

Bernward Speer

Schlesische Musiker in der Nachkriegszeit in der Bundesrepublik Deutschland zwischen Notwendigkeiten und künstlerischer Freiheit

Der Zweite Weltkrieg endete in Deutschland offiziell mit den Waffenstillstandsvereinbarungen zwischen dem Deutschen Reich und den Siegermächten im Mai 1945. Diese Daten stehen pars pro toto für den Übergang zur Nachkriegszeit, Oft wird dieser Wendepunkt als ‚Stunde Null‘ bezeichnet. Genauer betrachtet sind hier rasante Veränderungsprozesse zu beobachten. Denn trotz der immensen Zerstörung von Wohnungen, Wirtschaftsbetrieben und öffentlichen wie kulturellen Einrichtungen, trotz der Millionen Kriegsgefangenen, Besatzungssoldaten, Ausgebombten, in Ausweichquartiere Umgesiedelten, trotz der Millionen Menschen unterwegs ohne endgültige Bleibe – als Flüchtlinge vor den Fronten und Vertriebene in Deutschland –, trotz des Zusammenbruchs der staatlichen Tätigkeit deutscher Behörden, trotz des Regimewechsels von der totalitären NS-Führung zum Besatzungsregime der Siegermächte geht die Geschichtswissenschaft nicht mehr allgemein von einer ‚Stunde Null‘ aus. Zu differenziert stellen sich auf den verschiedenen Ebenen staatlicher, gesellschaftlicher, kultureller und privater Realitäten die Abbrüche und Kontinuitäten dar. Im Musikleben hatten Opernhäuser, Orchester, Chöre, Rundfunkanstalten, Musikzeitschriften, Kabarettis und sonstige Unterhaltungsanbieter oft schon in der zweiten Hälfte des Jahres 1944, manchmal auch erst 1945 ihre Aktivitäten eingestellt, weil dies von deutschen Behörden, dann von den vorrückenden alliierten Truppen und endlich von den Besatzungsbehörden verfügt worden war, weil die Akteure nicht mehr am Ort waren oder weil die Kriegshandlungen Veranstaltungen unmöglich machten. In den ersten Monaten und Jahren nach der ‚Stunde Null‘ ging es für die meisten Bewohner Deutschlands, die nicht Angehörige der Besatzungstruppen waren, hauptsächlich um das physische Überleben, um Nahrung, Wohnung und Tätigkeiten, mit denen sie als Gegenwert diese Dinge erhalten konnten. Noch im Mai 1948 schrieb der junge Leonard Bernstein von seinem Gastspielaufenthalt in München nach Hause: „Die Menschen verhungern, kämpfen, stehlen, betteln um Brot. Lohn wird oft in Zigaretten ausgezahlt. Alle Trinkgelder zahlt man in Zigaretten. Es ist alles ein Elend.“¹ Als Ernst August Voelkel (*18.07.1886 in Neurode/Nowa Ruda)², der in Breslau/Wrocław vielbeschäftigter Komponist für den schlesischen Rundfunk, 1920 bis 1933 Gaudirigent des Arbeitersängerbundes in Schlesien, langjähriger Dozent des Schlesischen Konservatoriums, der Evangelischen Kirchenmusikschule, der Schlesischen Landesmusikschule und 1939 bis zu seiner Schließung 1944 Direktor des Städtischen Konservatoriums in Waldenburg/Wałbrzych gewesen war, nach seiner Ausweisung 1946 aus Schlesien in Berlin eine neue Bleibe fand, versuchte er in den ersten Jahren seinen spärlichen Unterhalt u.a. durch Notenkopierarbeiten zu verdienen. Für ihn, der eine zentrale Stellung im schlesischen Musikleben gehabt hatte und der als Dozent vielen Musikern auf den Berufsweg geholfen hatte, bedeuteten die Nachkriegsjahre einen ständigen Kampf um die materielle Sicherung und um Anerkennung. Das Kriegsende bedeutete für ihn, dass in kürzester Zeit entscheidende Dinge in seinem Leben auf den Kopf gestellt waren: Hatte er zuvor zahlreiche leitende Aufgaben wahrgenommen, blieben ihm seitdem nur noch Hilfsdienste.

Dennoch beschreibt auch die Musikgeschichtsschreibung, ähnlich wie die allgemeine Historiographie, das Jahr 1945 nicht als ‚Stunde Null‘, weil nicht erst die Niederlage des Deutschen Reiches die politische, gesellschaftliche und kulturelle Situation in Deutschland grundlegend verändert hatte. Bereits die frühen musikpolitischen Eingriffe der nationalsozialistischen Regierung, unter anderem und vor allem die Entfernung der als Juden und politisch missliebig deklarierten Personen aus dem Musikleben, waren tiefgreifende Einschnitte in das Musikleben des

¹Leonard Bernstein an Helen Coates, 5. Mai 1948, Leonard Bernstein Collection, Library of Congress, zit. nach Alex ROSS: *The Rest is Noise. Das 20. Jahrhundert hören.* Deutsche Ausg. München 2009, S. 383.

²Gabriele KLÜHS: Ernst August Voelkel, in: Hans-Jürgen WINTERHOFF u.a. (Hg.): *Fünf schlesische Komponisten des 20. Jahrhunderts (Deutsche Musik im Osten, Bd. 4).* Bonn 1994, S. 5-13.

Deutschen Reiches gewesen, denen weitere in das Repertoire, das Verbandsleben und die Institutionen gefolgt waren. Der musikalische Umbruch, der Durchbruch von der Spätromantik zur Moderne, lag dieser Situation der Neuorientierung darüber hinaus schon 35 Jahre voraus³: Die Überwindung der Dur-Moll-Tonalität, besonders die Atonalität Arnold Schönbergs, die Auflösung der überkommenen Formen, die Emanzipation von Klang und Geräusch, der Barbarismus Igor Strawinskys, der die Idee der Entwicklung zertrümmerte, erblickten im Jahrzehnt zwischen 1902 und dem 1. Weltkrieg (mit Parallelen in der Literatur und der Kunst) das Licht der Welt. Sie gaben der musikalischen Moderne die Richtung vor. Nach dem 1. Weltkrieg setzte bis zu den frühen 1930er-Jahren eine Phase des radikalen Buchstabierens neuer Möglichkeiten ein, in der die Zwölf-Ton-Technik der Schönbergschule ebenso eine Rolle spielte wie der Neoklassizismus, dessen prominenteste Figur Strawinsky wurde, daneben die gänzlich antiromantische, an die Neue Sachlichkeit gemahnende Gebrauchsmusik Paul Hindemiths, der Folklorismus, der Jazz und die politisch engagierte ‚linke‘ Musik.⁴ Und dennoch setzte natürlich in Deutschland nach 1945 wieder eine Phase der Neuorientierung in der Musik ein, eine der Umbrucherfahrungen, auf die die Menschen in Deutschland gleichzeitig zu reagieren hatten.

Die nationalsozialistische Kulturpolitik hatte der Moderne in der Musik in ihren Repräsentanten wie in den Repertoiren enge Grenzen, wenn nicht ein Ende gesetzt, zunächst in Deutschland, dann auch in Österreich, der Tschechischen Republik und schließlich in anderen besetzten Staaten. Das hatte auch viele avancierte Musiker ins Exil getrieben.

Ein wiederkehrendes Motiv in der Erzählungen aus der unmittelbaren Nachkriegszeit in Deutschland ist der Hunger der Menschen nach Kultur. Zunächst boten hauptsächlich die Kirchen Raum für musikalische Aktivitäten, weil die Militärregierungen der besetzten Zonen andernorts größere Menschengruppierungen verboten. Dennoch erwirkten einige große Orchester Genehmigungen für Konzertveranstaltungen. Die Berliner Philharmoniker hatten ihren letzten Auftritt vor Kriegsende am 16. April 1945 im Berliner Beethovensaal gehabt, der erste nach dem Krieg fand bereits am 26. Mai 1945 im Steglitzer Titania-Palast statt. Viele Opernhäuser waren zerborstet oder beschädigt. Dennoch nahm z.B. das Leipziger Opernensemble den Spielbetrieb schon am 20. Juli 1945 in einer Ausweichspielstätte wieder auf. Ende 1946 gab es an 76 Theatern in der sowjetischen Besatzungszone einen ständigen Spielbetrieb. Wie die Berliner und Leipziger Opern waren auch die Münchner Opernhäuser mehr oder weniger schwer getroffen. Die Staatsoper spielte deshalb jahrelang im Prinzregententheater. Dass der amerikanischen Militärregierung die Kontinuität bzw. die positive Perspektive im Kulturleben Münchens eine Anliegen war, ist daran ablesbar, dass sie nicht nur für die räumliche, sondern auch für eine hervorragende personell Spielfähigkeit sorgte, indem sie 1946 Georg Solti zum Generalmusikdirektor bestellte. Da die Sowjetische Militärverwaltung große Teile der Berliner Institutionen zunehmend dominierte und die Trennung der Sektoren immer deutlicher wurde, wurde 1947 mit der ‚Komischen Oper‘ in den Westsektoren Berlins sogar eine neue Oper gegründet. Der Wiederbeginn war unmittelbar nach der angeblichen ‚Stunde Null‘ in vollem Gange, auch wenn nicht übersehen werden darf, dass es sich häufig um Provisorien, um rudimentäres Wiedererstehen und um Kammerbesetzungen wo zuvor symphonische Ausmaße geherrscht hatten handelte.

³„Den Ersten Weltkrieg als historische Wasserscheide zu beschreiben, ist mittlerweile in der Geschichtswissenschaft fest etabliert. Er gilt als Zeitenwende und kulturelle Zäsur, als Abschluß eines mit der französischen Revolution beginnenden ‚langen 19. Jahrhunderts‘, vor allem aber als ‚Urkatastrophe‘ des 20. Jahrhunderts, als Auslöser politischer, ökonomischer, psychischer und sozialer Verheerungen, die die nachfolgenden Jahrzehnte in vielfältiger Hinsicht prägen sollten. Auch in den diversen Kunstwissenschaften wird der Erste Weltkrieg zuweilen als Demarkationslinie verwendet, allerdings in spezifischerem Sinne: als jenes Ereignis, das die Durchsetzung der Moderne ermöglicht habe.“, aus: Christa BRÜSTLE, Guido HELD, Eckhard WEBER: Vorwort, in: dies. (Hg.): Von Grenzen und Ländern, Zentren und Rändern. Der Erste Weltkrieg und die Verschiebungen in der musikalischen Geographie Europas. Schliengen 2006, S. 9.

⁴Hans Heinz STUCKENSCHMIDT: Neue Musik. Frankfurt a.M., Taschenbuchausgabe 1981 [zuerst Berlin 1951].

Das Radio war für die Besatzungsmächte ein bevorzugtes Mittel für die Kommunikation mit der deutschen Bevölkerung und für ihre Beeinflussung im Sinne der reeducation. So zentral der deutsche Rundfunk für die Indoktrination im Dritten Reich gewesen war, so wichtig wurde er für die Besatzungsbehörden⁵, wobei es ihnen darum ging den Eindruck zu vermeiden, sie würden mit ähnlich rigiden Vorgaben regieren wie die nationalsozialistischen Behörden. Als Devise wurde formuliert: 1. Einflussnahme durch die Unterstützung von als positiv angesehener Musik und dadurch Verdrängung der als gefährlich angesehenen und 2. Ausschluss nur ganz weniger Personen⁶. Deshalb wurden die Rundfunksender teils unmittelbar nach ihrer Eroberung oder nach der deutschlandweiten Machtübernahme von den Militärbehörden übernommen oder neu gegründet. Erste Informationen erreichten die Menschen von Radio Hamburg, dem einzigen unbeschädigten Sender in Deutschland, am 4. Mai 1945, von Radio München am 12. Mai, vom Berliner Rundfunk am 13. Mai, von Radio Frankfurt und Radio Stuttgart am 1. bzw. 3. Juni. Angesichts der desolaten Lebensumstände der deutschen Bevölkerung ist es bemerkenswert, wie zügig auch die Musikensembles der Sender wieder entstanden. Im August 1945 begleitete das Sinfonieorchester von Radio Hamburg Yehudi Menuhin bei seinem Auftritt mit dem Violinkonzert von Felix Mendelssohn Bartholdy; Menuhin befand sich im Juli/August auf einer Gastspielreise durch das besiegte Deutschland. Es war also möglich mit Unterstützung der Besatzungsmächte an verschiedenen Orten große Solistenkonzerte sogar mit sinfonischer Orchesterbegleitung durchzuführen. Viele der Rundfunk-Orchester und -Chöre wurden noch 1945 oder 1946 ins Leben gerufen. Bei Radio Stuttgart entstanden 1946 Orchester und Chor, das Orchester sollte nicht mehr als 17 Personen umfassen, der ‚Kammerchor von Radio Stuttgart‘ begann mit 13 Personen. 1945 hatte es sich unter arbeitslos gewordenen Ensemblemitgliedern herumgesprochen, dass beim amerikanischen Militärsender Radio Stuttgart, dem Nachfolger der Süddeutschen Rundfunk AG bzw. Reichssender Stuttgart ein neuer Rundfunkchor aufgebaut werden sollte. Aus Österreich ausgewiesene Mitglieder des Reichs-Bruckner-Chors (ein Ensemble des Großdeutschen Rundfunks) hatten sich daher nach Korntal bei Stuttgart begeben und warteten auf ihre Möglichkeit, wieder eingestellt zu werden. Ende 1945 stieß Johannes Rietz⁷ dazu. Der Breslauer Komponist und Dirigent des Jahrgangs 1905 hatte 1935 den Chor des Senders Breslau geleitet und hatte 1942 in gleicher Funktion zum Sender Stuttgart gewechselt. Als die Rundfunkchöre aufgelöst und der 60-stimmige ‚Reichs-Bruckner-Chor‘ vom damaligen Leipziger Thomaner-Chorleiter Günther Ramin in Leipzig geformt worden war, wurde Rietz einer seiner Dirigenten und ging mit dem Chor im April 1944 nach Linz. In Stuttgart fand er nach der Niederlage des Großdeutschen Reiches eine Arbeit, mit der er an das anknüpfen konnte, was er zuvor getan hatte. Bei Radio Stuttgart, seit 1949 als Anstalt des öffentlichen Rechts ‚Süddeutscher Rundfunk (SDR)‘, wurde er freier Mitarbeiter. Zahlreiche Hörspielmusiken aber auch großformatige Chor-Orchesterwerke entstanden im Auftrag des SDR oder wurden mit seinen Ensembles aufgeführt. Bereits 1946 erklang so erstmals Rietz‘ ‚Weihnachtskantate‘ für Solo-Sopran, Chor und Orchester mit den Stuttgarter Rundfunkmusikern unter der Stabführung des Leiters der Kammermusikabteilung von Radio Stuttgart Otto Werner Müller. Andere Aufführungen leitete Johannes Rietz selber. Obwohl es ein Verbot gab, ehemalige Mitarbeiter des Reichsrundfunks bei den Rundfunkanstalten zu beschäftigen, wurde die enge Zusammenarbeit mit dem Sender, zusätzlich zu den genannten Tätigkeiten auch als musikalischer Berater und Mitarbeiter bei Sendungen für Ost-, Mittel- und Auslandsdeutsche und als Betreuer von zwei Archivkomplexen im Sender doch eines, vielleicht sogar das wichtigste der beruflichen Standbeine von Johannes Rietz.

Die Besatzungsbehörden hatten für alle schriftlichen Veröffentlichungen eine Zensur eingeführt; auch filmische Produkte waren einer Zensur unterworfen. Es ging den alliierten Verwaltungen

⁵Konrad DUSSEL: Deutsche Rundfunkgeschichte. Konstanz ³2010.

⁶SUPREME HEADQUARTERS ALLIED EXPEDITIONARY FORCES. PSYCHOLOGICAL WARFARE DIVISION: Music Control Instruction No.1, 19 June, 1945 (National Archives and Records Administration, OMGUS), zit. nach Ross (wie Anm. 1), S. 386.

⁷Elisabeth RIETZ: Johannes Rietz, in: Gerhard PANKALLA, Gotthard SPEER (Hg.): Zeitgenössische schlesische Komponisten. Eine Dokumentation. Bd. 3, Dülmen 1982, S. 57–65, S.139–146 (Werkverzeichnis, Literatur).

dabei nicht um die Verhinderung von Kulturaktivitäten der deutschen Bevölkerung. Sie regelten den Kultursektor zum einen durch die Erlaubnis von Veranstaltungen, Berufsbeschränkungen lediglich für einzelne als besonders belastet eingestufte Personen und zum anderen durch inhaltliche Leitlinien. Die kulturelle Versorgung der Bevölkerung galt den Besatzungsbehörden als Möglichkeit, die Menschen zufrieden zu stellen und ihnen positive kulturelle Leitbilder nahe zu bringen. Der Rundfunk hatte daher von Anfang an nicht nur die Aufgabe, Informationsmedium der Besatzungsbehörden zu sein und als Mittel für die existentiellen Informationsnotwendigkeiten der Gesellschaft zu dienen (z.B. Suchdienste). Damit die Sender ein Vollprogramm anbieten konnten, das auch den kulturellen Interessen der deutschen Bevölkerung und besonders dem Unterhaltungsbedürfnis gerecht werden konnte, wurden die Rundfunkchöre und -orchester schnell wieder ins Leben gerufen. Die Notwendigkeit, rundfunkerfahrene Mitarbeiter zu gewinnen führte dazu, dass selbst unter alliierten „Intendanten“ die Sender zwar nicht höchste Leitungskader aber doch leitende Kräfte aus der NS-Zeit wie Johannes Rietz beschäftigten.

Die Musik galt in Deutschland als sensibles Feld und war daher eine besonders beachtete Aufgabe der reeducation. Die These von der Weltgeltung der deutschen Musik und die Vorstellung, Musik stehe über der Politik, sie habe mit Politik nichts zu tun, war bei vielen deutschen Musikern auch am Ende des Krieges noch ungebrochen gültig trotz des ungeheuren Kulturbruchs, den die Schreckensherrschaft des nationalsozialistischen Deutschland zu verantworten hatte. Das war auch der Grund, weshalb führende Musikpersönlichkeiten der voraufgegangenen 12 Jahre wie der Dirigent und erste Präsident der Reichsmusikkammer Wilhelm Furtwängler oder eine so herausgehobene Gestalt wie der Komponist Richard Strauss sich keiner Schuld bewusst waren. Die Nationalsozialistische Regierung hatte diese Einstellungen begünstigt, indem sie dem Musikbetrieb eine relative Autonomie gewährt hatte. In vielen Fällen war die Gleichschaltung der Chöre, Orchester und Opernhäuser daher nicht direkt verordnet worden, sondern mehr oder weniger freiwillig erfolgt. Die Entfernung von jüdischen Künstlern aus staatlich bezahlten Stellen mit Hilfe des 'Gesetz zur Wiederherstellung des deutschen Berufsbeamtentums' hatte bereits 1933 einen beträchtlichen künstlerischen Aderlass bewirkt und Präzedenzfälle geschaffen. Die nationalsozialistische Regierung forderte und förderte, anders als die kommunistische unter Stalin, nur in geringem Umfang dezidierte Propagandamusik. Hitler hatte in seiner „Kulturrede“ vor dem Parteitag der NSDAP 1938 sogar die Möglichkeit, „eine Weltanschauung als Wissenschaft musikalisch zum Ausdruck zu bringen“⁸ verleugnete. Statt dessen hatte die nazistische Propaganda betont konservative Strömungen gefördert, den Nationalsozialismus als wahren Erben der großen Tradition deutscher Musik von J.S. Bach und Ludwig van Beethoven stilisiert und die Verehrung Anton Bruckners und Richard Wagners inszeniert, was wesentlicher Teil ihrer Selbstinszenierung war. So sehr der ideologische Kampf der Weimarer Republik auch auf dem Feld der Kulturanschauung getobt hatte – Stichwort „Kulturbolschewismus“ –, so sehr war das offizielle nationalsozialistische Leitbild die unpolitische Musik gewesen. In Wahrheit verwendeten die nationalsozialistischen Machthaber die Musik in hochpolitischer Art und Weise.

Der rückwärtsgewandten, oft überheblichen Weltgeltungsvorstellung der Repräsentanten des nationalsozialistisch dominierten Musiklebens, der sie auch im wieder beginnenden Musikleben der Nachkriegszeit in Deutschland weiterhin anhängen, setzten die Militärregierungen gezielte Maßnahmen entgegen, ohne z.B. das Repertoire im ganzen vorzugeben. Dazu gehörte das Verbot von Musik einiger weniger Komponisten, dazu gehörte zu verhindern, dass besonders – einige wenige – prominente Personen des Musiklebens der NS-Zeit wie Richard Strauss wieder prominent herausgestellt wurden. Vor allem aber förderten die Besatzungsbehörden aber Musik, die zuvor verboten worden war. Die Abteilung für Informationskontrolle (ICD), die umgewandelte „Psychological Warfare Division“ der US-Army der Kriegszeit und seit 1946 Teil des Office of Military Government for Germany (U.S.), beschäftigte eine Reihe musikwissenschaftlich und kompositorisch exzellent ausgebildete Mitarbeiter. Sie verfügte, dass in jedem Musikprogramm

⁸Die große Kunstrede des Führers, in: Völkischer Beobachter, 7. September 1938, zit. nach ROSS (wie Anm. 1), S. 353.

ein Werk eines verbotenen Komponisten enthalten sein musste, eine Maßnahme, die allerdings dazu führte, dass 1945/46 in den meisten klassischen Musikprogrammen bis zum Überdruß nur Kompositionen von Felix Mendelssohn Bartholdy erklangen. Noch lebende Komponisten, die ins Exil gegangen waren, wurden dagegen wenig beachtet. Die lebhaft Auseinandersetzung um neue Möglichkeiten des Komponierens in der Zeit der Weimarer Republik war von der nationalsozialistischen Kulturpolitik beendet worden; auch diese Entwicklungslinien, die teilweise außerhalb Deutschlands ihre Fortsetzungen und Veränderungen erfahren hatten, wurden in den Programmen wenig berücksichtigt. Die ICD förderte deshalb Initiativen wie die vom Komponisten Karl Amadeus Hartmann im Oktober 1945 in München ins Leben gerufene Konzertreihe ‚musica viva‘. Sie diente beispielgebend für etliche weitere Initiativen in Deutschland der Neuorientierung, die durch die Auseinandersetzung zunächst vor allem mit der Musik der bisher verbotenen Komponisten der Moderne geschehen sollte.

Hartmann hatte in der inneren Emigration weiter komponiert, für die Schublade, ohne die Möglichkeit von Aufführungen, d.h. ohne die Möglichkeit des Praxistests und der Gegenüberstellung und Auseinandersetzung mit einem kompetenten Publikum wie mit kritischen Ausführenden. Zahlreiche der so entstandenen Kompositionen beließ Hartmann nach dem Krieg in der Schublade, weil sie in einer Situation ihre Gültigkeit gehabt hatten, die überwunden war. Günter Bialas, am 19. Juli 1907 in Bielschowitz/Bielszowice, Kreis Kattowitz/Katowice geboren (gestorben am 8. Juli 1995 in Glonn bei Ebersberg/Oberbayern), der seit 1934 als Schulmusiker an Oberschulen in Breslau (auch Ratibor/Racibórz und Wohlau/Wołów, ab 1939 auch als Dozent für Musiktheorie und Komposition an der Schulmusikabteilung der Universität Breslau gearbeitet hatte, durfte frühe Aufführungen von fünf Orchesterwerken u.a. im Reichssender Breslau und von zwei Kammermusikwerken durch das Schlesische Streichquartett erleben⁹, bevor er zum Kriegsdienst eingezogen wurde. In einem autobiographischen Text beschrieb er rückblickend (1971), inzwischen etablierter Komponist und Professor für Komposition in München, den Einfluss der Zeit des Nationalsozialismus und des Krieges auf seine Situation als Komponist so: „Ich hatte 1933 mein Assessor-Examen bestanden und ging im gleichen Jahr als Schulmusiker [aus Berlin, der Verf.] nach Breslau zurück. Ein Jahr verging, bis ich unter dem Druck der neuen Verhältnisse wieder arbeiten konnte.“¹⁰ Und um vor Augen zu führen, wie besonders die Komponisten seiner Generation in ihrer Entwicklung behindert worden waren: „1933, als das Dritte Reich begann, war ich 25 Jahre, stand also ganz am Anfang meiner Komponistenlaufbahn. Meine ersten eigenen Arbeiten waren von Strawinsky und Hindemith beeinflusst, die nun plötzlich zu den entarteten Künstlern gehörten. [...] Ich hatte zwar nicht unter Verboten zu leiden, aber in meiner freien Entwicklung fühlte ich mich doch gehemmt. [...] Ich war Anfang dreißig, als ich eingezogen wurde, und stand kurz vor dem vierzigsten Lebensjahr, als ich in München von neuem beginnen mußte. Außer dem erwähnten Streicherkonzert waren alle Werke in Breslau geblieben. Nur dort war ich einem größeren Kreis bekannt. Ich konnte viele Jahre nichts komponieren und war ausgehungert und schreibwütig. Aber schließlich entwickelt sich ein Komponist nur an der Arbeit. Ehe ich mich neu orientieren konnte und einen eigenen Standpunkt fand, ging es überhaupt um die Frage, ob ich noch ein Komponist bin.“¹¹ Diese Frage hatte sich ihm schon einmal aufgedrängt, ohne dass er sie für seine Zukunft hatte beantworten könne. „Das Stück [Konzert für Orchester] wurde mehrfach gesendet, und ich hatte sogar die Möglichkeit, diese hervorragend vorbereitete Aufführung als Soldat in Frankreich in einer Übertragung des Deutschland-Senders zu hören, [...] Ich hätte fast vergessen, daß ich ein Komponist bin.“¹² Für Bialas existierte anders als für Hartmann 1945 die

⁹Gabriele E. MEYER: Günter Bialas. Werkverzeichnis. Kassel 2003, S. 77f., 87, 99.

¹⁰Günter BIALAS: Eine Selbstdarstellung, in: Gerhard PANKALLA, Gotthard SPEER (Hg.): Zeitgenössische schlesische Komponisten. Eine Dokumentation [Bd. 1]. Dülmen [1971], S. 93. Nachdruck in: Gabriele E. MEYER (Hg.): „Kein Ton zuviel“. Günter Bialas in Selbstzeugnissen und im Spiegel seiner Zeit. Kassel, Basel, London u.a. 1997, S. 23.

¹¹Ebda., S. 95. Auch: „Kein Ton zuviel“, S. 37.

¹²Günter BIALAS: Nachruf. Erinnerungen an Ernst Prade, in: Hubert UNVERRICHT (Hg.): Musik des Ostens 11, Kassel 1985, S. 11ff., hier zit. nach „Kein Ton zuviel“, S. 25–27, hier S. 27.

Frage (fast) nicht, ob er ältere Werke noch für gültig hielt. Nachdem er als Soldat nicht hatte komponieren können, musste er 1945 feststellen, dass die älteren Werke für ihn verloren waren. Diese Erfahrung teilte er mit vielen der Komponisten, die vertrieben worden oder geflüchtet waren oder aus dem Kriegsdienst nicht mehr in ihre Heimat hatten zurück gehen können. Die Frage der Neuorientierung stellte sich für sie in einer Situation, die mehr als bei anderen Komponisten, die dieses Schicksal nicht mit ihnen teilten oder die schon älter waren und deren Werke in größerer Zahl bereits gedruckt vorlagen, einem Nullpunkt ähnelte. Sie stellte sich wegen der Kriegserfahrung, wegen des Verlustes an Lebenszeit, wegen des Verlustes des früheren persönlichen professionellen Netzwerkes in der Herkunftsregion und wegen des Verlusts ihres schöpferischen Werkes. Was Bialas sehr wohl mit den meisten Komponisten seiner Generation und den jüngeren teilte, war der unabweisbare Eindruck, dass die künstlerische Zukunft anders aussehen müsse als das bisher Dagewesene. „Es genügte mir nicht, in den überkommenen Satzstrukturen und Formen weiter zu komponieren; meine Klangvorstellungen veränderten sich wohl auch unter dem Eindruck der vielen neuen Werke, die inzwischen aus dem Ausland zu uns gekommen waren und für mich den Anschluss an die 1933 unterbrochene Entwicklung herstellten.“¹³ Diese Verschiebung des Koordinatensystems betraf den Bereich der avancierten E-Musik, der durch die Besatzungsmächte gefördert wurde. Der allgemeine Konzertbetrieb orientierte sich noch weitgehend an den spätromantisch-konservativen Heroen der deutschen Musik. Dort, wo die Moderne ins Programm gehoben wurde, versuchte man bei den Komponisten der Zwischenkriegszeit anzuknüpfen, wobei man hauptsächlich ihre neoklassizistischen Werke berücksichtigte. Dies bedeutete aber, den Blick zurück zu wenden auf eine in beruhigender Weise abgeklärte Position von älter gewordenen Komponisten. Die Fragen der Gegenwart stellten sich aber anders. In der sowjetischen Besatzungszone versuchte man bei den auch politisch progressiven Strömungen der Jahre vor 1933 anzuknüpfen, die besonders durch prominente Komponisten wie die aus dem Exil zurückgekehrten Hanns Eisler und Paul Dessau vertreten wurden. Stärker waren auf Dauer allerdings die Kräfte, die „einem nahezu ungebrochenen Fortsetzen handwerklich oftmals ans Belanglose reichenden Musizierens“ huldigten; diese „Orientierung ging ziemlich nahtlos über in ein kompositorisches Ideal, das alsbald als sozialistischer Realismus zur staatstragenden Musik avancieren sollte.“¹⁴ In den westlichen Besatzungszonen galt der inzwischen konservativ gewendete Heißsporn der Moderne, Paul Hindemith, bis weit in die 50er-Jahre als Vorbild für moderne Musiker, weit entfernt von der Atonalität der Vorkriegszeit oder gar der Zwölfton-Technik der 2. Wiener Schule. Mit Unterstützung der ICD wurden allerdings im Sommer 1946 die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt eingerichtet. Innerhalb weniger Jahre entwickelten sie sich zum Treffpunkt, Aufführungs- und Lernort für junge Komponisten aus aller Welt; sie waren bald der Incubator für eine internationale Avantgarde des Komponierens. Außer auf Spezialfestivals wie den Donaueschinger Musiktagen (seit 1950) und in den musica-viva-Konzertreihen waren es im Wesentlichen die Rundfunksender, die die entsprechenden Initiativen unterstützten und der Neuen Musik zu Öffentlichkeit verhalfen. Beteiligt an dieser Aufbruchsbewegung waren auch Komponisten und Interpreten aus Schlesien.

Ausgangspunkt und vorgegebenes Material dieser Untersuchung sind die Fragebögen zur „Erhebung ‚Schöpferische Kräfte Schlesiens‘“ (so überschrieben in den 1950er-Jahren) bzw. „Erhebung zur Kartei ‚Kultur-Kräfte aus und für Schlesien‘“ (in den 1960- und 1970er-Jahren). Vierzig dieser Fragebögen wurden von Musikern beantwortet, von denen die meisten aus Schlesien stammen, ihre musikalische oder berufliche Ausbildung oder einen Teil davon dort genossen haben oder längere Zeit dort beruflich tätig waren. Hier soll für die Zeit ab 1945 für die Personen, die nicht

¹³BIALAS: Eine Selbstdarstellung, S. 95. Auch: „Kein Ton zuviel“, S. 38.

¹⁴Klaus Mehner: Deutschland. 2. Ab 1945: Deutsche Demokratische Republik, in: Ludwig FINSCHER (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. Neubearb. Aufl., Bd. 2, Kassel, Basel, London u.a. 1995, Sp. 1188-1192, hier Sp. 1188. Dort auch Ludwig Finscher u. Andreas Jaschinski: Deutschland. 3. Ab 1945: Bundesrepublik Deutschland, in: ebda. Sp. 1192-1196.

mehr in ihre frühere Heimatregion in Schlesien, Böhmen, Mähren, Sudetenschlesien oder andere ehemalige Reichsgebiete zurück gehen konnten, der Doppelbegriff Flüchtlinge/Vertriebene verwendet werden, auch wenn unstrittig ist, dass er nicht das individuelle Selbstbild dieser Personen nach ihren Erfahrungen und dem ihnen konkret Geschehenen korrekt beschreiben oder all das umfassen kann, was mit erzwungenen Migration und Trennung von der Herkunftsregion verbunden ist.

Die Anlage des Erhebungsbogens deutet darauf hin, dass das Kulturwerk Schlesien eine Datensammlung anlegen wollte, die z.B. mit Kürschners Gelehrten-Kalender¹⁵ vergleichbar ist. Man konnte damit eine Kartei aufbauen, die objektive Informationen zur Person (Fragen 1–4, 6), Kontaktdaten (Frage 5), Informationen zum beruflichen Werdegang (Fragen 7, 9), zu beruflichen Leistungen (Fragen 11–16), zum (professionellen) Netzwerk (Frage 8) und zur öffentlichen Wahrnehmung (Frage 17) enthält. Außerdem wartet der Erhebungsbogen mit zwei Besonderheiten auf: der Frage nach den beruflichen Stationen in Schlesien (Frage 10) und der Bitte um Hilfe, weitere Personen für die Erhebung ausfindig zu machen (Frage 18). Dem Fragebogen lässt sich nur in Ansätzen entnehmen, zu welchem Zweck die Datensammlung angelegt werden sollte. Die Fragen zu den beruflichen Leistungen passen besonders gut zu Wissenschaftlern, denn sie sehen gleich vier Rubriken vor, unter denen eigene schriftliche Arbeitsleistungen mitgeteilt werden können. Auch literarische Werke zur Musik bzw. Kompositionen oder Medienerzeugnisse mit Musik (Hörspiele, Filme) lassen sich relativ gut in Verzeichnisform dokumentieren. Die Tätigkeit ausführender Künstler ist auf diese Weise allerdings nur unzureichend zu vermitteln.

Gemessen an den Datumsangaben neben den Unterschriften der Befragten zog sich die Erhebung mehr als zwei Jahrzehnte hin. Die meisten Fragebögen wurden offenbar 1955/56 versandt bzw. beantwortet, mehrere auch noch 1959 und 1966 und je einer 1969 und 1977. Daraus kann man schließen, dass zu Beginn der Aktion relativ viele Personen gleichzeitig angefragt worden sind (1955) und dass auch relativ umfassend nachgearbeitet worden ist (1956), dass alle weiteren Anfragen vielleicht nicht mehr an ganze Adressverteiler, sondern an Einzelpersonen gesandt wurden, wenn sich ein neuer Kontakt ergab.

Ob das Kulturwerk bestimmte Personengruppen bevorzugte, lässt sich nur im Vergleich mit der Gruppe der Wissenschaftler, Literaten und bildenden Künstler beantworten: Die Musiker spielen zahlenmäßig eine untergeordnete Rolle. Wenn bisher von Musikern die Rede war, sind damit sehr verschiedene Professionen bezeichnet. Die Musikwissenschaftler werden hier nicht behandelt, weil sie in der Gruppe der Wissenschaftler an anderem Ort zu berücksichtigen sind. Ihre beruflichen Biographien unterscheiden sich in der Regel relativ deutlich von denen anderer Musiker, denn sie haben meistens einen geradlinigeren Verlauf vom einschlägigen Studium zur universitären Berufsausübung als Forscher und akademisch Lehrenden genommen. Unter den ‚anderen‘ Musikern, die das Kulturwerk Schlesien als ‚Schöpferische Kräfte‘ in seiner Kartei versammelte sind Gesangs- und Instrumentalsolisten, Dirigenten für professionelle oder Laienensembles, (wenige) Ensemble- oder Orchestermusiker, Komponisten, Lehrer für Volks- und höhere Schulen, Instrumental- und Vokalpädagogen, Ausbilder solcher Lehrpersonen, Leiter von Musikinstitutionen und musikalischen Veranstaltungen, Musikschriftsteller und Musikkritiker. Ihre Arbeitsfelder waren Opern-/Theaterbühne, Radio, Film, Konzert, Kirche, Presse, Verlag, Schule, Musikschule und Hochschule. Alle befragten verfügten über eine solide professionelle Musikausbildung, selbst wenn sie die Musik nur neben ihrem Beruf ausübten. Die Fragebögen zeigen Musiker, die überregional, teils national oder sogar international wahrgenommen wurden. Häufig übten sie leitende Tätigkeiten aus. Viele zeigen breit gefächerte Fähigkeiten und Aktivitäten. In einigen Fällen lassen die Fragebogen auf möglicherweise nur lokal bedeutsame

¹⁵Gerhard Oestreich (Hg.): Kürschners deutscher Gelehrten-Kalender 1954. Berlin ⁸1954.

Tätigkeiten schließen¹⁶.

Ein vergleichbar stringenter Karrierefortgang wie bei vielen Musikwissenschaftlern findet sich unter den Künstlern nur in Ausnahmefällen, z.B. bei Dr. Leonhard Metzner (*16.07.1902 in Troppau, †30.03.1984 in Kempten/Allgäu)¹⁷, der als Komponist finanziell nicht auf den Erfolg angewiesen war, weil er im Hauptberuf als Arzt praktizierte. Selbst bei einer berühmt gewordenen Sängerin wie Annelies Kupper¹⁸, geboren 1906 in Glatz, gestorben am 8. Dezember 1987 in Haar bei München, verlief die berufliche Laufbahn nicht völlig ohne Wendungen. Sie studierte Musikwissenschaft und Pädagogik an der Universität Breslau. Seit 1927 unterrichtete sie als Musiklehrerin an der Frauenoberschule der Ursulinen in Breslau. Parallel dazu ließ sie sich zur Sängerin ausbilden und trat erfolgreich als Oratorien- und Liedsängerin in Erscheinung, bevor sie mit ihrem Debüt mit fast 30 Jahren 1935 an der Breslauer Oper ihre Bühnenkarriere begann. Über Ensemblezugehörigkeit in Schwerin, Weimar und Hamburg kam sie nach dem Krieg an die Staatsoper München (1946-1966) und gastierte an vielen großen Bühnen Europas u.a. bei den Wagner-Festspielen in Bayreuth in Hauptrollen als Senta in den Meistersingern und als Elsa im Tannhäuser sowie häufig in Wien. Der Wechsel von der Schule an die Bühne ist eine individuelle Erscheinung, während die unterrichtende Tätigkeit, bei Kupper war es eine Professur und Meisterklasse an der Münchner Musikhochschule, dem allgemeinen Berufsbild ausübender Musiker entspricht.

Vier Sängerinnen und drei Sänger wurden vom Kulturwerk Schlesien in die Kartei ‚Schöpferische Kräfte Schlesiens‘ aufgenommen. Keine bzw. keiner von ihnen hat eine vergleichbar internationale oder auch nur nationale Karriere gemacht wie Annelies Kupper. Der Bariton Kurt Becker¹⁹ (*23.01.1896 in Breslau, †13.03.1962 in Freiburg/Breisgau) war in Schlesien ein bekannter Oratorien- und Liedsänger. In seinen ersten drei Berufsjahren unterrichtete er am Gymnasium in Trebnitz Musik. 1919 wechselte er zur Kirchenmusik um bis 1931 als Chorregent an der katholischen Pfarrkirche von Bad Reinerz/Duszniki Zdrój zu wirken. Mit einem erneuten Wechsel übernahm er 1931 die Leitung der Musikschule in Glatz/Kłodzko, die er bis zu ihrer Schließung 1944 führte. Gleichzeitig entwickelte sich seit 1922 seine Sängerlaufbahn in Schlesien, u.a. mit Rundfunkauftritten, die ihn vereinzelt auch nach Berlin, Wien und Leipzig führte. Daran konnte anknüpfen, als er 1946 an der Staatsmusikschule Braunschweig Dozent für Stimmbildung wurde und dann die Leitung einer Opernklasse übernahm, die er bis zu seiner Frühpensionierung 1953 führte. Während es Becker relativ bald nach dem Krieg gelang, eine Anstellung zu bekommen war die berufliche Situation der ebenfalls in Schlesien sehr bekannten Konzertsängerin Claire Frühling-Gerlach²⁰ (*26.10.1910 in Breslau als Klara Olga Frühling, †30.01.1994 in Ansbach) nach der Flucht schwierig. In Schlesien hatte sie zunächst auch als Schulmusikerin und als Privatmusiklehrerin für Gesang und Klavier gearbeitet bevor sie 1936 eine Gesangsklasse an der Schlesischen Landesmusikschule übernahm und zusätzlich 1939 am Cieplikischen Konservatorium in Beuthen als Dozentin für Gesang tätig wurde. Ihre Engagements als Sopransolistin führte sie in viele schlesische Städte; mit dem Schlesischen Vokalquartett war sie 1938 bis 1944 im In- und Ausland unterwegs. 1941 gab sie die Unterrichtstätigkeit für ein Engagement am Stadttheater Eger/Franzensbad (Cheb/Františkovy Lázně) auf, war 1942/43 aber schon als Konzertsängerin in der musikalischen Truppenbetreuung engagiert. 1946 gründete sie in Ansbach ihre Fachschule für Sologesang und Chor, die staatlich anerkannt wurde. 1951 wurde sie als Professorin für Sologesang, Chorleitung und Methodik an das ‚Conservatorio de los artes‘ in Cali/Kolumbien berufen, wo sie 1952 auch einen deutschen Chor gründete und leitete. 1958 kehrte

¹⁶Gertrude Brückner, Friedrich Hornig, Josef Kristen, Otto Römer, Maria Schmidt (vor dem Krieg am Bresl.

¹⁷Eckhard JIRGENS: Metzner, Leonhard, in: Lexikon zur deutschen Musikkultur Böhmen, Mähren, Sudetenschlesien. München 2000, Bd. 2, Sp. 1718.

¹⁸Lothar HOFFMANN-ERBRECHT: Kupper, Annelies Gabriele, in: Lothar Hoffmann-Erbrecht (Hg.):Schlesisches Musiklexikon, Augsburg 2001, S. 401.

¹⁹Becker, Kurt, in: Lothar HOFMANN-ERBRECHT (Hg.): Schlesisches Musiklexikon, Augsburg 2001, S. 27.

²⁰Friedhelm BRUSNIAK: Frühling-Gerlach, Claire, in: Lothar HOFMANN-ERBRECHT (Hg.): Schlesisches Musiklexikon, Augsburg 2001, S. 182f.

sie nach Deutschland zurück, wo sie an verschiedenen allgemeinbildenden Schulen, an der Rheinischen Musikschule/Konservatorium der Stadt Köln und privat unterrichtete sowie einen Chor leitete. Zusätzlich zur Klavier und Gesangspädagogik hatte ihr unterrichtliches Wirken auch auf das künstlerische Blockflötenspiel ausgeweitet. 1988 ging sie wieder nach Ansbach. Selbst die umfangreichen beruflichen Erfahrungen, die diese relativ junge 36jährige Frau vorzuweisen hatte, sicherten ihr keinen Neubeginn auf vergleichbarem Niveau wie vor dem Krieg und verlangten Flexibilität, Risikobereitschaft und Initiative. Ihre schlesische Kollegin Margarete May-Franz²¹ (*17.01.1911 in Posen, † ?) war wie sie als Oratorien- und Liedsängerin in ganz Schlesien engagiert und wurde durch Auftritte im Breslauer Rundfunk bekannt. Nach dem Krieg knüpfte sie in Hessen an ihre schlesische Tätigkeit an, bevor sie 1968 als Gesanglehrerin an der Jugendmusikschule in Fulda zu unterrichten begann. Auf dem Erhebungsbogen zu der Kartei ‚Schöpferische Kräfte Schlesiens‘, unterschrieben „Bad Hersfeld, den 6. April 1956“, schreibt sie unter der letzten Rubrik ‚Ergänzungen‘: „Die beifällige und begeisterte Aufnahme meiner Darbietungen beweisen, dass ich mir als ‚Fremde‘ bereits wieder einen Namen verschafft habe, obwohl es mir als unbekannte Heimatvertriebene meist nicht leicht war, Partien und Konzerte u. dergl. Aufträge mühelos hereinzubekommen. Ich bitte mehr Sorge tragen zu wollen, dass wir freischaffenden Künstler nunmehr durch Ihr Kulturwerk Schlesien öfter zu Veranstaltungen herangezogen werden.“ Diese Äußerung benennt eine der besonderen Schwierigkeiten der Flüchtlinge/Vertriebenen, auf die auch Günter Bialas hinwies (s.o. „Nur dort war ich einem größeren Kreis bekannt.“, Anm. 11). In den Erhebungsbögen spiegelt sich eine Situation, in der sich die Befragten etwa 10, 20, 25 oder (im äußersten Fall) 30 Jahre nach ihrem Neuanfang befanden. Das, was May-Franz formulierte und was an der Biographie von Frühling-Gerlach abzulesen ist, sind längerfristig wirksame Beeinträchtigungen durch ihre Situation als Flüchtlinge/Vertriebene. Die unmittelbar nach dem Krieg aufgetretenen Probleme werden in den Fragebögen schon nicht mehr oder nur noch sehr selten angesprochen. Die Beschreibung der Notzeit unmittelbar nach dem Krieg hat in der „Selbstdarstellung“²² Alexander Ecklebes, die er etwa 1979/80 verfasste, schon fast einen humoristischen Zug. Ecklebe²³ (*12.01.1907 in Cosel/Koźle, †08.09.1983 in Berlin) war in 15 Jahren am Berliner Rundfunk bereits als Repetitor, Arrangeur, Lektor, Komponist, Klavierbegleiter, Dirigent und Programmgestalter durch die Abteilungen Oper, Konzert und U-Musik gegangen. „Im April 1945 kam ich zum Volkssturm und geriet in russische Gefangenschaft, die mich nach Wriezen und Küstrin führte. Nach meiner Entlassung musste ich mich den Zeitbedingungen anpassen und mein Brot als Barpianist, Notenkopist, Gartenlandarbeiter und Pianist einer Künstleragentur verdienen, mit der ich Tourneen in den Spreewald und in die Uckermark unternahm. Das waren abenteuerliche Fahrten durch die Dörfer mit Sängern, Tänzern, Feuerfressern und Liliputanern – Fahrten, die den Vorteil hatten, daß wir uns in jenen Hungerzeiten bei den Bauern sattessen konnten.“²⁴ Ecklebes Vorteil war offenbar, dass er wieder an den Ort seiner langjährigen Berufstätigkeit zurückkehrte. 1948 – da war er 41 Jahre alt – holte man ihn als Referenten für Kammermusik und schließlich als kommissarischen Abteilungsleiter der E-Musik zurück an den Berliner Rundfunk, wo er noch wenige Jahre blieb, bis er 1950 das Wagnis auf sich nahm, als freischaffender Komponist zu leben, was ihm u.a. durch den nach wie vor engen Kontakt mit den Berliner Sendern RIAS und Sender Freies Berlin gelang. Bronisław von Poźniak (*26.08.1887 in Lemberg, †20.04.1953 in Halle/Saale) – er war bei Kriegsende 58 Jahre alt – führte seine bedrückende Notsituation in den ersten Nachkriegsjahren auch darauf zurück, dass er ein Flüchtling war. „In seinen Lebenserinnerungen beschreibt der nun heimat-, arbeits- und fast mittellose Poźniak, mit welchen Schwierigkeiten die unwillkommenen

²¹Joanna Cobb BIERMANN: May-Franz, Margarete, in: Lothar HOFMANN-ERBRECHT (Hg.): Schlesisches Musiklexikon, Augsburg 2001, S. 448f.

²²Alexander ECKLEBE: „Mein musikalischer Werdegang“. Eine Selbstdarstellung, in: Gerhard PANKALLA, Gotthard SPEER (Hg.): Zeitgenössische schlesische Komponisten. Eine Dokumentation. Bd. 3, Dülmen 1982, S. 39–55, 123–137 (Werkverzeichnis u. Literaturverzeichnis).

²³Eckhard JIRGENS: Ecklebe, Alexander, in: Lothar HOFMANN-ERBRECHT (Hg.): Schlesisches Musiklexikon, Augsburg 2001, S. 143f.

²⁴ECKLEBE (wie Anm. 21), S. 53.

und schäbig behandelten Flüchtlinge zu kämpfen hatten und wie sich er, der einst gefeierte und beliebte Pianist und Pädagoge, gegen die geschlossene Front der feindlich gesinnten Kollegen behaupten musste. Die Bemühungen, das Pozniak-Trio wieder aufleben zu lassen, scheiterten zunächst an administrativen Schikanen. Gezielt negative Konzertkritiken der Presse kamen hinzu. Eine kleine Gruppe von Musikern, wie Günther Ramin, Walter Niemann, Wilhelm Weismann, und seine Schüler hielten zu ihm, dessen Familie von dem geringen Verdienst des jüngeren Sohnes leben musste.²⁵ Von Breslau aus, wo er 30 Jahre gelebt hatte hatte er in ganz Europa vor allem als Kammermusiker konzertiert; das Pozniak-Trio erarbeitete sich mit den Jahren den Ruf, eine der führenden Kammermusikvereinigungen seiner Zeit zu sein. In Leipzig nahm von Poźniak allmählich seine umfangreiche pädagogische Tätigkeit wieder auf. Die 1947 neu gegründete Hochschule für Musik und Theater in Halle berief ihn als Leiter einer Klavierklasse und verlieh ihm den Professorentitel; zugleich unterrichtete er am Institut für Musikerziehung der Universität in Halle. Dagegen entschied er sich, nicht mehr zu konzertieren, weil die Beschränkungen durch den Kalten Krieg eine internationale Konzerttätigkeit behinderten. Von Poźniak konnte nicht mehr in die Fragebogenaktion ‚Schöpferische Kräfte Schlesiens‘ einbezogen werden, weil er schon 1953, zwei Jahre vor ihrem Beginn starb.

Der Vergleich der Biographien von Bronisław von Poźniak, der Gesangssolisten Annelies Kupper, Kurt Becker, Claire Frühling-Gerlach und Margarete May-Franz sowie der Komponisten Günter Bialas, Alexander Ecklebe und Johannes Rietz deutet auf eine Reihe von Faktoren hin, die den Musikern aus Schlesien den beruflichen Neustart nach dem Zweiten Weltkrieg erleichtert oder erschwert haben. In den meisten Fällen war die unmittelbare Nachkriegszeit – 1945 bis 1947 – eine Phase, die von existentieller Not gekennzeichnet war. Alle Fragebögen zeigen, dass vor 1947 keine dauerhaften oder als bedeutend angesehenen beruflichen Stationen genannt werden.

Als Ausnahmen können hier zwei der auf den Erhebungsbogen Antwortenden Schlesier angeführt werden, die vor 1945 schon dauerhaft außerhalb Schlesiens gearbeitet hatten und diese Tätigkeit fast bruchlos fortsetzen konnten (tatsächlich sind es mehr): Annelies Kupper an der Staatsoper Hamburg, Heinrich Konietzny²⁶ (*07.05.1910 in Gleiwitz/Gliwice, †23.04.1983 in Dudweiler); als dritter, ohne Fragebogen, sei der Erste Fagottist des Radio-Sinfonieorchesters Saarbrücken und Kurt Redel²⁷, der seit 1941 als Flötist an der Bayerischen Staatsoper und im Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks spielte, herangezogen.

Ob die Nachkriegsschwierigkeiten sich für Flüchtlinge/Vertriebene beruflich generell gravierender auswirkten als für die Menschen, die nicht gezwungen gewesen waren, ihre bisherige Aufenthaltsregion zu verlassen, ist durch die Äußerungen in den Erhebungsbögen des Kulturwerks Schlesien oder andere Selbstaussagen nicht zu belegen; dazu wären größer angelegte Vergleiche mit Lebensläufen von vergleichbaren Bayern, Hessen oder Saarländer notwendig. Untersuchungen²⁸ der Nachkriegszeit zeigen, dass die materiellen Bedingungen der Flüchtlinge/Vertriebenen bedeutend schlechter waren als die der ‚Verbliebenen‘. Das betraf vor allem die Wohnsituation und den Besitz. Flucht und Vertreibung hatten z.B. viele Städter auf das (weniger kriegszerstörte) Land gebracht, wo sie aber geringere Möglichkeit hatten, Berufe zu ergreifen, die ihren früheren Tätigkeiten entsprachen. Was ihnen dazu fehlen konnte war z.B. ein persönliches Netzwerk, ohne das es nur schwer möglich war, angesichts der durch Zerstörungen und die Einquartierung von mehreren Millionen Flüchtlingen/Vertriebenen vollkommen überlasteten Wohnungssituation an

²⁵ Artikel: Bronisław von Poźniak, unter: https://de.wikipedia.org/wiki/Bronislaw_von_Pozniak [Zugriff am 21.08.2015]. – Bronislaw v. POZNIAK: *Lebenserinnerungen*. Aus dem Manuskript übertragen u. hg. von Cristina v. POZNIAK-BIERSCHENK. Osnabrück 1985, Kapitel ‚Der Zusammenbruch‘.

²⁶Thomas STOLLE: Konietzny, Heinrich, in: Lothar HOFMANN-ERBRECHT (Hg.): *Schlesisches Musiklexikon*, Augsburg 2001, S. 384f.

²⁷Eckard JIRGENS: Redel, in: Lothar HOFMANN-ERBRECHT (Hg.): *Schlesisches Musiklexikon*, Augsburg 2001, S. 598f.

²⁸Paulus SLADEK: Die Flüchtlingsfrage soziologisch gesehen (1949), in: *Stimmen der Zeit* 144 (1949, H. 10), S. 343–358; ND in: Rudolf OHLBAUM (Hg.): *P. Paulus Sladek OSA. Not ist Anruf Gottes*, München, Königstein/Taunus 1991, S. 63–72.

anderen Orten eine Unterkunft zu finden, um dort nach Arbeit zu suchen. Der fehlende bzw. im Schnitt weitaus geringere Besitz führte dazu, dass keine materielle Masse vorhanden war für die Überbrückung von Zeiten der Arbeitssuche oder im Sinne einer Investition. Da ausübende Musiker für das Geldverdienen u.U. auf ein Instrument angewiesen sind, konnte gerade hierfür eine beträchtlicher Geldbetrag notwendig sein.

Bei denjenigen, die bereits über enge Verbindungen zu Institutionen in Deutschland außerhalb Schlesiens verfügt hatten, zeigt sich ein klarer Startvorteil. In diesem Zusammenhang ist sogar Johannes Rietz zu nennen, der zwar vom ‚Großdeutschen Rundfunk‘, einer durchaus als ideologisch belastet anzusehenden Institution kam, der in Stuttgart aber durch seine frühere Chorleitertätigkeit am Rundfunk bekannt war. Für freie Künstler ist es insbesondere das persönliche Netzwerk, das ihnen die Ausübung ihres Berufs und das finanzielle Überleben sichert; das zeigt der Lebenslauf Alexander Ecklebes, und Günter Bialas bestätigt dies mit der Aussage: „Die Förderung durch den damaligen Dirigenten der [Münchner] Philharmoniker Fritz Rieger war für mich eine unentbehrliche Starthilfe, als ich nach dem Kriege als Schlesier in München Fuß fassen wollte.“²⁹ Bialas hatte sich zwar schon als Komponist (Aufführungen u.a. im Rundfunk) wie als akademischer Lehrer für anspruchsvollere Aufgaben empfohlen. Wirksam wurde das aber offenbar durch die Bekanntschaften aus den Berliner Studienjahren und seine Tätigkeiten im Breslauer Musikleben. Als wichtigsten persönlichen ‚Erstkontakt‘ in München bezeichnete Bialas den Flötisten Kurt Redel, den er aus Breslauer Zeiten kannte. Für Redel komponierte er 1946/47 mehrere Werke, die dieser auch bald zur Uraufführung brachte. Darüber hinaus hatte Bialas u.a. durch seine Zugehörigkeit zum ‚Kreis der Zwölf‘ um Fritz Jöde in Berlin enge Verbindungen zur Jugendmusikbewegung aufgebaut. Das dürfte ihm in der neuen Umgebung, vor allem bei seiner Berufung an die Nordwestdeutsche Musikakademie Detmold die Türen geöffnet haben.

Das Ansinnen der Sängerin Margarete May-Franz an das Kulturwerk Schlesien, sie bei ihrem mühsamen und oft erfolglosen Bemühen um Aufträge durch Engagements für Veranstaltungen zu unterstützen (s.o.), lässt die Idee eines alternativen Vertriebenen-Netzwerk aufblitzen. Darauf, dass dies nicht abwegig war, dass dies in Ansätzen sogar vorhanden und in gewissem Umfang wirtschaftlich tragfähig war, weist der Erhebungsbogen von Annemarie Obst (*1908 in Breslau) hin, die bis 1945 verschiedene Aufgaben in der handwerklichen Textilarbeit von der Materialforschung über die Ausbildung und Beratung von Kunsthandwerkern, der Publikation zu ihren Themen bis zur eigenen künstlerischen Arbeit abdeckte. Sie war zudem ausgebildete Sängerin und trat als solche im Breslauer Sender auf. In der Volkstumsarbeit leitete sie Sing- und Werkwochen. Nach 1945 arbeitete sie verschiedentlich als Dozentin für Volkshochschulen, ansonsten fast nur als Leiterin von Sing- und Werkwochen im landsmannschaftlichen Umfeld und als Bundesreferentin für die Landsmannschaft Schlesien. Wie sie hatten der Sänger Kurt Becker (Dokumentation schlesischer Musikkultur in Liedprogrammen für Ostkunde in der Schule und landsmannschaftliche Gruppen), die Sängerin und Leiterin des Schlesier-Chor Ansbach Maria Schmidt, der Komponist Otto Römer und der Schauspieler und ‚Vortragsreisende‘ Peter Bruno Richter eines ihrer beruflichen Standbeine in der Vertriebenenkultur. Alexander Ecklebe hat in seiner ‚Selbstdarstellung‘³⁰ die Elemente vor Augen gestellt, die zu einem wirksamen kulturellen Netzwerk gehören. Er nennt die 1.) individuellen Verbindungen zu anderen Musikern, die seine Werke aufführten wie Claire Frühling-Gerlach, Gerhard Strecke und Fritz Lubrich, 2.) Kontakte zu schlesischen Dichtern, deren Texte ihn zu Liedern inspirierten, 3.) die Kommunikationsforen und unterstützenden Plattformen unter Künstlern (mit den notwendigen Presseerzeugnissen für die Verständigung untereinander und die Kommunikation zum Publikum) wie den Wangener Kreis und die Künstlergilde Esslingen, 4.) die Druckgelegenheiten, die der ‚Arbeitskreis für Schlesisches Lied und Schlesische Musik‘ geschaffen hat sowie 5.) Kunstpreise wie den Johann-Wenzel-Stamitz-Preis der Künstlergilde Esslingen und den Oberschlesischen Kulturpreis des Landes

²⁹Günter Bialas: Der Komponist und ‚sein‘ Orchester, in: Gabriele E. Meyer: 100 Jahre Münchner Philharmoniker, München 1994; hier zit. nach ‚Kein Ton zuviel‘, S. 49f., hier S. 50.

³⁰ECKLEBE, S. 54.

Nordrhein-Westfalen (die Öffentlichkeit herstellen und Anerkennung bieten).

Auf der Grundlage der biographischen Daten lässt sich vermuten, dass die Künstler, die bis zu ihrer Flucht/Vertreibung nur regional in Schlesien verankert waren, größere Probleme hatten, in ihrem neuen Umfeld wieder beruflich zu reüssieren. Aus ihrer Sicht war ein Vertriebenen-Kulturwerk als Ersatz für zerbrochene schlesische Netzwerke, die dort aus Personen und Institutionen verschiedenster Art und auf der territorialen Basis bestanden hatten, für manche Künstler sicher hilfreich.

Dass es in den 1940er- und 1950er-Jahren gesellschaftliche Kräfte und Konzepte gab, die eine besondere Vertriebenen-Kultur nicht stützten, ja dagegen wirkten, wenn sie sie andererseits als Sonderbereich geradezu provozierte, soll hier durch zwei Schlaglichter beleuchtet werden. Zur beruflichen Lage der Flüchtlinge/Vertriebenen stellte Pater Paulus Sladek, der Leiter der ‚Katholischen Arbeitsstelle für Heimatvertriebene/Süd‘ fest, dass „auch andere gesetzliche Regelungen zugunsten der Vertriebenen nur auf Druck der Besatzungsmächte zustandegekommen sind [...]. Auch die Einstellung von Lehrern oder von Facharbeitern aus den Reihen der Vertriebenen wäre wohl kaum in dem Maße erfolgt, wenn genügend einheimische Kräfte vorhanden gewesen wären. Kennzeichnend für die Lage ist, daß in den niederen sozialen Berufen der Prozentsatz der Flüchtlinge bedeutend ansteigt gegenüber dem Anteil der Einheimischen, während er in den sozial höheren Berufen oder in den höheren Beamtenstellen um vieles niedriger ist. [...] Viele Einheimische meinen mit dem Begriff ‚Eingliederung‘ den Schlüssel zur Lösung der Flüchtlingsfrage gefunden zu haben. Die Flüchtlinge sollen sich in die Wirtschaft, in die Kultur, auch in das kirchliche Leben des Aufnahmelandes eingliedern. Nur allzu oft verbirgt sich hinter diesen Worten die Auffassung, daß die bisherigen Verhältnisse unverändert weiterbestehen könnten, nur daß die Vertriebenen möglichst schnell ihre Eigenart und Sonderstellung aufgeben und sich den Einheimischen angleichen müßten.“³¹ Viele Menschen, auch Verantwortliche in Politik, Wirtschaft und Kultur waren nach seinen Beobachtungen also nicht bereit, die Probleme in ihrer Eigenart und Größe und mit ihren Folgen wahrzunehmen. Die kirchlichen Reaktionen auf das deutsche Flüchtlingsproblem beschrieb der katholische Publizist Otto B. Roegele nicht weniger kritisch. Seine Analyse von 1948/49³² ist in einem Aufsatz von Joachim Köhler folgendermaßen zusammengefasst: „Der deutsche Katholizismus habe in seinen amtlichen Funktionen gegenüber der Prüfung der Gegenwart weithin pathologisch reagiert. [...] Die vertriebenen Priester hat man nicht mit offenen Armen aufgenommen, sondern sie nur juristisch als Fremde und Überzählige behandelt.“³³ In zwei weiteren Untersuchungen zur Seelsorge wird das harte Urteil der ‚Pathologie‘ in Detailbereichen betrachtet aber im Prinzip bestätigt.³⁴ Dabei wird, um nur ein Beispiel aus dem musikalischen Feld anzuführen, der Kirchengesang beleuchtet, bei dem die Traditionen der Flüchtlinge/Vertriebenen nicht berücksichtigt würden.

Die Suche nach Verdienstmöglichkeiten, ganz gleich wie kurzfristig oder abseitig sie waren, manches mal gesteigert zu einem persönlich ausgetragenen Verdrängungswettbewerb, war zwar kennzeichnend für die erste Nachkriegszeit. Der Assimilationsdruck blieb aber zumindest mittelfristig erhalten. Je nach Altersgruppe war der Umgang mit diesen Widerständen typischerweise verschieden und unterschiedlich erfolgreich. Personen Ende vierzig und über fünfzig Jahre hatten es offenbar schwerer, wieder einen Beruf auszuüben oder auf vergleichbar hohem Niveau wie vor Krieg und Flucht/Vertreibung tätig zu werden. Wo sie zuvor fest angestellt waren, mussten sie nach

³¹OHLBAUM (wie Anm. 28), S. 68.

³²Otto B. ROEGELE: Der deutsche Katholizismus im sozialen Chaos. Eine nüchterne Bestandsaufnahme, in: Hochland 41 (1948/49), S. 205-233.

³³Joachim KÖHLER: Vertriebenenseelsorge: Problemanzeigen auf dem Hintergrund der aktuellen Forschungslage, in: Rainer BENDEL, Stephan M. JANKER (Hg.): Vertriebene Katholiken – Impulse für Umbrüche in Kirche und Gesellschaft? (Beiträge zu Theologie, Kirche und Gesellschaft im 20. Jahrhundert 5). Münster 2005, S. 18.

³⁴Christoph HOLZAPFEL: Eingliederung – Integration – Assimilation? Bemerkungen zu Konzepten der Vertriebenenseelsorge in den Diözesen Freiburg, Rottenburg und Hildesheim, in: BENDEL/JANKER, S. 95–98. Martin KASTLER: Die Integration der Heimatvertriebenen in den fränkischen Diözesen am Beispiel Eichstatts, in: BENDEL/JANKER, S. 99–116.

dem Krieg mit freiberuflichem Engagement, eigenen Musikschulen oder Lehrtätigkeiten an Volkshochschulen wirtschaftlich über die Runden kommen. Mehrere Personen gingen relativ früh in den Ruhestand (zu bedenken ist dabei, dass die physischen und psychischen Belastungen durch Kriegsdienst oder unmittelbar erfahrenes Flucht- oder Vertreibungsgeschehen von älteren Menschen schwerer zu verkraften waren)³⁵. Claire Frühling-Gerlach kam mit 48 Jahren aus Kolumbien, wo sie Professorin für Gesang an einem Konservatorium gewesen war, nach Deutschland zurück, wo sie zeitweise als Schulmusiklehrerin zur Aushilfe angestellt war, dann bis zum 68 Lebensjahr am Konservatorium der Stadt Köln als Gesanglehrerin wirkte, bevor sie sich bis in ihr 70 Lebensjahr als Privatmusiklehrerin betätigte³⁶. Der Neubeginn gelang der Altersgruppe zwischen Ende zwanzig und Mitte vierzig offenbar besser. Sie musste sich beruflich sozusagen ein zweites Mal ‚neu erfinden‘. Die schon genannten Kammersängerin Professor Annelies Kupper, Professor Günter Bialas und Professor Heinrich Konietzny, der freiberufliche Multikünstler, Dirigent, Musiktheoretiker und Komponist Professor Johannes Brockt, wie Alexander Ecklebe, der Musikschriftsteller und -kritiker Dr. Joachim Herrmann, der Schul- und Kirchenmusiker Gerhard Kronberg und der Musikpädagoge Professor Gotthard Speer, der populäre Dirigent und Komponist Franz Marszalek, der Jurist und Pianist Hubertus von Gersdorff und der Arzt und Komponist Dr. Leonhard Metzner konnten ihre Berufsbiographie von vor 1945 bzw. vor dem Krieg erfolgreich fortsetzen. In der Karriere des Dirigenten Professor Erich Peter, der Sängerrinnen Claire Frühling-Gerlach, Margarete May-Franz und Anne-Marie Obst, der Komponisten Fritz Koschinsky, Johannes Rietz und Otto Römer, des Kapellmeisters und Musikpädagogen Paul Preis, des Redakteurs, Sängers und Textdichters Erich Maul und des Orchestermusikers und Komponisten Josef Kristen gilt dies in unterschiedlichem Maße mit manchen Wendungen, Neansätzen und Einschränkungen.

Die Jahrgänge, die erst nach dem Krieg ihre Berufsausbildung begannen bzw. lassen sich nicht mit den Älteren vergleichen, denn aus ihrer Betrachtung fallen alle die heraus, die vor 1945 möglicherweise eine Musikerkarriere angestrebt hätten oder die eine entsprechende Ausbildung zugunsten eines anderen Lebensweges nicht weiter verfolgt hatten. Die Überlegung liegt nicht fern, ob die Bedingungen der Nachkriegszeiten bei einer größeren Zahl von Angehörigen der Flüchtlings-/Vertriebenengruppe als der alteingesessenen West- oder Mitteldeutschen eine Entscheidung für oder gegen irgendeine Art von Musikerberuf bewirkt haben. Eine quantifizierende Studie dazu (und Vorkriegs-/Nachkriegsvergleich, der die beliebte Behauptung, Schlesier seien auffällig musikkaffin en passant für das 20. Jahrhundert mit beantworten würde) existiert leider nicht.

Der Musiklehrer, Rundfunkredakteur und Publizist Joachim Görlich, der Komponist und Maler, Kirchenmusiker und Hochschuldozent Rudolf Halaczinsky, der Musikpädagoge und Komponist Professor Dr. Norbert Linke und der Domorganist, Tonsatzlehrer und Komponist Professor Heino Schubert verkörpern eine beruflich erfolgreiche ‚Kindergeneration‘ der Flüchtlinge/Vertriebenen.³⁷

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass in Zusammenhang mit den Fragebögen auch Vorstellung von der Aufgabe des Kulturwerks Schlesien formuliert wurden. Dies macht zunächst einmal darauf aufmerksam, dass diejenigen, die den Fragebogen mit ihren Daten versahen, dies vor dem Hintergrund von Vorstellungen taten, welchen Nutzen sie daraus ziehen könnten, Vorstellungen, die auch mit der Generationszugehörigkeit und damit mit der Stellung im Berufsleben zusammenhängen werden. Die persönliche Haltung zum Einleben in der neuen Heimat wird die Erwartungshaltung, welche Aufgaben das Kulturwerk mit diesen Angaben erfüllen könnte und sollte

³⁵In den Ruhestand gingen: Kurt Becker 1953 mit 57 Jahren (Teilnehmer an zwei Weltkriegen, 70% schwerbeschädigt); der Mittelschullehrer Richard Schubert 1938 und der Dozent Gerhard Strecke 1950 mit 60 Jahren; Ernst August Voelkel 1948 mit einer sehr kleinen Rente mit 62 Jahren.

³⁶Dr. DÜRING: Studiokonzert von Claire Frühling in Köln, in: Der Schlesier, 3. April 1980, S. 7.

³⁷Die festgestellten Generationsunterschiede finden sich auch in der Forschungsliteratur, z.B. bei K. Erik Franzen: Subjekt, Objekt, Täter, Opfer: Eine Skizze des Vertriebenendiskurses in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg, in: BENDEL/JANKER, S. 37–48, hier S. 42.

deutlich mitgeformt haben. In vielen Fällen sind die Erhebungsbögen in einer Weise ausgefüllt, dass sie auch als Material für eine Bewerbung um ein Engagement dienen könnten. Werk- und Schriftenverzeichnisse sind nicht so vollständig, dass sie einer lexikalischen Verwendung genügen, aber der Hinweis auf als wichtig angesehenes eigenes Schaffen mit ein paar Detailangaben ist die Regel; in manchen Fällen sind Anlagen wie Konzertkritiken, Werkeverzeichnisse, Verlagskataloge oder ‚Waschzettel‘ aus Publikationen beigelegt. Nur wenige Lebensläufe enthalten dagegen alle Stationen von der Ausbildung bis zur Berufsstation zum Zeitpunkt des Ausfüllens. Manches scheint bewusst im Ungefähren gehalten zu sein. Das lässt sich in etlichen Fällen aus einer gewissen Unzufriedenheit mit dem eigenen Lebensweg erklären. Andere, die erfolgreich auch im Sinne der Integration ihr Leben gestalteten, benötigten das Kulturwerk in beruflicher Hinsicht nicht. Weniger Detailinformationen reichten aus ihrer Perspektive offenbar aus. Besondere Fälle sind die Fragebögen, die von Witwen angefragter Musiker ausgefüllt wurden (Josef Kristen, Richard Schubert). Hier lässt sich die Absicht einer dokumentierenden Vollständigkeit erkennen.

Umgekehrt stellt sich die Frage, welche Absichten das Kulturwerk Schlesien mit der Datenerhebung verfolgte. Das ergibt sich aus der allgemeinen Aufgabenstellung des Kulturwerks einerseits, schlesische Künstler und Wissenschaftler zu fördern, und der Situation der Gründungsjahre des Kulturwerks andererseits³⁸, dem es noch am umfassenden Überblick über die interessanten und an den Aufgaben des Kulturwerks möglicherweise interessierten Personen fehlte. Als Drittes ist aber zu berücksichtigen, dass sich angesichts des langen Erhebungszeitraums (01.10.1955 Hubertus von Gersdorff; 18.05.1977 Günter Bialas) die Verwendungsmöglichkeiten aber auch die Absichten geändert haben werden. Vergleicht man, wer um einen Erhebungsbogen gebeten wurde, dann stellt sich heraus, dass die Überschrift ‚Schöpferische Kräfte Schlesiens‘ die Sache nicht ganz traf. 1.) Der Begriff ‚Schöpferische Kräfte‘ war angesichts der Einbeziehung z.B. von Organisatoren und Pädagogen recht weit ausgelegt. 2.) Nach welchen Kriterien die Auswahl der wenigen Musiker getroffen wurde, erschließt sich nicht. Es ist keine Beschränkung auf die zu erkennen, die als schöpferische Menschen in besonderer Weise hervorgetreten sind. 3.) Unter den Befragten finden sich eine Reihe von Menschen, die mit Schlesien nichts zu tun hatten, z.B. Dr. Erwin Kroll aus Deutsch Eylau, der Münchner Schriftsteller Ludwig Kusche und die böhmisch-deutsche Geigerin Herma Studeny. Es mangelt an geographischer Gleichverteilung; es fehlt die Abdeckung der verschiedenen Professionen und Genres. Man wird in mancher Hinsicht von einer gewissen Zufälligkeit ausgehen müssen, die zu Beginn dadurch zu erklären ist, dass die Informationen nicht vorlagen, sondern gesammelt werden mussten (s. Fragebögen an schon Verstorbene). Da man offenbar nach einem Schneeballsystem arbeitete (s. Frage ‚18. Vorschläge (z.B. Benennung von anderen Persönlichkeiten, die noch erfaßt werden müßten)‘) war ein systematisches Ergebnis auch nicht zu erwarten. Vermutlich war die Absicht des Kulturwerks Schlesien tatsächlich die, ein Netzwerk zu bilden. Im Kern ging es wohl nicht um ein Netzwerk aller schlesischen Wissenschaftler und Künstler, sondern um eines von Multiplikatoren.

Dennoch wird die Kartei auch hier selbst pragmatischen Kriterien nicht gerecht. Der Vergleich der Kartei mit dem Schlesischen Musiklexikon lässt mehrere nicht erfasste Bereiche hervortreten. Durch die Erhebungsbögen wird nur ein Teil der ehemals leitenden Personen der bedeutendsten Musikinstitutionen Schlesiens erfaßt: Es fehlen: Domorganist Günter Nierle, Domkapellmeister Paul Blaschke, die Oberorganisten der beiden evangelischen Hauptkirchen Breslau Gerhard Zeggert und Johannes Piersig die Intendanten von Oper und Schauspiel, die letzten Kapellmeister der Schlesischen Philharmonie, die letzten Leiter der Schlesischen Landesmusikschule (vormals Schlesisches Konservatorium) und der letzte Leiter der Abteilung Musik des Reichssenders Breslau Ernst Prade. Selbst ein Schwergewicht wie der in Oberschlesien und dem 1921 polnisch gewordenen Oberschlesien so wichtige Fritz Lubrich fehlt in der Kartei. usw.

³⁸Ulrich Schmilewski: Biographisches Material zum schlesischen Kulturleben vor und nach 1945. Bericht zu einem Workshop für ein geplantes Projekt, in: Archiv für schlesische Kirchengeschichte 71 (2013), S. 329, 331.

Da Schlesien nur eine begrenzte Zahl an Musikinstitutionen zu bieten hatte, sind schon immer viele Musiker oft erst nach oder während ihrer Ausbildung zeitweise oder dauerhaft aus dem Land gegangen, was nichts über ihr Verhältnis zu Schlesien aussagt. Anders als Annelies Kupper ist einer der populärsten deutschen Schlager- und Filmkomponisten, Michael Jary, nicht berücksichtigt, ebenso wenig die bekannten Sängerinnen Käthe Heidersbach, Irene Eisinger und Margarete Netke-Löwe, der Sänger Walter Geisler und der Flötist Kurt Redel, alles schlesische Künstler mit nationalem oder gar internationalem Ruf. Auch jüngere, die in Schlesien ausgebildet wurden aber erst später Karriere machten, werden ignoriert, z.B. der Klarinetist Oskar Michallik und der Musikabteilungsleiter von Radio Bremen und wichtige Vermittler der Musik-Avantgarde Hans Otte.

Die nach Österreich gegangenen Musiker fehlen ebenfalls fast alle: der bekannte Opernkomponist Richard Mohaupt oder der Salzburger Domkapellmeister Franz Sauer. Eine weitere Leerstelle ist die DDR. Hermann Buchal war in Schlesien bis 1945 als Lehrer und Komponist eine zentrale Figur; er wird nicht erwähnt. Dass führende Personen (Offizielle) des Musiklebens der DDR nicht erfasst werden, z.B. Kurt Schwaen, Hans Pischner u.a., ist vielleicht zu erklären. Unterhalb der Ebene gab es dennoch Informationskanäle die funktionierten. Es fehlt auch gänzlich der Kontakt zu Musikern, die ins Exil gegangen sind wie die Komponisten Franz Wachsmann (Waxman) und Frank Lewin oder ein Remigrant wie der international gefragte Bariton der Stuttgarter Staatsoper Günter Reich.

Dadurch, dass das Kulturwerk Schlesien zu einem hohen Prozentsatz aus Akademikern bestand, gerieten bestimmte Bereiche des Musiklebens aus dem Blick. Wichtig wurden für die Integration in der Fläche viele Musiker, die in den Tanzsälen der Dörfer und Städte Unterhaltungs- und Tanzmusik spielten. Bei entsprechenden Veranstaltungen ging es nicht um einen ‚Kulturgenuss‘, sondern um Kennenlernen, sich Entspannen, sich Bewegen und darum, dem tristen Alltag zu entfliehen. Auch diese Musiker sind kaum berücksichtigt.

Diese Verengung des Blicks beschränkte damit auch die Möglichkeit, im Sinne eines Netzwerks zu arbeiten. Wenn man berücksichtigt, in welcher Weise mit dem Titel ‚Schöpferische Kräfte Schlesiens‘ pragmatisch umgegangen wurde, legt sich die Schlussfolgerung nahe, dass es dem Kulturwerk Schlesien um den Aufbau eines Netzwerks von Menschen in der Bundesrepublik Deutschland ging, die sich als ‚Vertriebene‘ definierten oder von solch einer Gruppenzugehörigkeit nicht abgrenzten. So tritt hier neben den wirtschaftlichen Notwendigkeiten für die Musiker und der möglichen Rolle, die das Schlesische Kulturwerk hier spielen konnte, und der künstlerischen Freiheit, die vor allem durch die Einflüsse gewährleistet wurde, die von außen wieder nach Deutschland herein kamen und die Kräfte des Dritten Reichs in den Hintergrund drängten, eine weitere Ebene in den Blick, die der symbolischen Verständigung über die Fragen der Identität und Zugehörigkeit nonverbal verhandelt werden. In dieser Hinsicht hat das Kulturwerk Schlesien unter seinen nationalsozialistisch und völkisch angehauchten Führungsfiguren der ersten Jahre ein bestimmtes Profil bekommen, das elitäre auch im Sinne von ausschließenden Zügen hatte.