

Maren Köster

Kulturhunger

Zu den Kulturbund-Konzerten von 1946 bis 1949

1 Katastrophale Folgen für die Musik hatte insbesondere der Beschluß des ZK der KPdSU(B) vom 10.2.1948 über die Oper *Die große Freundschaft* von Wano Muradeli, mit dem »die formalistische Richtung in der sowjetischen Musik als volksfremd und zur Vernichtung führend« verurteilt wurde. ↑

2 Der sowjetisch lizenzierte *Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands* wurde als interzonale und überparteiliche Organisation am 3.7.1945 in Berlin gegründet. Im amerikanischen Sektor Berlins wurde er am 8.10.1947 verboten, im britischen am 8.11.1947. ↑

3 Vgl. die Programme der Abende der Zeitgenössischen Musik, 1.-22. Abend, in: SAPMO (Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR im Bundesarchiv): DY

Die Bemühungen, nach der Nazi-Zeit wieder Anschluß an die internationale Musikentwicklung zu finden, beschränkten sich keineswegs auf die Westzonen Deutschlands. Auch in der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ) war zunächst eine repressive Musikpolitik kaum denkbar. In der Sowjetunion tobte in den Jahren 1946-1948 unter Scharanows Diktat die zweite große Welle der kulturpolitischen Säuberungen.¹ Aber in der SBZ entwickelte sich weitgehend unabhängig davon die internationale neue Musik zu einem wichtigen kleinen Element des kulturellen Wiederaufbaus. Etliche Musiker und Intellektuelle erachteten eine wesentliche Änderung der (Hör-)Gewohnheiten des Publikums für notwendig, um nicht nur musikästhetische, sondern auch psychische Zerstörungen zu überwinden. Gerade an eine Förderung der neuen Musik knüpften sie ihre Erwartungen, um so zur »demokratischen Erneuerung« beitragen zu können. Die spätere Ausgrenzung der Moderne – jener »Kampf gegen den Formalismus« – begann für die Musik erst 1950/51, also nach der Gründung der DDR. Hier soll jedoch von der anfänglichen Offenheit die Rede sein.

Nachholebedarf

Mitten in den Trümmerwüsten organisierte der *Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands*² von 1946 bis 1949 zahlreiche Konzerte mit neuer Musik. Und dies wäre ohne eine prinzipielle Befürwortung der Kulturoffiziere der Sowjetischen Militäradministration nicht möglich gewesen. Vor allem für Berlin läßt sich exemplarisch zeigen, daß in diesen Konzerten eine erstaunliche ästhetische Vielfalt und Internationalität präsentiert wurde. Dort kamen bei den monatlichen *Abenden der zeitgenössischen Musik* im Klubhaus des Kulturbundes Werke zu Gehör von:

Hendrik Andriessen, Henk Badings, Béla Bartók, Alban Berg, Boris Blacher, Edmund von Borck, Benjamin Britten, Alan Bush, Ferruccio Busoni, Max Butting, Aaron Copland, Claude Debussy, Norman Demuth, Werner Egk, Gottfried von Einem, Hanns Eisler, Rudolf Escher, Wolfgang Fortner, Jean Françaix, Harald Genzmer, Hermann Heiß, Paul Hindemith, Paul Höffer, Leoš Janáček, Dmitrij Kabalewskij, Zoltán Kodály, Fred Lohse, Wilhelm Maler, Olivier Messiaen, Darius Milhaud, Nikolaj Mjaskowskij, Konrad Friedrich Noetel, Ernst Pepping, Willem Pijper, Walter Piston, Quincy Porter, Sergej Prokofjew, Herman Reichenbach, Wissarion Schebalin, Arnold Schönberg, Dmitrij Schostakowitsch, Hanning Schröder, Nico Schuyt, Roger

27/215. – Die Liste betrifft nur diesen Zyklus, nicht z. B. die Berliner Musikfeste 1947 und 1948. Das Klubhaus befand sich in Berlin-Mitte, Jägerstraße 2-3. ↑

4 Hans Heinz Stuckenschmidt, *Neue Musik in Deutschland nach 1945*, in: *Neue Musik im geteilten Deutschland*, hrsg. und kommentiert von Ulrich Dibelius und Frank Schneider, Bd. 1, Berlin 1993, S. 277 f. ↑

5 Heinz Tiessen, *Vom Beitrag der Musik*, in: *Die Aussprache. Monatliches Mitteilungsblatt für die Mitglieder und Freunde des Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands*, H. 10-11, 1948, S. 5. ↑

6 Heinz Tiessen, *Wege eines Komponisten*, Berlin (West) 1962, S.60. – Tiessen leitete 1962 die Musikabteilung der Akademie der Künste in West-Berlin. Daß seine Aussage keine pro-sowjetische Beschönigung ist, belegen die Sitzungsprotokolle der Kommission Musik (SAPMO: DY 27/433). ↑

7 Mitgliederliste, in: SAPMO: DY 27/269. – Hier sind leider nicht alle Personen

Sessions, Leo Spies, Igor Strawinsky, Eugen Sucho, Georgij Swiridow, Virgil Thomson, Heinz Tiessen, Michael Tippett, Nikolaj Tschemberdschi, Alexander Tscherepnin, Joaquin Turina, Anton Webern und Friedrich Zipp.³

Diese Berliner Kammermusik-Reihe wurde von der beim *Präsidentenrat des Kulturbundes* angebundenen *Kommission Musik* vorbereitet, die Leitung der Kommission hatte Heinz Tiessen. Die Konzerte waren mit jeweils etwa 250 Gästen immer gut besucht. Zu jedem Werk gab es einen einführenden Vortrag, und nach Möglichkeit wurden thematische Schwerpunkte gesetzt. Zu bedenken ist jedoch, daß damals vor allem die rechtzeitige Beschaffung des zeitgenössischen Notenmaterials ausgesprochen schwierig war.

Für die demokratische »Umerziehung« der deutschen Bevölkerung maßen alle vier Besatzungsmächte den Künsten eine besondere Bedeutung zu. Mit großen Ambitionen hatte sofort nach Kriegsende das Konzertleben wieder eingesetzt. Allerdings mußten sämtliche Programme den jeweils regional zuständigen Besatzungsbehörden zur Genehmigung vorgelegt werden. Von einem starken Musikinteresse, das insbesondere all dem zuvor Verbotenen gegolten habe, schreibt Hans Heinz Stuckenschmidt: »In ungeheizten Behelfsräumen drängten sich die Hörer, um Entbehrungen und Not zu vergessen. Nie war Kunst so sehr als Erlösung empfunden worden, nie die Abwehr gegen Konventionelles und totalitär Gelenktes heftiger gewesen (...). Dieser Kulturhunger hatte etwas Rührendes; er bezeugte angesichts der Trümmerwelt die Kraft eines Idealismus, den Diktatur und Krieg nicht besiegt hatten. Man begann wieder, an Verständigung unter Menschen zu glauben; die Grenzen hatten sich wenigstens im Bereich des Geistes weithin geöffnet, und unter den Männern, die aus fernen Ländern in fremden Uniformen zu uns kamen, waren einige, mit denen man über Kulturfragen gründliche Gespräche führen konnte.«⁴ Stuckenschmidt, der 1946 aus Prag zurückgekehrt war, leitete Ende der vierziger Jahre nicht nur das *Studio Neue Musik* beim RIAS Berlin. Gleichzeitig organisierte er im sowjetischen Sektor Berlins Kulturbund-Konzerte und häufig übernahm er die Werkeinführungen.

Die Kommission Musik

Im Herbst 1946 wurde in Berlin die *Kommission Musik* des *Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands* ins Leben gerufen. Da die Gründung von Vereinen noch nicht erlaubt war, wurde damit der erste Schritt getan, um eine Organisation zu schaffen, die eigentlich wie eine Art Künstlerverband die Probleme der zeitgenössischen Musikpraxis lösen helfen sollte. Über die Gründung berichtete Tiessen, daß »in Vorbesprechungen alles in die Wege zu leiten versucht (wurde), was damals einzig durch den Kulturbund neu angekurbelt werden konnte: Notenbeschaffung, Drucklegung, Gründung einer Fachzeitung, Veranstaltung von Konzerten mit internationalem zeitgenössischen Programm«.⁵ Rückblickend erinnert sich Tiessen an die Unbefangenheit dieser Zeit: »Mehrere Winter hindurch haben wir als zunächst einzige Berliner Organisation anregende moderne Konzerte in das Vakuum gezaubert, wobei es ohne politische Bevormundung neutral und großzügig zugeht: der amerikanische Musikoffizier John Bitter hat im Hause der Kultur der Sowjetunion am 9.7.1947 ein Werk von Schostakowitsch dirigiert.«⁶

aufgeführt, die in der Kommission mitgearbeitet haben, eine vollständige Liste war jedoch nicht rekonstruierbar. ↑

8
»Gottbegnadeten«-Liste, in: Jutta Wardetzky, *Theaterpolitik im faschistischen Deutschland. Studien und Dokumente*, Berlin (DDR) 1983, S. 272-276. ↑

9 Vgl. SAPMO: DY 27/433, DY 27/249, DY 27/215. Letztes erhaltenes Protokoll vom 29. 6. 1949; anwesend waren Tiessen, Höffer, Berner, Laux, Limbach und Kulturbund-Mitarbeiterin Kelbe. U. a. wurden Konzerte der nächsten Saison vorbesprochen, das letzte dieser Reihe fand aber am 20.6.1949 statt. Dokumente über eine Auflösung der Kommission sind bislang nicht bekannt geworden. ↑

10 Paul Höffer, *Musik auf neuen Wegen*, in: *Die Aussprache*, 1. Jg. 1946, H. 4, S. 2. ↑

11 Heinz Tiessen, *Zeitgenössische Musik*, in: *Die Aussprache*, H.1, 1947, S. 6. ↑

12 Heinz Tiessen, *Vom Beitrag der Musik*, a.a.O. – Das Konzert fand am 29.

Anhand der personellen Zusammensetzung der *Kommission Musik* lassen sich jedoch einige Besonderheiten verdeutlichen, die charakteristisch für die kulturpolitischen Unwägbarkeiten der ersten Nachkriegsjahre sind. Die Kommission war ein kleines, aber sehr aktives ehrenamtliches Gremium, dessen Mitarbeiter anfangs offenbar ausschließlich aus den Westsektoren kamen. Zu den führenden Persönlichkeiten gehörte neben Stuckenschmidt und Tiessen noch Paul Höffer; weitere Mitglieder waren der Musikreferent des Berliner Magistrats Alfred Berner, der Pianist Julius Dahlke, der Musikverleger Reinhard Limbach und der Bühnen- und Filmkomponist Wolfgang Zeller.⁷ Höffer und Tiessen hatten beide bis 1945 Professuren an der Berliner Musikhochschule innegehabt. Höffer leitete seit 1945 das Internationale Musikinstitut in Berlin-Zehlendorf und wurde 1948 als Hochschuldirektor berufen. Tiessen übernahm von 1946 bis 1949 die Leitung des Städtischen Konservatoriums, kehrte aber – sobald er durfte – wieder auf seinen Lehrstuhl an der Hochschule zurück. Von den drei Repräsentanten der *Kommission Musik* hatte also allein Stuckenschmidt, der von den Nazis Schreibverbot erhalten hatte und bereits 1934 emigriert war, eine zweifellos antifaschistische Vergangenheit vorzuweisen.

Im Sommer 1948 kam mit Max Butting erstmals ein im sowjetischen Sektor ansässiger Komponist hinzu. Butting war allerdings Mitglied der NSDAP gewesen. Im Unterschied zu Paul Höffer war er jedoch nur »Parteigenosse«. Jener aber – parteilos – hatte sogar auf der Liste der »Gottbegnadeten«, also privilegierten Künstler, gestanden.⁸ Doch in der Öffentlichkeit blieb die Problematik von Mitläufertum und Anpassung im NS-Staat für lange Zeit ein Tabu. Dieses galt sogar in besonderem Maße für die Musikverhältnisse. Schließlich konnte sich die »demokratische Erneuerung« bei der praktischen Arbeit ja nur auf diejenigen stützen, die tatsächlich im Lande waren. Und Persönlichkeiten wie Kurt Weill, Arnold Schönberg, Paul Hindemith oder Hermann Scherchen kehrten nicht nach Deutschland zurück, Hanns Eisler ging zunächst nach Wien.

Für den musikkulturellen Wiederaufbau ergab sich im sowjetischen Sektor Berlins eine weitere Schwierigkeit: Die Stadt war bereits lange vor der politischen Spaltung in einen »feinen« Westen und einen »gewöhnlichen« Osten geteilt gewesen, wobei diese Trennungslinie weitgehend mit der Sektorengrenze übereinstimmte. So waren nicht nur die Musikinstitutionen, sondern auch die Künstler selbst und ihr Publikum zum allergrößten Teil im Westen beheimatet. Deshalb war im sowjetischen Sektor in Folge des beginnenden Kalten Krieges das Musikleben in einigen Bereichen nur noch schwer aufrechtzuerhalten.

Trotz des Kulturbund-Verbots 1947 in West-Berlin arbeitete die *Kommission Musik* zunächst unbeirrt weiter und nutzte die immer noch relativ guten Möglichkeiten des Kulturbundes. Doch ab Sommer 1948 bröckelte das Engagement von Stuckenschmidt und von anderen Mitgliedern, die beruflich im Westen eingebunden waren, allmählich ab. Dafür wurden im November 1948 Ernst Hermann Meyer, Nathan Notowicz und Karl Laux aufgenommen. Die *Kommission Musik* bestand mindestens noch bis zum Sommer 1949. Ob sie nach der Gründung der DDR aufgelöst oder ob sie fließend in andere institutionelle Zusammenhänge überführt wurde, war nicht zu ermitteln.⁹ Bis zu diesem Zeitpunkt ist aber – trotz des personellen Wechsels – keine wesentliche Änderung der inhaltlichen Ausrichtung

10. 1948 statt. ↑

13 Faltblatt der
Sektion Neue Musik
der
Arbeitsgemeinschaft
Musik des
Kulturbundes, in:
SAPMO: DY 27/46. –
Vorsitzender der
Sektion war Karl Laux,
weitere Unterzeichner
Hermann Baum, Ernst
Krause, Johannes
Paul Thilman, Herbert
Trantow. ↑

14 Günther Rienäcker,
*Jugend spielt
zeitgenössische
Musik*, in: *Die
Aussprache*, H. 6-7,
1949 S. 13. ↑

ihrer Arbeit zu beobachten.

Perspektiven

Bei der Förderung neuer Musik folgte der Kulturbund in erster Linie dem Ideal, wieder an jene musikgeschichtlichen Entwicklungen anzuknüpfen, die in Deutschland mit dem Jahr 1933 abgewürgt worden waren. Anlässlich der Gründung der *Kommission Musik* erklärte Paul Höffer, man sei der Ansicht, daß »ihre Hauptaufgabe darin liegt, den Mitgliedern und Gästen des Kulturbundes das neue Musikschaffen aller Länder nahe zu bringen«. Bei den meisten Hörern gäbe es eine Abwehrstellung und unkontrollierte, negative Urteile gegen die neue Musik. Diese Hörer seien aber nur noch nicht imstande, das ungewohnte Neue aufzunehmen. Deshalb habe man nun die Aufgabe, »mitzubauen an der Brücke zwischen Schaffenden und Hörern«. Die Kommission hoffe, »ihrerseits einen Beitrag zum kulturellen Wiederaufbau zu liefern«. ¹⁰

Heinz Tiessen bezog sich in seiner Rede zum *Ersten Abend der zeitgenössischen Musik* ausdrücklich auf die *Internationale Gesellschaft für Neue Musik* und die Auflösung von deren deutscher Sektion 1933 durch die Reichsmusikkammer. Die neue Musik solle »wieder die volle Resonanz finde(n), die sie vor 1933 gehabt hat. Der Kulturbund will mit seiner Kommission Musik die gemeinsame Plattform schaffen, in der sich alle ernsthaft Interessierten zusammenfinden. (...) Wir hoffen, hiermit die Organisation ins Leben gerufen zu haben, die uns so lange gefehlt hat.« ¹¹ Aber die großen Hoffnungen erwiesen sich angesichts der Verhärtung des Ost-West-Konflikts schon bald als unerfüllbar.

Immerhin wurde noch im Herbst 1948 unverändert bekräftigt, der Kulturbund wolle vermittels internationaler neuer Musik die demokratische Aufbauarbeit unterstützen. Tiessens Ansprache zur dritten Konzertsaison, die die Ost- und West-Presse gleichermaßen positiv aufnahm, ist in ihrem Pathos durchaus zeittypisch: »Eine solche Aufbauarbeit ist (...) nicht allein eine musikalische Angelegenheit. Vielleicht ist ihr ethischer Wert noch größer als der ästhetische. Denn was wir tun, stärkt die seelischen Kräfte der großen internationalen Friedenssehnsucht. (...) Zwölf Jahre lang sind nur Haß und Kampf gesät [worden] und haben rückwirkend auch unser Land nicht nur äußerlich in seinen materiellen Werken zerstört und geschändet. Was Haß und Kampf verdorben haben, können nur Liebe und Frieden wieder gut machen! Zu solchem friedlichen Aufbau hat als erster der *Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands* aufgerufen. Niemand wird bezweifeln, daß in solchem Aufbau die Musik eine wesentliche Rolle spielen muß, die ja unter allen Sprachen der Welt das friedlichste Esperanto darstellt.« ¹² Dieses »Esperanto« war anschließend zu hören: in Béla Bartóks Viertem Streichquartett, Arnold Schönbergs Drei Klavierstücken op. 11, in Igor Strawinskys *Petruschka*-Suite und Paul Hindemiths Viertem Streichquartett op. 32. Sogar das *Neue Deutschland – Organ der SED* (3.11.1948) wertete dieses Konzert als starken Erfolg. Musik sei dazu berufen, »die Gegensätze zu verbinden. Der Abend ließ diesmal ältere Werke von vier Meistern hören, die dem neuen Willen der Musik entscheidend zum Durchbruch verhelfen und die sozusagen schon »klassische Moderne« geworden sind.«

Die Aktivitäten des Kulturbundes beschränkten sich keineswegs nur auf das künstlerische Schaffen der Gegenwart. Zu seinen Aufgaben gehörte unter anderem auch die Förderung kultureller Initiativen auf dem Lande. So gab es in der gesamten SBZ zahlreiche musikalische Arbeitsgemeinschaften des Kulturbundes; und diese folgten selbstverständlich zumeist einem ganz konventionellen Musikinteresse. Lediglich im Hinblick auf den Umgang mit jener Musik, die zuvor als »entartet« gegolten hatte, stand die Trümmer-Metropole Berlin im Brennpunkt der Entwicklung.

Allerdings war Ende der vierziger Jahre die Veranstaltung von Konzertreihen mit neuer Musik nicht nur in Berlin, sondern auch in anderen Städten ein fester Bestandteil der Musikpolitik des Kulturbundes. So existierte in Dresden eine recht engagierte *Sektion Neue Musik*, die in ihrer Selbstdarstellung erklärte: »Wir haben viel nachzuholen; unsere Ohren bedürfen der Schulung, um wieder reif zu werden für die neuen Klänge und Rhythmen unserer Zeit. Vor allem: wir müssen heraus aus dem Stadion eines großen klingenden Museums, das unsere Sinne einschläfert und uns abkapselt gegenüber den jungen Strömungen der Welt. (...) Die Pflege der Zeitgenossen ist geradezu eine kulturelle Pflicht.«¹³ Und für Chemnitz notierte die *Aussprache* (6/1948) über einen Konzertyklus *Zeitgenössische Musik*: »Heute noch kommt das Publikum nur zögernd zu diesen Veranstaltungen, doch auch hier wird Beharrlichkeit und Regelmäßigkeit helfen, Widerstände und Schranken in Folge einer 12 Jahre lang verfehlten Kulturpolitik zu durchbrechen.«

Bemerkenswert ist der Versuch der Rostocker *Arbeitsgemeinschaft für zeitgenössische Musik*, mit Hilfe von Schülerkonzerten die ablehnende Haltung des Konzertpublikums zu durchbrechen. Denn dort habe sich gezeigt, daß die Neun- bis Achtzehnjährigen »so »undankbare« und »spröde« Sachen« frei und unbefangen spielen könnten und dadurch die erwachsenen Hörer mitrissen.¹⁴ Auch hier wird deutlich, daß sich die musikpolitischen Konzeptionen in den ersten Nachkriegsjahren nicht auf eine »Erziehung« der Komponisten, sondern vielmehr auf die der Hörer richteten. Im Blickfeld dieser Bemühungen standen jedoch fast ausschließlich die kunstinteressierten Kreise der Stadtbevölkerung.

Programme

Obwohl von mehreren Komponisten mitorganisiert, hatten die Berliner *Abende der zeitgenössischen Musik* keinerlei Anspruch, Uraufführungen zu bringen. Sie sollten einen Überblick über das internationale Schaffen der letzten Jahrzehnte ermöglichen. Vor allem die ersten beiden Konzerte hatten unter musikalischen wie auch politischen Gesichtspunkten geradezu programmatischen Charakter. Die Eröffnung am 9. Dezember 1946 war eine symbolische Reverenz an die vier Besatzungsmächte sowie an die deutschen Emigranten mit Sergej Prokofjews *Fünf Melodien* für Violine und Klavier, Benjamin Brittens *Zwei Michelangelo-Sonetten* für hohe Stimme und Klavier, mit Paul Hindemiths Sonate für Trompete in B und Klavier, Aaron Coplands Sonate für Violine und Klavier sowie Darius Milhauds Sechs *Saudades do Brasil* für Klavier.

Damals hatte das *Neue Deutschland* (12. 12. 1946) keine Vorbehalte gegen diese Musik, sondern es begrüßte die Absicht, »dazu beizutragen, daß die

zeitgenössischen Komponisten wieder die volle Resonanz finden, die ihnen gebührt«. Die Kritik ist positiv gehalten, Milhauds Werk sei »vielleicht das interessanteste« gewesen.

Das zweite Konzert am 30. Dezember 1946 galt dem musikgeschichtlichen Umbruch zur Moderne. Es war der zweiten Wiener Schule gewidmet und stellte exemplarisch den Weg von der noch weitgehend tonalen, dem 19. Jahrhundert verhafteten Musik bis zur Dodekaphonie dar. Auf dem Programm standen Alban Bergs Klaviersonate h-moll, op. 1, Hanns Eislers Sechs Lieder, op. 2, Anton Weberns Drei kleine Stücke für Violoncello und Klavier, op. 11 sowie Arnold Schönbergs Bläserquintett, op. 26.

Der *4. Abend* am 24. Februar 1947 brachte Werke von den Berliner Komponisten Konrad Friedrich Noetel, Boris Blacher, Paul Höffer, Heinz Tiessen und Ernst Pepping zu Gehör. Der Kritiker des *Neuen Deutschlands* (26.2.1947) fand für die Komponisten nur freundliche Worte. Doch sein angestregtes Wohlwollen läßt den Schrecken vor noch mehr Dissonanzen durchblicken: »Mancher Hörer mag mit Befriedigung festgestellt haben, daß unsere ›Neuen‹ keineswegs so hypermodern und unverständlich sind, wie es verbreitete Ansicht ist.«

Es gab aber auch Ausnahmen in der östlich wie westlich zumeist sehr positiven Presseresonanz. So provozierte Messiaens *Quatuor pour la Fin du Temps* bei der Berliner Erstaufführung am 12. Februar 1948 (*11. Abend*) einige Irritationen und Entsetzen bei Kritikern unterschiedlichster Couleur. Karl Schönewolf, der nicht gerade ein Verfechter jeweiliger Partei-Doktrinen war, ereiferte sich im *Sonntag* (29.2.1948): »Vor derlei konfusen Erscheinungen zu warnen, ist das gute Recht aller verantwortlichen Menschen, denen an einer fruchtbringenden Entwicklung unserer Kunst und Kultur liegt.« In diesem Fall ist nicht auszuschließen, daß der Formalismus-Beschluß der KPdSU von Februar 1948 eine Rolle gespielt hatte. Aber bei den folgenden Konzerten ist in der sowjetisch lizenzierten Presse kein prinzipieller Umschwung auf musikalische Modernefeindlichkeit festzustellen.

In der Öffentlichkeit wurden Vorbehalte und negative Urteile gegenüber der neuen Musik durchaus geäußert. Sie kamen überwiegend von konservativer Seite, vereinzelt aber auch von kommunistischer. Negative Stimmen seitens der Rezipienten galten als verständliche und berechtigte Äußerungen, die zu dem erwünschten Diskussions- und Klärungsprozeß über ästhetische sowie allgemeine kulturpolitische Fragen gehörten. Dieser gerade erst begonnene Diskussionsprozeß, der mit einer beachtlichen Toleranz geführt wurde, fiel schließlich jedoch dem Kalten Krieg zum Opfer. Die »Brücke« zur Überwindung von Vorurteilen blieb ein Traum.