

## Neue Musik, Gebrauchsmusik, politische Musik – Die Donaueschinger Musiktage zwischen 1921 und 1950

von FRIEDEMANN KAWOHL

„Donaueschingen“ steht in der Geschichte der Neuen Musik für zwei Traditionen. Für die „Kammermusikaufführungen“ zwischen 1921 und 1926, die mit den Namen Heinrich Burkard und Paul Hindemith verbunden sind. Und für die Ära der „Musiktage“, die seit 1950 durch die Rundfunkredakteure Heinrich Strobel, Josef Häusler und Armin Köhler geprägt wurden. Neu war 1921 die Idee eines Spezialfestivals für Neue Musik. Im Anschluss an die sechs frühen Jahrgänge gab es verschiedene Festivals, bei denen eine immer wieder beschworene „Donaueschinger Idee“ weitergeführt werden sollte, zunächst an anderen Orten, später auch wieder in Donaueschingen. Diese Veranstaltungen fanden in politisch unruhigen Zeiten statt und waren geprägt von der Wirtschaftskrise der Jahre 1929/1930, von der nationalsozialistischen Kulturpolitik, vom Zweiten Weltkrieg und von den orientierungslosen Nachkriegsjahren.

Vor 1926 und nach 1950 konnten die künstlerisch Verantwortlichen relativ unabhängig planen, denn die Förderer – Fürst Max Egon in den 1920er Jahren und der Südwestfunk seit 1950 – ließen ihnen große Freiräume. In der Zwischenzeit, um die es im Folgenden geht, traten politische und soziale Interessen in den Vordergrund. Die künstlerisch Verantwortlichen ließen sich bei der Programmgestaltung von gesellschaftlichen Fragen leiten, wenn sie Werke für neue Medien oder für Laienensembles ins Programm nahmen. Und auch die Geldgeber und die Politik übten Einfluss aus: Die Städte Baden-Baden und Donaueschingen, die Reichsrundfunkgesellschaft, die Berliner Musikhochschule, die NS-Kulturgemeinde, die NS-Gaukulturverwaltung und die französische Besatzungsmacht.

Heute scheint der politische Einfluss auf die Konzertprogramme wieder zu wachsen, was auch am Umfang des Festivals und dem entsprechend großen Zuschussbedarf liegt. Das Jubiläumsprogramm umfasste an vier Tagen 24 Konzerte, dazu Vorträge und Klangkunstinstallationen. Hundert Jahre zuvor waren es an zwei Tagen drei Konzerte. Die Kulturförderung des öffentlich-rechtlichen Rundfunks steht in der Kritik, und nachdem die Musiktage von der Kulturstiftung des Bundes zum „kulturellen Leuchtturm“ erklärt wurden und so durch die sonst nicht für Kultur zuständige Bundesregierung gefördert werden dürfen, steigt der Anteil der Förderung sowohl durch den Bund als auch durch das Land Baden-Württemberg.

Zum Jubiläum war zwischen Jubelworten auch ein Abgesang zu vernehmen. Für JAN BRACHMANN sitzt nämlich die Neue Musik „in der Falle“, weil „ihre Material- und Verfahrensdiskurse so dramatisch an Dringlichkeit und Nachvollziehbarkeit verloren haben.“ Tatsächlich wurden in Donaueschingen immer wieder neue Kompositionsverfahren und neues musikalisches Material präsentiert: Alois Hába stellte 1922 zwei Streichquartette im Vierteltonsystem vor und Arnold Schönberg 1925 mit der *Serenade* eines der ersten in Zwölftontechnik komponierten Werke. John Cage verunsicherte die europäische Moderne, als er 1954 bei seinem ersten Konzert in Europa aleatorische, vom gelenkten Zufall bestimmte Kompositionsverfahren vortrug. Und 1961 wurde György Ligeti *Atmosphères* uraufgeführt. Dieses Hauptwerk der sogenannten „Mikropolyphonie“ wurde einige Jahre später als Filmmusik für Stanley Kubricks *2001: A Space Odyssey* berühmt.

Über solche Neuerungen wurden früher leidenschaftliche Diskussionen geführt. Kritiker und Künstler hielten Materialien und Verfahren für richtig oder falsch, für avantgardistisch oder rückwärtsgewandt. Seit den 1980er Jahren sind diese Debatten eingeschlafen. Und weil viele Konzertprogramme als Kooperationen mit Veranstaltern in anderen Orten entstehen, kann Donaueschingen auch nicht mehr beanspruchen, das Zentrum des Neuen zu sein.

Während die „Ära einer subventionsgeschützten Hegemonie“ in „ihr Abendrot“ tritt, wird die Neue Musik – so BRACHMANN weiter – „doppelt erpressbar: zum einen für politische Willfährigkeit, zum anderen für ästhetische Gefälligkeit“.<sup>1</sup> Gemäß politischer Vorgaben wurden zum Jubiläum Ergebnisse eines „Forschungsprojektes“<sup>2</sup> präsentiert. Dafür hatte die Bundeskulturstiftung „vier Expertinnen und Experten für globale Kunstmusik“<sup>3</sup> über mehrere Jahre hinweg Reisen in „Länder des globalen Südens“ finanziert. Und die Kulturstatssekretärin des Landes Baden-Württemberg, Petra Olschowski, knüpfte in ihrer Festrede die Erhöhung des jährlichen Landeszuschusses an eine stärker zu berücksichtigende „kulturelle Teilhabe und Diversität“.

Die Gefahr der politischen Willfährigkeit ist nicht neu. Von Anfang an war das Festival zwar meist gut besucht, aber auch abhängig von Zuschüssen. Wir werden sehen, wie die „Donaueschinger Idee“ sehr unterschiedlich interpretiert wurde und wie Ortswechsel und programmatische oder personelle Neuausrichtungen immer auch politisch motiviert waren.

### Die Ursprünge der „Donaueschinger Idee“

Die Gründer HEINRICH BURKARD, EDUARD ERDMANN und JOSEPH HAAS wollten 1921 den musikalischen Nachwuchs fördern und sich dem Schaffen „noch unbekannter oder umstrittener schöpferischer musikalischer Talente“<sup>4</sup> widmen. Die Unbekannten oder Umstrittenen sollten eine geschützte Bühne haben, hier in der Kleinstadt, ohne ein opernverwöhntes und unverständiges Publikum, und ohne hämische Kritiker.

Für JOSEF HÄUSLER standen Paul Hindemith und Heinrich Burkard, die künstlerisch Verantwortlichen der Jahre 1923 bis 1930 für die Kontinuität der Festivalidee. Deshalb umfasst seine Chronik zum 75. Jahrestag auch die Festivals in Baden-Baden und Berlin, wo „die Donaueschinger Idee“<sup>5</sup> weitergewirkt habe. WERNER ZINTGRAF<sup>6</sup>, und daran anknüpfend, MICHAEL WACKERBAUER<sup>7</sup> sehen darüber hinaus auch die von Hugo Herrmann verantworteten Festivals in Mannheim 1931 und in Pfullingen 1931 bis 1933 in der Donaueschinger Tradition. Auch die „Oberrheinischen Musikfeste“, die 1938 und 1939 vom nationalsozialistischen Landeskulturverwalter des Gaues Baden durchgeführt wurden, gehören zu „Donaueschingen“. Zwar wirkten dabei weder die Gesellschaft der Musikfreunde – sie löste sich 1934 auf und wurde erst nach dem Krieg wiedergegründet – noch einer der vor 1938 oder nach 1939 künstlerisch Verantwortlichen mit. Aber die bereits damals für die Neue Musik legendäre Donauquellstadt wurde ja bewusst als Austragungsort gewählt.

PAUL BEKKER, der 1919 erstmals den Begriff der „Neuen Musik“ verwendet hatte, schilderte den Lesern der Frankfurter Zeitung 1923 ein Avantgardisten-Paradies: „Das Ganze ist Musik, die unmittelbares Leben wird“. Hier kann eine „jugendliche, wachsende Kunst außerhalb des großstädtischen Betriebs“ und „jenseits der Frage nach Erfolg oder nicht Erfolg“ gedeihen „wie ein Kind, dessen Anlagen man ruhig reifen lässt, ohne es auf einen bestimmten Berufe oder Broterwerb gewaltsam hinlenken zu wollen“.<sup>8</sup> Zwei Jahre später schon endete diese unbeschwerte Kindheit. Denn seit 1925 wurde nicht mehr eine Auswahl unter den eingesendeten Partituren aufgeführt. Hindemith und sein Team begannen, gezielt Kompositionsaufträge an schon bekannte Komponisten zu vergeben, die zu vorgegebenen Themen kompositorische Lösungen präsentieren sollten. Noch 1926, nachdem der letzte der sechs frühen Donaueschinger Jahrgänge verklungen war, schwärmte ALFRED EINSTEIN von der heilen Gegenwelt. Hier versammeln sich

*Menschen, aus denen ohne weiteres eine engverbundene heitere Gemeinde wird, ohne Schranken und Gegensätze, mit einem einzigen Willen: Kunst unbefangen aufzunehmen. Da ist ein demokratisch gesinnter Fürst, der Protektor des Ganzen, Gastgeber und doch selber Gast inmitten der Künstler und Besucher; Musiker, schaffende und nachschaffende; Kritiker; Zuhörer aus der Fremde und Einheimische, die sämtlich der den Rahmen des Festes hergebenden ‚Gesellschaft der Musikfreunde zu Donaueschingen‘ anzugehören scheinen – sie alle wie eine große, in der Musik geeinte Familie.<sup>9</sup>*

Die Spannungen zwischen Veranstalter und künstlerischer Leitung, die kurz darauf zum Bruch führten, hatte Einstein vielleicht nicht bemerkt. Die „Einheimischen“, von denen er spricht, kamen aber tatsächlich. Die Festhalle mit 450 Plätzen war stets ausverkauft, und ANDREAS WILTS konnte an einer für das Jahr 1922 erhaltenen Gästeübersicht zeigen, dass die meisten Besucher aus der Region kamen und Dauerkarten für alle Konzerte kauften: „Gäste aus Konstanz,



Publikum vor der städtischen Festhalle 1925. F. F. Archiv. Donaueschingen.

*Freiburg, Karlsruhe und Stuttgart waren schon selten, weiter entfernte Städte wie Hamburg, Elberfeld und Bischofswerda die große Ausnahme.*“ Aus Donaueschingen kamen „die leitenden Angestellten des Hauses Fürstenberg, die gehobene badische Beamtenschaft, Gymnasiallehrer, Bankdirektoren, Ärzte und Richter, Akademiker und Bildungsbürger also, daneben aber auch zahlreiche Händler und Wirte, Handwerker und Gewerbetreibende“,<sup>10</sup> zudem aus der Region die Fabrikanten Mez aus Freiburg, Junghans aus Schramberg, Haller aus Schwenningen und Kienzle aus Villingen.

Der Festivaljahrgang 1926 war der vorläufig letzte in Donaueschingen. Verantwortlich für den Umzug nach Baden-Baden waren Differenzen zwischen Heinrich Burkard und seinem Arbeitgeber Prinz Max Egon, die Burkards Tätigkeit in der Musikabteilung der Hofbibliothek betrafen. Vor allem aber sprengte das Jahr für Jahr gewachsene Festival die organisatorischen und finanziellen Möglichkeiten der Veranstalter, des Mäzens und der Stadt.<sup>11</sup>

Mit der szenischen Produktion des *Triadischen Balletts* von Oskar Schlemmer und Paul Hindemith sowie den Schwerpunktthemen auf den mechanischen Musikinstrumenten und der Militärmusik war der Jahrgang 1926 noch einmal besonders erfolgreich: „*Der Andrang*“, so der Schwarzwälder Bote, „*war kaum zu bewältigen*“,<sup>12</sup> und das *Triadische Ballett* musste wiederholt werden.

Auch HINDEMITH und BURKARD machten 1930 in einem Rückblick den großen Erfolg und die Vorbildwirkung der frühen Jahre für die Abwanderung des Festivals verantwortlich:

*Die Freunde der festlichen und heiteren Tage von Donaueschingen haben es immer wieder bedauert, dass dieser Ort verlassen wurde. [...] Donaueschingen der ersten Jahre war: eine Aufführungsstätte für Werke bis dahin unbekannter Komponisten. Was gewonnen wurde, zog bald in den Konzertsaal, wurde rasch dem allgemeinen Musikbetrieb eingegliedert. Die ‚Donaueschinger Idee‘ war fruchtbar. Donaueschingen wäre in der Folge auch eine der vielen Pflegestätten neuer Musik geblieben, wie sie nunmehr die allerorten sich bildenden Vereinigungen mit gleichem Ziel darstellten. [...] Andere Aufgaben schienen wichtiger. Die beschränkten Möglichkeiten der kleinen Stadt boten keine Möglichkeit, sie durchzuführen. Mangel an Mitteln, Unterkunftsschwierigkeiten und die Gefahr, dass die Veranstaltung aus einer ernsthaften musikalischen Tagung zu einem unterhaltsamen Weekend herabsinken könnte, führten zur Notwendigkeit eines Ortswechsels.<sup>13</sup>*

Was genau aber war jetzt wichtiger als die Entdeckung neuer Talente? Welches waren die wichtigen „anderen Aufgaben“, für die Donaueschingen zu klein war?

### **Konzertprogramme als Problemlösungen und die Anfänge der Kooperation mit den Musikantengilden**

Seit 1925 orientierten sich die Festivalprogramme an kompositorischen und sozialen Problemen und verfolgten musikpolitische Zwecke. So wurde von BURKARD und seinen Kollegen im Arbeitsausschuss das „*Problem des modernen Chorstils*“ für so dringlich befunden, dass sie glaubten, Kompositionsaufträge an Krenek und Hindemith vergeben und so von dem „*Grundsatz, schon allgemein bekannte Künstler nicht mehr aufzuführen, abweichen zu dürfen*“.<sup>14</sup>

Den Zweck nannte der dem Arbeitsausschuss nahestehende HEINZ HOLLE, der mit seiner Stuttgarter Madrigalvereinigung die neuen Werke zu Gehör brachte: Die „*Wiederkehr eines echten Madrigalstils*“ wäre „*segensbringend*“ für die „*ernste Hausmusik*“. Gefördert wurden sehr verschiedene Formen einer „*Gebrauchsmusik*“, einer Musik also, die von der klassisch-romantischen Konzerttradition abweicht: Musiken für mechanische oder elektrische Klangerzeuger, Radio- und Filmmusiken gehörten dazu, bei denen die Trennung von aktiven Spezialisten und passiven Zuhörern gefestigt wurde, aber auch Formen des gemeinschaftlichen Musizierens, durch die eine Verbindung zwischen Komponisten und musizierenden Laien (wieder) hergestellt werden sollte.

Dieser Bereich wurde auch von den aus der Jugendmusikbewegung hervorgegangenen Musikantengilden propagiert. Das waren „*Kreise von gleichgesinnten Musikfreunden, ausübenden wie hörenden*“, vereint „*zum gemeinsamen Spiel*“<sup>16</sup> und zum Chorsingen, so ihr Gründer FRITZ JÖDE. Wie HINDEMITH, der 1922 davon gesprochen hatte, dass „*das Konzert in seiner heutigen Form eine Einrichtung ist, die bekämpft werden muß*“, um die „*fast verloren gegangene Gemeinschaft zwischen Ausführenden und Hörern wieder herzustellen*“<sup>17</sup>, ging es auch den Musikanten um Jöde um eine Gemeinschaft der Gleichgesinnten





Den Neustart in Baden-Baden illustriert diese im Programmheft für 1927 abgebildete Fotocollage: Oben große Gruppen von musizierenden und tanzenden Jugendlichen aus den Musikantengilden, unten links die Komponisten Darius Milhaud (mit Hut) und Béla Bartók. Bert Brecht rechts in Lederjacke. Er war seit einigen Monaten in regelmäßigem Austausch mit dem marxistischen Soziologen Fritz Sternberg und ließ sich durch ihn für seine traditionsstürzende Theorie des Epischen Theaters anregen. Die „*Produktion*“ von Theaterstücken sollte „*der soziologischen Situation*“ entsprechen und die „*alte Ästhetik nicht befriedigen [...], sondern [...] vernichten.*“<sup>15</sup>

F. F. Archiv. Donaueschingen.

außerhalb des traditionellen Konzertbetriebes. Und genauso schnell, wie die „Donaueschinger Idee“ sich in den frühen 1920er Jahren verbreitete, wuchs die Musikantengilde bis 1926 auf etwa eine Million Mitglieder in 250 Singkreisen.

Viele Musikanten begnügten sich mit Volksliedern und der Wiederentdeckung barocker Chorpolyphonie. Einige aber waren aufgeschlossen und wollten durch die Beschäftigung mit einer „*vorklassischen, unserem heutigen Fühlen besonders nahen Gemeinschaftsmusik*“ keine „*historisch-literarische Genießerei betreiben*“, sondern auf eine „*von uns zu lösende Aufgabe*“ zeigen: „*Das Streben nach neuen und einfachen Ausdrucksmitteln bringe Volks- und Kunstmusik wieder einmal zusammen*“.<sup>18</sup>

Ein Jahr später war es so weit: Die Musikanten luden Hindemith und andere Komponisten 1926 zu ihrer ersten „Hochschulwoche“ ein. Dort sprach der Freiburger Musikforscher und regelmäßige Donaueschingenbesucher WILIBALD GURLITT über „Jugendbewegung und neue Musik“. HINDEMITH spielte auf der Bratsche seine Solosonate op. 25,1. Und nach diesem Treffen war er „*so voller Hoffnung und Zuversicht wie noch selten in meinem ganzen musikalischen*

Leben“ und forderte Fritz Jöde auf, „*sehr bald mit ganz bestimmten Aufforderungen zur Komposition von für Sie geeigneter Musik an verschiedene Komponisten heranzutreten*“.<sup>19</sup> Erste Frucht dieser Begegnung war die Koordinierung der Veranstaltungen im Folgejahr in Baden-Baden. Da die musikalische Jugendbewegung sich „*zur Annäherung an die Musik der Gegenwart*“ entschlossen habe, so HEINRICH BURKARD im Programmheft, soll die Tagung der „*Musikantengilde in Zukunft zur gleichen Zeit und am gleichen Ort wie das Kammermusikfest stattfinden*“.<sup>20</sup>

Neben dem Mangel an Aufführungsräumen in Donaueschingen und der fehlenden Bereitschaft des Fürstenhauses, für noch höhere Fehlbeträge aufzukommen, war auch die neue Kooperation ein Grund für den Umzug nach Baden-Baden. Die Aufführungen von Kammerchören, Blasmusik und mechanischer Musik 1925 und 1926, so MARTIN THRUN, konnten noch in fürstliche Repräsentationsformen übernommen werden. Es sei aber schwer vorstellbar, wie es „*dem Fürstenhaus hätte gelingen sollen, das herkömmliche höfische Festszenarium mit den jugendbewegten Festen im Wald zu vereinen*“.<sup>21</sup>

Für HINDEMITH, der die künstlerische Konzeption wesentlich bestimmte, bedeutete der Umzug nach Baden-Baden auch einen Zugewinn an künstlerischer Freiheit. Den neuen Anspruch formulierte er im Januar 1927:

*Donaueschinger Tradition ist, dass der Musikausschuss (Haas, Burkard und ich) Ideen, die heute in der Luft liegen (Kammersymphonie, Madrigal, Kammeroper, mechanische Musik, Jugendmusik), aufgreift und sie zu verwirklichen beginnt.*<sup>22</sup>

Durch Chormusik und Laienmusik, die seit 1925 in jedem Jahr vertreten war, wollten Burkard, Hindemith und Haas die gemeinschaftsbildende Kraft der Musik wiederbeleben. Und den Problemen der neuen Medien stellten sie sich durch Aufführungen für mechanische Musikinstrumente (1926, 1927), Filmmusiken (1927, 1928, 1929), elektrische Musikinstrumente (1930) und die Rundfunkstücke in den Jahren 1929 und 1930.

### **Die „Deutsche Kammermusik Baden-Baden“ und das Zerwürfnis mit den Musikanten**

Dreimal in den Jahren 1927, 1928 und 1929 fand das Festival „Deutsche Kammermusik Baden-Baden“ unter Leitung von Hindemith, Burkard und Haas statt. Für die *Neue Musik Berlin 1930* hatte sich Joseph Haas aus dem Leitungsteam verabschiedet. Neu dazu kam Georg Schünemann, der als stellvertretender Rektor der Musikhochschule die Durchführung der Veranstaltung in den Räumen der Hochschule in der Hardenbergstraße ermöglichte.

Die neue Kooperation mit den im Ortsteil Lichtental tagenden Musikantengilden lief 1927 gut an. Im Programmheft wurde nach den Veranstaltungen der *Deutschen Kammermusik* der Arbeitsplan der Musikantengilde abgedruckt. Die Musikanten besuchten Proben und Aufführungen der *Deutschen Kammer-*

*musik* im Kurhaus, und Hindemith führte in Lichtental mit den dortigen Ensembles seine *Gemeinschaftsmusiken* auf. Gemeinsam endeten die beiden Veranstaltungen bei einer öffentlichen Waldmusik mit Singstunde am Sonntagmorgen.

Im folgenden Jahr wurde Paul Hindemiths Spielmusik *Frau Musica* von den Musikanten erarbeitet und aufgeführt. Und für die *Deutsche Kammermusik* des Jahres 1929 suchte HINDEMITH nach neuen Werken, die „keine besonderen technischen Anforderungen stellen und dadurch zum privaten und gemeinschaftlichen Musizieren geeignet sind.“ Zudem erwartete er „Klarheit und Einfachheit in Struktur und Inhalt“ und „bei Gesangsmusik auch leichte Singbarkeit“.<sup>23</sup>

Obwohl Hindemith sich so den Vorstellungen Jödes annäherte, kam es 1929 zum Bruch, weil Hindemith eine Mitsprache Jödes beim Programm ablehnte. Wie geplant, präsentierte die *Deutsche Kammermusik* Uraufführungen für Laienorchester unter dem Titel „Musik für Liebhaber“, doch die in Lichtental tagenden Musikanten blieben fern. Die Konservativen unter ihnen sahen ihre eigentliche Aufgabe in einer neu zu schaffenden Volksmusik. Sie hatten sich beklagt, dass in Baden-Baden „junge Menschen den verwirrenden Eindrücken dieses Musikfestes ausgesetzt“ und dort nur „überfeinerte, rasch welkende Blüten am Baume der Musik“<sup>24</sup> zu hören seien. Hindemith und Burkard ließen aber auch noch 1930



Paul Hindemith am ersten Pult eines kleinen Orchesters, vermutlich bei der Veranstaltung „Musik für Liebhaber“ am 26. Juli 1929 im Steinbruch in Baden-Baden-Lichtental. Fondation Hindemith Blonay (CH).



in Berlin „Chöre für Liebhaber“ aufführen und ein Konzert – in der Tradition der Musikantengilde – mit einer „Gemeinsamen Übung im Chorgesang“ beginnen.

### Finanzierungsprobleme und skandalöse Brecht-Aufführungen

Schon für 1927 musste die Stadt Baden-Baden einen Fehlbetrag von 47.000 Mark tragen, nachdem sie vergeblich einen Zuschuss aus dem Reichsministerium des Innern angefordert hatte. Der Bürgermeister machte deshalb im November 1928 das „*Weiterbestehen dieser für die Förderung der jungen Künstler wichtigsten Institutionen*“ von der „*Bereitstellung weiterer Mittel*“<sup>25</sup> abhängig. Hindemith hatte schon im Juli 1928 seinen Schwager Hans Flesch, den künstlerischen Leiter des Frankfurter Rundfunks, ins Vertrauen gezogen. Der Frankfurter Rundfunk schlug daraufhin der Reichsrundfunkgesellschaft in Berlin eine Beteiligung am Baden-Badener Festival vor, wobei in dem Schreiben „vertraulich“ und wahrheitswidrig behauptet wurde, dass das zu erwartende Defizit von der Stadt Baden-Baden gedeckt sei und die Deutsche Kammermusik „*den Rundfunk weder in organisatorischer noch in materieller Beziehung*“<sup>26</sup> brauche. Da die Reichsrundfunkgesellschaft aber in dem Festival ein passendes Forum zur Präsentation des Rundfunks und einer spezifischen Rundfunkmusik sah, sagte sie eine Beteiligung von 30.000 Mark zu.

Schon 1927 war es bei der Baden-Badener Uraufführung von Brecht und Weills Songspiels *Mahagonny* hoch hergegangen: Als wir beim letzten Song „*mit Plakaten winkten*“ so LOTTE LENYA, stand das Publikum, „*applaudierte, brach in Buh-Rufe aus und piff. Brecht hatte uns vorsorglich Pfeifen mitgegeben, kleine Trillerpfeifen, und so standen wir auf der Bühne und piffen trotzig zurück.*“<sup>27</sup> Die Aufführung von Brechts *Lehrstück* aber löste einen Skandal aus, der zum Ende des Baden-Baden-Festivals führte.

Das Lehrstück, zu dem Hindemith die Musik geschrieben hatte, entsprach Hindemiths Vorstellungen von einer Gemeinschaftsmusik und hätte sich auch in Einklang mit FRITZ JÖDES Motto: „*Besser als Musik hören, ist Musik machen*“ bringen lassen können. Denn ein aus Laien gebildeter Chor übernimmt eine wichtige Funktion. Brecht stellt die sozialen Probleme der Vereinzelung und der Technisierung in Zusammenhang. Anders als bei seinem zwei Tage zuvor aufgeführten Rundfunkdrama *Der Flug der Lindberghs* scheitert im *Lehrstück* der Flieger mit seinen drei Monteuren. Nach einer Notlandung in fremder Umgebung wollen die Menschen ihnen nicht helfen. Die Technikbegeisterten müssen sterben, weil die Technik – so lässt sich der Choreinwurf „*Das Brot wurde dadurch nicht billiger*“ deuten – weder das soziale Elend gemildert noch den solidarischen Zusammenhalt der Gesellschaft gestärkt hat.

HEINRICH STROBEL gefiel die „*aufführende Realistik*“ des „*zukunftsweisenden*“ Stücks: „*Es geht nichts Erhebendes vor sich, es wird kein schöner Schein vorgegaukelt. Die Idee der Gemeinschaft verschmilzt mit der pädagogischen Idee des selbsttätigen Musizierens.*“<sup>28</sup>



Baden-Baden 1928, Foyer des Kurhauses. Paul Hindemith stehend im Zentrum, rechts neben ihm sitzend Luise Frank, daneben mit weißem Einstecktuch ihr Mann, der Cellist des Amar-Quartetts Maurits Frank, zwischen Hindemith und Frank Hugo Holle. Erste Reihe links Madeleine Milhaud, hinter ihr stehend Licco Amar, rechts daneben auf der Sessellehne sitzend Heinrich Burkard. Rechte Seite, den Arm auf den Korbsessel stützend (mit Fliege) Alois Hába, rechts daneben Hermann Scherchen, rechts hinter Scherchen Erhart Ermatinger. Hintere Reihe von links Darius Milhaud, Hermann Reutter, unbekannter Mann, Josef Matthias Hauer, Hans Rosbaud (5. v. l.) und Ernst Toch. Fondation Hindemith Blonay (CH).

Skandalös wurde das Ende, als der Schauspieler THEO LINGEN in Clownskluft von anderen Clowns zerlegt wurde:

*Um das durchzuführen, hatte man mich auf Stelzen gestellt. Ich hatte verlängerte Arme und Hände, auch einen riesengroßen Kopf, und konnte nur durch mein Chemisette, das aus Gaze bestand, etwas sehen. Im Laufe des Stückes wurden mir nun sämtliche Gliedmaßen kunstfertig amputiert. Mit einem Blasebalg, der Blut enthielt, mußte ich auch noch das Blut dazu spritzen: das war dem Publikum nun wirklich zu viel. Und als man mir dann noch den Kopf absägte, da ich über Kopfschmerzen klagte, brach ein Skandal aus, wie ich ihn nie wieder am Theater erlebt habe. Alles, was nicht niet- und nagelfest war, flog auf die Bühne.<sup>29</sup>*

Das war auch das Ende der *Deutschen Kammermusik* in Baden-Baden. Der Stadtrat des Kurortes strich nach diesem Abend die Zuschüsse<sup>30</sup> und der allerletzte von Hindemith und Burkard verantwortete Jahrgang musste in Berlin stattfinden. Die Verlegung nach Baden-Baden, so MARTIN THRUN, habe sich als „*Mißgriff*“ herausgestellt: Es ließ sich kein integratives Festkonzept zusammen



Bert Brecht/Paul Hindemith:  
Clownszene in der Baden-Badener  
Uraufführung des Lehrstücks 1929.  
Fondation Hindemith Blonay (CH).

mit der Musikantengilde entwickeln, schon 1928 kamen kaum mehr Vertreter der Jugendmusik in die Konzerte des Kammermusikfestes, und auch ein anderes Publikum ließ sich nicht aktivieren. Ein „*internationaler Badeort von Weltruf*“, befand der Berliner Musikpädagoge EBERHARD PREUSSNER schon 1928, „*ist einfach nicht der geeignete Sammelplatz für eine Gemeinschaft Neuer Musik*“.<sup>31</sup> Auch viele Musiker, so erinnerte sich MAX BUTTING, fühlten „*sich in Baden-Baden nicht mehr so wohl*“, denn „*der frohe, unbefangene Ton von Donaueschingen existierte nicht mehr*“.<sup>32</sup>

Den Baden-Badenern und den Kurgästen gefielen am ehesten noch die traditionellen Gattungen: Die deutsche Erstaufführung von Alban Bergs Streichquartett *Lyrische Suite* musste 1927 wiederholt werden, und 1928 sorgte die Uraufführung von Josef Matthias Hauers Kammeroratorium *Wandlungen* auf Texte aus Hölderlins *Hyperion* für den größten Erfolg.<sup>33</sup> Die Kammermusik trat in den Baden-Badener Jahren immer stärker zugunsten der „Gebrauchsmusik“ zurück und verschwand dann in Berlin auch aus dem Veranstaltungstitel.

### Hindemiths und Burkards letzter Versuch mit der *Neuen Musik Berlin 1930*

Die „Donaueschinger Idee“, so schrieb HEINRICH STROBEL 1930, der damals noch nicht Festivalleiter war, sondern als Journalist anreiste, tendiere inzwischen „*nach dem Soziologischen*“.<sup>34</sup> Und die künstlerisch Verantwortlichen HINDEMITH, BURKARD und SCHÜNEMANN schrieben im Programmheft, das Berliner Festival habe den „*Charakter einer Arbeitstagung, die (analog einer Materialprüfungsstelle in der Industrie) dazu da ist, neue künstlerische, technische und soziologische Ideen auf dem Gebiet musikalischer Arbeit auf ihre Verwertbarkeit im allgemeinen Musikleben zu untersuchen*.“

Vorausgesehen haben die Veranstalter aber wohl nicht, dass ihr musikalisches Material dabei selbst zum Mittel in einem politischen Kampf wurde, der sich als Folge der zunehmenden Arbeitslosigkeit seit Beginn der Weltwirtschaftskrise radikalisiert hatte.

Das Verhältnis zwischen Brecht und Hindemith war nach dem *Lehrstück*-Skandal angeschlagen. Trotzdem sollte es im Juni 1930 bei der *Neuen Musik Berlin* eine weitere Brecht-Premiere geben, mit Musik von Hanns Eisler, der eher mit den radikalen ästhetischen und politischen Ansichten Brechts übereinstimmte als Weill und Hindemith. Doch es kam anders. Brecht und Weill hatten den Mahagonny-Stoff nach dem Baden-Badener Erfolg zu einer Oper erweitert, die im März 1930 in Leipzig uraufgeführt wurde. Den überarbeiteten Text hatte Brecht zu einer Abrechnung mit Hindemith und seinem Baden-Badener Festivalkonzept genutzt. Aus Charly, Billy, Bobby und Jimmy, wie sie im Songspiel noch hießen, wurden jetzt „Paul“, „Heinrich“ und „Joseph“.<sup>35</sup>

In der Oper wird Paul der Prozess gemacht. Sein Freund Heinrich verteidigt ihn und erinnert an die sieben Jahre (Hindemith und Burkard leiteten das Festival seit 1923) in Alaska (Donaueschingen?): „*Paul das tue ich für dich / Weil ich denke an Alaska / Die sieben Winter, die großen Kälten / Wie wir zusammen die Bäume fällten.*“ Und am Ende, kurz vor seiner Hinrichtung, sagt Paul zu Jenny: „*Die Tage, mit dir verlebt, waren angenehm, und angenehm war das Ende*“ worauf Brecht mit Jenny antwortet: „*Lieber Paul / Auch ich habe meine gute Zeit gehabt / Mit dir und ich weiß nicht / Wie es jetzt mit mir wird.*“ Schließlich sagt Paul: „*Und jetzt empfehle ich dich meinem letzten Freund Heinrich / Der der einzige ist / Der von uns übrig blieb / Die wir aus Alaska kamen.*“<sup>36</sup> Die Leipziger Premiere konnte nur mit Mühe zu Ende gebracht werden, weil bürgerliche Opernfans und Anhänger der Nationalsozialisten lautstark protestierten und sich prügeln.

Im Mai 1930 zogen BERT BRECHT und HANNS EISLER in einem offenen Brief die für Juni geplante Aufführung ihres Lehrstücks *Die Maßnahme* bei der Neuen Musik Berlin zurück. Sie empörten sich über das Ansinnen des Programmausschusses, „*den Text diesem Ausschuss zur Zerstreuung politischer Bedenken vorzulegen.*“ Der Brief an den Programmausschuss wurde im Börsenkurier veröffentlicht, wenige Tage, nachdem die NSDAP am 2. Mai im Sportpalast eine Kundgebung mit Goebbels und Hitler zum Thema „Raum für unser Volk“ durchgeführt hatte.

In diesen turbulenten Wochen kämpften Brecht und Eisler gegen die in der Öffentlichkeit immer stärker auftretenden Rechten, die jede Brecht-Aufführung zu einem Wagnis für Künstler, Veranstalter und Publikum machten. Sie appellierten an die Mitglieder des Programmausschusses, die künstlerische Freiheit zu verteidigen für diese „*wichtige Veranstaltung*“, bei der „*neue Verwendungsarten der Musik zur Diskussion*“ gestellt würden. Und sie erinnerten an die Gemeinsamkeiten zwischen den Lehrstücken Brechts und der Gemeinschaftsmusik Hindemiths:



*Haben wir nicht immer nach Laienkunst gerufen? Hatten wir nicht schon lange Bedenken gegen diese großen, von hundert Bedenken gehemmten Apparate? Wir nehmen diese wichtigen Veranstaltungen aus allen Abhängigkeiten heraus und lassen sie von denen machen, für die sie bestimmt sind und die allein eine Verwendung für sie haben: von Arbeiterchören, Laienspielgruppen, Schülerchören und Schülerorchestern, also von solchen, die weder für Kunst bezahlen noch für Kunst bezahlt werden, sondern Kunst machen wollen.<sup>37</sup>*

GEORG SCHÜNEMANN, stellvertretender Rektor der Berliner Musikhochschule und an Stelle des ausgeschiedenen Joseph Haas der dritte Mann im Programm-ausschuss für das Jahr 1930, hatte gehört, dass der Text des neuen Lehrstücks eine „andere, von Kurt Weil komponierte Fassung stark verschärfen soll“.<sup>38</sup> BRECHT lässt die Darsteller zur Gewalt auffordern: „Einzig mit dem unbeugbaren Willen, die Welt zu verändern, begründen wir die Maßnahme“, wobei die „Maßnahme“ die Tötung eines Genossen ist, der Mitleid zeigte für den Gegner im Klassenkampf. Berühmt geworden sind die 34 Jahre später von Ulrike Meinhof<sup>39</sup> in einem Brief aus dem Gefängnis zitierten Zeilen „Furchtbar ist es, zu töten. Aber nicht andere nur, auch uns töten wir, wenn es nottut“.<sup>40</sup> Dank Schünemanns Intervention endete die von Hindemith und Burkard in Baden-Baden und Berlin



Hanns Eisler, Paul Hindemith, Bertolt Brecht, Ernst Hardt, der Regisseur von Brechts Lindbergflug, sowie Hans Fleisch, der Leiter des in Frankfurt ansässigen Südwestdeutschen Rundfunkdienstes, während der Deutschen Kammermusik Baden-Baden 1929. Fondation Hindemith Blonay (CH).

fortgeführte „Donaueschinger Idee“ nicht mit einer Saalschlacht in der Berliner Musikhochschule, sondern mit „Chören für Liebhaber“ und Originalwerken für elektrische Instrumente.

### Hindemith und Jöde als Wegbereiter der NS-Musikkultur?

Es war vor allem Hindemith, der den Wandel der „Donaueschinger Idee“ vorangetrieben hat. Weg von der Kammermusik, weg von der Förderung unbekannter kompositorischer Talente, weg von der Werkauswahl nach rein musikalischen Kriterien, hin zu den technischen Apparaten, zu Auftragskompositionen und zu einer „Materialprüfungsstelle“, die Musik vor allem nach ihrer „Verwertbarkeit“ zur Erreichung gesellschaftlicher Aufgaben beurteilt.

Für den Philosophen und Musikkritiker THEODOR W. ADORNO war die Abkehr von der Schönbergschule und die Zuwendung zur Gebrauchsmusik ein Verfall. ADORNO war in diesen Jahren, wie Brecht und andere Künstler, durch Karl Marx inspiriert und beklagte, dass „*die Entfremdung zwischen der Musik und den Menschen vollkommen*“ sei, weil „*der kapitalistische Prozess die musikalische Produktion und Konsumtion restlos in sich hineinzieht*“. Manche „*ernste*“ Musik, „*die sich nicht umstandslos dem Marktgesetz unterwirft*“,<sup>41</sup> könne aber zu einer „*Korrektur der Entfremdung*“ beitragen. Musik sei umso besser, je mehr es ihr gelingt, „*in ihrer eigenen Struktur*“ oder in ihrem „*Material*“ die „*gesellschaftlichen Widersprüche [...] auszuformen*“. <sup>42</sup> Für Adorno, den ehemaligen Kompositionsschüler Alban Bergs und Bewunderer Schönbergs, wurde diese Forderung am besten in der „*allein ernstlich chokierenden* [sic!]“ Moderne der Schönbergschule erfüllt, weil diese die gesellschaftlichen Widersprüche „*vorstellt*“. Neoklassizismus (Igor Strawinsky) und Folklorismus (Béla Bartók) versuchten zwar, die Widersprüche aufzuheben, allerdings durch einen – aus Adornos Sicht falschen – „*Rückgriff auf vergangene Stilformen*“.

Im Rang hinter der Schönbergschule, aber noch vor Strawinsky und Bartók sieht Adorno die Musik von Kurt Weill zu *Dreigroschenoper* und *Mahagonny*. Weil diese Musik selbst eine „*brüchige Faktur*“ habe, gelinge es ihr, die gesellschaftlichen Brüche „*hervortreten zu lassen*“. Indem sie Elemente „*teils der bürgerlichen Musikkultur des 19. Jahrhunderts, teils der heutigen Konsummusik*“ nutze, könne sie diese als Schein „*enthüllen*“. <sup>43</sup> Weill, so Adorno, „*präsentiert nicht den Menschen eine primitivierte Musik zum Gebrauch, er hält ihnen ihre eigene Gebrauchsmusik im Zerrspiegel seines künstlerischen Verfahrens vor und zeigt sie als Ware*“. <sup>44</sup>

Die Gebrauchsmusik schätzt Adorno gering, denn diese versuche die „*Tatsache der Entfremdung nicht mehr im ästhetischen Bilde [zu] meistern, sondern real [zu] überwinden*“. <sup>45</sup> Sowohl die Musik der Musikanten um Fritz Jöde als auch die Werke Hindemiths, Strawinskys und Bartóks zielten auf die „*Ablenkung vom gesellschaftlichen Zustand*“: „*Den einzelnen will sie glauben machen, er sei nicht einsam, sondern mit den anderen in einer Verbundenheit, die die Musik ihm vorführt*“. <sup>46</sup> Hindemith kommt bei Adorno besonders schlecht weg: Seine

„handwerkliche Biederkeit“ orientiere sich an einem „Ideal eines nicht-arbeits-teiligen Produktionsstandes [...], der in der Musik die Differenz von Produktion und Reproduktion nicht kenne“, und sein „gesunder Humor“ zeige eine „prinzipielle Versöhnlichkeit mit den gesellschaftlichen Verhältnissen“.<sup>47</sup>

Die Linken der Nachkriegszeit lasen Adorno so, als haben Hindemith, die Gebrauchsmusik, Jöde und die Musikanten den Aufstieg der NS-Musik begünstigt. JOSEF HÄUSLER schrieb 1996 im Rückblick auf Hindemiths seit 1928 in Baden-Baden und Berlin vorgestellte „Liebhaber-, Gemeinschafts-, Kindermusiken“:

*Ihre ästhetische und sprachliche Harmlosigkeit, ihr bescheidenes geistiges und handwerkliches Niveau [...] ließen sich bruchlos in Einklang bringen mit kulturpolitischen Prämissen, die wenige Jahre später zur verordneten Leitlinie wurden.*<sup>48</sup>

Hindemiths Einfluss war groß in diesen Jahren um 1930. Sicher aber wollte der Komponist sich nicht durch seine Musik den Nationalsozialisten andienen. Auch war wohl weder die von Adorno in der Gebrauchsmusik diagnostizierte Aufhebung der Entfremdung noch das von HÄUSLER behauptete „bescheidene geistige und handwerkliche Niveau“ der Gemeinschaftsmusiken verantwortlich dafür, dass von Hindemith beeinflusste Musik sich mit der NS-Kultur „in Einklang bringen“ ließ. Hindemith war mutig, unkonventionell und witzig, ein Macher, der sich weder um Traditionen noch um das Establishment scherte, dazu sexuell freizügigen Stoffen zugetan. All das konnte junge Musiker faszinieren, unabhängig davon, ob sie politisch rechts oder links standen.

So hat das wohl auch HANS HEINZ STUCKENSCHMIDT gesehen, der 1937 darauf hinwies, dass die „Lieder und Gemeinschaftsmusik“ der Jugendorganisationen seit 1933 „auffallend an den Ton Hindemithscher und Jödescher Vorbilder gemahnen.“ Es sei „bekannt, daß die künstlerischen Tendenzen der Hitler-Jugend“ keineswegs dem „traditionellen Rahmen [...] der Reichsmusikkammer“ entsprechen und manche Komponisten, „die der Hitler-Jugend nahestehen“, sich offen zu Hindemith und Strawinsky bekennen.<sup>49</sup>

### **Ernst-Lothar von Knorr in Donaueschingen**

Nicht die Gebrauchsmusik, die Gemeinschaftsmusik oder die Jugendmusikbewegung konnten in den Dienst der nationalsozialistischen Politik gestellt werden, sondern einzelne Akteure dienten sich mehr oder weniger an, was gut an dem mit Donaueschingen verbundenen ERNST-LOTHAR VON KNORR zu sehen ist. In den 1920er Jahren komponierte er Spiel- und Schulmusiken im „musikantischen Gestus“<sup>50</sup> Hindemiths und stand in Kontakt mit Fritz Jöde. Seit 1925 hatte er die Volks- und Jugendmusikschule in Berlin-Neukölln mit aufgebaut, wo Hindemith eine Zeit lang unterrichtete.

Nach 1933 suchte von Knorr „über die Jugendmusikbewegung seine kompositorische Einbindung in die völkische Ideologie.“<sup>51</sup> Er veröffentlichte zwi-

schen 1933 und 1945 mehr als 100 Werke, vor allem Lieder, und seine Kantate *Brüder, wir halten Totenwacht!* wurde als neue Gebrauchsmusik gefeiert:

*Hier spricht ein Musiker, der fest und ganz in der Gegenwart steht, der ihre Sprache erlauscht hat, der an das Volk nicht bloß durch das Hören herantreten, sondern ihm und zumal der Jugend etwas zum eigenen, lebendigen Gebrauch geben will.*<sup>52</sup>

Trotzdem ließ Goebbels 1936 auf Anregung von Hans Severin Ziegler, dem Initiator der Ausstellung „Entartete Musik“, von Knorrs bereits geprobt *Concerto grosso* kurzfristig aus dem Programm des Tonkünstlerfestes in Weimar streichen.<sup>53</sup> Später wurde von Knorr Musikreferent im Oberkommando des Heeres, seit 1941 stellvertretender Leiter der Frankfurter Musikhochschule und seit 1942 Parteigenosse.

Er kam Anfang 1945 nach Trossingen, um dort mit Unterstützung der Familie Hohner das neue Hochschulinstitut aufzubauen, das zum Teil aus Studenten und Lehrenden der zerstörten Musikhochschulen in Frankfurt und Stuttgart bestand. Bei der von Hugo Herrmann verantworteten „Neuen Musik Donaueschingen“ 1946 wurde ein Liederzyklus aufgeführt, für den er mehrere von Max Rieple verfasste Nachdichtungen französischer Gedichte vertonte. Georg Mall berief sich auf das frühere Dreiergremium in der Festivalleitung (Burkard, Hindemith, Haas), als er 1946 von Knorr als Mitglied des wiederzugründenden „Musikausschusses“ benannte, der außerdem noch Heinz Trefzger und Hugo Herrmann umfassen sollte, wobei letzterer die „Musikalische Leitung“ übernehmen sollte. Noch Anfang 1949 hat Rieple in einem Schreiben an Hugo Herrmann von Knorr zusammen mit Herrmann und Heinrich Strobel als Teil eines neuen Dreiergremiums für das nächste Festival vorgeschlagen.

### **Hugo Herrmann und die „Donaueschinger Idee“**

Der umtriebige HUGO HERRMANN, der zwischen 1934 und 1947 Neue Musik in Donaueschingen veranstaltete, war gut vertraut mit dem Festival: 1926, 1928 und 1929 war er mit Uraufführungen vertreten. Herrmann, der zu einer „*Wiedergeburt einer deutschen Chormusik*“ beitragen wollte, setzte die Donaueschinger Tradition zunächst 1931 mit neuen Festivals für Chormusik in Mannheim und für Kammermusik in Pfullingen fort. Er wünschte sich nicht nur „*eine aufnahmebereite Gemeinde der Kunst*“, sondern auch eine zahlungsbereite, denn die „*Subventionen des Staates und der Städte sind gestrichen*“.<sup>54</sup>

Die einzige Uraufführung beim ersten *Kammermusikfest in den Pfullinger Hallen* steuerte er selbst bei, aber viele „Donaueschinger“ waren mit älteren Werken vertreten: Krenek, Hindemith, Strawinsky, Marx, Reutter und Petyrek. Dazu gab es Stücke des Antimodernisten Hans Pfitzner und der Chorkomponisten Bruno Stürmer und Karl Schäfer, die wenig später in der NS-Zeit Karriere machten. Die Badische Landeszeitung sprach von einem „*Kammermusikfest, das den Sinn und Wert der früheren Donaueschinger, Baden-Badener und Berliner*



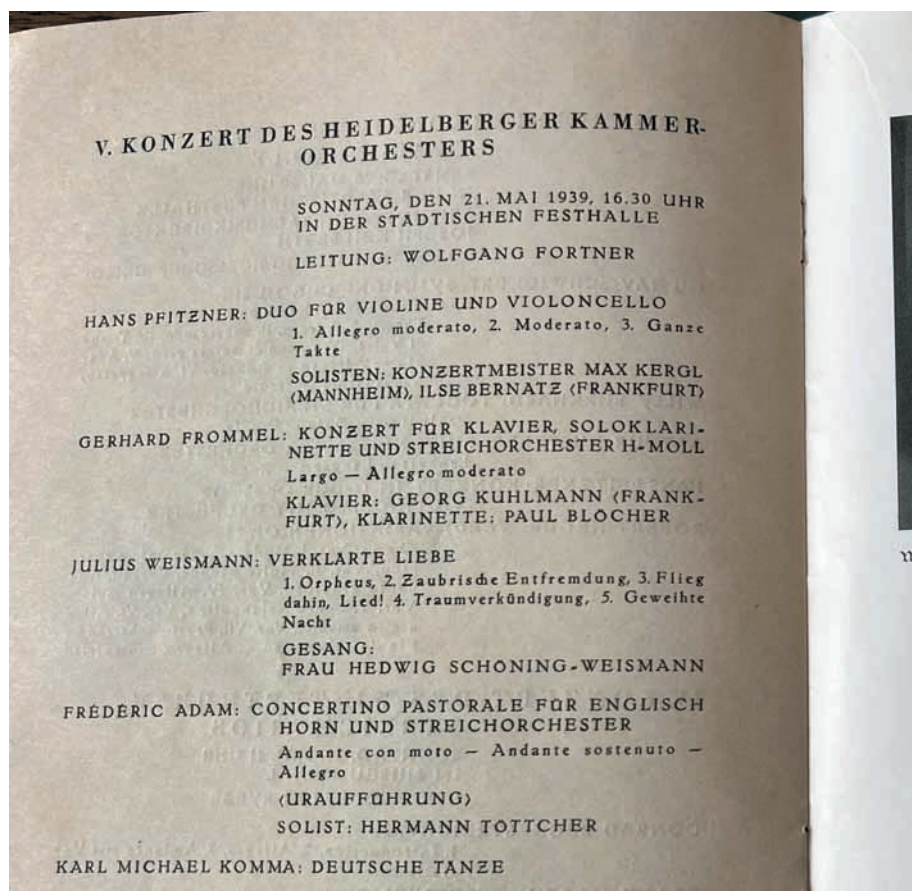
*Kammermusikfeste in ein helleres Licht stellte – und deren Fehler und Auswüchse ausschaltete“.*<sup>55</sup>

Herrmann war in Pfullingen weit weniger unabhängig als der Donaueschinger Programmausschuss, dessen ambitionierte Programme zunächst der Fürst zu Fürstenberg und später die Stadt Baden-Baden und der Rundfunk ermöglicht hatten. Sein nationalistischer Pfullinger Hauptsponsor lehnte es ab, „mit einem Franzosen auch nur ein Wort zu wechseln“.<sup>56</sup> Plötzlich sollte die Pfullinger Konzerthalle für eine andere Veranstaltung reserviert sein, und in seinem siebenköpfigen Ausschuss fanden sich neben zwei Chorleitern nur Vertreter der musikalisch halbgebildeten Lokalprominenz.

Die „Donaueschinger Idee“, die in den letzten Jahren vor 1930 für Gebrauchsmusik und Bert-Brecht-Experimente stand, wurde also bereits vor Beginn der NS-Herrschaft ausgedünnt: Der Verzicht auf große, skandalträchtige Theateraufführungen war eine Folge der Wirtschaftskrise, des Subventionsabbaus und der polarisierten politischen Auseinandersetzung. Und auch die Konzentration auf die Chormusik war keine Folge der NS-Kultur, sondern vorbereitet durch die Jugendmusikbewegung, durch die Lehrstücke Brechts und durch die Diskussionen um eine Gebrauchsmusik, die vor allem in Laienchören verwirklicht werden sollte.

Zu einem Festival in Donaueschingen kam es erst wieder 1934 unter der künstlerischen Leitung Herrmanns. Die Initiative zu der Veranstaltung unter dem Titel *Neue Deutsche Volksmusik* war von der Stadtverwaltung ausgegangen, die in der Zeit des wirtschaftlichen Aufschwungs nach 1933 Übernachtungsgäste durch ein Musikfest zu locken hoffte. Fürst Max Egon war Ehrenpräsident, und der weiterhin in Berlin lebende Heinrich Burkard ließ sich in einen Ehrenausschuss berufen.<sup>57</sup> Zwei Veranstaltungen wurden vom Rundfunk übertragen. Es sei Herrmanns „ehrlicher Wunsch gewesen, das zweifelhafte Erbe, das sich mit dem Namen dieses Städtchens verbindet, umzudeuten“, befand der aus Berlin angereiste Chorleiter und HJ-Musiker HELMUT MAJEWSKI: Wegen „liberalistischer Schlacken“ aber habe die „Umformung nicht glücken“ können. Die Kinderoper *Die Seifensieder* von Paul Höffer erinnerte den Rezensenten an die „Brecht-Weillschen Machwerke“, und die Singkreise hätten „ängstlich jedes Braun in ihrer Kleidung“<sup>58</sup> vermieden.

Die *Neue Deutsche Volksmusik* hatte ein überwiegend positives Presseecho gefunden: „Das wirklich Gute fand in ganz Deutschland einmütige Zustimmung“, hieß es in einer Pressemeldung aus dem Donaueschinger Rathaus. Dort hatte sich Parteigenosse Bürgermeister Eberhard Sedelmeyer mit Hugo Herrmann, dem letzten Vorsitzenden der inzwischen aufgelösten Gesellschaft der Musikfreunde, Georg Mall, dem Fürstlich Fürstenbergischen Bibliothekar, Dr. Eduard Johne, und dem Leiter des Verkehrsamts, Erich Höll, getroffen. In seiner Ansprache stellte Herrmann das neue Projekt in die Tradition: „Auf dem, was [...] Donaueschingen seinen Namen als Musikstadt gab, wird neu aufgebaut“, und warb für Einigkeit:



Aus dem Programmheft des 2. Oberrheinischen Musikfests 1939. F. F. Archiv Donaueschingen.

*Was irgendwie trennend in Erscheinung trat, gehört der Vergangenheit an, im Geiste der neuen Zeit finden sich alle zusammen, die den Willen haben, Donaueschingen wieder zum Mittelpunkt einer neuen Entwicklung werden zu lassen.<sup>59</sup>*

Herrmann wurde daraufhin beauftragt, auch für 1935 ein Musikfest durchzuführen, das allerdings nicht zustande kam, weil die NS-Kulturgemeinde eine Förderungszusage wieder zurückzog. Unter dem Titel *Alte und neue Kammermusik* fanden 1936 lediglich zwei Konzerte statt. Für 1937 gelang es Herrmann noch einmal, drei Konzerte an zwei Tagen unter dem Titel *Donaueschinger Musikfeiern* zu bündeln. Zur Aufführung kamen Werke Herrmanns und anderer Komponisten, die sich mit der NS-Kulturpolitik arrangiert hatten: Heinrich Spitta<sup>60</sup> war darunter, ein Neffe des Bach-Biographen, sowie der Freiburger Eberhard Ludwig Wittmer, der auch als Fachwart des Arbeitskreises deutscher Komponis-

ten fungierte. Aus München kam das ehemalige Tonkünstler-Orchester, das seit einem Auftritt vor Hitler im Jahr 1932 als „NS-Reichssymphonieorchester“<sup>61</sup> durchs Land tourte.

Die noch von Herrmann 1937 verantworteten Musikfeiern, vor allem aber die vom Gaukulturamt 1938 und 1939 durchgeführten Musikfeste pervertierten die „Donaueschinger Idee“ ins Propagandistische. Zwar gab es immer noch sowohl Gebrauchsmusik als auch neue Kammermusik, und die Besuche von Paul Sacher mit dem Basler Kammerorchester 1938 und dem Winterthurer Streichtrio zusammen mit dem Industriellen und Musikförderer Werner Reinhart 1939<sup>62</sup> sorgten für etwas internationale Atmosphäre. Doch war wohl weder von der unbeschwerten Feststimmung der frühen noch vom ersten Tagungscharakter der späteren Jahre etwas zu spüren. Keiner der alten „Donaueschinger“ wurde gespielt. Hugo Herrmann hatte sich 1938 erfolglos bemüht, ins Programm aufgenommen zu werden. Er trat 1939 in die Partei ein, vermutlich auch, um bessere Chancen für weitere Aufführungen zu haben.<sup>63</sup>

Auch in diesen Jahren war es noch möglich, Konzerte mit moderner Musik in der frühen Donaueschinger Tradition zu veranstalten, wie der Blick nach Baden-Baden zeigt. Dort gab es deutsche Erstaufführungen von Béla Bartóks *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* (1937) und Igor Strawinskys Melodram *Persephone* (1938), und noch 1939 erteilte eine „Gesellschaft der Musikfreunde“ Kompositionsaufträge für ein 4. Internationales Zeitgenössisches Musikfest.<sup>64</sup>

### Herrmann und Strobel auf dem Weg zu den Musiktagen

Dass es Heinrich Strobel gelang, Hugo Herrmann nach dem Krieg als Erneuerer der „Donaueschinger Idee“ zu verdrängen, war zunächst nicht abzusehen. Beide waren nicht durch machtvolle Positionen in der NS-Zeit belastet, wobei die Arbeit Herrmanns die nationalsozialistische Musikpolitik weniger störte als die des scharfzüngigen Journalisten Strobel, der zunächst als „*Musikbolschewist*“ galt und mit seiner „*nicht-arischen*“ Ehefrau Hilde nach Paris emigrierte, wo beide allerdings auch für deutsche Propagandamedien arbeiteten.<sup>65</sup>

Sowohl Herrmann als auch Strobel gelangten kurz nach Kriegsende in Rundfunkpositionen – Herrmann in Stuttgart, Strobel in Baden-Baden. Der umtriebige Herrmann konnte auf bestehende Verbindungen aufbauen und kam eher aus den Startlöchern: Schon im September 1945 organisierte er zusammen mit Ernst-Lothar von Knorr die erste einer bis in die 1980er Jahre fortgeführten Reihe von *Trossinger Musiktagen*, bei denen Musik für Akkordeon im Zentrum stand. In den ersten Jahren gab es dort vor allem Musik von Herrmann und anderen zeitweise in Trossingen lehrenden Komponisten, die sich gut, zum Teil auch sehr gut mit den Anforderungen der NS-Kulturpolitik arrangiert hatten: Neben von Knorr gehörten dazu Hans Brehme, Gerhard Frommel, Hermann Erpf und Philipp Mohler.<sup>66</sup> In Donaueschingen aber wollte Herrmann zusammen mit den alten Akteuren die Tradition der 20er Jahre wieder aufleben lassen. An Georg

Mall schrieb er, dass er „wegen unserer Sache“ Verbindung mit Burkard und Haas aufgenommen habe, aber auch mit dem in den USA lebenden Hindemith, der es aber vorläufig abgelehnt habe, nach Deutschland zu kommen.<sup>67</sup> Der politisch unbelastete Vorsitzende der Gesellschaft der Musikfreunde, Georg Mall, kooperierte mit Herrmann 1945 bei der Neugründung der Gesellschaft der Musikfreunde, gab das Amt des Vorsitzenden aber kurz darauf an Max Rieple ab.

Sowohl Herrmann<sup>68</sup> als auch Strobel suchten durch Aufführungen französischer Werke das Wohlwollen der Besatzungsmacht. Und das von Herrmann in Donaueschingen verantwortete Programm von 1946 war ebenso „international“ (Ibert, Malipiero, Schostakowitsch und Strawinsky) wie das von Strobel 1950 (Bartók, Milhaud, Honegger, Strawinsky). Für 1946 und 1947 gelang es Herrmann, das Orchester von Radio Stuttgart nach Donaueschingen einzuladen. 1947 aber war, wie HÄUSLER schreibt, „die vergleichsweise weltoffene Haltung des Jahres 1946 [...] so gut wie verflogen“, und es wurden vor allem Komponisten gespielt aus dem „Kreis der persönlichen Freundschaft, der klangsprachlichen Zähmheit, des künstlerischen Mittelmaßes.“<sup>69</sup>

MICHAEL WACKERBAUER hat darauf hingewiesen, dass Herrmann schon 1946 mit der *Apokalypse*, einer „Kammermusik in sieben Gesängen“ nach Texten von Reinhold Schneider, einen Grundstein für sein neues Festspielkonzept legte. Herrmann forderte im Programmheft, dass es jetzt um neue Inhalte gehen müsse und nicht wie zu Beginn der 1920er Jahre um neue Formen: Die „neue Musik sinke nicht zu einer Gebrauchsform im menschlichen Alltag herab“, sondern „sie erfülle das Dasein des Menschen mit sinnvoller echter Würde und Weihe“.<sup>70</sup>

Im Abschlusskonzert des Jahres 1947 verlas Herrmann dann ein „Manifest an die schaffenden Künstler“ und präsentierte seinen Plan für ein „Festspielwerk“: Die Kunst stehe vor der großen Aufgabe, „mit gereinigten Mitteln zur Sinngebung wahrer Heiterkeit vorzustoßen“. Eine „Gemeinde“ der „wahrhaft Berufenen“, so Herrmann, solle als eine „Arbeitsgemeinschaft schaffender Künstler“ dieses Festspielwerk in der „Bauhütte Donaueschingen“ errichten und in mehreren „Stufen der Probe und Bewährung“ zu einer „neuartigen Feier“ zusammenführen.<sup>71</sup> Herrmann hoffte offenbar, in Donaueschingen eine Art Musikerorden mit einem neuen Kult etablieren zu können nach dem Vorbild der frommen Handwerker, die sich im Mittelalter zur Errichtung von Kathedralen in „Bauhütten“ organisiert hatten. Den Titel dieses Festspiels *Die Offenbarung* kommentierte ein Rezensent in Heinrich Stobels Zeitschrift *Melos* ironisch als „ein Sinnbild wahrer Heiterkeit“. Herrmann äußerte sich gegenüber Georg Mall empört über diese Festivalkritik: „So sehr wird jetzt die Hetze von Stobels Seite fortgesetzt“.<sup>72</sup>

Herrmanns Pläne aber stießen nicht nur in Stobels Zeitschrift auf Ablehnung. Paul Groß, ein langjähriger Vertrauter – er hatte 1929 in Baden-Baden und dann wieder 1946 und 1947 in Donaueschingen Uraufführungen –, schrieb an Herrmann, er habe sich durch dessen „diktatorische Darstellung“ wieder ins „Hitlerreich“ versetzt gefühlt und verglich Herrmanns Pläne mit Hitlers Größen-



wahn.<sup>73</sup> Vor allem fand Herrmann aber in Donaueschingen keine Unterstützung. Schon im April hatte Mall Herrmann wissen lassen, dass es „*hier im Ausschuss nur hochgezogene Augenbrauen gab angesichts der Fundamentierung ihrer Pläne auf dem umstrittensten Werk der Bibel, der Apokalypse*“<sup>74</sup>. Auch er selbst habe diese Idee abgelehnt, so Mall weiter, „*zunächst instinktiv, danach begründet*“, nachdem er sich die Apokalypse „*an die zehn Mal*“ vorgenommen habe. Er könne sich „*ebenso wenig dauernd in die Mystik vergraben als in die Lebensfreude, im Leben hat allemal noch der Rhythmus das Wort*“.<sup>75</sup>

Mit Mall verlor Herrmann einen wichtigen Fürsprecher in Donaueschingen. Obwohl Mall das Vorstandsamt der Gesellschaft der Musikfreunde an Max Rieple abgegeben hatte, blieb er sowohl innerhalb des Vereins als „Ehrenpräsident“<sup>76</sup> sowie als Stadtrat<sup>77</sup> und als „Kulturreferent“ des Gemeinderats ein wichtiger Akteur. Mall sah wohl auch in Herrmanns mangelnder sozialer Kompetenz – wie man heute sagen würde – ein Hindernis für dessen Eignung als Festivalleiter:

*Das ‚festine lente‘ [Eile mit Weile, F. K.] liegt Ihnen ebenso wenig wie taktische Gesichtspunkte [...]. Wenn Sie in einem Kollegium einen Gedanken durchsetzen wollen, so müssen Sie vorher mit dem einen oder anderen reden und diesen so überzeugen, dass er Ihre Gedanken zu seinem Antrag macht. Das liegt Ihnen aber auch nicht.*<sup>78</sup>

Paul Hindemith kam nicht mehr in die Gegend. Von Knorr hatte ihn mehrfach brieflich nach Trossingen eingeladen,<sup>79</sup> dabei auch darauf hingewiesen, dass er nicht die gleiche Trossinger Institution vertrete wie Hugo Herrmann (von Knorr arbeitete im Hochschulinstitut, während Herrmann seit 1935 Leiter der Harmonika-Fachschule war, dem heutigen Hohner-Konservatorium). Und im Oktober 1948 versuchte Max Rieple noch einmal vergeblich, Hindemith für Donaueschingen zu gewinnen. Er wolle den Musikfesten „*wieder ihre alte Bedeutung zurückerobern*“ und suche

*dafür Ratschläge und Hilfe. Du wirst ja sicher aus alter Anhänglichkeit heraus auch diesen Dingen noch ein gewisses Interesse entgegenbringen. Am schönsten wäre es, wenn wir deinen Namen das nächste Jahr auf unserem Programm finden könnten und du uns vielleicht eine Uraufführung zur Verfügung stellen könntest. Ebenso wäre ich dir dankbar, wenn du uns neue Talente namhaft machen könntest, die wir hier fördern könnten.*<sup>80</sup>

Auch Rieples Versuch, Heinrich Burkard bei einem Treffen in Stuttgart im November 1948 „*wieder in ein enges Verhältnis zur Gesellschaft der Musikfreunde zu bringen*“,<sup>81</sup> scheiterte.

Nachdem das von Herrmann für 1948 bereits fertig geplante Musikfest kurzfristig hatte abgesagt werden müssen, weil „*die Militärregierung Freiburg die Sportmeisterschaften für Leichtathletik des ganzen Landes im Stadion Donaueschingen durchführen*“<sup>82</sup> wollte, beklagte sich Herrmann bei Bürgermeister Messner und Max Rieple darüber, zur letzten Sitzung nicht eingeladen worden zu sein:

*Der Verein wird doch, hoffe ich, sicherlich nicht die endgültige Absicht haben, mich zu einer bloßen Figur herab zu stempeln, ganz abgesehen davon, dass ich ja bis jetzt alles aus reinem Idealismus tat.<sup>83</sup>*

Genau das aber hatte der Verein im Sinn. Die endgültige Absage musste der Bürgermeister im Juni 1949 übermitteln: Er sei in der letzten Vorstandssitzung, „bei der man Sie [...] einzuladen unterlassen hatte“, beauftragt worden, mit Professor Jarnach

*die Verbindung wegen Bildung eines neuen Arbeitsausschusses aufzunehmen. Der bezügliche Beschluss entstand unter dem Gesichtswinkel, dass auf die alten Grundsätze von 1921–26 zurückgegangen werden müsse. Meine Verbindung mit Professor Jarnach hat zum Erfolg geführt. Professor Jarnach nimmt die Arbeiten mit Begeisterung auf, hat aber die Bedingung gestellt, dass Ihr künstlerischer Name mit dem seinen nicht in Verbindung kommen dürfe.<sup>84</sup>*

Warum diese angekündigte Verbindung nicht zustande kam und wer die anderen beiden für den Arbeitsausschuss bereits Benannten waren, ist den Akten nicht zu entnehmen. Das Programm des geplanten Festivals, so heißt es im Förderantrag des Bürgermeisters an die Landesregierung des Bundeslandes Baden, enthalte „nur Werke, die ausgezeichnete Fachleute von Ruf geprüft und begutachtet



Prinz Max Egon zu Fürstenberg im Gespräch mit Max Rieple, dem Präsidenten der Gesellschaft der Musikfreunde. Im Hintergrund Max Egons Tochter Maria Josepha. F. F. Archiv Donaueschingen.

haben.“<sup>85</sup> Namen werden nicht genannt, aber einen aus Komponisten und Interpreten gebildeten dreiköpfigen Arbeitsausschuss nach dem Vorbild der 1920er Jahre hat es für die Musiktage nicht mehr gegeben.

### **Der Beginn der Kooperation mit Heinrich Strobel und dem Rundfunk in Baden-Baden**

Dafür, dass schließlich Strobel die Festivalleitung übernahm und nicht Herrmann, lässt sich ein Bündel an Gründen anführen: Strobel war der geschicktere Kommunikator, er sprach gut Französisch, hatte ein Buch über Debussy veröffentlicht und galt als Experte für das Musikleben in Frankreich. So konnte er 1947 den französischen Besitzern glaubhaft in Aussicht stellen, durch seine Rundfunk-tätigkeit französische Musik besonders zu fördern.<sup>86</sup> Auch der Zeitgeist spielte gegen Herrmann: Der weltläufige Strobel und der neue Vorsitzende der Musikfreunde, Max Rieple, ein Kenner französischer Kultur, repräsentierten besser „*die internationale Kultur der Sieger*“<sup>87</sup> als die konservativen, in den nationalen Diskussionen der 1920er Jahre verhafteten Georg Mall und Hugo Herrmann. Nachdem Herrmann durch sein Festspielprojekt auch noch Malls Unterstützung verloren hatte, lief alles gegen ihn.

Der Verbindung mit dem Badener-Badener Funkhaus wurde dann im Frühjahr 1950 in die Wege geleitet. Am 13. April 1950 fuhren Max Rieple und Prinz Max Egon zusammen nach Baden-Baden, begleitet von dessen Vetter und künstlerischem Berater Christian Altgraf zu Salm, der während des Krieges Dolmetscher in Frankreich gewesen war, inzwischen in Donaueschingen lebte und das Treffen mit Strobel brieflich vorbereitet hatte.<sup>88</sup> Die drei fragten dort, „*ob der Südwestfunk sich in irgendeiner Weise an dem Musikfest beteiligen könne, beispielsweise indem am Sonntag, dem 15. Juli, das Südwestfunkorchester in Donaueschingen spielen würde*“.<sup>89</sup>

Prinz Max und die Stadt Donaueschingen förderten das Festival durch Geldzuwendungen. Die Stadt übernahm zudem die Organisation vor Ort und bürgte für eventuelle Defizite der Gesellschaft der Musikfreunde. Prinz Max vermittelte Zuschüsse der Landesregierung des Bundeslandes Baden und er stellte, als Ersatz für die im Krieg zerstörte städtische Festhalle, die fürstliche Reithalle für Orchesterkonzerte und den renovierten Spiegelsaal im Museumsgebäude (heute Museum Art.Plus) für Kammermusikaufführungen zur Verfügung. Am Ende jedes Festivaljahrgangs lud er Mitwirkende und ausgewählte Gäste zu einem festlichen Empfang ins Schloss. Bis zu seinem Tod 1959 blieb Prinz Max Egon, wie Strobel in seinem Nachruf vermerkte, „auch bei planenden Unterhaltungen stets die Mitte“. Zwar mischte er sich „*kaum in künstlerische Fragen ein [...], gab aber durch kleine Bemerkungen richtungsweisende Anregungen und besaß eine bemerkenswerte Kunst im Ausgleichen der verschiedenen Ansichten*“.<sup>90</sup>

So gelang die Neugründung der „Donaueschinger Musiktage für zeitgenössische Tonkunst“ (wie das Festival seit 1950 hieß) durch den finanziellen und persönlichen Einsatz Prinz Max Egons, durch das Engagement der Stadt



Die fürstliche Reithalle, in der das Orchesterkonzert der Musiktage 1950 stattfand.

Staatsarchiv Freiburg, Sammlung Pragher.

Donaueschingen und der Gesellschaft der Musikfreunde und durch einen glücklichen Zufall: Die Donaueschinger Delegation erreichte Heinrich Strobel in genau dem Moment, als diesem mitgeteilt wurde, dass sein 1950 für Baden-Baden geplantes Festival mit einem Etat „von etwa  $\frac{1}{4}$  Million DM“ aus „sozialen Gründen“ nicht stattfinden könne.<sup>91</sup>

Die Rundfunkleute konnten es vermutlich gegenüber der Öffentlichkeit nicht verantworten, in der Not der Nachkriegsjahre so viel Geld für Neue Musik auszugeben. Zudem gewannen kulturkonservative Hörer Einfluss, und Strobel musste es 1948 hinnehmen, dass die französische Militärbehörde Protesten gegen Sendungen mit amerikanischem Jazz nachgab. In Donaueschingen konnte und wollte der Sender daher im Hintergrund bleiben:

*Der Südwestdeutsche Rundfunk tritt in keinem Zusammenhang als Mitveranstalter der Donaueschinger Musiktage hervor. Herr Dr. Strobel kann daher die ihm von den anwesenden Herren angebotene Leitung der Donaueschinger Musiktage 1950 nicht übernehmen,*

heißt es in einem Protokoll der Musikabteilung vom 1. Juni 1950.<sup>92</sup> Prinz Max und die Gesellschaft der Musikfreunde mussten sich nicht in diesem Maße gegenüber der Öffentlichkeit und den Besatzungsbehörden verantworten.

Im Programmheft der „Donaueschinger Musiktage für zeitgenössische Tonkunst“ 1950 werden weder Heinrich Strobel noch der Südwestfunk – nur bei den Mitwirkenden steht das Südwestfunk-Orchester – noch die Förderung des aktu-

ellen Festivals durch die Familie Fürstenberg benannt. Die Gesellschaft der Musikfreunde und Max Rieple als „Präsident“, so die seither satzungsgemäße Bezeichnung des Vorsitzenden, firmieren als Veranstalter. In den Kurzbiographien der beteiligten Komponisten wird Hugo Herrmanns Leitungsfunktion in den 1930er und 1940er Jahren nicht erwähnt. Bei dem persönlich nicht anwesenden Hindemith steht der Satz: „Mitbegründer und Hauptinitiator der Donaueschinger Kammermusikfeste seit 1921.“<sup>93</sup>

In dem einzigen etwas längeren Programmhefttext würdigt der Fürstlich Fürstenbergische Bibliothekar EDUARD JOHNE die Gemäldesammlung und die Handschriften der Bibliothek. Er blickt zurück auf die Kammermusiktage der 1920er Jahre sowie auf die Jahre seit 1946, als „durch die Musikgesellschaft mit neuen Musikfesten mutig ein neuer Anfang gemacht“ wurde. Abschließend nährt er den Stolz seiner Mitbürger auf ihre Heimatstadt: „Durch Vergangenheit und Gegenwart atmet Donaueschingen künstlerische und kulturelle Energien aus, um die es vielmal größere Städte mit Recht beneiden können.“<sup>94</sup>

Weder damals noch heute konnten Konzerte mit Neuer Musik in Donaueschingen ohne substantielle Förderung durchgeführt werden. Zwar haben sich die verschiedenen Ideen von Donaueschingen als einem besonderen Bezugsort der Neuen Musik in den vergangenen 100 Jahren immer wieder verändert. Geblieben aber ist die Gefahr, die Gestaltung des Programms politischen Zielen unterzuordnen. Wie die organisatorisch und künstlerisch Verantwortlichen in der Zukunft dieser Gefahr begegnen, wird entscheidend sein für den Rang und den Weiterbestand des Festivals.



### **Autor**

Dr. phil.

FRIEDEMANN KAWOHL

lebt als freiberuflicher Autor in Villingen-Schwenningen. Er studierte Tonsatz und Musikwissenschaft und forscht vor allem zu Themen der regionalen Musikgeschichte.

Germanstraße 1

78048 Villingen-Schwenningen

fkawohl@t-online.de

Dieser Aufsatz ist eine wesentlich erweiterte und veränderte Fassung des Beitrages von FRIEDEMANN KAWOHL: Von der Materialprüfungsstelle zu „Des Friedens Geburt“. In: FRIEDEMANN KAWOHL und ANDREAS WILTS: Gegenwärtig: 100 Jahre Neue Musik – Die Donaueschinger Musiktage. Im Auftrag der Gesellschaft der Musikfreunde hg. von BJÖRN GOTTSTEIN und MICHAEL REBHAHN. Leipzig 2021, S. 32–45.



### Anmerkungen

- 1 JAN BRACHMANN: Von der Kunst, an der Macht zu bleiben. Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 20.10.2021.
- 2 Dokumentiert [20.12.2021] unter [donaueschingenglobal.org](https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekt/musik_und_klang/detail/donaueschingen_global.html).
- 3 [https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekt/musik\\_und\\_klang/detail/donaueschingen\\_global.html](https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekt/musik_und_klang/detail/donaueschingen_global.html) [10.12.2021].
- 4 HEINRICH BURKARD, EDUARD ERDMANN und JOSEPH HAAS: Die Donaueschinger Kammermusikaufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst. In: Neue Musik-Zeitung 42 (1921), Heft 20, S. 309.
- 5 JOSEF HÄUSLER: Spiegel der Neuen Musik: Donaueschingen. Chronik – Tendenzen – Werkbesprechungen. Kassel 1996, S. 53.
- 6 WERNER ZINTGRAF: Neue Musik (1921–1950). Horb am Neckar 1987.
- 7 MICHAEL WACKERBAUER: „Mythos Donaueschingen“ – Zur Rolle einer Idee im Wandel von Festspielkonzeptionen 1921 bis 1950. In: WOLFGANG HORN und FABIAN WEBER (Hg.): Colloquium Collegarum, Festschrift für David Hiley zum 65. Geburtstag. Tutzing 2013, S. 303–336, hier S. 305.
- 8 PAUL BEKKER: Musikalische Formprobleme. Zu den Aufführungen in Donaueschingen und Salzburg (1). In: Frankfurter Zeitung und Handelsblatt 68 (1923), erstes Morgenblatt vom 21.8.1923.
- 9 ALFRED EINSTEIN: Donaueschingen 1926. In: Zeitschrift für Musik 93/9 (1926), S. 495–497.
- 10 ANDREAS WILTS: Ein Fest für die Neue Musik. In: FRIEDEMANN KAWOHL und ANDREAS WILTS: Gegenwärtig: 100 Jahre Neue Musik – Die Donaueschinger Musiktage. Im Auftrag der Gesellschaft der Musikfreunde hg. von BJÖRN GOTTSTEIN und MICHAEL REBHAHN. Leipzig 2021, S. 19–29, hier S. 19.
- 11 Vgl. ANDREAS WILTS: Ein kulturelles Glanzlicht. Die Donaueschinger Musiktage. In: HEINRICH FÜRST ZU FÜRSTENBERG und ANDREAS WILTS (Hg.): Max Egon II. zu Fürstenberg – Fürst, Soldat, Mäzen. Ostfildern 2019, S. 270–303, hier S. 295–301.
- 12 Schwarzwälder Bote (Oberndorf) vom 27.7.1926, zitiert nach WILTS (2021) S. 22.
- 13 HEINRICH BURKARD, GEORG SCHÜNE-MANN und PAUL HINDEMITH. In: Programmheft Neue Musik Berlin 1930. Ähnlich hatte sich Burkard schon im Programmheft Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1928, S. 22, geäußert, als er den Mangel an „Aufführungsräumen und Unterbringungsmöglichkeiten“ in Donaueschingen beklagte.
- 14 HEINRICH BURKARD: Zu den Donaueschinger Kammermusik-Aufführungen 1925. In: Neue Musik-Zeitung 46 (1925), Heft 20, S. 447.
- 15 BERT BRECHT: Sollten wir nicht die Ästhetik liquidieren? In: Berliner Börsen-Courier vom 2.6.1927.
- 16 FRITZ JÖDE: Aufruf. In: Die Laute. Monatsschrift zur Pflege des deutschen Liedes und guter Hausmusik, Heft 7/1918, wieder abgedruckt in: ARCHIV DER DEUTSCHEN JUGENDMUSIK-BEWEGUNG e. V. Hamburg (Hg.): Die deutsche Jugendmusikbewegung in Dokumenten ihrer Zeit von den Anfängen bis 1933. Wolfenbüttel/Zürich 1980, S. 76–77.
- 17 PAUL HINDEMITH: Gemeinschaft für Musik, zitiert nach GISELHER SCHUBERT (Hg.): Paul Hindemith: Aufsätze, Vorträge, Reden. Zürich/Mainz 1994, S. 8.
- 18 LUDWIG WEBER: Neue Gemeinschafts-

- musik. Wiedergeburt der Kunstmusik aus dem Volkslied.  
In: *Melos* 25 (1924), S. 567.
- 19 PAUL HINDEMITH: Brief an Fritz Jöde (im Zug Baden-Baden – Frankfurt, 12. Okt. 1926), zitiert nach DIETER REXROTH (Hg.): *Paul Hindemith Briefe*. Frankfurt 1982, S. 124.
- 20 Programmheft, Deutsche Kammermusik 1927.
- 21 MARTIN THRUN: *Neue Musik im deutschen Musikleben bis 1933*, Band 2. Bonn 1995, S. 397.
- 22 PAUL HINDEMITH: Brief an Otto Ernst Sutter vom 5.1.1927. In: DIETER REXROTH (Hg.): *Paul Hindemith Briefe*. Frankfurt 1982, S. 130–132 (wie Anm. 19).
- 23 Dieser mit „Aufwurf“ überschriebene Text hat sich im Stadtarchiv Baden-Baden erhalten, zitiert in KLAUS-DIETER KRABIEL: *Brechts Lehrstücke. Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps*. Stuttgart 1993, S. 14.
- 24 KONRAD AMELN: Zweite Reichsführerwoche der Musikantengilde und Deutsche Kammermusik Baden-Baden im Juli 1927. In: *Singgemeinde* (1927) Heft 2, zitiert nach WILHELM SCHOLZ (Hg.): *Die Deutsche Jugendmusikbewegung in Dokumenten ihrer Zeit*, 1980, S. 402–404, hier S. 403.
- 25 Brief des Oberbürgermeisters von Baden-Baden an das badische Kulturministerium vom 12.11.1928, zitiert nach THRUN (wie Anm. 21), S. 395.
- 26 Vorschlag betreffend eine Beteiligung des deutschen Rundfunks an dem Baden-Badener Musikfest (Deutsche Kammer-Musik Baden-Baden), 31.7.1928, zitiert nach THRUN (wie Anm. 21), S. 396 f.
- 27 Lotte Lenya, zitiert nach FRITZ HENNENBERG und JAN KNOPF (Hg.): *Brecht/Weill ›Mahagonny‹. Materialien*. Frankfurt 2006, S. 188.
- 28 HEINRICH STROBEL: *Die Baden-Badener Kammermusik 1929*. In: *Melos* (1929), S. 397.
- 29 THEO LINGEN, zitiert nach WERNER MITTENZWEI: *Das Leben des Bertolt Brecht*, Band 1, S. 315 f.
- 30 THRUN (wie Anm. 21), S. 396 f., unter Verweis auf KARL LAUX: *Burkard – Haas – Hindemith. Eine schöpferische Freundschaft*. In: *Musicae Scientiae Collectanea*. Köln 1973, S. 379.
- 31 EBERHARD PREUSSNER: *Deutsche Kammermusik 1928 in Baden-Baden*. In: *Die Musik* 20 (1927/28), S. 873 f., zitiert nach THRUN (wie Anm. 21), S. 396 f., unter Verweis auf KARL LAUX: *Burkard – Haas – Hindemith. Eine schöpferische Freundschaft*. In: *Musicae Scientiae Collectanea*. Köln 1973, S. 398.
- 32 MAX BUTTING: Bericht datiert 26.8.1929, zitiert nach THRUN (wie Anm. 21), S. 396 f.
- 33 Nach dem Bericht von HANS STERN: *Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1928*. In: *Signale für die musikalische Welt* (1928), Heft 86, S. 928, nach THRUN (wie Anm. 21), S. 399.
- 34 HEINRICH STROBEL: *Zeitschau*. In: *Melos* 9 (1930), S. 92.
- 35 Dazu kam ein „Jakob“, dessen Namen keinen offensichtlichen Bezug zum Donaueschinger Programmausschuss hatte, siehe FRIEDRICH HOMMEL: *Die Hinrichtung Paul Hindemiths durch Bertolt Brecht: Lied auf den Lippen, Lunte in der Hand*. In: *Die Zeit* vom 29.7.1977, Zugriff über [ZeitOnline](https://www.zeitonline.de) [26.11.2021]. Auch Hindemiths Mainzer Musikverleger Willy Strecker vom Schott-Verlag war als „Willy, der Prokurist“ dabei, und, so FRIEDRICH HOMMEL, „*natürlich auf der Ausbeutenseite angesiedelt*“.
- 36 BERTOLT BRECHT: *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. In: *Gesammelte*

- Werke Band 2. Frankfurt 1976, S. 556.
- 37 BERTOLT BRECHT und HANNS EISLER: Offener Brief an die künstlerische Leitung der Neuen Musik Berlin 1930, 12.5.1930, zitiert nach HANNS EISLER: Schriften 1924–1948. Berlin 1973, S. 104.
- 38 GEORG SCHÜNEMANN: Brief an die Vossische Zeitung, 12.5.1930, zitiert nach GÜNTER HARTUNG: Die Maßnahme. In: Der Dichter Bert Brecht. Zwölf Studien. Leipzig 2004, S. 115. Hartung erklärt in Fn. 30, die von KRABIEL S. 164 geäußerte Ansicht, Brecht und Eisler hätten schon vor dem 12.5.1930 bei der Leitung der Neuen Musik Berlin 1930 eine erste, nicht überlieferte Niederschrift des Textes eingereicht, für falsch.
- 39 JENNY HOCH: Mit Gewalt die Welt ändern. In: Der Spiegel vom 21.9.1997.
- 40 BERTOLT BRECHT: Die Maßnahme. Zwei Fassungen. Anmerkungen. Frankfurt (Main) 1998, S. 81.
- 41 THEODOR W. ADORNO: Zur gesellschaftlichen Lage der Musik, Zeitschrift für Sozialforschung, 1. Jahrgang (1932), S. 107.
- 42 Ebd., S. 105.
- 43 Ebd., S. 108.
- 44 Ebd., S. 122.
- 45 Ebd., S. 109.
- 46 Ebd., S. 121.
- 47 Ebd., S. 119. Mit der „*vom Neoklassizismus ausgehenden Gemeinschaftsmusik*“ Hindemiths meint Adorno die Werke, die Hindemith im Rahmen der Kooperation mit den Musikanten 1927 als „Gemeinschaftsmusik für Jugend und Haus“ komponiert und zusammen mit Fritz Jöde herausgegeben hatte.
- 48 HÄUSLER (wie Anm. 5), S. 110.
- 49 HANS HEINZ STUCKENSCHMIDT: Der Fall Hindemith. In: Prager Tagblatt vom 12.9.1937, zitiert nach dem Wiederabdruck in: HANS HEINZ STUCKENSCHMIDT: Der Deutsche im Konzertsaal. Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts, Band 10, im Auftrag des Archivs der Akademie der Künste herausgegeben von Werner Grünzweig und Christiane Niklew. Hofheim 2010, S. 73.
- 50 THOMAS SCHIPPERGES: Artikel Ernst-Lothar von Knorr. In: Komponisten der Gegenwart, Loseblattlexikon 7. Nachlieferung.
- 51 STUCKENSCHMIDT (wie Anm. 49).
- 52 HANS LYCK (= Fred Hamel): Musik – die Sprache der Zeit. In: Deutsche Zukunft III/48, 1/XII/35. S. 16, zitiert nach FRED PRIEBERG: Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945. PDF auf CD-ROM. Kiel 2004, S. 3794.
- 53 STUCKENSCHMIDT (wie Anm. 49).
- 54 Zitiert nach ZINTGRAF (wie Anm. 6), S. 144.
- 55 OSCAR SCHRÖTER in: Neue Badische Landeszeitung, zitiert nach ZINTGRAF (wie Anm. 6), S. 156.
- 56 Brief Heyd an Herrmann vom 20.7.1931, zitiert nach ZINTGRAF (wie Anm. 6), S. 154.
- 57 Zitiert nach ZINTGRAF (wie Anm. 6), S. 73.
- 58 HELMUT MAJEWSKI in: Die Musik 1934, zitiert nach ZINTGRAF (wie Anm. 6), S. 74.
- 59 Pressemeldung vom 20.11.1934, zitiert nach ZINTGRAF (wie Anm. 6), S. 79.
- 60 Heinrich Spitta hatte wenige Wochen zuvor die Orgel in einer Weihestunde zur Wiederbeisetzung der Gebeine von König Heinrich I. im Dom zu Quedlinburg vor Himmler und der SS-Führung gespielt.
- 61 Gegründet 1929 von arbeitslosen

- Musikern, hatte der Leiter Franz Adam schon bald enge Kontakte zur NSDAP geknüpft. Nach einem Auftritt in Berchtesgaden hatte Hitler 1932 erklärt: „*Von heute an setze ich mich persönlich für mein Orchester ein*“. Zitiert nach RAINER SIEB: Der Zugriff der NSDAP auf die Musik. Zum Aufbau von Organisationsstrukturen für die Musikarbeit in den Gliederungen der Partei, Diss. Universität Osnabrück 2007, S. 22 f.
- 62 ULRIKE THIELE: Musikleben und Mäzenatentum im 20. Jahrhundert: Werner Reinhart (1884–1951), Diss. Universität Zürich 2014, S. 141.
- 63 REINER NÄGELE: „Das Führerprinzip muß zum Durchbruch kommen“. Anmerkungen zum „Lebenswerk“ des Komponisten Hugo Herrmann. In: WOLFGANG BUDDAY (Hg.): Musiktheorie. Festschrift für Heinrich Deppert zum 65. Geburtstag. Tutzing 2000, S. 163–182.
- 64 ROLF RÖBLER: Baden-Baden unter dem Hakenkreuz. Norderstedt 2000.
- 65 MICHAEL CUSTODIS und FRIEDRICH GEIGER: Netzwerke der Entnazifizierung. Kontinuitäten im deutschen Musikleben am Beispiel von Werner Egk, Hilde und Heinrich Strobel (Münsteraner Schriften zur zeitgenössischen Musik, Band 1), Münster/ New York/München/Berlin 2013, S. 45 ff.
- 66 IAN PACE: The Reconstruction of Post-War West German New Music during the early Allied Occupation (1945–46), and its Roots in the Weimar Republic and Third Reich (1918–45), Diss. Cardiff University 2018, S. 155.
- 67 Hugo Herrmann an Georg Mall, Postkarte vom 22.12.1945, Archiv Gesellschaft der Musikfreunde, Donaueschingen.
- 68 Brief Hugo Herrmann an Georg Mall vom 31.10.1947, Archiv Gesellschaft der Musikfreunde, Donaueschingen.
- 69 HÄUSLER (wie Anm. 5), S. 125.
- 70 Neue Musik 1946, Programmheft, o.O.u.J., S. [3 f.].
- 71 Neue Musik Donaueschingen 1947, Programmheft, o.O.u.J., [S. 2 f.], – M. OEHRING: Festspielwerk Donaueschingen? In: Melos (1947), 344 f.
- 72 Brief Hugo Herrmann an Georg Mall, Reutlingen, 31.10.1947, Archiv Gesellschaft der Musikfreunde, Donaueschingen.
- 73 Brief Paul Groß an Hugo Herrmann, 30.7.1947, zitiert nach WACKERBAUER (wie Anm. 7), S. 307.
- 74 Brief Georg Mall an Hugo Herrmann, 28.4.1947, zitiert nach ZINTGRAF (wie Anm. 6), S. 132.
- 75 Brief Georg Mall an Hugo Herrmann, 28.4.1947, zitiert nach ZINTGRAF (wie Anm. 6), S. 132.
- 76 Diesen Titel trägt er im Protokoll einer Sitzung des Ausschusses der GDM vom 28.10.1948, Archiv Gesellschaft der Musikfreunde, Donaueschingen.
- 77 Als „Kulturreferent und Stadtrat“ berichtete er am 27.5.1947 in einer Sitzung des Stadtrats, Archiv Gesellschaft der Musikfreunde, Donaueschingen.
- 78 Brief Georg Mall an Hugo Herrmann, 28.4.1947, zit. nach ZINTGRAF (wie Anm. 6), S. 133.
- 79 Briefe von Ernst-Lothar von Knorr an Paul Hindemith und Gertrud Hindemith 1946–1963, Badische Landesbibliothek – K 3335 B 851. [s.l.], 1946–1963, Online-Ausgabe. Karlsruhe 2018 [urn:nbn:de:bsz:31-105940].
- 80 Brief Max Rieple an Paul Hindemith vom 8.10.1948, Durchschlag im Archiv Gesellschaft der Musikfreunde, Donaueschingen.

- 81 Protokoll des Ausschusses der Gesellschaft der Musikfreunde vom 27.10.1948, Archiv Gesellschaft der Musikfreunde, Donaueschingen.
- 82 Bürgermeister Messner an Hugo Herrmann vom 16.3.1948, Briefkopie, Archiv Gesellschaft der Musikfreunde, Donaueschingen.
- 83 Schreiben Hugo Herrmann an Bürgermeister Messner vom 3.8.1948, Archiv Gesellschaft der Musikfreunde, Donaueschingen. Herrmann wird als eines von 16 Vorstandsmitgliedern in einer Übersicht vom 27.3.1948 genannt.
- 84 Brief Bürgermeister Messner an Hugo Herrmann vom 27.6.1949. Kopie im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Donaueschingen.
- 85 Bürgermeister Messner an die badische Landesregierung. Donaueschingen 17.6.1950, Kopie im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Donaueschingen.
- 86 IAN PACE: *The Reconstruction of Post-War West German New Music during the early Allied Occupation (1945–46), and its Roots in the Weimar Republic and Third Reich (1918–45)*, Diss. Cardiff University 2018, S. 248.
- 87 WERNER FAULSTICH: *Einleitung. In: Die Kultur der 50er Jahre.* Paderborn 2002, S. 8.
- 88 HORST FISCHER: *Geschichte der Gesellschaft der Musikfreunde.* In: HEINZ BUNSE und GEORG RIEDMANN (Hg.): *Musikfreunde. Bilder aus der bewegten Geschichte eines Donaueschinger Vereins, 1913 bis 2013.* Donaueschingen 2013, S. 74.
- 89 Mitteilung des Justizars des SWF an den Intendanten Bischoff vom 12.4.1950, zitiert nach FISCHER (wie Anm. 88), S. 74.
- 90 Heinrich Strobel in einer Gedenksendung des Südwestfunks für Prinz Max Egon, zitiert nach FISCHER (wie Anm. 88), S. 117, auch in *Melos* (1959), S. 5.
- 91 F. F. Archiv, Donaueschinger Kammermusikfeste, IV/2 (Bericht über die Sitzung des Arbeitsausschusses der Gesellschaft der Musikfreunde am 21.4.1950).
- 92 Ebd. Zur problematischen Stellung der Neuen Musik im SWF-Programm und zu den Kontroversen um die Donaueschinger Musiktage siehe auch KONRAD DUSSEL: *Die Interessen der Allgemeinheit vertreten. Die Tätigkeit der Rundfunk- und Verwaltungsräte von Südwestfunk und Süddeutschem Rundfunk 1949–1969.* Baden-Baden 1995, insbesondere S. 311–314.
- 93 Programmheft der Donaueschinger Musiktage für zeitgenössische Tonkunst 1950, S. 4.
- 94 Dr. EDUARD JOHNE: *Kunst und Kultur in Donaueschingen.* In: Programmheft der Donaueschinger Musiktage für zeitgenössische Tonkunst 1950, S. 19.