

colloquium collegarum. Festschrift für David Hiley zum 65. Geburtstag

REGENSBURGER STUDIEN ZUR MUSIKGESCHICHTE

Herausgegeben von Wolfgang Horn und David Hiley

Band 10

colloquium collegarum
Festschrift für David Hiley zum 65. Geburtstag

Herausgegeben von
Wolfgang Horn und Fabian Weber



VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING

COLLOQUIUM COLLEGARUM

Festschrift für David Hiley
zum 65. Geburtstag

Herausgegeben von
Wolfgang Horn und Fabian Weber



VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING
2013

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de/> abrufbar.

ISBN 978-3-86296-058-3

© 2013 by Hans Schneider, D-82323 Tutzing

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks und der Übersetzung.
Ohne schriftliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses
urheberrechtlich geschützte Werk oder Teile daraus in einem photomechanischen
oder sonstigen Reproduktionsverfahren zu vervielfältigen und zu verbreiten.

Layout und Umbruch:
Fabian Weber M. A., Regensburg

Herstellung:
Offsetdruck Bokor, Im Farchet 11, D-83646 Bad Tölz
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

www.schneider-musikbuch.de

Inhalt

Vorwort	7
Harald Buchinger Osterprozessionen und ihre Gesänge im Früh- und Hochmittelalter Annäherung an ein interdisziplinäres Forschungsfeld	9
Franz Körndle Vocabularien des 14. und 15. Jahrhunderts als Quellen zur Musik	89
Bernhard Hofmann Shakespeare und Musikerziehung	101
Andreas Pfisterer Zwischen London und Regensburg Zur Entwicklung der Tanzkompositionen Frobergers 1649–1656	109
Siegfried Gmeinwieser Glanzvolles Zeremoniell im Ritusbuch der Königskrönung 1745 Zur Geschichte des Musikarchivs der Theatinerkirche in München	121
Helen Geyer Stets ein Unbekannter – Anmerkungen zu den <i>Teorie del Canto fermo</i> von Bonaventura Furlanetto	133
Detlef Altenburg Allusion, Zitat, Stilzitat und Stilsynthese in Mozarts <i>Zauberflöte</i>	141
Rita Steblin Mälzel's Early Career to 1813 New Archival Research in Regensburg and Vienna	161
Rainer Kleinertz Zur Form des Kopfsatzes von Ludwig van Beethovens Klaversonate op. 57 in f-Moll (<i>„Appassionata“</i>)	211

Wolfgang Horn	
Beethovens C-Dur-Messe op. 86 und ihre Texte	
Sondierungen im historisch-liturgisch-ästhetischen Dickicht	229
Hanns Steger	
200 Jahre deutsche Musikgeschichte im Osten Amerikas	269
Walter Reckziegel	
Humperdincks alte Socken	
Engelbert Humperdinck, Hans Sommer, Richard Strauss –	
Drei Komponisten, auch privat einig	283
Michael Wackerbauer	
„Mythos Donaueschingen“	
Zur Rolle einer Idee im Wandel von Festspielkonzeptionen 1921 bis 1950	303
Bettina Berlinghoff-Eichler	
Beiträge zur Vorgeschichte und Gründung des Regensburger Instituts für Musikforschung	337
Register der Personen und Werke	379
Register der Orte	390
Abkürzungsverzeichnis	394

„Mythos Donaueschingen“

Zur Rolle einer Idee im Wandel von Festspielkonzeptionen 1921 bis 1950*

Michael Wackerbauer

„Als ‚Neue Musik Berlin‘ wird die Donaueschinger Idee nun in der Reichshauptstadt weiterwirken. [...] Haus- und Liebhabermusik, Musik für pädagogische Zwecke, Rundfunkmusik und Szenische Stücke mit Musik – diese teils neuen, teils neu angewendeten Gattungen werden in Berlin 1930 zur Diskussion gestellt. Wird die alte Idee sich auch in der Weltstadt noch fruchtbar erweisen?“¹

Als Heinrich Strobel die Frage nach der Zukunft einer Veranstaltungsreihe stellte, die sich noch zur langlebigsten Institution zur Förderung neuer bzw. zeitgenössischer Musik entwickeln sollte, steuerte man gerade das zehnte Jahr einer sehr ambitionierten und lebendig gestalteten Vermittlungstätigkeit an. „Donaueschingen“ hatte bereits in diesen ersten Jahren seines Bestehens zweimal den Ort gewechselt und sollte noch unter verschiedensten politischen und wirtschaftlichen Rahmenbedingungen von der Weimarer Republik über die NS-Diktatur und die unmittelbare Nachkriegszeit seinen Weg in ein aufblühendes und wiederum demokratisch verankertes Deutschland suchen, in dem 1950 die nach wie vor äußerst fruchtbare Zusammenarbeit mit dem Südwestfunk Baden-Baden (heute Südwestrundfunk) begann. 2011 konnte man das 90-jährige Bestehen mit 20 Uraufführungen von Komponistinnen und Komponisten aus 16 Nationen feiern.

Ein Beitrag zu den avancierten musikgeschichtlichen Entwicklungen dieses Zeitraums im deutschsprachigen Raum scheint auf den ersten Blick weit entfernt von den Forschungsschwerpunkten David Hileys, meines verehrten akademischen Lehrers, langjährigen Zimmernachbarn am Institut und freundschaftlich verbundenen Kammermusikpartners. Dass allerdings signifikante Verbindungslinien auffindbar sind, soll hier nur kurz angedeutet werden, eingeleitet mit einem Zitat aus der Feder des Prager Musikkritikers Erich Steinhard, der anlässlich der

* Der Text ist die erweiterte Fassung eines Vortrags, der am 5. Dezember 2009 im Rahmen des internationalen Symposiums „Die Donaueschinger Kammermusiktage 1921–1926“ am Musikwissenschaftlichen Institut Basel gehalten wurde.

1 Heinrich Strobel, *Musikleben. Zeitschau*, in: *Melos* 9 (1930), H. 2, S. 92.

Uraufführung von Hindemiths Liederzyklus *Die Junge Magd* op. 23 Nr. 2 in Donaueschingen 1922 im Blick auf die Satzstrukturen Bilder entwirft, die die Komposition als neu und alt zugleich erscheinen lassen.

„Hindemith ist einer von jenen, die ähnlich den neuen Graphikern auf mittelalterliche primitive unperspektivische Themen zurückgreift und mit großem Gestaltungsvermögen, knappstem Ausdruck, Temperament und Kultur zu einem neuen Stil gelangt. Die Melodik ist stark gregorianisch und reicht in der Ekstase bis zur musiklosen Sprache.“²

Ohne an dieser Stelle auf die wachsende Bedeutung historischer Verankerung und die Etablierung eines neuen linear-polyphonen Stils eingehen zu können, der von Donaueschingen ausgehend wesentliche Impulse auf das Schaffen der kommenden Jahre ausüben sollte, sei aus gegebenem Anlass in diesem Zusammenhang zumindest noch auf einen interessanten Aspekt des Donaueschinger Rahmenprogramms verwiesen. Bereits im Vorjahr, bei den ersten Kammermusik-Aufführungen, wurde von den Veranstaltern ein Besuch des benachbarten Klosters Beuron angeboten, in dessen Kirche ein Gottesdienst mit gregorianischem Gesang „in seiner ursprünglichen Reinheit“ gestaltet wurde, gefolgt von einem Vortrag des renommierten Beuroner Kantors und Choralforschers P. Dominicus Johner³ „über Entstehung und Entwicklung, Wesen und Art des gregorianischen Chorals [...], über seinen Einfluss und seine Bedeutung auf das musikalische Schaffen.“⁴ Nicht von Ungefähr erhielt der wiederholte Besuch des Klosters für Steinhard bereits 1922 zwingenden Symbolcharakter:

„Das Kloster Beuron, die einzige Pflegestätte des reinen gregorianischen Choralles, empfing die Musiker, deren musikalisches Denken zeitgemäss-unzeitgemäss an mittelalterlichem Spiritualismus die Schönheit wieder entdeckte.“⁵

Von der Erinnerung an eine Idee

Bleiben wir zunächst in der Gegenwart. Wie wird die historische Institution Donaueschingen heute überwiegend wahrgenommen? Der Südwestrundfunk (SWR) als Veranstalter und zentrale Anlaufstelle für die „Donaueschinger Musiktage“ fasst die ersten drei Jahrzehnte auf seiner Homepage folgendermaßen zusammen:

2 Erich Steinhard, *Ein modernes Musikfest*, in: *Prager Tagblatt* vom 9. August 1922.

3 Vgl. David Hiley, Art. *Johner, Dominicus (Franz-Xaver Karl)*, OSB, in: *MGG2*, Personenteil 9, Sp. 1125.

4 August Richard, *Kammermusikaufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst in Donaueschingen*, in: *Der Merker* 12 (1921), Nr. 20 (15. Oktober), S. 446.

5 Erich Steinhard, *Neue Musik in Donaueschingen*, in: *Der Auftakt* 2 (1922), S. 216.

„Die 1921 unter fürstlicher Protektion neu gegründeten Donaueschinger Musiktage existierten fünf [sic] Jahre lang als Zentrum zeitgenössischer Kammermusik – mit Paul Hindemith als prägender Figur, aber auch mit Uraufführungen von Berg, Schönberg und Webern. 1950 gelang ein diesen Blütejahren adäquater Neubeginn in Zusammenarbeit mit dem Südwestfunk, der sein Orchester zur Verfügung stellte und damit einen neuen Programmschwerpunkt einbrachte.“⁶

Die Fokussierung auf die frühen Jahre und die späteren Entwicklungen ab 1950 ist typisch für das Bild, das heute von Donaueschingen existiert. Und dies ist auch nicht verwunderlich. Der Mythos Donaueschingen war schon früh ein Produkt selektiver Wahrnehmung. Dieser Sachverhalt wird noch dadurch verstärkt, dass die Veranstaltungen traditionell in fünf Phasen gegliedert werden, die stets isoliert voneinander betrachtet wurden (s. nachfolgende Übersicht). Diese Phasen sind zum einen nach den Veranstaltungsorten in Donaueschingen, Baden-Baden und Berlin, zum anderen nach den politischen Rahmenbedingungen sortiert, in denen sie stattfanden.

Donaueschinger Veranstaltungen 1921–1950 (herkömmliche Einteilung in 5 Phasen)		
	Veranstaltung	Jury / Leitung
1921–26	Donaueschinger Kammermusik-Aufführungen	Burkard, Haas, Erdmann/Hindemith (Rehberg ⁷ , Holle ⁸)
1927–29	Deutsche Kammermusik Baden-Baden	Burkard, Hindemith, Haas
1930	Neue Musik Berlin 1930	Burkard, Hindemith, Schünemann
1934	Neue deutsche Volksmusik	Herrmann (Burkard)
1936	Alte und neue Kammermusik	
1937	Donaueschinger Musikfeiern	
1938–39	Oberrheinisches Musikfest	Reichspropagandaamt Baden
1946–47	Neue Musik Donaueschingen	Herrmann (Burkard)
1950–	Donaueschinger Musiktage	Strobel, Häusler, Köhler (SWF)

6 <http://www.swr.de/swr2/festivals/donaueschingen/ueberuns/geschichte/-/id=8414418/1xrftuu/index.html> (14.1.2013).

7 Auf Willy Rehberg ging ursprünglich die Idee zurück, „ein kleines Musikfest zu veranstalten, das ausschließlich der Aufführung von Werken noch unbekannter oder umstrittener Komponisten gewidmet sein sollte“ (Heinrich Burkard, *Bericht 1. Die Einrichtung von „Donaueschinger Kammermusikaufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst betr.“* vom 22.12.1920, D-DO, 24-5/011–013 [zur Signatur s. Anm. 13]). Rehberg wirkte anfangs noch kurz im Musikausschuss mit, verzichtete aber aus „Zeitmangel“ auf eine weitere Beteiligung (vgl. hierzu ausführlich: Hanspeter Bennwitz, *Die Donaueschinger Kammermusiktage 1921–26*, Dissertation, Freiburg i. Br. 1961, S. 18–27).

8 Zur Rolle Hugo Holles im Rahmen der Juryarbeit s. u.

Die so definierten Phasen fanden in der Forschung sehr unterschiedlich starkes Interesse. So konzentriert sich die einzige im engeren Sinne wissenschaftliche Monographie über Donaueschingen, die Freiburger Dissertation *Die Donaueschinger Kammermusiktage 1921–26* von Hanspeter Bennwitz aus dem Jahr 1961, ganz auf die ersten sechs Jahre, welche auch im Dezember 2009 erneut bei einem Symposium am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel in weitgehend isolierter Betrachtung diskutiert wurden. Die Donaueschinger Nachfolgeveranstaltungen bis 1930 in Baden-Baden und Berlin wurden zwar schon mehrfach in wissenschaftlichen Publikationen thematisiert, doch kreiste das Interesse dabei stets um Teilaspekte, etwa um Fragestellungen zur Gebrauchsmusik,⁹ zur Musik der „Neuen Sachlichkeit“¹⁰ oder zur Rolle Hindemiths.¹¹ Und abgesehen von einer Dokumentation von Werner Zintgraf,¹² der sich auf die Tätigkeit des Musikfestleiters Hugo Herrmann konzentrierte und dafür ausschließlich dessen Nachlass konsultierte, bleiben die 1930er- und 1940er-Jahre noch weitgehend im Dunklen. So prägt das überwiegende Interesse an den frühen Donaueschinger Jahren auch Josef Häuslers beeindruckenden, wenn auch nicht nach wissenschaftlichen Kriterien verfassten Band *Spiegel der Neuen Musik: Donaueschingen* aus dem Jahr 1996, in dem der ehemalige Programmverantwortliche der Musiktage zwar noch relativ ausführlich auf die Nachfolgeveranstaltungen in Baden-Baden und Berlin eingeht, sich aber zu den 1930er-Jahren in Donaueschingen ausdrücklich kurz fasst.

Die selektive und damit sehr ungleichmäßig erfolgte Aufarbeitung der einzelnen Festivalphasen war in den vergangenen Jahrzehnten also durch jeweils deutlich verschiedene Interessenslagen motiviert, wobei die Jahre zwischen 1930 und 1950 weitgehend ausgeklammert wurden. Den Blick „aufs Ganze“ zu wagen, den Versuch zu unternehmen, die sehr heterogen erscheinenden Entwicklungen der ersten drei Jahrzehnte in einen diskutablen Zusammenhang zu stellen, scheint von nicht geringem Interesse, da durchaus nachvollziehbare Wege in die 30er-Jahre hinein- und auch aus ihnen herausführen zu den Nachkriegsveranstaltungen bis einschließlich 1950.

Donaueschingen bietet gerade in dieser Hinsicht als Untersuchungsgegenstand eine einzigartige Chance. Keine andere Institution, die sich der Förderung neuer Musik verschrieb, kann auf eine Geschichte zurückblicken, die sich von der Weimarer Republik über die Zeiten der NS-Diktatur bis in die Nachkriegszeit erstreckt, und dies mit signifikanten personellen Kontinuitäten und expliziten Bezugnahmen. Dieses Potential wird seit September 2007 in dem von der DFG geförderten Forschungsprojekt „Bruchlinien und Kontinuitäten. Die Donaueschinger

9 Den größten Anteil haben hier Forschungsbeiträge zu den Themenfeldern Laienmusik, Musikpädagogik, Rundfunk, Film und weiteren neuen Medien, in denen die Musikfeste als wichtiges Podium beschrieben werden.

10 Vgl. etwa einzelne Abschnitte in: Nils Grosch, *Musik der Neuen Sachlichkeit*, Stuttgart 1999.

11 Vgl. etwa: Luitgard Schader, „Deutsche Kammermusik Baden-Baden“ 1927–1929. Ein Forum des Experimentierens, in: *Musik in Baden-Württemberg* 11 (2004), S. 161–186.

12 Werner Zintgraf, *Neue Musik 1921–1950 in Donaueschingen, Baden-Baden, Berlin, Pfullingen, Mannheim* (= Dokumentationen zur Musik im 20. Jahrhundert 2), Horb a. N. 1987.

Musikfeste 1921–1950“ am Institut für Musikwissenschaft der Universität Regensburg für Untersuchungen in einem übergreifenden Ansatz nutzbar gemacht.¹³

Im Folgenden soll exemplarisch gezeigt werden, wo fruchtbare Wege für den Entwurf eines adäquaten Geschichtsbildes für Donaueschingen und sein musikhistorisches Umfeld zu finden sind. Dabei wird die Entwicklung von Ideen und Konzepten über die ersten drei Jahrzehnte hinweg ins Auge gefasst und gleichzeitig werden inhaltliche Kriterien für eine sinnvolle Strukturierung der Donaueschinger Veranstaltungen bis 1950 gesucht. Nur so scheint es möglich, Zusammenhänge zu erkennen, die in der späteren Wahrnehmung verschüttet wurden.

Von der Erfindung einer Idee

Donaueschingen durchlief in den ersten drei Jahrzehnten extreme konzeptionelle Wandlungen, die sehr bewusst vollzogen wurden. Sie wurden stets ausführlich von den Programmverantwortlichen kommentiert und in Programmschriften wie auch in der Presse dargelegt. Die programmatische Ausrichtung der Veranstaltungen, die in den ersten Jahren vom Donaueschinger Musikdirektor Heinrich Burkard organisiert und von diesem gemeinsam mit dem Hochschullehrer Joseph Haas und dem jungen Berliner Pianisten und Komponisten Eduard Erdmann inhaltlich konzipiert wurden, führte dazu, dass Donaueschingen bereits 1922 ausdrücklich als „Idee“ wahrgenommen und bezeichnet wurde¹⁴. Die Verwendung von Schlagworten wie „Donaueschinger Idee“, das „Programm Donaueschingen“¹⁵ oder der „Donaueschinger Gedanke“¹⁶

13 Im Rahmen des Regensburger Projekts am Lehrstuhl Prof. Dr. Wolfgang Horn werden u. a. die wichtigsten Quellenbestände zu den Donaueschinger Kammermusiktagen zwischen 1921 und 1950 in Datenbanken erfasst und inhaltlich erschlossen, die dann via Internet für Recherchen zugänglich gemacht werden (<http://www-cgi.uni-regensburg.de/Fakultaeten/Musikwissenschaft/Donaueschingen/index.php>). Zu diesen Quellen gehören insbesondere die einschlägigen Archivalien im Fürstlich Fürstenbergischen Archiv (D-DO). Bei Verweisen auf Archivalien aus diesem Bestand wird im Folgenden als Signatur die für die Verzeichnisse festgelegte Dokumenten-Nummer verwendet, die die bestehende Ordnung und Bezeichnung der Dokumente wiedergibt. Sie ist folgendermaßen aufgebaut: „Jahr-Faszikel/laufende Nummer“ (z. B. 25-2/004).

14 Vgl. Hugo Holle in seinem Beitrag für die Programmschrift 1922: „[...] es handelt sich hier bei den Donaueschinger Festen letzten Endes nicht einfach um ein paar Konzerte, die jungen Künstlern an die Öffentlichkeit verhelfen sollen (das geschieht anderswo auch), sondern um eine Idee, die – wage das ohne Übertreibung zu sagen – von größter Wichtigkeit für die Weiterentwicklung der jungen deutschen Tonkünstler werden kann“ (*Zum zweiten Kammermusikfest in Donaueschingen*, in: *Neue Musik-Zeitung* 43 [1922], H. 20, S. 317).

15 Vgl. „Dr. J.“ (d. i. Eduard Johne) in der Programmschrift 1923: „Donaueschingen bedeutet heute ein Programm, hat Schule gemacht und auch Nachahmer gefunden, Donaueschingen bedeutet für die jungen schaffenden Musiker eine soziale und kulturelle Tat“ (*Zum 10jährigen Bestande der Gesellschaft der Musikfreunde in Donaueschingen*, in: *Neue Musik-Zeitung* 44 [1923], H. 17, S. 297).

16 Hans Schorn etwa bezeichnet Fürst Max Egon zu Fürstenberg im Jahr 1924 als „Helfer bei der machtvollen Aufrichtung des fruchtbaren Donaueschinger Gedankens“ (*Geschenkte Musik*, in: *Musikblätter des Anbruch* 6 [1924], H. 3, S. 112 f.).

prägten die zeitgenössische Rezeption nachhaltig. Donaueschingen avancierte schnell zu einem Symbol.¹⁷

Unklar bleibt dabei meist, was mit diesen Schlagworten, die ja einen starken inneren Zusammenhang über die Jahre stifteten, tatsächlich inhaltlich gemeint war.

Klar formuliert findet man eine Leitidee nur in der Gründungsphase in den 1921 veröffentlichten Richtlinien des Arbeitsausschusses, „für die Förderung des musikalischen Nachwuchses einzutreten“ und sich ausschließlich dem Schaffen „noch unbekannter oder umstrittener schöpferischer musikalischer Talente“ zu widmen.¹⁸ Es ging also um die Entdeckung und Förderung von verheißungsvollen Künstlerpersönlichkeiten. Bei der Suche nach geeigneten Werken verfolgte man zwei Strategien. Zum einen bat man sog. „Vertrauensmänner“, die in den prominenten Musikzentren Deutschlands und in Wien über das Schaffen des Nachwuchses gut informiert waren,¹⁹ sowie einzelne Mitglieder des installierten „Ehrenausschusses“ um Empfehlungen.²⁰ Zum anderen wurden in einschlägigen Fachzeitschriften Anzeigen geschaltet, in denen zur Bewerbung in Donaueschingen aufgerufen wurde.²¹

Bis zum Eintritt Hindemiths in den Arbeitsausschuss kurz vor den Kammermusik-Aufführungen des Jahres 1923²² wurde die ursprüngliche Leitidee auch weitgehend umgesetzt. Ein schönes Dokument hierfür sind – neben der umfangreichen Korrespondenz – insbesondere die Kommentare der Jury-Mitglieder zu den eingereichten Kompositionen in den sog. „Eingangsbüchern“, in denen Burkard das eingesandte Notenmaterial akribisch verzeichnete. Diese tabellarisch angelegten Listen, die allerdings nur für die Jahre 1921, 1924 und 1926 erhalten sind, dienten zum einen der Dokumentation, zum anderen wurden sie in der ersten Phase der Begutachtung alljährlich dazu verwendet, kurze Stellungnahmen der Ausschuss-Mitglieder schriftlich festzuhalten. In den teils recht launig formulierten Empfehlungen und Ablehnungen erscheinen der Bekanntheitsgrad des Bewerbers und der Innovationsgrad der Werke als herausragende Kategorien.

17 Vgl. etwa Paul Stefan in einem Überblick über die Musikfeste des Jahres 1923: „Wir hatten Donaueschingen niemals nur das viele Entdeckte zu danken, sondern, vor allem, seinen Geist, seinen Sinn, seine Atmosphäre, das ‚Symbol Donaueschingen‘“ (*Donaueschingen*, in: *Musikblätter des Anbruch* 5 [1923], H. 8, S. 240).

18 Heinrich Burkard, Eduard Erdmann und Joseph Haas, *Die Donaueschinger Kammermusikaufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst*, in: *Neue Musik-Zeitung* 42 (1921), H. 20, S. 309.

19 1921 zählten zu den Vertrauensmännern Egon Wellesz (Wien), Paul Marsop (München), Joseph Haas (Stuttgart/München), Willibald Gurlitt (Freiburg), Franz von Hoesslin (Mannheim), Bernhard Sekles (Frankfurt a. M.), Herbert Leyendecker (Köln), Peter Raabe (Aachen), Arthur Seidl (Dessau), Georg Schünemann (Berlin), Hugo Kaun (Berlin) und Arthur Willner (Berlin).

20 Unter den Mitgliedern des Ehrenausschusses, der sich anfangs aus Richard Strauss (Ehrenvorsitz), Hans Pfitzner, Arthur Nikisch, Siegmund von Hausegger, Ferruccio Busoni, Max von Pauer und Franz Schreker zusammen setzte, beteiligten sich nur die vier letztgenannten konstruktiv an dem Verfahren.

21 Vgl. etwa: *Mitteilungen: Die Donaueschinger Kammermusikaufführungen*, in: *Der Merker* 12 (1921), Nr. 23, S. 512 oder *Kleine Mitteilungen. Das III. Donaueschinger Kammermusikfest*, in: *AMZ* 49 (1922), Nr. 51/52, S. 949.

22 Vgl. Johne, *Zum 10jährigen Bestande* (Anm. 15), S. 298.

Von der Wandlungsfähigkeit einer Idee

Blickt man an das Ende der ersten zehn Jahre „Donaueschingen“ – nach dem Umzug der Veranstaltungen über Baden-Baden nach Berlin –, so findet man bei allem Wandel den ursprünglichen ideellen Bezugspunkt nach außen hin erhalten. Deutlich geht dies etwa aus dem eingangs zitierten Bericht Heinrich Strobels aus dem Jahr 1930 hervor. Was hier in Zusammenhang mit der alten „Donaueschinger Idee“ gestellt wird, hat mit der ursprünglichen Leitidee, die ja einst eine konkrete Umsetzung fand, allerdings nichts mehr zu tun. Tatsächlich wurde sie im Lauf der zehn Jahre völlig auf den Kopf gestellt.

Das ursprüngliche Anliegen, noch unbekannte Künstlerpersönlichkeiten im Rahmen von Konzertveranstaltungen zu fördern, mutierte bis 1930 in ein experimentelles Konzept, in dem überwiegend bereits bekannte Musikschaaffende dazu eingeladen wurden, kompositorische Lösungen zu bestimmten Fragestellungen zu entwickeln, die von aktueller gesellschaftlicher Relevanz waren.

Der deutliche konzeptionelle Wandel wurde 1923 eingeleitet, als Paul Hindemith im Vorfeld des Musikfests in den Arbeitsausschuss eingebettet wurde,²³ aus dem Eduard Erdmann im folgenden Jahr ausschied. Erdmann war 1921 in seiner Eigenschaft als „der Interpret modernster Musik“ für die Jury gewonnen worden, was Heinrich Burkard folgendermaßen bewertete: „Für unser Musikfest ist dieser Name von besonderer Bedeutung, da Erdmann ein Programm bedeutet.“²⁴ Somit nahm er die Rolle des avancierten Widerparts zu Joseph Haas ein, der im eigenen kompositorischen Schaffen eine klare konservative Linie tonaler Prägung verfolgte. Erdmann wurde allerdings bereits 1922 Zielscheibe polemischer Angriffe, die aus dem Kreis der Schüler Franz Schrekers kamen. Ihm wurde unterstellt, parteiisch und inkompetent zu sein, Vorwürfe, die Burkard weitgehend zu entkräften vermochte.²⁵ Da sich allerdings auch Haas bereits 1921 gegenüber Burkard mehrfach wenig freundlich über Erdmanns kompositorische Fähigkeiten geäußert hatte,²⁶ Erdmann immer weniger Zeit für die Ausschussarbeit fand²⁷ und Hindemith eine zunehmende Präsenz in Donaueschingen zeigte, war die Ablösung Erdmanns der Schlusspunkt einer konsequenten Entwicklung.

23 Aus einem Telegramm an Burkard vom 16. Juni 1923 geht hervor, dass neben Hindemith von Erdmann auch Ernst Křenek als Arbeitsausschuss-Mitglied ins Spiel gebracht wurde: „Programm einverstanden desgleichen Wahl hindemith [sic] falls 5ter Mann hinzugewählt wird. Schlag Křenek vor“ (D-DO, 23-1/052; vgl. hierzu auch Josef Häusler, *Spiegel der Neuen Musik: Donaueschingen. Chronik – Tendenzen – Werkbesprechungen*, Kassel 1996, S. 46 f.).

24 Heinrich Burkard, *Bericht 1. Die Einrichtung von „Donaueschinger Kammermusikaufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst“ betr.* (Typoskript, D-DO, 21-5/011–013). Erdmann schaffte 1919 als Pianist den Durchbruch mit einem Klavierabend in Berlin, bei dem er Werke von Schönberg, Berg, Tiessen und Scherchen präsentierte (vgl. Volker Scherliess, Art. *Erdmann, Eduard*, in: *MGG2*, Personenteil 6, Sp. 415 f.).

25 Vgl. den Briefwechsel zwischen Schreker und Burkard sowie Haas und Burkard von Februar bis März 1922 (D-DO, 22-1/128 und 22-3/027, 076 und 209–211).

26 Vgl. etwa die Briefe von Haas an Burkard vom Juni 1921, in dem die mögliche Aufnahme eines Liederzyklus Erdmanns ins Programm diskutiert wird (D-DO, 21-2/027 und 063; vgl. hierzu auch Bennwitz, *Kammermusiktage* [Anm. 7], S. 42 f.).

27 Vgl. etwa den entschuldigenden Brief von Erdmanns Frau Irene an Burkard vom 23.12.1923 (D-DO, 24-1/94).

Auch wenn Hindemith erst ab 1923 „offiziell“ zu den Entscheidungsträgern der Donaueschinger Veranstaltungen gehörte, prägte er das Festival von Anfang an als Komponist und Interpret ganz wesentlich. Seit dem durchschlagenden Erfolg mit dem *Streichquartett* op. 16 bei den ersten Kammermusik-Aufführungen und den Aufsehen erregenden Aufführungen des allseits bewunderten Liederzyklus *Die Junge Magd* op. 23 Nr. 2 gemeinsam mit der sehr kontrovers diskutierten *Kammermusik Nr. 1* op. 24 Nr. 1 im nachfolgenden Jahr avancierte er sowohl stilistisch als auch in seiner mitreißenden Musizierhaltung schnell zu einem Leitbild, auf das sich auch die Berichterstattung fokussierte. Wie aus einem Brief an Burkard von Anfang Juli 1923 hervorgeht,²⁸ war Hindemith, der sich mittlerweile als Interpret in Donaueschingen unentbehrlich gemacht hatte, derart intensiv in die Diskussion der Programmplanung einbezogen, dass seine Aufnahme in den Arbeitsausschuss eigentlich nur mehr eine Formsache war.

Explizit greifbar wird Hindemiths Einfluss auf die programmatische Ausrichtung zunächst mit der Forderung, 1924 auch Werke bereits bekannter Namen mit aufzunehmen, was in diesem Jahr u. a. mit der schwerpunktmäßigen Berücksichtigung von Komponisten aus dem Wiener Umfeld Schönbergs geschah.²⁹ Weit schwerwiegender und folgenreicher war dann der inhaltliche Konzeptionswechsel, der ab 1925 von Hindemith mit der erstmaligen Vergabe von Kompositionsaufträgen initiiert wurde.

Verfolgt man die Korrespondenz dieses Jahres, so finden sich zugleich Anzeichen einer Krise wie auch Signale des Wandels und Aufbruchs in Donaueschingen. Probleme auf der Leitungsebene bahnten sich bereits im November 1924 an, als Burkard aus bislang nicht geklärten Gründen beim Fürsten zu Fürstenberg um Auflösung seines Arbeitsvertrages mit dem Beginn des folgenden Jahres ersuchte, eine Entscheidung, die er später wieder zurücknahm.³⁰ Die Motivation Burkards schien jedenfalls so offensichtlich an einem Tiefpunkt angelangt zu sein, dass sich Walter Rehberg, Sohn des ursprünglichen Ideengebers und Initiators des Musikfestes, veranlasst sah, seine Unterstützung anzubieten³¹ und Hindemith in einem äußerst erbosten Schreiben Anfang Juni, also wenige Wochen vor dem Musikfest, Burkard schwere Versäumnisse bei der Organisation vorwarf.³²

In dieser Situation der Schwäche gewannen offensichtlich neue Kräfte Einfluss auf die Juryarbeit, zu denen etwa der Schweizer Mäzen Werner Reinhart gehörte, der eng mit der *Internationalen Gesellschaft für Neue Musik* (IGNM) verbunden war, die er in den 20er-Jahren ideell und vor allem finanziell stark unterstützte.³³ In seinen Briefen an Burkard schlug Reinhart Anfang 1925 mit Nachdruck die beiden Kammermusikwerke Kaminskis und Ermatingers vor, die dann auch ins Programm aufgenommen wurden, und legte für die Ausführung bestimmte Interpreten

28 Brief Hindemiths an Burkard von Anfang Juli 1923 (D-DO, 25-3/074).

29 Vgl. hierzu Bennwitz, *Kammermusiktage* (Anm. 7), S. 71f.

30 Vgl. Häusler, *Spiegel der Neuen Musik* (Anm. 23), S. 13.

31 „Ich möchte nicht hoffen, dass sich die Befürchtungen bewahrheiten und die Sache ein für allemal ins Wasser fällt. Ich brauche nicht besonders hervorzuheben, dass ich natürlich stets gern bereit bin, mich in den Dienst der Pionierarbeit für neue Musik zu stellen“ (Brief Rehbergs an Burkard vom 7.5.1925 [D-DO, 25-3/209]).

32 Vgl. Brief Hindemiths an Burkard vom 9.6.1925 (D-DO, 25-2/004).

33 Vgl. Anton Haefeli, *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM). Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart*, Zürich 1982, S. 102–105.

nahe.³⁴ Im Falle einer Zusage, von der er wie selbstverständlich ausging, versprach er neben der Kostenübernahme dieser Aufführungen noch weitergehende finanzielle Zuwendungen,³⁵ auf die man auch noch im folgenden Jahr dringend angewiesen war.³⁶

Auch den Marketingstrategien des Schott-Verlags gegenüber zeigte man sich nun offener als in der Anfangsphase. Während man noch 1922 im Sinne einer unabhängig arbeitenden Jury Position gegen einen Versuch Willi Streckers bezogen hatte, durch die nicht eben uneigennützig Stiftung eines Kompositionspreises die Plattform Donaueschingen für die Verlagsinteressen des Hauses Schott zu nutzen,³⁷ empfahl Haas nun drei Jahre später in Sorge um das Niveau und die Zukunft Donaueschingens nachdrücklich, sich mit den Gewinnern des Schott'schen Preisausschreibens zu befassen, zu dessen Juroren sowohl Haas als auch Hindemith gehörten.³⁸ In diesem Zusammenhang übermittelte Haas bezeichnender Weise Burkard den Wunsch Hindemiths, auch ein „zuvor nicht preisgekröntes, aber für Donaueschingen event. doch geeignetes Stück“ in Betracht zu ziehen.³⁹ Grundsätzlich drang Haas aber nach wie vor darauf, an der ursprünglichen Donaueschinger Idee festzuhalten: „Ich hoffe, dass wir diesmal ein gutes Programm zusammenstellen werden, das auch neue Namen berücksichtigt.“⁴⁰

Offenbar war man nicht erst 1925 bei der eigenständigen Suche nach Nachwuchstalenten an Grenzen gestoßen. Nach den ersten beiden außerordentlich erfolgreichen Kammermusik-Aufführungen, bei denen insbesondere die vorgestellten Kompositionen von Hindemith, Křenek, Jarnach, Hába und Petyrek einen nachhaltigen Eindruck hinterließen, zeichneten sich bereits 1923 größere Probleme ab. Nur mit einiger Mühe und unter Rückgriff auf Bewerbungen aus den Vorjahren gelang es, wenigstens acht Werke für drei Konzerte zusammen zu stellen, wobei sich – wie aus dem Briefwechsel hervorgeht – der Arbeitsausschuss selbst dabei noch auf Kompromisslösungen einlassen musste.

Die eigentlich recht ernüchternde Bilanz des Jahres, in dem man erstmals auf die erfolgreichsten Donaueschinger „Entdeckungen“ Hindemith und Křenek aufgrund ihres inzwischen erlangten Bekanntheitsgrades verzichten musste, war für mehrere Rezensenten aber nicht Grund, den Sinn der Veranstaltung in Frage zu stellen, sondern Anlass, die Aufgabe Donaueschingens neu zu überdenken. Von besonderem Interesse ist hierbei die ausführliche Besprechung des prominenten Berichterstatters der liberalen *Frankfurter Zeitung* Paul Bekker, der feststellte, dass sich die Rezeption Donaueschingens grundlegend gewandelt habe: „während man noch im vorigen

34 Vgl. die Briefe Reinharts an Burkard vom 22.1., 26.1. und 5.2.1925 (D-DO, 25-2/148–150).

35 Vgl. Brief Reinharts an Burkard vom 23.5.1925 (D-DO, 25-3/065).

36 Vgl. Brief Burkards an Haas vom 4.1.1926 (Bayerische Staatsbibliothek München [D-Mbs], Nachlass Joseph Haas).

37 Vgl. Brief Haas' an Burkard vom 13.2.1922 (D-DO, 22-1/100) und Brief Burkards an Haas vom 22.3.1922 (D-DO, 22-1/115).

38 Vgl. hierzu Tomi Mäkelä, *Aarre Merikanto. Konzert für Geige, Klarinette, Horn und Streichquartett* („Schott-Konzert“), Wilhelmshaven 1996, insbesondere das 2. Kapitel: „Der Schott-Wettbewerb (1924–1925) im Spiegel seiner Zeit“, S. 16–21.

39 Brief Haas' an Burkard vom 30.3.1925 (D-DO, 25-2/084).

40 Brief Haas' an Burkard vom 7.4.1925 (D-DO, 25-2/074).

Jahr fast ausschließlich von den Komponisten und ihren Werken sprach, lenkte sich das Interesse diesmal über die künstlerische Darbietung im engeren Sinne hinaus zum erheblichen Teil auf den Charakter der Veranstaltungen.“⁴¹

Für diese Entwicklung macht er zwei Faktoren verantwortlich: Zum einen die „Tatsache, dass die Namen der begabtesten jungen Komponisten, die Typen ihres Schaffens allmählich bekannt geworden sind und das Hinzukommende nichts wesenhaft Neues brachte.“⁴² Zum anderen die Erkenntnis, dass gerade für die Förderung der zeitgenössischen Musik der Rahmen, in der sie stehe, besondere Bedeutung habe. Donaueschingen zeichne sich laut Bekker insbesondere durch die „bewusste Vermeidung jeglichen Publizitätszweckes im Sinne des gewohnten Konzertbetriebs“ aus.

„Man macht dort Musik um der Freude am Musizieren und um der inneren Anteilnahme am Werdenden willen. Es kommt nicht darauf an, dass die aufgeführten Werke durchaus vollendet seien, dass sie von der Kritik sofort ausführlich besprochen und von den Verlegern erworben werden. [...] Das ‚Konzert‘, wie es in Zeitungsinseraten angekündigt wird, verschwindet. Es bildet sich eine neue Art improvisatorischen Kunstdaseins, für das jeder gibt, was er gemäß seiner Natur geben kann, und das durch die Musik formalen Zusammenschluss erhält [...].“⁴³

Der Weg führt für Bekker dabei weg von der individuellen Leistung des „musikalischen Nachwuchses“, die ja eigentlich Grundlage für die ursprüngliche Donaueschinger Leitidee war, und hin zu einer „absichtslos von innen her“ wachsenden Gemeinschaft:

„Der bleibende Eindruck knüpft sich nicht an ein besonderes Werk, an eine einzelne Erscheinung. Er beruht auf der Grundempfindung, dass hier eine jugendliche, wachsende Kunst außerhalb des großstädtischen Betriebes ihren natürlichen Nährboden gefunden hat und nun, unbekümmert um Gefallen oder Nichtgefallen, jenseits der Frage nach Erfolg oder Nichterfolg, lediglich dem eigenen Gesetz folgend, unter liebevoller Pflege sich weiter entfaltet und gedeiht.“⁴⁴

Mit dieser Perspektive weist Bekker beinahe prophetisch Donaueschingen eine neue ideelle Ausrichtung zu, die tatsächlich in den nachfolgenden Jahren greifbar werden sollte.

Nach den Erfahrungen des Jahres 1923 sah man auch von „offizieller“ Seite die Notwendigkeit, Bilanz zu ziehen. In seinem programmatischen Artikel *Weg und Ziel* zu den Kammermusik-Aufführungen von 1924 fasst Burkard das bisher Geleistete recht nüchtern zusammen und spricht die Notwendigkeit einer Kurskorrektur an.

41 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.

42 Ebd.

43 Ebd.

44 Ebd.

„Als wir vor drei Jahren unsere Idee zur Tat werden ließen, war es das erstmal, dass die junge Kunst in einem nur ihr gewidmeten größeren Rahmen eine systematische Pflege erfuhr. Einige Begabungen, auf die wir hinweisen konnten, sind heute als repräsentativ für die neue Strömung erkannt. Damit entfällt für uns der Grund, sie ferner zu berücksichtigen, damit erhalten die weiteren Programme aber auch Lücken, die wir nur schwer durch Gleichwertiges ersetzen können, denn es scheint, dass in der nächsten Zeit weniger Entdeckungen neuer Führerpersönlichkeiten zu erwarten sind, als dass der jüngste Nachwuchs mehr die Errungenschaften der schon eingeführten Begabungen ausbauen wird. Die Produktion der nächsten Jahre wird bestimmen, ob wir unsere Musikfeste fortführen. [...] Vielleicht kommen wir auch dazu, unser Programm auf die Versuchsbühne oder den Chorgesang auszudehnen.“⁴⁵

Die wesentlichen Wege schienen dem Arbeitsausschuss zu diesem Zeitpunkt also bereits gewiesen. Man gab sich streng in seinem Anspruch, nicht einfach Konzertpodium zu sein, sondern das seriöse Forum zur Förderung neuer Strömungen schlechthin und suchte nach weiterführenden Aufgaben, die eine Fortsetzung der Veranstaltung legitimieren könnten. Durch die Umsetzung des von Burkard hier bereits ins Auge gefassten Themenschwerpunktes „Chormusik“ mit der erstmaligen Vergabe von Kompositionsaufträgen wurde 1925 eine richtungweisende Entscheidung getroffen, aus der sich der fundamentale Wandel Donaueschingens bis 1930 und darüber hinaus entwickeln sollte.

Mit dem neuen Schwerpunkt ergab sich auch innerhalb der Jury eine neue personelle Konstellation, die zwar nach außen nicht explizit dokumentiert wurde, doch im Briefwechsel der Arbeitsausschuss-Mitglieder deutlich ablesbar ist: Hugo Holle, der als Leiter der Stuttgarter Madrigalvereinigung mit der Interpretation der neuen Chorwerke in Donaueschingen beauftragt wurde, avancierte innerhalb der Jury zu einer maßgeblichen Instanz. In seiner Funktion als Schriftleiter der *Neuen Musik-Zeitung*, die zwischen 1921 und 1926 in Sondernummern die offiziellen Programmschriften der Donaueschinger Kammermusikaufführungen herausbrachte, war Holle bereits in den vorangegangenen Jahren eng mit dem Arbeitsausschuss verbunden. Unmittelbaren Einfluss auf die Programmgestaltung vermochte er dann in den Jahren 1925 und 1926 zu nehmen, in denen er im Grunde wie ein Jurymitglied agierte. Er war intensiv in die Auswahlprozesse eingebunden und relativierte zumindest in Sachen Vokalmusik die Rolle von Joseph Haas im Arbeitsausschuss stark. Holle forderte Werke an,⁴⁶ befand über Qualität und Aufführbarkeit⁴⁷ und gab seine Einschätzungen ausführlich und pointiert

45 Heinrich Burkard, *Weg und Ziel*, in: *Neue Musik-Zeitung* 45 (1924), H. 8, S. 189 f.

46 Vgl. etwa den Brief an Burkard vom 3.1.1925, in dem Holle vom Eintreffen angeforderter Instrumental- und Vokalwerke berichtet, die er offensichtlich mit Burkard besprechen möchte (D-DO, 25-2/179).

47 Vgl. etwa Brief Burkards an Haas vom 22.4.1925 (D-Mbs, Nachlass Joseph Haas).

kund.⁴⁸ So erscheint er in einem Brief an Burkard von Anfang April 1925 sogar als treibende Kraft hinter dem geplanten Chormusik-Programm, in dem neue Madrigale präsentiert werden sollten.⁴⁹

Haas hat sicher deutlich gespürt, dass der grundlegende Wandel Donaueschingens, der von dem sehr dynamisch und bestimmend auftretenden Hindemith von nun an pragmatisch vorangetrieben wurde, nicht mehr aufzuhalten war. Als vergleichsweise stiller Anwalt der ursprünglichen Leitidee reduzierte er in diesen Jahren sichtlich sein Engagement in der Jury. So verzichtete er in mehreren Fällen sogar auf eine persönliche Prüfung der diskutierten Werke und vertraute auf das Urteil Hindemiths und Holles, denen die Aufgabe zuteil wurde, Kompositionen, die nach einer ersten Durchsicht interessant erschienen, mit ihren Ensembles praktisch zu erproben. Aus der Korrespondenz gewinnt man den Eindruck, dass Haas zunehmend eine passive Rolle einnahm und gutwillig die von Burkard gesammelten Vorschläge akzeptierte und absegnete, um dem Fortbestand und der Entwicklung Donaueschingens nicht im Wege zu stehen. Auch wenn er weiterhin durchaus an Donaueschingen als ideellem Bezugspunkt für neue Musik interessiert war, reagierte er gelassen, wenn er nicht immer an allen Entscheidungsprozessen beteiligt wurde.⁵⁰

Die neue Richtung war nun klar vorgegeben und wurde auch kommuniziert. Folgt man Hugo Holles Ausführungen im Programmheft von 1925, so erhoffte man sich mit der Wiederbelebung des Madrigalstils durch Kompositionsaufträge einen positiven Einfluss auf die „ernsthafte Hausmusik“.⁵¹ Und mit der „Bestellung“ von „Gebrauchsmusik unterhaltenden Charakters“ für Militärorchester sollte 1926 laut Burkard „die Brücke zwischen Schaffenden und der ‚Masse‘“ geschlagen werden.⁵² Der konzeptionelle Umschlag in den Bereich der soziologisch begründeten „Gebrauchsmusik“ hat sich in Donaueschingen also schon früh abgezeichnet. Wie aus der Korrespondenz zwischen den Jurymitgliedern und Max Butting sowie Walter Ruttman hervorgeht,

48 Vgl. etwa Brief Holles an Burkard vom 3.3.1926 (D-DO, 25-3/040).

49 Holle schreibt: „Hindemiths Madrigale habe ich nicht beigelegt. Ich hoffe bestimmt, dass er für Donaueschingen neue schreibt; ich habe ihm deshalb neulich schon geschrieben. Bitte drängen Sie ihn auch noch. Es ist um der Sache willen von grösster Wichtigkeit, dass Hindemiths Madrigale auf dem Programm stehen, da er wirklich glänzende neue Einfälle für diese Besetzung hat, an die kein anderer auch nur entfernt herankommt. [...] – Nach ihm schlage ich Krenek und Butting vor. Dann wäre (all die Sachen sind ja kurz und rasch vorüber) noch Stürmer und Maler in Erwägung zu ziehen. Sie nehmen mir diese Vorschläge doch hoffentlich nicht übel. Mir liegt ja am allermeisten daran, dass was Gescheites für Kammerchor herauskommt“ (Brief Holles an Burkard vom 4.4.1925, D-DO, 25-3/218).

50 Vgl. etwa Burkards Entschuldigung bei Haas wegen einer Programmänderung im Vorfeld des Musikfestes von 1926: „Du weißt, dass es mir völlig fern liegt, etwas ohne Dich ins Programm aufzunehmen, aber in diesem Fall habe ich bei der Zeitungsnotiz doch die Chöre schon erwähnt“ (Brief vom 9.6.1926, D-Mbs, Nachlass Joseph Haas), auf die Haas antwortet: „Wegen der Programm-Änderung u.s.w. brauchst Du Dir keine Sorgen machen. Ich bin so vernünftig, zu begreifen, dass die Tat des Zugreifens manchmal wichtiger ist als das Verzögern einer Sache formaler Dinge wegen. Holle hat mir Reutter auch nicht schicken können [...] u. die Stolcer-Slavenski Chöre acceptiere ich auch unbesehen, wenn Hindemith sie gut findet“ (Brief vom 12.6.1926, D-DO, 26-2/024).

51 Hugo Holle, *Das neue deutsche Chorlied*, in: *Neue Musik-Zeitung* 46 (1925), H. 20, S. 470–472.

52 Heinrich Burkard, *Die Musikstädte Donaueschingen – Baden-Baden*, in: *Musikblätter des Anbruch* 9 (1927), S. 223.

wurde 1926 neben einer Diskussion „mechanischer“ und „elektroakustischer Musik“ auch schon eine Veranstaltung zum Thema Film ins Auge gefasst, eine Idee, die tatsächlich erst ab dem folgenden Jahr in Baden-Baden das Spektrum der präsentierten Gebrauchsmusik-Kategorien um einen aktuellen Aspekt bereichern sollte.⁵³

Als man sich 1927 in Baden-Baden mit der Musikantengilde zusammenschloss, wurden noch die Bereiche Jugend- und Laienmusik und damit das Feld der pädagogischen Musik mit einbezogen. Zwar spricht Burkard in einem Programmkommentar immer noch davon, die Kammermusikfeste selbst „im alten Geist“ und mit der „alten Zielsetzung“ weiterzuführen, wobei er die ursprüngliche Leitidee als „Grundidee“ nochmals ausführt.⁵⁴ Doch findet Hindemith zu diesem Zeitpunkt in einem viel zitierten Brief an Otto Ernst Sutter zu einer neuen Definition der „Donaueschinger Idee“:

„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.“⁵⁵

Damit beschreibt Hindemith den grundlegenden konzeptionellen Wandel: Nicht mehr Künstlerpersönlichkeiten, sondern zeitgebundene Themen und Ideen bestimmen die Programmstruktur der nächsten Jahre – und das sollte auch weit über 1930 hinaus so bleiben.

Der Begriff „Donaueschinger Idee“ hatte sich demnach längst verselbständigt, war zum Markenzeichen geworden, dessen Vergangenheit bereits mythologische Qualitäten annahm. In seinem Programmheft-Beitrag Rückschau und Umblick für 1928 beschrieb Haas „Donaueschinger“ denn auch als „neuen musikhistorischen Kollektivbegriff“, den er mit

53 Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang ein Brief Burkards an Haas vom 17.3.1926, in dem sich Burkard u. a. enttäuscht über die Anzahl und Qualität der eingesendeten Kompositionen zeigt. Er berichtet aber auch von einem Gespräch mit Hindemith, der auf einen „ganz neuen Gedanken“ gekommen sei. Hindemith äußert hier erstmals die Ideen, Originalkompositionen für Reproduktionsapparate (z. B. der Firma Welte) vorzustellen, bei denen man „keinerlei Rücksichten auf manuelle Ausführbarkeit nehmen“ müsse, zudem Schlemmers „Triadisches Ballett“ mit neu komponierter Musik aufzuführen und einen der „völlig nach neuen Grundsätzen gearbeiteten“ Filme Walter Ruttmanns mit Musik von Max Butting zu präsentieren (D-Mbs, Nachlass Joseph Haas). Bindeglied in Sachen Film war Max Butting, der mit der Musikabteilung der Berliner „Novembergruppe“ bereits im Vorjahr eine Veranstaltung zum Thema Film durchgeführt hatte; (vgl. Anfrage Burkards bei Butting vom 2.4.1926, Archiv der Akademie der Künste Berlin [D-Bda], Butting Archiv Nr. 354 (2), und die Antworten aus Berlin: Postkarte Buttings und Ruttmanns an Burkard vom 26.3.1926, D-DO, 26-3/008, und Brief Buttings an Burkard vom 2.4.1926, D-DO, 26-2/197). Ruttmann erklärte sich bereit, seine Filme op. 2, 3 und 4 zur Verfügung zu stellen, allerdings ohne Musik: „Die drei Filme sind ohne Musik gedacht und in ihrer eigenen optischen Musikalität so selbständig, dass Musik kein Plus wäre“ (Brief Ruttmanns an Burkard vom 3.4.1926, D-DO, 26-2/198).

54 Burkard, *Die Musikstädte* (Anm. 52), S. 221.

55 Brief Hindemiths an Sutter vom 5.1.1927, in: *Paul Hindemith Briefe*, hrsg. von Dieter Rexroth, Frankfurt a. M. 1982, S. 130–132.

einem nun fest verankerten „Glauben an die neuen Ideen“ verknüpfte, welche die letzten Jahre prägten.⁵⁶

Entsprechend wurde der Begriff nun auch in der öffentlichen Wahrnehmung flexibler interpretiert. So konstatierte etwa Karl Holl in einem Kommentar zur „Deutschen Kammermusik Baden-Baden“ 1928, dass sich mit den neuen Konzepten, insbesondere mit dem Übergang auf die „verschiedenen Arten von Gebrauchsmusik“, „die Fruchtbarkeit und Wandlungsfähigkeit der Idee nicht nur im geistigen, sondern auch im soziologischen Sinn“ erwiesen habe.⁵⁷

Programmpunkte zur Gebrauchsmusik / Gemeinschaftsmusik 1925–1930	
1925	Donaueschinger Kammermusik-Auff. • neue Chorwerke im Madrigalstil
1926	Donaueschinger Kammermusik-Auff. • Originalkompositionen für Militärmusik • Originalkompositionen für mechanisches Klavier
1927	Deutsche Kammermusik Baden-Baden • Originalkompositionen für mechanische Instrumente • Film und Musik Reichsführerwoche der Musikantengilde • Chorarbeit in Gruppen • Instrumentalübungen / Tanz • offene Singstunde
1928	Deutsche Kammermusik Baden-Baden • Experimentalvorführung Film und Musik Deutsche Jugendmusik • Chorsingen (Musikantengilde) • Orchesterspiel / Tanz • offene Singstunde
1929	Deutsche Kammermusik Baden-Baden • Tonfilme • Originalmusik für den Rundfunk • Lehrstück • Musik für Liebhaber
1930	Neue Musik Berlin 1930 • Originalwerke f. Schallplatten u. Trautonium • Rundfunk-Hörspiel • Lehrstücke • Spiele und Lieder für Kinder • Chöre für Liebhaber, gemeinsame Übungen für Chorgesang

⁵⁶ Haas schlägt in dem Artikel einen durchaus kämpferischen Ton an und ruft – ähnlich wie Hindemith – zu einer tatkräftigen Auseinandersetzung mit den aktuellen Fragestellungen auf. Grundsätzlich bleibt er dabei aber wertkonservativ, fordert zwischen den Zeilen solides handwerkliches Rüstzeug und spricht von milden „Säuberungsaktionen“, die schon notwendig gewesen seien, um „nicht ‚berufene‘“ Gäste von den Programmen fernzuhalten. Wichtig ist ihm nach wie vor der ursprüngliche Leitgedanke der „Förderung unbekannter, junger entwicklungsfähiger Talente“ (Joseph Haas, *Rückschau und Umblick*, in: *Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1928*, Programmheft, S. 17–21).

⁵⁷ Karl Holl, *Deutsche Kammermusik Baden-Baden*, in: *AMz* 55 (1928), Nr. 32/33, S. 896.

Bei keiner anderen Veranstaltungsreihe wurde das Thema „Gebrauchsmusik“, das ab Mitte der 20er-Jahre die Diskussionen über die Zukunft der Musik völlig dominierte, so intensiv untersucht und in seiner Vielfalt praktisch erprobt wie in Donaueschingen und seinen Nachfolgeveranstaltungen (s. vorhergehende Übersicht).

Was hier unter dem Begriff „Gebrauchsmusik“ thematisiert wurde, lässt sich allerdings weder unter ästhetischen noch unter soziologischen Gesichtspunkten auf einen Nenner bringen. Das Spektrum reichte von Experimenten im Bereich der sog. „Mechanischen Musik“ über Diskussionen zum Verhältnis von Musik zu den gerade aufkommenden neuen Medien Rundfunk und Film bis hin zum Bereich der sog. Gemeinschaftsmusik. Entsprechend der heterogenen Zusammensetzung des Themenfeldes entwickelten sich im Lauf der Erprobungen und Diskussionen teils extrem auseinander liegende Positionen, die sich unschwer aus den Programmen ablesen lassen. Unter dem Schlagwort „Gebrauchsmusik“ wurde beispielsweise parallel zu pädagogisch geprägten Veranstaltungen, in denen der Mensch ins Zentrum einer idealen Gemeinschaftsmusik gestellt wurde, von den Vertretern einer rigiden Versachlichung die völlige Ausschaltung des menschlichen Interpreten durch eine mechanisierte Wiedergabe propagiert. Die Spannweite und Dynamik des Themenfeldes ermöglichte aber auch, ganz neue Perspektiven zu entwickeln, wie etwa im Falle der in aller Breite geführten Diskussion um eine adäquate Rundfunkmusik, bei der sowohl technische als auch ästhetische und soziologische Fragestellungen in einen Zusammenhang gestellt wurden.⁵⁸

Donaueschingen war zur wichtigsten Versuchsstelle der Gebrauchsmusik geworden, zu einer Arbeitstagung mit experimentellen Ansätzen.

Im Folgenden soll der Fokus auf einen Bereich der sog. „Gebrauchsmusik“ gerichtet werden, der sich von den 20er-Jahren über die Zeit der NS-Diktatur bis 1950 verfolgen lässt: den Bereich der „Gemeinschaftsmusik“ im weiteren Sinne, der seit Mitte der 20er-Jahre in zunehmendem Maße die Wahrnehmung dessen prägte, was die „Idee Donaueschingen“ ausmachte. Spätestens seit 1926 war es in Donaueschingen Programm, mit den Veranstaltungen ein breiteres Publikum anzusprechen. In einer Projektskizze für Baden-Baden nannte Hindemith als „wichtigste Aufgabe Donaueschingens“, „weiteste Kreise unseres Volkes zur neuen Musik zu erziehen“,⁵⁹ wofür man die Zusammenarbeit mit der Musikantengilde suchte. Und Burkard führte in seinem Programmkommentar zu 1927 weiter aus:

58 Zum Themenbereich Rundfunkmusik ist in diesen Jahren in den einschlägigen Musikzeitschriften wie auch in den speziellen Rundfunkjournalen eine kaum überschaubare Zahl an Fachartikeln erschienen, die in einem unmittelbaren Zusammenhang mit den Baden-Badener und Berliner Versuchen und Diskussionen standen. Die angesprochene Komplexität der Problemstellung „Rundfunkmusik“ geht auch aus den vielfältigen Anforderungen hervor, die in dem öffentlichen Aufruf aufgelistet sind, mit dem der Arbeitsausschuss zur Einsendung von neuen Rundfunkwerken für die „Deutsche Kammermusik Baden-Baden“ im Januar 1929 aufforderte (vgl. *Rundfunk-Umschau*, in: *Anbruch* 11, 1929, H. 1, S. 36 f.).

59 [Paul Hindemith], *Die Donaueschinger Kammermusikaufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst 1921–1927*, Typoskript (Stadtarchiv Baden-Baden, Bestand C 20, Nr. 3.69); vgl. hierzu auch Andreas Briner, *Musikwerkstatt Donaueschingen. Eine unveröffentlichte Eingabe Paul Hindemiths an die Stadt Baden-Baden*, in: *Hindemith-Jahrbuch* 2003/XXXII, S. 199–214.

„Was die Leiter des Kammermusikfestes von dem Zusammengehen mit der Musikantengilde erhoffen: das Volk (im weitesten Sinne) wieder an der Musik [sic], insonderheit dem Schaffen der Jetztzeit zu interessieren, die schaffenden Künstler aber auf die Pflicht hinzuweisen, nicht nur für den Konzertsaal zu schreiben, sondern sich auch die dankbare Aufgabe zu stellen, den musikalischen Bedürfnissen aller musikpflegender Kreise entgegenzukommen und dadurch einen Ring zu schließen zwischen Schaffenden und Volk.“⁶⁰

Allerdings war diese Kooperation von vornherein nicht unproblematisch. Denn mit der Musikantengilde ließ man sich auch auf ein Programm mit deutlich ideologischen Zügen ein. Deren „Führer“ Fritz Jöde propagierte die Schaffung eines „neuen Menschen“⁶¹ und verband dieses Ziel mit einer bestimmten „Musikgesinnung“.⁶² Die Brauchbarkeit von Musik wurde allein aus den musikalischen Bedürfnissen der Gemeinschaft heraus bestimmt.⁶³ Soziale Aspekte genossen bei der Wahl geeigneten „Musizierguts“ klare Priorität vor künstlerischen Gesichtspunkten. Fündig wurde man dabei einerseits im Volkslied, andererseits in der Musik aus der Zeitspanne vom Mittelalter bis etwa zu Bach. Akzeptiert waren auch Neukompositionen aus dem Kreis der „Bewegung“, die sich allerdings in recht konservativer Manier an den historischen Vorbildern orientierten. Als ungeeignet verdammt wurde dagegen die Musik von der Romantik bis zur Moderne, in der man einen für die Gemeinschaft schädlichen Subjektivismus realisiert sah. Und musiziert wurde dieses Repertoire in „Morgenfeiern“, Chor- und Instrumentalübungen oder „offenen Singstunden“, die gemeinsam mit der deutschen Kammermusik Baden-Baden veranstaltet wurden.⁶⁴

Teilweise deckten sich die Bestrebungen der Musikantengilde mit Hindemiths Interesse, die Diskrepanz zwischen dem konsumierenden Hörer und dem Musiker zu überwinden, wofür er sich bereits seit Ende des Ersten Weltkriegs einsetzte.⁶⁵ Und Hindemith engagierte sich

60 Heinrich Burkard, *Donaueschingen – Baden-Baden*, in: *Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1927 / II. Reichsführerwoche der Musikantengilde*, hrsg. von Künstlerische Leitung der „Deutschen Kammermusik“ Baden-Baden 1927 und Arbeitsamt der Musikantengilde, Programmheft, Baden-Baden [1927], S. 21.

61 Vgl. Fritz Jöde, *Musik und Erziehung. Ein pädagogischer Versuch und eine Reihe Lebensbilder aus der Schule*, Wolfenbüttel 1919, S. 7.

62 Vgl. hierzu Dietmar Schenk, *Jugendbewegung und Musik in der Weimarer Kultur*, in: *Musikkultur in der Weimarer Republik*, hrsg. von Wolfgang Rathert und Giselher Schubert (= Frankfurter Studien 8), Mainz 2001, S. 121.

63 Vgl. etwa Hilmar Höckner, *Musik und Gemeinschaft*, in: *Die Musikantengilde 2* (1924), H. 2, S. 13–20 oder Hermann Reichenbach, *Die Musik der Jugendmusikbewegung*, in: *Melos 5* (1925), H. 12, S. 562.

64 Zu den Programmen und Ideen siehe: Programmheft *Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1927*, S. 15; Georg Götsch, *Kurzer Bericht über die Reichsführerwoche in Lichtental*, in: *Der Kreis. Arbeits- und Mitteilungsblatt für Singkreise 6* (1928), H. 1, S. 1–6; Henny Simons, *Deutsche Jugendmusik in Lichtental 9.–15. Juli 1928*, in: *Die Musikantengilde 6* (1928), H. 8, S. 189–191; Hermann Reichenbach, *Lichtental 1928*, in: ebd., S. 191 f.

65 Dieses Interesse manifestierte sich etwa 1922 in der Gründung der „Gemeinschaft für Musik“ in Frankfurt a. M. Als Gegenkonzept zum Konzerteleben bürgerlicher Prägung sollte bei deren Veranstaltungen die Gemeinschaft zwischen den Ausführenden und den Hörern wieder hergestellt werden (vgl. Paul Hindemith,

bekanntlich auch in der Jugendmusikbewegung⁶⁶ u. a. mit Kompositionen für die genannten Veranstaltungen.⁶⁷ Er verfolgte aber letztendlich eine andere Idee von Gemeinschaftsmusik. Er wollte das Volk durch geeignete Werke zu einer neuen Musik erziehen. Mit der Musikantengilde um Fritz Jöde und Paul Hindemith standen sich somit in Baden-Baden zwei gegensätzliche Konzepte gegenüber.

Das wurde sehr schnell deutlich, als sich der Arbeitsausschuss nach dem wohl unvermeidlichen Bruch mit der Musikantengilde⁶⁸ 1929 und 1930 in Baden-Baden und Berlin des Themas Gemeinschaftsmusik selbst annahm. Zwar gab es auch hier Programme, in denen Laien bzw. Kinder speziell auf sie zugeschnittene Stücke und Spiele einübten und darboten. Doch präsentierte man nun im Kontext mit den experimentellen Veranstaltungen zu Rundfunk, Film und anderen neuen Medien auch sehr avancierte Konzepte der Gemeinschaftsmusik. Als experimentelle Form nahm dabei das Lehrstück von Brecht und Hindemith eine besondere Stellung ein. Im Programmheft wurde es von der künstlerischen Leitung zwar ausdrücklich innerhalb der Rubrik „Musik für Liebhaber“ als „Gemeinschaftsspiel“ bezeichnet, das „auf derselben Ebene“ stehe wie die übrige „Gemeinschaftsmusik“.⁶⁹ Mit seinen ästhetischen Tabubrüchen und seinem moralisierenden Impetus sorgte das *Lehrstück* aber für einen Aufsehen erregenden Skandal.⁷⁰

Hinzu kam ein weiterer Ansatz, der in der Nachkriegszeit noch eine ganz eigenwillige Interpretation in Donaueschingen erfahren sollte: die Idee der komponierenden Gemeinschaft. So wurde 1929 unter dem Motto „Gemeinschaftsmusik“ Brechts Radiohörspiel *Der Lindberghflug* mit Musik von Hindemith und Weill vorgeführt. Die beiden Komponisten arbeiteten allerdings nicht gemeinschaftlich, sondern lieferten separat kompositorische Beiträge zu einzelnen

Gemeinschaft für Musik, in: Paul Hindemith. Aufsätze – Vorträge – Reden, hrsg. von Giseler Schubert, Zürich 1994, S. 8).

66 Vgl. hierzu ausführlich Luitgard Schader, *Stücke, sozusagen „nach Maß“*. Zu Paul Hindemiths Kompositionen für Laien, in: *MuB* 27 (1995), H. 3, S. 38–43.

67 Hindemith konzipierte eigens Spielmusiken (op. 43/1, op. 44) und Lieder (op. 43/2, op. 45/1 u. 3) sowie die Kantate *Frau Musica* (op. 45/1), die bei den Baden-Badener Tagungen der Musikantengilde bei der Arbeit mit Laien eingesetzt wurden.

68 Es fehlte offenbar auf beiden Seiten das Verständnis für die Programme und Ziele der jeweils anderen Seite (vgl. etwa Eduard Zuckmayer, *Warum werden wir in diesem Sommer nicht zum „Kammermusikfeste“ nach Baden-Baden gehen?*, in: *Die Musikantengilde* 7 [1929], H. 4, S. 84–89). Die pädagogischen und gemeinschaftsbildenden Programmpunkte wurden 1927 und 1928 sozusagen nach Baden-Baden Lichtental ausgelagert, während in Baden-Baden die experimentellen Vorstöße in neue Gebiete der Gebrauchsmusik diskutiert wurden. Man arbeitete zwar mit der Musikantengilde zusammen, hielt sie aber deutlich auf Distanz und band sie nicht in programmatische Entscheidungen ein, was letztendlich von Jöde und den anderen Führern der Musikantengilde nicht akzeptiert wurde (vgl. hierzu auch Schader, *Stücke* [Anm. 66], S. 41).

69 „Künstlerische Leitung“ [Heinrich Burkard, Joseph Haas und Paul Hindemith], *Neue Aufgaben*, in: *Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1929*, hrsg. von Heinrich Burkard u. a., Programmheft, [Baden-Baden 1929], S. 5 f.

70 Vgl. hierzu etwa die Zusammenstellung von Aufführungsberichten in: Paul Hindemith, *Szenische Versuche*, hrsg. von Rudolf Stephan (= Sämtliche Werke I,6), Mainz 1982, S. XVI f.

Nummern.⁷¹ Der resultierende Gesamteindruck wurde überwiegend als zu heterogen und daher als wenig überzeugend empfunden.⁷²

1930 versuchte sich bei der „Neuen Musik Berlin“ dann eine Arbeitsgemeinschaft, der u. a. Hindemith und seine Schüler Harald Genzmer und Oskar Sala angehörten, an der Komposition einer Kantate mit dem Titel *Wanderlieder*, die nur in Fragmenten erhalten ist.⁷³ Enttäuscht kommentierte Hugo Leichtentritt das Resultat folgendermaßen: „Komponieren ist überhaupt nicht die Sache der Gemeinschaft, wie sehr oft das Musizieren, sondern nur der begabten Individuen.“⁷⁴

Vom Fortleben einer Idee

Die „Neue Musik Berlin 1930“, die eine überwiegend schlechte Presse hatte, wird stets als vorläufiger Endpunkt und als einschneidendste Zäsur in der Chronologie der Donaueschinger Musiktage empfunden. So konstatierte etwa Heinrich Strobel als Ergebnis der Veranstaltung eine „bedenkliche Verflachung des ehemals aktiven Experimentiergedankens“ und stellt offen die Frage, „ob die krisenhafte Situation der Musik überhaupt fortlaufend diese festlichen Veranstaltungen“ vertrage,⁷⁵ wobei er auch die Tonkünstlerfeste des Allgemeinen Deutschen Musikvereins (ADMV) und die Feste der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) mit einschloss. Und Paul Stefan klagte: „Wo bleibt doch der Elan von Donaueschingen! Wo die nicht wiederzubringende Kameradschaft zwischen Komponisten, Ausführenden, kritischen und nichtkritischen Hörern?“ – worauf er feststellt: „Auch ohne Lehrstück war damals eine Einheit entstanden, das Auditorium wirkte mit, tat mit, erlebte mit – während diesmal ein Großstadtpublikum, vermehrt um einige Leute aus dem übrigen Deutschland und einige Getreue aus anderen Ländern ein Berliner Konzert mehr besuchten.“⁷⁶ Auf die Problematik, im Trubel der Berliner „Massenbetriebsamkeit“ unterzugehen und das eigentliche Zielpublikum – in einem fortschreitenden „Zerfallen des Gemeinschaftsgeistes der Beteiligten“ – nicht zu erreichen, ging Erich Katz ausführlich in einem eigenen Artikel zum Thema „Provinz und neue Musik“ ein⁷⁷ und Heinrich Strobel merkte wenig später an: „Berlin büßt seine frühere Aktivität auf dem Ge-

71 Vgl. hierzu: Martha Brech, „... damit wir langsam ein eigenes Repertoire bekommen.“ *Rundfunkmusik zwischen erfundener Gattung und medienspezifischer Kunst*, in: *Musikkultur* (Anm. 62), S. 153–156.

72 Eberhard Preußner spricht in seiner Rezension von der „Tragik der Gemeinschaftsidee“, da „zwei einander wesensfremde Musiker“, zwei „ausgeprägte Persönlichkeiten“ wie Hindemith und Weill keine Gemeinschaft ergäben (*Gemeinschaftsmusik 1929 in Baden-Baden*, in: *Die Musik* 21 [1929], H. 12, S. 900), wie auch Heinrich Strobel die „einheitliche Wirkung des Stückes“ dadurch gefährdet sah, dass die beiden Komponisten zwei „zu gegensätzliche Individualitäten“ mit je eigener Stilistik aufwiesen (*Die Baden-Badener Kammermusik 1929*, in: *Melos* 8 [1929], H. 8/9, S. 396).

73 Vgl. Paul Hindemith, *Sing- und Spielmusik II*, hrsg. von Luitgard Schader (= Sämtliche Werke VIII,2), Mainz 2008, S. XXXIIf.

74 Hugo Leichtentritt, „*Neue Musik 1930*“ in Berlin, in: *Die Musik* 22 (1930), H. 11, S. 837.

75 Heinrich Strobel, *Junge Musik in Pyrmont*, in: *Melos* 9 (1930), H. 8/9, S. 382.

76 Paul Stefan, *Sommerbericht*, in: *Anbruch* 12 (1930), Nr. 7/8, S. 239.

77 Erich Katz, *Provinz und neue Musik. Ergänzungen*, in: *Melos* 9 (1930), H. 7, S. 294.

biet Neuer Musik weiter ein, die Provinz entreißt der Weltstadt die Führung mit überraschender Schnelligkeit. [...] In Berlin [...] hat sich kein fester Kreis um die moderne Musik sammeln lassen.“⁷⁸

Die „Donaueschinger Idee“ hatte in der Großstadt jedenfalls keinen Bestand, konnte sich in der fortentwickelten Form, zuletzt veranstaltet von der „Rundfunk-Versuchsstelle bei der staatlichen akademischen Hochschule für Musik Berlin-Charlottenburg“, nicht etablieren. Mit dem Ausstieg von Joseph Haas aus der Jury, der den konzeptionellen Wandel zusammen mit dem Umzug in das „preußische Berlin“ schließlich nicht mehr mittragen wollte,⁷⁹ und dem Eintritt von Georg Schünemann als stellvertretendem Direktor der veranstaltenden Institution war auch personell ein klarer Schnitt vollzogen.

Es stellt sich die Frage, welche Rolle das Markenzeichen „Donaueschingen“ in den nächsten Jahren spielte. Man kennt zwar die Veranstaltungen, die ab 1934 wieder in Donaueschingen ins Leben gerufen wurden, weiß sie aber nicht so recht einzuordnen, will sie am liebsten gar nicht näher in Betracht ziehen. Die Jahre dazwischen bleiben Lücke, werden als Dokument eines überlebten Konzepts angesehen. Doch wie verhält es sich tatsächlich?

Tatsächlich blieb die Donaueschinger Idee weiter lebendig. Sie warf ihren Anker wiederholt an neuen Orten und prägte Veranstaltungen, die den Weg in die Jahre der NS-Diktatur kontinuierlich nachvollziehbar machen. Hugo Herrmann, der ab 1934 die Donaueschinger Musiktage verantwortete, knüpfte bereits 1931 in Mannheim und Pfullingen – also wieder in der Provinz – unmittelbare Bande an die „Neue Musik Berlin 1930“.

Hugo Herrmann (1896–1967), der 1922/23 u. a. bei Franz Schreker an der Berliner Musikhochschule studierte, ist heute als Komponist so gut wie unbekannt. Zwar schuf er ein sehr umfangreiches Werk, das alle Gattungen von der Kammermusik über symphonische und Vokalmusik bis zur Oper umfasst, doch blieben seine Werke weitgehend ungedruckt. Bei den Donaueschinger Musiktagen der 1920er-Jahre spielte er aber eine nicht unbedeutende Rolle. Bereits in den Jahren 1922, 1923 und 1925 bewarb er sich – allerdings erfolglos – in Donaueschingen;⁸⁰ zwischen 1926 und 1930 war er hier nach Hindemith und Ernst Toch der am dritthäufigsten aufgeführte Komponist. Von ihm wurden Chorkompositionen⁸¹ sowie Beiträge für die Experimentalvorführungen zur Film⁸²- und Rundfunkmusik⁸³ präsentiert, die bei der Kritik durchaus Interesse hervorriefen. Den nachhaltigsten Erfolg beschieden Herrmann allerdings seine Chorschulungswerke, die er bei der „Neuen Musik Berlin 1930“ in der Rubrik „Chöre für Liebhaber“ und bei den „Gemeinsamen Übungen für Chorgesang“ präsentierte: Die *Instruktiven Stücke für moderne*

78 Heinrich Strobel, *Musikleben – Zeitschau*, in: *Melos* 9 (1930), H. 11, S. 491.

79 Vgl. hierzu die Briefe Burkards an Haas vom 13. und 15.1.1930, in denen Burkard versuchte, Haas in der Jury zu halten (D-Mbs, Nachlass Joseph Haas).

80 Vgl. Bennwitz, *Kammermusiktage* (Anm. 7), S. 267 bzw. Zintgraf, *Neue Musik* (Anm. 12), S. 30–32.

81 1926: *Marienminne*. Drei fünfstimmige Madrigale op. 22a für Kammerchor; 1928: *Galgenlieder-Kantate* op. 44 nach Christian Morgenstern für Kammerchor und Instrumentalensemble.

82 1928: *Filmmusik zu einer Photo-Studie von Sascha Stone* für instrumentales Kammerensemble; 1929: *Ouvertüre zu einem Tonfilmprogramm* op. 67 Nr. 2.

83 1928: *Rundfunkmusik „Suite pittoresque“* op. 67 Nr. 1.

Chorschulung (17 *Choretüden*) op. 72⁸⁴ und die *Laienchorschule für neue Musik*. Mit beiden Werken wollte Herrmann über die einstigen pädagogischen Ambitionen von Jöde und Hindemith in Baden-Baden hinausgehen.⁸⁵ Ziel war, Laiensänger auf ein Niveau zu bringen, das ihnen ermöglichten sollte, die schwierigen Anforderungen moderner Chorwerke zu bewältigen.⁸⁶ Mit diesem pädagogischen Ansatz lag Herrmann im Prinzip ganz auf Hindemiths Linie.

Den 1925 von Hindemith in Donaueschingen eingeschlagenen Weg wollte Herrmann mit einer neu gegründeten Arbeitstagung, der „Neuen Chormusik Mannheim 1931“, fortsetzen, die u. a. Joseph Haas und den einflussreichen Bildungsreformer Leo Kestenbergs⁸⁷ zu ihren Schirmherren zählte.⁸⁸ Diese Veranstaltung wurde von Herrmann ausdrücklich als Erbe Donaueschingens und als Fortsetzung der „Neuen Musik Berlin 1930“ bezeichnet.⁸⁹ Und als solche wurde sie auch in der Presse explizit wahrgenommen.⁹⁰

Konzeptionell ging Herrmann allerdings selektiv vor. All die Programmanteile experimentellen Charakters mit neuen Medien, die in Baden-Baden und Berlin überwiegend als interessante, teils aber zu wenig ausgereifte Denkanstöße wahrgenommen wurden,⁹¹ fielen in Mannheim weg. Der rasante technologische Fortschritt und eine von wirtschaftlichen Interessen getriebene Eigendynamik – vor allem in den schnell wachsenden, gleichsam industriellen Bereichen des

84 Hugo Leichtentritt hielt sie etwa für das gewichtigste Werk der ganzen Chormusik bei der „Neuen Musik Berlin 1930“: „Ein starker Kenner des Chorsatzes hat hier in 17 Stücken die Techniken moderner Chorbehandlung aufgewiesen, in ebenso geist- und phantasiereicher, wie pädagogisch wirksamer und vielfach neuartiger Weise.“ („*Neue Musik 1930*“ [Anm. 74], S. 836).

85 Vgl. Hugo Herrmanns Kommentare in: *Laienchorschule und Choretüden*, in: *Melos* 9 (1930), H. 5/6, S. 226.

86 Vgl. Heinrich Burkard, *Neue Musik Berlin 1930*, in: *Der Deutsche Rundfunk* 8 (1930), H. 24, S. 11 f.

87 Kestenberg war als Ministerialrat im Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung zusammen mit Georg Schünemann einer der Hauptinitiatoren für die Veranstaltung der „Neuen Musik Berlin 1930“ an der Rundfunkversuchsstelle.

88 Veranstaltet wurde die „Neue Chormusik Mannheim 1931“ vom „Ausschuss für Volksmusikpflege“ der Ortsgruppe Mannheim der „Gesellschaft für Neue Musik“ gemeinsam mit der Volkshochschule Mannheim.

89 Hugo Herrmann, *Neue Chormusik 1931 Mannheim. Einführung in die von der Arbeitstagung veranstalteten Auführungen: 2. bis 4. Oktober*, in: *Die Musik* 24 (1931), H. 1, S. 68 f.

90 Vgl. exemplarisch Karl Laux: „Die Tagung [...] will in Fortsetzung der badischen Tradition von Donaueschingen und Baden-Baden der neuen Musik eine Diskussionsebene schaffen“ (*Mannheim*, in: *Die Musik* 24 [1931], H. 2, S. 134 f.; ähnlich in: ders., *Neue Chormusik 1931 Mannheim*, in: *Melos* 10 [1931], H. 11, S. 382 f.); Kurt Sonnemann: „Diese [...] Tagung [...] war nur die Konsequenz der Tatsache, dass man nach Donaueschingen und nach der ‚Neuen Musik 1930‘ zu Berlin unwillkürlich neue Wege, und zwar fruchtbare Wege, für die neue Musik suchte“ (*Neue Chormusik Mannheim 1931*, in: *AMz* 58 [1931], Nr. 42, S. 733 f.); Rudolf Hunek: „Die kommende Arbeitstagung ‚Neue Chormusik 1931 Mannheim‘ weckt Erinnerungen an die ‚Donaueschinger Kammermusikaufführungen‘. Die idyllische Badresidenz war Ursprung einer systematischen Erneuerung der Musik. Möge Mannheim ein zweites Donaueschingen werden für die neue Chormusik“ (*Neue Chormusik 1931 Mannheim*, in: *Signale für die musikalische Welt* 89 [1931], Nr. 37, S. 842).

91 Vgl. etwa die kritisch-wohlwollenden Bemerkungen des Kritiker-Kollektivs in *Melos* zu diesem Programmbereich bei der „Neuen Musik Berlin 1930“ (Hans Mersmann, Hans Schultze-Ritter und Heinrich Strobel, *Meloskritik. Neue Musik Berlin 1930*, in: *Melos* 9 [1930], H. 7, S. 305).

Rundfunks und des Tonfilms – hatten die Diskussionsergebnisse der Veranstaltungen, die sich in idealistischer Weise noch auf eine ästhetische „Eigengesetzlichkeit“ der Musik fokussierten, schnell obsolet gemacht.⁹²

Übernommen wurden dagegen die volks- und gemeinschaftsbildenden Programmpunkte aus dem Bereich der Vokalmusik – also Chormusik verschiedener Gebrauchskategorien für Laien, Musik für Kinder und Laienchor-Übungen, bei denen auch wiederum Herrmanns *Laienchorchschule* zum Einsatz kam. Herrmanns erklärtes Ziel war, in Anknüpfung an die „Neue Musik Berlin 1930“ breitere Schichten zu einer „wahrhaftigen Gemeinschaftskunst“ heranzubilden.⁹³

Programmpunkte zur Gebrauchsmusik / Gemeinschaftsmusik 1930–1934		
1930	Neue Musik Berlin 1930	<ul style="list-style-type: none"> • Originalwerke für Schallplatten und Trautonium • Rundfunk-Hörspiel • Lehrstücke • Spiele und Lieder für Kinder • Chöre für Liebhaber, gemeinsame Übungen für Chorgesang
1931	Neue Chormusik Mannheim 1931	<ul style="list-style-type: none"> • Konzertante und kultische Chormusik • Kollektive Chormusik • Kindersingen • Laienchorübungen
1931–33	1.–3. Kammermusikfest in den Pfullinger Hallen	<ul style="list-style-type: none"> • Gegenüberstellung von alter und neuer Musik • Instrumentale und vokale Laienmusik • Laienchorübungen
	4. Kammermusikfest in den Pfullinger Hallen (gepl.)	<ul style="list-style-type: none"> • Alte und neue Gemeinschaftsmusik • Neue Hausmusik für Liebhaber
1934	Neue deutsche Volksmusik Donaueschingen	<ul style="list-style-type: none"> • Neue Unterhaltungs- und Gebrauchsmusik • Neue Hausmusik • Neue Gemeinschaftsmusik • Neue Musik für die Jugend • Offene Volkssingstunde

Eine Reihe von Programmpunkten, die schon von den Donaueschinger Veranstaltungen seit 1925 und von den Arbeitstagungen der Musikantengilde in Baden-Baden Lichtental her bekannt waren, wurden zudem bei einer weiteren Veranstaltungsreihe, den „Kammermusikfesten in den Pfullinger Hallen“ aufgegriffen. Diese Reihe wurde ab 1931 ebenfalls von Herrmann organisiert, fand allerdings nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten ihr frühes Ende. Herrmann verzichtete aufgrund von Auseinandersetzungen mit dem „Kampfbund für deutsche Kultur“, die

92 Vgl. etwa im Rückblick auf die „guten Ansätze“ in Baden-Baden: Hans S. Heister, *Kritik des Tonfilms*, in: *Der Deutsche Rundfunk* 8 (1930), H. 44, S. 4.

93 Herrmann, *Neue Chormusik 1931 Mannheim* (Anm. 89), S. 68 f.

sich an der Verwendung eines Textes des verfeimten Ernst Toller in den aufgeführten *Choretüden* Herrmanns entzündeten, auf ein weiteres Engagement. Neben dem programmatischen Schwerpunkt der Laienmusik stellte Herrmann in Pfullingen erstmals zeitgenössische Kompositionen „alter Musik“ gegenüber, ein Konzept, das auf die Arbeit der Musikantengilde zurückwies. Noch beim letzten geplanten,⁹⁴ aber nicht mehr durchgeführten Pfullinger Musikfest sollte im Oktober 1933 alte und neue Gemeinschaftsmusik und neue Hausmusik präsentiert werden.⁹⁵

Damit spannt sich der Bogen von Berlin 1930 über Mannheim und Pfullingen nach Donaueschingen 1934. Die Baden-Badener und Berliner Programm-Ideen wurden in wesentlichen Teilen von Herrmann kontinuierlich weiterentwickelt und schließlich wieder dort installiert, von wo sie ursprünglich ausgegangen waren. So berief sich Herrmann 1934 in Donaueschingen auch explizit auf seine Erfahrungen in Mannheim und Pfullingen.⁹⁶ Bei der „Neuen deutschen Volksmusik“ präsentierte er wiederum Veranstaltungen zu den Kategorien „Neue Musik für die Jugend“, „Neue Hausmusik“, „Neue Gemeinschaftsmusik“ und „Neue Unterhaltungs- und Gebrauchsmusik“. Zudem gab es nach Vorbild der Arbeitstagungen der Musikantengilde eine „offene Volkssingstunde“.⁹⁷

Dieses Programmkonzept fasste Herrmann auch für das Jahr 1935 wieder ins Auge, mit Erweiterungen etwa um eine Veranstaltung mit „Militärmusik neuen Stils“ – man erinnere sich an die Auftragskompositionen von 1925. All dies geht aus Pressemeldungen hervor, in denen – wie in den ersten Donaueschinger Jahren – zur Einsendung von geeigneten Kompositionen aufgerufen wurde.⁹⁸ Zu einer „Neuen Deutschen Volksmusik“ sollte es 1935 in Donaueschingen aber aufgrund größerer Meinungsverschiedenheiten mit mehreren offiziellen Stellen des NS-Regimes nicht kommen. Aus der Korrespondenz mit Leitern verschiedener Reichsstellen geht hervor, dass Herrmann mit seinen persönlich gefärbten Initiativen, die er unermüdlich vorantrieb und in die er sich nicht hineinreden lassen wollte, nicht in die Planungen einer zentral gesteuerten Musikpolitik passte und kaltgestellt werden sollte.⁹⁹ Schon seit 1933 musste er sich gegen objektiv nicht nachvollziehbare Vorwürfe wehren, ein „Linker“ und ein „Atonaler“ zu sein. 1936 wurde

94 Vgl. Brief Hans Grischkats (Mitglied des Arbeitsausschusses und Leiter des eingeplanten Schwäbischen Singkreises) an Herrmann vom 6.1.1933 (Württembergische Landesbibliothek Stuttgart [D-SI], Nachlass Hugo Herrmann, Cod. hist. qt. 759, I, Grischkat, 1).

95 Vgl. hierzu ausführlich: Zintgraf, *Neue Musik* (Anm. 12) S. 158 f.

96 Vgl. Brief Herrmanns an den Inhaber des Donaueschinger Musikhauses Kanitz vom 2.4.1934, zitiert ebd., S. 69.

97 *Neue Deutsche Volksmusik Donaueschingen. 13. und 14. Oktober 1934*, Programmheft, o. O. u. J. (D-KImi, Archiv Prieberg).

98 Vgl. etwa *Kleine Mitteilungen*, in: *AMz* 61 (1934), Nr. 46, S. 662.

99 Dieser Sachverhalt, der hier nicht im Detail ausgeführt werden kann, lässt sich in zahlreichen Briefen nachvollziehen, die im Nachlass Hugo Herrmann in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart (WLB) u. a. in einem Briefkonvolut „Reichsstellen“ verwahrt wird. Freundliche Hinweise zu diesem Bestand verdanke ich Michael Strobel, der mit der Verzeichnung des Nachlasses betraut ist. Bedauerlich ist, dass ein Großteil der Dokumente, die Werner Zintgraf als ehemaliger Sachwalter des Herrmann-Nachlasses für seine Dokumentation *Neue Musik 1921–1950* (Anm. 12) verwendete, nicht mehr den Weg in den Bestand gefunden haben, der später der WLB übergeben wurde. Eine inhaltliche Erschließung der Korrespondenz, die sich auf Donaueschingen bezieht, erfolgt im Rahmen des laufenden Regensburger DFG-Projekts (s. Anm. 13).

er sogar öffentlich als „entartet“ angeprangert¹⁰⁰ und 1938 entging er offenbar nur dank des Einspruchs des berühmten Leiters des sog. „Amtes Rosenberg“¹⁰¹ der NSDAP, Herbert Gerigk, einer diffamierenden Präsentation auf der Düsseldorfer Ausstellung „Entartete Musik“¹⁰² – eine verquere Konstellation, die für sich spricht.

Programmpunkte zur Gebrauchsmusik / Gemeinschaftsmusik 1934–1938		
1934	Neue deutsche Volksmusik	<ul style="list-style-type: none"> • Neue Unterhaltungs- und Gebrauchsmusik • Neue Hausmusik • Neue Gemeinschaftsmusik • Neue Musik für die Jugend • Offene Volkssingstunde
1935	Neue deutsche Volksmusik (gepl.)	<ul style="list-style-type: none"> • Neue Unterhaltungs- und Gebrauchsmusik • Neue Hausmusik • Neue Gemeinschaftsmusik • Neue Musik für die Jugend • Militärmusik neuen Stils • Musik für Freilichtaufführungen
1936	Alte und Neue Kammermusik	
1937	Donaueschinger Musikfeiern	<ul style="list-style-type: none"> • „Leitgedanke der Gemeinschaftsmusik“ • Festmusik für Bläser • Chorfeierstunde (gepl., nicht realisiert)
1938	Donaueschinger Musikfeiern (gepl.)	<ul style="list-style-type: none"> • Unterhaltungsmusik • Neue Volksmusik • Chorfeier

Von der Verleugnung einer Idee

Herrmann vollführte in Donaueschingen einen Schlingerkurs zwischen intensiver Anbiederung an die neuen Machthaber und Eigensinn. Auf der einen Seite suchte er mit großer Penetranz und doch erfolglos¹⁰³ die Zusammenarbeit mit der Reichsmusikkammer (RMK), mit der NS-

100 Vgl. Werner Zintgraf, *Hugo Herrmann's Weg nach Trossingen. Eine Dokumentation zur Musik für Harmonika-Instrumente und zur Entwicklung einer „pädagogischen Provinz“*, Karlsruhe 1983, S. 52 f.

101 Offizielle Bezeichnung: „Hauptstelle Musik“ in der „Dienststelle des Beauftragten des Führers zur Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP“.

102 Dankesbrief Herrmanns an Gerigk vom 9.6.1938 (D-SI, Nachlass Hugo Herrmann, Cod. hist. qt. 759, I, Reichsstellen, 25).

103 Eberhard Preußner, der Herrmann prinzipiell gewogen war, warnte als Leiter der Abteilung Chor in der RMK grundsätzlich davor, bei Publikationen „zu stark mit der Reichsmusikkammer zu operieren“ und empfahl, „die Sache nicht auf das offizielle Gleis zu schieben“, da es „vielleicht noch Ablehnungen und unnötige

Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ (KdF) sowie der „Hitler-Jugend“ (HJ) und dem „Bund Deutscher Mädel“ (BDM), deren Führer er in die Leitung und Organisation einbinden wollte.¹⁰⁴ Sein Eifer ging dabei so weit, dass er 1935 ohne Rücksprache zur Einsendung von Kompositionen für die beiden nationalsozialistischen Jugendorganisationen aufrief,¹⁰⁵ was ihm einigen Ärger einbrachte.¹⁰⁶

Auch in seinen programmatischen Absichtserklärungen machte sich Herrmann den Mythos Donaueschinger in einem negativen Sinne nutzbar: So spricht er in der Korrespondenz von der „Wiedergeburt der Donaueschinger Musikfeste auf neuer Grundlage“¹⁰⁷ und von einem „den nationalsozialistischen Anschauungen entsprechenden Musikfest“, „gleichsam den Sinn der früheren Veranstaltungen wendend in den Sinn unserer Zeit.“¹⁰⁸ Diese Färbung findet sich ebenfalls in den Kommentaren des Programmheftes wie auch bei einer größeren Zahl der vorgestellten Kompositionen, die teils explizit Bezug auf die nationalsozialistische Ideologie nehmen.¹⁰⁹

Auf der anderen Seite orientierte sich Herrmann aber auch explizit am Programm der „Neuen Musik Berlin 1930“. Mit dem Kinderspiel *Johann, der muntere Seifensieder* von Paul Höffer und Robert Seitz nahm Herrmann 1934 ein Autorenteam in das Programm auf, das bereits 1930 für Berlin das Kinderspiel *Das schwarze Schaf* beigesteuert hatte. Robert Seitz war zudem der Haupt-Textautor bei der „Neuen Musik Berlin 1930“: Er schrieb die Texte für vier Kinderstücke, zwei Rundfunk-Hörspiele und ein Lehrstück, zu denen u. a. Paul Hindemith, der „entartete“ Komponist Hermann Reutter¹¹⁰ und der 1933 nach Paris emigrierte Jude Paul Dessau die Musik beigesteuert hatten. Das blieb natürlich nicht unkommentiert. So kritisierte etwa Helmut Majewski in der Zeitschrift *Die Musik*, dass es Herrmann nicht vollständig geglückt sei, das „zweifelhafte“ Donaueschinger Erbe für eine Neubelebung im Jahr 1934 „umzuformen“ und dass „zum Teil liberalistische Schlacken in Inhalt und Form“ übernommen worden seien. Das Kinderstück

Schwierigkeiten“ geben könne (Brief vom 11.6.1934, D-DI, Nachlass Hugo Herrmann, Cod. hist. qt. 759, I, Preußner, 13).

104 Vgl. hierzu insbesondere Herrmanns Korrespondenz mit Fritz Stein (Führer des deutschen Chorwesens und der deutschen Volksmusikpflege in der RMK), Max Burckhardt (Fachschaft Volksmusik in der RMK), Eberhard Preußner (Fachschaft Chor in der RMK), Hans Renner (Kulturamt der Deutschen Arbeitsfront) und Wolfgang Stumme (Reichsjugendführer) im Nachlass Hugo Herrmann (s. Anm. 99).

105 Vgl. etwa *Preisausschreiben u. a.*, in: *ZfM* 101 (1935), H. 2, S. 124.

106 Vgl. etwa den Brief Wolfgang Stummes (Reichsjugendführer) an Herrmann vom 3.1.1935 (D-SI, Nachlass Hugo Herrmann, Cod. hist. qt. 759, I, Stumme, 4).

107 Brief Herrmanns an den Inhaber des Musikhauses Kanitz vom 2.4.1934 (nicht mehr im Nachlass Herrmann, zitiert nach Zintgraf, *Neue Musik* [Anm. 13], S. 69).

108 Brief Herrmanns an Prof. Dr. Fritz Stein, ca. April 1934, zitiert nach ebd., S. 70.

109 Vgl. etwa Alfons Schmidts *Zwei Marschlieder mit Instrumenten für die HJ* oder Karl Thiemes *Straßenkantate* mit „Texten aus Reden nationalsozialistischer Führer“.

110 Reutter wurde auf der Düsseldorfer Ausstellung „Entartete Musik“ mit dem Lehrstück *Der neue Hiob* op. 37, das er gemeinsam mit Seitz für die „Neue Musik Berlin 1930“ konzipiert hatte, als „Kulturbolschewist“ angeprangert (vgl. hierzu Fred Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945*, CD-ROM, Eigenverlag Auprès des Zombry ²2005, S. 5722 und Eckard John, *Musikbolschewismus. Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918–1938*, Stuttgart 1994, S. 369 u. 374).

Johann, der muntere Seifensieder erinnerte Majewski „wie ein Traum an die Brecht-Weillschen Machwerke“,¹¹¹ womit er neben dem 1927 in Baden-Baden uraufgeführten Songspiel *Mahagonny* vor allem auf das lehrstückhafte Rundfunk-Hörspiel *Der Lindberghflug* zielte.

Nach der gescheiterten Initiative im Jahr 1935 versuchte Herrmann 1936 in Donaueschingen zunächst mit einem schmalen konventionellen Konzertprogramm betont provinzieller Ausrichtung mit „alter und neuer Kammermusik“ v. a. aus dem schwäbisch-alemannischen Raum wieder Fuß zu fassen. Erst 1937 organisierte Herrmann noch einmal eine vielfältiger angelegte „Donaueschinger Musikfeier“, die er unter die Idee bzw. den „tragenden Grundgedanken“ der „Musik der Gemeinschaft“ stellte.¹¹² Zwar wurde die Musikfeier in der breiten Presserezeption wiederum explizit in die lange Tradition Donaueschingens als Forum für zeitgenössische Musik gestellt, natürlich verbunden mit polemischen Angriffen auf die Programme der 20er-Jahre.¹¹³ Und es wurde ihr in der Presse auch der Charakter einer Arbeitstagung zugesprochen, auf der Lösungen für fest umrissene musikalische Probleme der Zeit diskutiert werden sollten.¹¹⁴ Tatsächlich geschah dies auch relativ differenziert bei der Suche nach einer neuen Musik für Blasorchester, der man das Potential für einen stilbildenden Neubeginn zusprach.¹¹⁵ Doch erscheint das Programm insgesamt überwiegend wie eine Schau der Leistungsfähigkeit der zeitgenössischen deutschen Musikkultur unter erstmaliger Beteiligung des NS-Reichssymphonieorchesters.

Entsprechend kündigte Herrmann schon im Vorfeld an, vor allem „schon bewährte deutsche Komponisten zur Aufführung“ zu bringen¹¹⁶ und alles Streben unter „einen geschlossenen Gedanken“ zu stellen, den er mit folgender Vorstellung verband: „Die treibende Kraft kann nicht eine krankhafte Originalitätssucht sein, sondern einzig und allein der reine Wunsch und die erhabene Sehnsucht nach Feierlichkeit unseres Lebens.“¹¹⁷ Die Donaueschinger Idee hatte sich somit endgültig zu einer Ideologie, zu einer Weltanschauung gewandelt, deren Spuren noch in die ersten Nachkriegsjahre zu verfolgen sind. Personell lassen sich die Entwicklungen zum einen natürlich an der Person Hugo Herrmann festmachen, zum anderen aber auch am Gründungsmitglied Heinrich Burkard, der Herrmann bis in die Nachkriegsjahre von Berlin aus stets beratend zur Seite stand.

111 Helmut Majewski, *Neue Deutsche Volksmusik – Donaueschingen*, in: *Die Musik* 27 (1934), H. 3, S. 200 f.; vgl. hierzu auch Häusler, *Spiegel der Neuen Musik* (Anm. 23), S. 118.

112 Vgl. Helmut Doster, „Musik der Gemeinschaft“ in Donaueschingen, in: *Stuttgarter Tageblatt* vom 27. September 1937.

113 Vgl. etwa Adolf Kolb, *Die Donaueschinger Musikfeiern* (1), in: *Badische Chronik Freiburg* vom 7. September 1937 oder Helmut Doser, *Musikfest in Donaueschingen*, in: *ZfM* 104 (1937), H. 11, S. 1267 f.

114 Walter Müllenberg, *Donaueschinger Musikfeiern 1937*, in: *Der Alemanne* (1937) (nicht genauer datierter Zeitungsausschnitt im Nachlass Hugo Herrmann, D-SI, Cod. hist. qt. 759, VII, Donaueschingen, 16).

115 Zur Diskussion eines „neuen Bläserstils“, der sich von einem nur auf äußere Klangentfaltung zielenden massig akkordisch-homophonen Stil abkehrt und mit sparsamen Einsatz der klanglichen Mittel zu einem eher klaren linearen Stil findet, vgl. etwa Müllenberg, ebenda, Doster, „Musik der Gemeinschaft“ (Anm. 112) oder Ernst Lange, *Donaueschinger Musikfeiern*, in: *Freiburger Tagespost* vom 28./30. September 1927.

116 Hugo Herrmann, *Pressenotiz an alle Tageszeitungen und Musikzeitungen etc. Donaueschinger Musikfeiern 1937*, Typoskript (D-SI, Nachlass Hugo Herrmann, Cod. hist. qt. 759, VII, Donaueschingen, 4).

117 Hugo Herrmann, *Neue Musik im Volke. Donaueschinger Musikfeiern 1937* (nicht näher bezeichneter Zeitungsausschnitt im Nachlass Hugo Herrmann, D-SI, Cod. hist. qt. 759, VII, Donaueschingen, 25).

Von der versuchten Auslöschung einer Idee

Obwohl sich Herrmann bei seinen Planungen für eine Fortsetzung der „Donaueschinger Musikfeiern“ mit „Neuer Volksmusik“, einem „historischen Konzert“, unterhaltsamer Orchestermusik und einer „chorischen Feier“ unter dem Titel „Feierliche Versenkung in gesungene Dichtung deutscher Sendung“¹¹⁸ 1938 noch weiter den Vorgaben des NS-Regimes annäherte, wurde dem Vorhaben nun endgültig die notwendige Unterstützung entzogen.¹¹⁹ Im Vorfeld formulierte Herrmann als „Sinn und Gedanke“ des Musikfestes: „Die Frage: Wo bildet sich im Volksleben des Dritten Reiches wertvolle und sinnvolle Musik? wollen wir beantworten helfen.“¹²⁰ Die Donaueschinger Veranstaltungen mit ihrer mittlerweile stark verbogenen Tradition wurden in den Jahren 1938 und 1939 durch die „Oberrheinischen Musikfeste“ verdrängt und damit für die nächsten Jahre ihrer Existenzgrundlage beraubt.

Während sich die bislang weitgehend aus dem Blick geratenen Initiativen Herrmanns in Mannheim und Pfullingen Anfang der 30er-Jahre mit einigem Recht in die Donaueschinger Ahnenreihe einfügen lassen, erweisen sich die beiden vom Reichspropagandaamt Baden verantworteten „Oberrheinischen Musikfeste“ als eigenständige Veranstaltungen, die sich den Ort Donaueschingen als eingeführte Musikfest-Stätte zu Nutze machten und mit staatlicher Autorität besetzten. Sie werden zwar üblicherweise in die Donaueschinger Musikfest-Chronologie eingereiht, stehen aber in keinem direkten konzeptionellen Zusammenhang mit der Donaueschinger Institutionengeschichte, sind wohl aber als Reaktion auf diese zu verstehen. Weder in den aufwändig gestalteten Programmschriften¹²¹ noch in der zeitgenössischen Rezeption wird ein inhaltlicher Bezug zu den vorangegangenen Musikfesten hergestellt.¹²² Es ist davon auszugehen, dass die „Oberrheinischen Musikfeste“ als Instrument staatlicher Propaganda die Donaueschinger Musikfeiern von ihrem traditionsreichen Boden verdrängen sollten. Die Namensgebung verweist auf das kulturpolitische Interesse, hier nun einen Kulturraum unter dem Gesichtspunkt rassistischer Prägung zu dokumentieren. Herrmann konnte dabei offenbar nicht von Nutzen sein. Die Erinnerung an eine „Donaueschinger Idee“ – an das „Markenzeichen Donaueschingen“ – sollte endgültig ausgelöscht werden.

118 Zu dem Planungen liegen zwei Programmskizzen Herrmanns vor (D-SI, Nachlass Hugo Herrmann, Cod. hist. qt. 759, VII, Donaueschingen, 31 u. 32).

119 Vgl. hierzu Zintgraf, *Neue Musik* (Anm. 12), S. 98–100.

120 Typoskript (D-SI, Nachlass Herrmann, Cod. hist. qt. 759, VII, Donaueschingen, 32).

121 Hermann L. Mayer im Auftrag des Landeskulturverwalters Gau Baden Musik am Oberrhein (Hrsg.), *Oberrheinisches Musikfest Donaueschingen 1938*, o. O. u. J. (D-DM, Kps 748); *Oberrheinisches Musikfest in Donaueschingen vom 19. bis 21. Mai 1939*, hrsg. von Günther Röhrdanz im Auftrag des Landeskulturverwalters Gau Baden, o. O. u. J. (D-MÜu, Bs 1180/23).

122 Vgl. hierzu etwa die Rezensionen in den einschlägigen Musikzeitungen des Jahres 1939: Karl F. Leucht, *Oberrheinisches Musikfest 1939 Donaueschingen*, in: *ZfM* 106 (1939), H. 8, S. 881–883; Hanns Reich, 2. *Oberrheinisches Musikfest in Donaueschingen*, in: *AMz* 66 (1939), Nr. 24, S. 338 f. oder Friedrich Baser, *Oberrheinisches Musikfest Donaueschingen*, in: *Die Musik* 31 (1939), H. 9, S. 629.

Von der Verknüpfung vergangener Ideen

Eine unmittelbare Bezugnahme auf die früheren Donaueschinger Musiktage findet sich tatsächlich erst wieder nach dem Zusammenbruch des NS-Regimes. Die Anknüpfung geschah auf vielschichtiger Weise und mit unterschiedlichen Bezugspunkten.

Beim Wiederaufbau Donaueschingens besann man sich 1946 vordergründig auf die einst so erfolgreichen ersten Jahre, die auch in der Berichterstattung den zentralen Bezugspunkt bildeten.¹²³ Hugo Herrmann, der wiederum mit der Organisation betraut wurde, versuchte auf allgemeinen Wunsch der einschlägigen Donaueschinger Kulturträger den alten Arbeitsausschuss mit Hindemith, Haas und Burkard erneut zu installieren,¹²⁴ was ihm allerdings nicht gelang.¹²⁵ Lediglich Burkard war bereit, weiter beratend tätig zu sein. So wurde in Zusammenarbeit mit den nach wie vor am Ort ansässigen Mitarbeitern, die sich teils auch bei den Veranstaltungen der 30er-Jahre organisatorisch und künstlerisch beteiligt hatten,¹²⁶ ein eigenartig heterogenes Programm entwickelt. Zum einen findet man dort Kammermusik und Musik für Kammerorchester einer international zusammengestellten Komponistenauswahl, zu der Ibert, Malipiero, Bliss, Piston, Šostakovič und Stravinskij gehörten. Mit diesen Programmpunkten wollte man an die frühen Donaueschinger Kammermusiktage anknüpfen und zugleich einen Blick auf die unbekannt gebliebenen Entwicklungen im Ausland bieten.¹²⁷

123 Vgl. etwa Hanns Reich, *Von der Revolution zur Form. Neue Musik in Donaueschingen*, in: *Badische Zeitung* vom 2. August 1946.

124 Bereits bei der ersten „Besprechung über die Wiederaufnahme des Musiklebens in Donaueschingen“, zu der Bürgermeister Leopold Meßmer am 4.12.1945 u. a. Hugo Herrmann eingeladen hatte, kam zur Sprache, dass man die drei ehem. Jurymitglieder wieder gewinnen sollte (Protokoll, Typoskript, Stadtarchiv Donaueschingen, Sammelakte Donaueschinger Musiktage 1945–1960).

125 Der Briefwechsel mit Burkard, Haas und Hindemith ist zusammengestellt bei Zintgraf, *Neue Musik* (Anm. 12), S. 105–107.

126 Unter diesen etwa Hermann Kanitz (Komponist und als Besitzer eines Musikhauses in Donaueschingen auch Mitorganisator), Heinz Trefzger (Komponist), Georg Mall (Präsident der veranstaltenden Gesellschaft der Musikfreunde).

127 Vgl. hierzu auch einen nicht veröffentlichten „Eigenbericht“ Herrmanns zu den „Donaueschinger Musikfesten 1946/47“, in dem auch entsprechende Bezüge zu den Vorgängerveranstaltungen geknüpft werden (Typoskript, D-SI, Nachlass Herrmann, Cod. hist. qt. 759, VII, Donaueschingen, 96).

Donaueschinger Veranstaltungen 1921–1950
(Gliederung nach Programmkonzepten / Leitideen)

	Veranstaltung	Programm / Leitidee
1921–24	Donaueschinger Kammermusik-Aufführungen	Förderung des Nachwuchses
1925–26	Donaueschinger Kammermusik-Aufführungen	Kompositionsaufträge / soziologische Themen
1927–28	Deutsche Kammermusik Baden-Baden Musikantengilde Baden-Baden Lichtental	Gebrauchsmusik / Neue Medien Gemeinschaftsmusik / pädagogische Musik
1929–30	Baden-Baden / Neue Musik Berlin 1930	Gemeinschaftsmusik / Gebrauchsmusik
1931	Neue Chormusik Mannheim 1931	Gemeinschaftsmusik / Gebrauchsmusik
1931–33	Kammermusik in den Pfullinger Hallen	
1934 (35) ¹²⁸	Neue deutsche Volksmusik	
1936	Alte und neue Kammermusik	
1937 (38)	Donaueschinger Musikfeiern	ideologisch geprägte Gemeinschaftsmusik
1946–47 (48)	Neue Musik Donaueschingen	Festspiel Donaueschingen / „Bauhütte“
1950–	Donaueschinger Musiktage	Neue Musik

In anderen Teilen verwies das Programm allerdings deutlich auf die Entwicklungen der späten 20er- und vor allem der 30er-Jahre in Donaueschingen. Explizit geschah dies im zweiten Konzert mit dem Titel „Donaueschinger Morgenfeier“, in dem eine „Morgenfeier“ des Musikfestes von 1936 mit „alter Musik“ aus dem schwäbisch-alemannischen Raum zur Hälfte reproduziert wurde.¹²⁹

¹²⁸ In Klammern stehen die Jahre, in denen von Hugo Herrmann ein Musikfest geplant war, aber nicht realisiert werden konnte.

¹²⁹ Die „Morgenfeier“ *Alte Musik aus dem schwäbisch-alemannischen Raum bei der „Alten und Neuen Kammermusik 1936“* präsentierte Kammermusik und Lieder der beiden einst in Donaueschingen tätigen Komponisten Johann A. Sixt und Conradin Kreutzer sowie das G-Dur-Quartett KV 387 von Wolfgang Amadeus Mozart. Bei der „Morgenfeier“ im Rahmen der „Neuen Musik“ 1946 wurden die Programmpunkte von Kreutzer und Mozart durch Joseph Haas' Liederzyklus *Unterwegs* und Hindemiths *Thema mit Variationen (Die vier Temperamente)* ersetzt. Ziel war, die ehemaligen Jurymitglieder musikalisch zu ehren. Als befremdlich, aber wohl bezeichnend für die Zeit unmittelbar nach dem Zusammenbruch erscheint aus heutiger Sicht die Entscheidung, dabei auch explizit an ein Konzert aus den Zeiten der NS-Diktatur zu erinnern und damit diese Phase in den geschichtlichen Bogen zu integrieren.

Eher unterschwellige Verbindungslinien bahnten sich in diesem Jahr mit der Aufführung einer neuen Komposition von Hugo Herrmann mit dem Titel *Apokalypse* an, einer „Kammermusik in sieben Gesängen“ nach Texten von Reinhold Schneider für Sopran, Alt, Streichorchester und Pauken.¹³⁰

Mit diesem Werk gab Herrmann einen Vorgeschmack auf ein größeres Kompositionsprojekt, das letztlich in ein neues Festspiel-Konzept für Donaueschingen münden sollte. In Herrmanns Einleitungstext zum Programmheft von 1946 finden sich hierfür erste Hinweise. Dort fordert er, nicht wie Anfang der 20er-Jahre nach neuen Formen zu suchen, sondern nach neuen Inhalten, um das Dasein des Menschen mit „sinnvoller echter Würde und Weihe“ zu erfüllen.¹³¹ Herrmann fand diese Inhalte in einer religiös-weltanschaulichen Haltung.

Mit der Verlesung des „Manifests an die schaffenden Künstler“ legte Herrmann dann 1947 einen Plan für ein großes Festspielwerk mit dem Titel „Die Offenbarung“ vor, in dem sich eine neue Donaueschinger Idee, ein neuer tragender Gedanke für die zukünftigen Musikfeste konkretisieren sollte. In seiner äußeren Gestalt erschien das geplante Mammutprojekt freilich neuartig. In seiner ideellen Haltung war es allerdings ein Kind der späten 20er- und der 30er-Jahre. Mit pathetischen Worten rief Herrmann in dem „Manifest“ zur Gründung einer „Arbeitsgemeinschaft schaffender Künstler“ auf, einer „Bauhütte Donaueschingen“, in der in mehreren „Stufen der Probe und Bewährung“ Werke zu einer „neuartigen Feier“ zusammengeführt werden sollten.¹³² Dabei sollte die „Gemeinde der eingeweihten schaffenden und nachschaffenden Künstler“ allein durch die „magische Kraft der Bauidee“ gebildet und zusammen gehalten werden.¹³³ In einem Konzeptpapier sprach Herrmann noch davon, dabei die „Beziehungen zwischen dem Volk und der Kunst“ weiter vertiefen zu wollen.¹³⁴ Herrmann präsentierte einen ideologisch deutlich rückwärtsgewandten Plan, der in einer eigenwilligen Weise an die fehlgeleiteten Entwicklungen der vorangegangenen Jahre anknüpfte.

Die Idee, in Arbeitsgemeinschaften zu komponieren, wurde bereits bei den Veranstaltungen in Baden-Baden und Berlin umgesetzt. Und die Unterordnung des Einzelnen unter ein gemeinschaftliches Ziel erschien bekanntlich in den 30er-Jahren als ideologisch missbrauchte

130 Partituraautograph im Nachlass Herrmann (D-Sl, Cod. mus. II. fol. 345, IV, 56).

131 *Neue Musik 1946*, Programmheft, o. O. u. J., S. [3 f.].

132 Das ideelle Bild einer „Bauhütte“ für gemeinschaftliches Handeln findet sich bereits in den frühen 1920er-Jahren im Umfeld sozialistischer und sozialdemokratischer Bildungspolitik. So zog etwa der einflussreiche Kulturpolitiker Leo Kestenberg einen entsprechenden Vergleich heran, als er im August 1922 Georg Schünemann über seine Arbeit an der richtungweisenden *Denkschrift über die gesamte Musikpflege in Schule und Volk* (1923) berichtete: „Die geistige Linie in Deutschland scheint mir heute beherrscht von dem Gedanken, dass das persönliche Moment, dass die Betonung des Individuellen zurücktreten muss vor der Bedeutung des Gemeinschaftsinteresses [...]. In diesem Zusammenhang ist auf die gotische Kathedrale hinzuweisen, auf die völlige Anonymität der Arbeit in der Bauhütte,“ wobei er zu bedenken gibt: „Es wird nicht leicht sein, ohne in Gefahr zu geraten, mit den Reaktionären verwechselt zu werden, diesen Standpunkt herauszuarbeiten“ (Brief vom 17.8.1922, Staatsbibliothek zu Berlin [D-B], Nachlass Schünemann, N. Mus. Nachl. 75, C 1368).

133 *Neue Musik Donaueschingen 1947*, Programmheft, o. O. u. J., S. 2 f.

134 [Hugo Herrmann], *Neue Musik Donaueschingen 1947 26.–27. Juli*, Typoskript (D-Sl, Nachlass Herrmann, Cod. hist. qt. 759, VII, Donaueschingen, 76).

Variante des zuvor idealisierten Gemeinschaftsgedankens. Aus der Korrespondenz geht hervor, dass Herrmann sich schon seit 1932 mit dem Festspiel-Projekt beschäftigte.¹³⁵ Und blickt man in Herrmanns Verlautbarungen zu den „Donaueschinger Musikfeiern“ von 1937, die im Kontext zu einer „mitschaffenden Bejahung der nationalsozialistischen Bewegung“ stehen, so findet man ähnliche Bilder: „Nicht einzelne Künstler und Komponisten sind es mehr, die nach Originalität um jeden Preis haschen wollen, es sind nur ehrliche und gesunde Mitarbeiter an dem gewaltigen Bauwerk einer neuen deutschen Kultur.“¹³⁶

Zur Illustration seiner künstlerischen Vorstellungen führte Herrmann 1947 sein Chortanzspiel *Des Friedens Geburt* auf,¹³⁷ dessen ersten Teil die bereits 1946 aufgeführte *Apokalypse* bildet. Während die Komposition in ihrer wirkungsvoll eingesetzten konservativen Musiksprache überwiegend positiv, etwa als leicht verständliches und „handwerklich sehr gekonntes [...] Gebrauchswerk“¹³⁸ aufgenommen wurde, hinterließ die Verlesung des „Manifests“ vor den versammelten Pressevertretern offenbar einige Irritationen, die auch vom wohlmeinenden Umfeld Herrmanns in mehreren Briefen deutlich angesprochen wurden. So fühlte sich Herrmanns langjähriger Vertrauter Paul Groß durch die aggressiv „diktatorische Darstellung“ wieder ins „Hitlerreich“ versetzt, ja er verglich Herrmanns Pläne sogar mit dessen Größenwahn.¹³⁹ Und auch Georg Mall, Präsident der Donaueschinger Musikfreunde, verwies auf den Diktator, als er Herrmann vor einer völligen ideologischen Verblendung warnte.¹⁴⁰

Doch Herrmann sah in einer Rückbesinnung auf die frühen Donaueschinger Ideen, die damals im Kreise der Musikfestorganisatoren durchaus gewünscht war, keine Zukunft. In einem Brief an den Schweizer Musikwissenschaftler Erich Fischer schrieb er:

„Es ist ja nicht möglich, jetzt dort anzufangen, wo man vor 15 Jahren aufgehört hat. [...] Es nützt uns nichts, frivol Drei Groschenopern zu schreiben und keine positiven Grundlagen für einen Wiederaufbau zu bieten.“¹⁴¹

Herrmann ließ auch in den nächsten Jahren nicht von seiner Festspielidee ab. So sind für 1948, als die Veranstaltung wohl aus finanziellen Gründen nicht stattfinden konnte, drei detaillierte Programmplanungen überliefert, die teils als „Probeaufführungen zum Neuen Festspiel Donaueschingen“ konzipiert waren. Die Programme bestehen überwiegend aus Kompositionen mit

135 Vgl. Herrmanns Brief an Otto-Erich Schilling vom 3.8.1947, zitiert in: Zintgraf, *Neue Musik* (Anm. 12), S. 125 f.

136 Herrmann, *Neue Musik im Volke* (Anm. 117).

137 Partituraautograph im Nachlass Herrmann (D-Sl, Cod. mus. II. fol. 345, IX, 24).

138 Vgl. W. Betzinger, *Neue Musik Donaueschingen 1947*, in: *Stuttgarter Nachrichten* vom 29. Juli 1947.

139 Vgl. Groß' Brief an Herrmann vom 30.7.1947 (D-Sl, Nachlass Herrmann, Cod. hist. qt. 759, I, Groß, 10).

140 Vgl. Malls Brief an Herrmann vom 28.4.1947 (zitiert in: Zintgraf, *Neue Musik* [Anm. 12], S. 132).

141 Vgl. Herrmanns Brief an Erich Fischer vom 11.11. 1947 (D-Sl, Nachlass Herrmann, Cod. hist. qt. 759, I, Fischer, 6).

religiösen Sujets, darunter Benjamin Brittens *A Ceremony of Carols* op. 28, Olivier Messiaens *Quatuor pour la fin du temps*, Paul Hindemiths *Sechs Lieder aus „Das Marienleben“* op. 27 und Arthur Honeggers *Symphonie Liturgique*.¹⁴²

Vom Anknüpfen an einen Mythos

Als Anfang 1950 wieder Musiktage in Donaueschingen ins Auge gefasst wurden,¹⁴³ war Herrmann von seinem Vorhaben abgerückt, das Festspiel weiterhin hier zu etablieren. In einem längeren, gut dokumentierten Diskussionsprozess,¹⁴⁴ in den nach Kontaktaufnahme mit dem SWF in Baden-Baden auch Heinrich Strobel eingebunden wurde, kamen die Mitglieder der „Gesellschaft der Musikfreunde“ Donaueschingen als Veranstalter zu dem Resultat, sich ideell wieder ausdrücklich an den Donaueschinger Kammermusikaufführungen der legendären ersten Jahre zu orientieren, die mittlerweile tatsächlich zum Mythos geworden waren. In einem Brief an die Badische Staatsregierung, in dem Haas bezeichnenderweise dem einstigen Nachwuchs zugeschlagen wird, fasste der Bürgermeister im Namen der Organisatoren zusammen:

„Wir lassen uns von dem Gedanken leiten, wieder wie in früheren Jahren der großen Kunst bei uns eine Plattform zu schaffen, die den Fachkreisen mit ihren neuen Werken Gelegenheit geben soll, sich an die gesamte Weltöffentlichkeit wenden zu können.

Wir gestatten uns, daran erinnern zu dürfen, dass die Herren Hindemith, Haas und eine große Anzahl weiterer Künstler von Donaueschingen aus ihren Aufstieg genommen haben.“¹⁴⁵

142 Die im Nachlass überlieferten Programmentwürfe dokumentieren drei Versuche Herrmanns, Mitte Juli, Anfang September und schließlich Anfang Oktober 1948 eine „Neue Musik Donaueschingen“ zu organisieren. Die Planungen für den ursprünglich vorgesehenen Termin am 17.–18. Juli waren bereits so weit fortgeschritten, dass eine Einladung mit Programmfolge gedruckt und verschickt wurde (ebd., Cod. hist. qt. 759, VII, Donaueschingen, 99 u. 104–111).

143 Vgl. hierzu ausführlich den „Bericht über die Sitzung der Gesellschaft der Musikfreunde“ am 1.2.1950 (fälschlich datiert mit 1.1.1950), in der über die Zukunft des Musikfests abgestimmt wurde und erste Leitlinien festgelegt wurden (Typoskript, ebd., Cod. hist. qt. 759, VII, Donaueschingen, 112).

144 Neben den einschlägigen Archivalien im Donaueschinger Stadtarchiv und im Fürstlich Fürstenbergischen Archiv finden sich vor allem im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde Donaueschingen zahlreiche Dokumente, die die komplizierten Prozesse im Vorfeld der „Donaueschinger Musiktage für zeitgenössische Tonkunst“ 1950 im Detail nachvollziehbar machen.

145 Brief vom 17.6.1950 (Stadtarchiv Donaueschingen, Sammelakte Donaueschinger Musiktage 1945–1960).

Da Herrmann zunächst noch davon ausging, dass ihm wiederum die Leitung übergeben würde, arbeitete er ein detailliertes Programm für drei Konzerte aus, in denen zeitgenössische Streichquartette, A-cappella-Chöre und Kammerorchesterwerke präsentiert werden sollten.¹⁴⁶ Herrmann hatte sich allerdings mit seinen Planungen der vergangenen Jahre in den Augen der Veranstalter disqualifiziert, sodass man nach längeren unschönen Auseinandersetzungen die Zusammenarbeit aufkündigte.¹⁴⁷ Realisiert wurde 1950 immerhin noch die von Herrmann konzipierte Programmstruktur. Und man erwies Herrmann für sein Engagement der letzten Jahre in einer Art Erinnerungsaufführung zusammen mit Hindemith eine besondere Reverenz: Im Chorkonzert wurden neben Hindemiths *Liedern nach alten Texten* op. 33, die bei den richtungweisenden „Donaueschinger Kammermusik-Aufführungen“ im Jahr 1925 zu den Auftragskompositionen zur Schaffung eines neuen Madrigalstils gehörten, einzelne Stücke aus Herrmanns einst so erfolgreichem Lehrwerk, den *17 Choretüden für moderne Chorschulung*, auf das Programm gesetzt. Herrmann legte größten Wert auf die Aufführung, da die Choretüden für ihn Dokument einer vermeintlich aufrechten Haltung gegenüber dem NS-Regime waren. Wegen der Verwendung von Texten Ernst Tollers und Else Lasker-Schülers waren sie im Dritten Reich verboten, was Herrmann auch gegenüber dem Leiter der Aufführung, Johann Nepomuk David, als Argument für eine erneute Präsentation einsetzte.¹⁴⁸

Mit der Erinnerung an diese einst besonders fruchtbaren Zweige der gemeinschaftsbildenden Gebrauchsmusik wurde von den neuen Veranstaltern im Jahr 1950 noch einmal ein weiterer Bogen in die wechselvolle Vergangenheit Donaueschingens geschlagen: in die Jahre 1925, 1930 und 1933, ins mythenbehaftete Donaueschingen, nach Berlin und Pfullingen, zu Veranstaltungen, bei denen die Donaueschinger Idee in einer den jeweiligen Zeitumständen gemäßen Interpretation eine praktische Umsetzung fand.

Auch wenn die Rahmenbedingungen zwischen 1921 und 1950 extremen Wandlungen unterworfen waren, finden sich über die Jahre stets konzeptionelle Verbindungslinien zwischen den vielfältigen Veranstaltungen, die im positiven wie negativen Sinne mit der „Donaueschinger Idee“ als vielgesichtigem und unentbehrlichem Markenzeichen für unterschiedlichste Interessen in Beziehung gesetzt wurden. Mit dieser Feststellung sollen keineswegs die betont offen gestalteten Diskussionsveranstaltungen der späten 20er-Jahre mit den teils ideologisch stark aufgeladenen Programmen der 30er-Jahre auf ein Niveau gesetzt werden, wie es die nach Programmkonzepten

¹⁴⁶ *Musikfestprogramm ohne Bach*, Typoskript (D-Sl, Nachlass Herrmann, Cod. hist. qt. 759, VII, Donaueschingen, 123).

¹⁴⁷ Vgl. hierzu etwa den *Bericht über die Sitzung des Arbeitsausschusses der Gesellschaft der Musikfreunde* am 21.4.1950, zu der Herrmann nicht geladen worden war. Kritisiert wurde, dass Herrmann drei unzureichende, zu wenig zukunftsweisende Programmwürfe vorgestellt habe und dass es unüberbrückbare Differenzen bezüglich der Programmgestaltung zwischen Herrmann und Johann Nepomuk David gebe, dessen Stuttgarter Kammerchor für das Chorkonzert engagiert worden war (ebd., Cod. hist. qt. 759, VII, Donaueschingen, 117).

¹⁴⁸ Vgl. Herrmanns Brief an Johann Nepomuk David vom 4.4.1950: „Meine Choretüden stellen ja schon deshalb eine Ausnahme dar, weil sie von 1933 bis 1945 verboten waren und es in diesem Sinne nicht uninteressant sein dürfte, was auf diesem Gebiet vor 1933 Besonderes hervortrat und heute unbekannt ist“ (ebd., Cod. hist. qt. 759, I, David, 5).

und Leitideen gegliederte Übersicht zu den Donaueschinger Musikfesten 1921–1950 möglicherweise suggerieren könnte (s. oben, S. 330). Es soll vielmehr auf zusammenhängende Entwicklungen hingewiesen werden, die der Institution Donaueschingen eingeschrieben sind und ihre einzigartige und noch wenig verstandene Geschichte wesentlich ausmachen. Der Charakter der jeweiligen Veranstaltungen wird freilich noch im Detail zu untersuchen und zu bewerten sein, wobei die analytische Auseinandersetzung mit den Repertoires gerade in den einzelnen Sektoren der Gebrauchsmusik differenzierter methodischer Ansätze bedarf.

Um die Ideengeschichte des Musikfests fundiert bewerten zu können, bleibt zudem ein Blick auf das Institutionengeflecht unumgänglich, in das Donaueschingen über die Jahre eingebettet war. Während organisations- und institutionengeschichtliche Aspekte der Neuen Musik für den Zeitraum bis 1933 bereits in größerem Umfang aufgearbeitet wurden,¹⁴⁹ ist eine umfassende Darstellung dieses Themenkomplexes für die folgenden 30er- und die 40er-Jahre ein Desiderat, dem sich das Regensburger Projekt im Rahmen von Ausblicken vom „Donaueschinger“ Kernthema annimmt.

Welch hohe Relevanz bei der Erforschung des Themenfeldes „Donaueschingen“ gerade der Einbindung des historischen Umfeldes zukommt, wird nicht zuletzt deutlich, wenn man sich vergegenwärtigt, wie groß das Spektrum der musikalischen Programme war, das bei den Musikfesten während der NS-Diktatur in Deutschland realisiert wurde. Vergleicht man die programmatischen Ideen, so ist Donaueschingen von den Düsseldorfer Reichsmusiktagen ebenso weit entfernt wie von den „Internationalen zeitgenössischen Musikfesten Baden-Baden“, die zwei extreme Positionen in der Musikfestlandschaft einnahmen. Während auf Goebbels' Düsseldorfer Propagandaveranstaltungen, die die Tonkünstlerfeste des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins“ ersetzten, mit der Strategie „Förderung und Vernichtung“ sowohl staatliche Richtlinien für das zeitgenössische Schaffen gesetzt wurden als auch unerwünschte Musik als „entartet“ ausgestellt und angeprangert wurde,¹⁵⁰ kamen bei den „Internationalen Musikfesten“, die nicht als Nachfolgeveranstaltungen der Baden-Badener Musikfeste der 20er-Jahre zu verstehen sind, noch bis 1938 die offiziell verfemten Komponisten Stravinskij und Bartók zur Aufführung,¹⁵¹ an die man sich in Donaueschingen erst ab 1946 wieder erinnern wollte.

Ein angemessenes Geschichtsbild der Institution Donaueschingen und der damit verbundenen Ideen lässt sich über den betrachteten Zeitraum nur dann entwerfen, wenn man – um Frank Hentschel zu zitieren – „aus der Ideologie der Neuen Musik heraustritt“, also das einstige Dogma vom musikalischen Fortschritt beiseite lässt, und anstelle einer ästhetisch-wertenden Selektion nach vermeintlich geschichtsrelevanten Aspekten, für die es tatsächlich keinerlei

149 Vgl. insbesondere Martin Thruns umfassende Studie *Neue Musik im deutschen Musikleben bis 1933*, Bonn 1995.
150 Vgl. Werner Schwerter, *Heerschau und Selektion*, in: *Entartete Musik. Dokumentation und Kommentar zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938*, hrsg. von Albrecht Dümling und Peter Girth, Düsseldorf³1993, S. 158–171.

151 Vgl. Joan Evans, „*International with National Emphasis*“: *The Internationales Zeitgenössisches Musikfest in Baden-Baden, 1936–1939*, in: *Music and Nazism. Art under Tyranny, 1933–1945*, hrsg. von Michael A. Kater und Albrecht Riethmüller, Laaber 2003, S. 102–113.

objektive Maßstäbe gibt, einen „historisch beobachtenden“ Standpunkt einnimmt.¹⁵² Denn als musikhistorisches Phänomen gibt die Institution Donaueschingen selbst vor, was unter „neuer“ bzw. „zeitgenössischer“ Musik zu verstehen und damit als geschichtskonstituierende Größe wahrzunehmen, zu beschreiben und zu kontextualisieren ist.

Ein übergreifender Blick auf die wechselvolle Geschichte der Institution „Donaueschingen“ zwischen 1921 und 1950 bietet eine einzigartige Chance, neue Perspektiven auf die musikalischen Entwicklungen der Zeit zu öffnen.

¹⁵² Vgl. hierzu Frank Hentschel, *Die „Wittener Tage für neue Kammermusik“. Über Geschichte und Historiographie aktueller Musik* (= BzAfMw 62), Stuttgart 2007, S. 11–17.