

„Wir wollen keinerlei musikalischer Partei dienen...“

Vor 100 Jahren fanden die ersten Donaueschinger Musiktage statt · Von Michael Wackerbauer

Zum 100. Geburtstag der Donaueschinger Musiktage (siehe auch Seite 4) blickt die nmz auf die Anfänge des bedeutendsten Festivals für zeitgenössische Musik im deutschsprachigen Raum zurück. Im Mittelpunkt: der für die ersten Programme verantwortliche „Arbeitsausschuss“ um Heinrich Burkard.

Frankfurt, Seeheimerstraße 19, 2. April 1921. Ein junger Mann legt sein zart lila getöntes Briefpapier mit fein aufgedruckter Adresse zurecht, um in akkuratem Sütterlin sein Bewerbungsschreiben für die Teilnahme an einem neuartigen Musikfest zu verfassen:

„Sehr geehrter Herr, auf Veranlassung meines Lehrers, Herrn Bernhard Sekles, übersende ich Ihnen meine ‚Sechs Studien für Streichquartett‘ mit der Bitte, zu prüfen, ob sie für eine Aufführung bei dem bevorstehenden Kammermusikfest in Donaueschingen in Betracht kommen. Die Stücke sind im Sommer vorigen Jahres in rascher Folge entstanden [...]. Sie wurden bisher noch nicht aufgeführt; doch hat sich Arnold Schönberg sehr günstig über sie geäußert.“

Unterzeichnet hat das Schreiben der 17-jährige Theodor L. Wiesengrund-Adorno, der seine „Studien“ 1920 noch als Gymnasiast komponiert hatte. Wie kam es zu Bewerbungen wie dieser, die bis Anfang Juni 1921 in großer Zahl in dem abgelegenen Residenzstädtchen Donaueschingen einliefen? Die dort ansässige „Gesellschaft der Musikfreunde“ hatte Mitte November 1920 in deutschen Musikzeitschriften einen knapp formulierten Hinweis platziert, der für einiges Erstaunen gesorgt haben dürfte:

„Noch mehr wie bisher sollen im beginnenden Konzertjahr die in der Fürstlich Fürstenbergischen Hofbibliothek schlummernden *Denkmäler der Tonkunst früherer Zeiten* zum Leben erweckt werden. Daneben hat sich die ‚Gesellschaft der Musikfreunde‘, die in dem Fürsten zu Fürstenberg einen verständnisvollen Förderer besitzt, zur besonderen Aufgabe gestellt, sich für die *lebenden deutschen Komponisten* kräftig einzusetzen. Für nächsten Sommer ist eine Reihe von Konzerten geplant, die ausschließlich Kammermusik noch nicht anerkannter oder noch umstrittener neuzeitlicher Tonsetzer zur Aufführung bringen sollte.“

Die Ankündigung, neben der Pflege der historisch gewachsenen Musikkultur repräsentativen Charakters künftig weitab von den großen Musikzentren offensiv für die Gegenwartskunst einzutreten, war in dieser klar artikulierten Programmatik ein radikaler Schritt, der seine Wirkung nicht verfehlte. Hinter der Idee steckte als unermüdlich treibende Kraft ein junger Musiker, der seit 1909 als Musiklehrer der Fürstenfamilie zu Fürstenberg tätig war und 1913 zum künstlerischen Leiter der neu gegründeten „Gesellschaft der Musikfreunde“ berufen wurde: Heinrich Burkard. In einem internen Bericht mit dem Titel „Die Einrichtung von ‚Donaueschinger Kammermusikaufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst‘“ verweist Burkard darauf, dass die Idee ursprünglich auf den Mannheimer Musikhochschul-Rektor Willy Rehberg zurückging, der den Vorschlag gemacht habe, unbekanntem oder umstrittenen Talenten eine Möglichkeit zu geben, „ihre Werke vor die Öffentlichkeit zu bringen“. Als sich Anfang Oktober 1920 abzeichnete, dass Rehberg nach ersten Planungen und Verhandlungen aufgrund seiner beruflichen Belastungen die Sache nicht stemmen konnte, war es an Burkard, seinen Part zu übernehmen.

Für den noch wenig vernetzten Burkard war dies eine große Herausforderung, an der er sehr schnell wuchs. Während Rehberg bei der Suche nach Partnern und Mitarbeitern für die aufzubauenden Strukturen und Kommissionen noch eher Exponenten des konservativeren Lagers in Süddeutschland im Blick hatte, streckte Burkard mit rasant zunehmender Kenntnis der Szene seine Fühler auch Richtung Frankfurt und Berlin aus. Er ging auf die promi-

nenten Förderer neuer musikalischer Strömungen offen zu und hatte damit, wie er in dem Bericht schreibt, offenbar großen Erfolg: „Von den Vertretern jeder Art dieser Kunstausbildungen wurde unser Plan freudig und als eine sozial bedeutungsvolle Institution begrüßt.“

Burkard bewies dabei strategisches Geschick, suchte in Berlin zuvorderst Kontakt zu dem akademisch etablierten Musikwissenschaftler Georg Schünemann, der zur Berliner Gruppe um Hermann Scherchen mit den von ihm initiierten „Novitätenkonzerten“ und den Konzerten der „Neuen Musikgesellschaft“ gehörte und 1919 zusammen mit Heinz Tiessen als Vertreter der jungen Generation in den Arbeitsausschuss des traditionsreichen „Allgemeinen Deutschen Musikvereins“ gewählt wurde. Schünemann war es auch, der Burkard mit dem Komponisten und Pianisten Eduard Erdmann zusammenbrachte, einem streitbaren Anwalt für die Avantgarde, den er als Mitglied des dreiköpfigen „Arbeitsausschusses“, also der Jury des Donaueschinger Gründungsjahres, gewinnen konnte. Als drittes Jurymitglied und konservatives Gegengewicht zu Erdmann wurde bald darauf noch Joseph Haas eingesetzt, den Burkard auf einer weiteren Reise – nun durch den süddeutschen Raum mit den „konservativeren“ Zielen Stuttgart und München – zur Mitarbeit bewegen konnte.

Effektive Arbeitsweise

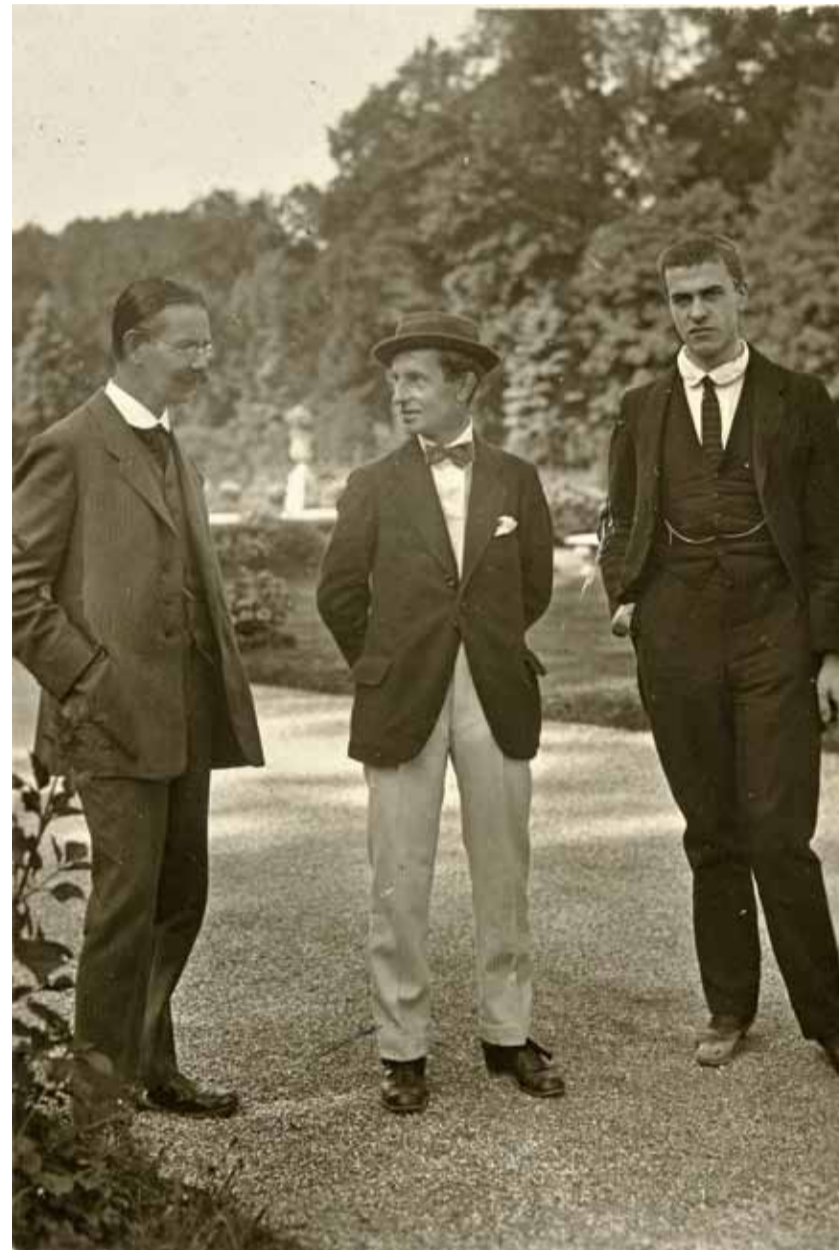
Mit Erdmann, Haas und Burkard der „Arbeitsausschuss“ ausgewogen und zugleich personell übersichtlich zusammengesetzt, was eine effektive Arbeitsweise versprach, wofür Burkard mit glücklicher Hand und unermüdlichem Fleiß auch sorgte. Als Ansprechpartner vor Ort definierte er sich früh als zentrale Figur der geplanten Veranstaltung, wie aus einem Brief hervorgeht, den er Ende April 1921 an seinen ehemaligen Lehrer Arthur Seidl schrieb:

„[...] in der Frage des Kammermusikfestes bin ich die ‚Gesellschaft‘. Die Durchführung des Unternehmens liegt an mir, die ‚Gesellschaft der Musikfreunde‘ gibt ihren Namen – sonst nichts – als Veranstalterin her, um der Veranstaltung ein kräftiges Relief zu geben habe ich [...] führende Musikpersönlichkeiten zum Beitritt zu einem ‚Ehrenausschuss‘ gebeten, um nicht die ganze künstlerische Verantwortung allein tragen zu müssen – nicht zur Verminderung der Arbeit – bin ich an drei Herren [incl. Rehberg] herangetreten, mir bei der Prüfung der Kompositionen zu helfen, unseren Fürsten haben wir als Schirmherrn und – Geldgeber.“

Neben dem „Arbeitsausschuss“ verweist Burkard auf einen zusätzlich installierten „Ehrenausschuss“, der vor allem repräsentative Aufgaben erfüllen sollte, in der Hierarchie der fürstlichen Sphäre zugeordnet wurde und für eine möglichst hohe Akzeptanz des Neulings in der Festspielgesellschaft sorgen sollte. Unter dem Druck der kontaktierten Münchner Kreise versammelte er mit Ausnahme von Franz Schreker und dem später noch hinzugekommenen Ferruccio Busoni Vertreter des konservativen Lagers und der Jahrhundertwenden-Moderne: Siegmund von Hausegger, Arthur Nikisch, Max von Pauer, Hans Pfitzner und Richard Strauss als Ehrenvorsitzenden. Aus dem Kreis dieser Honoratioren, von denen sich lediglich Letztgenannter als Gast des Fürstenhauses in Donaueschingen sehen ließ, kamen auch Programmvorschläge, was im Falle Pfitzners für einigen Ärger sorgte, weil dieser meinte, an der Jury vorbei Werke im Programm platzieren zu können.

Das Ziel, ein möglichst breites, interessantes und zugleich qualifiziertes Bewerber*innen-Feld zu erreichen, versuchte Burkard auch eigentlich auf einem anderen Weg zu erreichen. Um nicht einer Flut an überwiegend ungeeigneten Kompositionen ausgesetzt zu werden, entschied man sich – jedenfalls im ersten Jahr – gegen eine allgemeine Aufforderung durch die Presse, Kompositionen einzuschicken, was zunächst als Weg größtmöglicher Offenheit geplant war. Stattdessen baute

Burkard ein Netz an Vertrauensleuten in wichtigen Musikstädten des deutschsprachigen Raumes auf, zu denen – soweit aus der Korrespondenz rekonstruierbar – Wien, München, Freiburg, Mannheim, Frankfurt a. M., Köln, Aachen, Dessau, Berlin, Weimar, Stuttgart und Karlsruhe gehörten. Am 5. März ging ein „Rundschreiben“ mit den genannten Zielen an eine größere Zahl „führender Musikerpersönlichkeiten“ heraus, die als Verbindungsmänner in ihrem jeweiligen Umfeld fungieren sollten, wobei ausdrücklich auf Unabhängigkeit hingewiesen wurde:



Der Arbeitsausschuss 1921: Joseph Haas, Heinrich Burkard, Eduard Erdmann (v.l.). Foto: Fürstlich Fürstenbergisches Archiv Donaueschingen

„Wir wollen keinerlei musikalischer Partei dienen, keine ‚Richtungen‘ bevorzugen, – wir wollen nur versuchen, mit unseren schwachen Kräften beizutragen zur Förderung unseres schwer ringenden Nachwuchses.“

Breitseite aus Wien

Dass es auch hier nicht ohne Blessuren abging, zeigt das Beispiel Wien, wo das Schreiben an Egon Wellesz, Alban Berg und Arnold Schönberg ging, an Letzteren am 5. März 1921 mit dem Postscriptum:

„Gerade Ihre Mitarbeit, Herr Schönberg, den ich so sehr verehere, würde mir von allergrößtem Werte für unser Unternehmen sein! Und es wäre mir eine unsagbare Freude, wenn wir bei unseren Aufführungen für Ihre Kunst eintreten könnten. Wäre es möglich, dass Sie uns eines Ihrer Werke überlassen könnten?“

Burkards eigentlich gut gemeintes Missgeschick, Schönbergs Musik mit den Förderzielen des Musikfestes in Verbindung zu bringen, rief in Wien große Empörung hervor, die von Alban Berg am 14. April in einem hoch-emotionalen Schreiben auf Briefpapier des „Vereins für musikalische Privataufführungen“ Ausdruck fand – verbunden mit einer Breitseite gegen den überwiegend konservativ eingestellten „Ehrenausschuss“, für den Schönberg ja nicht vorgesehen war.

„Schönbergs Stellung in der Musik ist heute keinesfalls mehr die eines, noch unbekanntem oder umstrittenen musi-

kalischen Talents‘. Wenn seine Werke auch namentlich in Deutschland und Österreich – noch viel zu wenig gespielt werden, so liegt das hauptsächlich an der enormen Schwierigkeit dieser Werke und ihrer Darstellung. Eine Eigenschaft, welche den Werken Busonis, Hauseggers, Pfitzners, Schrekers und Strauß’s mangelt und welchem Mangel sie ihre eventuell größere Verbreitung verdanken.“

Berg, dessen Klaversonate op. 1 nach Empfehlung des Verlags Lienau immerhin im Programm von 1921 lan-

schätzung geschickt wurde. All dies ist in so genannten „Eingangsbüchern“ dokumentiert, die jeweils mit den zu begutachtenden Werken verschickt wurden und knappe Urteile der Jurymitglieder enthalten, die als Grundlage für eine abschließende Diskussion dienten. Da die „Eingangsbücher“ nur zum internen Gebrauch bestimmt waren, erlaubte sich Haas zuweilen launige Spitzeln wie „dummes Zeug“, „Gartenlaubestimmung“, oder „Konservatoriumsarbeiten“. Auch Adorno kam in diesen Urteilen wenig schmeichelhaft weg: Die „Studien“ wurden von Haas lapidar als „unreif“ und von Erdmann als „dilettantisch u. zu unselbständig“ abgefordert.

Jarnach und Hindemith

Auf der Seite der erfolgreichen Bewerber stachen im ersten Jahr zwei Personen besonders heraus: Philipp Jarnach mit seinem Quintett op. 10 und Paul Hindemith mit seinem Streichquartett op. 16. Beide Werke wurden im Eingangsbuch euphorisch begrüßt, beide machten beim Musikfest Sensation und sollten in ihrem kontrapunktisch linearen Stil richtungweisend für die nächsten Jahre werden. Der Umgang mit der Person Jarnach verweist darüber hinaus exemplarisch auf eine anfangs durchaus problematische Profilbildung der Donaueschinger Veranstaltungen – es geht um die nationale Ausrichtung des Auswahlverfahrens, den mehrfach schriftlich formulierten Fokus auf die Förderung des „deutschen“ Nachwuchses, wie er unter anderem in der oben zitierten Zeitungsnotiz angezeigt wurde. Jarnach, dessen Quintett von Haas im Eingangsbuch als „an Einfällen und Fantasie überreich, prachtvoll gearbeitet“ und „in jeder Weise höchst empfehlenswert“ qualifiziert wurde, kam als Kind eines Katalanen und einer Flämin in Paris zur Welt, studierte dort, siedelte 1914 mit seiner deutschen Frau nach Zürich über bevor er 1921 seinem Förderer Busoni nach Berlin folgte. „Um einer unliebsamen Kritik der Tatsache, dass wir Sie als Ausländer zu Wort kommen lassen, in Etwas vorzubeugen“, trat Burkard Mitte Juni mit der Empfehlung an Jarnach heran, die biographische Skizze für das Programmheft durch irgendeine kleine Bemerkung [zu] ergänzen, die auf irgendwelche Beziehungen zwischen Ihrer Person und Deutschland hinweisen.“ Jarnach lieferte pflichtschuldig einen bekenntnisthaften Absatz, der eigentlich nur als erniedrigendes und beschämendes Dokument einer Anpassung an Rahmenbedingungen gewertet werden kann, die durch ein nationalistisch ausgerichtetes Kulturverständnis geprägt waren. Solche Spuren lassen sich in Donaueschingen auch über die nächsten Jahre verfolgen. Davon grenzten sich die 1922 von Rudolph Réti, Egon Wellesz und Paul Stefan initiierten „Internationalen Kammermusikaufführungen Salzburg“ explizit ab, aus denen 1923 die „Internationale Gesellschaft für Neue Musik“ hervorgehen sollte.

Für Hindemith sollte Donaueschingen und für Donaueschingen sollte Hindemith ein Glücksfall werden. Er lieferte mit seinem mitreißenden Quartett wohl das wichtigste Werk des Gründungsjahres und er machte sich sogleich als Interpret und Ideengeber für die nächsten Jahre unentbehrlich: Nachdem sich das fest engagierte Havemann-Quartett mangels „Überzeugung der Interpreten“ geweigert hatte, Hindemiths Quartett aufzuführen, in dem Burkard aber den „Haupterfolg des Festes“ vorhersah, bot Hindemith zusammen mit dem Mannheimer Konzertmeister Licco Amar eine Notlösung an, das Amar-Quartett, das nach seiner offiziellen Gründung im Vorfeld des zweiten Musikfestes 1922 eine Art Hausensemble in Donaueschingen bilden und bis zu seiner notgedrungenen Auflösung im Jahr 1933 zu einer der renommiertesten Quartettvereinigungen mit Schwerpunkt auf zeitgenössischer Musik avancierten sollte – einer der großen Glücksfälle der Musikgeschichte.

Wie hat man sich die Veranstaltung in den ersten Jahren vorzustellen? Den musikalischen Kern bildete das zweitägige Konzertprogramm an einem

Weiter auf Seite 4

steirischerherbst21

SCALP SOUND NETWORKS PARTNERSHIP INITIATIVE

Co-funded by the Creative Europe Programme of the European Union

ORF St

musikprotokoll.ORF.at
NOMADIC SOUNDS
IM STEIRISCHEN HERBST

7. – 10. OKTOBER 2021, GRAZ (A)

ORF. WIE WIR.

© Echo (2017), courtesy of Nona Inescu and SpazioA gallery

Fortsetzung von Seite 3

► Wochenende Ende Juli, in das stets am Sonntag ein Gottesdienst mit einer klassischen Messkomposition integriert wurde. Hier wurde auch eine Verbindung geknüpft zur benachbarten Erzabtei Beuron, in der 1921 P. Dominicus Johner einen Vortrag über den gregorianischen Choral hielt und so ein Band über die Jahrhunderte knüpfte. In Donaueschingen waren die Konzerte eingebettet in eine höfische Inszenierung, denn: Mit der Förderung der Musikfeste verfolgte der Fürst das Ziel, sich selbst ein Denkmal zu setzen und seine Familie in der Atmosphäre einer verloren gegangenen Zeit zu feiern, die man nach dem katastrophalen Krieg in die junge Demokratie hinüberzuretten versuchte. Wie Annette Kolb in ihren Erinnerungen an Donaueschingen im Jahr 1923 so schön formulierte, war das Interesse an der Musik dabei untergeordnet:

„Den Eindruck einer starken Beziehung zur Kunst erweckte er [der Fürst] mitnichten, dafür eine umso unfraglichere Beziehung zum Künstler selbst – und auf diese kommt es in seiner Stellung vor allem an.“

Donaueschingen erregte in der Presse ein großes und sehr lebendiges Echo, und die strategische Medien-Partner-

schaft mit der „Neuen Musik-Zeitung“, die das Programmheft im Zeitungsformat herausbrachte, war sehr fruchtbar.

Ständige Neuerfindungen

Donaueschingen erfand sich unter maßgeblicher Beteiligung Hindemiths, der ab 1923 offiziell in die Juryarbeit eingebettet wurde, in den kommenden Jahren ständig neu, wechselte den Veranstaltungsort 1927 nach Baden-Baden und 1930 nach Berlin, vollführte unter der Leitung Hugo Herrmanns in den 1930er-Jahren einen Schlingerkurs zwischen Anpassung an die NS-Diktatur und Eigensinn, erstand sogleich nach dem Krieg mit kruden Ideen einer „Bauhütte“ Donaueschingen neu, bis es unter den Fittichen des Südwestfunks Baden-Baden ab 1950 einen tatsächlichen Neuanfang wagte und nun den Weg ins 100. Jahr geht.

Die vielbeschworene Donaueschinger Idee vollzog dabei einen steten Wandel, wobei immer neue Schwerpunkte gesetzt wurden, die aktuelle Entwicklungen aufnahmen oder neue Impulse setzten. Vieles davon würde man heute nicht unter dem Label „Neue Musik“ packen, wurde damals aber als aktuelle Problemstellung so gesehen: Chorwerke im Madrigalstil, Militärmusik, Originalkompositionen für mecha-

nische und elektronische Instrumente, Auseinandersetzung mit neuen Medien wie Film, Rundfunk und Schallplatten, pädagogische Musik und Gemeinschaftsmusik in Zusammenarbeit mit der Musikantengilde, Lehrstücke et cetera. Die Abkehr von der Suche nach radikalen Ausdrucksformen und die Hinwendung zu virulenten Problemstellungen einer demokratischen Massenkultur, die bei der Donaueschinger Nachfolgeveranstaltung „Neue Musik Berlin 1930“ ihren Höhepunkt fand, zeigt die extreme Wandlungsfähigkeit des Festivalkonzepts.

Blättert man in den scharfen Attacken Adornos gegen die Entwicklungen dieser Zeit, wenn er etwa 1930 im „Anbruch“ beklagt, dass die „ihrem Wahrheitsgehalt nach radikale Musik einstweilen nirgends ihre Stätte findet“, und gegen die „Gebrauchsmusik“ polemisiert, wird klar, dass der einst erfolgreiche Bewerber des Jahres 1921 hier nicht mehr seinen Platz finden konnte. ■

Die Briefe werden zitiert nach Michael Wackerbauer: Die Donaueschinger Musikfeste 1921 bis 1926. Regesten zu den Briefen und Dokumenten im Fürstlich Fürstenbergischen Archiv mit einer historischen Einführung (Regensburger Studien zur Musikgeschichte, Bd. 12), ConBrio Verlagsgesellschaft, Regensburg 2017.