetzung auch meiner »Linie«, herausgab und für deren offene Unabhängigkeit er nicht weniger kämpfen musste als ich zuvor. So endete Brigittes und meine Geschichte. Durch vereinzelte Treffen mit Oswald Burchard erreichten mich ihre letzten herzlichen Grüße.

Wir waren Teil eines »kommunikativen Netzwerks« gewesen – doch ich bin überzeugt, dass Brigitte dieses Wort eher als »chinesisch« eingestuft und viel mehr von Kollegialität, Freundschaft und Verbundenheit gesprochen hätte. Liebe und Passion für die Sache der Musik, der neuen Musik im Besonderen, aber eben auch eine Menschenliebe, der all das Grauen, das sich während ihres Lebens ereignete, nichts hat antun können.

Dass sie, als sie Deutschland verlassen musste, keine Chance gehabt hätte, in der Schweiz als Verfolgte mit jüdischen Vorfahren Asyl zu erhalten, kann man heute sogar in Schweizer Geschichtsbüchern nachlesen, auch wenn dieses Wissen in diesem Land immer wieder verdrängt und vergessen wird. Brigitte war sich sicher darüber im Klaren – ausgesprochen hat sie es, Schweizern gegenüber, sicherlich nie. Von Kunst- und Menschenliebe zeugen ihre Briefe von der ersten bis zur letzten Seite.

Allen, die dieses Buch geduldig und gründlich, mit nicht nachlassender Energie erarbeitet und ermöglicht haben, gilt unser herzlichster Dank – ganz besonders nachdrücklich der Dank der hier so wunderbar präsenten Brigitte selbst.

Jürg Stenzl

»Es scheint durchaus möglich, daß etwas Gutes damit zu machen wäre«

Brigitte Schiffers Korrespondenzen und die internationalen Kommunikations-Netzwerke der Nachkriegskultur

Ein Balkon in London im Jahr 1983, John Cage und Brigitte Schiffer auf Stühlchen sitzend, im Gespräch, scherzend, rauchend, lachend: Es sind nicht viel mehr als 60 Sekunden im Cage-Teil aus Peter Greenaways BBC-Dokumentationsreihe *Four American Composers*, und doch vermittelt dieses Video- und Tondokument einen lebendigen Eindruck von Schiffers Persönlichkeit.¹ Beide scheinen sich blendend zu verstehen, eine große Vertrautheit und Wertschätzung wird spürbar, nicht zuletzt in Gesten und Körpersprache, etwa wenn Cage Schiffer fast schon zärtlich den Aschenbecher hinhält, wenn beide immer wieder wie kichernde Teenager die Köpfe zusammenstecken, oder auch am Ende des Ausschnitts, in der Art und Weise, wie beide einander und schließlich die Kamera anlachen. Vergnügt erinnern sie sich an ihr Zusammentreffen bei den Darmstädter Ferienkursen 1958, an den Aufruhr und die kontroversen Debatten, die Cages Auftritt dort hervorrief, und charakteristisch ist der Witz, den beide damit machen, dass Schiffer seinerzeit nicht offenbart hatte, auf wessen Seite sie stand, dass sie aber das Pilzessen sehr genossen habe, zu dem Cage auch sie eingeladen hatte. Dieser entgegnet verschmitzt, Wolfgang Steinecke habe ihm später einmal gesagt, er wisse nicht, welchen Einfluss Cages Denken auf die Ferienkurse gehabt habe, sicher sei aber, dass er die Küche verbessert habe.

Die Leichtigkeit eines solchen Witzes ermöglicht nicht nur den Abschluss des Filmausschnitts mit einer Schlusspointe. Dahinter verbirgt sich zugleich ein aufschlussreicher Perspektivenwechsel: Cage bringt auf diese Weise eine historiografische Dimension ein, die aus einem Treffen alter Freunde letztlich eines zweier Zeitzeugen macht. Und es wird auch klar, dass es dabei offensichtlich nicht allein um ästhetische Positionen

¹ Filmstills der Aufnahme finden sich im Abbildungsteil 1, Abb. 25. Der Part über John Cage ist greifbar auf YouTube unter: <https://www.youtube.com/watch?v=sDS6zrUuGBI>. Die Sequenz mit Brigitte Schiffer beginnt bei 21'33". Eine vollständige Transkription des Gesprächs findet sich im Kommentar zu Brief Nr. 44 der Korrespondenz Schiffer – Henius, S. 565.

geht, sondern um persönliche Verhältnisse zwischen Menschen. Eine auch menschlich produktive Dynamik, die derart vergnügte Erinnerung ermöglicht, können ästhetische Auseinandersetzungen allerdings nur gewinnen, wenn diese Menschen Positionen haben, auch wenn sie sie nicht immer und jedem gegenüber mitteilen. Die Szene mit John Cage birgt auf diese Weise wie in einer Nusschale entscheidende Charakteristika der Figur Brigitte Schiffer – vor allem aber zeigt sich, dass und wie hier persönliche, historiografische und ästhetische Perspektiven miteinander interagieren. Schiffers in diesem Band in Auszügen veröffentlichte Briefwechsel mit Heinz Tiessen, Alfred Schlee, Hans Heinz Stuckenschmidt und Carla Henius machen diese Interaktion in vielfältiger Weise sichtbar und verbinden dies mit den dahinterstehenden biografischen Bedingungen ihrer Exilerfahrung: Sie erweisen sich gleichermaßen als Quellen für den Exil-Diskurs wie für die Geschichte der Nachkriegsavantgarde, die derzeit vor allem vor dem kulturpolitischen Horizont des Kalten Krieges diskutiert wird.² Darüber hinaus zeigen die Korrespondenzen, wie eng ästhetische, politische und insbesondere auch vergangenheitspolitische Debatten zu dieser Zeit miteinander verwoben waren. Deutlich wird dabei einerseits die für alle Beteiligten eminente Bedeutung des Festhaltens an einem gemeinsamen Kunstbegriff und an der Möglichkeit künstlerischen Fortschritts beziehungsweise künstlerischer Zeitgenossenschaft (die Haltung zu Cage bildet dafür einen Kristallisationspunkt).³ Andererseits steht das Interesse am Halten, Pflegen und Weiterbauen der kommunikativen Netze über den Einschnitt des Exils hinweg für die Auseinandersetzung mit einem der drängendsten Probleme der Zeit nach 1945: War die Frage, ob der Zivilisationsbruch des Nationalsozialismus notwendig auch ein Kulturbruch war, möglicherweise doch mit Nein zu beantworten?

² Die mittlerweile länger anhaltende, v. a. im anglo-amerikanischen Raum in ihrer Dominanz andere Aspekte bisweilen überdeckende Diskussion über den Kalten Krieg als zentrale Bedingung der Musikkultur der Nachkriegszeit, insbesondere auch im Bereich der Neuen Musik, wurde in ihrer Breite ausgelöst durch Frances Stonor Saunders' 1999 erschienene Veröffentlichung *Who Paid the Piper? CIA and the Cultural Cold War*. In jüngerer und jüngster Zeit erschienen im Gefolge zahlreiche weitere Publikationen hierzu, u. a., um nur einige zu nennen, Carroll 2003, Janik 2005, Beal 2006, Fosler-Lussier 2007, das Sonderheft *Music in the Cold War*, *Journal of Musicology* 26 (2009) 1, Bien 2011, Jungmann 2011, Tompkins 2013, Langenkamp 2014, Blomann 2015, Fosler-Lussier 2015, Giroud 2015.

³ In den Debatten im Anschluss an Cages Auftritt in Darmstadt zeigt sich das überdeutlich, wie man in Luigi Nonos scharfer Stellungnahme nachlesen kann: Geschichte und Gegenwart in der Musik von heute (Vortrag, Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik, 1.9.1959), in: Stenzl 1975, S. 34–40.

»Es scheint durchaus möglich, daß etwas Gutes damit zu machen wäre«

Korrespondenzen und die kulturelle Verständigung zwischen Exilierten und Gebliebenen

Die Frage nach dem Überleben der Kultur betraf für emigrierte Musikschaffende das Fundament ihrer professionellen und auch künstlerischen Existenz (und zwar auch dann, wenn ihre Karrieren durch die Vertreibung unter- oder gar abgebrochen worden waren oder von ihnen selbst aufgegeben wurden). Welche eminent vergangenheitspolitische Bedeutung die Musik über diese existenzielle Dimension individueller Biografien hinaus für die Verständigung zwischen Gebliebenen und Exilierten in der Nachkriegszeit hatte, wussten natürlich auch sie.⁴ Sucht man die Frage nach den Folgen von Flucht und Vertreibung für die Musikkultur der Nachkriegszeit nicht ausschließlich mit der Bestandsaufnahme des Verlorenen zu beantworten, sondern fragt auch nach den Möglichkeiten und Bedingungen einer Rückkehr von Personen und Ideen, so gerät die Kommunikation zwischen Gebliebenen, Exilierten und Zurückgekehrten ganz spezifisch in den Blick. Offensichtlich bilden nicht nur die nach Deutschland zurückgekehrten Emigranten vielfältige Allianzen mit Dagebliebenen, wie sie für die westdeutsche Nachkriegsgesellschaft mittlerweile als eines der Grundmuster personeller Konstellationen beschrieben wurden, sondern auch die im Ausland gebliebenen Emigranten pflegten ihre alten Netze weiter und bauten neue Verbindungen auf.⁵

Dass dabei immer auch vergangenheitspolitische Dimensionen mitverhandelt wurden, ist klar. Der Brief, pragmatisches Bindemittel dieser Netzwerke, bot als Gattung mit seinem Grenzgang zwischen persönlichsten Kommunikationsprozessen und der transportablen Objekthaftigkeit der Textform hierfür ein geradezu ideales Terrain. »Briefe schreiben fingiert Lebendiges im Medium des erstarrten Wortes. Im Brief vermag man die Abgeschiedenheit verleugnen und gleichwohl der Ferne, Abgeschiedene bleiben«, bemerkte Theodor W. Adorno Mitte der 1960er Jahre in einem von ihm mit Gershom Scholem herausgegebenen Brief-Band, in dem er Walter Benjamin als Briefeschreiber charakterisierte. Diese Textsorte ermutige, so heißt es dort und kann nicht nur auf Benjamin gemünzt werden, »zur vermittelten, verobjektivierten Unmittelbarkeit.«⁶ Durch das

⁴ Vgl. Schmidt 2008, Pasdzierny 2014.

⁵ Vgl. hierzu für die Musik ausführlich das Kapitel »Auf dem Tandem. Allianzen zwischen Rückkehrern und Dagebliebenen«, in: Pasdzierny 2014, S. 444–544.

⁶ Adorno 1974, S. 585. Vgl. hierzu auch Dörte Schmidt: Kommunikative Konstruktion des Selbst als Künstler. Zum Briefwechsel zwischen René Leibowitz und Theodor W. Adorno, in:

Exil erhält die Kultur des Briefeschreibens noch einmal eine spezifische Aufladung, sie wird zum paradigmatischen Medium jenes exterritorialen Blicks, den Vilém Flusser als zentrale Lebensaufgabe aller Emigranten erkennt und der sie zum »wachen Bewußtsein aller Beheimateten« werden lässt.⁷

So ist es auch wenig erstaunlich, dass die Idee, Briefe aus der Emigration zu sammeln und zu publizieren, bereits so alt ist wie die Geschichte des NS-Exils selbst. Man denke etwa an Erika und Klaus Manns »Who's Who in Exile« *Escape to life* von 1939, dem neben einigen Interviewpassagen vor allem die zahlreichen im Wortlaut abgedruckten Briefe und Briefauszüge Unmittelbarkeit und Zeugnis-, wenn nicht gar politischen Aufrufcharakter verleihen,⁸ oder an den Plan des emigrierten Verlegers Gottfried Bermann Fischer, mit der Herausgabe eines Bandes »Briefe der deutschen Vertriebenen«⁹ »der deutschen Emigration gleichsam ein Selbstportrait ihrer wahren Haltung und ihrer wirklichen Werte zu schaffen«.¹⁰ Und auch Walter Benjamins berühmte Anthologie *Deutsche Menschen. Eine Folge von Briefen* ist in diesem Kontext zu nennen, gerade weil die dort versammelten Briefautoren und -adressaten dem deutschen Bürgertum des 19. Jahrhunderts entstammen. Benjamin selbst bezeichnete in persönlichen Widmungen an Freunde wie Siegfried Kracauer oder Gershom Scholem die Sammlung als »Arche« in Zeiten der »faschistischen Sintflut«,¹¹ in einem 1962 erschienenen Nachwort äußerte sich Theodor W. Adorno in ganz ähnlicher Weise über den Band, dessen »Inhalt [...]

Reinhard Kapp (Hrsg.): *René Leibowitz (1913–1972) – ein externes Mitglied der Wiener Schule*, Tagungsbericht Wien 2014, Druck in Vorb.

⁷ Flusser 1994, S. 30.

⁸ Der Band enthält neben zahlreichen Auszügen aus der innerfamiliären Korrespondenz der Manns u. a. Ausschnitte aus Briefen von Bruno Walter, Max Mohr oder – jeweils als Motti den Kapiteln »Schriftsteller« und »Politik« vorangestellt – von Emil Ludwig und Hubertus Friedrich Löwenstein, vgl. Mann/Mann 1996.

⁹ Gottfried Bermann Fischer: Offener Brief an alle deutschen Emigranten, ihre Angehörigen und Freunde (Entwurf), Dezember 1938, zit. n. Mann 1973, S. 665.

¹⁰ Gottfried Bermann Fischer: Brief an die internationale Presse, Dezember 1938, zit. n. ebd., S. 664f., hier S. 664. Bermann Fischer lehnte sich mit seiner Initiative dezidiert an die ebenso erfolgreichen wie folgenschweren *Kriegsbriefe gefallener Studenten* aus der Zeit des Ersten Weltkriegs an. Vgl. ebd. Trotz der Fürsprache Thomas Manns scheiterte der ambitionierte Plan an der zu geringen Zahl von zur Verfügung gestellten aussagekräftigen Emigrantenbriefen. Vgl. hierzu sowie allgemein zur Rolle von Briefen für die NS-Emigration Klapdor 2007.

¹¹ Vgl. die abgedruckten Widmungen in Benjamin 2008, S. 174f. Die Einzelbriefe erschienen zunächst 1930/31 in der *Frankfurter Zeitung*, 1936 publizierte Benjamin unter dem Pseudonym Detlev Holz aus dem Schweizer Exil die Briefsammlung in Buchform. Vgl. hierzu auch Hahn/Wizisla 2008.

»Es scheint durchaus möglich, daß etwas Gutes damit zu machen wäre«

[auf]begehrt gegen die Vernichtung des von den Nationalsozialisten vollends zur Ideologie erniedrigten deutschen Geistes«. ¹²

In der Zeit nach 1945 wiederum gehörten – in dezidierter Nachfolge der genannten Publikationen – Briefeditionen von Anfang an zum »Kerngeschäft« einer sich formierenden Exilforschung, verstand diese doch das Schreiben von Briefen selbst als Teil des literarischen und damit zugleich auch des politischen Exils. ¹³ Musik lag zunächst gleichsam im toten Winkel dieser Debatten, was zum einen daran gelegen haben mag, dass sich das vorwiegend jüdische Musikexil nicht bruchlos in die Widerstandsnarrative der frühen literarischen und politischen Exilforschung einschreiben ließ und zum anderen die Musik in spezifischer Weise an die Wiedergutmachungsdiskurse gebunden war. ¹⁴ Die NS-bedingte Verfolgung und Flucht der meist »rassisch« verfolgten Musikschaffenden rückte diese (so sie überhaupt thematisiert wurde) eher in den Kontext der Opferdebatten und stand als vermeintlich unpolitische Emigration lange Zeit im Abseits der Forschung, die sich zunächst vor allem dem politischen Exil und Widerstand widmete. ¹⁵ Entsprechend entstehen größer angelegte und vor allem sich dezidiert als Beitrag zur Exilge-

¹² Adorno 1962, S. 126, 132f.

¹³ Als Beispiele seien genannt Karl Wolfskehl: *Zehn Jahre Exil. Briefe aus Neuseeland, 1938–1948*, hrsg. von Margot Ruben, Heidelberg 1959 sowie v. a. die von Hermann Kesten 1964 im Verlag Kurt Desch herausgegebene Sammlung *Deutsche Literatur im Exil. Briefe europäischer Autoren, 1933–1949*. Vgl. allgemein zur Rolle des Briefe-Schreibens und -Edierens für Exil und Exilforschung Klapdor 2007 sowie Evelein 2011.

¹⁴ Vgl. Schmidt 2008, hierzu v. a. S. 3. Frühe Briefeditionen widmen sich in der Musikkultur der Nachkriegszeit präsenten und prominenten Figuren wie Arnold Schönberg (*Ausgewählte Briefe*, ausgew. u. hrsg. von Erwin Stein, Mainz 1958), Bruno Walter (*Briefe. 1894–1962*, hrsg. von Lotte Walter Lindt, mit e. Geleitw. von Wolfgang Stresemann, Frankfurt/M 1969), Theodor W. Adorno und Ernst Krenek (in Adornos Verlag Suhrkamp kam 1974 noch mit einem Vorwort von Ernst Krenek der Briefwechsel zwischen beiden heraus; hrsg. von Wolfgang Rogge, Frankfurt/M 1974), oder Paul Hindemith (dessen Briefwechsel mit Gottfried Benn 1978 als dritter Band der Benn-Briefausgabe im Wiesbadener Limes-Verlag herauskam). So verwundert es vielleicht auch nicht, dass die ersten Forschungen zum Musikexil durch Claudia Maurer Zenck und Karoly Csipak in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre im Rahmen eines eigentlich literaturwissenschaftlichen Schwerpunkts »Exilforschung« der DFG stattfanden. Daraus ging neben einigen Aufsätzen Zencks 1980 erschienenes Buch über Ernst Krenek hervor (Zenck 1980), das für die musikalische Exilforschung eine Art Initialimpuls setzte. Es mag nicht zufällig sein, dass ausgerechnet die Berliner Festwochen diesen Impuls aufnahmen, als sie unter der Intendanz Ulrich Eckhardts anlässlich der 750-Jahr-Feier der Stadt Berlin einen Programmschwerpunkt »Musik aus dem Exil« ausriefen und dazu einen Dokumentationsband herausbrachten: *Verdrängte Musik. Berliner Komponisten im Exil*, hrsg. von Habakuk Traber und Elmar Weingarten, Berlin 1987.

¹⁵ Vgl. hierzu Schmidt 2012 sowie die Einleitung in Pasdzierny 2014.

schichte verstehende Briefausgaben emigrierter Musikschafter erst in jüngerer Zeit.¹⁶

Der vorliegende Band ist vor dem historischen Horizont dieser Entwicklungen zu lesen und führt zugleich darüber hinaus. In jüngerer Zeit und im Umfeld einer sich methodisch öffnenden Exilforschung wurde vermehrt ein Interesse daran artikuliert, Briefe und, allgemeiner, Kommunikationsvorgänge nicht nur des Exils, sondern insbesondere zwischen Vertriebenen und Gebliebenen systematisch und vor allem auch über 1945 hinaus auszuwerten.¹⁷ Hierbei geraten die Strategien des eigenen und gegenseitigen Umgangs der Kommunikationspartner mit den jeweiligen persönlichen oder auch institutionellen NS-, Exil- und Nachkriegsgeschichten dezidiert in den Blick, aber auch das Wieder- und Neuknüpfen kommunikativer Netzwerke nach der zwangsweisen Unterbrechung durch Vertreibung und Krieg sowie vor allem die Folgen dieser spezifischen Kommunikationssituation für die gesellschaftlichen und ästhetischen Diskurse der Nachkriegszeit.¹⁸

¹⁶ Zu nennen wären: ... *Es grüßt Dich Erichsrael. Briefe von und an Eric Zeisl, Hilde Spiel, Richard Stöhr, Ernst Toch, Hans Kafka u. a.*, hrsg. von Karin Wagner, Wien 2008, *Apropos Doktor Faustus. Briefwechsel Arnold Schönberg – Thomas Mann. Tagebücher und Aufsätze 1930–1951*, hrsg. von E. Randal Schoenberg, Wien 2009, die von Dietmar Schenk herausgegebene Edition ausgewählter Briefe Leo Kestenbergs (Leo Kestenberg: *Gesammelte Schriften*. Band 3.1, 3.2, Freiburg/Br u. a. 2010, 2011) sowie *An: Karl Steiner, Shanghai: Briefe ins Exil an einen Pianisten der Wiener Schule*, hrsg. von Hartmut Krones, Wien u. a. 2013. Darüber hinaus wurden diverse weitere Briefbände emigrierter Musikschafter publiziert oder auch Briefausgaben, in denen die Korrespondenz zwischen Dagebliebenen und Emigranten abgebildet wird. Doch richtet sich das Interesse dieser Ausgaben stets ganz überwiegend auf die Dokumentation einer bestimmten, prominenten Persönlichkeit des Musiklebens als Briefautor und nicht etwa auf die spezifischen Kommunikationsbedingungen oder auch -netzwerke des Exils und der Nachkriegszeit. Zu dieser Reihe von Publikationen gehören neben den bereits in Anm. 15 genannten: Paul Hindemith: *Briefe*, hrsg. von Dieter Rexroth, Frankfurt/M 1982, Paul Hindemith: »*Das private Logbuch*«. *Briefe an seine Frau Gertrud*, hrsg. von Friederike Becker und Giselher Schubert, München 1995, Paul Dessau: »*Let's hope for the best*«. *Briefe und Notizbücher aus den Jahren 1948 bis 1978*, im Auftr. d. Stiftung Archiv der Akademie der Künste hrsg. v. Daniela Reinhold, Hofheim 2000, Ernst Krenek: *Briefwechsel mit der Universal Edition (1921–1941)*, hrsg. von Claudia Maurer Zenck u. Mitarb. v. Rainer Nonnenmann, 2 Bde., Köln u. a. 2010, Hanns Eisler: *Briefe 1907–1943*, hrsg. von Jürgen Schebera und Maren Köster, Wiesbaden 2010, »*Verzeiht, ich kann nicht hohe Worte machen*«. *Briefe von Otto Klemperer 1906–1973*, hrsg. von Antony Beaumont, München 2012. Die von Horst Weber herausgegebenen Quellenkataloge zur Musiker-Emigration in die USA erschließen überdies erstmals systematisch und mit kurzen Inhaltsangaben auch umfangreiche Briefkonvolute (Weber/Schwartz 2003, Weber/Drees 2005).

¹⁷ So etwa im Rahmen des maßgeblich von David Kettler initiierten *Erste Briefe/First Letters-Projekts*, vgl. hierzu Kettler 2008 sowie die Beiträge in: Evelein/Kucher/Schreckenberger 2011 und Garz/Kettler 2012. Zu nennen wäre in diesem Kontext auch *Theodor W. Adorno. Thomas Mann. Briefwechsel 1943–1955*, hrsg. von Christoph Gödde u. Thomas Sprecher, Frankfurt/M 2002.

¹⁸ Als musikbezogene Beiträge in diesem Feld aus jüngerer Zeit sind zu erwähnen die Aufsätze von Rebecca Unterberger und Oliver Rathkolb zu Ernst Krenek bzw. Bruno Walter in Evelein/

»Es scheint durchaus möglich, daß etwas Gutes damit zu machen wäre«

Daher versteht sich die vorliegende Edition in erster Linie als Beitrag zur Erforschung der Nachkriegsmusikgeschichte, werden doch in den hier ausgewählten Briefen von und an Brigitte Schiffer die spezifischen Bedingungen der Kommunikation über Musik nach 1945 auf besonders plastische Weise deutlich. Mehrere Perspektiven prägen die Auswahl: Die Frage, woran im Gefolge der »Stunde Null« überhaupt wieder anzuknüpfen sei, das Problem der Vergangenheitsbewältigung, das Ziel, die alten Netzwerke neu zu beleben und zu erweitern, sowie dasjenige, den Anschluss an die aktuellen ästhetischen Debatten wiederzugewinnen und damit auch eine in der Gegenwart verankerte Basis für neue Kontakte zu befestigen. Historisch spannen die hier publizierten Briefe einen Bogen vom Vorabend des »Dritten Reichs« und den Jahren des NS-Regimes über die Kernphase der unmittelbaren und weiteren Nachkriegszeit und den folgenden Jahren der 1968er schließlich bis hin zur Mitte der 1980er Jahre und damit zum Beginn jener deutschen Erinnerungskultur, die bis heute den Umgang mit der NS-Vergangenheit in Deutschland prägt. Dabei setzt der dokumentierte Zeitraum bereits im Jahr 1932 ein, denn – das wird durch die Beschäftigung mit Schiffers Korrespondenz ebenfalls erkennbar – die Kommunikationsstrategien, die gerade mit Blick auf die NS-Zeit angeschlagenen Untertöne und implementierten Subtexte dieser Briefe sind nur dann zu verstehen, wenn man die Vergangenheiten, die Vorgeschichten der jeweiligen persönlichen Beziehungen kennt. Besonders plastisch wird dies an einem Kernereignis der Verbindung Tiessen-Schiffer-Stuckenschmidt-Schlee, nämlich einer Aufführung des Streichquartetts von Brigitte Schiffer an der Berliner Hochschule für Musik. Im Juni 1934 hatte die Leitung der Hochschule das bereits im Jahresbericht angekündigte öffentliche Konzert kurzfristig in einen internen Vortragsabend umgewandelt. Man befürchtete offenbar Störungen durch nationalsozialistische Studierende, war Schiffer zu diesem Zeitpunkt doch bereits als »nichtarische« Studentin stigmatisiert. Gleichwohl fand die Aufführung vor einer ebenso kleinen wie erlesenen Öffentlichkeit statt, der Schiffer selbst (und aus Kreisen der Hochschullehrer unter anderem Eta Harich-Schneider) und ihr Lehrer Heinz Tiessen, aber auch der unbotmäßig als Pressevertreter geladene Hans Heinz Stuckenschmidt und

Kucher/Schreckenberger 2011 sowie die Arbeiten von Kathrin Massar zu Erich Itor Kahn (Massar 2010), von Ilse Kobán zu Carl und Gertie Ebert (Kobán 2008) sowie von Michael Custodis und Friedrich Geiger u. a. zu Heinrich und Hilde Strobel und Werner Ekg (Custodis 2009, Custodis/Geiger 2013).

der Verlagsmann Alfred Schlee angehörten, sehr zum nachträglichen Ärger des damaligen Hochschulleiters Fritz Stein, der um den Ruf seiner Institution bei den nationalsozialistischen Machthabern fürchtete.¹⁹ Dieser Abend stellt sich in mehrfacher Weise als prekär dar – und wirft zugleich ein Schlaglicht auf die Ereignisse, die in den NS-Jahren noch folgen sollten.

Die Zusammenstellung der in den Band aufgenommenen Briefe an und von Brigitte Schiffer ist angesichts solcher Hintergründe nicht allein der Quellenlage geschuldet. Vielmehr bilden die ausgewählten Korrespondenzpartner nach Alter und vor allem auch nach Lebenssituation zwischen 1933 und 1945 sowie in ihrem Verhältnis zu Brigitte Schiffer ein exemplarisches Spektrum an kommunikativen Konstellationen ab, das sich in ganz unterschiedlichen Themen und Tonarten der jeweiligen Briefwechsel niederschlägt und sowohl Aspekte der Generationen- und der Geschlechterverhältnisse berücksichtigt wie die Frage nach den verschiedenen denkbaren beziehungsweise dem Gegenüber jeweils zugeschriebenen Verhältnissen zum NS-Regime.

»A woman of many interests« – zu Brigitte Schiffers Biografie²⁰

Auf Brigitte Schiffer trifft man in der Regel nicht über ihre eigene Biografie, sondern über die anderer Personen. Im Zentrum des von uns für den vorliegenden Band in den Blick gerückten kommunikativen Netzes steht mit ihr bemerkenswerterweise eine Figur, die bei aller persönlicher Präsenz hinter diesem Netz gleichsam zurückzutreten scheint. Neugierig wird man, weil ihr Name in den Korrespondenzen nahezu aller prominenten Akteure der europäischen Nachkriegsavantgarde zuverlässig begegnet. Unser Bild von Schiffers Biografie setzt sich zunächst im Grunde aus lauter kleinen Fundstücken zusammen, die Quellen unterschiedlichster Art entstammen und sich zwar wie in einem Puzzle zusammensetzen lassen, aber gleichwohl nie Konsistenz im eigentlichen Sinne erreichen, sondern eher wie ein Quilt wirken, in dem die sichtbaren

¹⁹ Vgl. hierzu in der Korrespondenz Schiffer – Tiessen die Briefe Nr. 3–7 (darunter auch ein kurzer Briefwechsel zwischen Tiessen und Stein).

²⁰ Vgl. hierzu auch die detaillierte Übersicht über ihre Biografie auf S. 577–582.

»Es scheint durchaus möglich, daß etwas Gutes damit zu machen wäre«

Nahtstellen und Unterschiedlichkeit der Stoffe den Reiz ausmachen.²¹ Die vergangenheitspolitische Dimension des Netzwerks tritt vor allem dann hervor, wenn Schiffer in Autobiografien Dritter erwähnt und mit deren individuellen Lebensgeschichten in Verbindung gebracht wird: So etwa, wenn ihr Berliner Kompositionslehrer Heinz Tiessen sich (wie man auch im Briefwechsel bemerken kann) von ihr letztlich vergangenheitspolitische Absolution erhofft²² oder Hans Heinz Stuckenschmidt die Freundschaft »aus alten Berliner Tagen« mit der jüdischen Emigrantin betont.²³ Und auch der Gründungsdirektor des Internationalen Instituts für Vergleichende Musikstudien, Alain Daniélou, lässt sie (ohne den Namen zu nennen) in einem solchen Kontext auftauchen, weil er die Atmosphäre im Berlin der Nachkriegszeit charakterisieren und die unübersehbare Präsenz der Folgen des Nationalsozialismus an diesem Ort betonen will.²⁴

Die wenigen publizierten biografischen Fremdzeugnisse lassen die zentralen Narrative erkennen, die für die Außenwahrnehmung der Figur wichtig wurden. Zwei der Zeitschriften, für die Schiffer immer wieder tätig war, veröffentlichten Porträts über sie und zeichnen darin zu verschiedenen Zeitpunkten jeweils ein Bild ihrer professionellen Existenz, wobei vor allem ihr bemerkenswertes internationales Netzwerk hervorgehoben wird. Anfang der 1960er Jahre, kurz bevor sie Ägypten verließ und nach Europa zurückkehrte, erschien in der englischsprachigen Kairoer Wochenzeitung *Arab Observer* ein Porträt Schiffers, das nicht nur ihre Verdienste in 25 Jahren Tätigkeit für das ägyptische Erziehungsministerium würdigte, sondern ihre Bedeutung als ein Zentrum der kosmopolitischen Elite Kairo herausstellte:

»Her towering studio-apartment with its book and record-covered walls is a sort of world-wide half-way house for all musicians who happen to pass through Cairo. Among Germans it has become de rigueur to call on

²¹ Die Erfahrung solcher Quellenlagen teilt die Exilforschung, so sie sich nicht Prominenten widmet, mit der Frauenforschung. Im Fall Schiffers trifft beides zusammen. Siehe hierzu programmatisch für die Genderforschung Borchard 2003.

²² Vgl. in der Korrespondenz Schiffer – Tiessen Brief Nr. 47 bzw. siehe Tiessen 1962, S. 56.

²³ Stuckenschmidt 1982, S. 283.

²⁴ »We once accompanied a woman, a well-known musician who now lives in London, on a search for the site of her childhood home. Even the street was gone. Her life had been particularly tragic. After fleeing Germany she had become an Egyptian citizen and played an important role in the musical world of Egypt. Then came Nasser and another exodus.« Daniélou 1987, S. 265f.

Dr. Schiffer when in the U.A.R.²⁵ along with the pyramids and Sakkara.²⁶

[...]

A woman of many interests, Brigitte Schiffer likes such wildly divergent things as the abstract paintings of Hartung, penny toys, Coptic tapestries, picture books and good food.«²⁷

Dieser Tenor ist besonders bemerkenswert, weil zur Zeit Nassers solche ebenso kosmopolitischen wie bürgerlichen kulturellen Werte in Ägypten nicht sehr hoch im Kurs standen, noch dazu in einer Zeitschrift, die dieser Regierung politisch nahestand.²⁸

Ein Ende der 1980er Jahre in der britischen Zeitschrift *Contact* erschienener Nachruf betonte Schiffers aus Sicht des Autors unterschätzte Bedeutung als Chronistin der zeitgenössischen und speziell der britischen Avantgarden, um deren Wahrnehmung sich diese Zeitschrift bemühte. Dass der Gründer und langjährige Herausgeber der Zeitschrift Keith Potter, der auch Musikkritiker des *Independent* war, ihn selbst schrieb, sollte man nicht nur als persönliche, sondern durchaus auch als professionelle Referenz an Schiffers Arbeit sehen.²⁹

Sucht man nach Schiffers Spuren in der archivalischen Überlieferung, verfangen die üblichen personenzentrierten Suchstrategien kaum. Ein Nachlass im eigentlichen Sinne ist bisher nicht bekannt, der in der National Library of Israel, Jerusalem, befindliche Teilnachlass enthält lediglich einen Splitterbestand mit wenigen, offenbar nach Prominenz der Briefpartner ausgewählten Korrespondenzen³⁰ sowie der einzig greifbaren Handschrift des Streichquartetts von Brigitte Schiffer. Dieser Bestand gelangte vermutlich im Kontext ihrer Übersiedlung von Ägypten nach London Mitte der 1960er Jahre dorthin, wofür ihre Freundschaft mit Leo Kestenbergs eine Rolle gespielt haben mag. Ein Teilnachlass in privatem Besitz von Rolf Hickmann enthält einige Fotoalben, ein Gästebuch aus

²⁵ United Arab Republic, 1958–61 existierender Staatenverbund aus Ägypten, Syrien und Nordjemen.

²⁶ Eine der wichtigsten Nekropolen des Alten Ägypten.

²⁷ Eine Kopie des Artikels hat sich im Hans-Heinz-Stuckenschmidt-Archiv im Archiv der AdK Berlin erhalten (Sig. 224). Siehe auch den Wiederabdruck in diesem Band, S. 611–613. Unter der letzten Zeile hatte Schiffer für Stuckenschmidt in Ergänzung ihrer im Artikel aufgeführten Interessen und Vorlieben handschriftlich ergänzt: »wine, crossword puzzles«.

²⁸ Vgl. hierzu auch den Kommentar zum Wiederabdruck.

²⁹ Neben dem mit über einem Jahr Verspätung erschienenen Nachruf von Keith Potter in *Contact* sind derzeit nur kleine Notizen in der Zeitschrift der britischen Association of Jewish Refugees *AJR Information* (41 [1986] 4, S. 9) bekannt sowie, mit sehr vielen fehlerhaften biografischen Angaben, in: *NZ/Neue Zeitschrift für Musik* 147 (1986), S. 78.

³⁰ Der Bestand enthält Korrespondenzen Schiffers mit Pierre Boulez, Luigi Dallapiccola, Hermann Scherchen, Paul Sacher, Gertrud Hindemith und Wladimir Vogel.

»Es scheint durchaus möglich, daß etwas Gutes damit zu machen wäre«

der Kairoer Zeit sowie ein Autograf des *Concerto grosso*. Letzteres liegt als Geschenk Rolf Hickmanns nun als Depositum in der Sammlung des Forschungsprojekts »Die Rückkehr von Personen, Werken und Ideen«. Schiffers kompositorische Tätigkeit ist über einige wenige, ebenfalls in diversen Sammlungen und Nachlässen von dritten Personen verstreute Manuskripte bezeugt (die Mehrzahl von Schiffers Werken muss als verschollen gelten).³¹ Und auch ihre mehr als umfangreichen Korrespondenzen finden sich in den Nachlässen ihrer zahlreichen namhaften Briefpartner. Als Netz sichtbar werden diese also gleichsam erst induktiv, wenn man ihr in genügend Korrespondenzen begegnet ist, um Schiffers Rolle überhaupt zu bemerken. Paradoxerweise führt gerade diese Quellensituation dazu, dass Schiffers Part in diesen Korrespondenzen vollständiger überliefert ist als die Antworten ihrer Korrespondenzpartner – und sie so in dieser Überlieferung deutlicher sichtbar wird als ihre Gegenüber. Hieran zeigt sich überdies die besondere Bedeutung von Archiven und Sammlungen, die durch ihre Sammelstrategie versuchen, solche Netze zu dokumentieren und auch wieder zusammenzubringen. Das Musikarchiv der Akademie der Künste Berlin tut dies ausdrücklich, indem es der Bedeutung des Musikexils für die eigene Geschichte Rechnung trägt und einen »Exil«-Schwerpunkt setzt.³²

Zwei Lebensläufe hat Schiffer selbst verfasst. Ein erster tabellarischer und denkbar knapper findet sich in ihrer Promotionsakte, ist auch der Druckfassung ihrer 1936 erschienenen musikethnologischen Dissertation beigegeben und folgt ganz den Erfordernissen dieses Anlasses.³³ Der Zweite entstand im Zuge des Entschädigungsverfahrens, das Schiffer ab 1957 führte, in einer Zeit, in der die politische Situation in Ägypten die Sicherung ihres Lebensunterhaltes erschwerte.³⁴ Hier legte Schiffer den Schwerpunkt auf Umstände und Studien-Abschlüsse, die nach den Kriterien von Entschädigungsverfahren nützlich erschienen: So nennt sie ihr Studium der Komposition zwar, macht aber nicht für diese Laufbahn Schäden geltend und erwähnt wohl deshalb auch nicht die problematischen Umstände der Aufführung ihres Streichquartetts 1934 an der Berliner Hochschule, auch wenn es den Diskriminierungsumstand gut illus-

³¹ Über die bisher bekannten Fundorte gibt das Werkverzeichnis im Anhang Auskunft, siehe S. 583 f.

³² Siehe hierzu Grünzweig 2008.

³³ Siehe hierzu und zu Schiffers Arbeit als Musikethnologin insgesamt den Beitrag von Susanne Ziegler in diesem Band.

³⁴ EBB, Nr. 343.265, Bl. M11 f.

triert hätte. Dass dagegen für die Beteiligten selbst solche und ähnliche Begebenheiten auch über 1945 hinaus präsent blieben, ja, dass sie für das Aushandeln biografischer Narrative in der vergangenheitspolitisch so sensiblen Nachkriegszeit oder auch für das Wiederanknüpfen von Verbindungen eine große Rolle erlangen konnten, lässt sich etwa schon daran erkennen, dass und wie Heinz Tiessen diesen Vortragsabend in seiner 1962 publizierten Autobiografie *Wege eines Komponisten* zum Thema machte.³⁵ Im Rahmen des Entschädigungsverfahrens aber spielte dies offenbar – wie häufig Aspekte, die für die ideelle Wiedergutmachung von Belang gewesen wären – keine Rolle. Vielmehr bringt Schiffer hier in Anschlag, dass ihr das Staatsexamen verwehrt blieb, was in der Sache grundsätzlich richtig ist, von ihr allerdings, soweit wir derzeit wissen, niemals angestrebt worden war.³⁶ Dieser Abschluss jedoch passte wie auch die Promotion besser in die bundesdeutsche Entschädigungslogik, die die abgebrochenen Berufslaufbahnen am Modell des öffentlichen Dienstes hochrechnete.³⁷ Auch ihre Taufe führt Schiffer nicht an, woran man exemplarisch sehen kann, wie die Entschädigungssystematik, indem sie den Verfolgungsgrund dokumentiert, dazu führt, dass die NS-Terminologie weiterlebt.

Alle diese Quellen sind also auf ihre je eigene Weise perspektiviert und liefern damit Fakten für den jeweils spezifischen Kontext, in dem sie entstanden sind, aber nicht ohne Weiteres Daten für Schiffers Biografie, die sich erst durch Kontextrecherchen und Gegenüberlieferungen erschließen lassen.³⁸ Nicht nur durch die Lückenhaftigkeit der Überlieferung zwingt

³⁵ Vgl. zu diesem Konzert und dessen späterer Bedeutung in der Korrespondenz Schiffer – Tiessen die Briefe Nr. 3–7.

³⁶ Zu den Studienbedingungen der als »nichtarisch« bezeichneten Studierenden nach 1933 entsteht derzeit eine Dissertation von Franziska Stoff, UdK Berlin.

³⁷ Vgl. Böick 2013, eine umfassende Beschreibung der Besonderheiten der Entschädigung von NS-verfolgten Musikschaffenden in Ost- und Westdeutschland ist Teil eines derzeit im Rahmen des DFG-Projekts »Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit« erarbeiteten Bandes zur Rückkehr von Musikschaffenden nach Ostdeutschland und Berlin. Zur Frage des Universitätsabschlusses vgl. auch die Korrespondenz Schiffer – Tiessen, Briefe Nr. 39, 62–66. Schiffer gibt im Lebenslauf ihres Entschädigungsverfahrens außerdem an, Arnold Schering, der damals Dekan der philosophischen Fakultät gewesen war, habe sich persönlich dafür eingesetzt, dass sie ihr Studium fortsetzen konnte. EBB, Nr. 343.265, Bl. M11. Dies dürfte – jenseits der Frage der faktischen Grundlagen dieser Mitteilung – im vergangenheitspolitisch aufgeladenen Narrativ der Zeit überdies als ein Signal gelesen worden sein, dass Schiffer differenziert auf die Geblienen zu blicken bereit war.

³⁸ Carl Dahlhaus hat den Musikhistorikern mit Recht eine Sensibilität für diese Historikern so selbstverständliche Unterscheidung angemahnt und auch darüber nachgedacht, warum gerade die Musikgeschichte auf diesem Auge oft so blind ist, vgl. Dahlhaus 1977, zur Unterscheidung von Datum und Faktum v. a. S. 59–64.

»Es scheint durchaus möglich, daß etwas Gutes damit zu machen wäre«

also die Quellenlage zur Montage, sondern auch durch die Multiperspektivität der Quellen selbst, in denen ihre Autoren immer als Akteure mit durchaus eigenen Interessen mit ins Bild treten – und in persönlichen Briefen potenziert sich dies. Gerade dadurch aber weisen diese Quellen immer auch über die in ihnen erzählten biografischen Aspekte hinaus auf grundsätzlichere historiografische Narrative. In ihnen gilt es auch die ästhetischen Standpunkte zu verorten, die in den Korrespondenzen als individuelle auftreten. Die unter anderem durch den Frühneuzeithistoriker Winfried Schulze mit dem Schlagwort der »Ego-Dokumente« angestoßene Debatte,³⁹ die »den Menschen« provokativ wieder in den Blick gerückt und nicht nur wieder zu einer Renaissance der »Ego-Historie«, also der Biografik, sondern auch zu »Historie mit Egos« geführt hat, liefert hierfür eine quellenkundliche und methodische Grundlage, die bisher in der Musikgeschichte vor allem in der Biografik ein Echo gefunden hat. Die vorliegende Briefwechsel-Edition zielt ausdrücklich auch auf die historiografische Dimension solcher Ego-Dokumente.

Fasst man nun die derzeit vorliegenden Informationen zu Brigitte Schiffer zusammen und konsultiert darüber hinaus einschlägige Sammelquellen wie die Berliner Adressbücher, das Taufregister und Universitätsüberlieferungen, so lässt sich zumindest in Umrissen ein Bild ihrer Herkunft, musikalischen Ausbildung und weiteren Biografie zeichnen.⁴⁰ Wie so viele deutsch-jüdische Familien aus ähnlichen Verhältnissen hatte es Schiffers Eltern um 1900 nach Berlin gezogen, beide stammten aus Kaufmanns- beziehungsweise Unternehmerfamilien. Eine Nichte des Vaters, Emilie Schiffer, hatte als Frau von Louis Cassirer in eine der einflussreichsten (und darüber hinaus sehr weit verzweigten) deutsch-jüdischen Familien eingeheiratet – eine Verbindung, die im Hause Schiffer offenbar ein Thema gewesen war, denn als Brigitte Schiffer sich während des Zweiten Weltkriegs in Ägypten mit Reinhold Cassirer (einem Enkel von Louis Cassirer) anfreundete, scheint diese sehr entfernte Verwandtschaft durchaus zur Sprache gekommen zu sein.⁴¹

Die Jahre nach Brigitte Schiffers Geburt 1909 brachten für die Familie dramatische Wendepunkte: 1913 starb der Vater, kurz zuvor noch hatten sich die Mutter und die beiden Kinder in der Epiphanien-Gemeinde in

³⁹ Vgl. Schulze 1996, sowie zur Debatte u. a. Krusenstjern 1994 und Rutz 2002.

⁴⁰ Für eine detaillierte Übersicht über Schiffers Biografie siehe S. 577–582 sowie den Personeneintrag zu Brigitte Schiffer im *LexM*.

⁴¹ Vgl. in der Korrespondenz Schiffer – Stuckenschmidt Brief Nr. 29.

Berlin-Charlottenburg evangelisch-lutherisch taufen lassen. Taufpate war Kurt Oelsner, ein schweizerisch-jüdischer Geschäftsmann, der schließlich die verwitwete Mutter heiratete und – vermutlich ebenfalls schon zu dieser Zeit – die Kinder adoptierte. Von nun an internationalisierte sich der Lebensweg von Brigitte Schiffer. Bei Beginn des Ersten Weltkriegs zog sich die Familie in die Schweiz zurück, 1919 folgte der Umzug nach Freiburg im Breisgau, wo Schiffers musikalische Ausbildung erste professionelle Formen annahm, 1923 schließlich wanderten die Schiffer-Oelsners nach Ägypten aus, wo Kurt Oelsner bereits seit einiger Zeit in Alexandria eine international agierende Handelsfirma für Stoffe und Leder aufgebaut hatte.⁴²

Im noch weitgehend unter britischem Einfluss stehenden Ägypten, wo europäische, arabische und afrikanische Einflüsse auf ebenso dynamische wie chaotische Weise ineinanderflossen, begann auch für Schiffer ein Leben zwischen den Kulturen. Französisch, Deutsch, Englisch, später Arabisch und vermutlich auch Italienisch zählten nach einigen Jahren dort zu ihren Verkehrssprachen, regelmäßig reiste die Familie nach Europa. Ihre musikalische und schulische Ausbildung orientierte sich nun – offenbar auch mit Blick auf eine weitere Zukunft in Ägypten – am Vorbild Frankreich. 1929 legte sie in Alexandria das französische Abitur ab, wichtigster Lehrer in diesen Jahren war Henri Stierlin-Vallon, ein ursprünglich am Konservatorium Lausanne ansässiger, von Debussy und Ravel beeinflusster Pianist und Komponist, der allerdings auch einige Zeit bei James Kwast am Stern'schen Konservatorium in Berlin studiert hatte.

Nach Berlin, jener legendären Musikmetropole der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, in der sich für das Musikleben bedeutende Persönlichkeiten und Institutionen auf zu dieser Zeit einzigartige Weise konzentrierten, zog es auch Brigitte Schiffer bald. Kurz nach ihrer Ankunft im Herbst 1929 bestand sie die Aufnahmeprüfung für ein Kompositionsstudium an der dortigen Hochschule für Musik, einer der zentralen Institutionen des Berliner Musiklebens mit internationaler Ausstrahlung und teilweise sehr prominenten Lehrkräften. Zwar erhielt sie mit Heinz Tiessen, dessen Schülerin sie zum April 1930 wurde, einen Lehrer, der hinter überregional ausstrahlenden Persönlichkeiten wie Paul Hindemith, Arnold Schönberg oder auch Franz Schreker wohl eher zur zweiten Garde der Berliner Kompositionslehrer zählen mochte, allerdings durch seine Zugehörigkeit zur

⁴² Vgl. *Regenhardts Geschäftskalender für den Weltverkehr* 62 (1937), S. 986 sowie eine Werbeanzeige Oelsners in: *Journal Suisse d'Égypte et du Proche-Orient* 1.8.1942, S. 10.

»Es scheint durchaus möglich, daß etwas Gutes damit zu machen wäre«

linksintellektuellen Novembergruppe der zeitgenössischen Avantgarde eng verbunden war.⁴³ Von seinen exzellenten Kontakten, die auch aus administrativen und organisatorischen Tätigkeiten etwa als Mitgründer der deutschen Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik resultierten, konnte Schiffer ein ums andere Mal profitieren. Bereits während ihres Studiums kam sie mit wichtigen Komponisten, Interpreten, Kritikern und Verlegern Neuer Musik in Berührung, neben Hans Heinz Stuckenschmidt und Alfred Schlee wären etwa auch Hermann Scherchen oder Paul Hindemith zu nennen.⁴⁴

Im Mai 1931 nahm Schiffer parallel zum Kompositionsstudium ein Musikwissenschaftsstudium an der Friedrich-Wilhelms-Universität auf. Hier waren es vor allem Erich Moritz von Hornbostel und Curt Sachs (bei dem sie teilweise auch Lehrveranstaltungen an der Hochschule für Musik besuchte), die ihr Interesse an musikethnologischer Forschung begründeten und sie in dem Vorhaben bestärkten, in Ägypten (was sich durch ihre noch immer dort lebende Familie anbot) selbst Feldforschungen zu betreiben und eine Dissertation abzuschließen.⁴⁵

Mit Beginn des NS-Regimes wurde die Lage für Schiffer in Berlin zwar schwieriger, eine Fortsetzung der Ausbildung aber nicht sofort unmöglich. Von nun an gehörte sie zur Gruppe der als »nichtarisch« bezeichneten Studierenden, deren Status und Möglichkeiten je nach politischer Ausrichtung der Leitung, aber etwa auch der Studentenschaft der jeweiligen Institution sehr unterschiedlich sein konnten. Zunächst erwies sich vor allem die Situation an der Universität als problematisch, eine kurzzeitige Exmatrikulation 1933 konnte allerdings revidiert werden.⁴⁶ Später dagegen verschärfte sich die Lage an der Hochschule für Musik, wie die bereits geschilderten Umstände der Aufführung ihres Quartetts zeigen.⁴⁷ Und während Schiffer mit dem Vollzug der mündlichen Promotionsprüfung im Juni 1935 und schließlich der Drucklegung ihrer Dissertation im Mai 1936 ihr Musikwissenschaftsstudium an der Universität regulär (nämlich

⁴³ Tiessen gehörte seit 1921 zu dieser Gruppe. Er und Max Butting waren die ersten Mitglieder aus der Musik, und Tiessen wird auch im Mitgliederverzeichnis von 1930 aufgeführt, siehe hierzu Kliemann 1969, S. 50f. sowie den Abschnitt »Zwischen Expressionismus und Öffentlichkeit – Die Komponisten der Novembergruppe« in Grosch 1999, S. 21–99.

⁴⁴ Zu Tiessen siehe auch unten, S. 34–37.

⁴⁵ Beiden dankte Schiffer ausdrücklich in ihrem Lebenslauf in der Dissertation, vgl. Schiffer 1936, S. 94 sowie zu Schiffers Werdegang als Musikethnologin den Beitrag von Susanne Ziegler in diesem Band.

⁴⁶ Siehe hierzu im Einzelnen auch den Beitrag von Susanne Ziegler in diesem Band.

⁴⁷ Vgl. die Korrespondenz Schiffer – Tiessen Briefe Nr. 3–7.

mit der grundständigen Promotion) beenden konnte, verließ sie Tiessens Kompositionsklasse und die Hochschule für Musik zum Ende des Wintersemesters 1934/35 ohne Abschluss. Als sie sich im Sommer 1935 entschied, ihren Wohnsitz wieder nach Ägypten zu verlegen, dürfte ihr klar gewesen sein, dass eine berufliche Zukunft für sie im NS-Deutschland nicht denkbar war. Dass dieser Schritt zwar die Rückkehr zu ihrer Familie bedeutete, zugleich aber vor allem in beruflicher Hinsicht eine Emigration war, darüber geben nicht zuletzt die hier abgedruckten Briefe aus dieser Zeit an Heinz Tiessen Auskunft, in denen sie sich immer wieder über die große Distanz, das Abgeschnittensein von ihrem Lehrer, aber auch vom Berliner Musikleben insgesamt beklagte.

In Ägypten setzte Schiffer, unter den Bedingungen der Emigration allerdings nun eher zwangsläufig, zunächst ihre Strategie einer mehrgleisigen Berufslaufbahn fort, wobei sie sich zunächst in erster Linie als Komponistin sah und auf diesem Gebiet kleinere Erfolge feiern konnte. So wurden einige ihrer Werke in Ägypten aufgeführt, im Frühjahr 1943 gewann sie mit ihrem Streichquartett den Concours Betsy Stross. Auch verfolgte sie Pläne für weitere musikethnologische Projekte,⁴⁸ gab Konzerte (darunter vermutlich solche auf dem Gebiet der Alten Musik, dem sie sich bereits in Berlin gewidmet hatte)⁴⁹ und gestaltete Rundfunkbeiträge, dies alles anfangs meist gemeinsam mit Hans Hickmann, ihrem Kommilitonen und Lebensgefährten noch aus Berliner Tagen. Dieser hatte sie schon zu ihren früheren Feldforschungen und nun auch dauerhaft nach Ägypten begleitet. Im Herbst 1935 heirateten sie unter komplizierten Begleitumständen im britisch verwalteten Nikosia auf Zypern, da sich das deutsche Konsulat in Ägypten geweigert hatte, eine sogenannte »Mischehe« zu trauen. Bald konzentrierte sich Schiffers ägyptische Berufslaufbahn zunehmend auf die Musikpädagogik. Nachdem sie zuvor bereits privat Kurse für zeitgenössische Musik gegeben hatte, wurde sie im Herbst 1937 auf eine Professur am Kairoer Institute for Education of Girls berufen, das später in High School of Music for Woman Teachers umbenannt wurde. Nach kurzer Unterbrechung während des Zweiten Weltkriegs, der mit der deutschen Bombardierung von El Alamein im Juli 1942 für einige Zeit bedrohlich nahe an Schiffer heranrückte und eine mehrmonatige Flucht nach Abessinien erforderlich machte, übernahm sie 1945 die

⁴⁸ Siehe hierzu den Beitrag von Susanne Ziegler in diesem Band.

⁴⁹ Vgl. hierzu die entsprechenden Abbildungen, die Schiffer und Hickmann bei »Alter Musik unter Palmen« zeigen, Abbildungsteil 2, Abb. 44.

»Es scheint durchaus möglich, daß etwas Gutes damit zu machen wäre«

Leitung des Instituts. Damit nicht genug: 1951 wurde sie zur »chief inspectress« des ägyptischen Bildungsministeriums ernannt, ein Posten als Musikreferentin, der ihr von Heinz Tiessen die Bezeichnung »Kestenberg von Ägypten« einbrachte.⁵⁰

Was und wie Schiffer in Ägypten unterrichtete, lässt sich an den hier abgedruckten Briefen an Heinz Tiessen zumindest ansatzweise ablesen, neben einer Vielzahl von administrativen Aufgaben waren Musikgeschichte und Musiktheorie sowohl europäischer wie auch ägyptischer beziehungsweise arabischer Musik ihre thematischen Schwerpunkte. Besonders aufschlussreich für ihre Haltung als Pädagogin ist der intensive Briefwechsel mit Leo Kestenberg, nicht nur, weil dieser ihr nach einem Unterrichtsbesuch eine »glaenzend[e] paedagogisch[e] Begabung« attestierte. Vielmehr waren beide aus ihrer jeweiligen Erfahrung heraus daran interessiert, sich über die Probleme und Möglichkeiten auszutauschen, als mitteleuropäisch geprägte Musikpädagogen im kulturell völlig anders beschaffenen östlichen Mittelmeerraum zu unterrichten.⁵¹ Im Gegensatz zu vielen anderen NS-Emigranten nahm Schiffer in dieser Frage explizit keine eurozentrische Position ein, sondern verfolgte den Ansatz, ihren Studierenden das Beste beider Welten, also der europäischen und der arabischen Musikkultur zu vermitteln und auf Überschneidungen und Anknüpfungspunkte hinzuweisen. Dafür schien ihr die zeitgenössische europäische Kunstmusik etwa mit ihren seriellen Verfahren besonders geeignet.⁵² In diesem Feld auf dem Laufenden zu bleiben, erwies sich von Ägypten aus alles andere als einfach. Sehr deutlich wird dabei, jedenfalls solange Reisen nach Europa noch schwierig waren, die Bedeutung von Noten und Tonträgern. Auch weil deren Beschaffung für Schiffer jedoch ein gravierendes Problem war, wurde dies immer wieder zum Thema in den Korrespondenzen, sodass man hieraus nicht nur um die wichtige

⁵⁰ Vgl. die Korrespondenz Schiffer – Tiessen, Brief Nr. 24 sowie Nr. 34: »Ich empfinde die ›Achse‹ Berlin-Cairo-Leo K.[estenberg] als eine der schönsten ›Achsen‹ meiner privaten ›Politik‹, – wenn es erlaubt ist, dieses arg diskreditierte Wort für völlig undiplomatische weil ehrlichste Menschenbeziehungen zu gebrauchen.« – Tiessens durchaus nicht unheikle Anspielung auf den Begriff der »Achsenmächte«, d. h. das Deutsche Reich und seine Bündnispartner während des Zweiten Weltkriegs, spielt hier sicher auch auf die vergangenheitspolitische Dimension dieser Kommunikation an.

⁵¹ Leo Kestenberg an Brigitte Schiffer, Tel Aviv 29.2.1944, Nachlass Leo Kestenberg, Archive of Israeli Music Tel Aviv, Corr. 00482; vgl. hierzu in der Korrespondenz Schiffer – Tiessen, Brief Nr. 12, Anm. 2.

⁵² Vgl. hierzu auch ihren später veröffentlichten Artikel: Music: East and West, in dem sie v. a. der elektronischen Musik als »no-man's land« attestierte, nationale und kulturelle Grenzen zu überwinden. Der Artikel erschien in: *World of Music* 5 (1963) 3, S. 85 f., Zitat S. 86.

Funktion dieser Medien wissen, sondern auch etwas über das zur Verfügung stehende Repertoire erfahren kann.⁵³

Unmittelbar nach Ende des Zweiten Weltkriegs war es Schiffers wichtigstes Anliegen, nicht nur den brieflichen Kontakt zu Europa wieder aufzunehmen, sondern möglichst jeden Sommer für mehrere Monate dorthin zu reisen und die einschlägigen Festivals, Uraufführungen und Kurse persönlich zu besuchen. Bald standen dabei die Darmstädter Ferienkurse im Zentrum, wo sie zahlreiche Kontakte knüpfen konnte. Auf der anderen Seite war ihr daran gelegen, immer wieder interessante Persönlichkeiten des europäischen Musiklebens nach Ägypten zu holen, im Fall von Hans Heinz Stuckenschmidt etwa gelang dies 1961 mithilfe des Deutschen Kulturinstituts in Kairo (dem Vorgänger des Goethe-Instituts). Auch im entfernten Ägypten trug Schiffers Begabung als Netzwerkerin so nach dem Krieg zur kulturellen Reintegration Deutschlands bei, und es zeigt sich überdies, in welcher Weise die deutschen auswärtigen Kulturinstitute von Fall zu Fall von ihren Kontakten zu Emigranten profitieren konnten wie ebenso diese von den finanziellen und ideellen Möglichkeiten dieser Institutionen.

Ein Teil der Anziehungskraft von Schiffer als einer Art intellektuellen Kairoer Salonière, die etwa im zu Beginn dieses Abschnitts zitierten Artikel des *Arab Observer* beschrieben wird, ging vermutlich auch von Oswald Burchard aus, ihrem Lebensgefährten seit der Trennung von Hans Hickmann 1938. Burchard stammte aus dem Hamburger Zweig der Warburg-Familie, einer weiteren prominenten jüdisch-deutschen Großfamilie, mit der Schiffer auf diese Weise in Verbindung stand.⁵⁴ Zu Beginn des NS-Regimes war er als junger Mann mit der Familienyacht von Hamburg aus in See gestochen und schließlich in Ägypten hängengeblieben, wo er sich als international agierender Antiken- und Kunsthändler einen Namen machte. Dabei umgab ihn – vermutlich auch berufsbedingt – stets die Aura des Geheimnisvollen, angeblich beteiligte er sich sogar an Waffenschmuggelen nach Palästina kurz nach Ende des Zweiten Weltkriegs.⁵⁵ Nadine Gordimer diente er 1955 als Vorbild für die Hauptfigur des Wally in ihrer Kurzgeschichte »Hassan in America«.⁵⁶

⁵³ Vgl. etwa in der Korrespondenz Schiffer – Schlee die Briefe Nr. 14, 18.

⁵⁴ Vgl. ausführlich zu ihm den Eintrag im Kurzbiografienverzeichnis.

⁵⁵ Vgl. Suresh Robert 2005, S. 121.

⁵⁶ Gordimer charakterisiert Burchard alias Wally in ihrer Geschichte als »all incompatibles. His blood is that much-punished mixture, half German-Jew, half German Gentile. Within himself, there are no frontier incidents between the Jewish blood of his mother, and his affinity with Islam.

»Es scheint durchaus möglich, daß etwas Gutes damit zu machen wäre«

Trotz aller Erfolge erwies sich Brigitte Schiffers Lage auch in Ägypten auf Dauer als problematisch, denn spätestens unter der Präsidentschaft Nassers erhielten dort ab Mitte der 1950er Jahre nationalistische beziehungsweise panarabische Strömungen Einzug. Diese Entwicklung brachte zwar einen starken Professionalisierungs- und Institutionalisierungsschub der staatlichen Musikausbildung in Ägypten mit sich, gekrönt durch die Eröffnung des mit hohem Aufwand errichteten und opulent ausgestatteten staatlichen Kairoer Konservatoriums. An dessen Aufbau hatte Schiffer sich zunächst durchaus noch beteiligt, doch war sie als Europäerin und Jüdin zunehmend nur geduldet, erwarb etwa durch ihre Arbeit keinerlei Pensionsberechtigung und erhielt in der Regel nur kurzfristige Verträge.⁵⁷ Zudem blieb die politische Situation im Nahen Osten nach wie vor höchst instabil, immer wieder flammten in unmittelbarer Nähe zu Ägypten (teilweise – wie während der Suez-Krise – auch an den Grenzen des Landes selbst) bewaffnete Konflikte auf. Anfang der 1960er Jahre entschlossen sich Schiffer und Burchard daher, Ägypten dauerhaft zu verlassen, andere ehemalige NS-Emigranten wie etwa Hans Hickmann hatten dies bereits getan. Nach einer längeren Orientierungsphase, in der auch die Übersiedlung nach Israel oder Berlin ernsthaft in Erwägung gezogen wurde (letzteres in Zusammenhang mit der Gründung des Internationalen Instituts für vergleichende Musikwissenschaft), fiel die Wahl für den künftigen Hauptwohnsitz im Herbst 1963 schließlich auf London, Schiffers Angaben zufolge vor allem deshalb, weil dort die Aussicht darauf bestand, eine eigene Wohnung kaufen zu können.⁵⁸

Der Ortswechsel brachte eine erneute berufliche Neuorientierung mit sich. Im Zuge ihres Entschädigungsverfahrens hatte Schiffer 1960 eine dauerhafte Rente zugesprochen bekommen, die ihr ein wenig finanziellen Spielraum und daher die Möglichkeit verschaffte, sich nun trotz anfänglicher Schwierigkeiten nach und nach eine Existenz als freiberufliche

He is a Jew who loves Arabs, a high-born Gentile German who is half Jew. [...] He looked like Humphrey Bogart [...] and he loped stiffly from the little mezzanine bedroom down to the living room, from the living room to the kitchen and back, bringing us the small treasures he has to show – pieces of woven Coptic cloth, an ancient ring from a tomb, a tiny stone Anubis, the sacred dog of ancient Egypt.« Die Geschichte »Hassan in America« ist u. a. abgedruckt in Gordimer 2010, S. 27–40, Zitat S. 28.

⁵⁷ Die Diskrepanz zwischen den formalen Rahmenbedingungen und der Bedeutung von Schiffers Tätigkeit für die ägyptische Bildungs- und Kulturlandschaft wird deutlich, wenn man dies als Hintergrund für den in dieser Zeit erschienenen Artikel im *Arab Observer* über Schiffer liest. Vgl. hierzu oben S. 13f. sowie den Wiederabdruck des Textes im Anhang.

⁵⁸ Vgl. zu diesem Entscheidungsprozess in der Korrespondenz Schiffer – Stuckenschmidt Brief Nr. 19.

Musikkritikerin und -korrespondentin aufzubauen. Was zunächst von Kairo aus vor allem die Möglichkeit zu Reisen nach Europa sicherte, wurde nun zur Hauptbeschäftigung. In den folgenden 20 Jahren berichtete Schiffer für zahlreiche Musikzeitschriften und Tageszeitungen vor allem über das Londoner Musikleben, aber nach wie vor auch über Festivals und herausragende Musikereignisse in ganz Europa und – dabei auch die alten Kontakte nutzend – darüber hinaus (so schrieb sie etwa regelmäßig über Recha Freiers israelisches Festival *Testimonium*⁵⁹). Dabei lag ihr Schwerpunkt auf Entwicklungen im Bereich der zeitgenössischen Musik. Hinzu kamen immer wieder auch Buch- und Schallplattenrezensionen, wobei ihre Beiträge an ganz verschiedenen Publikationsorten erschienen, so in deutschsprachigen Tageszeitungen und Musikzeitschriften wie dem *Tagespiegel* und dem *St. Galler Tagblatt* sowie *Melos* (später *Melos/NZ*) und der *Schweizerischen Musikzeitung*, in englischen Zeitschriften für Neue Musik, wie der vom Verlag Boosey & Hawkes herausgegebenen Zeitschrift *Tempo* und dem Magazin *Contact*, aber eben auch in der bereits erwähnten international ausgerichteten Zeitschrift *The World of Music*. In ihren Artikeln begegnet sie in erster Linie als Korrespondentin und Chronistin, der es zunächst einmal darum ging, das aktuelle Musikgeschehen in Großbritannien für Außenstehende zu dokumentieren. Explizite Werturteile oder programmatische Äußerungen findet man auch hier bei ihr selten und wenn, dann oft nur andeutungsweise. Gleichwohl werden in ihren Texten gewisse Grundwerte und durchaus auch bestimmte Vorzugskomponisten erkennbar.

Trotz sich steigender Altersbeschwerden – etwa einer sich zur Belastung entwickelnden, von ihr selbst mehrfach halb ironisch, halb besorgt thematisierten Vergesslichkeit – blieb Brigitte Schiffer bis kurz vor ihrem Tod ungemein aktiv, reiste, besuchte Konzerte und Ausstellungen, empfing Gäste und pflegte ihre Korrespondenz. Wie zuvor schon in Kairo hatte sich auch ihre kleine Londoner Wohnung zum Anlaufpunkt (und gelegentlich auch zum Übernachtungsplatz)⁶⁰ insbesondere für Angehörige der britischen Neue-Musik-Szene entwickelt. Als sie 1986 starb, war innerhalb ihres weitgespannten Netzwerks die Anteilnahme an ihrem Tod offensichtlich so groß, dass der mit ihr bekannte Herausgeber der Zeit-

⁵⁹ Vgl. zur kultur- wie auch vergangenheitspolitischen Dimension dieses Festivals im Rahmen des kulturellen Kalten Krieges Schmidt 2017.

⁶⁰ So brachte sie etwa Hans G Helms im Oktober 1974 für einige Tage in ihrer Wohnung unter, siehe Korrespondenz Schiffer – Henius, Brief Nr. 20.

»Es scheint durchaus möglich, daß etwas Gutes damit zu machen wäre«

schrift *Contact* Keith Potter ein – wenn auch spätes – öffentliches Echo für geboten hielt. In seinem bereits erwähnten, erst im Jahr nach ihrem Tod erschienenen Nachruf verlieh er seiner Überraschung darüber Ausdruck, wie vernetzt Schiffer in der Musikszene gewesen war: »Yet even those who were much closer to her than I was were surprised to discover just how intimate she seems to have been with practically all the composers of the post-war avant garde.«⁶¹

Chronistin – Freundin – Zeitzeugin:

Brigitte Schiffers Rolle(n) in der Musikkultur der Nachkriegszeit

Netzwerkerin im Hintergrund zu sein, ist eine von Brigitte Schiffers prägenden Eigenschaften. Gleich nach Kriegsende 1945 hatte sie sich darum bemüht, an ihre noch aus der Zeit vor der ägyptischen Emigration bestehenden Verbindungen anzuknüpfen. Dabei entwickelten sich vor allem die Darmstädter Ferienkurse zu einem Knotenpunkt für ihre Kontaktpflege mit der internationalen Neue-Musik-Szene. Entsprechend begegnet man ihren raren Spuren in der Musikgeschichtsschreibung nicht von ungefähr zunächst vor allem in diesem Kontext. Zugleich lassen sich einige der zentralen Aspekte ihres Verhältnisses zum Deutschland der Nachkriegszeit erkennen, wenn man dieser Fährte folgt. 1950 reiste Schiffer erstmals nach Darmstadt und hielt dort als erste (und lange einzige) Frau überhaupt einen Vortrag (»Das Musikleben in Ägypten«).⁶² Zu diesem Zeitpunkt in Kairo lebend, mit beiden Ländern vertraut, in keinem wirklich beheimatet, konnte sie in Deutschland für Ägypten sprechen, aber ebenso im Ausland für Darmstadt beziehungsweise Deutschland. Das machte sie für Wolfgang Steinecke, den Leiter der Ferienkurse, ohne Zweifel attraktiv, und lange Jahre begleitete sie danach die Ferienkurse als Kritikerin in der Presse. Beides dokumentiert die 1997 erschienene, groß

⁶¹ Potter 1987.

⁶² Die Anregung, nach Darmstadt zu fahren, gab bereits im Januar 1950 Alfred Schlee, siehe Korrespondenz Schiffer – Schlee, Brief Nr. 19. Möglicherweise lieferte die Themenwahl für Schiffer die Voraussetzungen für die Reise. An Heinz Tiessen schrieb sie im April 1950 von ihrer Hoffnung, nach Darmstadt zu reisen und ihn dort zu sehen. Von dem Vortrag war hier noch nicht die Rede, vielmehr befürchtete sie Schwierigkeiten mit den Reisedokumenten sowohl von ägyptischer wie auf US-amerikanischer Seite (Darmstadt gehörte zur amerikanischen Zone). Es kann durchaus sein, dass eine Einladung mit dem schließlich gewählten Thema half, die Einreisepapiere zu beantragen. Vgl. Korrespondenz Schiffer – Tiessen, Brief Nr. 21. Im Archiv der Ferienkurse im Internationalen Musikinstitut in Darmstadt hat sich hierzu keine Korrespondenz erhalten.

angelegte Studie über die frühe Geschichte der Ferienkurse *Im Zenit der Moderne*,⁶³ in der Inge Kovács Schiffer nicht ohne Grund als »Chronistin der Ferienkurse« bezeichnete.⁶⁴ Im Dokumententeil ist sie mit einem Bericht für den Berliner *Tagesspiegel* vertreten, einem Text also, der sich ausdrücklich an ein deutsches Publikum richtete beziehungsweise die Rezeption »in Deutschland« repräsentierte. Im biografischen Vorspann, der sich direkt aus den Darmstädter Quellen speist, wird mitgeteilt, dass Schiffer in Berlin geboren sei, bis Anfang der 1960er Jahre in Ägypten und dann in London gelebt habe. Nicht explizit gesagt wird allerdings, dass sie Emigrantin war und Ägypten ihr Exiland – und doch dürfte gerade dies ein nicht zu vernachlässigender Aspekt bei ihrer Verpflichtung als Vortragende 1950 gewesen sein. Eine solche stillschweigende Selbstverständlichkeit des Vorgangs erweist sich vor dem Hintergrund der Kommunikationszusammenhänge der Nachkriegszeit, die von einer spezifischen Sensibilisierung für biografische Narrative geprägt waren, als beredte Auslassung.⁶⁵ Darmstadt war – und das nahmen die Zeitgenossen natürlich deutlich wahr – unter der Leitung Steineckes auf vielen Ebenen ein Ort, der Emigranten zurückholte, um von ihnen zu lernen, abgerissene Fäden wieder aufzunehmen, aber vor allem auch: über sie in einen internationalen Dialog einzutreten. Schiffer war hier in mehrfacher Hinsicht als Informantin, Übersetzerin und Erklärerin interessant, die »als Mitglied und Außenseiter einer Gemeinschaft« in die Begegnung zwischen Kulturen jene doppelte Perspektive einbringen konnte, die der an ethnologischen Methoden geschulte Historiker James Clifford beschrieben hat.⁶⁶ Bei Schiffer als jüdisch-deutscher Emigrantin kamen vergangenheitspolitische Dimensionen hinzu,⁶⁷ die in der Nachkriegszeit nicht nur auf den inneren Zusammenhalt der Dagebliebenen zielten, sondern unter dem vermeintlich neutralen Schirm der Internationalisierung vor

⁶³ Siehe hierzu Inge Kovács: Frauen in Darmstadt, in: Borio/Danuser 1997, Bd. 1, S. 94–99, zu Schiffer S. 96, sowie im Dokumententeil den Wiederabdruck ihres Textes: Wie die Neutöner harfen, in: Bd. 3, S. 452–455.

⁶⁴ Die publizistische Tätigkeit Schiffers ist, soweit sie bisher zu ermitteln war, in das Literaturverzeichnis zu diesem Band aufgenommen worden.

⁶⁵ Vgl. hierzu auch Matthias Pasdziernys Diskussion der Denkfigur des »kollektiven Beschweigens« in: Pasdzierny 2014, S. 254–271.

⁶⁶ Clifford spricht in diesem Zusammenhang vom Squanto-Effekt, der eintritt, wenn jemand seine Herkunftskultur verlässt und dann das in einer neuen Kultur erworbene Wissen nach der Rückkehr als Führer in der Herkunftskultur nutzt. »Squanto war ein Indianer, der 1620 die Pilger in Plymouth, Massachusetts, begrüßte, ihnen durch einen harten Winter half und der gut Englisch konnte.« Clifford 1999, S. 478.

⁶⁷ Vgl. hierzu Frei 1996.

»Es scheint durchaus möglich, daß etwas Gutes damit zu machen wäre«

allem im Bereich der Musik auf eine Reinszenierung einer kulturellen Gemeinschaft mit den Exilierten.

Dass sich diese Hoffnung auf Internationalisierung in der Außendarstellung durchaus erfüllte, mag man an Schiffers bis heute international meist zitiertem Text »Darmstadt – Zitadelle der Avantgarde« von 1969 sehen, der gleichzeitig in drei Sprachen erschien und diesem Anspruch dadurch direkt Rechnung trug.⁶⁸ Es ist vielleicht auch kein Zufall, dass dieser Text zuerst in *The World of Music* veröffentlicht wurde.⁶⁹ Diese Zeitschrift war 1959 gegründet worden als Organ des Internationalen Musikrats der UNESCO (worauf der Untertitel »Bulletin [ab 1963: Quarterly] of the International Music Council« verweist). Herausgegeben wurde sie von dem für die Berliner wie die hessische (und damit auch die Darmstädter) frühe Nachkriegsgeschichte wichtigen und seit Anfang der 1950er Jahre in der Musikkommission der UNESCO tätigen John Evarts. Die sich in diesem Publikationsorgan spiegelnde Allianz zwischen Kulturberichterstattung und Ethnografie prägte in den 1960er Jahren auch das Programm der Berliner Festwochen⁷⁰ und führte 1963 zur Gründung des in diesen Zusammenhang gehörenden Berliner »Instituts für Vergleichende Musikstudien«, das von da an diese Zeitschrift auch mit herausgab. Das passte nicht nur zum Streben der Wirtschaftswunder-BRD nach einer weltoffenen, hegemoniale Ansprüche möglichst meidenden kulturellen Ausstrahlung,⁷¹ sondern überdies auch bemerkenswert gut zu Schiffers eigener Perspektive, war sie doch mit einer auf Feldforschungen in Ägypten fußenden musikethnologischen Dissertation promoviert worden⁷² und hatte nicht nur als Emigrantin, sondern schon seit ihrer Kindheit mehrfach Erfahrungen mit dem Leben im Ausland namentlich auch in Ägypten gemacht. Nicht von ungefähr kam deshalb Hans Heinz Stuckenschmidt gleich im Gründungsjahr auf die Idee, Schiffer für die Arbeit an

⁶⁸ Siehe den Wiederabdruck aller drei Fassungen in diesem Band, S. 614–636.

⁶⁹ 11 [1969] 3, S. 32–44.

⁷⁰ Aus Schiffers Korrespondenz geht hervor, dass der Berliner Senat in dieser Zeit offenbar Reisezuschüsse zahlte, damit auswärtige Kritiker von den Festwochen berichten konnten, vgl. Korrespondenz Schiffer – Stuckenschmidt, Brief Nr. 30.

⁷¹ Die Verbindung der Berliner Festwochen zur aktuell viel diskutierten Kulturförderung des CIA und damit auch die dabei wirksame Verbindung von Vergangenheitspolitik und Kaltem Krieg ist in diesem Zusammenhang ein wichtiges Thema. Wie zentral dabei die Bedeutung von Nicolas Nabokov sowohl für die Festwochen selbst, aber auch bei der Gründung des Internationalen Instituts für vergleichende Musikstudien war, hat jüngst Harm Langenkamp mit Recht betont (Langenkamp 2014, v. a. S. 424–428). Wir danken Harm Langenkamp herzlich für die Überlassung des Typoskripts seiner Dissertation.

⁷² Zu Schiffers musikethnologischen Arbeiten vgl. den Beitrag von Susanne Ziegler in diesem Band.

diesem Institut zu gewinnen.⁷³ Ihre kulturelle Prägung hatte sich früh von der Bindung an bestimmte Orte emanzipiert, ihr Blick auf die deutsche Kultur war ganz klar ein kosmopolitischer.

Vor diesem Hintergrund versuchte sie etwa auch in ihrem auf einen Text von Walter Friedländer bezugnehmenden und schließlich 1954 in Ägypten in französischer Sprache erschienenen Artikel mit dem Titel »Chimie ou Alchimie. Réflexions à propos d'un voyage musical. Europe 1954« die Kontroversen um die jungen Serialisten in einem internationaleren Zusammenhang zu diskutieren. Diesem Text, einem ihrer wenigen längeren Essays, kommt in Schiffers publizistischer Arbeit eine Sonderstellung zu. Hier bezog sie ungewöhnlich deutlich Stellung und benannte sicher nicht zufällig explizit Luigi Nono und Ernst Krenek. Beide besetzen in der Debatte nicht nur ästhetische, sondern ethische Positionen und gehörten, so Schiffer, zu den wenigen, die – in der Nachfolge von Arnold Schönberg und Anton Webern – in der Lage seien, mit den neu entwickelten kompositorischen Mitteln »eine vollständige Verschmelzung von Idee und Form« zu erreichen und auf diese Weise wie Krenek zu »dramatischen und mächtigen« beziehungsweise wie Nono zu »expressiven und menschlichen« Werken zu gelangen.⁷⁴

Derart explizite Meinungsäußerungen scheint Schiffer sich sonst eher für das private Gespräch vorbehalten zu haben,⁷⁵ wie auch für ihre Korrespondenzen. Dort artikuliert sie ihre – sowohl auf die jeweiligen Personen wie auch ihre Werke bezogenen – Sympathien, dort wird aber auch deutlich, wie sehr diese ästhetischen Urteile von den jeweiligen Kommunikationsbedingungen geprägt werden und sich auch historisch entwickeln. Ästhetische, vergangenheitspolitische und persönliche Dimensionen sind dabei nicht zu trennen. Für die Beurteilung der Gegenwart spielt etwa gegenüber Tiessen, aber auch gegenüber Stuckenschmidt die gemeinsame Vergangenheit immer eine zentrale Rolle. Entsprechend muss etwa John Cage in diesen Korrespondenzen anders verhandelt werden, als in der mit Carla Henius.⁷⁶ Ähnlich verhält es sich mit der Frage

⁷³ Vgl. Korrespondenz Schiffer – Stuckenschmidt, Brief Nr. 16 ff. Zu Schiffers Mitarbeit an der Zeitschrift siehe ebenfalls den Text von Susanne Ziegler in diesem Band, v. a. S. 71 ff.

⁷⁴ Das französische Original und die Übersetzung finden sich im Anhang, S. 585–610, Zitat S. 609.

⁷⁵ Vgl. hierzu auch Potter 1987.

⁷⁶ In den Korrespondenzen zeigt sich immer wieder, wie sehr die Formulierung ästhetischer Einschätzungen von der jeweiligen Perspektive und dem Gegenüber abhängen – offensichtlich ist Schiffer gerade bei Tiessen und Stuckenschmidt nicht bereit, für ästhetische Dissense persönliche Nähe zu gefährden. In ihren Briefen an Heinz Tiessen wie auch mit Hans Heinz Stuckenschmidt

»Es scheint durchaus möglich, daß etwas Gutes damit zu machen wäre«

nach der historiografischen Autorität etwa Stuckenschmidts im Blick auf Schönberg oder die Darmstädter Ferienkurse etc.⁷⁷ Am deutlichsten in der Gegenwart verortet sich Schiffer ästhetisch wohl gegenüber Henius, wenn sie ihre Wertschätzung für Luigi Dallapiccola, Mauricio Kagel und Iannis Xenakis genauso klar artikuliert wie ihre Ablehnung für den späten Stockhausen sowie für ihrer Ansicht nach in den 1970er Jahren allzu politisch agierende Komponisten wie Hans Werner Henze, Cornelius Cardew oder auch Christian Wolff.

Das Exil in Ägypten hatte Schiffer weniger als Verlust ihrer kulturellen Identität als vor allem als existenzielle Gefährdung ihrer persönlichen Netzwerke erlebt. Nach 1945 wieder nach Deutschland zu reisen, die alten Kontakte wieder zu beleben und zu erweitern, erwies sich daher ebenfalls als zentrales Anliegen Schiffers, das in Deutschland auf das benannte Bedürfnis der westdeutschen Nachkriegskultur nach Internationalisierung traf. Vermittlerfiguren wie Schiffer kam dabei gerade durch ihre emotionale Involviertheit eine spezifische Glaubwürdigkeit zu, die auch von ihrer besonderen vergangenheitspolitischen Funktion getragen wurde. Die immer wieder in den Korrespondenzen thematisierten Schwierigkeiten, honorierte Publikationsaufträge zu erhalten, zeigen allerdings, dass dies offensichtlich nicht bedeutete, dass Schiffer damit auch wieder professionell Fuß fassen konnte. Im Fall der Verhandlungen mit Schott klingt explizit durch, dass hier auch die Frage des Geschlechts eine Rolle spielte, das Problem auf diese Ebene zu reduzieren, greift gleichwohl zu kurz.⁷⁸ Viel-

scheint sie deren Skepsis gegenüber Cage eher zu teilen, jedenfalls nicht zu widersprechen. An Heinz Tiessen schrieb sie am 6.9.1961: »Hier hört man dies Jahr so allerhand recht sonderliches, vor allem all das, was mit Cage und seiner Schule, Tudor und seinen Schülern zu tun hat.«, vgl. Korrespondenz Schiffer – Tiessen, Brief Nr. 46. Hans Heinz Stuckenschmidt macht in seinem Brief an Schiffer vom 14.2.1965 unmissverständlich klar, dass er »die ganze Cagerei [...] für die größte antigeistige Verirrung unserer Lebzeiten« hält, Korrespondenz Schiffer – Stuckenschmidt, Brief Nr. 27. Sie widerspricht ihm nicht, vgl. auch ihren Brief vom 12.9.1972, Korrespondenz Schiffer – Stuckenschmidt, Brief Nr. 44 (dort allerdings ist ihr Sarkasmus nicht gegen Cage selbst, sondern vielmehr gegen die Rezeption gerichtet). Zu Beginn der 1970er Jahre, bereits am Anfang ihres Austausches mit Carla Henius, die selbst Cage aufführt, zeigt sich Schiffer dagegen sehr interessiert an Cage und schickt Henius sogar einen Aufsatz, den sie über Cage geschrieben hatte; Schiffer an Henius, 10.11.1972, Korrespondenz Schiffer – Henius, Brief Nr. 3. Der Aufsatz war bisher nicht zu ermitteln.

⁷⁷ Vgl. Korrespondenz Schiffer – Stuckenschmidt, Brief Nr. 39.

⁷⁸ So schreibt Stuckenschmidt im September 1964: »Mit Schneider-Schott (und Dr. Strecker) waren wir in Wiesbaden zusammen. Er interessiert sich zweifellos für Dich, will aber wohl noch sondieren, ob für die besonderen Londoner Aufgaben ein weibliches Wesen geeignet sei.« Korrespondenz Schiffer – Stuckenschmidt, Brief Nr. 24. Und Schneider-Schott schreibt im November des gleichen Jahres explizit: »Ich habe den Plan, die zur Debatte stehende Position in unserem Londoner Haus durch eine Dame zu besetzen, mit meinen Herren in London eingehend erörtert.«, vgl. Brief Nr. 25.

mehr zeigt sich – wie in vielen solchen Fällen –, dass man versuchte, sich auf gesellschaftlich breit konsensfähige Argumente zurückzuziehen, um berufliche Ansprüche abzuwehren und dabei die persönliche Basis möglichst zu wahren.⁷⁹ Dies spielt auch hier wohl eine Rolle und mag erklären, warum die persönliche Ebene in Schiffers Biografie (über ihre offensichtliche besondere Begabung auf diesem Feld hinaus) gerade auch in der Kommunikation auf professionellem Gebiet eine solche Bedeutung erhält und gleichzeitig beruflich nicht wirklich weiterhilft.

Zugewandtheit, Schlagfertigkeit und Humor sowie ein feines Gespür und bemerkenswertes Gedächtnis für Eigenheiten, Interessen und die spezifische Geschichte des jeweiligen Gegenübers kennzeichnen in der eingangs diskutierten kurzen Unterhaltung mit John Cage Schiffers Kommunikationsweise. Schon die junge Brigitte Schiffer hatte offensichtlich diese besondere Begabung, die sie nicht nur im ebenso persönlichen wie geistreich-humorvollen Tonfall des direkten Gesprächs entfalten konnte, sondern, etwa als Briefpartnerin, auch über zeitliche wie räumliche Distanzen – eine Fähigkeit, die für ihre Zeit im Exil existenziell werden sollte und die danach bemerkenswerte Früchte trug, indem sie gleichermaßen zur Grundlage ihrer Existenz wie zur Voraussetzung ihrer (musik)historischen Bedeutung werden sollte. »Sie kommen mir immer vor wie die Königin von Saba, die stets in ihren geheimnisvollen Koffern die schönsten Geschenke fuer ihre Umgebung bereit haelt,«⁸⁰ schrieb etwa Gertrud Hindemith in einem Brief aus dem Jahr 1948, in dem sie sich für eine kleine Aufmerksamkeit Schiffers bedankte.⁸¹ »To keep in touch«, diese Disziplin beherrschte Schiffer meisterhaft auch auf dem Postweg. Im Gegenzug standen ihr bei zahlreichen der bekanntesten Komponisten und Neue-Musik-Interpreten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sprichwörtlich alle Türen offen,⁸² ein Umstand, mit dem Schiffer allerdings keineswegs hausieren ging. Persönliche Bekanntschaften und in vielen Fällen eben auch Korrespondenzen verbanden Brigitte Schiffer, um nur einige

⁷⁹ Vgl. hierzu auch Pasdzierny 2014, passim.

⁸⁰ Brief Gertrud Hindemith an Brigitte Schiffer, New Haven 16.1.1948, Teilnachlass Brigitte Schiffer, National Library of Israel, Mus. 59, A 11.

⁸¹ Mit dem Ehepaar Hindemith hatte Brigitte Schiffer schon in Berlin seit Anfang der 1930er Jahre in freundschaftlichem Austausch gestanden, immerhin so eng, dass Paul Hindemith ihr eine »ägyptisierende« Zeichnung in seinem bekannten Berliner Adressbuch widmete. Ein Faksimile des Berliner Adressbuchs von Hindemith findet sich in Fischer-Defoy/Schaal 1999, der Eintrag zu Brigitte Schiffer gegen Ende des Abschnitts zum Buchstaben »S«.

⁸² In der in diesem Band abgedruckten Korrespondenz erwähnt Schiffer gelegentlich, dass sie bei Paris-Aufenthalten in der dortigen Wohnung von Iannis Xenakis wohnen konnte (vgl. die Korrespondenz Schiffer – Henius, Briefe Nr. 14, 15, 18).

»Es scheint durchaus möglich, daß etwas Gutes damit zu machen wäre«

der prominenten Namen zu nennen, neben den im vorliegenden Band Vertretenen im Laufe ihres Lebens u. a. mit Leo Kestenberg, dem Ehepaar Hindemith, Curt Sachs, Hermann Scherchen, Luigi Nono, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen und Mary Bauermeister, Aloys und Alfred Kontarsky, Luigi Dallapiccola, Wladimir Vogel, Elliott Carter und seiner Frau Helen Frost-Jones, Iannis Xenakis und John Cage. Viele Kontakte gingen auf ihre Berliner Studienzeit Anfang der 1930er Jahre und vor allem ihre Besuche bei den Darmstädter Ferienkursen der 1950er Jahre zurück. In der späteren Londoner Zeit kamen schließlich überdies noch einmal zahlreiche Bekanntschaften und Freundschaften mit einer jüngeren Generation britischer Komponisten hinzu, etwa mit den Musikern der Improvisationsgruppe *Gentle Fire* (die ihr mit Unterstützung Karlheinz Stockhausens eine Stereo-Anlage stifteten, »in Anerkennung dessen, was ich für die Neue Musik getan habe«⁸³) oder mit Harrison Birtwistle (der ihr nach ihrem Tod eine Komposition widmete)⁸⁴. Zudem pflegte sie bereits in Ägypten, aber auch später in London engen Kontakt zu den jeweiligen Institutionen deutscher auswärtiger Kulturpolitik, allen voran den Kultur- und später Goethe-Instituten, sowie den dort tätigen Akteuren. Auch in diesem Kontext fungierte sie als im jeweiligen Gastland lebende Emigrantin, als Vermittlerin und Netzwerkerin.

Die ihr zugeschriebene Rolle als Chronistin der Nachkriegsmusikgeschichte erweist sich als untrennbar verbunden mit dieser persönlichen Dimension ihrer vielfältigen Kontakte. So verwundert es vielleicht nicht, dass nach Brigitte Schiffers Tod gerade diese intime Kenntnis der Avantgarde-Szene und in diesem Zusammenhang auch ihre Briefe in den Blick rückten, die eine Art persönlicher Gegenüberlieferung zu ihrer publizistischen Tätigkeit darstellten.⁸⁵ Einig war man sich vor allem darüber, dass gerade ihre Person und die von ihr hinterlassenen Texte und Korrespondenzen in ganz besonderer Weise dafür geeignet wären, späteren Generationen die Nachkriegsmusikgeschichte – und dabei vor allem die der Neuen Musik – verständlich zu machen. Wie enorm umfangreich diese Korrespondenzen waren, kann man etwa an Carla Henius' nicht nur auf diesen Fall zutreffenden Bemerkung ermessen, mit der im Mai 1977 einer ihrer Briefe begann: »Leute, die uns nicht kennen, müssen wirklich den-

⁸³ Siehe die Korrespondenz Schiffer – Stuckenschmidt, Brief Nr. 49.

⁸⁴ Vgl. die Korrespondenz Schiffer – Henius, Brief Nr. 48, Anm. 2.

⁸⁵ Etwa mit ihrem bereits erwähnten Artikel: Darmstadt – Zitadelle der Avantgarde (siehe Anm. 84).

ken, wir hätten auf der Welt nichts Anderes zu tun als Briefe auszutauschen.«⁸⁶ Direkt nach Schiffers Tod im Januar 1986 schrieb Henius an deren Lebensgefährten Oswald Burchard nach London, wie sehr sie es bedauere, aus gesundheitlichen Gründen nicht zur Beerdigung reisen zu können. Stattdessen habe sie sich, so berichtet sie Burchard, ihre Korrespondenz mit Schiffer vorgenommen und auf diese Weise ihrer gedacht:

»Mein Gott, was hat diese Frau gearbeitet und gewußt, und wie genau und direkt hat sie das immer vermitteln können! Ich kann ihnen garnicht sagen, was mir unser immer gänzlich improvisierter gegenseitiger Erfahrungsaustausch bedeutet, wie sehr er mich ermutigt und gestärkt hat – das heißt aber auch: was uns nun verloren ist. Personen ihres ›Kalibers‹ bringt unser fin de siècle ja nicht mehr hervor. [...] Und sagen Sie mir, ob Sie von einigen dieser Briefe Copien haben möchten. Jürg Stenzl hat mich gebeten, die Korrespondenz einmal durchlesen zu dürfen, wofür ich um Ihr placet bitte.«⁸⁷

Schon hier gibt es also ein erstes Interesse an dieser Korrespondenz, und offensichtlich wird Henius auch sofort in Richtung Publikation tätig. Einem Schreiben an den Schweizer Musikwissenschaftler Jürg Stenzl vom Tag darauf kann man entnehmen, dass sie mit dem künstlerischen Leiter der Wiener Universal Edition Alfred Schlee Kontakt aufgenommen hatte, um das Vorhaben bei einem anstehenden Treffen zu besprechen: »Ich erzählte ihm von diesem Briefwechsel, und wir wollen ihn bei dieser Gelegenheit mal durchsehen – es scheint durchaus möglich, daß etwas Gutes damit zu machen wäre.«⁸⁸

Mit Schlee trat im Zusammenhang dieses Plans eine zentrale Figur des die Neue Musik nach 1945 prägenden Musikverlags Universal Edition ins Bild, der in der deutschsprachigen Musikkultur der Nachkriegszeit wie nur wenige für die Verbindung zu den vertriebenen Avantgarden der 1910er und 1920er Jahre stand. Überdies war Schlee auch ein persönlicher

⁸⁶ Carla Henius an Brigitte Schiffer, 9.5.1977, Korrespondenz Schiffer – Henius, Brief Nr. 36.

⁸⁷ Carla Henius an Oswald Burchard, 27.1.1986, Korrespondenz Schiffer – Henius, Brief Nr. 48.

⁸⁸ Carla Henius an Jürg Stenzl, 28.1.1986, Korrespondenz Schiffer – Henius, Brief Nr. 49. Im umfangreichen Briefwechsel zwischen Schlee und Henius, der sich in deren Nachlass in der AdK Berlin erhalten hat (Carla-Henius-Archiv, 88), finden sich zu diesem Vorhaben keine weiteren Hinweise. Stenzl wird in der Korrespondenz Schiffer – Henius im Sommer 1974 erstmals erwähnt. Später hat Henius Stenzl auch direkt auf Brigitte Schiffer aufmerksam gemacht, und im November 1977 berichtet Schiffer über ein erstes Zusammentreffen mit ihm, vgl. hierzu v. a. die Briefe Nr. 16, 31 und 39. 1995 brachte Stenzl schließlich die Korrespondenz zwischen Carla Henius und Luigi Nono heraus; aus dem Plan, auch den Briefwechsel mit Schiffer zu edieren, wurde nichts.

»Es scheint durchaus möglich, daß etwas Gutes damit zu machen wäre«

Bekannter Schiffers aus ihren Berliner Studientagen, der die Schwierigkeiten, mit denen sie als im Sinne des NS-Staats »jüdische« Studentin zu rechnen hatte, hautnah miterlebt hatte. Er wusste auch um die Exilbiografie Schiffers und die Umstände ihrer Flucht in das aus früheren Tagen vertraute Ägypten, nicht zuletzt weil Schiffer auch von Ägypten aus mit der Universal Edition brieflich in Kontakt blieb, unter anderem um von dort Notenpapier zu beziehen.⁸⁹ Man konnte bei ihm ein gewisses Interesse an der Publikation also durchaus vermuten. Warum aus dem Publikationsplan dennoch nichts wurde, war bisher nicht zu klären – möglicherweise erschien Schiffer dem Verlag für ein Publikationsvorhaben nicht prominent genug oder man erachtete ihre Kommentare zum Londoner Musikleben nicht als genügend attraktiv für ein deutschsprachiges Publikum. In England war sie immerhin so prominent, dass Peter Greenaway sie für seine eingangs besprochene BBC-Produktion als Gegenüber für Cage besetzte.

Was immer am Ende den Ausschlag für das Scheitern des ersten Publikationsplans der Korrespondenz zwischen Schiffer und Henius bei der Universal Edition gab – ganz klar wird auch hier, wie sehr sich in diesen Quellen persönlich, biografisch und historiografisch bedeutsame Dimensionen verbinden. Die spezifische »Exterritorialität« ihrer Exilexistenz und die durch sie mit Emphase aufgeladene Kommunikativität bilden die Basis für die besondere Weise, in der Brigitte Schiffer sich in der Nachkriegszeit vernetzte, zur Chronistin ihrer Umwelt wurde – und im Schlagschatten von lauter Prominenten und historisch bedeutsamen Begebenheiten in dem von ihr geknüpften Netz in der öffentlichen Wahrnehmung weitgehend eine Unbekannte blieb. Erkennt man jedoch den besonderen Stellenwert der Kommunikation zwischen Gebliebenen und Vertriebenen für die deutsche Musikkultur der Nachkriegszeit, so rücken gerade Mittler-Figuren wie Brigitte Schiffer und ihre über die rein persönliche beziehungsweise biografische Ebene hinausreichende historische Bedeutung neu in den Blick. Über Schiffer kann man ohne Einschränkung sagen, was der – gleichfalls exilierte – Philosoph Vilém Flusser als die »Evidenz« diagnostiziert hat, »in welcher der Heimatlose lebt«:

»Der Verlust des ursprünglichen, dumpf empfundenen Geheimnisses der Heimat hat ihn für ein anders geartetes Geheimnis geöffnet: für das Geheimnis des Mitseins mit anderen. Sein Problem lautet: Wie kann ich

⁸⁹ Siehe hierzu auch unten S. 38.

die Vorurteile überwinden, die in den von mir mitgeschleppten Geheimnisbrocken schlummern, und wie kann ich dann durch die Vorurteile meiner im Geheimnis verankerten Mitmenschen brechen, um gemeinsam mit ihnen aus dem Häßlichen Schönes herstellen zu können?⁹⁰

Das gilt offensichtlich nicht nur für das »Mitsein« in einer konkreten Umgebung, an einem konkreten Ort, wie es sich in der eingangs besprochenen Filmsequenz zeigte, sondern auch für das Mitsein über räumliche und zeitliche Distanzen. In den für diesen Band ausgewählten Briefwechseln kann man solches Bemühen im Detail beobachten.⁹¹

Die Korrespondenzpartner

Heinz Tiessen – der »Freund-Lehrer«

Der erste der ausgewählten Korrespondenzpartner ist mit Brigitte Schiffers Kompositionslehrer Heinz Tiessen die Lehrerfigur, mit der sie – wohl schon durch die individuelle Art des Unterrichts und die damit verbundene Prägung – persönlich am engsten verbunden gewesen war. Dies ist folgerichtig in mancher Hinsicht der privateste unter den hier publizierten Briefwechseln.

Tiessen war nach 1933 in Deutschland geblieben und hatte dort trotz seiner frühen avantgardistischen Neigungen und der Zugehörigkeit zur politisch eher linksgerichteten Novembergruppe eine gewisse akademische Karriere machen können.⁹² 1943 wurde er an der Berliner Hochschule für Musik zum ordentlichen Professor für Komposition ernannt – und im Gefolge der »Stunde Null« Ende 1945 nicht zuletzt gerade deshalb dort zunächst einmal gleichsam kaltgestellt. Schiffer führte ihre Korrespondenz mit dem Lehrer, die in dessen Nachlass ab 1932 überliefert ist und die Umstände der Quartettaufführung von 1934 dokumentiert, bis 1938 auch vom Exil aus fort. Mit diesen Briefen werden die Vorausset-

⁹⁰ Flusser 2000, S. 30.

⁹¹ Etwa in Form stets pünktlich eintreffender Geburtstagsgrüße – wie sie sich beispielsweise für Hermann Scherchen für einige Jahre erhalten haben (Teilnachlass Brigitte Schiffer, National Library of Israel, Mus. 59, A 12–18) – oder dem Pflegen bestimmter Rituale bzw. auch dem ritualisierten Sprechen und Schreiben darüber. So kommt Schiffer in der Korrespondenz mit Tiessen immer wieder auf das in gemeinsame Berliner Zeiten zurückreichende weihnachtliche Ritual des Christstern-Verschickens zu sprechen, nicht zuletzt, da sehr große Exemplare dieser Pflanzen in Schiffers ägyptischem Garten wuchsen. Vgl. in der Korrespondenz Schiffer – Tiessen die Briefe Nr. 14, 15, 18, 20, 21.

⁹² Zu Tiessens Biografie siehe die Beiträge in Schlösser 1979, zur NS-Zeit Prieberg 2009, S. 7679–7682 sowie insbesondere zur Nachkriegszeit Fischer-Defoy 2001, S. 354–360.

»Es scheint durchaus möglich, daß etwas Gutes damit zu machen wäre«

zungen für das Wiederanknüpfen, auf die sowohl die Nachkriegs-Korrespondenzen mit Tiessen selbst, aber auch mit Alfred Schlee und Hans Heinz Stuckenschmidt rekurrieren, in die vorliegende Edition einbezogen. Schiffer hatte den Kontakt zu Tiessen nach dem Krieg relativ bald wieder aufgenommen, sodass dieser Briefwechsel einen jener charakteristischen »ersten Briefe« enthält, mit denen Exilierte wieder mit Dagebliebenen in Verbindung traten.⁹³ Wie sehr in solchen Briefen die Frage nach dem Ergehen des Adressaten mit der nach dem des Schreibers verweben sein konnte, zeigt sich oft in Kleinigkeiten wie einem vermeintlichen Schreibfehler. So blendet Schiffer in ihrem ersten Brief an Tiessen nach dem Krieg auf aufschlussreiche Weise Tiessen und sich selbst ineinander, indem sie am Ende schreibt, sie sei froh zu hören, »dass Sie heil ueber den Krieg gekommen *bin*«. ⁹⁴ Dieser »erste Brief« entstand im August 1946 vermutlich spontan und nicht im Exilland Ägypten, sondern während ihrer ersten Europa-Reise, die sie im Auftrag des ägyptischen Unterrichtsministeriums mit einem Laissez-passer für Staatenlose nach England zu den World Music Days geführt, aber Aufenthalte in anderen europäischen Ländern nicht ermöglicht hatte. Über Dritte hatte sie dort wohl gehört, wie es Tiessen während und nach der Kriegszeit ergangen war. Ihr Brief fungierte gleichsam als erster Versuchsballon und wurde nach Tiessens leider nicht erhaltener Antwort, die erst den Echoraum bestimmt, auf den Schiffers Kontaktwunsch trifft, von einem zweiten flankiert, der dann einen sehr ausführlichen biografischen Bericht nachlieferte.

Die Frage nach Schicksal oder Handlungsfreiheit, die implizit auch in dem ab 1936 immer wieder in den Briefwechseln zwischen beiden aufscheinenden, auf den ersten Blick nur eine private Schrulle Tiessens hervorkehrenden Thema Horoskope steckt, stand im Rückblick auf Krieg und Verfolgungen mehr als akut im Raum.⁹⁵ Die Aushandlungen darüber, wie Tiessens Biografie während der NS-Jahre in diesem Kontext zu bewerten sei, werden – vor allem auch für Tiessen selbst, der in diesem Zusammenhang auch seine Autobiografie verfasst und mit Schiffer diskutiert – den unterschweligen Kern der wieder aufgenommenen Korrespondenz zwischen ihm und seiner emigrierten Schülerin bilden. Damit hing auch die Frage, wie und woran man nun wieder anknüpfen könnte,

⁹³ Vgl. zur Typologie dieser Textsorte Kettler 2008.

⁹⁴ Korrespondenz Schiffer – Tiessen, Brief Nr. 13.

⁹⁵ Tiessen hatte die Angewohnheit, solche für ihm nahestehende Menschen anzufertigen, so auch für Schiffer. Vgl. die Briefe Nr. 10, 12, 25, 28, 31 und 44 sowie das Horoskop für Schiffer im Abbildungsteil 1, Abb. 2.

eng zusammen und ganz offensichtlich auch ein Bewusstsein für die historische Dimension der jeweiligen individuellen Situation. So schrieb Schiffer im November 1951:

»Ich bin sicher, spaeter einmal wird man dieses Jahrhundert vor allem als das von Voelkerwanderungen betrachten, system- und planloses wandern und Entwurzeltsein und »nicht wissen wohin« – ob wir auch bald dran sind, laesst sich jetzt noch schwer sagen, aber viele meiner Freunde sind bereits weg [...].«⁹⁶

Tiessen griff dieses Thema ausdrücklich auf und scheute sich offensichtlich nicht, die Situation der Exilierten und des Geblienen in der Ratlosigkeit parallel zu setzen, also gleichsam die Arbeit am gleichen Problem als Gemeinsamkeit zu exponieren:

»In Ihrem letzten Brief, aus dem November, schrieben Sie schon von den Gefuehlen dieses Jahrhunderts als des Entwurzeltseins und des Nicht-Wissens-Wohin, wie sie durch die ganze Welt gehen. Wie Sie selbst praktisch darueber denken, sagten Sie noch – noch! – nicht. Damals. Und ueberall sieht man nur ein Fragezeichen, das ueberall immer groeuer wird. Auch hier in Berlin ist es so.«⁹⁷

Schiffer widersprach dem nicht, sondern kam ihrerseits erneut auf diese Frage zurueck, indem sie nicht nur die Komplexitaet der Situation betonte, sondern vorschneller Meinungsbildung ausdruerklich mit Argwohn begegnete:

»An die Zukunft wagt man nur mit Grauen zu denken und das was mich besonders verrueckt macht, ist dass man so garnicht weiss wo man dran ist und wo man steht – man ist voellig einseitig informiert, inloedessen haengen die Ideale in der Luft, wirklich ueberzeugt ist man von nichts, ein ganz scheusslicher Zustand. Wie ich die Leute beneide die klar sehen – aber kann man das? Man moechte alles verstehen, alles kennen und sich dann eine Meinung bilden koennen, aber das gehoert wohl in unserem Zeitalter ins Gebiet der Utopie.«⁹⁸

Als ihr kuensntlerischer Lehrer hatte Tiessen unmittelbar für Schiffers erhoffte Laufbahn als Komponistin gestanden. Er hatte ihre Begabung erkannt, sie gefoerdert und ihr gegen Widerstaende in schwieriger Zeit die bereits besprochene Auffuehrung des Quartetts ermoglicht. Ihm berichtete

⁹⁶ Korrespondenz Schiffer – Tiessen, Brief Nr. 24.

⁹⁷ Korrespondenz Schiffer – Tiessen, Brief Nr. 25.

⁹⁸ Korrespondenz Schiffer – Tiessen, Brief Nr. 26.

»Es scheint durchaus möglich, daß etwas Gutes damit zu machen wäre«

sie aus dem Exil weiter so ausführlich über die kompositorische, aber auch ihre musikpädagogische Arbeit, dass diese Briefe die detailliertesten Zeugnisse über diese Tätigkeiten sind, die wir bisher haben. Dabei wird darüber hinaus deutlich, wie sehr die Berliner Hochschullandschaft, als deren Vertreter Tiessen ihr galt, den zentralen Maßstab lieferte, nach dem Schiffer ihre Arbeit als Pädagogin in Ägypten ausrichtete.⁹⁹ Und auch als es um die Anerkennung ihrer im Rahmen eines Entschädigungsverfahrens Ende der 1960er Jahre geltend gemachten Berufsschäden ging, war Tiessen für sie der zentrale Gewährsmann.¹⁰⁰

Alfred Schlee – Verleger und erster Kontakt zur europäischen Avantgarde

Eine weniger von persönlichen als vielmehr deutlich von professionellen und auch pragmatischen Interessen geleitete Gegenüberlieferung zu Schiffers Austausch mit Tiessen über ihre kompositorische Arbeit findet sich in der Korrespondenz mit Alfred Schlee, der bereits 1934 als Verlagsvertreter in Berlin mit Schiffer als Komponistin in Kontakt gekommen war. Als einzigen nicht im Archiv der Akademie der Künste verwahrten Bestand haben wir ausgewählte Teile dieser Korrespondenz als Exkurs mit in diesen Band aufgenommen, um im Vergleich mit dieser gleichsam im Gegenschuss eingeführten zweiten Perspektive für die unmittelbare Nachkriegszeit zwischen 1945 und 1951 die persönlichen Bedingungen der Kommunikation mit dem ehemaligen Lehrer Tiessen umso deutlicher hervortreten zu lassen. Schlee war politisch eine in gewisser Weise schillernde Figur und wurde von der NS-Nomenklatur sehr unterschiedlich beurteilt: 1938 war er noch von Berlin aus an der »Arisierung« der Universal Edition beteiligt, ging im gleichen Jahr nach Wien, setzte sich nach dem »Anschluss« für eine Übernahme des Verlags durch die Stadt Wien ein und wurde schließlich persönlich haftender Gesellschafter und Vorstandsmitglied der UE, spätestens ab 1941 leitete er de facto die Geschicke des Verlags.¹⁰¹ Während dieser Zeit verfolgte Schlee die Entwicklung der emigrierten oder kaltgestellten Avantgarde, unter anderem indem er im Auftrag des Verlages mehrere Auslandsreisen unternahm und Kontakte für die Zeit nach dem Ende des Krieges knüpfte.¹⁰² Dies dürfte sowohl seinen Ruf unter den Emigranten und Verfolgten nachhaltig geprägt, als auch

⁹⁹ Vgl. bereits Brief an Tiessen Nr. 12, wo Schiffer die Institution, an der sie in Kairo tätig ist, mit der Berliner Akademie für Kirchen- und Schulmusik vergleicht.

¹⁰⁰ Vgl. die Korrespondenz Schiffer – Tiessen, Brief Nr. 62 ff.

¹⁰¹ Vgl. hierzu Kowalke 2001, Fetthauer 2004.

¹⁰² Siehe hierzu v. a. Fetthauer 2004, S. 268 ff.

dafür gesorgt haben, dass er nach Kriegsende, als die Universal Edition zunächst unter öffentlicher Verwaltung stand, weiter mit deren Leitung betraut worden war. Dies geschah, obwohl die Gesetzeslage eigentlich ein Arbeitsverbot nahegelegt hätte – wohl vor allem auch, weil man die Bedeutung seiner Kontakte für den kulturellen Wiederaufbau erkannte.¹⁰³ Als 1951 die ursprünglichen Besitzverhältnisse weitgehend wiederhergestellt waren, rückte Schlee erneut (gemeinsam mit Alfred A. Kalmus und Ernst Hartmann) in den Vorstand der Universal Edition ein.

Mit Schlee trat Schiffer offenbar bereits im Herbst 1945, also noch vor Tiessen, wieder in Kontakt – möglicherweise über Hilfspakete, die sie, wie man aus späteren Briefen entnehmen kann, an ihn schickte.¹⁰⁴ Es ist wahrscheinlich, dass sie sich auf diese Weise auch für die Notenpapiersendungen erkenntlich zeigen wollte, mit denen der Verlag sie während der Exil- und Kriegszeit versorgt hatte und deren Fortsetzung sie sich – in diesem Fall vergeblich – erhoffte. Unmittelbar berichtete Schiffer Schlee über ihre durchaus erfolgreiche Arbeit als Komponistin, wohl auch um einer beruflichen Beziehung zum Verlag den Boden zu bereiten. Anders als im Austausch mit Tiessen wird die Beurteilung der Vergangenheit hier nicht zum Thema, sondern es geht beiden vor allem um die Frage nach der Gegenwart und Zukunft des europäischen Musiklebens,¹⁰⁵ darum, wie es nun beruflich weitergehen kann und (wenn auch unter deutlich asymmetrischen Bedingungen) was man dabei füreinander tun konnte. Überliefert ist in diesem Fall nicht Schiffers Kontaktaufnahme, sondern Schlees sofort den Aufbauoptimismus des Kriegsendes thematisierender erster Antwortbrief von Ende Oktober 1945, in dem er ausdrücklich um die Zusendung ihrer neuesten Werke bat: »Wenn Sie also doppelte Partituren haben, nicht zu lange zögern!«¹⁰⁶ Bereits im Januar 1947 bot Schiffer Schlee unter anderem ihr Quartett an und schickte auch Partituren, aber weder ihre Hoffnungen auf über den Verlag initiierte Aufführungen noch auf Publikation ihrer Partituren erfüllten sich – bereits im Oktober 1947 sandte der Verlag

¹⁰³ Schlee stand nicht nur als Verlagsleiter in direktem Kontakt mit dem Regime, sondern war – wie er in einem Gespräch mit Reinhard Kapp berichtet – 1944 auch noch in ein Ausbildungslager der SS-Gebirgsjäger eingerückt und musste so eigentlich mindestens als minderbelastet gelten, vgl. Grassl/Kapp 1996, S. 186f., sowie Hall 1986, S. 239. Zur Wiedereinsetzung Schlees in der Nachkriegszeit siehe auch UE 2000, S. 5.

¹⁰⁴ Vgl. Korrespondenz Schiffer – Schlee, Brief Nr. 3.

¹⁰⁵ »Es ist schön, dass sich die Welt wieder öffnet.«, schreibt Schlee im Februar 1947, Brief Nr. 5. »Die Welt öffnet sich wieder – wie Sie es geniessen muessen!«, repliziert Schiffer im März 1947 an Schlee, Brief Nr. 7.

¹⁰⁶ Korrespondenz Schiffer – Schlee, Brief Nr. 1.

»Es scheint durchaus möglich, daß etwas Gutes damit zu machen wäre«

die eingereichten Manuskripte wieder zurück. Wie im Fall der Papierlieferung schrieb Schlee solche Absagen nicht selbst, sondern überließ dies seinem Büro – und auch Schiffer sprach die Ablehnung ihrer Werke in den Briefen an ihn nicht an.¹⁰⁷ Ganz offensichtlich wollten beide das persönliche Verhältnis nicht durch Rechtfertigungen in Gefahr bringen. Auch über den in dieser Edition abgedeckten Zeitraum hinaus blieben Schiffer und Schlee in engem Kontakt, ihre Korrespondenz – oder zumindest deren Überlieferung – wurde allerdings mit den Jahren spärlicher. An ihre Stelle trat wohl zumindest teilweise der regelmäßige persönliche Kontakt im Kontext zahlreicher Treffen bei Festivals und Konzerten Neuer Musik.

Hans Heinz Stuckenschmidt – Autor und internationaler Netzwerker

Auch Hans Heinz Stuckenschmidt hatte Schiffer anlässlich jenes denkwürdigen Quartettkonzertes im Sommer 1934 getroffen, bei dem gerade seine Anwesenheit als Pressevertreter (um deren Vermittlung sie Heinz Tiessen eigens gebeten hatte) für Wirbel gesorgt hatte.¹⁰⁸ Wie Schlee 1901 geboren, gehörte Stuckenschmidt zu jener Generation, die am Ende der Weimarer Republik gerade ihre berufliche Laufbahn begonnen hatte. Nur kurze Zeit später allerdings, im Dezember 1934, war er aus dem Reichsverband der deutschen Presse ausgeschlossen worden, politisch, aber auch in seiner Nähe zu den künstlerischen Avantgarden der Weimarer Republik galt er dem NS-Regime – und vor allem willfährigen Denunzianten – als potenzielle Bedrohung.¹⁰⁹ Während Schlee seine Laufbahn bei der Universal Edition aufbauen sollte, ging Stuckenschmidt 1937 nach Prag, wo er unter anderem für das *Prager Tagblatt* und als Korrespondent für einige ausländische Zeitungen, darunter *Modern Music*, *Musical America*, *Music & Letters* und die *Schweizerische Musikzeitung*, vereinzelt aber auch weiterhin für deutsche Tageszeitungen arbeiten konnte.¹¹⁰ Vor allem in der Wahrnehmung der Nachkriegszeit galt Stuckenschmidt als NS-Ver-

¹⁰⁷ Universal Edition an Schiffer, Brief Nr. 13, vgl. auch Universal Edition an Schiffer, Brief Nr. 16, sowie die Absage der Papierlieferung, Universal Edition an Schiffer, Brief Nr. 6.

¹⁰⁸ Vgl. hierzu die Korrespondenz Schiffer – Tiessen, Briefe Nr. 3–7.

¹⁰⁹ Das entsprechende Schreiben ist abgebildet in Grünzweig/Niklew 2010, S. 269f.

¹¹⁰ Ein Verzeichnis seiner Publikationen aus dieser Zeit findet sich ebd., S. 212f., sowie S. 230–234 (*Prager Tagblatt* und *Der Neue Tag*, Prag, soweit im Nachlass überliefert). Seine Publikationen in deutschen Zeitungen sind in seinem Nachlass im Archiv der AdK offenbar nicht enthalten und fehlen daher in dieser Zusammenstellung. Sie werden – mit Beispielen für Artikel aus dem Jahr 1939 in den *Münchener Neuesten Nachrichten* und der *Kölnischen Zeitung* – erwähnt in Köpf 1995, S. 32. Köpf kannte zum Zeitpunkt seiner Veröffentlichung die Quellen aus Stuckenschmidts Nachlass nicht, was wiederum für dessen Beurteilung von Stuckenschmidts Rolle während der NS-Zeit zu berücksichtigen ist.

folgter, der auf halber Strecke ins Exil in Prag hängengeblieben und dort unter schwierigsten, wenngleich bis heute im Detail nicht wirklich geklärten Umständen überlebt hatte.¹¹¹ 1942 allerdings wurde er als Dolmetscher in die Wehrmacht einberufen und geriet in amerikanische Kriegsgefangenschaft, aus der er 1946 entlassen wurde. Erst danach entwickelte er sich vor allem in Berlin, wo er zunächst zum Leiter der Abteilung Neue Musik beim RIAS wurde, zu einer der führenden Figuren im Wiederaufbau des westdeutschen Musiklebens,¹¹² nicht zuletzt weil er durch seine vielfältigen persönlichen Kontakte zur emigrierten Avantgarde in besonderem Maß für eine zurückzugewinnende (freilich vor allem nach Westen ausgerichtete) Internationalität sowie ein Anknüpfen an die Moderne-Debatten der Weimarer Jahre stand.¹¹³ In genau diesen Punkten – später auch in der verbindenden Tätigkeit als Kritiker insbesondere zeitgenössischer Musik – trifft sich der Austausch zwischen ihm und Schiffer und damit auch in der Frage, welche Rolle Emigranten und Rückkehrer in diesen Prozessen spielen konnten.

Stuckenschmidt konnte für Schiffer also wie Schlee ein Gegenüber bilden bei der Frage, wie man nun die alten Netze wieder produktiv machen konnte. Die deutlich stärkere Gegenwarts- und Professionsbezogenheit des Verhältnisses zu diesen beiden erweist sich auch als Generationenfrage. Der überlieferte Briefwechsel mit Stuckenschmidt allerdings setzt deutlich später ein als der mit Schlee – schließt im Dezember 1952 an diesen gleichsam an, wieder mit einem jener aufschlussreichen »ersten Briefe«, die das Verhältnis der Korrespondenten neu aushandeln. Bereits in ihrem ersten Brief an Heinz Tiessen vom Sommer 1946 hatte Schiffer sich nach ihm erkundigt, als eine der Personen, um deren Aufenthalt und Ergehen während und nach NS-Zeit und Krieg man ebenso besorgt sein musste, wie man sich von ihnen für den Wiederaufbau Impulse erhoffen konnte.¹¹⁴ 1938 hatte Schiffer Stuckenschmidt nach der gemeinsam erlebten Uraufführung von Hindemiths Oper *Mathis der Maler* in Zürich aus den Augen

¹¹¹ Vgl. zu Stuckenschmidts Situation nach 1933 die Quellen im Abschnitt »Der »Fall Stuckenschmidt« und die ästhetische Opposition seit 1933«, in: ebd., S. 57–81 sowie Prieberg 2009, S. 7558–7576.

¹¹² Von 1948 bis 1956 war er der erste Präsident der wiedergegründeten deutschen Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik.

¹¹³ Vgl. zur Rolle Stuckenschmidts im Berlin der unmittelbaren Nachkriegszeit Thacker 2007, S. 87f., 110f. Zu seinen Kontakten in die USA, die er 1949 erstmals im Rahmen einer durch das U.S. State Departement finanzierten Reise besuchte, sowie zu seinen Verbindungen zu zentralen Figuren der US-amerikanischen Kulturpolitik des Kalten Kriegs wie Nicolas Nabokov siehe Beal 2006, S. 41–46, Giroud 2015, S. 195.

¹¹⁴ Vgl. die Korrespondenz Schiffer – Tiessen, Briefe Nr. 13 und 14.

»Es scheint durchaus möglich, daß etwas Gutes damit zu machen wäre«

verloren, 1950 trafen sie sich in der Schweiz erstmals wieder. Nun, gleichsam als Eröffnung ihrer Beziehung als Korrespondenzpartner, wandte Schiffer sich dezidiert an den Autor Stuckenschmidt und referierte nur kurz auf die zurückliegende persönliche Bekanntschaft.¹¹⁵ Von Beginn an ging es ihr um eine fachliche Auseinandersetzung, angeregt von aktuellen Publikationen, die sie aus einer professionellen musikpädagogischen Perspektive heraus verfolgte. So dienten auch für die Kontaktaufnahme mit Stuckenschmidt konkrete Veröffentlichungen als Aufhänger, und zwar der wenige Wochen zuvor im Oktoberheft der Musikzeitschrift *Melos* erschienene Artikel »Gibt es einen modernen Komponierstil?« sowie der im Jahr zuvor im Suhrkamp-Verlag erschienene Band *Neue Musik*, der den zweiten Teil der Reihe *Zwischen den beiden Kriegen* bildete. An diesem Vorgang zeigt sich nicht nur, wie die Haltung zum kulturellen Wiederaufbau, die Suhrkamp mit dieser Reihe (und übrigens auch die Zeitschrift *Melos* in ihrer gesamten Anlage) vermitteln wollte, von Emigranten aufgegriffen, sondern auch, wie diese mit bestimmten Autoren unmittelbar verbunden wurde. Überhaupt lässt sich an Schiffers Korrespondenz mit Stuckenschmidt beispielhaft erkennen, dass und wie die medialen Bedingungen der Nachkriegszeit beim Wieder- und Neuknüpfen der kulturellen Netze eine Rolle spielten, etwa wenn man sich die Bedeutung von Publikationen, Schallplatten oder auch Radiosendungen für den Anschluss von Exilierten wie Geblienen an bestimmte Diskurse vor Augen hält. Beim Aufbau persönlicher Kontakte und Austauschmöglichkeiten kamen darüber hinaus institutionelle Begebenheiten zum Tragen, auch und gerade im Kontext des kulturellen Kalten Krieges, wobei das Zusammenwirken von Initiativen einzelner Personen wie Schiffer und Stuckenschmidt mit außen- und innenpolitischen Kulturprogrammen und den zugehörigen Institutionen und Organisationen als grundlegendes Muster kaum überschätzt werden kann. So verhalf Stuckenschmidt Schiffer über die Darmstädter Ferienkurse oder die Berliner Festwochen beziehungsweise Förderungen des Berliner Senats zu Festival- und Konzerteinladungen nach Deutschland (einschließlich entsprechender, zumindest anteiliger Reisefinanzierung), Ereignisse, über die sie anschließend im Ausland berichten konnte. Schiffer wiederum verschaffte Stuckenschmidt Kontakte in den Nahen Osten, auf ihr Betreiben wurden er und seine Frau (später auch Heinz Tiessens zweite Frau, die Pianistin Anneliese Schier-Tiessen) vom

¹¹⁵ Vgl. die Korrespondenz Schiffer – Stuckenschmidt, Brief Nr. 1 sowie die Korrespondenz Schiffer – Tiessen, Brief Nr. 27.

Deutschen Kulturinstitut nach Kairo eingeladen. Bei der auch in Reaktion auf den Mauerbau erfolgten Gründung des Instituts für Vergleichende Musikstudien in Berlin war es dann wieder an Stuckenschmidt, bei zuständigen Entscheidungsträgern wie etwa Nicolas Nabokov ihren Namen als mögliche Mitarbeiterin ins Spiel zu bringen (auch wenn sie sich letztlich gegen eine Rückkehr nach Berlin entschloss). Und auch als Schiffer nach London gegangen war, setzte sich Stuckenschmidt noch einmal persönlich, letztlich allerdings erfolglos, bei Heinz Schneider-Schott für ihre Verpflichtung als London-Korrespondentin der *Neuen Zeitschrift für Musik* ein.

Waren es in der Korrespondenz mit Tiessen die persönlichen Verhältnisse, die bei der Suche nach abgebrochenen Kontakten im Vordergrund standen, sind es hier ganz klar professionelle Interessen, und zwar im Dienste eines als gemeinsam empfundenen, durchaus vergangenheitspolitisch aufgeladenen Ziels: des Wiederauf- und Weiterbaus eines vom Nationalsozialismus zerrissenen kulturellen Netzes. Vor diesem Hintergrund muss man auch den Anspruch auf historiografische Deutungshoheit sehen, die Stuckenschmidt etwa für Schönberg und beide im Blick auf die Geschichte der Darmstädter Ferienkurse für sich reklamierten. Dieser Deutungsanspruch beziehungsweise auch das eigene Selbstverständnis als Autorität für den kulturellen Wiederaufbau prägen den starken Gegenwartsbezug der Korrespondenz mit Stuckenschmidt und stehen deutlich über dem Bestreben, neue und neueste kompositorische Strömungen der Nachkriegszeit als sie selbst wahrzunehmen. Wenig überraschend hängt es stark vom Gegenüber ab, welche Interessen und Begründungszusammenhänge in den Vordergrund treten, aber selten wird dies so deutlich lesbar wie im Vergleich solcher Korrespondenzen.

Carla Henius – Freundin und Kollegin

Die Auseinandersetzung mit den aktuellen Entwicklungen des Musiklebens und vor allem auf dem Gebiet der Komposition findet sich wesentlich stärker in der Korrespondenz mit Carla Henius. Dass sich daraus andere ästhetische Wertungen ergeben als im Austausch mit Stuckenschmidt oder gar Tiessen, leuchtet ein. Henius ist für Schiffer in mehrfacher Hinsicht ein Komplement zu Stuckenschmidt und Schlee, nicht nur, weil sie eine Frau und ausübende Musikerin ist, sondern auch, weil sie im Vergleich zu Schiffer in etwa so viel jünger ist wie diese im Verhältnis zu Stuckenschmidt und Schlee. Als Sängerin und Gesangspädagogin, Autorin und Theaterleiterin sind die Tätigkeitsfelder von Carla Henius mindestens so

»Es scheint durchaus möglich, daß etwas Gutes damit zu machen wäre«

vielfältig wie die von Brigitte Schiffer. Bekannt ist Henius heute vor allem für ihre enge Zusammenarbeit mit Theodor W. Adorno, Luigi Nono oder auch Dieter Schnebel, doch reicht ihre Bedeutung für die Musikkultur der Nachkriegszeit weit über die Rolle als Frau an der Seite berühmter Männer hinaus.¹¹⁶ Im Austausch mit ihr verbinden sich für Schiffer die zunächst im Vordergrund stehenden professionellen Interessen bald mit privaten.

Henius hatte kurz nach Schiffers Emigration an der Berliner Hochschule für Musik zu studieren begonnen – teilweise bei den gleichen Lehrern wie etwa bei Eta Harich-Schneider –, ihr Studienende fiel bereits in die Kriegsjahre. Schon ihre Mutter Irene Eden hatte als Koloratursopranistin Opernkarriere gemacht. Spätere Engagements brachten Eden in engen Kontakt mit Heinz Tietjen, der sie als Regieassistentin und Stimmberaterin an die Berliner Staatsoper holte und – während der NS-Zeit – auch zu den Bayreuther Festspielen mitnahm. Diese familiäre Nähe zu einem der mächtigsten Entscheidungsträger des deutschen Musiktheaters (Tietjen fungierte seit 1927 als Generalintendant der Preußischen Staatstheater) dürfte für die musikalische Ausbildung der Tochter Carla Henius genauso prägend gewesen sein wie der Umstand, dass sie, wie sie später formulierte, »im ›Tausendjährigen Reich‹ aufgewachsen« war.¹¹⁷ 1919 in Mannheim geboren, fielen ihre Studienzeit an der Berliner Hochschule für Musik (mit Lula Mysz-Gmeiner und Hans Emge als wichtigsten Lehrern) und ihr Privatstudium bei Maria Ivogün in die Jahre der größten Stabilität des NS-Regimes, noch während des Studiums führten sie erste Engagements direkt in die Truppenbetreuung der Wehrmacht.¹¹⁸ Als der Krieg zunehmend den Alltag beherrschte und ein planmäßiger Karrierebeginn schwierig zu werden drohte, nutzte Irene Eden ihren Einfluss, um der Tochter den Einstieg ins Operngeschäft zu ermöglichen.¹¹⁹ Mit Erfolg, denn noch zum Jahresende 1943 feierte Henius ihr Debüt am Staatstheater Kassel (und damit im unmittelbaren Einflussbereich von Heinz Tietjen), bald folgte dort die erste Hauptrolle: die Titelpartie in *Die*

¹¹⁶ Vgl. zu dieser Einordnung von Henius etwa den von Dieter Schnebel verfassten Nachruf, der bezeichnenderweise mit »Nonos Muse« übertitelt wurde. Der Nachruf erschien in: *nmz* 52 (2003) 2, siehe unter: <http://www.nmz.de/artikel/nonos-muse> [abgerufen am 7.1.2016].

¹¹⁷ Henius 1993, S. 107.

¹¹⁸ Vgl. hierzu die wenigen überlieferten Briefe der Mutter Irene Eden an diverse Entscheidungsträger der NS-Kulturpolitik, Carla Henius Archiv im Archiv der AdK Berlin, Nr. 17.

¹¹⁹ Siehe hierzu die Briefe Edens vom September 1943, in denen sie sich für eine beschleunigte Aufnahme von Carla Henius in die Reichstheaterkammer einsetzte, ohne die ein Opernengagement nicht möglich gewesen wäre (ebd.).

Kluge von Carl Orff, einem der Erfolgsstücke der NS-Moderne im Bereich des Musiktheaters.

Auch die »Stunde Null« brachte zunächst keine Unterbrechungen, zwischen 1946 und 1956 erhielt Henius Engagements in Darmstadt, Kaiserslautern und Mannheim. Dann allerdings wechselte sie von der Oper in den Konzertsaal, ob aus eigener Überzeugung oder weil ihre Karriere nicht zuletzt aufgrund ihres relativ geringen Stimmvolumens in der weitgehenden Festlegung auf das sogenannte »leichte interessante Fach« und Operettenpartien stagnierte, lässt sich aus heutiger Sicht kaum feststellen.¹²⁰ Entscheidenden Anteil am in diesen Jahren vollzogenen Profilwechsel aber hatten in jedem Fall ihre Aufenthalte bei den Darmstädter Ferienkursen. Bereits 1947 war sie dort zum ersten Mal aufgetreten, in den Folgejahren gehörte sie zu den regelmäßigen Besucherinnen und Interpretinnen der Kurse, zunächst wohl vor allem im Empfinden der Defizite jener in der NS-Zeit ausgebildeten Generation von Musikschaffenden, der sie sich zugehörig fühlte: Für Henius, »die noch nie einen Schönberg hören konnte, war im Rahmen der Kranichsteiner Ferienkurse eine Aufführung der ›hängenden gärten‹, gesungen [1947] von Margot Hinnenberg-Lefebvre, ein coup de foudre ohnegleichen. Faszination auf Lebenszeit war die Folge, und sie ging ebenso sehr von der künstlerischen Intelligenz und Kompetenz der Interpretin aus wie von der Gewalt der Komposition selbst.«¹²¹

Als Henius – inzwischen gefragte und prominente Interpretin zeitgenössischer Musik – sich Anfang der 1970er Jahre auch als Autorin einen Namen machte, etwa mit Essays für die Musikzeitschrift *Melos*, aber auch für Tageszeitungen wie die *FAZ* oder die *Süddeutsche Zeitung*, 1974 schließlich mit ihrer Aufsatzsammlung *Das undankbare Geschäft mit neuer Musik*, blieben die Darmstädter Erfahrungen und Begegnungen stets präsent, als Grundlage des künstlerischen Selbstverständnisses, als ein »Lebensgefühl, das uns verloren ging«¹²². In diesen politisch bewegten Zeiten, in denen nicht zuletzt auch die Idee von Musik als Kunst radikal infrage gestellt wurde, bildeten die Ferienkurse der 1950er Jahre für

¹²⁰ Vgl. Kutsch/Riemens/Rost 1997, Bd. 2, S. 7, Frenzel 1956, S. 194.

¹²¹ Carla Henius: »... und alles Vornehmen unter dem Himmel hat seine Stunde«. Erfahrungen mit Arnold Schönbergs »fünfzehn gedichten aus dem buch der hängenden gärten« von Stefan George, in: *Musik-Konzepte*, Sonderband *Arnold Schönberg*, München 1980, S. 93–99, hier zit. n. Henius 1993, S. 107. Zur genannten Aufführung im Sommer 1947 siehe Borio/Danuser 1997, Bd. 3, S. 523.

¹²² Carla Henius: Vorbemerkung, in: dies.: *Das undankbare Geschäft mit neuer Musik*, siehe Henius 1974, S. 7f., hier S. 8.

»Es scheint durchaus möglich, daß etwas Gutes damit zu machen wäre«

Henius offenbar eine Art Generalmaßstab für die Klärung ihrer eigenen künstlerischen wie moralischen Haltung: »Webern-Konzerte in Darmstadt unter Bruno Maderna, wo ich erstmals Adorno und Claude Rostand, den Brüdern Kontarsky und Alfred Schlee begegnete – da plagten keinen von uns, die hier arbeitend Freundschaft schlossen, Zweifel an der Notwendigkeit unserer Bemühungen.«¹²³ Die dort erlebte Ernsthaftigkeit, Professionalität und Verbindlichkeit der Zusammenarbeit, vor allem auch zwischen Interpreten und Komponisten, verbunden mit dem Aufbruchsgestus und Werkstattcharakter von Darmstadt, hatte Henius im Rückblick als ideale, ja im Grunde einzig mögliche Form der Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst empfunden.

Die am Ende dieses Jahrzehnts sich lautstark (und auch in Darmstadt) zu Wort meldende jüngere Generation war nun, so Henius' Befürchtung, im Begriff, diese für die künstlerische Arbeit so wichtigen Konstellationen auf der ganzen Linie aufzubrechen: »Beklagenswert scheint hingegen die von vielen so heftig geforderte totale Politisierung der Künste zu sein. [...] Wo Kunst nur noch dann gelten darf, wenn ihr ein deutlich erkennbares gesellschaftspolitisches Engagement zugrunde liegt, ist sie verbraucht in dem Augenblick, in dem ihre jeweilige Aktualität überholt ist.«¹²⁴ Henius' Motivation, selbst zu schreiben, speiste sich zu großen Teilen aus dem akuten Bedürfnis, zu genau diesen Entwicklungen – und dem dadurch drohenden Verlust – Stellung zu beziehen und dabei auch die spezifische geschichtliche Bedingtheit der Position ihrer Generationsgenossen zu klären. Schon ihre ersten Texte waren in diese Richtung gegangen, etwa in dem nachdrücklichen Hinweis darauf, Theodor W. Adorno sei eben nicht nur als gesellschaftlich-politische, sondern vor allem auch als musikalische Instanz von Bedeutung gewesen, »im selben Boot mit uns und zugleich eine Art Polarstern, der die Richtung wies«.¹²⁵

¹²³ Ebd., S. 7. Henius bezieht sich mit ihrer ersten Erwähnung auf die Kurse von 1957, wo sie als Interpretin an einer von Maderna geleiteten Aufführung der *Zwei Lieder nach Gedichten von Rainer Maria Rilke*, op. 8, von Anton Webern mitgewirkt hatte; vgl. Borio/Danuser 1997, Bd. 3, S. 588. Der Musikkritiker Claude Rostand hatte 1955 an den Ferienkursen teilgenommen, im Rahmen von Diskussionsrunden mit Hans Heinz Stuckenschmidt und Luigi Rognoni, vgl. Borio/Danuser 1997, Bd. 3, S. 573f.

¹²⁴ Aus dem Essay: Utopie und Hoffnung. Vom Umgang mit einer »fernen Geliebten«, Henius 1974, S. 27–32, hier S. 30, Erstpublikation in: *Die Zeit*, 21.5.1971.

¹²⁵ Henius' Beitrag: Adorno als musikalischer Lehrmeister, 1970 in der *Süddeutschen Zeitung* erschienen. Ein Nachdruck des Beitrags findet sich in: Henius 1974, S. 9–25, Zitat, S. 14. Henius hatte Adorno 1957 im Kontext der Darmstädter Ferienkurse kennengelernt; hieraus entwickelte sich bald eine enge künstlerische Zusammenarbeit. So gaben sie mehrfach gemeinsam Konzerte, erstmals 1960 an der Frankfurter Musikhochschule u. a. mit Adornos Op. 1 (*Vier Gedichte von Stefan George* für Singstimme und Klavier), die sie kurz davor auf Einladung Rolf Liebermanns für

In Henius' Korrespondenz mit Brigitte Schiffer stand der Austausch über die Entwicklungen des zeitgenössischen Komponierens an erster Stelle, wobei die zahlreichen Uraufführungsbesuche Schiffers in London und das zu dieser Zeit sehr intensive Mitwirken von Henius an den Kompositionsprojekten von Dieter Schnebel die Stichworte und Gesprächsthemen lieferten. Einig waren sich beide in der Ablehnung der benannten Politisierungstendenzen – und damit auch der zu dieser Zeit entstehenden einschlägigen Kompositionen etwa von Cornelius Cardew, Hans Werner Henze oder Christian Wolff.

»Unser aller Erfahrungen mit den Nazis verbieten es ja platterdings, daß man sich aufs erlernte Gewerbe beschränkt und die Politik denen überläßt, die davon was verstehen. Andererseits ist nicht nur die Welt, sondern auch die Politik so unglaublich kompliziert geworden [...], und der hierzulande praktizierte politische Dilletantismus [sic] mit all seinen nie kapierten dämlichen Schlag- und Mode-Worten ist etwas so Überflüssiges, Ekelhaftes, daß man sich wirklich anständigerweise nur auf das beschränken möchte, was man guten Gewissens zu können glaubt«,

fasste Henius diese Haltung in einem der Briefe an Schiffer zusammen.¹²⁶ Ein zweites zentrales Thema bildete fachlicher Rat zu Fragen des professionellen Schreibens über Musik, sei es zu Publikationsorten und -bedingungen, sei es, dass es um das konkrete gegenseitige (Korrektur-)Lesen, Kommentieren und Bewundern der Texte der jeweils anderen ging. Wie auch schon im Briefwechsel Schiffer – Stuckenschmidt spielte gegen Ende der Korrespondenz schließlich die Frage nach der Historisierung des eigenen Lebens eine zunehmende Rolle, nicht zuletzt die jener »glorreichen« Jahre von Darmstadt.¹²⁷ Zu Beginn der 1980er Jahre erhielt der Austausch der beiden noch einmal eine ganz neue Dimension, als Schiffer ihre vorzüglichen Kontakte zu britischen Verlegern und Komponisten nutzte, um Henius für ihre 1978 aufgenommene Tätigkeit als künstlerische Leiterin der Musiktheater-Werkstatt in Gelsenkirchen mit Hinweisen, Meinungen und Material zu neuen britischen Musiktheaterwerken zu versor-

eine Einspielung des Norddeutschen Rundfunks einstudiert hatten. Später führten Henius und Adorno u. a. auch Arnold Schönbergs *Pierrot Lunaire* sowie Lieder von Schumann, Brahms und Debussy auf.

¹²⁶ Carla Henius an Brigitte Schiffer, zwischen dem 9.9. und 7.10.1974, vgl. die Korrespondenz Schiffer – Henius, Brief Nr. 18.

¹²⁷ Und dabei ging es – wie im Briefwechsel mit Stuckenschmidt – auch hier vorwiegend um die Empörung über das Nennen oder Weglassen der richtigen oder falschen Namen. Vgl. Brief Nr. 45.

»Es scheint durchaus möglich, daß etwas Gutes damit zu machen wäre«

gen.¹²⁸ Durch den gesamten Briefwechsel aber zieht sich – viel stärker als in den aus ganz verschiedenen Gründen bis zuletzt eine gewisse Distanz wahrenenden oder (wie bei Alfred Schlee) formalisierte Formen des Flirts annehmenden Männer-Briefen – ein alle Themen durchdringender Tonfall der persönlichen Nähe, der sich bisweilen in beruflichen wie privaten Ratschlägen und Ermahnungen »von Freundin zu Freundin« auch umfangreicher Bahn bricht und nicht selten die jeweiligen Lebenspartner Oswald Burchard und Joachim Klaiber mit umgreift.

Bezieht man beide in das Figurentableau mit ein, so wird noch deutlicher, dass im Briefwechsel Schiffer – Henius im Grunde eines jener klassischen, sich im Dienst einer bestimmten Sache oder gemeinsamer Interessen findenden Tandems aus verfolgten und eher belasteten Gesprächspartnern vor Augen steht, das für die westdeutsche Nachkriegszeit eine so typische Konstellation darstellt.¹²⁹ Denn ist schon Henius' persönliche und erst recht ihre Familienbiografie während der NS-Zeit von Untiefen durchsetzt (woran auch der hier und da ins Spiel gebrachte, letztlich nie näher konkretisierte jüdische Großvater nichts ändert¹³⁰), so gilt dies erst recht für Joachim Klaiber. Zwar liegen über ihn detaillierte biografische Informationen bisher nicht vor, doch genügt das wenige Gesicherte für ein halbwegs klares Bild. Denn Klaiber hatte nicht nur in den mittleren 1930er Jahren als Theaterkritiker des nationalsozialistischen *Angriff* firmiert,¹³¹ sondern seine ersten Karriereschritte als Theaterregisseur vor allem in Diensten der NS-Kulturpropaganda gemacht, sei es am Stadttheater Straßburg oder am Deutschen Theater in Den Haag während der NS-Besatzung der Niederlande.¹³² Für das ausgezeichnete Verhältnis zwischen Schiffer und Henius spielte all dies, sofern überhaupt je darüber geredet worden war, offensichtlich keine Rolle. Im Angesicht eines sich nach 1970 rapide verändernden europäischen Musiklebens zählte für beide vor allem das Festhalten an den gemeinsamen Idealen des Komponierens, Interpretierens und Diskutierens zeitgenössischer Musik, wozu beispielsweise der Umstand gehörte, dass Joachim Klaiber sich während seiner Zeit als Generalintendant in Kiel nachdrücklich dafür einsetzte, dort die dafür nötigen Strukturen zu schaffen und auch entsprechendes Personal – wie etwa den

¹²⁸ Vgl. die Korrespondenz Schiffer – Henius, Brief Nr. 40.

¹²⁹ Vgl. zu den Funktionsweisen und der Verbreitung dieser Konstellation Pasdzierny 2014, S. 444–544.

¹³⁰ Vgl. die Korrespondenz Schiffer – Henius, Brief Nr. 27, Anm. 16.

¹³¹ Vgl. Brockerhoff 2014, S. 71.

¹³² Vgl. Frenzel 1956, S. 217.

Dirigenten Hans Zender – ans Haus zu holen. Das Erleben der NS-Zeit und des danach folgenden kulturellen Wiederaufbaus bildete für diese Haltung das entscheidende Substrat, wobei offenbar gar nicht einmal entscheidend war, auf welcher Seite man dabei jeweils gestanden hatte.

Zur Edition

Die vorliegende Brief-Edition stützt sich auf die Überlieferung der Korrespondenzen in den Nachlässen der Brieffartner Schiffers im Archiv der Akademie der Künste Berlin beziehungsweise im Falle von Alfred Schlee im Verlagsarchiv der Universal Edition Wien, das sich derzeit als Depositum im Wissenschaftszentrum Arnold Schönberg an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien befindet. Daraus ergibt sich, dass die Briefe Schiffers im Original vorliegen, während die Antworten zum einen deutlich lückenhafter, zum zweiten in der Regel in Durchschlägen, nur sehr selten in Vorschriften oder Abschriften überliefert sind, und die Originale zum gegenwärtigen Zeitpunkt als verloren gelten müssen. Die dem inhaltlichen Interesse dieses Bandes folgende Auswahl der überlieferten Briefe wird ungekürzt und in chronologischer Reihenfolge wiedergegeben, wobei undatierte Briefe unter dem über weitere Indizien erschlossenen Briefdatum eingeordnet sind.¹³³ Die einzelnen Korrespondenzen sind zur leichteren Orientierung durchgängig nummeriert. Wenn es zum Verständnis hilfreich ist, enthalten die Kommentierungen Hinweise auf weitere überlieferte, aber nicht mit abgedruckte Briefe beziehungsweise darauf, ob erwähnte Briefe sich erhalten haben. Da die Briefinhalte teilweise sehr ausführliche Erläuterungen erfordern, wurde die Kommentierung in Anmerkungen zum Inhalt der Briefe in Fußnoten und möglichst knapp gehaltene textkritische Anmerkungen in Endnoten am Ende des Textes geteilt. Viele der Briefe sind auf Reisen entstanden, und häufig sind dabei auch die Absenderadressen inhaltlich von Belang. Deshalb wurden in der vorliegenden Edition die Briefköpfe auch dann mit ediert, wenn es sich um gedruckte Kopfbögen etwa von Hotels handelt, was jeweils im Kommentar vermerkt ist.

¹³³ Sowohl Heinz Tiessen als auch Hans Heinz Stuckenschmidt haben häufig fehlende Daten auf den Briefen nach deren Erhalt ergänzt bzw. vervollständigt. Diese wurden übernommen und, etwa bei offensichtlichen Fehlern, ggf. kommentiert.

»Es scheint durchaus möglich, daß etwas Gutes damit zu machen wäre«

Dass die edierten Briefe in der ganz überwiegenden Zahl als Typoskripte beziehungsweise Typoskriptdurchschläge vorliegen, prägt ihre Textgestalt in mehrfacher Hinsicht. Nicht nur distanziert die Schreibmaschine die Schreiber schon ohnehin technisch weiter vom Geschriebenen als die Handschrift. Sie verstärkt überdies die durch die fremdsprachige Umgebung erzeugte Distanz, die im Ausland Lebende zu ihrer eigenen Sprache entwickeln, weil nicht nur ihre Tastenbelegung je nach Sprache wechselt, was zu charakteristischen Tippfehlern führt, sondern auch weil – oft am augenfälligsten – die Umlaute fehlen. So wurden neben Maschinen deutscher Herkunft von Schiffer zu verschiedenen Zeiten vermutlich mehrere Maschinen mit anderen Tastaturbelegungen verwendet. Aufgeladen wird solche eben auch haptische Distanzierung unter den Bedingungen des Exils noch dadurch, dass hier das Verhältnis zur Sprache durch eines zu dem Land überblendet wird, das mit der Muttersprache, aber ebenso mit der Vertreibung verbunden ist – erst recht für eine von Anfang kosmopolitisch aufgewachsene Person wie Brigitte Schiffer.

Diese vieldimensionale Distanz zur Sprache ist für die im vorliegenden Band verhandelten Kommunikationsverhältnisse von zentraler Bedeutung und soll deshalb in den edierten Texten sichtbar bleiben – sie prägte auch das Verhältnis der Briefpartner nicht unwesentlich. Einigen in ähnlichen Briefeditionen verbreiteten Normierungen folgen wir aus diesen Gründen nicht. Dabei geht es weniger um philologische Texttreue als um das sich vor allem in Schiffers eigenen Briefen spiegelnde spezifische Verhältnis zur Sprache, das über persönliche Eigenheiten hinaus auch die Exilsituation selbst in sich birgt. Gleichwohl versteht sich diese Edition als Leseausgabe und nicht als kritische Edition im strengen Sinne. Deshalb werden zwar offenkundige Verschreiber oder fehlende Buchstaben unterhalb der Wortgrenze stillschweigend korrigiert¹³⁴, dazu zählt auch das Auflösen von sogenannten Faulenzern oder Verschleifungen. Wenn allerdings die Häufung von Fehlern beziehungsweise das Ändern von Satzkonstruktionen beim Schreiben in einem Brief sinntragend ist, zum Beispiel offensichtlich auf die Geschwindigkeit des Schreibvorgangs hinweist, wird dies pauschal im Apparat des jeweiligen Briefes vermerkt. Wenn einzelne Fehler zwar den Lesefluss sehr gestört hätten, aber dennoch sinntragend sein könnten,

¹³⁴ Hans Heinz Stuckenschmidt etwa bewahrte seine Korrespondenz offensichtlich in Ordnern auf. Alle Briefe weisen deshalb Lochungen auf, bei denen nicht selten Buchstaben verloren gingen.

haben wir Korrekturen in seltenen Fällen kommentiert.¹³⁵ Notwendige Ergänzungen oberhalb der Wortgrenze sind in eckige Klammern gesetzt. Satzzeichen haben wir nur dann ergänzt, wenn sie zum Verständnis notwendig sind. Aus dem gleichen Grund wurden offensichtlich fehlende Klammern stillschweigend ergänzt. Bei unleserlichen Stellen (auch in Streichungen) wurde pro Buchstaben ein Punkt gesetzt. Hervorhebungen durch mehr als zwei Unterstreichungen und über zwei hinausgehende Vervielfältigungen von Satzzeichen wurden auf zwei vereinheitlicht. Nicht in die Transkription übernommen wurden überdies in der Firmenkorrespondenz mit Schlee die Bearbeitungskürzel der UE-Verwaltung.

Die Schreibung von Umlauten oder ss beziehungsweise ß dagegen wurde aus den eingangs genannten Gründen durchgängig nicht normiert, weil sie die Verwendung von fremdsprachigen Schreibmaschinen anzeigen.¹³⁶ Ebenso bleiben dauerhafte persönliche Eigenheiten der Sprache bestehen, die teilweise auch mit der Verwirrung orthografischer wie grammatikalischer Gepflogenheiten zwischen den Sprachen einhergehen: so etwa die Kleinschreibung substantivierter Verben (u. a. »zum wunderbaren wandern«), das durchgängige Falschschreiben einzelner Worte (z. B. »bischen«) oder notorisch falsche Deklinationen. Auch für Schiffer charakteristische Zusammenziehungen von Worten bleiben stehen wie etwa »garnicht« oder »daaus«, ebenso die originalen Schreibweisen von Namen (Personen, Orte und Institutionen), die entweder ungenaue Erinnerung oder zuweilen auch absichtsvoll erscheinende Unschärfen transportieren (etwa Peter Stadeln statt Peter Stadlen, oder Kranichenstein statt Kranichstein).

Die Schreibraumordnung der Quelle wurde der besseren Lesbarkeit halber vereinheitlicht: Die Informationen aus den Briefköpfen werden in standardisierter Reihenfolge (Absender, Ort/Datum, Adressat) linksbündig zu Beginn des Briefes mitgeteilt und in der Typografie normiert (d. h. Kapitalchen, Dauer-Großschreibung etc. werden nicht übernommen, und auch die Wiederholung von Briefköpfen auf folgenden Seiten wird nicht erwähnt). Adressaufkleber und Adressen auf Briefrückseiten etc. werden ebenfalls am Briefbeginn wiedergegeben und mit einem Kommentar versehen. Anrede und Grußformel sowie der Brieftext selbst sind

¹³⁵ Vgl. etwa die oben, S. 35, kommentierte Verwechslung von »bin« und »sind«, Korrespondenz Schiffer – Tiessen, Brief Nr. 13.

¹³⁶ Wobei berücksichtigt werden muss, dass ältere deutsche Schreibmaschinen Umlaute nur als Kleinbuchstaben erlaubten, sodass bei Großbuchstaben das Fehlen von Umlauten nicht vollkommen ungewohnt war.

»Es scheint durchaus möglich, daß etwas Gutes damit zu machen wäre«

als Fließtext wiedergegeben, wobei Absatzgliederungen wie sinntragende Einrückungen der Quelle entsprechend nachvollzogen werden. Postscripta werden, wenn sie sich direkt an den Fließtext anschließen, ohne Kommentar übernommen, ansonsten ist ihre Position im textkritischen Apparat vermerkt. Über die bloße Unterschrift am Briefende hinausgehende handschriftliche Zusätze, Einfügungen etc. in Typoskripten sind grundsätzlich gekennzeichnet und im Fall der Durchschläge überdies, ob der Zusatz auf dem Durchschlag oder auf dem Original angebracht wurde.

In den wiederabgedruckten publizistischen Quellen im Anhang sind Fehler in Zeichensetzung und Orthografie stillschweigend korrigiert (in den deutschen Fassungen dem Publikationszeitpunkt entsprechend nach alter Rechtschreibung).¹³⁷ Bei mehrsprachig wiedergegebenen Texten wird jeweils die deutsche Fassung kommentiert. Biographische Hinweise zu den erwähnten Personen haben wir zur Entlastung des Kommentarapparats in einem Kurzbiographienverzeichnis am Ende des Bandes zusammengefasst. Sie erheben keinen Anspruch auf vollständige Würdigung der Personen, sondern sind vor allem auf ihre Bedeutung für den hier dargestellten Zusammenhang ausgerichtet.

Dank

Dass man über Brigitte Schiffer tatsächlich am meisten aus den verstreut überlieferten Spuren ihrer umfangreichen Kommunikation mit anderen erfährt, hat für die Recherche zu ihrer Biografie, aber auch zu diesem Band insgesamt in vieler Hinsicht eine grundlegende Rolle gespielt. Auch dass die außerordentliche Begabung Schiffers zur Freundschaft bis heute ein Echo erzeugt, durften wir bei den Vorarbeiten erfahren. Zahlreiche Personen erinnerten sich nicht nur bereitwillig, sondern offensichtlich mit größtem Vergnügen an ihre gemeinsamen Erlebnisse, schilderten sie als ganz außergewöhnliche Person und scheuten keine Mühen, Informationen und Materialien zum vorliegenden Editionsvorhaben beizusteuern. Rolf Hickmann (London), der sogar zu uns nach Berlin reiste, uns weitere Quellen überließ und zahlreiche Informationen auch zu seinem Vater Hans Hickmann beisteuerte, gilt hierfür unser besonderer Dank. Als ein herausragendes Beispiel in diesem Zusammenhang sei aber auch die Reak-

¹³⁷ V. a. der englische Text aus dem *Arab Observer* weist so viele solcher Fehler auf, dass dies auf einen nichtmuttersprachlichen Setzer hinweist.

tion der südafrikanischen Schriftstellerin Nadine Gordimer erwähnt, die – wenige Monate vor ihrem Tod – in einem ausführlichen persönlichen Schreiben eigens für unser Projekt ihre Erinnerungen an Brigitte Schiffer zu Papier brachte.¹³⁸ In besonderer Weise ist schließlich noch Jürg Stenzl zu danken, durch dessen sofortige Bereitschaft, dem Band ein Geleitwort voranzustellen, sich ein in den Korrespondenzen öffnender Kreis auf wunderbare Weise schließt. Zudem versorgte er uns als erster Leser des Briefkommentars mit zahlreichen Hinweisen und Anregungen. Susanne Ziegler, Ethnologisches Museum der Staatlichen Museen zu Berlin, danken wir herzlich für das Kapitel über Brigitte Schiffer als Musikethnologin.

Auch beim Auffinden der archivalischen Spuren haben wir vielfältige Unterstützung erfahren. Ohne ein von der DFG im Rahmen des Forschungsprojektes »Die Rückkehr von Musik und Musikern aus dem Exil« finanziertes Forschungssemester wäre eine so umfangreiche Recherche in den verschiedensten Korrespondenzen, die Schiffer überhaupt erst in den Fokus einer solchen Edition rücken konnte, nicht möglich gewesen. Die großzügige Unterstützung von Werner Grünzweig (Musikarchiv der Akademie der Künste Berlin) erlaubte es uns, während der Transkription der Briefe einen Arbeitsplatz in der Akademie einzurichten. Für diese Gastfreundschaft danken wir sehr herzlich. Regina Busch (Wien) verdanken wir den Hinweis auf die Korrespondenz Schiffer – Schlee, und Katharina Bleier, Wissenschaftszentrum Arnold Schönberg Wien, sowie Katja Kaiser, Archivarin der UE, haben uns nicht nur sehr kollegial mit Reproduktionen geholfen, sondern auch Einblick in die Originale gewährt. Eine weitere Spur führte uns zu Gila Flam von der Musikabteilung der Israeli-schen Nationalbibliothek in Jerusalem, die uns den dort liegenden Teilnachlass Brigitte Schiffers zugänglich machte. Heinz-Jürgen Winkler vom Hindemith-Institut danken wir ebenso herzlich für die Überlassung von Digitalisaten wie Barbara Stolba vom Archiv der NZZ. Bei der Recherche und Übersetzung von Schiffers in arabischer Sprache erschienenen Publikationen hat uns Hoda Müller-Khanbani geholfen, auch hierfür herzlichen Dank.

Zahlreiche weitere Personen haben uns beim Verfassen der Kommentare Fragen beantwortet und Auskünfte erteilt, mit Dank zu nennen sind: unsere Kollegen im DFG-Projektpaket »Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit«, Thomas Schipperges und Jörg Roth-

¹³⁸ Nadine Gordimer an Matthias Pasdzierny, Johannesburg/Südafrika 1.1.2014, Sammlung des DFG-Projekts »Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit«, UdK Berlin.

»Es scheint durchaus möglich, daß etwas Gutes damit zu machen wäre«

kamm (Universität Tübingen) sowie Dietmar Schenk (Archiv der UdK), für den fruchtbaren Diskurs im Rahmen des Projekts; Franziska Stoff (UdK Berlin/Landesmusikrat Berlin) für Hinweise zu Schiffers Studium an der Hochschule für Musik während der NS-Zeit; Björn Eggert (Museum für Kommunikation Berlin) für Auskünfte zu Oswald Burchard; John Burchard für Informationen zu Oswald und Albert Burchard; Sybill Mahlke zur Biografie ihrer Mutter Elisabeth Mahlke; Klaus Schmid (Schott-Verlag Mainz) zu Gertrud Marbach; Carsten Schmidt (Leiter des Referats Musikwissenschaftliche Dokumentation im Staatlichen Institut für Musikforschung Berlin) zum Tonträger-nachlass von Hans Heinz Stuckenschmidt; Ulf Scharlau für Auskünfte zur Biografie seines Vaters; Tobias Fasora (Historisches Archiv des SWR Stuttgart) zu Gerhard Wienke.

Der Verein »Musica reanimata« eröffnete uns die Möglichkeit, die Korrespondenzen im Rahmen eines Gesprächskonzerts erstmals einer breiteren Öffentlichkeit zu präsentieren und in diesem Rahmen Brigitte Schiffers Streichquartett wohl zum ersten Mal nach 1934 wieder in Berlin zu Gehör zu bringen. Ohne unsere studentischen Hilfskräfte Johann Friedrich Wendorf und Ute Jolowicz hätten wir die im Laufe der Zeit immer weiter anwachsende Materialfülle kaum bewältigen können, auch für ihre tatkräftige Unterstützung möchten wir uns an dieser Stelle ausdrücklich bedanken. Ohne das Engagement, die Hartnäckigkeit und das Interesse von Johannes Fenner, edition text + kritik München, schließlich wäre der Band in der vorliegenden Form nie möglich gewesen.

Ein ganz besonderer Dank gilt schließlich Ludwig Hohn, Maria Borgmann und Thomas Daniel Schlee für die Erlaubnis, unpublizierte Briefe von Heinz Tiessen, Alfred Schlee, Hans Heinz Stuckenschmidt und Carla Henius hier zu veröffentlichen. Die Frage nach Brigitte Schiffers Rechtsnachfolgern ist schwierig, da sie selbst ohne Nachkommen geblieben ist und mit ihrem langjährigen Lebensgefährten Burchard nicht verheiratet war. Teile des Nachlasses befinden sich heute im Besitz ihres Patensohnes Rolf Hickmann, der zu Schiffer zeitlebens ein enges persönliches Verhältnis hatte. Da er der einzige Erbe ist, von dem wir derzeit wissen, gehen wir davon aus, dass er die Rechtsnachfolge wahrnimmt. Wir danken ihm ausdrücklich für seine vorbehaltlose Unterstützung dieses Publikationsvorhabens. Sollten gleichwohl Rechte Dritter berührt worden sein, bitten wir um Nachricht.