

Nina Noeske

Musik in der DDR: Historiographische Perspektiven jenseits des Dualismus von Macht und Freiheit

## 1. Zugriffsweisen

Nur wenige Themen verdeutlichen so eindrucksvoll, in welchem Ausmaß die persönliche Perspektive der Autorinnen und Autoren für Methodik, Materialauswahl und Forschungsfragen ausschlaggebend ist, wie die Erforschung der (Kultur-)Geschichte der DDR. Damit ist ein Grundproblem der Zeitzeugenschaft aufgerufen: Die Beschäftigung mit der Musikgeschichte der DDR im Kontext des Kalten Krieges vermag – auch heute noch – Emotionen freizusetzen, wie man dies als Kulturhistorikerin selten erlebt. So wirkt die persönliche Betroffenheit, sonst vor allem etwa für die Postcolonial Studies oder die Genderforschung charakteristisch, auf die Untersuchung eines Gegenstandes zurück, den just in diesem Moment die allgemeine Historiographie für sich entdeckt: die Musik.<sup>1</sup>

Historikerinnen und Historiker müssen sich in diesem Zusammenhang immer wieder ermahnen, auch im strengen Sinne historisch zu argumentieren. Generationswechsel sind oft schmerzlich, bergen aber mitunter erhebliches Erkenntnispotential: Mittlerweile denken Studierende, die nach 1989 geboren wurden, über Kunst und Kultur des geteilten Deutschlands nach und schreiben ihre Abschlussarbeiten; für diese gehört der Kalte Krieg gewissermaßen einer Vor-Vergangenheit an, mit der sie bewusst nichts verbinden. Aber sie tragen in der Regel die kulturelle Erfahrung der Eltern- und Großeltern-Generation mit sich. Bestimmte Auffassungen einer ‚gelungenen Biographie‘ (wonach etwa die frühe Elternschaft erstrebenswert ist), Ansichten über die Bedeutung von Arbeit für die eigene Lebensgestaltung und -planung oder spezifische Gewichtungen der Balance von Freiheit und Gerechtigkeit in den neuen Bundesländern sind nur plakative Indikatoren dafür, dass mit Blick auf die Kulturgeschichte des Kalten Krieges hier notwendig andere Kategorien als im Westen Deutschlands oder den USA gewählt werden. Einer Enddreißigerin aus dem Münsterland sind für ihre Eisler-Biographie mit Blick auf die Musikgeschichte der DDR andere Fragen und Problemstellungen wichtig als einem Thüringer Masterkandidaten, der seine Arbeit über den Kulturpolitiker und Komponisten Ernst Hermann Meyer schreibt. So steht das im vorliegenden Band versammelte Potential an Selbst- und Fremdeinschätzungen beispielhaft für eine Vielzahl an legitimen Zugangsmöglichkeiten. Gleichwohl ist nach wie vor ein Horizontausgleich erforderlich, um die notwendige Balance zwischen erlebter Geschichte, erzählter Geschichte und Quellenstudium herzustellen – zumindest aber die intensive, möglichst vorurteilsfreie Verständigung aller Beteiligten.

Beispielhaft sei in diesem Zusammenhang meine 2007, also 17 Jahre nach dem Ende des ostdeutschen Staates veröffentlichte Dissertation über *Neue Instrumentalmusik in der DDR* genannt.<sup>2</sup> Was die ‚Fakten‘ (Lebensläufe, Uraufführungsdaten, Analysen, Stellungnahmen usw.) betrifft, stieß das Buch bislang auf keinerlei oder nur marginalen Widerspruch. Anders verhält es sich – und dies ist für kulturhistorische Arbeiten der Normalfall – mit meinem Deutungsansatz: Mit dem Begriff der ‚Dekonstruktion‘ suchte ich einen ganz bestimmten Aspekt jener Musik theoretisch und analytisch zu fassen zu bekommen, der in dieser Ausprägung – auch, wenn es in Westdeutschland durchaus ähnliche Ansätze gab – spezifisch ostdeutsch zu sein scheint. Gemeint ist das Phänomen, dass viele Komponisten aus dem

---

<sup>1</sup> Vor wenigen Jahren (2010) war an prominenter Stelle von einem ‚Musical Turn‘ in den Geschichtswissenschaften die Rede. Vgl. Sven Oliver Müller, „Analysing Musical Culture in Nineteenth-Century Europe: Towards a Musical Turn?“, in: *European Review of History* 17/6 (2010), S. 835–859.

<sup>2</sup> Nina Noeske, *Musikalische Dekonstruktion. Neue Instrumentalmusik in der DDR*, Köln, Weimar, Wien 2007, mit 2 CDs (= KlangZeiten. Musik, Politik und Gesellschaft, Bd. 3).

Umfeld Paul Dessaus seit den späten 1960er Jahren mit vorgegebenen musikalischen Sinnschichten operierten, die dann kompositorisch kritisch hinterfragt und konstruktiv neu zusammengesetzt – d.h. dekonstruiert – werden. Dies können traditionelle Gattungsbezüge, offizielle Normen, eine nicht hinterfragte Fortschrittsideologie oder staatlich erwartete Bezugnahmen auf Klassiker wie Beethoven, Händel oder Bach sein. Gedenkjahre bieten zur Untersuchung dieses Phänomens lediglich einen besonders plakativen Ansatzpunkt.

Über den ästhetischen Wert einer so beschaffenen Musik ist damit – anders, als es manche, in erster Linie ostdeutsche Kultur- und Musikwissenschaftler wahrnahmen<sup>3</sup> – nichts ausgesagt. Festgestellt werden kann lediglich, dass wir es hier mit einer besonderen Form des Realismus, gewissermaßen mit einem Realismus unter umgekehrten Vorzeichen zu tun haben, denn gesellschaftliche Realität und deren subjektive Bewertung ist hier genuiner Bestandteil des musikalischen Materials und der kompositorischen Verfahrensweisen. Damit ist die Untersuchung musikalischer Phänomene als Teil eines Text-Kontext-Dualismus obsolet: Der ‚Text‘ *ist* der ‚Kontext‘, vermeintlich Außermusikalisches wird zum Musikalischen. Eine solche de-konstruierende Bewegung ist für die DDR insofern charakteristisch, als sie für das Denken zahlreicher ostdeutscher Künstler und Intellektueller beiderlei Geschlechts<sup>4</sup> einen sinnvollen Verständnis- und Erklärungsrahmen bietet. Dies gilt insbesondere für den Fall, dass diese sich zwar mit ihrem Staat politisch in vielerlei Hinsicht nicht identifizieren konnten, sich aber trotz allem als Sozialistinnen oder Kommunisten verstanden bzw. nirgendwo anders leben konnten oder wollten als in der DDR. Viele Vertreter dieser ‚Bildungselite‘ waren, um Beispiele zu nennen, geprägt von Bertolt Brecht und Hanns Eisler, von Ernst Bloch und Hans Mayer, von Arno Schmidt und Paul Celan. Auch der in der DDR offiziell geächtete Theodor W. Adorno spielte teilweise eine große Rolle bei der Herausbildung eines eigenen intellektuell-künstlerischen Profils.

Die zwischen 1929 und 1945 geborene Komponistengeneration<sup>5</sup> suchte u.a. die Nähe des bereits genannten Paul Dessau und erhielt in den 1960er und frühen 70er Jahren von diesem, aber auch von Rudolf Wagner-Régeny im Schutzraum der Akademie der Künste, meist im Rahmen einer Meisterschülerschaft, eine letzte Chance zur umfassenden künstlerischen Selbstreflexion jenseits des Musikmarktes, den es unter anderen Vorzeichen als im Westen auch in der DDR gab. Ausgehend von einer handwerklich vorbildlichen musikalischen Ausbildung, wandte man sich vereint und mit den Mitteln des Ästhetischen nicht nur gegen die, mit Eisler zu sprechen, „Dummheit in der Musik“,<sup>6</sup> sondern gegen jegliche Unvernunft: Gemeint war damit nicht nur die Dummheit in den künstlerischen Hervorbringungen und kulturellen Manifestationen des gerade erst überwundenen Nazi-Regimes, sondern auch und

---

<sup>3</sup> Der Ostberliner Literatur- und Kulturwissenschaftler Gerhard Müller etwa merkte 2006 zu meiner Dissertation an, dass diese die DDR und ihre Kunst gewissermaßen als in einem Reagenzglas befindliche Objekte untersuche, zudem ginge ich, so Müller, davon aus, dass künstlerisches Schaffen in der DDR stets unter dem Primat der Politik stehe. Sobald demnach das Reagenzglas ‚DDR‘ zerbrochen sei, werde auch deren dekonstruktiv verfahrenende Kunst nicht mehr gebraucht. (Gerhard Müller, „Anmerkungen ‚Musikalische Destruktion [sic!] in der DDR‘“, unveröffentlichtes Typoskript, 2006.) Eine derartige Interpretation verkennt, dass die konstruktive Kritik an aktuellen politischen Gegebenheiten – das Politische sollte hier keineswegs eng gefasst werden – immer auch verallgemeinerbar ist; Beispiele hierfür lassen sich in der Kulturgeschichte zuhauf finden.

<sup>4</sup> Im Folgenden wird aus Gründen der Lesbarkeit weder das Binnen-I noch das Gender-Gap verwendet; hingegen wird mitunter sporadisch nur die weibliche Form verwendet, um anzuzeigen, dass immer beide Geschlechter gemeint sind. Auch wenn die DDR zweifellos patriarchalisch geprägt war, bestand die Kulturszene von Beginn an stets aus Männern und Frauen.

<sup>5</sup> Vgl. hierzu Noeske, *Musikalische Dekonstruktion* (Fn. 2), Kapitel II („Die mittlere Generation um Paul Dessau“), insb. S. 34–37.

<sup>6</sup> Insbesondere in seinen Gesprächen mit Hans Bunge (1958–1962) erwähnte Eisler immer wieder die „Dummheit in der Musik“, gegen die es anzukämpfen gelte. Bredemeyer und anderen war es entsprechend um „musikalische Nichtdummheit“ zu tun. Vgl. u.a. Frank Schneider, „Reiner Bredemeyer“, in: Dietrich Brennecke, Hannelore Gerlach und Mathias Hansen (Hg.), *Musiker in unserer Zeit. Mitglieder der Sektion Musik der Akademie der Künste der DDR*, Leipzig 1979, S. 272–330, hier S. 280.

insbesondere jene der westlichen Hemisphäre. In der ostdeutschen Nomenklatur der 1950er Jahre handelte es sich dabei um Kapitalisten und Imperialisten; negativ konnotierte Schlagworte wie ‚spätbürgerlich‘ oder ‚bürgerlich‘ gehörten demnach nicht nur zum kaltkriegerischen Säbelrasseln, sondern sie waren integraler Bestandteil eigenständig-kritischen Denkens.

Die Krux dabei war, dass im Fahrwasser der Sowjetunion erstmals – nach Ansätzen in Platons Abhandlung *Der Staat* – eine politisch opportune neue Ästhetik und Poetik implementiert werden sollte, für die man den unglücklichen Namen Sozialistischer Realismus wählte. (Treffender, wenngleich ebenfalls missverständlich, wäre der Ausdruck ‚Sozialistischer Idealismus‘ gewesen.) Der hiermit verbundene Anspruch der Verwirklichung eines umfassenden ästhetischen Programms, das alle Künste durchdringen sollte, war jedoch zu hoch, um sich erfolgreich durchsetzen zu können. Er musste am Eigensinn, dem Beharrungsvermögen, der Trägheit sowie nicht zuletzt auch dem Verantwortungsbewusstsein und der Wachsamkeit sowohl der Künstlerinnen und Künstler als auch der breiten Bevölkerung scheitern. Hinzu kommt, dass sich persönliche Beziehungen wie Freundschaften oder Lehrer-Schüler-Verhältnisse, Sympathien und Aversionen – vor allem dann, wenn sie weit in die Vergangenheit zurückreichten – kaum kontrollieren ließen: Dass der Komponist und Kommunist Hanns Eisler einst bei Schönberg Kompositionsunterricht genoss, dass Dessau bei dem französischen Komponisten und Theoretiker René Leibowitz in die Schule ging, um die Zwölftontechnik zu erlernen, aber auch, dass Wagner-Régeny stets vorurteilslos alle Kompositionstechniken, darunter auch die Dodekaphonie, in seinen Unterricht einbezog, ist nur ein kleiner Teil jener Widersprüche, die dazu beitrugen, dass es eine offiziell proklamierte Ästhetik von vornherein schwer hatte.

Spätestens im Anschluss an die (seit den 1990er Jahren umfassend dokumentierten)<sup>7</sup> Debatten um die Oper *Das Verhör* bzw. schließlich *Die Verurteilung des Lukullus* von Brecht und Dessau sowie nach den Diskussionen um Eislers *Johann-Faustus*-Libretto in den 1950er Jahren war den meisten beteiligten Künstlerinnen und Künstlern klar: Beim Sozialistischen Realismus handelte es sich um ein Phantom, das niemand jemals zu Gesicht bekommen hatte. In den Worten Frank Schneiders, der hier in einem Gespräch Paul Dessau zitiert: „Der Sozialistische Realismus ist sozusagen wie das Glied der Anopheles-Mücke, keiner hat es je gesehen, aber es muß es wohl geben.“<sup>8</sup> Doch auch wenn die sozialistisch-realistischen Kriterien Parteilichkeit, Volksverbundenheit und Orientierung an den Klassikern höchst schwammig und entsprechend kaum greifbar waren: Sie geisterten bis in die 1980er Jahre durch offizielle Verlautbarungen, Verbandssitzungen und Versuche der, wie man damals sagte, „freundschaftlichen“ (in Wahrheit: gängelnden) Kritik. Existentielle Folgen hatte man zwar seit den späten 70er Jahren in der Regel nicht mehr zu befürchten, wenn man diese Forderungen als Musiker stillschweigend ignorierte. Dennoch konnten die kulturpolitischen Relikte aus der Stalinzeit Künstler auch in dieser Zeit noch zermürben und aus dem Land treiben.

Im Folgenden sei in aller gebotenen Kürze dargestellt, inwiefern das dualistische Modell von Macht versus Freiheit, Anpassung versus Widerstand zu kurz greift, wenn es um die Kulturgeschichte des geteilten Deutschlands während des Kalten Krieges geht. Exemplarisch lässt sich dies zunächst für die DDR durchdeklinieren, wobei sich hierbei vieles auf die Kulturgeschichte der ‚alten BRD‘ übertragen lassen.

---

<sup>7</sup> Vgl. u.a. Hans Bunge, *Die Debatte um Hanns Eislers Johann Faustus: Eine Dokumentation*, Berlin 1991; Joachim Lucchesi, *Das Verhör in der Oper. Die Debatte um die Aufführung „Das Verhör des Lukullus“ von Bertolt Brecht und Paul Dessau*, Berlin 1993; Thorsen Preuß, *Brechts „Lukullus“ und seine Vertonungen durch Paul Dessau und Roger Sessions. Werk und Ideologie*, Würzburg 2007.

<sup>8</sup> Frank Schneider, in: Michael Berg, Albrecht von Massow und Nina Noeske (Hg.): *Zwischen Macht und Freiheit. Neue Musik in der DDR*, Köln, Weimar, Wien 2004 (= *KlangZeiten. Musik, Politik und Gesellschaft*, Bd. 1), S. 75.

## 2. Musik für und wider den Staat

Wer – in Ost und West – als Künstlerin oder Intellektueller Kritik an Bestehendem üben wollte, durfte sich nicht dem Verdacht staatsfeindlicher Gesinnung aussetzen.<sup>9</sup> Musikalische Kritik an Staat und Gesellschaft hatte somit möglichst unterschwellig zu erfolgen, zumindest dann, wenn einem an Aufführungsmöglichkeiten und öffentlicher Wahrnehmung gelegen war. Beispielhaft hierfür seien die *Bagatellen für B.* des damals 40jährigen Ostberliner Komponisten Reiner Bredemeyer genannt, die 1970 als Auftragswerk im Rahmen des 200. Beethoven-Jubiläums entstanden.<sup>10</sup> Es handelt sich hierbei um eine knapp 7minütige Orchesterstück-Collage, die aus Beethoven-Fragmenten zusammengesetzt ist. Verarbeitet werden die ersten beiden Akkorde der *Eroica*, die Klavier-Bagatellen op. 119 Nr. 3 und op. 126 Nr. 2 sowie beliebige ‚Beethoven-Rhythmen‘, die am Ende von allen Instrumenten, gleichsam als ‚Einstimmung‘, auf dem Ton *b* (wie Beethoven, aber auch wie Bredemeyer) intoniert werden. Hiermit wird zugleich der Aphoristiker Beethoven gegenüber dem Monumentalsymphoniker Beethoven stark macht – wer Ohren hatte zu hören, war sich dieses im Kontext des Beethoven-Gedenkjahres durchaus subversiven Impulses bewusst. Gehalt und Bedeutung des Stückes erschließen sich demnach vollständig nur unter Berücksichtigung der offiziellen Beethoven-Feierlichkeiten des Jahres 1970 in Ost wie West, die, politisch höchst aufgeladen, um den Alleinvertretungsanspruch in Sachen ‚hohe Kunst‘ (und damit: wahre Humanität) wetteiferten.<sup>11</sup> Gleichzeitig war es problemlos möglich, sich an der wohlklingenden, gewissermaßen postmodern anmutenden Fassade des Bredemeyerschen Werkes zu ergötzen. Entsprechende Überlegungen ließen sich für Stockhausens elektronisches Werk *Opus 1970* oder Mauricio Kagels Komposition *Ludwig van* anstellen, auch wenn letztere, in der BRD entstanden, weitaus sperriger klingen.

Ähnliches gilt für die um 1970 komponierte Erste Symphonie des damals 30jährigen Friedrich Goldmann, die mit dem DDR-Nationalpreis ausgezeichnet wurde. Dass Goldmann hier kompositorisch die Normen der Gattung Symphonie, ausgehend von der sowjetischen Tradition der Symphonie als Meisterstück innerhalb der Komponistenausbildung und damit gewissermaßen als Königsgattung, radikal in Frage stellt, dass im zweiten Satz umfangreiche aleatorische Passagen vorkommen und der dritte Satz so übertrieben auftrumpfend daherkommt, dass einem die anschließenden Bravo-Rufe im Halse stecken bleiben, haben damals nur wenige bemerkt. Gleichzeitig ist der Komponist seinem eigenen Anspruch gerecht geworden, auf kompositorisch höchstem Niveau mit realistischen Mitteln nicht zuletzt auch wider die Doktrin des Sozialistischen Realismus aufzubegehren. Musikwissenschaftler wie Frank Schneider machten bereits in den 1970er Jahren immer wieder darauf aufmerksam, dass sich hier musikalisch im doppelten Sinne bis dato Unerhörtes ereignet<sup>12</sup> – ließen dabei aber zumeist offen, ob sich das dekonstruktive Moment jener Kompositionen auf bürgerliche oder sozialistische Normen bezog. Das vielzitierte Lesen zwischen den Zeilen erwies sich damit nicht nur für die Musik, sondern auch für musikanalytische Texte als notwendig.

---

<sup>9</sup> Der ehemalige Heidelberger Generalmusikdirektor und seit 1940 in enger Beziehung zur Familie Wagner stehende Dirigent Kurt Overhoff ist hierfür ein gutes Beispiel, denn seine Kritik an der Wiederbewaffnung nach dem Zweiten Weltkrieg hatte verheerende Folgen für seine Karriere: Overhoff verließ daraufhin Europa und lebte mehrere Jahre in den USA.

<sup>10</sup> Vgl. zu diesem und den im Folgenden genannten Werken u.a. Noeske, *Musikalische Dekonstruktion* (Fn. 2).

<sup>11</sup> Vgl. hierzu Matthias Tischer, „Ulbrichts Beethoven? Die Konzeption des Beethoven-Jubiläums in der DDR 1970“, in: *Deutschland Archiv* 41/3 (2008), S. 473–480; Nina Noeske, „Beethoven 1970: Männlichkeitsinszenierungen als politische Strategie in Ost und West“, in: Marion Gerards, Martin Loeser und Katrin Losleben (Hg.): *Musik und Männlichkeiten in Deutschland seit 1950. Interdisziplinäre Perspektiven*, München 2013 (= *Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik*, Bd. 8), S. 73–88.

<sup>12</sup> Vgl. insbesondere Frank Schneider, *Momentaufnahme. Notate zu Musik und Musikern in der DDR*, Leipzig 1979.

Ungefähr zur selben Zeit (1971) verfasste der Komponist Georg Katzer, damals Mitte 30, ein Orchesterstück mit dem Titel *Die D-Dur-Musikmaschine*. Was dem Komponisten zufolge auch als *DDR-Musikmaschine* gelesen werden könnte, ist eine mehr oder weniger subtile Auseinandersetzung mit der Norm des tonalen Schönklangs: Gleich zu Beginn leiert die Maschine, es ist nicht leicht, sie in Gang zu bekommen, und als sie einmal läuft, wird ihr Mechanismus immer wieder in Frage gestellt. Auch hier gilt: Man konnte dies hören, musste es aber nicht, und ob man die kompositorische Kritik auf Schlager, Tschaikowsky oder Wagner, auf den kapitalistischen Musikmarkt oder auf die Forderungen des Sozialistischen Realismus bezieht, blieb jedem selbst überlassen. Dies kann durchaus auch als entscheidender Vorteil der semantisch offenen Kunstform ‚Musik‘ bewertet werden. (Einmal hellhörig geworden und sensibilisiert für eine derart de-konstruktive Musik, lassen sich ähnliche Strategien der Subversion von Mainstreamphänomenen auch im Kunstbetrieb der alten BRD ausfindig machen.)

Gemeinsam haben die genannten Werke, dass sie der eigenen Gesellschaft einen Spiegel vorhalten. Damit handeln Komponisten im besten Sinne als kritische Intellektuelle und nehmen, ähnlich wie Dmitri Schostakowitsch oder Alfred Schnittke, seit der bleiernen Stalinzeit die Position des traditionellen ‚Gottesnarren‘ ein; es ist kein Zufall, dass sich die Theorie des russischen Literaturwissenschaftlers Michail M. Bachtin in besonderem Maße dazu eignet, derartige Phänomene zu beschreiben.<sup>13</sup> Was hier musikalisch geschieht, ist ein zeitlich begrenzter Karneval: Die Verhältnisse werden umgestülpt, der Herr wird zum Knecht (und vice versa), man dreht den Mächtigen eine Nase, ohne dass es diesen auffiele. Ironie und Parodie werden zum bevorzugten Mittel ästhetischer Artikulation – was, wie Matthias Tischer in seiner Studie von 2009 als „Komponieren für und wider den Staat“ beschrieb,<sup>14</sup> bereits Paul Dessau, Jahrgang 1894, erprobte.

Somit ist festzuhalten: Der Dualismus von Anpassung und Widerstand wird bereits musikalisch widerlegt. Die Werke Dessaus, Bredemeyers, Goldmanns, Katzers und anderer tragen Elemente von beidem in sich – den Glauben an eine bessere Welt und die Skepsis, ob der bisher eingeschlagene Weg tatsächlich der richtige ist. Kulturgeschichtsschreibung kommt dabei – ganz im Sinne eines ‚Musical Turn‘ im emphatische Sinne – um eine präzise Analyse der Werke selbst nicht herum, denn historische Wirklichkeit prägt sich innerhalb der kulturellen Artefakte selbst aus.

### 3. Geschichte und Eigensinn

Was Thomas Lindenberger 1999 in seinem Sammelband *Herrschaft und Eigen-Sinn der Diktatur* als Dualismus beschrieb, ist insofern aufzulösen, als Eigen-Sinn und Herrschaft sich zumeist gegenseitig durchdringen. Die Vielzahl an unterschiedlichen Biographien – hier sei vor allem an die Generation der Remigranten nach dem Zweiten Weltkrieg gedacht, die Krieg und Verfolgung erlebt hatten – macht es nahezu unmöglich, von zwei geschlossenen Fronten innerhalb des ostdeutschen Staates auszugehen. Die inneren Widersprüche von Komponisten wie Dessau und Eisler wurden bereits benannt: Eisler beispielsweise komponierte nach seinen zwölfstimmigen Werken in den frühen DDR-Jahren – zweifellos aus Überzeugung – harmlos anmutende Stücke wie die Neuen Deutschen Volkslieder, die heute in der Musikwissenschaft eher Ratlosigkeit hervorrufen. Gleiches könnte von fast allen Protagonisten der Musikkultur in der DDR behauptet werden: Es macht einen bedeutenden Unterschied, ob jemand die 1930er und 40er Jahre in der Sowjetunion, in den USA oder in England verbrachte, ob er, wie Max Butting oder Wagner-Régeny, in Nazi-Deutschland erfolgreich war, oder auch, welche

---

<sup>13</sup> Vgl. u.a. Matthias Tischer, „Zitat – ‚Musik über Musik‘ – Intertextualität: Wege zu Bachtin. Vers une musique intégrale“, in: *Musik & Ästhetik* 13/49 (2009), S. 55–71.

<sup>14</sup> Matthias Tischer, *Komponieren für und wider den Staat: Paul Dessau in der DDR*, Köln, Weimar, Wien 2009 (= *KlangZeiten. Musik, Politik und Gesellschaft*, Bd. 6).

Staatsbürgerschaft jemand innehatte. Eisler etwa gab seine österreichische Staatsbürgerschaft niemals auf und verbrachte nach dem Krieg ähnlich viel Zeit in Wien wie in Berlin: Es wäre eine eigene Untersuchung wert, was dies für sein politisches und kompositorisches Selbstverständnis in der DDR bedeutete.

Jene Künstler, die bereits von Beginn an wider den Stachel löckten, wurden in der DDR, scheinbar paradoxerweise, häufig mit Privilegien bedacht – der scheinbare Gegensatz von Tätern und Opfern wird damit zum Kippbild, denn renommierte Künstler stellten im Kalten Krieg ein enormes kulturelles Kapital dar. Doch der eminente Einfluss der persönlichen Biographie auf späteres künstlerisches Handeln gilt auch für die jüngere Generation: Friedrich Goldmann etwa pilgerte als 19jähriger, die Grenze war damals noch offen, nach Darmstadt zu den dortigen Ferienkursen, die in den 50er und 60er Jahren als Zentrum der westeuropäischen Avantgarde galten; noch in den 1980er Jahren ist die frühe Prägung Goldmanns durch Stockhausen und den Serialismus kaum zu überhören. Bredemeyer, Jahrgang 1929, kam umgekehrt in den 50er Jahren von München nach Ost-Berlin, da er die DDR für den besseren deutschen Staat hielt, doch auch, weil er sich bei Carl Orff und Karl Amadeus Hartmann künstlerisch langfristig nicht gut aufgehoben fühlte. Entbehrungen und Schwierigkeiten, die eigenen Werke aufzuführen, nahm er billigend in Kauf. Und wenn schließlich, wie bei Siegfried Thiele, Ruth Zechlin oder Jörg Herchet, ein dezidiert christlicher Standpunkt in das Komponieren mit einfließt, wird die Komplexität der ostdeutschen Kulturpolitik vollends deutlich: Die Kirchenmusikerin Zechlin etwa wurde vom atheistischen Staat durchaus gefördert. So lässt sich die Durchdringung von Herrschaft und Eigensinn beispielhaft an Persönlichkeiten untersuchen, die mit Privilegien und Sanktionen gleichermaßen bedacht wurden, Teil des Machtapparates waren und gegen diesen opponierten.

Hiermit klingt bereits ein weiterer wesentlicher Aspekt an: Eine Kulturgeschichte der DDR ist ausschließlich in einer vergleichenden Perspektive sinnvoll. Gemäß den Normen des Kalten Krieges hielt sich jeder der beiden deutschen Staaten für das eigentliche, bessere Deutschland – und wir sollten nicht den Fehler begehen, die Tatsache, dass die DDR von der politischen Landkarte verschwunden ist, als Sieg der ‚Normalität‘ (nämlich der BRD) umzudeuten. Dies nämlich hieße, ausgehend von einer fragwürdigen Fortschrittsgeschichtsschreibung, die Sichtweise des Kalten Krieges fortzusetzen, wonach die DDR als kurioser Irrtum einer Menschheit auf dem Weg zu Demokratie und Freiheit zu betrachten wäre. Stattdessen gilt es, die jeweiligen Perspektiven historisch ernst zu nehmen: Die Hoffnungen, Wünsche und Utopien der Menschen auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs, die Abgrenzungsbestrebungen und die Definition des Eigenen als das jeweils Richtige sind ebenso real wie Parteitagbeschlüsse, Fünfjahrespläne und Manifeste des Sozialistischen Realismus. Dabei gibt es bei einer Historiographie, die ihren Namen verdient, idealerweise zunächst kein ‚Falsch‘ und kein ‚Richtig‘; vorschnelle Verurteilungen wären hier fehl am Platze. Wer von BRD und DDR spricht, muss mithin vom Kalten Krieg sprechen, der Alltag und Denkweisen prägte – dies wiederum war (und ist) ein weltweites Phänomen. Der Kalte Krieg jedoch scheint noch nicht vorüber, und die einzige Möglichkeit, damit in der Geschichtsschreibung sinnvoll umzugehen, ist, sich dessen stets bewusst zu sein.

Mit anderen Worten: Es gibt unter den Vorzeichen des Kalten Krieges keine neutrale Position. Die westdeutschen Beethoven-Feierlichkeiten des Jahres 1970 stehen ebenso unter politischen Vorzeichen wie jene in Ostdeutschland, der Darmstädter Serialismus, der Sozialistische Realismus, die unterschiedlichen Ausprägungen einer Postmoderne in Ost und West sind gleichermaßen – auch – politisch bedingt. Bei der Beschäftigung mit Musik unter den Bedingungen einer Diktatur wird lediglich besonders deutlich, dass es sich bei kulturellen Phänomenen immer auch um politische handelt. Dass genuin künstlerische Traditionen und Vorbilder hierbei ebenfalls eine maßgebliche Rolle spielen, Politik sich also zumeist indirekt äußert, ist damit impliziert.

#### 4. Schutz- und Freiräume, Zentrum und Provinz

Bei all dem ist zu berücksichtigen, dass ein Staat mit der Fläche der DDR zu groß ist, als dass er sich sinnvoll als Einheit beschreiben ließe. Ob jemand in der Bach-Stadt Leipzig, der Elb-Klassikerstadt Dresden, der Goethe-Stadt Weimar oder der Hauptstadt Berlin (Ost) tätig war, spielte mitunter eine große Rolle für das eigene Selbstverständnis und Schaffen – auch wenn nach wie vor unterschiedlich bewertet wird, ob es etwa für Avantgardisten von Vor- oder Nachteil war, in der Hauptstadt der DDR, mithin im Zentrum der Macht zu wirken. Zwar wurden die ‚Berliner‘ in vielen Fällen mit Privilegien bedacht und konnten zudem von einem größeren und vielfältigeren kulturellen Biotop profitieren, gleichzeitig aber ermöglichte die ostdeutsche Provinz, auf welche die Staatsleitung mitunter einen schlechteren Zugriff hatte, Aufführungen und Projekte, die im Aushängeschild Berlin nicht möglich schienen.<sup>15</sup> (Von dem problematischen Verhältnis zwischen ‚Hauptstadt‘ und ‚Provinz‘ zeugen u.a. die Diskussionen um die Berliner Komponistengruppe um Frank Schneider, die zu Beginn der 80er Jahre teilweise mit großer Feindseligkeit geführt wurden.<sup>16</sup>)

Ein wichtiger Schutz- und Freiraum innerhalb der Kulturszene der DDR war die Akademie der Künste. Zu den Privilegien eines Akademiemitglieds gehörte, dass man sich regelmäßig in seiner jeweiligen künstlerischen Sektion versammelte, um über grundlegende Fragen – Politik, Kulturpolitik, ästhetische und poetische Ansätze – bemerkenswert offen zu debattieren. Die Protokolle der Akademie-Sitzungen seit den frühen 50er Jahren bieten eine wahre Fundgrube an Einblicken in die Denkweisen und (alltäglichen) Probleme von Künstlerinnen und Künstlern aller Sparten. Nicht nur wird man hier mit einem überaus hohen Diskussionsniveau konfrontiert und erfährt dabei viel über die umfassende (literarische) Bildung von Musikern in der DDR, sondern auch der Austausch zwischen Künstlern und Intellektuellen aus Ost und West kann hier studiert werden: So war etwa der Komponist Luigi Nono mehrmals zu Gast in der Akademie.<sup>17</sup> Als ein ähnliches Biotop kann das Zeuthener Haus Paul Dessaus gelten, in dem Gäste wie Nono, Hans Werner Henze und Heiner Müller ein und ausgingen: Matthias Tischer hat dies 2002 bis 2005 in einem breit angelegten Oral-History-Projekt umfassend dokumentiert.<sup>18</sup> Doch auch wenn die gute Quellenlage mitunter dazu verleitet: Archivdokumente oder auch die Aussagen von Zeitzeugen dürfen keinesfalls mit der Realität selbst verwechselt werden, sie stellen kein genaues Abbild der Vergangenheit dar.

#### 5. Dokumentierte Geschichte

Durch die Öffnung der Archive nach 1990 kehrte jener Staat gewissermaßen sein Inneres nach Außen, der als der am umfassendsten dokumentierte der bisherigen Menschheitsgeschichte gelten kann. Allen voran die Stasi-Unterlagen, aber auch Protokolle von Sitzungen des Komponistenverbandes, die genannten Akademie-Protokolle, Verlagsunterlagen, Rundfunk- und Fernsehdokumentationen und vieles mehr verleiten dazu,

---

<sup>15</sup> Hierzu äußerte sich u.a. Frank Schneider 2001 im Rahmen des Weimarer Symposions „Musik – Macht – Perspektiven“: „Ich wage zu behaupten, daß Harry Kupfer *Moses und Aron* in Berlin sicherlich nicht hätte inszenieren können, in Dresden war es möglich. Das Klima für die avancierte Szene ist manchmal außerhalb Berlins günstiger gewesen – manchmal!“ Vgl. Berg/Massow/Noeske, *Zwischen Macht und Freiheit* (Fn. 8), S. 105.

<sup>16</sup> Vgl. Nina Noeske, „Des Schenkers Schneider, des Schneiders Geißler: Anmerkungen zur musikalisch-ästhetischen Gruppenbildung in der DDR der 70er und 80er Jahre“, in: Matthias Tischer (Hg.): *Musik in der DDR. Beiträge zu den Musikverhältnissen eines verschwundenen Staates*, Berlin 2005, S. 185–206

<sup>17</sup> Vgl. Nina Noeske, „...und Nicolaus Richter de Vroe hat kein Telefon“: Ästhetische, poetische und politische Diskurse in der Akademie der Künste (die 70er und 80er Jahre)“, in: Tischer, *Musik in der DDR* (Fn. 16), S. 127–151.

<sup>18</sup> Die Tonbänder wurden dem Archiv der Akademie der Künste übergeben.

das Aufgeschriebene für bare Münze zu nehmen. Es handelt sich jedoch nur um (oftmals zu Fehldeutungen verleitende) Zeugnisse eines Bruchteils dessen, was wirklich geschah. Stasi-Unterlagen beispielsweise erlauben wegen ihrer höchst subjektiven Gewichtungen und Bewertungen nur sehr bedingt Aufschluss über Alltag und Biographie der bespitzelten Person (wie auch des Spitzels selbst); schriftliche Akademie-Protokolle geben über den Tonfall von mündlichen Stellungnahmen und Diskussionsbeiträgen, Mimik, Gestik und Zwischentöne nichts preis.<sup>19</sup>

Abschließend – und hieraus resultierend – sei noch auf einen weiteren zentralen Punkt hingewiesen: Ein einzelnes Forschungsobjekt ist bei der Untersuchung der Musik- und Kulturgeschichte der DDR (und damit: des Kalten Krieges) zwangsläufig überfordert. Ein solches Projekt ist nur als Gemeinschaftsarbeit denkbar – nicht zuletzt, um die Hochkultur-zentrierte Perspektive um den Blick auf popkulturelle Phänomene zu erweitern. Was für Ost und West auf horizontaler Ebene gilt, muss gleichsam auf die vertikale Ebene übertragen werden: Wer von Elite spricht, darf von der Masse, der populären Kultur, nicht schweigen.

In den vergangenen etwa 15 Jahren hat sich hinsichtlich der Erforschung der DDR-Musikkultur viel getan: Was sich zunächst, etwa im Zuge des Weimarer Kongresses 2001 („Musik – Macht – Perspektiven. Neue Musik in der DDR im europäischen Kontext“),<sup>20</sup> auf die osteuropäische Perspektive zentrierte, hat sich mittlerweile konsequent zu einer Kulturgeschichtsschreibung des Kalten Krieges ausgeweitet.<sup>21</sup> Die Voraussetzungen für eine Kulturgeschichte des geteilten Deutschlands und des Kalten Krieges sind somit geschaffen. Mit Hilfe der neuen Medien – vor allem des Internets – gilt es nun, die bisherigen Erkenntnisse, angereichert durch weitere Deutungen und Perspektiven, einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

---

<sup>19</sup> Von einer ebenso gründlichen wie problembewussten Aufarbeitung wesentlicher Aspekte der DDR-Musikgeschichte anhand dieses (und anderen) Quellenmaterials zeugen die Arbeiten von Lars Klingberg, Daniel Zur Weihen, Elaine Kelly und anderer.

<sup>20</sup> Die Beiträge und Diskussionen sind veröffentlicht in Berg/Massow/Noeske, Zwischen Macht und Freiheit (Fn. 8).

<sup>21</sup> Neben den bereits genannten Namen seien die Forschungsarbeiten von Uta G. Poiger, Toby Thacker oder Ann Shreffler erwähnt, doch auch im deutschsprachigen Raum sind mittlerweile mehrere Sammelbände und Monographien zum Thema erschienen, die im besten Falle die Perspektiven aus Ost und West sowie die Blickweisen unterschiedlicher Generationen berücksichtigen. Vgl. u.a. Nina Noeske und Matthias Tischer (Hg.): Musikwissenschaft und Kalter Krieg: Das Beispiel DDR, Köln, Weimar, Wien 2010 (= KlangZeiten. Musik, Politik und Gesellschaft, Bd. 7).