

Volker Scherliess (Hg.)

»Stunde Null« – zur Musik um 1945

»Stunde Null« – zur Musik um 1945

**Bericht über das Symposium der Gesellschaft für Musikforschung
an der Musikhochschule Lübeck 24.–27. September 2003**

Im Auftrag der Musikhochschule Lübeck herausgegeben von
Volker Scherliess

Redaktionelle Mitarbeit Swantje Baxmann, Alexander Butz,
Robert Krampe



Bärenreiter

Kassel • Basel • London • New York • Praha

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
der Possehl-Stiftung Lübeck,
der Förderergesellschaft der MHL
und der Musikhochschule Lübeck.

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

© 2014 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Umschlagabbildung: Erich Klahn, Frau Musica in der Lübecker Marienkirche, 1947
(© VG Bild-Kunst, Bonn 2009)
Einbandgestaltung: www.takeoff-ks.de, christowzik + scheuch
Innengestaltung und Satz: EDV + Grafik, Christina Eiling, Kaufungen
Druck und Bindung: Beltz Bad Langensalza GmbH, Bad Langensalza
ISBN 978-3-7618-2128-2
www.baerenreiter.com

Inhalt

Vorwort	7
Peter Wapnewski (†)	
1945: Wie der Anfang anfang	13
Peter Cahn	
Zur Musikgeschichte der 40er und frühen 50er Jahre: Erfahrungen, Erlebnisse und persönliche Anmerkungen	28
Walter Levin	
Erlebte Zeit – ein Gespräch	40
Giselher Schubert	
Hindemith und Deutschland nach 1945 Eine Darstellung nach seinem Briefwechsel	67
Dörte Schmidt	
»Musikalische Aufräumarbeiten« – Bernd Alois Zimmermanns Weg vom »Konzert für Orchester« (1946/48) bis zur »Sinfonie in einem Satz« (1951/53)	88
Ulrich Mosch	
»Freiheit war es immer, die er meinte« – Karl Amadeus Hartmann und die »Stunde Null«	111
Stefan Weiss	
Musik im Kulturbund der Sowjetischen Besatzungszone und der DDR 1945–1951	127
Beate Kutschke	
»Wir sollen erzogen werden zu neuer Musik, zu politischem Denken, zu Erkenntnissen über Amerika ...« Der soziokulturelle Status Neuer Musik in der alten Bundesrepublik – 1945 und 1970	150

Christiane Sporn

Zeitgenössisches Komponieren im DDR-Sozialismus – vereinnahmt und machtlos?	162
--	-----

Christoph Flamm

Zeit des Erwachens?	
Italiens Musikleben vor und nach dem Zweiten Weltkrieg	171

Benedikt Vennefrohne

Mehr als nur ein Jugendwerk	
Die 1. Sinfonie Hans Werner Henzes	183

Volker Scherliess

Eduard Erdmann – ein deutscher Musiker vor und nach 1945	197
--	-----

Personenregister	239
----------------------------	-----

Vorwort

Wenn das Sprichwort »Gut Ding will Weile haben« auch umgekehrt gälte, wenn also tatsächlich was »lange währt, endlich gut« würde, bedürfte die vorliegende Publikation zur »Stunde Null« keinerlei Fürsprache. Sie hat lange, allzu lange auf sich warten lassen. Den Herausgeber erfüllt dies mit Scham und er bittet die Leser und ganz besonders die Autoren um Entschuldigung. Wenn das Projekt trotz aller, unterschiedlich bedingten, Verzögerungen nicht aufgegeben wurde, so nur, weil die Fragestellung insgesamt und die im Einzelnen vorgetragenen Dokumente nach wie vor Interesse verdienen.

Grundlage des Bandes sind die Beiträge eines Symposions, das im Rahmen der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung im Herbst 2003 an der Musikhochschule Lübeck stattfand. Im Eröffnungsvortrag von Peter Wapnewski und dem Beitrag von Peter Cahn steht das eigene Erleben der Nachkriegszeit im Mittelpunkt. Den Erinnerungen von Walter Levin, der zwei Jahrzehnte lang als Kammermusiklehrer in Lübeck wirkte, liegt ein Gespräch in der Hochschule zugrunde, in dem es nicht deziert um die »Stunde Null« ging, aber um ein Schicksal, das im engsten Zusammenhang mit deren historischen Voraussetzungen steht. Der Verfasser hat lange mit seinem Einverständnis zur Publikation gezögert, sie dann aber gern gegeben. Die Gesprächsform wurde beibehalten.

Neben diesen Berichten der Zeitzeugen enthält der Band verschiedene Beiträge, die sich mit der musikalischen Situation in den Zeiten von Kriegsende und Wiederaufbau beschäftigen: allgemeine Aspekte von Übergang und Neubeginn in Ost- und Westdeutschland, ein Blick auf die Situation in Italien sowie Einzeldarstellungen zu bestimmten Musikerpersönlichkeiten.

Am 10. Mai 1945, zwei Tage nach der Kapitulation Deutschlands, hielt Thomas Mann die letzte seiner im amerikanischen Exil aufgenommenen, von der BBC gesendeten Radiosendungen *Deutsche Hörer!* Er benennt Sieg und Niederlage, beschreibt die Situation der alten Landsleute in all ihrem Elend und fährt fort: »Ich sage: es ist trotz allem eine große Stunde, die Rückkehr Deutschlands zur Menschlichkeit. Sie ist hart und traurig, weil Deutschland sie nicht aus eigener Kraft herbeiführen konnte. Furchtbarer, schwer zu tilgender Schaden ist dem deutschen Namen zugefügt worden, und die Macht ist verspielt. Aber Macht ist nicht alles, sie ist nicht einmal die Hauptsache, und nie war die deutsche Würde eine bloße Sache der Macht. Deutsch

war es einmal und mag es wieder werden, der Macht Achtung, Bewunderung abzugewinnen durch den menschlichen Beitrag, den freien Geist.«¹

Wenig später schuf der Lübecker Künstler Erich Klahn eine Reihe von Zeichnungen, in denen die Erfahrungen des Krieges reflektiert sind, darunter die Kohlezeichnung *Frau Musica* oder *Caecilia* (vgl. unser Titellbild): Auf einem Pfeilerstumpf in der zerstörten Marienkirche sitzt eine weibliche Gestalt mit einem Portativ. Über ihrem Kopf öffnet sich das zerbombte Gewölbe und lässt den Sternenhimmel erkennen. Am Boden liegen herabgestürzte und angeschmolzene Orgelpfeifen, deren aufgemalte Gesichter (dies waren originale Motive der alten Pfeifen) schmerzverzerrt sind und weinen. Ohne die deutliche Anknüpfung an die jahrhundertealte ikonographische Tradition der personifizierten Musik beziehungsweise ihrer Heiligen vertiefen zu müssen – der Zeitbezug ist deutlich. Diese Zeichnung eröffnete 1947 das erste Heft der Zeitschrift *Musica* im Bärenreiter-Verlag Kassel: 1. Jahrgang, Heft 1, S. 1 – ein aussagekräftiges Sinnbild der Musik, nicht nur der *Musica sacra* in jenen Jahren.

Es gab mehrere solche allegorischen Bilder; und es gab literarische Figuren – man denke etwa an Wolfgang Borcherts Kriegsheimkehrer Beckmann, der bei seiner Rückkehr nach Hamburg überall *Draußen vor der Tür* bleiben muss. Es gab und gibt Begriffe, Symbole, Schlagwörter. Eines der meistgebrauchten ist eben unseres: »Stunde Null«. Umstritten zwar – und sicherlich kein brauchbarer historiographischer Begriff,² aber eine einleuchtende Denkfigur. Natürlich geht es bei ihr nicht allein um das Datum des Kriegsendes, sondern um den politisch, sozial, kulturell, wirtschaftlich und vor allem psychologisch tief empfundenen Einbruch. *Germania anno zero – Deutschland im Jahre Null* heißt etwa der 1947 von Roberto Rossellini im zerbombten Berlin gedrehte Film über die Trümmer und Verwüstungen, die der Krieg auch in den Geistern und Seelen der Menschen hinterlassen hatte.

Aber es gab auch die andere Seite. Trauer und Hoffnung, das Empfinden der Katastrophe und zugleich das Bewusstsein der Chance, ja der Notwendigkeit zum Neubeginn – sie waren nicht strikt getrennt, sondern flossen vielfach ineinander. Wenn man im Einzelnen fragt, »wie es wirklich war«, dürften die Antworten so vielschichtig und unterschiedlich, oft auch widersprüchlich sein, wie die jeweilige Perspektive der Fragenden – und vor allem: wie die individuelle Erfahrung der damals Lebenden. Neben dem generellen historischen Ereignis, so scheint es, erfuhren die Menschen vor allem ihre jeweils eigene »Stunde Null«. Nach aller Not und allen Entbehrungen nun die Erfahrung der wieder- oder überhaupt neugewonnenen Freiheit. Entsprechend positiv pflegte der Literatur-, Theater- und Musikkritiker Joachim Kaiser die Nachkriegszeit für sich und seine Generation als »unsere Zwanziger Jahre« zu bezeichnen. »Denn für

1 Thomas Mann: *Deutsche Hörer! Sendungen nach Deutschland aus den Jahren 1940 bis 1945*. Frankfurt / M. 1987, S. 151.

2 Vgl. etwa Albrecht Riethmüller: *Die »Stunde Null« als musikgeschichtliche Größe*, in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1925–1945*, hg. von Albrecht Riethmüller (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 2), Laaber 2006, S. 317 ff.

Giselher Schubert

Hindemith und Deutschland nach 1945

Eine Darstellung nach seinem Briefwechsel

Am 15. Juni 1945, 38 Tage nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges, berichtete Paul Hindemith¹ aus New Haven seinem amerikanischen Verlag, den Associated Music Publishers (AMP) in New York, von ersten Nachrichten aus Deutschland über seinen alten deutschen Musikverlag B. Schott's Söhne (heute: Schott Music GmbH & Co. KG) in Mainz, die ihm US-amerikanische Besatzungssoldaten zugeschiedt hatten; er erwog:² »All diese Neuigkeiten und die allgemeine Lage überhaupt haben mich überlegen lassen, was musikalisch zu tun ist, um dem anscheinend sehr stark werdenden Verlangen nach wichtigen und wertvollen Sachen nachzukommen. Ich fragte mich ob es nicht an der Zeit sei, das so oft aufgeschobene *Marienleben*³ in der neuen mittlerweile schon wieder einmal revidierten Fassung herauszubringen.« Genau 13 Monate später, am 15. Juli 1946, schrieb Hindemith jedoch an Willy Strecker, einen engen Freund, der zusammen mit seinem Bruder Ludwig den Schott-Verlag in Mainz leitete: »Das *Marienleben*, obwohl es fertig vorliegt, möchte ich, offen gestanden, jetzt nicht herausgeben. Oder wenn nach einiger Zeit, doch dann erst in den Staaten und erst wenn es da genügend bekannt ist, später in Deutschland.«

Hindemiths Einstellung zu Deutschland hatte sich offenbar innerhalb von nur 13 Monaten fast schon in ihr Gegenteil verkehrt: Seine solidarische Anteilnahme, seine Hoffnungen und Erwartungen verwandelten sich in illusionslose Distanzierung, Gleichgültigkeit und Skepsis. Wie kam es zu dieser Wendung, die schließlich sogar dazu

1 Hindemith erwarb im Juli 1945 die US-amerikanische Staatsbürgerschaft.

2 Unveröffentlichter Brief; zitiert nach einer Fotokopie des Briefes vom 15. Juni 1945 an die AMP, die im Hindemith-Institut, Frankfurt/M. aufbewahrt wird. – Alle zitierten Briefe von und an Paul Hindemith werden stets ohne Korrekturen etwa der Interpunktion nach den Originalen oder Kopien zitiert, die im Hindemith-Institut aufbewahrt werden.

3 Hindemith meint eine Neufassung des Liederzyklus *Das Marienleben* op. 27 (1922/23) nach Gedichten von Rainer Maria Rilke; er hatte an der Revision dieses Liederzyklus seit Mitte der 1920er Jahre, dann vor allem seit 1936 gearbeitet. Vgl. zu den Revisionen Giselher Schubert: *Werkfassung und Werkidee. Kompositorische Probleme im Œuvre Hindemiths*, in: *Die Musikforschung* 45 (1992), S. 21–36, hier S. 28 ff.

führte, dass Hindemith – trotz regelmäßig wiederholter Angebote und Aufforderungen, die Musikhochschulen vor allem in Berlin und in Frankfurt / Main zu leiten – nicht nur eine Stellung in Deutschland verschmähte, sondern auch nicht dauerhaft aus seinem US-amerikanischen Exil nach Deutschland zurückkehrte (er siedelt 1953 in die Schweiz über)? In dieser Wendung, der hier mit Hilfe von Briefen nachgespürt werden soll, die Hindemith etwa zwischen 1945 und 1947 schrieb oder erhielt, fließen viele Motive ineinander, die zu unterscheiden, aber nicht voneinander zu trennen sind: die verheerenden Zerstörungen in Deutschland; die alltägliche Not und das Elend, die man durch Kunst und vor allem Musik etwas zu verdrängen versuchte; das trübe Weiterleben nazistischer Musikauffassung, das sich in ein opportunistisches »Bekenntnis« zu einer Musik zu verfärben begann, die in Nazideutschland verfemt und seit 1936 mit einem Aufführungsverbot belegt worden war; das Ignorieren, Verdrängen oder auch »öffentliche Beschweigen« (Hermann Lübke) der im Völkermord an den Juden kulminierenden deutschen Katastrophe; das Selbstmitleid, das unempfindlich machte und abstumpfte; die dumpfe und zugleich giftige Aversion gegen Emigranten, deren Schicksal als beneidenswerte Fügung aufgefasst wurde und an die ebenso maßlose wie anmaßende Forderungen herangetragen wurden. Hindemiths frühe Entscheidung, nicht nach Deutschland dauerhaft zurückzukehren, besitzt jedoch auch tragische Züge: So sehr er sich mit seiner Kunst Deutschland verbunden fühlte, so sehr hatte er zu erkennen, dass es ein Deutschland, in das mit seiner Kunst zurückzukehren wäre, nicht (mehr) gab. Hindemiths Musik ist nach dem Zweiten Weltkrieg in Deutschland aus vielen Gründen nicht mehr heimisch geworden; sein Name stand auf keinem »Wegweiser« am »Scheideweg der neuen Musik der Nachkriegsjahre«.⁴

Zerstörungen

Die Pianistin Emma Lübbecke-Job (1888–1982), eine der wichtigsten Kammermusik-Partnerinnen Hindemiths in den 1920er Jahren,⁵ die in der Nazizeit aufgrund ihres Eintretens für neue, als »undeutsch« verketzerte Musik aus der von den Nazis so genannten »Weimarer Systemzeit« keine Auftrittsmöglichkeiten erhalten hatte und sich als ein Opfer der Nazis fühlen konnte, beschrieb in einem Brief vom 30. April 1944 an Willy Strecker die furchterlichen Bombenangriffe auf Frankfurt / Main, die sie in ihrer Wohnung im berühmten »Schopenhauerhaus« an der »Schönen Aussicht« Nr. 16 am Frankfurter Mainufer⁶ erlebte: »Am 18. [März 1944] war das herrliche Fürsteneck her-

⁴ So Jürg Stenzl: *Varèsiana*, in: *Zur Musik des 20. Jahrhunderts* (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Bd. 4), Hamburg 1980, S. 145–162, hier S. 162.

⁵ Hindemith hatte *Das Marienleben* op. 27 und dann auch die *Kammermusik* Nr. 2 op. 36 Nr. 1 (Klavierkonzert) Emma Lübbecke-Job gewidmet. – Vgl. auch die Erinnerungen ihres Mannes: Fried Lübbecke: *Der Muschelsaal*, Frankfurt / M. 1960.

⁶ In unmittelbarer Nachbarschaft, in der »Schönen Aussicht« Nr. 7 wurde übrigens Theodor W. Adorno geboren; vgl. *Adorno. Eine Bildmonographie*, hg. vom Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt / M. 2003, S. 8.

untergebrannt samt Bibliothek, Lichtbildern, Kunstwerken, Möbeln und alles, was drin war. – Am Mittwoch den 22. konnten wir endlich in den Keller eindringen, schlepp-ten mit Freunden die noch teilweise erhaltene patschnasse Wäsche zum Trocknen hin-auf [...]. Ausser der Wäsche fanden wir zu unserer Freude Pauls⁷ Manuskripte darin sein grosses wunderbares Atonales Kabarett zu meinem Geburtstage damals 1922 und viele der köstlichen Aquarelle von Aug.[ust] Macke⁸, Marc und anderen. Wir schleppten alles herauf, legten weisses Papier zwischen die nassen Seiten, hingen die Wäsche auf den Speicher, legten at[onales] Kabarett, Manuskripte und Bilder ins warme Musik- und Herrenzimmer zum Trocknen [...] und dann kam ohne Alarm der fürchterlichste der 11. Terrorangriff. Wir kamen nicht mehr rechtzeitig in den Keller runter, lagen die 1. Viertelstunde auf dem Steinboden des Atriums, die Säulen stürzten ein, die Wände brachen. Die Fenster klirrten, es war grauenvoll. In einer glücklichen Sekunde stürzten wir über den Hof in den Keller, eine Minute später riss eine Bombe den Hof auf und im Keller stürzte die trennende Mittelwand des Weinkellers über uns und die Weinflaschen rollten umher wie verrückt, dazu pausenlos der ärgste Bombenhagel, dass niemand glaubte, das lebend zu überstehen. Dann sahen wir zum letzten Mal unsere herrliche, schon brennende Treppe [, rannten] empor und standen auf der Mitte der alten [Main-] Brücke in einer fast unerträglichen Glut und im beissenden Qualm und sahen [...] zu, wie aus allen Fenstern zugleich unser herrliches, geliebtes Haus brannte und der Flammensturm Kissen, Gardinen, Bücher, Noten wie leuchtende Fahnen in die Mainmitte jagte. Nicht nur unsere geliebte Heimat ging unter, auch Goethes wunderbare Stadt starb an diesem seinem Todestage für ewig. – Wir retteten nichts als unser nacktes Leben und was wir auf dem Leibe trugen, nichtmal einen Koffer mit dem Allernotwendigsten konnten wir mehr greifen.« Im ersten Brief vom 25. Mai 1945, den sie über einen amerikanischen Besatzungssoldaten Hindemith zukommen lassen konnte, schilderte Emma Lübbecke-Job auch ihm das entsetzliche Ausmaß dieser Zerstörungen: »Wir haben 20 ganz grosse Angriffe in Frankfurt erlebt, Du würdest nichts mehr an den Mainufern und in der Altstadt wieder erkennen – es ist nichts mehr da! Am 22. März musste auch unser herrliches Haus daran glauben, nachdem es als einziges noch stand nach dem Angriff am 18. März. Damals hatten wir 24 Brandbomben auf unserer Etage, haben tage- und nächtelang nur gelöscht und doch war alles vergebens und nur für wenige Tage. – Aber wir haben noch heile Glieder und einen gesunden Kopf durch diese schlimmen Jahre gerettet, was nicht allzu viele sagen können.« Der amerikanische Soldat, der diesen Brief Emma Lübbecke-Jobs beförderte, obwohl es amerikanischen Soldaten verboten war, sich in Deutschland frei zu bewegen, Kontakt zu Deutschen aufzunehmen und Briefe von Deutschen weiterzuleiten, war Hindemiths

7 Gemeint ist Paul Hindemith. – Das parodistische *Atonale Cabaret*, eine Folge von Instrumental- und Gesangsstücke auf Texte von Wedekind und Holz, komponierte Hindemith zu Emma Lübbecke-Jobs Geburtstag am 19. Juli 1921 (nicht: 1922). Vgl. dazu *Paul Hindemith. Gesamtverzeichnis seiner Werke*, Mainz 2002, S. 121.

8 Emma Lübbecke-Job war mit Mitgliedern der Familie Macke eng befreundet.

Dörte Schmidt

»Musikalische Aufräumarbeiten« – Bernd Alois Zimmermanns Weg vom »Konzert für Orchester« (1946/48) bis zur »Sinfonie in einem Satz« (1951/53)¹

»Wenn jemand mit zugleich rapidem Elan und beinahe wissenschaftlicher Akribie die »musikalischen Aufräumarbeiten« seiner Generation erledigte, so war es gewiß Zimmermann, dem die meisten der jüngeren Komponisten zunächst den Vorteil einer durch die politischen Verhältnisse ungehemmten Entwicklung voraus hatten. Die Werke der frühen, bis etwa 1952 reichenden Periode (Violinkonzert 1950, »Sinfonie in einem Satz« 1947/1952) sind in Stil und Ausdruck durch einen eruptiven, gleichsam »expressionistischen« Gestus gekennzeichnet«,² schreibt Zimmermann über sich selbst in einer biographischen Notiz aus den 60er Jahren, die sich als Typoskript im Nachlass findet und wohl zu den Texten gehört, die er für Monika Lichtenfeld als Vorlagen zu ihrem Artikel für die Enzyklopädie *Musik in Geschichte und Gegenwart* anfertigte.³ Zimmermann betont den Unterschied zu jenen Komponisten, mit denen man ihn so häufig verglich: der Generation Boulez' und Stockhausens, die den kompromisslosen Bruch mit dem Vorhergehenden postuliert hatten. Was an »musikalischen Aufräumarbeiten« zu leisten war, hängt für Zimmermann direkt zusammen mit der politischen Situation der unmittelbaren Nachkriegszeit: Ein erklärtermaßen voraussetzungsloser Neubeginn kam nicht in Frage, denn Zimmermann hatte schon begonnen, er muss und will nun seinen Standort auch künstlerisch neu orientieren – eben dies hat dazu geführt, dass man ihn »zwischen den Generationen« ansiedelte. Gerade weil Zimmermann sich

¹ Der vorliegende Beitrag ist die Schrifffassung eines Vortrags, der 2003 auf der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung gehalten wurde. Er wurde für den Druck nicht mehr aktualisiert.

² Biographische Notiz, Typoskript, hs. datiert mit »26. I. 65« [Monatsangabe nicht ganz eindeutig lesbar], Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin-Brandenburg: Bernd-Alois-Zimmermann-Archiv [im Folgenden: BAZA] 465, S. 1. Mein sehr herzlicher Dank gilt Dr. Heribert Henrich, Akademie der Künste Berlin, ohne dessen Hilfe und Interesse dieser Text nicht entstanden wäre und Frau Dr. Sabine von Schablow, Großkönigsdorf, für die freundliche Genehmigung, aus bisher nicht publizierten Manuskripten Zimmermanns zu zitieren.

³ Vgl. das dreiseitige, am Ende mit »Monika Lichtenfeld« gezeichnete Typoskript BAZA 473; teilweise sind Formulierungen übernommen.

nicht bruchlos zuordnen lässt, kann man in seinen Werken die kompositionshistorischen Verwerfungen der unmittelbaren Nachkriegszeit besonders deutlich verfolgen und vor allem auch sehen, dass und inwiefern kompositorische Entscheidungen immer auch (kultur-)politische Positionierungen darstellen, selbst wenn dies nicht explizit gemacht wird.

Wie krisenhaft Zimmermann selbst diese Neuorientierung empfand, davon zeugt eindrucksvoll ein – durchaus im Sinne des frühen 19. Jahrhunderts an ein Publikum gerichteter – *Versuch einer Selbstkritik in Tagebuchform*, den er vom Sommer 1945 bis zum Januar 1947 unternimmt.⁴ Die erste Eintragung Anfang Juni 1945 zeigt deutlich die Ambivalenz des Unternehmens:

»Warum ich diese Art von Selbstbespiegelung eigentlich beginne? Ich weiß nicht, ob es richtig ist, wenn ich sage: das oder das ist der Grund... Gewiß, die Zeit... aber davon kann ich nicht reden. Die Zeit ist für mich mit dem Begriff des Chaos in seiner kraterhaften Bedeutung schon zu einer Zwangsvorstellung geworden, der ich mich umso weniger entziehen kann, als ich täglich mehr und mehr die ungeheuerliche Desorganisation des gesamten geistigen Lebens erspüre und ahne und sehe [...]. Das Furchtbare ist die Unsicherheit auf allen Gebieten und die damit zusammenhängende totale Verwirrung des nationalen und persönlichen Lebensgefühls und der Begriffe. Woran sich orientieren? An dem verworrenen, ungeraden Schlag unserer eigenen flatternden Herzen?«⁵

Zwar kann von der Zeit nicht geredet werden, aber offensichtlich geht Zimmermann davon aus, dass sich diese Zeit künstlerisch reflektieren lässt – nicht umsonst verbinden sich dort in teilweise unauflösbarer Weise Persönliches, Politisches und Ästhetisches.

Wenige Tage später liest man: »Radio London übertrug ›Night-piece‹ von Frederick Delius und anderen ›Eindrucksmusikern‹. Wir aber wollen Ausdruck, *geformten Ausdruck!!!* ›Alles was Form hat, ist meine Sache...‹ (Kleist ist mein Mann!!!)«⁶

Reste dieser Vorstellung klingen noch in der eingangs zitierten biographischen Skizze an. In MGG findet man dann allerdings eine andere, aber ebenfalls auf Zimmermann zurückgehende Formulierung: »Zimmermann ist der Älteste der sogen. dritten Generation der Neuen Musik. Seine Entwicklung begann infolge des Krieges relativ

⁴ Mittlerweile publiziert als »Du und Ich und Ich und die Welt. Versuch einer Selbstkritik in Tagebuchform«, transkribiert und kommentiert von Anatol Stefan Riemer, in: Bernd Alois Zimmermann. »Du und Ich und Ich und die Welt«. Dokumente aus den Jahren 1940 bis 1950, hg. von Heribert Henrich (Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts, Bd. 4), Hofheim 1998, S. 41–96. Zu Zimmermanns historischer Stellung siehe auch Rüdiger Albrecht: B. A. Zimmermann: der behutsam Suchende. Anerkannt, doch außenstehend im Zwischenreich der Generationen, in: Von Kranichstein zur Gegenwart. 1946–1996. 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse, hg. von Rudolf Stephan [u. a.], Stuttgart 1996, S. 173–179, sowie Inge Kovács, die ebenfalls nicht von ungefähr auf den Titel des Symposiums Bernd Alois Zimmermann. Zwischen den Generationen hinweist: Neue Musik abseits der Avantgarde? Zwei Fallbeispiele, in: Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966, hg. von Gianmario Borio und Hermann Danuser (Rombach Wissenschaften, Reihe Musicae, Bd. 2), Freiburg 1997, Bd. 2, S. 13–61 (hier S. 50 f.).

⁵ Zimmermann, *Versuch einer Selbstkritik* (wie Anm. 4), erster Eintrag, 7. 6. 1945, S. 44 f.

⁶ Ebd., 11. 6. 1945, S. 47.

Stefan Weiss

Musik im Kulturbund der Sowjetischen Besatzungszone und der DDR 1945–1951

I. Erkenntnisinteresse und Forschungsstand

Fragt man nach den Institutionen, die den vielbeschworenen Erneuerungsgeist der »Stunde Null« nach 1945 auf kulturellem Gebiet repräsentieren, so steht für die Sowjetische Besatzungszone Deutschlands (SBZ) sowie für die frühe DDR der »Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands« an erster Stelle. Wenn auch dessen Frühgeschichte schon Gegenstand einer Monographie war¹ bzw. breiten Raum in verschiedenen Studien zur Kulturpolitik der SBZ einnahm,² so bleibt doch die Rolle des Kulturbundes für das *Musikleben* der Nachkriegszeit noch weitgehend unerforscht. Zu einem noch im letzten Jahr der DDR veröffentlichten knappen Aufsatz³ traten seit der Wiedervereinigung lediglich zwei nicht wesentlich umfangreichere Fallstudien, die sich der Berliner⁴ und Dresdner Situation widmeten.⁵

1 Magdalena Heider: *Politik – Kultur – Kulturbund. Zur Gründungs- und Frühgeschichte des Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands 1945–1954 in der SBZ / DDR* (Bibliothek Wissenschaft und Politik, Bd. 51), Köln 1993. Eine noch unter den Bedingungen der DDR publizierte Darstellung stammt von dem langjährigen Kulturbund-Funktionär Karl-Heinz Schulmeister: *Auf dem Wege zu einer neuen Kultur. Der Kulturbund in den Jahren 1945–1949*, Berlin (Ost) 1977. Zur weiteren Geschichte des Kulturbundes siehe: *Verlorene Träume. Zum 60. Jahrestag der Gründung des Kulturbundes*, hg. von Siegfried Prokop und Dieter Zänker, Berlin 2007 (Schriften zur Geschichte des Kulturbundes, 1).

2 Jens Wehner: *Kulturpolitik und Volksfront. Ein Beitrag zur Geschichte der Sowjetischen Besatzungszone Deutschlands 1945–1949* (Europäische Hochschulschriften, III, 518), 2 Bde., Frankfurt / M. 1992; Gerd Dietrich: *Politik und Kultur in der Sowjetischen Besatzungszone Deutschlands (SBZ) 1945–1949*, Frankfurt / M. 1993; Siegfried Prokop: *Intellektuelle in den Wirren der Nachkriegszeit. Die soziale Schicht der Intelligenz der SBZ / DDR*, 2 Bde., Berlin 2010 (Schriften zur Geschichte des Kulturbundes, 3).

3 Werner Danneberg: *Nachholebedarf. Kulturbund und neue Musik 1945–1952*, in: *Musik und Gesellschaft* 40 (1990), S. 306–311.

4 Maren Köster: *Kulturhunger. Zu den Kulturbund-Konzerten von 1946 bis 1949*, in: *Positionen* 27 (1996), S. 19–22. Erweiterte Fassung in: dies.: *Musik – Zeit – Geschehen. Zu den Musikverhältnissen in der SBZ / DDR 1945 bis 1952*. Saarbrücken 2002 (zugl. Diss. Rostock 2000), S. 123–134.

5 Stefan Weiss: *Der Dresdner Kulturbund und die Neue Musik (1946–1950)*, in: *Dresden und die avancierte*

Dabei sind aus musikgeschichtlicher Perspektive die frühen Jahre dieser Institution aus mindestens vier Gründen von Interesse. Der lapidarste davon ist erstens die DDR-weite Verbreitung des Kulturbundes. Als Massenorganisation war er in der gesamten SBZ bzw. der DDR tätig und gewann bis Ende 1950 fast 200.000 Mitglieder,⁶ die in sogenannten Wirkungs- oder Ortsgruppen von den Großstädten bis hin zu den ländlichen Gemeinden organisiert waren. Im Kulturbund kristallisiert sich zweitens, gerade in den ersten Nachkriegsjahren, das offizielle kulturpolitische Programm der SBZ und DDR mit all den damit verbundenen Widersprüchen zwischen Anspruch und Realisation. In den Leitsätzen der Organisation verankert ist das Ziel der »Vernichtung der Naziideologie« sowie der Aufarbeitung des Verdrängten, der Befriedigung des Nachholbedarfs: Die »Wiederentdeckung und Förderung der freiheitlichen, humanistischen, wahrhaft nationalen Traditionen unseres Volkes« gehörte genauso dazu wie die »Einbeziehung der geistigen Errungenschaften anderer Völker in den kulturellen Neuaufbau Deutschlands«. Darüber hinaus sollte der Kulturbund dazu dienen, im zukünftigen Arbeiter- und Bauernstaat einen Platz für die Intelligenz zu definieren und – wie es in seinen Leitsätzen heißt – die »Schaffung einer unverbrüchlichen Einheit der Intelligenz mit dem Volk« herbeiführen.⁷ Tatsächlich traten Wissenschaftler, kulturell Tätige und Interessierte in großer Zahl den Wirkungsgruppen bei, zumal der Kulturbund in den ersten Jahren durchaus weltoffen eingestellt war und als eine überparteiliche Vereinigung auftrat, übrigens auch – bis zum Verbot 1947 – in den Westzonen. Insbesondere zählte der Kulturbund auch Musiker und Komponisten zu seinen Mitgliedern; unter seinem Dach wurde 1951 der »Verband Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler« gegründet.

Bis dahin war es 1945 jedoch noch ein weiter Weg, der von zunehmendem Einfluss politischen Kalküls geprägt war. Und daraus leitet sich ein drittes Erkenntnisinteresse ab: Man kann an der Frühgeschichte des Kulturbundes beobachten, wie die wachsende Vereinnahmung der Wirkungsgruppen für politische Zwecke den ursprünglich freieren Impetus ablöst und wie die Bestrebungen einheitlicher, zielgerichteter im Sinne des Kalten Krieges werden. Während Kulturbund-Programme um 1946 sich noch vorrangig der Bekämpfung der Nazi-Ideologie und der Befriedigung des Nachholbedarfs widmen, ist es um 1950 der »amerikanische Imperialismus«, der ins Visier gerät; die typische Schwarz-Weiß-Sicht jener Jahre, die Sowjetunion und DDR als Garanten des Friedens, USA und BRD dagegen als Kriegstreiber begreift, prägt dann auch die unter dem Eindruck des Korea-Krieges stattfindende Gründungsversammlung des

Musik im 20. Jahrhundert, Teil II: 1933–1966, hg. von Matthias Herrmann und Hanns-Werner Heister (Musik in Dresden, Bd. 5), Laaber 2002, S. 213–226.

⁶ *Bundessekretariat / Org.-Instrukteurabteilung: Statistische Berichte* Bd. 2, 1945–1954, Berlin, Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR im Bundesarchiv (im Folgenden: SAPMO), DY 27/3462.

⁷ Flugblatt *Leitsätze*, hg. vom Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands, Landesleitung Sachsen, datiert »2. 47.«; Exemplar: Stadtarchiv Dresden, Drucksammlung, Signatur 332/I.