

Die Aussprache war jedoch gewissermaßen postumen Charakters, da das letzte der Meisterschülertreffen ein ¼ Jahr zuvor stattgefunden hatte. Wieder einmal wurde ein inhaltliches Verbot mit organisatorischen Sachzwängen bemäntelt: Die Meisterschülertreffen "können jetzt nicht mehr weitergeführt werden, da sie die Kräfte der Sektion übersteigen."¹

Die Schlacht um die Meisterschülertreffen und damit um einen Generationswechsel (in einem System, das durch seine Unreformierbarkeit zur Gerontokratie neigte) war verloren, der generelle Kampf um eine Selbstbestimmtheit der Künste erwies sich seitens der Hardliner unter den Funktionären zusehends als Rückzugs-, manchmal auch Scheingefecht. Dennoch: Es wurde bis zuletzt scharf geschossen. Die Annahme, daß mit der Berliner *Wozzeck*-Inszenierung Mitte der 50er Jahre, der Dresdener *Moses und Aron*-Aufführung oder den dodekaphonen "Testballons" von Wohlgenuth oder Cilenšek tatsächlich eine kulturpolitische Abkehr von der Moderneneindlichkeit vollzogen worden wäre, hieße zumindest teilweise der Selbstinszenierung der DDR als weltoffener (weil um internationale Anerkennung ringender) Staat aufzusitzen. Die Maßnahmen der Staatssicherheit gegen Komponisten avancierter Musik, wie sie Daniel Zur Weihen in diesem Band dokumentiert, zeigen, wie lange sich Teile des Musikdenkens der Stalinzeit in der DDR erhielten. Es kann sein, daß der SED im Laufe der Ära Honecker zeitgenössische Musik nicht wichtig genug war, um ihre Macher auf breiter Front zu unterdrücken, ihren Frieden haben die meisten Funktionäre mit den ungewohnten Klängen nie gemacht.

1 Ebd. 5.

NINA NOESKE

...und Nicolaus Richter de Vroe hat kein Telefon

Ein Streifzug durch die Akademie-Diskurse der 70er und 80er Jahre

Wer Mitglied der Akademie der Künste (AdK) der DDR war, brauchte sich keine existentiellen Sorgen mehr zu machen. Neben erheblichen finanziellen Aufwandsentschädigungen durfte ein ordentliches Akademie-Mitglied weitgehend ungehindert reisen und konnte außerdem damit rechnen, in Krisensituationen eine ganze Institution im Rücken zu haben, welche im Zweifelsfall für die Integrität des jeweiligen Künstlers einzustehen vermochte. Innerhalb einzelnen Sektionen der AdK (Bildende Kunst, Darstellende Kunst, Literatur, Musik) traf man sich etwa monatlich im kleinen Kreise, zur großen Versammlung aller Künste im Rahmen einer Plenartagung kam es zwei- bis dreimal im Jahr. Sämtliche Zusammenkünfte der letzten beiden DDR-Jahrzehnte wurden stenographisch protokolliert und können weitgehend lückenlos anhand der Akten des Archivs der Akademie der Künste im Berliner Hanseatenweg nachvollzogen werden.¹ Die Sitzungen des seit Beginn der 1980er Jahre tagenden "Rates für Wissenschaft" können dagegen in diesem Beitrag ebensowenig wie die Veranstaltungen "Stunde der Akademie" und "Dialog am Abend" berücksichtigt werden; diesbezügliche Mitschriften sind im Akademie-Archiv kaum vorhanden.

Gegenstand der Akademie-Diskurse waren vor allem künstlerische Fragen, doch auch Probleme und Perspektiven von Politik und Wissenschaft standen, so sie kulturell von Interesse waren, im Zentrum der Aufmerksamkeit. Während die Sektions-sitzungen, von denen hier vor allem jene der Sektion Musik behandelt werden sollen, sich im engeren Sinne Schaffensfragen, nicht selten fokussiert auf einzelne Werke, zuwandten, widmeten sich die halb- bis vierteljährlichen Plenartagungen umfassenderen Themenbereichen, zuweilen vorbereitet von einer der vier Sektionen. So sprach man etwa im Plenum immer wieder von Akademieinterna, die nicht selten einer Nabelschau nahekamen, erging sich in Selbstverständigungsdebatten, feierte eigene Jubiläen, sprach sich mit hohen Kulturfunktionären aus, half bei der Vorbereitung von Parteitagungen, sinnierte, um nur einige inhaltliche Schwerpunkte herauszugreifen, über

1 Ab Ende der 70er Jahre liegen zumeist wörtliche Protokolle vor, bis dahin wurden Zusammenfassungen erstellt. Fehlende Protokolle sind meistens "brenzlichen" Daten wie z.B. der Zeit im Anschluß an die Ausbürgerung Wolf Biermanns zuzuordnen und befinden sich aus diesem Grunde möglicherweise in den Archiven der Staatssicherheit. Dies gilt es jedoch noch nachzuprüfen.

"Funktion der Kunst bei der Entwicklung sozialistischer Persönlichkeiten" (1974), machte sich Gedanken über die "Entwicklungsprobleme junger Künstler" (1977), "Kunst und Öffentlichkeit" (1978), "Kunst im Kampf gegen den Faschismus" (1979), "Kunst und Nationalbewußtsein" (1980), über die "Perspektiven der Jugend heute" (1983) und die "Produktion von Frieden" (1983), erörterte lebhaft Robert Weimanns Referat "Realität und Realismus" (1984), diskutierte über "Funktion und Niveau der Unterhaltung in den Künsten" (1985), nahm sich des Spannungsfeldes zwischen "Technologie und Humanismus" an (1987) und erging sich schließlich gar in Debatten über Gentechnik (1988).¹ Das Jahr 1989 war in erster Linie geprägt von Fragen nach der eigenen Identität – Kunst spielte in diesem Zusammenhang nur noch eine untergeordnete Rolle. Einen Höhepunkt – wenn nicht den Höhepunkt schlechthin – stellte für die Sektion Musik die eigens veranstaltete Tagung zu Problemen der Musikrezeption dar: Unter der Leitfrage "Wie höre ich Musik?" kamen im Februar 1979 sämtliche Sektionen (die Anwesenheitsliste ist allerdings so schmal wie selten zuvor) zusammen, um einer sich ständig "zu kurz gekommen" wädhenden, zweifellos unter einem Aufmerksamkeitsdefizit leidenden Sektion Gehör zu schenken. Kaum jedoch vermochten die Komponisten in den darauffolgenden Jahren noch einmal in ähnlicher Weise im Mittelpunkt zu stehen.

Von Zeit zu Zeit veranstaltete die Akademie mehrtägige Plenartagungen außerhalb Berlins, zu denen auch korrespondierende Mitglieder geladen wurden. Luigi Nono etwa exponierte sich in zahlreichen Redebeiträgen auf der Dresdner Zusammenkunft von 1978, in deren Rahmen die VIII. Kunstausstellung große Resonanz fand. Im März 1981 fand außerdem in Rostock eine gigantische Tagung zum Thema "Kunst und Gesellschaft im Jahr 2000" statt, welche auch von Wissenschaftlern besucht wurde. Jener Nachmittag allerdings, an welchem den Wissenschaftlern der Besuch einer der vier ausnahmsweise einzeln konferierenden künstlerischen Sektionen nahegelegt worden war, mündete für die Sektion Musik wiederum in eine kaum verhohlene Enttäuschung: Nicht ein einziger Wissenschaftler ließ sich dazu überreden, Interesse für musikalische Belange zu zeigen. Die Diskussionsleiterin Ruth Zechlin äußerte sich hierzu vor ihren Mitstreitern mit leicht resigniertem Unterton:

¹ Eine vollständige Aufzählung der thematischen Schwerpunkte der Plenartagungen findet sich in dem Band *Zwischen Diskussion und Disziplin. Dokumente zur Geschichte der Akademie der Künste (Ost) 1945/50–1993*, hrsg. v. der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin 1994, 722 ff.

"Es gelang mir leider nicht, irgendwelche Wissenschaftler zu uns zu locken. Sie alle gaben mir die Antwort, daß sie zu wenig von Musik verstehen und daß sie deshalb Angst haben, stumm hier sitzen zu müssen. Ich hoffe, daß wir das in Zukunft ändern können."¹

Auch Reiner Bredemeyer gab wiederholt sein Befremden ob des fehlenden Interesses der "anderen" an seinem Metier zu erkennen:

"Ich möchte die Seltsamkeit aufgreifen, daß hier kein Wissenschaftler anwesend ist. Ich habe die Bücher von Christa Wolf, von Stefan Hermlin und Franz Fühmann zu Hause, aber sie haben mit hoher Wahrscheinlichkeit unsere Musik nicht zu Hause. [...] Ich kann nur konstatieren, daß wir wenig Interesse zu wecken vermögen."²

Ruth Zechlin wiederum äußerte daraufhin den Eindruck, "daß die Attraktivität unserer Musik unter Wert läuft."³ Auch der älteste unter den anwesenden Komponisten, der damals 71jährige Kurt Schwaen, stimmte seinen Vorrednern zu und war ebenfalls besorgt, führte dieses Ungleichgewicht jedoch auf eine Art Naturgesetz zurück: "[...] das scheint etwas Historisches zu sein."⁴ Der Komponist und Musikwissenschaftler Siegfried Köhler hielt es ebenfalls für einen eigenartigen Zustand, "daß wir mit Vertretern der anderen Kunstgattungen nicht ins Gespräch kommen. Das Interesse ist leider nicht sehr groß. [...] Andererseits dürfen wir davor nicht kapitulieren [...]".⁵ – Die Tatsache, daß auf der Rostocker Tagung die Musiker notgedrungen "unter sich" blieben, verdeutlicht jedoch nur, was untergründig ohnehin allen klar war. Unter diesen Voraussetzungen ist es umso bemerkenswerter, daß die Mitglieder der Sektion Musik immer wieder den Anlauf unternahmen, sich im Kanon der Künste zu behaupten und unermüdlich versuchten, den musikalischen "Analphabeten" unter den Akademiemitgliedern, die zum Teil durchaus guten Willens waren, ihre künstlerische Arbeit ein wenig nachvollziehbarer zu machen.

¹ Die hier wiedergegebene Diskussion ist nachzulesen in: Stiftung Archiv der Akademie der Künste (im folgenden: SAdK), Zentrales Akademie-Archiv (im folgenden: ZAA), Signatur 928, 14–18, hier 14. Textquellen werden hier ohne Eingriffe in die jeweilige Rechtschreibung zitiert. Aufgrund der besseren Lesbarkeit wurden jedoch offensichtlich nicht beabsichtigte Schreibfehler stillschweigend korrigiert, Interpunktionen in Einzelfällen ergänzt.

² Ebd. 14/15.

³ Ebd. 15.

⁴ Ebd. 16.

⁵ Ebd. 18.

Hören lernen: Die Plenartagung "Wie höre ich Musik?"

Einen ersten Anstoß zur Veranstaltung einer allein dem Thema "Musikhören" gewidmeten Tagung gab möglicherweise die VIII. Dresdner Kunstausstellung, welche ein sagenhaftes Publikums-Echo, von dem die vollgeschriebenen Gästebücher zeugen, fand. So stellte etwa der Komponist und (seit 1972) Sektions-Sekretär Siegfried Matthus auf der Dresdner Plenartagung im Rahmen einer "Binnen"-Sektionsversammlung am 30. März 1978 fest:

"Diese Ausstellung zeigt, bildende Kunst und Publikum funktioniert. Ähnliches kann man auch von der Literatur sagen, von der Dramatik. [...] Ich sehe das schon nicht mehr so positiv im Film oder im Theater, merkwürdigerweise. [...] Am wenigsten aber funktioniert diese Übereinstimmung in der Musik momentan bei uns. [...] [E]s muß uns irgendwie wieder gelingen, ähnlich wie ihr in der Literatur und die bildenden Künstler, auf unserem spezifischem Gebiet wieder mit unserer Kunst zu funktionieren."¹

Ernst Hermann Meyer erklärte ebenfalls, daß ihm

"der Prozentsatz derjenigen, die unsere neue Musik, wie unsere Schallplattenserie heißt, wirklich verlangen und wünschen, verdammt klein zu sein [scheint]. Wenn du in einem Taxi sitzt oder bei irgendjemandem zu Besuch bist, was stellt er an? Er stellt Schlager an und oft auch noch Westschlager!"²

Knapp einen Monat später, im Mai 1978, war der Gedanke an ein musikzentriertes Kolloquium, das zusammen mit allen Akademie-Sektionen stattfinden sollte, ausgereift. Matthus äußerte hier vor den versammelten Mitgliedern die Vermutung, "daß von den Kollegen der anderen Sektionen den Musikern gegenüber immer eine gewisse Reserviertheit herrscht" und der Verdacht bestünde, daß Komponieren eine Art "geheime Kunst" darstelle.³ Dem sollte nunmehr ein für allemal abgeholfen werden. So schlug Matthus vor, das Symposium "im Zusammenhang mit der internationalen Musikbiennale im Februar nächsten Jahres"⁴ zu veranstalten; auf diese Weise hätten die Akademiemitglieder die Möglichkeit, ihre persönliche Hör-Erfahrung zur Diskussion zu stellen.

1 SAdK, ZAA, Sig. 806, 19.

2 Ebd. 21.

3 SAdK, ZAA, Sig. 815/1, 63.

4 Ebd. 64.

Am 27. Februar 1979 schließlich kamen, wie angekündigt, die Sektionen zusammen, um über die Rezeption von Musik zu sprechen.¹ Einleitend sollten zunächst fünf Referenten der Sektion Musik über ihren spezifischen Zugang zu und ihre Erfahrungen mit (Neuer) Musik sprechen, von denen im Laufe der Tagung jedoch Georg Katzer schließlich seinen Vortrag über "ideologische Bindungen und inhaltliche Codierungen" der Musik² absagte, um sich anhand eines improvisierten Beitrags – dies stellte generell innerhalb der Plenums-Diskussionen der AdK eine Ausnahme dar – umso engagierter mit den (spontanen) Thesen eines Schriftsteller-Kollegen auseinanderzusetzen. Zunächst sprach Siegfried Matthus über die Schwierigkeiten beim Hören Neuer Musik, machte die "totale Kommerzialisierung des ganzen Musikbereiches"³ zu einem Gutteil für die Bequemlichkeit und damit einhergehende Abneigung des Hörers gegenüber neuen Klängen verantwortlich und zog den Schluß: "Musikhören ist eine erlernbare Kunst. Die Notwendigkeit aber, diese Kunst in unserer heutigen Zeit wieder zu lehren und zu lernen, kann nicht stark genug hervorgehoben werden."⁴ Im Anschluß an den vorbereiteten Redebeitrag Siegfried Köhlers über Adornos Hörertypologie, wobei letztere jedoch im Publikum ob ihres Schematismus eher auf Reserviertheit stieß, unternahm Ruth Zechlin unter dem leitenden Stichwort "Strukturelles Hören" den Versuch, Laien ihre Kunst verständlich zu machen: Traditionelle Musik, so begann Zechlin, würde vom Hörer "keine besondere Bereitschaft und Mitarbeit [...]" erfordern. Vielmehr handele es sich um "bekannte Formeln, die 'erwartet' werden und auch eintreffen."⁵ In bezug auf Neue Musik dagegen empfahl die Komponistin eine besondere Höreinstellung:

"[...] stellen Sie sich nicht mehr auf die Begegnung mit Themen, Kadenz, Modulationen ein – sondern versuchen Sie vielmehr [...], den Gesamteindruck der Strukturen auf sich wirken zu lassen, vor allem jedoch: mehr auf das WIE der Zusammenschlüsse zu achten sowie auf Korrespondenzen von Strukturfeldern untereinander als auf Einzelereignisse."⁶

Reiner Bredemeyer schließlich stellte in seinem Kurzvortrag die provozierende Frage "Ist Musikhören eine Zumutung?" und setzte sich dabei für ein nicht zielgerichtetes Hören ein, welches alle Voraussetzungen und Vor-Entscheidungen des Bewußtseins für Momente vergessen sollte und sich auf diese Weise ständig erneut überraschen ließe: "Neue Musik – alte Musik: Ich plädiere für die partielle Unvertrautheit

1 Die Diskussion über das "Musikhören" ist nachzulesen in SAdK, ZAA, Sig. 812, 6–101.

2 SAdK, ZAA, Sig. 913/1, 2.

3 SAdK, ZAA, Sig. 812, 6.

4 Ebd. 11.

5 Ebd. 21.

6 Ebd. 24.

mit den Objekten, mit der daraus resultierenden Fähigkeit, stets aufs Neue kleine, aber wieder verlierbare Vertrautheiten zu gewinnen."¹ Als Klangbeispiel wurde das Plenum von Bredemeyer schließlich unverhofft – dies nicht zuletzt als beabsichtigte Gegenthese zu Ruth Zechlins vorangehender Behauptung über das Hören "traditioneller Musik" – mit Mozarts *Divertimento für Streichtrio* (KV 563), welches Bredemeyer selber übrigens innerhalb seines *Konzerts für Oboe und Orchester* (1977) zitiert hatte, konfrontiert.

Die anschließende Diskussion war nahezu durchweg von Unverständnis, zugleich aber auch dem Bemühen der "Laien" um den Gegenstand Musik gekennzeichnet; die anwesenden Komponisten indes unternahmen sämtliche Anstrengungen, die Relevanz ihrer Kunst unter Beweis zu stellen. So meldete sich zunächst der Schriftsteller Dieter Noll, um die "provokatorische" Frage in den Raum zu stellen, wer von den anwesenden "Experten" überhaupt in der Lage wäre, den musikalischen Aufbau des zuvor gehörten Mozart-Divertimentos nachzuvollziehen und zog ob der Verwirrung im Plenum die Schlußfolgerung, daß ihm "das Spannungsfeld zwischen dem Bedürfnis und der Voraussetzung [...] das Problem" zu sein schiene, "eines der Hauptprobleme überhaupt".² Noll führte nun einen Versuch an, der seine Ablehnung gegenüber Neuer Musik auf vermeintliche Naturgegebenheiten zurückführen sollte. Demnach sei be-

"daß man eine Rattenpopulation zwar mit Konsonanzen erheblicher Lautstärke heranwachsen lassen kann, ohne daß sie ein gestörtes Verhalten zeigen, daß aber schon Dissonanzen, mit denen eine Rattenpopulation heranwächst, zum Abnagen der Schwanzhaut, also zu extrem neurotischen Veränderungen, führen."³

Spätestens hier dürften sich, auch wenn Noll ausdrücklich darauf hinwies, daß derlei Versuche nur bedingt auf den Menschen übertragbar wären, die Musiker an für längst verflogen gehaltene Debatten ihres Landes erinnert gefühlt haben. Weiter verwies der Schriftsteller auf die vermeintlich organische Determination des Menschen, für den "es nun einmal physiologische Tonfolgen, z.B. das Flöten einer Amsel, und unphysiologische, z.B. Fabrikhallenlärm, Webstühle, Kreissägen und dergleichen" gäbe.⁴ Weiter heißt es:

"Ich meine, die Komponisten, wenn sie die Frage lösen wollen, warum man sich noch so gern von dem Klavierkonzert von Tschaikowsky berieseln läßt, aber so ungern in die Biennale geht, [...] sollten sich vielleicht einmal mit Leuten zusammensetzen, die auf

- 1 Ebd. 26.
- 2 Ebd. 50.
- 3 Ebd. 51.
- 4 Ebd.

dem Gebiet der Biokommunikation arbeiten und versuchen zu klären, wie denn die physiologische Bedingtheit eines organismischen Wesens aussieht, damit es diese Geräusche noch ertragen oder damit es Musik schön finden kann. Das wollen wir ja auch, wir wollen sie genießen, Lustgefühle dabei haben, nicht Unlustgefühle."¹

Nicht ganz so grundlegend verständnislos, aber doch in die gleiche Kerbe hauend, fuhr der Theaterwissenschaftler Heinz Schnabel fort, der über sein redliches Bemühen um die Neue Musik der DDR berichtete. Von den fünf von ihm besuchten Biennale-Konzerten hätte jedoch kaum eine Veranstaltung einen tieferen Eindruck zu hinterlassen vermocht; "[e]iniges fand ich mehr als dezente Langeweile."² Kunst sollte nach Schnabel das "Leben bereichern, muß mich zu Überlegungen führen, sie muß in mir Emotionen auslösen",³ ansonsten würde sie ihren Zweck nicht erfüllen. Eine auf der Biennale aufgeführte Komposition hätte dagegen gar seinen Verdacht erweckt, "die stimmen immer noch die Instrumente, bis ich herausbekam, daß sie eigentlich schon beim Werk waren."⁴ Schnabel erklärte hierzu überraschenderweise, daß er seit 20 Jahren durchaus um Verständnis für Neue Musik bemüht sei, kaum eine Biennale ausgelassen habe "und trotzdem, wenn ich ehrlich bin, ist mein Verständnis für diese neue Musik nicht sehr groß angewachsen, im Gegensatz zu anderen Kunstbereichen."⁵ In der Tat ist es kaum zu erklären, wie eine jahrzehntelange Beschäftigung mit Neuer Musik vereinbar sein kann mit der Verwechslung einer Komposition mit dem Einstimmen der Instrumente.

Während der Cembalist und Musikwissenschaftler Hans Pischner Nolls Vermutung hinsichtlich der physiologischen Voraussetzungen des Menschen in bezug auf das Hören von Musik zustimmte, holte der Komponist Georg Katzer zu Beginn der Nachmittagssitzung, anstatt seinen zu Hause konzipierten Vortrag zu halten, wie bereits angedeutet, zu einer Verteidigung aus. Zunächst machte er das Zugeständnis, daß die Biennale tatsächlich zu einem großen Teil aus qualitativ minderwertiger Musik bestünde, was aber unter anderem auf die Auswahlgremien zurückzuführen wäre. Anschließend kam er auf den Warschauer Herbst zu sprechen, der es geschafft hätte, wesentlich breitere Publikumsschichten für sich zu gewinnen, was auf die Notwendigkeit, "von den Polen [zu] lernen",⁶ hinwies. In bezug auf die Bemerkungen Dieter Nolls zu dem Rattenversuch führte Katzer schließlich aus, daß "die Bewertung der Reize [...] beim Menschen eine andere" wäre "als beim Tier"⁷ und daß Hörkonven-

- 1 Ebd. 52.
- 2 Ebd. 54.
- 3 Ebd.
- 4 Ebd.
- 5 Ebd. 55.
- 6 Ebd. 69.
- 7 Ebd. 70.

tionen hinsichtlich musikalischer Reize immer nur bedingt und damit veränderbar wären. Kinder nämlich wären gegenüber Neuer Musik oftmals wesentlich aufgeschlossener als Erwachsene und Werke wie etwa Strawinskys *Sacre du Printemps* hätten zudem einige Zeit gebraucht, bis sich das Publikum an sie gewöhnt hätte. Zudem hinge das Musikhören von kulturellen Bedingtheiten ab:

"Es gibt z.B. in Japan eine Tradition, die etwa tausend Jahre alt ist. Das ist das Kakaku [recte: Gagaku], das ist eine Musik, die nur für den kaiserlichen Hof bestimmt war, ursprünglich aus Korea kam und vom Hof okkupiert wurde. Wenn man diese Musik hört und nicht weiß, daß es sich um eine tausend Jahre alte Tradition handelt, glaubt man moderne Musik zu hören, mit Dissonanzen, Stimmenfortschreitungen usw. Offenbar hat es dem Kaiserhaus nicht geschadet. Es wäre ganz gut gewesen, wenn es die von Ihnen beschriebenen Wirkungen gehabt hätte, die hat es aber offenbar nicht gehabt."¹

Angesichts der völligen Ahnungslosigkeit, fast schon Ignoranz der diskutierenden Tagungsteilnehmer ist es in der Tat bewundernswert, mit welcher Geduld Komponisten wie Georg Katzer, aber auch der Dirigent Kurt Masur sich den gegen sie erhobenen Vorwürfen stellten. Einen Gegenschlag konnte sich Masur dabei nicht verkneifen: "Wenn ich an die Ausführungen von H. Schnabel denke, würde ich sagen: [...] Ich glaube, Sie sind in irgendeiner Weise dafür [die Neue Musik; NN] schon verdorben."²

Unter den wenigen Beispielen für einen "unverdorbenen Laien" soll an dieser Stelle der (insbesondere Mitte der 80er Jahre mit seinem Referat "Realität und Realismus")³ in der DDR intellektuell einflußreiche Anglist Robert Weimann angeführt werden, der nach eigenem Bekunden Ruth Zechlins Beitrag und ihre hörmethodische Handreichung als eine außerordentliche Hilfestellung und Bereicherung empfand. Da Weimann beispielsweise in Schumanns a-Moll-Klavierkonzert "die Aussprache einer bestimmten Individualität, die sich in einer keineswegs wertfreien, sondern sehr wertakzentuierten Bestimmtheit zum Ganzen [...] ins Verhältnis setzt"⁴ sah, stellte er sich nun die drängende Frage,

"wodurch die moderne Musik, die [...] als sozialistische Musik ganz gewiß ganz unterschiedene Wertvorstellungen transportiert, dem Laien solche Werte zu übermitteln ver-

1 Ebd. 69.

2 Ebd. 71.

3 Die Debatte über den am 29. Mai 1984 im Plenum gehaltenen Vortrag ist nachzulesen in SAdK, ZAA, Sig. 1686.

4 SAdK, ZAA, Sig. 812, 96.

mag. [...] Das führt mich zu der letzten Frage: musikalischer Selbstaussdruck, die Frage der Individualität."¹

Zusammen mit Georg Knepler hätte, so Weimann, kein geringerer als Harry Goldschmidt in der Akademie jüngst diese Problematik angesprochen und vorgeschlagen, diesem Thema seitens der Akademie mehr Aufmerksamkeit zu widmen. Weimann faßte zusammen:

"Und ich frage: Wie steht es in der modernen Musik mit einem Selbstaussdruck, der im Verlauf der letzten 50-60 Jahre so unerhört problematisch geworden ist, wo die Hybris der schöpferischen Persönlichkeit sich selbst in eine so heillose Krise gesteuert hat? Wie können wir vom Standpunkt einer Gesellschaft, in der das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft – so hoffen wir – auf neuen Grundlagen angegangen wird, praktisch, vielleicht sogar theoretisch an diese Dinge herankommen?"²

Solche Fragen blieben auf dem Plenum, wie es scheint, zumindest seitens der Nicht-Musiker gänzlich ohne Widerhall. Beendet wurde das Treffen schließlich von Siegfried Matthus mit den Worten: "Wir hatten erwartet, daß es vielleicht ein paar mehr [Teilnehmer; NN] wären. Wir wollen das auf die Witterungsverhältnisse schieben und nicht glauben, daß es Interesslosigkeit gegenüber unserem Thema war."³

Eine kurze Auswertung des Plenums fand im März 1979 innerhalb einer Sitzung der Sektion Musik statt; Georg Katzer gab in diesem Rahmen seine Enttäuschung über das "Niveau" der Plenums-Diskussion zu erkennen: "Ich bin deshalb froh, daß ich meinen Diskussionsbeitrag nicht gehalten habe, weil ich darin Sachen vorausgesetzt habe, die nicht voraussetzen sind."⁴ Allein Robert Weimanns Äußerungen schienen den Komponisten einer näheren Erläuterung wert zu sein. Matthus etwa vermutete darin "eine gewisse Weiterentwicklung des Themas",⁵ während Katzer einen leisen, ihm zufolge nicht gerechtfertigten Vorwurf auch seitens jenes Literaturwissenschaftlers und Anglisten witterte, "weil diese Punkte mit der Rezeption nichts mehr zu tun haben, eher mit der Produktion."⁶

Daß es auch mit jener großangelegten Tagung nicht gelungen war, Interesse und Achtung der Akademie-Kollegen zu gewinnen, schien jedenfalls nun endgültig fest-

1 Ebd.

2 Ebd. 97.

3 Ebd. 101.

4 SAdK, ZAA, Sig. 913/1, 28.

5 Ebd.

6 Ebd.

zustehen. Die Sektion Musik fand sich für die nächsten zehn Jahre mit ihrem Nischen-Dasein innerhalb der Akademie ab; ein ähnlich großangelegter Versuch, auf breiter Front für die eigene Kunst zu werben, fand nicht mehr statt. Nichtsdestotrotz verfolgte sie weiterhin mit großem Interesse alle Akademie-Diskussionen und meldete sich hin und wieder eingreifend zu Wort. Im Zentrum der Aufmerksamkeit stand die Sektion Musik schließlich noch einmal kurz vor dem Zusammenbruch der DDR, als ein Sitzungs-Protokoll vom Februar 1989 durch eine Maßnahme Gerhard Wohlgemuths auf Erich Honeckers Schreibtisch landete.¹

Ein Kommunist geht um in der DDR: Nonos Besuche in der AdK

Von den (wiederholten) Besuchen, die der italienische Komponist Luigi Nono, seit 1966 Korrespondierendes Mitglied,² der Akademie abstattete (die DDR war eines seiner bevorzugten Reiseziele), seien hier zwei herausgegriffen: Der Auftritt während der vom 29. März bis zum 1. April 1978 veranstalteten Plenartagung in Dresden sowie die Stellungnahme anhand eines Vortrags über das eigene Schaffen, zu dem die Sektion Musik für September 1986 einlud.

In einem begeisterten Artikel in der italienischen Zeitung *L'Unità* vom 9. Mai 1978 schilderte Nono unter der Überschrift "Sul filo della musica"³ seine Eindrücke, die die Dresdner Begegnung neben den Besuchen in Berlin und Leipzig hinterlassen hatten. Vor allem die VIII. Kunstausstellung zog Nono in ihren Bann:

"Die Ausstellung [...] zeugt von dem breiten Spektrum, das es heute in der DDR gibt. [...] Dabei gab es keine Einschränkungen der ästhetischen Tendenz. Der Bogen spannte sich vom ausgesprochenen Realismus zum ironischen Neodadaismus, von der Wiederentdeckung des Expressionismus zu Karikaturen, von der Geschichte der Graphik, die bis zum Bauernkrieg und zur Gotik zurückreicht, bis zur neuen perspektivischen Verwendung des Holzschnitts. Es war also eine umfassende, breitgefächerte Thematik mit zahlreichen und vielfältigen Vorschlägen. [...] Über eine Million Besucher bildeten am Eingang lange Schlangen."

- 1 Vgl. hierzu SAdK, ZAA, Sig. 1404/1, 131. Ausführlicher wird hiervon im letzten Abschnitt dieses Textes die Rede sein.
- 2 Vgl. hierzu (in diesem Band) den Beitrag von Matthias Tischer über die Akademie-Debatten der 1950er und 60er Jahre.
- 3 Dt. Übersetzung in SAdK, ZAA, Sig. 806 (unpag.). Auch die folgenden Zitate aus den Dresdner Protokollen stammen ausnahmslos aus dieser unpaginierten Mappe und können aus diesem Grunde hier nicht einzeln nachgewiesen werden.

Nono berichtete außerdem von der seines Erachtens während des Plenums vorherrschenden angenehmen Atmosphäre des freien Austausches zwischen Kunstschaffenden und Kulturpolitikern (anwesend waren u. a. auch der ZK-Sekretär und "Chefideologe" Kurt Hager sowie der Erste Sekretär der Dresdener Bezirksleitung der SED, Hans Modrow); dies wiederum hätte als Voraussetzung die "ständige[...] ökonomische[...] und kulturelle[...] Weiterentwicklung, die weitaus umfassender ist als es hier dargestellt werden kann". Hinsichtlich der spezifisch musikalischen Entwicklung innerhalb der DDR konstatierte Nono apodiktisch und in aller Kürze, daß man angeblich "drei Schulen" unterschiedlicher Richtung zu unterscheiden hätte, auf welche sich die jüngeren Komponisten des Landes verteilten. Auf die diesbezüglichen inhaltlichen Differenzen ging er in seinem Artikel allerdings nicht näher ein:

"Berlin mit Goldmann, Katzer, Matthus, Bredemeyer, Dittrich; Dresden mit den Opern von Zimmermann und Kunad; Leipzig mit Friedrich Schenker und Karl Treibmann und der ausgezeichneten Musikergruppe 'H. Eisler'. In Anbetracht dieser stark differenzier-ten und recht vielseitigen Entwicklung können die große Intelligenz und der leidenschaftliche menschliche Impuls Paul Dessaus zur Musik nicht genug hervorgehoben und anerkannt werden."

Aller Wahrscheinlichkeit nach hatte Nono kurz zuvor, im Rahmen seines Berlin-Besuches, auch seinen langjährigen Freund Dessau in dessen Zeuthener Haus besucht.

Was hier anmutet wie eine (womöglich den außenpolitischen Beziehungen Italiens zur DDR geschuldete) Apotheose bestehender real-sozialistischer Zustände, liest sich in den Sitzungsprotokollen, welche während der Dresdner Tagung angefertigt wurden, anders. Der Schriftsteller Hermann Kant, der, ebenso wie Nono, am 30. März 1978 an einer Sitzung der Sektion Musik (die im übrigen kein spezielles Diskussions-Thema vorgab) teilnahm, machte beispielsweise ein Ungleichgewicht zwischen der Sehnsucht nach und tatsächlich bestehender Möglichkeit zur individuellen Entfaltung des einzelnen Subjekts in der DDR aus. Folgende Stellungnahme bezog sich auf die Eintragungen in den Gästebüchern der Kunstausstellung:

"Es geht um eine generelle Frage, die unser Land ziemlich schüttelt, nämlich das Angebot von Kollektivität und das Bedürfnis nach Individualität. Die Eintragungen, die ich in dem Buch gelesen habe, deuten darauf hin, daß ein Überangebot an Kollektivität vorliegt, was etwas Seltsames ist, weil Sozialismus ja nur kollektiv zu machen ist. [...] Darüber würde ich sehr nachdenken als Regierung."

Siegfried Matthus konstatierte ebenfalls eine Unzufriedenheit der "jungen Menschen". Der damalige Akademiepräsident Konrad Wolf wiederum, ebenfalls zeitweise

Teilnehmer der Sektionssitzung, machte auf die "Resonanzlosigkeit" seitens der Politik aufmerksam, mit welcher jene Jugendlichen, welche sich "offen und aktiv äußern", heutzutage zu rechnen hätten. Nono schließlich kam – in zum Teil schwer verständlichem Deutsch – auf Kants eingangs gemachte Bemerkungen hinsichtlich der unzureichend vorhandenen Möglichkeiten zur Entfaltung des einzelnen Individuums zurück. Dabei vermochte er dieses Problem nicht zu trennen von der Problematik, die zwischen dem Künstler als Individuum und der Arbeiterklasse als Kollektiv bestünde und setzte auf diese Weise einen anderen Schwerpunkt. Der Künstler hätte sich nach Nono in jedem Falle an den Lebensbedingungen der Massen zu orientieren, die allerdings nicht als abstraktes Kollektiv behandelt werden wollten und keine "Phraseologie" vorgesetzt bekommen dürften, sondern als Gruppe von Individuen mit jeweils eigenen Erfahrungen und Wünschen ernstgenommen werden müßten.

"Ihr habt von Individuum und Kollektivität gesprochen ... Ich bin sehr an dieser Frage interessiert. Ich möchte fragen: Wie ist die Beziehung der Arbeiter zu ganz neuen wissenschaftlichen Problemen [...] Die Beziehung zwischen technischer, wissenschaftlicher Mentalität, Arbeit, Denken und einer normalen Lebenspraxis ist für mich sehr oft ganz gebremst. [sic!]"

Es gälte also, den Menschen wieder einer inneren Einheit zuzuführen; für Nono schien der Gegensatz zwischen Kollektiv und Individuum somit kein absoluter und unabänderlicher zu sein, erste Anzeichen für die Versöhnung beider Momente wiederum wären für die DDR aktuell in der Dresdner Kunstaussstellung bemerkbar:

"Ich glaube aber, es zeigt einen großen Schritt, daß so viele Leute kommen und in den Gästebüchern viele Probleme darstellen ... auch dieses neue Publikum [...] Man will Information haben ... Hier kommen wir wieder auf das große Problem zurück, das auch im Sozialismus existiert: Individuum und Kollektivität. Das ist typisch für eine Zeit der Konfrontation von Kollektiv und Individuum. Ich glaube, daß der Sozialismus auch über die große Kapazität verfügt ... zu reifen und zu stärken ..."

Den Arbeiter und den Intellektuellen würde heutzutage nicht mehr ein Abgrund trennen, so sollte sich auch der Künstler darauf einstellen, daß er den Arbeiter beispielsweise durchaus mit elektronischer Musik, deren Sphäre zum Arbeitsalltag gehören würde, anregen und bereichern könnte. An diesem Punkt äußerte sich Nono schließlich auch zur Frage des "musikalischen Materials":

"Das elektronische Material hat sich als viel weniger fremd herausgestellt als das instrumentale Material. [...] Hier fängt eine Pflicht der Komponisten an, mit den verschiedenen analytischen Methoden die Klangwelt von heute nicht passiv wiederzugeben, sondern wirklich zu komponieren im Sinne einer neuen Kenntnis. [...]"

Auf diese Weise gelang es Nono – wenn auch mit einigen Umwegen –, den Bogen zu schlagen zwischen der Entfremdung des Subjekts innerhalb der (industriell geprägten) sozialistischen Gesellschaft, Antonio Gramscis Auffassung von Intellektuellem und Arbeiterklasse¹ sowie elektronischer Musik.

Nonos acht Jahre später, am 5. September 1986 innerhalb der Sektion Musik frei gehaltener Vortrag über ästhetische und kompositorische Fragen wiederum zeugt von einem gänzlich andersgearteten weltanschaulichen Impuls.² Als Gewährsleute zog Nono nun nicht mehr Gramsci, Karl Marx und Enrico Berlinguer, sondern – in der Reihenfolge ihrer Erwähnung – den Philosophen Ludwig Wittgenstein, den niederländischen Mathematiker Jan Brouwer, Walter Benjamin, Giordano Bruno, den Schriftsteller Robert Musil sowie schließlich gar Roland Barthes, Emmanuel Lévinas und Jacques Derrida heran. Bei ihnen hob er vor allem eine Art "mystisches" Moment jenseits von Sprache und kategorialen Denken hervor, äußerte seine Skepsis gegenüber dem unausweichlich "binären System" des letzteren, welches nur die Alternative eines "Entweder-oder" erlauben würde und die ungezählten Möglichkeiten "dazwischen" nicht zuließe, setzte sich für einen kaum näher bestimmten "Polyzentrismus" ein und plädierte für eine verfeinerte, gänzlich unvoreingenommene Wahrnehmung. Ästhetisch im Vordergrund stand dabei die Wahrnehmung des musikalischen Raumes, wobei Nono sich etwa auf ältere venezianische Praktiken der Mehrchörigkeit berief, doch auch das Mikrointervall, das Schweigen, die Pause sowie die elektronische Klangerzeugung wurden gegen Skeptiker verteidigt. Bemerkenswert ist der Sprung von französischer Philosophie zum elektronischen Studio:

"Es gibt Denker wie die zwei Franzosen Leminas [sic] und Derida [sic], auch einige in Italien, die sagen: Das kategoriale Denken ist überholt, eine gewisse Rationalität erklärt heute nichts mehr [...]; denn wir spüren und denken Unbekanntes. Es gibt Ökonomen, es gibt Institutsdirektoren, sie machen es so, und es kommen Katastrophen. Ich bin überrascht, daß hier in der DDR noch kein elektronisches Studio existiert."³

1 "Nach der Gramsci-Definition gehörte der Intellektuelle nicht zur Arbeiterklasse. Heute ist die Arbeiterklasse ganz anders als zur Zeit Gramscis oder Dimitroffs. Die Komposition ist heute ganz anders, nicht nur als soziale Komposition, sondern auch als Mentalität, als Akustisches, als Musik." (Nono in der gleichen Diskussion, vgl. SAdK, ZAA, Sig. 806, unpag.)

2 SAdK, ZAA, Sig. 1105/2.

3 Ebd. 152.

(Hier ging Nono jedoch fehl, was ein Zwischenruf bemerkte: nach jahrelangem Warten war 1986 nicht zuletzt auf unermüdetes Drängen Georg Katzers endlich ein solches Studio in der Akademie eingerichtet worden.) Als Beispiel für seine – John Cage nahestehende – Auffassung von "Musikhören" führte der Komponist ein persönliches Erlebnis an:

"Nach einer Aufführung eines Stückes von Dallapiccola mit sehr vielen leisen Stellen und Schweigen kam ein ganz leiser Regen. Das Publikum ist nach diesem Ende schwelgend sitzen geblieben, weil es glaube, daß es auch Musik war. Er hat erreicht: Auch das ist Musik."¹

Eindeutig verwahrte sich Nono jedoch gegen "Neoromantismus", "Konservatism" (gemeint ist wohl "Konservatismus"), sowie "Postmodernismus" (auch wenn seine hier erläuterten ästhetischen Neigungen durchaus als – eine mögliche – Spielart von "Postmodernismus" gelten können).²

Die Reaktion auf Nomos Vortrag seitens seiner DDR-Kollegen kann als vorsichtig, reserviert, doch zugleich neugierig bezeichnet werden. Im Anschluß an die Frage Eberhard Rehlings nach dem "metrisch-rhythmischen Element" in Nomos Zugangsweise, welche Nono abschlägig beantwortete ("Persönlich arbeite ich nicht mehr mit dem Metrischen"),³ begann ein längerer, im Protokoll sich über mehrere Seiten hinziehender Disput zwischen Nono und dem Hallenser Komponisten Gerhard Wohlgemuth, der in seinen Verästelungen vor allem auf scholastischen Begriffsspitzenfiguren zu fußen scheint. Hauptgegenseit beider Diskutanten war ihr jeweiliges Verhältnis zur abendländischen Rationalität: Wohlgemuth sah nicht ein, wie Nono ohne einen Restbestand von kategorialen Denken intellektuell und künstlerisch weiterarbeiten könnte und witterte "Irrationalismus", während sich Nono in einer Stellungnahme (von Wohlgemuth herausgefordert und wohl durchaus in der Absicht der Provokation) auf den "heiligen Geist"⁴ bezog. Daß es notwendig wäre, eingefahrene ideologische Strukturen sowie eine "herrschafliche" Rationalität über Bord zu werfen, sah Wohlgemuth ein, doch vermochte er sich das Verlassen jenes neuzeitlichen Denkens nur unter der Prämisse vorzustellen, daß es sich nach wie vor auf der Basis des Denkens vollziehe: "Das heißt, ohne kategoriales Denken gibt es überhaupt kein Denken; denn das Gehirn ist in dieser Beziehung ein dualistisch angelegtes, ein binäres System."⁵ Nomos Reaktion mutet, zumindest in der verschriftlichten Form,

- 1 Ebd.
- 2 Ebd. 154.
- 3 Ebd. 156.
- 4 Ebd. 160.
- 5 Ebd. 157.

ähnlich wie seine meisten anderen Stellungnahmen innerhalb dieser Diskussion, schroff an:

"Ich bin nicht einverstanden mit Ihnen. Ich habe auch gesagt, daß unser Kopf auch ein dualistisches und binäres System ist. Ich finde, genau das ist das große Gefängnis von heute, das binäre und das dualistische System. Es gibt viel mehr Ebenen, viel mehr Artikulationen auch in unserer Kapazität, und oft sind unsere Kapazitäten ohne Möglichkeiten. Dort, wo die Wissenschaft nicht mehr erklären kann, dort fängt das Leben an, das heißt, dort fängt an etwas nicht Schematisches, nicht in Schemata, nicht in Kategorien, und das ist für mich eine ganz andere Denkweise. [...] [Sei]"¹

Zuletzt äußerte sich Kurt Masur, der, wohl in versöhnlicher Absicht, davon ausging, daß es sich bei dem vorangegangenen Disput um ein Scheingefecht gehandelt haben müsse, "weil ich das Gefühl hatte, es gab mehr Mißverständnisse als wirkliche Gegensätze."² Was hier wohl zum Teil tatsächlich Nomos mangelnder Bereitschaft zur Kooperation zuzuschreiben ist, enthält im Kern jedoch Grundlegendes. Verallgemeinerungsfähig nämlich ist der Unwille Wohlgemuths, die Basis der abendländischen Rationalität so radikal wie der italienische Komponist abzustoßen; dieser Unwille seitens DDR-Künstler und -Intellektueller zielt sich durch sämtliche Akademie-Diskussionen der 80er Jahre, in welchen die herkömmliche künstlerische und intellektuelle "Rationalität" in Frage steht.

Realismus zwischen Ästhetik des Widerstands und Postmoderne: Weimann und die Folgen

Kaum ein Referat im Rahmen einer Akademietagung³ erfuhr ein so lebhaftes Echo in allen Sektionen wie Robert Weimanns am 29. Mai 1984 gehaltenes, im selben Jahr als erweiterte Fassung in "Sinn und Form" veröffentlichter Vortrag über "Realität und Realismus".⁴ Weimann unternahm hier den Versuch, den künstlerischen Realismusedanken unter gänzlich veränderten Voraussetzungen zu rehabilitieren: Was im Rahmen der – um einen Tinninus Frank Schneiders zu gebrauchen – "Selbstbefriedi-

- 1 Ebd. 158.
- 2 Ebd. 170.
- 3 *Sinn und Form* 36 (1984), H. 5, 924–951. Vgl. hierzu auch Roland Emmerich, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, Erweiterte Neuauflage, Berlin 2000, 400: "Zumal Weimanns Aufsatz [...] schlug Brücken von der DDR-Gegenwartssituation zurück zu den Avantgardebewegungen – und nach vorn bis hin zum Poststrukturalismus; ein bemerkenswerter Vorgang für die intellektuelle Szene der DDR."

gungsdebatten¹ der 50er und 60er Jahre, die dem Sozialistischen Realismus ein statisches, verblendendes Moment unterschoben, gänzlich unter den Tisch fiel, sollte nun erneut hervorgehoben werden; "Realismus revisited".² Vor dem Hintergrund der Tatsache, daß jenes illusionäre Sich-Verschließen vor Wirklichkeit unter den Künstlern seit Jahren nicht mehr auf Zustimmung hoffen konnte, machte sich Weimann für einen dynamischen, lustvoll Brüche hervorkehrenden, widerspruchsvollen Zugang zu Realitäten aller Art stark – dies alles zugleich in dem sich nicht zuletzt auf Foucault berufenden Bewußtsein, daß künstlerische Diskurse wie Kommunikation überhaupt vor allem von Machtstrukturen geprägt sind. Daß, wie vor allem Jacques Derrida betonte, ein nicht zu kittender Riß zwischen Zeichen und Gedanken, Text und Bedeutung existiere, machte Weimann zu einem der Ausgangspunkte seiner Überlegung, daß die selbstgewisse künstlerische Repräsentation nicht zu hinterfragender Entitäten im Sozialismus nun definitiv ein Ende haben müßte. Bezeichnenderweise strich er jedoch aus seinem ursprünglichen Referats-Entwurf den Passus, daß gegen den Neokonservatismus eines "tatsachenfreudige[n] Realismus in der Kunst des Westens" nur noch "Dekonstruktion, die postmoderne Kritik am Moment der Repräsentanz im Verhältnis von Sprache und Gedanken, Zeichen und Bezeichneten"³ helfen würde; möglicherweise wollte er seinem Publikum nicht allzuviel bis dato unbekanntes Gedankengut zumuten und war sich zudem selbst noch nicht im Klaren darüber, wie radikal die hieraus zu ziehenden Konsequenzen letztlich wären. Zusammenfassend entwarf Weimann schließlich ein überaus offenes, künstlerische Zugswesen aller Art zulassendes Realismus-Konzept,

"Realismus gegen weltanschaulich konvergente Nivellierung, Realismus gegen nationalen Ausverkauf, Realismus gegen Würdelosigkeit im Menschlichen, gegen die Trennung des Geschlechtsteils von Herz und Kopf und Nieren, Realismus gegen die Ausbeutung sadistischer Instinkte, Realismus gegen die Ausleerung der Freizeit, Realismus gegen das Vergessen der Vergangenheit. [...] Aber es rührt Fragen auf, und dafür stehe ich ein, die notwendig und dringlich sind, Fragen, die den Realismus, die realistische Avantgarde einbeschlossen, auch und unter anderem zu einer Ästhetik des Widerstandes machen."⁴

Hiermit war das Stichwort für ein Moment des Einspruchs gegenüber den oben angedeuteten Theorien poststrukturalistischer Provenienz gegeben. So offen Weimann zunächst jener oben zitierten "Dekonstruktion" gegenüberstand, so skept-

- 1 Vgl. *Zwischen Macht und Freiheit. Neue Musik in der DDR*, hg. v. Michael Berg, Albrecht von Massow u.a., Weimar 2004, 60.
- 2 Vgl. Weimanns Referat-Entwurf in SAdK, ZAA, Sig. 1686/1, 62.
- 3 SAdK, ZAA, Sig. 1686/1, 83.
- 4 Ebd. 87.

tisch war er hinsichtlich der wirklich produktiven Maßnahmen, welche jene für einen neuen künstlerischen Realismus zu liefern vermochten. Zwar "unterhöhlt er ('dekonstruiert' er [der Poststrukturalismus]) doch zugleich die traditionellen Bedeutungen und Inhalte bürgerlicher Ideologie"¹ (und damit ebenfalls eines altbackenen Sozialistischen Realismus), zwar würde dies "folgerichtig zu alternativen Konzeptionen" führen, "die für eine moderne Weiterentwicklung des Realismusgedankens keinesfalls uninteressant sind",² doch spielte der gesellschaftliche Hintergrund ebenso wie die Lebensvoraussetzungen der Individuen demgegenüber und trotz allem eine maßgebliche Rolle bei der Produktion von Bedeutungen. Das "Spiel der Zeichen" wäre mithin nicht ganz so beliebig, wie es die französische Philosophie glauben machen wollte, vom "Tod des Autors" könnte im Sozialismus nicht die Rede sein.

Die im Anschluß an Weimanns Referat stattfindende Diskussion war lebhaft wie selten zuvor. Dies lag nahe, denn nach den Worten des Akademiepräsidenten Manfred Wekwerth, der die Tagung beendete, handelte es sich um "Gedanken, die in der Luft liegen, auch in der Luft dieses Hauses."³ Zwar gingen die Tagungsteilnehmer in den meisten Fällen kaum auf die theoretischen Voraussetzungen ein, welche Weimann in seinem Text ausführte, umso mehr aber erging man sich in Spekulationen über die Schlußfolgerungen für künstlerische Produktion und Rezeption. Besondere Aufmerksamkeit verdient die Tatsache, daß gerade die Komponisten sich eifrig zu Wort meldeten: Joachim Werzlau wunderte sich – wie übrigens im Laufe der 70er und 80er Jahre nahezu jedes Mitglied der Sektion Musik – über die Vorliebe manches "Gebildeten" für allzu leichte musikalische Kost in Form von Unterhaltungsmusik (so führte er, leicht empört, das Beispiel zweier die "Lustige Witwe" besuchenden Architekten an),⁴ Johann Cilenšek betonte die Notwendigkeit, abseits von jeder Dogmatik verschiedene musikalische Entwicklungsstränge ins kulturelle Leben zu integrieren und Friedrich Goldmann, um nur einige Diskussionsbeiträge herauszugreifen, attackierte die in der DDR grassierende verkürzende Klassikerpflege, indem er in Anspielung auf das Jahr 1985 vom "Schützenfest im Backhändeljahr"⁵ sprach. Zudem nahm er Weimanns Referat zum Anlaß, erneut auf die Notwendigkeit eines elektronischen Studios in der AdK zu verweisen. Der immer wieder im Rahmen der Akademie-Debatten selbstbewußt auftretende Schauspieler Erwin Geschonneck fühlte sich außerdem durch Weimanns Referat ermuntert, die

- 1 Weimann 1984, 946.
- 2 Ebd.
- 3 SAdK, ZAA, Sig. 1686/2, 197.
- 4 Ebd., 182.
- 5 Ebd. 184.

fehlende Diskussionskultur in der DDR anzuprangern und verlangte in diesem Zusammenhang nach Live-Diskussionsrunden im Fernsehen.¹

Grundsätzlich einig waren sich die Akademiemitglieder in der Ablehnung alles flach "Postmodernistischen". Immer wieder führten auch Heiner Müller² und Manfred Wekwerth³ in den folgenden Jahren das utopische Moment der "Ästhetik des Widerstands" von Peter Weiss gegenüber einer "Repräsentanz des Nichts" (Weimann),⁴ gegen eine vermeintliche "Denkfaulheit" in der Kunst (Wekwerth),⁵ gegen das "Desinteressiertseins am Sinn" (Wekwerth)⁶ sowie gegen "handwerkliches Unvermögen" (Helmut Baierl)⁷ postmoderner Tendenzen an. Umberto Eco dagegen wurde immer wieder gerne als Gewährsmann herbeizitiert, von Gerhard Wohlgenuth bemerkenswerterweise bereits auf einer Plenartagung im Dezember 1975.⁸

Insbesondere von den Komponisten wußte (trotz großen Interesses am Gegenstand) allerdings fast niemand so genau, was sich unter dem Schlagwort "postmodern" verbarg, wovon eine Sektionssitzung der Musiker vom 4. Dezember 1987 Zeugnis ablegt. Der Musikwissenschaftler Gerd Belkuis referierte bei dieser Gelegenheit über das Thema "Avantgarde und Modernität" und sinnierte dabei über die Frage, ob postmoderne musikalische Elemente tatsächlich in jedem Falle regressiv seien. Zunächst meldete sich der Pianist und damalige Präsident des Musikrats Dieter Zechlin zu Wort: "Ich komme nicht klar mit dem Begriff, der jetzt so stark gehandelt wird: Postmoderne. Ich weiß nicht, was das sein soll."⁹ Reiner Bredemeyer versprach Abhilfe: "Ich kann das beantworten",¹⁰ führte jedoch anschließend ausschließlich den von der Architekturtheorie (Bruno Flierl) geprägten Postmoderne-Begriff als Referenzpunkt an. Bei ihm wie auch bei Georg Katzer und Siegfried Matthus ist die Skepsis gegenüber jeglichem vermeintlich Nicht-Modernen unüberhörbar: Bredemeyer etwa hörte in diesem Zusammenhang den konservativen Kunsttheoretiker Hans Sedelmayr "trapsen"¹¹ und Katzer vermutete gar eine "Bankrotterklärung der Philosophie" von französischer Seite, an der er jedoch das augenscheinliche Scheitern des

1 Ebd. 194.

2 SAdK, ZAA, Sig. 1686/2., 193.

3 So auf den Plenartagungen von November 1987 (SAdK, ZAA, Sig. 1680, 404) und Mai 1989 (SAdK, ZAA, Sig. 1272, 146).

4 Plenartagung am 24.10.1985, SAdK, ZAA, Sig. 1683/1, 33.

5 Plenartagung vom 16. bis 22.11.1987, SAdK, ZAA, Sig. 1680/4, 497.

6 Plenartagung am 18.5.1989, SAdK, ZAA, Sig. 1272, 146.

7 Plenartagung vom 16. bis 22.11.1987, SAdK, ZAA, Sig. 1680/4, 451.

8 Plenartagung am 10.12.1975, SAdK, ZAA, Sig. 807, 34/35.

9 SAdK, ZAA, Sig. 1110/3, 319.

10 Ebd. 319.

11 Ebd. 332.

DDR-Marxismus-Leninismus für mitschuldig erklärt.¹ Der Musikwissenschaftler Mathias Hansen sprach angesichts der postmodernen Philosophie von "[d]es Kaisers neuen Kleidern",² dagegen schien sich dessen Kollege Eberhardt Klemm, der in einem kurzen Anlauf seinen Mitstreitern erklärte, was es mit der Theorie Lyotards auf sich hat, einer Lektüre "postmoderner" philosophischer Originaltexte unterzogen zu haben. Obwohl die Sektion Musik bereits im Anschluß an das 1984 gehaltene Referat über "Realität und Realismus" den unbedingten Wunsch geäußert hatte, sich näher mit "dem Begriff des 'Postmodernismus' und seinem Verhältnis zum Avantgarde-Begriff" zu befassen und dazu Robert Weimann zu gewinnen (die Veranstaltung fand nicht statt, weil Weimann anscheinend nicht zu erreichen war),³ kann von einer näheren theoretischen Auseinandersetzung mit diesem Themenbereich der Sektion Musik innerhalb der folgenden drei Jahre somit höchstens in Ansätzen die Rede sein. Erst im Jahre 1989 zeugt ein von Paul-Heinz Dittrich in der AdK gehaltener Vortrag "Transform – musikalisches Material und ästhetische Positionen oder Bekenntnisse" von dem kaum verborgenen Eindringen "dekonstruktivistischen" Gedankenguts in ästhetische Zugangsweisen eines DDR-Komponisten.

Von Kollegen lernen: Gespräche über Kompositionen

Seit Anfang der 70er Jahre hatte es sich die Sektion Musik zum Prinzip gemacht, zu Beginn jeder Sitzung – Ausnahmen bestätigen die Regel – über mindestens ein Stück eines ordentlichen, außerordentlichen oder korrespondierenden Akademie-mitglieds zu sprechen. Das Hörbeispiel war dabei obligatorisch, die Noteneinsicht indes nicht immer möglich. Reihum äußerte sich im Verlauf einer Sektions-Versammlung jedes Mitglied – knapp oder ausführlich – zu seinen Eindrücken, wobei sich nicht selten längere Debatten über Grundsätzliches, auch Politisches, anschlossen. Im Laufe der 70er Jahre wurden u.a. Kompositionen von Reiner Bredemeyer, Max Butting, Johann Cilensek, Paul-Heinz Dittrich, Fritz Geißler, Friedrich Goldmann, Jörg Herchet, Georg Katzer, Günter Kochan, Wilfried Krätzschar, Rainer Kunad, Siegfried Matthus, Ernst Hermann Meyer, Krzysztof Penderecki, Aribert Reimann, Friedrich Schenker, Alfred Schnittke, Dmitri Schostakowitsch, Awet Terterjan, Siegfried Thiele, Mikis Theodorakis, Hanz-Jürgen Wenzel, Joachim Werzlau und Ruth Zechlin sowie Werke von nahezu allen Meisterschülern vorgeführt und diskutiert. Besonders kritisch, in manchen Sitzungen nahezu verletzend (auch hier wiederum muß berücksichtigt werden, daß Gesprochenes auf dem Papier von

1 Ebd. 331.

2 Ebd. 328.

3 Vgl. SAdK, ZAA, Sig. 1101, 3.

anderer Wirkung ist), gebärdete sich Reiner Bredemeyer, der selten ein gutes Haar an den Stücken seiner Kollegen ließ; einziger von ihm zumeist gelobter Kollege war Friedrich Goldmann.

So mußte Matthus in seiner Rolle als Sektionssekretär seinen Kollegen Bredemeyer zurechtweisen, als dieser aus seiner Meinung zu Rainer Kunads Oper *Vincent* (nach dem Schauspiel *Van Gogh* von Alfred Matusche) in einer Sitzung vom Dezember 1979 kein Hehl machte. Bredemeyer hielt die Musik Kunads für

"laut, angestrengt und – ich müßte böse Vokabeln gebrauchen – rhythmisch peinlich [...]. Ich bin eigentlich entsetzt. Ich verstehe das überhaupt nicht. [...] Ich wäre wahrscheinlich hinausgegangen. Ich höre nicht mehr zu, weil es dauernd so krampft."¹

Im Jahre 1982 wurden alle drei vorgestellten Dritten Sinfonien – die von Wilfried Krätzschmar, Alfred Schnittke und Mikis Theodorakis² – von den Sektionsmitgliedern "verrissen". Hauptkritikpunkt war, wie auch beim im Januar 1980 besprochenen Violinkonzert von Penderecki, wo jedoch zusätzlich handwerkliche Mängel konstatiert wurden,³ in allen Fällen die übertriebene "Gefühlsseligkeit", die Tendenz, daß "zu viel inszeniert" würde (Wohlgemuth sinngemäß über Krätzschmars Sinfonie),⁴ das Erfüllen von "Sehnsüchten auf niedrigster Stufe" (Bredemeyer über das Werk von Theodorakis)⁵ und die Tendenz, daß "introvertierte Wehmut" nicht gebrochen werde (Bredemeyer und, sinngemäß, Goldmann über Schnittkes Komposition).⁶ Bei der Besprechung von Theodorakis' Sinfonie lief Bredemeyer in seiner Polemik zu Höchstform auf: "Auf eine Weise höre ich immer 'Amen'. [...] Und daß Griechenland so nahe an Oberbayern liegt, habe ich bisher auch noch nicht gewußt."⁷ Dagegen sprach sich Rainer Kunad als einer der wenigen Diskussionsteilnehmer für Schnittkes 3. Sinfonie aus, indem er ihr zugute hielt, daß hier endlich ein "Aufbrechen dessen, was ich als verkrustet bezeichnen möchte, was sich so festgesetzt hat im mitteleuropäischen sinfonischen Komponieren",⁸ stattfände.

1 Die Diskussion fand am 7.12.1979 statt und ist in SAdK, ZAA, Sig. 913/2, 211–234 nachzulesen (hier 211).

2 Das Werk von Schnittke stand am 8. Januar, Krätzschmars am 2. April und Theodorakis' am 3. September 1982 zur Diskussion (vgl. für die Diskussion SAdK, ZAA, Sig. 984).

3 Sektionssitzung vom 4.1.1980, SAdK, ZAA, Sig. 914, unpag.

4 SAdK, ZAA, Sig. 984, unpag.

5 Ebd.

6 Ebd.

7 Ebd.

8 Ebd.

Mit diesen Stellungnahmen sollen hier einzig Tendenzen wiedergegeben werden, ohne den Anspruch zu erheben, daß sämtliche Diskussionsteilnehmer der gleichen oder einer ähnlichen Ansicht gewesen wären. Bei den meisten Sitzungen ist jedoch eine "dominierende Meinung" erkennbar, welche nur von einzelnen Mitgliedern, dann aber meist radikal, angezweifelt wurde. Anhand der Sitzungsprotokolle kann somit, gerade im Zusammenhang mit der Auseinandersetzung mit fremden Werken, höchst anschaulich nachvollzogen werden, welche ästhetischen Vorlieben ein Mitglied jeweils hatte. Besonders in bezug auf die genannten drei Sinfonien ist ein deutlicher Abgrenzungsmechanismus seitens der DDR-Komponisten (v. a. Bredemeyer, Goldmann, Dittrich, Katzer, Wohlgemuth und Ruth Zechlin – ausgenommen Matthus) gegenüber einem zu Beginn der 80er Jahre in West wie Ost um sich greifenden "rückwärtsgewandten" Komponieren festzustellen; was etwa für Polen und Rußland eine Möglichkeit der (auch in politischer Hinsicht) eigenständigen ästhetischen Stellungnahme darstellte, kam im östlichen Deutschland zumeist nicht an. Angestrebt wurde dagegen kritische Distanz innerhalb einer Komposition, die zum Nachdenken anregen, nicht aber – geschweige denn religiös ummantelt – den Geist "vernebeln" sollte.

Dies wird besonders deutlich an einer Besprechung vom 14. Oktober 1988, als Siegfried Matthus' *Nächtliche Szene am Park*, ein Ausschnitt aus dessen Oper *Graf Mirabeau*, thematisiert wurde.¹ Bredemeyer, Dittrich, Katzer und Ruth Zechlin waren in diesem Falle einhellig der Meinung, daß der Hörer bei dieser Komposition restlos unterfordert würde. Der "kritische Ansatzpunkt"² (Dittrich) wurde vermißt, der "Stachel"³ ergebnislos gesucht (Katzer) und generell die Diskrepanz des Werkes zu den in ihm thematisierten innovativen Idealen der Französischen Revolution hervorgehoben.⁴ Bredemeyer kritisierte außerdem Matthus' Textbehandlung, in welcher Text und Musik eine nicht mehr zu trennende Einheit eingingen, was eine kritische Distanz des Hörers zum Werk nicht möglich machen würde. Was hier als ästhetische Konzeption Bertolt Brechts immer noch hindurchschimmert, wurde jedoch von Matthus strikt verworfen:

"Ich glaube, daß zur Darstellung von Situationen, von Menschen, von bestimmten Empfindlichkeiten nur diese Schärfe, dieses Brechen [...] für mich in meinem heutigen Denken nicht in Frage kommt. Da glaube ich im Gegensatz zu Reiner, daß ich da weitergekommen bin."⁵

1 Vgl. SAdK, ZAA, Sig. 1256/3, 269–278.

2 Ebd. 273.

3 Ebd. 271.

4 Bredemeyer: "Wenn man die Französische Revolution so sieht, dann muß ich wirklich nach Gorbatschow rufen; das geht nicht so!" (Ebd. 274).

5 Ebd. 278.

Vermutlich ob der Ablehnung seines Stückes seitens seiner Kollegen gekränkt, forderte Matthus abschließend: "Wir sollten sachlich darüber reden, aber uns nicht gegenseitig solche Vorwürfe antun."¹

Bemerkenswert ist die Akademie-Diskussion von September 1987, bei der Friedrich Goldmanns 3. *Sinfonie* Thema der Auseinandersetzung war.² Während die Sektionsmitglieder im großen und ganzen eingenommen, wenn nicht gar beeindruckt von dem Stück waren, holte der Komponist selber – was bisher in keiner Sektionssitzung vorkam – zu einem Rundumschlag gegen die fragliche Sinfonie, seinen momentanen Kompositionsstil generell und zuletzt gar gegen die Umstände in der DDR aus. Insbesondere die zahlreichen Verzerrungen sowie das vermeintlich langatmige "Melodisieren" im eigenen Stück war, den Äußerungen nach, unerträglich für Goldmann, während Siegfried Matthus gerade diesen Aspekt lobend hervorhob. Ersteren hingegen erinnerte – in dem Bewußtsein des Komponisten, zu "verkürzen" – ein so geartetes "Bedienen von Emotionen" ohne Umschweife an die "Nazizeit".³ Daß Goldmann in dieser Sitzung den Bogen zu schlagen vermochte vom – inszenierten oder nicht-inszenierten – Mißfallen an der eigenen Komposition über die Nazizeit bis zum Gedanken an den Ausreiseantrag,⁴ verdient einige Beachtung. Kaum ist unter diesem Gesichtspunkt von der Hand zu weisen, daß musikalische Elemente tatsächlich einen politischen Sinn zu erhalten vermögen, wenn Goldmann behauptet: "[D]as Stück ist mir zu melodios und atmet zu wenig",⁵ und:

"[I]ch will wirklich den Ton hören, nicht diese Figuration. Das kann ich nicht mehr ertragen, und Sinfonie kann ich sowieso nicht mehr ertragen. Was soll denn das noch? Das Gerede, das in dieser Welt stattfindet, dieses Blabla, kann ich nicht mehr ertragen. [...] Ich will eigentlich alles, was ich bislang in meinem Leben gemacht habe, wie Dreckwasser aus der Badewanne lassen, also den Stöpsel ziehen. Ich weiß nicht, ob ich es schaffe. Ich muß wahrscheinlich dazu die DDR verlassen. Auch dieses Stück ist für mich ein Dreckwasserprodukt."⁶

Auf diese Weise wurde "Melodisieren", "Figurieren" und sogar die Gattung "Sinfonie" identifiziert mit und ersatzweise bekämpft für den mittlerweile unerträg-

1 Ebd.

2 SAdK, ZAA, Sig. 1110/2, 224–244.

3 Ebd. 232.

4 "Auch die Diskussionen, die in diesem Land stattfinden, halte ich für unerträglich, was das ND, die parteipolitische Richtlinie, in diesem Land verfolgt. Da kann ich nur weggehen wollen..." (ebd. 233).

5 Ebd. 230.

6 Ebd. 229. Daß Goldmann seine 3. *Sinfonie* inzwischen sehr schätzt, geht aus einer mündlichen Äußerung gegenüber d. Verf. (Mai 2004) hervor.

lich gewordenen Staat DDR. Als Siegfried Matthus am Ende der Sitzung Bredemeyer und Goldmann für den Professorentitel in die Diskussion einbrachte, Goldmann aber "so etwas" ablehnte, schlug Dieter Zechlin vor, "Frieder Goldmann mit dem Professorentitel zu bestrafen."¹ Goldmann wurde 1991 – nach der "Wende" – Professor.

Kurz vor Schluß: Ewig Gestrige und das Ende der DDR

Der musikalische Diskurs in der Akademie-Sektion war ab etwa Mitte der 70er Jahre, als die "jüngeren" Komponisten zu ordentlichen Mitgliedern avancierten, hinsichtlich der ästhetischen Anschauungen, später auch in politischen Belangen, weitgehend frei von ideologischer Bevormundung. Hiermit bot die Akademie eine "von außen" nur schwer vorstellbare Enklave; im Gegensatz zu dieser Spielwiese wurden z. B. innerhalb des Komponistenverbandes und der Zeitschriften nach wie vor Grabenkämpfe ausgetragen. Die Rolle Ernst Hermann Meyers beispielsweise, der bis zu seinem Tod 1988 sporadisch an den Sitzungen teilnahm, war die des "geduldeten Alten", von dem nichts mehr zu befürchten war. Kaum ist ein friedlicheres Treffen denkbar als jenes im Dezember 1987, als Meyers 6. und letztes Streichquartett einhellig u. a. bei Bredemeyer, Katzer, Kochan, Matthus, Ruth und Dieter Zechlin auf freundliche, gar anerkennende Zustimmung stieß.² Meyers Reaktion auf die freundlichen Worte mutet fast gerührt an: "Ich danke euch. Ihr müßt verstehen, es ist für einen Menschen, der nicht mehr so viel Gelegenheit hat, über diese Werke mit anderen zu sprechen, natürlich sehr erfreulich und sehr beglückend, das einmal tun zu können."³ Bei der mehr als anregenden Diskussion über Goldmanns 3. *Sinfonie* drei Monate zuvor wäre Meyer nach eigenem Bekunden am liebsten dabeigewesen, doch steht bei diesem Wunsch wohl, anders etwa 15 Jahre zuvor (damals waren Meyers Angriffe gegenüber jungen Komponisten noch denkbar ernst gemeint), in erster Linie der Sensationsaspekt im Vordergrund: "Neulich die Diskussion mit Goldmann hätte ich furchtbar gerne mitgemacht."⁴

Zwar traten auf der bereits erwähnten Rostocker Plenartagung im März 1981 noch einmal die sowjetischen Ideologen auf ästhetischem Gebiet Grigori M. Schneerson und Wiktor W. Wanslow auf – letzterer unternahm einen für die 80er Jahre höchst peinlichen Versuch, die Nachkriegszeit wieder aufleben zu lassen (daß er dabei aus einem jahrzehntealten Manuskript ablas, ist zumindest vorstellbar):

1 Ebd. 257.

2 SAdK, ZAA, Sig. 1110/3, 299–302.

3 Ebd. 302.

4 Ebd. 315.

"Wenn wir davon ausgehen, daß der sozialistische Realismus neue Siege erringen wird, ergibt sich daraus, daß Einflüsse des Abstraktionismus, Surrealismus, des absichtlichen Primitivismus und anderer Strömungen nachlassen werden und eine klare, vernünftige, menschliche, wahrheitsgetreue Abbildung des sich entwickelnden Lebens die Kunst tragen wird."¹

Außerdem hieß es in seinem Vortrag:

"Diese Strömungen, die die menschliche Gestalt entweder zergliedern und geometrisieren, verwandeln den Menschen in eine Art Mechanismus (Kubismus), oder unterdrücken eine lebendige Persönlichkeit durch moderne Rhythmen und mechanisierte Formen (Futurismus), oder verzichten programmhaft, demonstrativ auf jeden objektiven Lebensinhalt (Abstraktionismus und andere Formalismusarten), oder drücken ein krankes, chaotisches, unlogisches, irrationales Bewußtsein eines dehumanisierten Menschen aus (Surrealismus, Pop-art), oder rufen den Menschen zu den anfänglichen, der historischen oder persönlichen Entwicklung vorangehenden Formen zurück (Primitivismus, imitiert Zeichnungen der Urvölker, Kinder oder Geisteskranken), oder machen die Kunst zum Analogon der enteigneten Technik (Op-art, Kinetismus) usw. Die Gesamtheit dieser und ähnlicher Strömungen, die die reale Gestalt der Wirklichkeit zerstören, nennen wir Modernismus und halten ihn für den Ausdruck des Verfalls und Verkommenheit des künstlerischen Schaffens."²

Solchen Ausfällen wurde jedoch in Rostock demonstrativ kaum Beachtung zuteil.

Die letzten Musik-Sektionssitzungen der Jahre 1987 bis 1989 – teils auch schon diejenigen davor – waren, neben Werkbesprechungen, geprägt von Unmutsbekundungen gegenüber dem eigenen Staat. Hier sind kaum spezifische Themenkreise dingfest zu machen: Man sprach über Gorbatschow, über den in der DDR verfehlten Marxismus, über die Uneinsichtigkeit der (Kultur-)Funktionäre, fragte empört nach den nach wie vor in der Akademie vermuteten "Giftschrank",³ ärgerte sich über die Unwürdigkeit, mit der Komponisten wie Alfred Schnittke an der Grenze zur DDR kontrolliert⁴ und die Witwe Schostakowitschs während eines Konzerts von der Polit-Prominenz nicht beachtet wurde⁵ und beklagte, nicht zuletzt, die immer noch vorhandene kulturelle Bevormundung seitens der Partei. Bredemeyer erzählte den Witz von der Perestrojka:

1 SAdK, ZAA, Sig. 923/1, 72.

2 Ebd. 110/111. Grammatikfehler wurden hier stillschweigend korrigiert.

3 SAdK, ZAA, Sig. 1404/4, 467.

4 SAdK, ZAA, Sig. 1404/1, 37.

5 SAdK, ZAA, Sig. 1110/3, 349.

"Um das Wort Perestrojka zu erklären, braucht man drei Wörterbücher, eines Russisch-Deutsch, ein Synonym-Wörterbuch, da steht: Umgestaltung = Rekonstruktion, dann noch ein Wörterbuch, da steht: Rekonstruktion = Wiederherstellung der alten Zustände. Dann ist alles in Ordnung. (Heiterkeit);"¹

Schenker äußerte den Wunsch, trotz fehlender Argumentationskultur in der DDR Ernst Blochs *Prinzip Hoffnung* zu lesen,² Goldmann war der Meinung, es gäbe keine Philosophie in der DDR³ und brachte schließlich die unermüdlichen Klagen darüber, daß Nicolaus Richter de Vroe kein Telefon bekäme, zu einem Ende:

"Niko Richter de Vroe ist abgehauen. Als er noch hier war, habe ich händeringend darum gebettelt: Helft, ihm, gebt ihm ein Telefon! Das hat man zur Kenntnis genommen, aber es ist nichts geschehen. Er sitzt jetzt in München, ihm geht es blendend."⁴

Das Kurzprotokoll der bereits erwähnten besonders "unmutigen", überaus aufschlußreichen Sitzung vom Februar 1989,⁵ in welcher u. a. Dittrich die Jahre und Jahrzehnte der musikpolitischen Gängelung in der DDR Revue passieren ließ und zu mehr Mut aufrief, in der Ruth Zechlin sich "ständig in 'Das Schloß' und den 'Prozeß' von Kafka versetzt"⁶ fühlte und speziell Kurt Hagers Ignoranz in aller Schärfe beklagt wurde, landete schließlich über Gerhard Wohlgemuth und die SED-Bezirksleitung Halle auf Honeckers Schreibtisch.⁷ Weitere Konsequenzen hatte diese Maßnahme nicht, denn die Sektion Musik war zu dieser Zeit nur eine von vielen Stimmen. In der Jahrzehnte währenden, konfliktreichen Liaison zwischen Akademie und politischer Macht kam es indes zwischen beiden, kurz vor Beginn neuer Allianzen, zu einem letzten, kaum bemerkten Kurzschluß.

1 SAdK, ZAA, Sig. 1404/1, 44.

2 SAdK, ZAA, Sig. 1256/2, 249.

3 Ebd. 248.

4 SAdK, ZAA, Sig. 1110/2, 242.

5 SAdK, ZAA, Sig. 1404/1, 66–98.

6 Ebd. 83.

7 Vgl. hierzu SAdK Sig. 1404/2, 131.

musicologica berolinensia

Texte und Abhandlungen
zur historischen, systematischen und vergleichenden
Musikwissenschaft

Band 13

Matthias Tischer (Hrsg.)

Musik in der DDR

Beiträge zu den Musikverhältnissen eines verschwundenen Staates

2005
Verlag Ernst Kuhn - Berlin

Matthias Tischer (Hrsg.)

Musik in der DDR

Beiträge zu den Musikverhältnissen eines verschwundenen Staates

Mit Beiträgen von Thomas Ahrend, Michael Berg, Tobias Faßhauer,
Albrecht von Massow, Nina Noeske, Victoria Piel, Matthias Tischer,
Daniel zur Weihen und Friedrike Wißmann

2005
Verlag Ernst Kuhn - Berlin

Bibliographische Information Der Deutschen Bibliothek
 Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Dateien sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by Die Deutsche Bibliothek
 Die Deutsche Bibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliographie; detailed bibliographic data is available in the Internet at <http://dnb.ddb.de>.

Erste Auflage 2005
 © Verlag Ernst Kuhn - Berlin, Postschließfach 08 01 47, D-10001 Berlin
 eMail: verlag-ernst-kuhn@vek.de
 Internet: <http://www.vek.de>
 Alle Rechte vorbehalten.
 Printed in Europe
 ISBN 3-936637-05-9

Inhaltsverzeichnis	V
Vorwort des Herausgebers	VII

Matthias Tischer: Musik aus einem verschwundenen Staat – Thesen zu Risiken und Nebenwirkungen des Projekts DDR-Musikgeschichte	1
---	---

Albrecht von Massow: Neue Musik als Konsequenz von Säkularisierung – Die 'Mitteldiskussion' in der DDR im Kontext der europäischen Moderne	12
--	----

Tobias Faßhauer: Zur Krise der Volkstümlichkeit bei Hanns Eisler	26
--	----

Michael Berg: LTI und Siegersprache	49
---	----

Matthias Tischer: Musik im Zeichen Bertolt Brechts – Versuch über das Gestische in der Musik	76
--	----

Nina Noeske: Autorität und Differenz – Musikalische Dekonstruktion in der DDR	93
---	----

Matthias Tischer: Ästhetische, poetische und politische Diskurse in der Akademie der Künste: "Warum ist das so, daß wir innerhalb der Republik eine Kulturinsel sind?", die 50er und 60er Jahre	105
---	-----

Nina Noeske: "...und Nicolaus Richter de Vroe hat kein Telefon", die 70er und 80er Jahre	127
--	-----

Friederike Wißmann: Klassik als Auftrag und Selbstentwurf – Faust-Vertonungen in der DDR	152
--	-----

Victoria Piel: Dissonante Repräsentationen – Tendenzen der DEFA-Filmmusik der 70er Jahre	166
--	-----

Nina Noeske: Des Schenkers Schneider, des Schneiders Geißler: Anmerkungen zur musikalisch-ästhetischen Gruppenbildung in der DDR der 70er und 80er Jahre	185
--	-----

Matthias Tischer: Der 17. Juni 1953 und die Musik	207
Thomas Ahrend: Materialien zur Editions-geschichte der <i>Lieder und Kantaten</i> von Hanns Eisler	238
Nina Noeske: "Auch eine Musik ist Maschine" oder "Im Warenhaus für kleines Glück": Georg Katzers <i>D-Dur-Musikmaschine</i> (1973)	260
Daniel Zur Weihen: "Ich versprach, mein Möglichstes zu tun" – Komponisten im Blick des Ministeriums für Staatssicherheit	273
Rudolf Wagner-Régeny: Aufzeichnungen "Die Tage" (1962-63) – Schweigen im Schatten der Mauer (Übertragen und kommentiert von Matthias Tischer)	313
Daten zur Musikgeschichte der DDR (zusammengestellt von Michael Berg)	349
Kurzbiographien und Kontaktadressen der Autoren des Bandes	404

VORWORT DES HERAUSGEBERS

Die deutsche Musikwissenschaft scheint aus der Geschichte gelernt zu haben. Anders als nach dem Zweiten Weltkrieg ist die jüngste Vergangenheit kein Tabu. Fünfzehn Jahre nach dem Fall der Mauer liegt eine gute Handvoll Studien zu den Musikverhältnissen der DDR vor; weitere befinden sich im Entstehen. So wichtig diese Arbeiten sind, sie reichen bei weitem nicht aus, um das Bild dieses kurzen aber höchst komplexen Ausschnittes der Musikgeschichte auszuleuchten. Die Forschung hier abzubrechen, hieße das Tabu im Gewande der Marginalisierung wiederkehren zu lassen. Es ist allenfalls ein Anfang gemacht!

Ziel vorliegenden Bandes ist es, aufzuzeigen, welche unterschiedliche Perspektiven sich im Blick auf die Musikgeschichte jenes verschwundenen Staates einnehmen lassen. Bisherige Ansätze, z. T. auch solche, die in der DDR entstanden waren, sollen dabei nicht vom Tisch gewischt werden: Einwände und Ergänzungen lassen sich in der Wissenschaft prinzipiell als Würdigung lesen. Auch künstlerische, ästhetische und politische Positionen, über die die Geschichte erbarmungslos hinweggegangen ist, behalten als historische Dokumente ihren Stellenwert.

So ist der thematische Bogen von einer sprachgeschichtlichen Analyse (Berg), über Editions-geschichtliches (Ahrend) bis zur Diskursgeschichte am Beispiel der Sektion Musik der Akademie der Künste der DDR gespannt (Noeske/Tischer).

Friederike Wißmanns Beitrag zur Doktrin der Erbe- bzw. Klassikrezeption, Tobias Faßhauers Aufsatz über die Idee des Volkstümlichen bei Eisler im Wandel der Zeitläufte und die ästhetischen Ansätze mit Überlegungen zur "musikalischen De-konstruktion" (Noeske), dem "Gestischen" bei Dessau (Tischer) sowie Reflexionen zur sogenannten Mitteldiskussion (von Massow) ergänzen und befruchten einander.

Fallstudien wie Victoria Piels Beitrag zur Musik in ausgewählten DEFA-Filmen, Zur Weihens Untersuchung der Stellung der Staatssicherheit zu einigen Musikern und mein Text zum Wechselverhältnis von Tagespolitischem und Musik am Beispiel der Ereignisse um den 17. Juni 1953 werden ergänzt durch Noeskes rezeptions-geschichtliche Überlegungen zur Kanonisierung im Bereich der avancierten Musik.

Abgerundet wird der Band durch die Wiedergabe eines Tagebuches von Rudolf Wagner-Régeny aus der Zeit nach dem Mauerbau und eine umfangreiche Zusammenstellung von politischen und kulturgeschichtlichen Daten (Berg).