

"Noch wo die Kunst [...] auf dem Äußersten von Unstimmigem und Dissonantem besteht, sind ihr jene Momente zugleich solche von Einheit; ohne diese würden sie nicht einmal dissonieren."¹

Und das gilt für die Kunst in geschlossenen und offenen Gesellschaften wohl gleichermaßen.

¹ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, in: Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. 15, hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt 1976, 235.

NINA NOESKE

DES SCHENKERS SCHNEIDER, DES SCHNEIDERS GEISSLER

Anmerkungen zur musikalisch-ästhetischen Gruppenbildung in der DDR der 70er und 80er Jahre

I

Die Voraussetzungen für die Kanonisierung bestimmter musikalischer Werke, Werkgruppen und Komponisten(namen) sind nach wie vor kaum untersucht. Mit welchen ästhetischen Äußerungen sich eine Gesellschaft – oder ein Teil davon – zu identifizieren vermag, hängt sowohl von deren Selbstverständnis als auch von der Kraft und Geschicklichkeit der jeweiligen künstlerischen Strömungen mitsamt deren Verfechtern ab, sich für ein soziales Gebilde als relevant darzustellen. Angesichts dieser Tendenzen fällt es schwer, Kanonisierung auf einen vermeintlich existierenden "absoluten" ästhetischen Wert zurückzuführen; was zu einer Zeit bedeutungslos ist, kann Jahre später, neu entdeckt, größten Einfluß auf den ominösen Zeitgeist besitzen et vice versa.¹ Daß dabei ein Werk seine Potentiale über einen längeren Zeitraum hinweg nur entfalten kann, sofern in ihm immer neue Sinn-Komplexe zutage befördert werden können, der Gehalt in seiner Vielschichtigkeit also niemals ganz ausgeschöpft ist, sei dabei unbestritten.

Hier kann nicht entschieden werden, welche musikalischen Werke der untergegangenen DDR vor dem Vergessen bewahrt werden sollten und welche nicht. Auch für eine diesbezügliche Prognose ist der Zeitpunkt noch nicht gekommen: Zu komplex sind die Mechanismen, welche in diesem Zusammenhang eine Rolle spielen und zu deutlich sind aktuell noch diejenigen Kräfte am Werke, die als Teilhaber an bestimmten ästhetischen Richtungen für eine Kanon-Bildung – sofern ein solcher "Kanon" nicht ohnehin in naher Zukunft obsolet wird – im bewußten Einsatz die Richtung angeben. Noch ist eine den Zeitraum 1949–89 komplett überblickende DDR-Musikgeschichte nicht geschrieben, und falls dies demnächst geschehen sollte, ist die Wahrscheinlichkeit einer auf dem Fuße folgenden, durchaus wünschenswerten "Gegendarstellung" mit anderen Schwerpunktsetzungen und Ergänzungen nicht gering. Ob die maßgeblichen Werke nun in der Hauptstadt oder der Provinz, in den

¹ Ähnlich Carl Dahlhaus: "Daß ein Werk es einzig sich selbst, seiner Struktur und seinem Ausdrucksgehalt, verdanke, wenn es Jahrzehnte oder sogar Jahrhunderte überlebt, ist ein moderner Aberglaube." (In: Ders., *Musikästhetik*, Laaber 1986, 145). – Es ist allerdings unwahrscheinlich, daß es einen unabhängig vom Rezipienten existierenden "Ausdrucksgehalt" gibt.

frühen oder späten DDR-Jahren, mit politischem oder unpolitischem, konformem oder widerständigen Gestus geschrieben wurden; ob es die Opern oder die Orchesterstücke sind, die Kantaten oder die Kammermusik, die Werke mit programmatischem oder "absolutem" Anspruch, welche den Erwartungen einer "Nachwelt" (die ja durchaus auch bestimmte Vorstellungen von dem hegt, was Komponieren in der DDR nun "eigentlich" bedeutete) genügen, hängt zunächst einmal von jeweiligen individuellen Schwerpunktsetzungen ab. Dabei können die am DDR-Musikgeschehen persönlich Beteiligten nicht die alleinige Deutungshoheit für sich beanspruchen (den ersten Überblick über die Musikverhältnisse in der DDR schrieb übrigens 1968 der westdeutsche Publizist Fred K. Prieberg), sondern der "Vorsprung" der Zeitgenossen besteht vor allem in deren privilegiertem Erfahrungsraum sowie deren Einsichten in bestimmte, individuell unterschiedlich empfundene, dynamische gesellschaftliche Kräfteverhältnisse, die nicht zuletzt für die Rezeption eines Werkes im Sozialismus einigen Aufschluß geben. Jenes DDR-spezifische, in sich vielfach gebrochene "Hören" gilt es im Zuge der wissenschaftlichen Aufarbeitung von Musikgeschichte der DDR als Teil der Universalgeschichte zu rekonstruieren, was ein "Außenstehender" alleine zweifellos nur mühsam zu leisten vermag. Ob eine Komposition jedoch auch einer zukünftigen Gesellschaft Sinn vermitteln, grundlegende Fragen stellen und Orientierung ermöglichen kann, entscheidet nicht die soziale Relevanz eines Werkes innerhalb einer bestimmten politischen oder gesellschaftlichen Situation, sondern allein die Tatsache, ob eine ästhetische Äußerung, indem sie Verallgemeinerbares in sich birgt, über jene Konstellation hinauszudeuten vermag.

Hier soll es, wie dargelegt, nicht um Spekulationen hinsichtlich eines künstlerisch-musikalischen Wertekanons gehen. Dagegen wird der Versuch unternommen, anhand des Beispiels der "Gruppe um Frank Schneider" – Frank Schneider widmete die biographischen Ausführungen seines 1979 in der DDR veröffentlichten Buches *Momentaufnahme* einer kleinen Anzahl gleichsam auserwählter Komponisten –, welche um 1980 u. a. von Fritz Geißler scharf kritisiert wurde, zu untersuchen, wie es zu jener ästhetischen Gruppen- mit zeitweise klarer Frontenbildung im Osten Deutschlands kommen konnte, die bis heute nachwirkt. Da ich selber keine Zeitzeugenschaft beanspruchen kann, sollen zunächst die ästhetischen Hintergründe jenes Schneiderschen Versuchs einer Kanonbildung im Vordergrund stehen; im Anschluß hieran steht der Versuch, die mutmaßlich von Fritz Geißler ausgelösten, auf den Geraer Ferienkursen 1979 kulminierenden und bis in die 80er Jahre andauernden Grabenkämpfe anhand einiger Dokumente – vor allem aus der Akademie der Künste – nachzuzeichnen und mit Blick auf eine anstehende Musikgeschichte der DDR auszuwerten. Auf diese Weise läßt sich nicht zuletzt die These erhärten, daß ästhetische Wertsetzungen in diesem Kontext immer auch politisch motiviert waren.

Aussagen zu persönlichen Motivationen und Hintergründen, die – zumindest bei den bereits verstorbenen Beteiligten – nur sehr bedingt rekonstruierbar sind, sind hierbei kaum möglich; diesbezüglich können allein sehr vorsichtige Mutmaßungen angestellt werden. In erster Linie geht es somit um ein behutsames Ertasten möglicher Faktoren, die in diesem Zusammenhang hinsichtlich musikkultureller Kanonisierung wie auch (damit einhergehend) Marginalisierung eine Rolle spielen und spielten. Die Frage, ob und inwieweit das Beispiel der "Schneider-Gruppe" auf andere Zusammenhänge übertragen werden kann, soll hier lediglich in den Raum gestellt werden.

II

1979 erschien im Leipziger Reclam-Verlag das über 450 Seiten starke Buch *Momentaufnahme. Notate zu Musik und Musikern in der DDR* des damals 38jährigen Musikwissenschaftlers Frank Schneider, welches, neben zahlreichen musikalischen Analysen,¹ ausschließlich den sechs Komponisten Reiner Bredemeyer, Paul-Heinz Dittrich, Friedrich Goldmann, Georg Katzer, Siegfried Matthus und Friedrich Schenker, allesamt zwischen 1929 und 1942 geboren, jeweils eine ausführlichere Betrachtung sowohl im Kapitel "Exposition" (Komponistenporträts) wie auch im Abschnitt "Reprise" (Werkanalysen) widmete. Diese Auswahl entsprach der subjektiven Überzeugung des Autors, "daß vor allem sie für die Herausbildung des musikalisch Neuen und einer neuartigen schöpferischen Vielfalt während des vergangenen Dezenniums in der DDR einstehen."² So bezeichnet Schneider sein Vorgehen weder als "parteiisch" noch als "originell", sondern als "bestenfalls engagiert", "weil der wachsenden Bedeutung dieser Komponisten seitens der Musikwissenschaft bislang noch zu wenig Aufmerksamkeit gezollt wurde".³ Die in der DDR vielrezipierte Untersuchung kam somit zweifellos mit dem Impetus zustande, eine noch nicht vollständig etablierte musikalische "Avantgarde" gegenüber Zweiflern und Verächtern zu verteidigen, den betreffenden Kompositionen unter Umständen zu weiteren Aufführungen zu verhelfen und dem Rückfall in jene ästhetischen Debatten, wie sie in den 50er Jahren den Osten Deutschlands dominierten, ein für alle Mal vorzubeugen. Auffallend ist, daß Schneider hier in erster Linie (mit Ausnahme Siegfried Matthus') Schülern, jüngeren Freunden und Weggefährten Paul Dessaus Aufmerksamkeit widmete, die allesamt im Laufe ihres kompositorischen Werdegangs mit zum Teil eminenten Schwierigkeiten,

1 Besprochen werden im Kapitel "Durchführung" u. a. Werke von Frank-Volker Eichhorn, Fritz Geißler, Peter Herrmann, Günter Kochan, Rainer Kunad, Christfried Schmidt, Manfred Schubert, Gerhard Tittel, Ruth Zechlin und Udo Zimmermann.

2 Frank Schneider, *Momentaufnahme. Notate zu Musik und Musikern in der DDR*, Leipzig 1979, 8.

3 Ebd.

ihre Musik durchzusetzen, zu kämpfen hatten, sich jedoch ab Beginn der 70er Jahre einer vermehrten Rezeption innerhalb ihres Landes erfreuen konnten. Spätestens Mitte der 80er Jahre waren sie schließlich, nicht zuletzt als Mitglieder der Akademie der Künste, endgültig als für die DDR repräsentative Komponisten, die mitunter sogar eine Meisterklasse zu unterrichten hatten, anerkannt und etabliert. Daß Schneiders Buch, immerhin die erste und einzige DDR-interne umfassendere Überblicksdarstellung des aktuellen ostdeutschen Musiklebens eines einzelnen Autors, hieran einen nicht unerheblichen Anteil hatte, liegt nahe.

Mehrere Faktoren spielen somit eine Rolle bei der Schneiderschen Auswahl ästhetisch und gesellschaftlich vermeintlich relevanter Komponisten bzw. Kompositionen: Sicherlich ist die persönliche Bekanntschaft – insbesondere zwischen Schneider und Goldmann entwickelte sich eine Art "Zusammenarbeit": Goldmann konnte (und kann) des öfteren kaum mehr zwischen seinen persönlichen und Schneiders Ansichten zu bestimmten eigenen Kompositionen unterscheiden¹ – ein maßgebliches Kriterium. Auch die Tatsache, daß Schneider viele der in der *Momentaufnahme* veröffentlichten Analysen bereits zuvor vor allem in *Musik und Gesellschaft*, der Zeitschrift des Komponistenverbandes, veröffentlichte oder zur Durchsetzung der jeweiligen Werke gegenüber ewig gestrigen staatlich-parteilichen Kommissionen verfaßte, spielte gewiß eine Rolle für die 1979 getroffene Auswahl. Doch hat Schneider ebenfalls zahlreiche Werke anderer Komponisten gewissenhaft analysiert. Warum also wird, um in der betreffenden, damals noch publizistisch unterbelichteten Generation zu bleiben, beispielsweise Jörg Herchet, Gerhard Rosenfeld, Siegfried Thiele und Hans Jürgen Wenzel keine auch nur kurze Betrachtung zu Leben und Werk zuteil?² Warum sind die rahmenden Kapitel "Exposition" und "Reprise" den sechs erwähnten Komponisten, die Durchführung jedoch kurzen, das jeweilige Werk von Eichhorn bis Zimmermann eher streifenden Erläuterungen vorbehalten? – Ästhetische Erwägungen und Wertkriterien zählen hier, neben dem Impuls, die einst am meisten "Getretenen" (zu denen allerdings auch etwa Jörg Herchet gehört) zu rehabilitieren, sicherlich zu den Hauptgründen. So ist als Tenor der Schneiderschen Analysen immer wieder durchhörbar, daß jene hier im Mittelpunkt stehenden Komponisten – wiederum mit Ausnahme von Matthus³ – angeblich (auch widersprüchliche) gesellschaftliche Realitäten

1 So Goldmann in einer Diskussion am 8.12.2001 (Albrecht von Massow/Friedrich Goldmann: "Gespräch", in: *Zwischen Macht und Freiheit. Neue Musik in der DDR*, hrsg. v. Michael Berg, Albrecht von Massow und Nina Noeske, Weimar 2004, 165–176, hier 166).

2 Im Falle Tilo Medeks ist die Erklärung verhältnismäßig einleuchtend: Der Komponist siedelte 1977 nach Westdeutschland über und konnte somit naturgemäß nicht mehr als repräsentativ für die DDR dargestellt werden.

3 Warum Matthus in die Untersuchung von 1979 hineingenommen wurde, verdiente eine eigene Erörterung. Möglicherweise wollte Schneider potentiellen Anschuldigungen, einen bestimm-

"hörbar" machten und somit einen "Realismus mit umgekehrten Vorzeichen" als Gegenentwurf zum vermeintlichen Realismus sozialistischer Provenienz, der ja bekanntlich hinsichtlich wesentlicher Bereiche der Realität blind und eher weltfremd war, anböten. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die Stellungnahme Frank Schneiders aus dem Jahre 1994, in welcher er gesteht, daß zahlreiche seiner eigenen Analysen von vornherein bewußt als Legitimation Neuer Musik in der DDR angefertigt wurden, wissenschaftlicher Nachprüfung jedoch zumindest in den Teilen, in denen über die Feststellung musikalischer "Sachverhalte" hinaus Spekulationen hinsichtlich des musikalischen Gehalts angestellt wurden, nicht standzuhalten vermögen. Jenes eigene taktische Vorgehen wird von Schneider bezeichnenderweise mit "propagandistischer Gegen-Apologik"¹ bezeichnet. Dementsprechend dürfte es dem Außenstehenden schwer fallen, zu entscheiden, wo redliche Analyse und Interpretation beginnt und wo die – ebenfalls auf ihre Weise redliche – Taktik endet. Daß jedoch Schneider ein ganzes Buch mit "methodisch schlechtestem Gewissen"² verfaßte, ist nur schwer vorstellbar; wahrscheinlicher ist, daß etwa jener legitimatorische Aspekt des "Realismus mit anderen Vorzeichen", von Schneider als für die Musik Bredemeyers, Dittrichs, Goldmanns, Katzers und Schenkers charakteristisch vorgeschlagen, anfangs durchaus auch als kluger Schachzug gewertet wurde, dann aber an Eigendynamik gewann und schließlich sowohl auf Seiten der Rezeption als auch für die Komposition selber mehr und mehr relevant wurde. Was Schneider (ausgehend vom vagen formulierten Selbstverständnis der Komponisten) explizierte, griffen diese wiederum ihrerseits auf; so wirkten sich die Erkenntnisse des Musikwissenschaftlers auf deren Werke wie auch auf die zu großen Teilen "Schneidergeprägte" Rezeption Neuer Musik in der DDR aus.

Mit jener besonderen, sich als "eigentlich" verstehenden Spielart des "Realismus" wurde zugleich eine bereits wirkmächtige künstlerische Linie prononciert: Insbesondere Reiner Bredemeyer hatte bereits zuvor immer wieder, auch mit dem Verweis auf "gestisches Komponieren", für sich beansprucht, komplexe Realitäten aller Art hörbar zu machen – und sich damit in die ästhetische Tradition Brechts, Eislers und Dessaus, zugleich aber auch in jene von Futurismus und Brutismus eingereiht. Daß Bredemeyer

ten "Kreis" – in diesem Falle die Komponisten um Paul Dessau – zu bevorzugen, hiermit von vornherein die Grundlage entziehen. Matthus diene demzufolge mehr oder minder als Alibi-Komponist, der sich zwar Ende der 1960er Jahre einer "avancierten" Musiksprache bediente, sich aber mittlerweile unter den Genannten der größten Popularität erfreute.

1 Frank Schneider, "Vom Reden und Schweigen. Über Neue Musik im Bannkreis real-sozialistischer Ästhetik", in: *Klischee und Wirklichkeit in der musikalischen Moderne*, hrsg. v. Otto Kolleritsch, Wien, Graz 1994 (= *Studien zur Wertungsforschung* Bd. 28), 92–102, hier 100.

2 Ebd.

meyer beim Musikhören ungern die Fenster zumachte,¹ wodurch ja nicht zuletzt auch der "Lärm der Straße" direkt "ins Haus dringt", entspricht der Erzählung Goldmanns, daß das Tuten eines Elbdampfers während der Uraufführung seiner *Sonate für Bläserquintett und Klavier* (komponiert 1969/70) auf Schloß Pillnitz in Dresden seine Komposition auf wunderbare Weise ergänzte.² So ist das "Dokumentarische" (und sei es als bloßes "Geräusch"), welches Günter Mayer 1978 als konstitutiv für die Ästhetik Hanns Eislers hervorhob,³ für Komponisten wie Bredemeyer und Goldmann, aber auch für Schenker, der sein *Fanal Spanien* (1980) aus Kampf- und Arbeiterliedern zusammenmontierte, nach wie vor von Bedeutung – nicht zuletzt als intendierter Gegenentwurf zum bloße Illusionen bedienenden Sozialistischen Realismus. Wer hier eine Art "Rückführung von Kunst in Lebenspraxis"⁴ – mithin "Avantgarde" im Sinne Peter Bürgers – wittert, dürfte nicht ganz fehlgehen. Bezeichnend ist, daß die Musik von Edgard Varèse, dessen musikalische Integration von Sirenenklängen sprichwörtlich für ein bestimmtes Kunstverständnis geworden, zugleich aber seitens der Musikwissenschaft in West wie Ost unterbelichtet geblieben ist, unter den meisten hier thematisierten Komponisten zu DDR-Zeiten einen hohen Stellenwert genoß.

Jener "Realismus mit umgekehrten Vorzeichen", der sich selbstbewußt gegen eine repräsentative, "glättende" Staats-Ästhetik wandte, stellte auf der anderen Seite einen kaum verhohlenen Gegenentwurf zum "westlichen" Darmstädter Komponieren der 50er und frühen 60er Jahre dar: Weder die jeglichem Realismus entsagende Kunstauffassung etwa eines Pierre Boulez, der bekanntlich die "Anekdote" aus musikalischen Äußerungen restlos getilgt haben wollte,⁵ noch unverbindliche Aleatorik, die mit der bewußten Absage an traditionelles kompositorisches Handwerk einhergeht, geschweige denn rigoroser Serialismus, fanden bei Goldmann, Bredemeyer, Katzer & Co. Gnade. Frank Schneider faßte jenen nach wie vor "realistischen Anspruch" in seiner 1980 erschienen, schon zu Beginn der 70er Jahre entstandenen Dissertation über *Das Streichquartettsschaffen in der DDR bis 1970* pointiert zusammen: "Entscheidend bleibt, den fatalen Zusammenhang von formaler Material,revolution' und Verlust an sozial bedeutsamen Gehalten in der spätbürgerlichen Musik zu durchbrechen".⁶ Schneider verteidigte auf diese Weise geschickt jedwede im eigenen Lan-

1 Reiner Bredemeyer, in: *Forum Musik in der DDR, Komponisten-Werkstatt*, hrsg. v. Christa Müller, Berlin 1973, 33.

2 Friedrich Goldmann, ebd., 84.

3 Günter Mayer, *Weltbild – Notenbild. Zur Dialektik des musikalischen Materials*, Leipzig 1978.

4 Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M. 1974.

5 Pierre Boulez, *Musikdenken heute 1*, aus dem Frz. von Josef Häusler und Pierre Stoll, Mainz 1963 (= *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik V*, hrsg. von Ernst Thomas), 28.

6 Frank Schneider, *Das Streichquartettsschaffen in der DDR bis 1970*, Leipzig 1980, 119.

de stattfindende "Materialrevolution" mit dem Hinweis, daß diese dem Anliegen des Realismus im Sozialismus mehr als alles andere entspreche; dabei ging das Kalkül eine untrennbare Einheit mit dem tatsächlichen Anliegen des Autors ein.

Mit Ausnahme des frühen Bredemeyer, der in den 50er Jahren so strikt seriell komponierte, daß Eisler in einem undatierten Brief an den jüngeren Komponisten konstatierte, es genüge beim Komponieren leider nicht, bis Zwölf zu zählen,¹ war orthodoxer Serialismus für DDR-Komponisten, wie es scheint, tatsächlich von vornherein eher uninteressant. Nichtsdestotrotz ging man mit jenen Darmstädter Errungenschaften zum Teil virtuos um; frapperend ist, wie häufig in einer 1988 im Osten Deutschlands erschienenen, von Mathias Hansen herausgegebenen Interviewsammlung mit DDR-Komponisten² Boulez' *Musikdenken heute* als für den eigenen kompositorischen Werdegang relevant beschrieben wurde.³ – Doch auch der Aleatorik wurde keine pauschale Absage erteilt. Insbesondere Ende der 60er Jahre experimentierten die damals jüngeren Komponisten mit großem Interesse, wenn auch nur (nach dem Vorbild Lutosławskis) innerhalb eng begrenzter Werkabschnitte, mit dem Zufall; beispielhaft seien hier als Resultate Goldmanns drei *Essays* für Orchester (entstanden zwischen 1963 und 1971) oder auch dessen *I. Sinfonie* (1972/73) genannt, in deren 2. Satz zahlreiche aleatorische Phasen eingebaut sind.⁴

1 Stiftung Archiv der Akademie der Künste (im folgenden: SAaK), Hanns-Eisler-Archiv [5354]. Bredemeyer zufolge verfaßte Eisler den Brief im Anschluß an das Meisterschüler-Abschlußkonzert 1957, wo Bredemeyers umstrittenes *Quintett* (für Flöte, Klarinette, Klavier, Violine und Cello) gespielt wurde; Daniel Zur Weihen hält dies für wahrscheinlich (vgl. *Komponieren zur Zeit. Gespräche mit Komponisten der DDR*, hrsg. v. Mathias Hansen, 15; Ute Wollny, *Das Vokalwerk von Reiner Bredemeyer. Eine Untersuchung zum Wort-Ton-Verhältnis*, unveröff. Diss., Halle 1984, 33; Daniel Zur Weihen, *Komponieren in der DDR. Institutionen, Organisationen und die erste Komponistengeneration bis 1961: Analysen*, Köln u.a. 1999 (= *Aus Deutschlands Mitte*; Bd. 29), 360).

2 Mathias Hansen (Hrsg.), *Komponieren zur Zeit. Gespräche mit Komponisten der DDR*, Leipzig 1988.

3 Unabhängig voneinander erwähnen Goldmann (73), Katzer (111), Matthus (170) und Ruth Zechlin (299) das Buch von Boulez. Aufschlußreich ist folgende Bemerkung Goldmanns in einer Sektionsitzung der AdK am 4. 1. 1980: "Ich bin fest überzeugt, es ging selbst in den 50er Jahren in Darmstadt nicht um Materialstand [...]. Um es ganz persönlich zu sagen: Mich hat das seinerzeit als ganz junger Mensch sehr beeindruckt. Da war etwas, wo ich eine Lust auf Welt hatte mit einem merkwürdigen Gebiet wie Musik. [...] Mich interessiert: Was waren eigentlich die Impulse für das, was sie damals machen wollten? Was hat uns daran so fasziniert? Für mich bildete das als sehr junger Mensch eine völlige Einheit mit dem, was uns an Brecht damals faszinierte. Wieso geht das und Brecht nicht zusammen?" (SAaK, ZAA [914] unpag.).

4 Auch in Paul Dessaus ungefähr zur selben Zeit entstandener *Orchestermusik 3* (1969) sind aleatorische Passagen zu finden.

Auffallend ist hierbei, daß, im Gegensatz zur "westlichen" Gewohnheit, selbst bei größtem Abstand zur (tonalen) Tradition von Konzert, Symphonie und Streichquartett an den traditionellen Gattungsbezeichnungen festgehalten wurde. Die Auseinandersetzung mit jenen hergebrachten Formen der Instrumentalmusik war latent oder manifest, und sei es vor allem als Negation (so etwa in Bredemeyers "minimalistischer", als Reaktion auf Goldmanns *I. Sinfonie* entstandener *Sinfonie* von 1974), in der DDR stets ein wichtiges Moment der kompositorischen Auseinandersetzung. Zu berücksichtigen ist hierbei, daß dieses DDR-spezifische Festhalten an den überkommenen Gattungsbezeichnungen weitgehend unabhängig von jener ab Ende der 70er Jahre in West und Ost forcierten Flucht in eine "Neue Einfachheit" zu verstehen ist: Während hier "Sinfonie" (zumindest in Teilen) immer den Rückgriff auf die Tonsprache des 19. Jahrhunderts implizierte, hat etwa Friedrich Schenkers zweiteilige *Sinfonie in memoriam Martin Luther King* (1969/70) hiermit kaum etwas gemein. Auch Bredemeyers *Konzert für Oboe und Orchester* (1977), dessen fünf Teile von (A) bis (E) nach Belieben angeordnet werden können, bedient sich weder eines "neoromantischen" Gestus, noch bleibt die Form des Instrumentalkonzertes des 18. und 19. Jahrhunderts auch nur annähernd bewahrt. Über die Gründe für jenes zweifellos überzeugte, nicht verordnete Festhalten an den tradierten Gattungen, die jedoch nach Belieben "gefüllt" wurden, läßt sich an dieser Stelle nur spekulieren. Wenn Friedrich Goldmann Ende 2001 in Weimar den Verdacht äußerte, daß das Komponieren von Sinfonien wohl "doch" etwas "mit DDR zu tun" gehabt haben muß,¹ so ist dem wohl zuzustimmen (ähnliches gilt für Streichquartette, Konzerte, Bläserquintette, Serenaden etc.). Jedoch: Inwiefern?

Zunächst ist festzuhalten, daß die von Schneider 1979 eingehender erörterten Komponisten vor allem von Paul Dessau, Hanns Eisler und Rudolf Wagner-Régeny (offiziell oder inoffiziell) unterrichtet wurden; jene Lehrer wiederum, hierunter vor allem die beiden ersteren, legten großen Wert auf jene Traditionslinie, welche von Bach über Beethoven zu Schönberg zu ziehen ist. Musikalische Experimente aller Art, von denen die Schüler keinesfalls ferngehalten werden sollten, hatten sich somit stets mit Blick auf die Verantwortung gegenüber dieser musikalischen Linie zu vollziehen. Der große Respekt der Jüngeren insbesondere vor Dessau und – ein-

1 "Ich habe übrigens witzigerweise, seit es die DDR nicht mehr gibt, keine Sinfonie mehr geschrieben und das ist ein Punkt, über den ich nachdenke! Ich habe manchmal wirklich geglaubt, Sinfonien schreiben muß doch etwas mit DDR zu tun gehabt haben, ich bin da seit einigen Jahren unsicher, irgendwo mißtraue ich mir da selbst. Das weiß ich übrigens wirklich nicht." (Albrecht von Massow/Friedrich Goldmann: "Gespräch", in: *Zwischen Macht und Freiheit. Neue Musik in der DDR*, hrsg. v. Michael Berg, Albrecht von Massow und Nina Noeske, Weimar 2004, 165–176, hier 171).

geschränkt – auch Eisler¹ könnte somit dazu beigetragen haben, jener Tradition auch in den Werkbezeichnungen ihren Tribut zu zollen. Doch auch die Abgrenzung zum "westlichen" Musikleben und -denken, demgegenüber man ein eigenes Profil zu bewahren hatte – und somit implizit das "trotz allem" immer wieder betonte Bekenntnis zum sozialistischen Projekt – spielte hier mit Sicherheit eine wesentliche Rolle. Zudem waren die Aufführungschancen (zumindest in der DDR) um ein Vielfaches höher, wenn ein Werk sich "Konzert", "Sonate" oder "Serenade" nannte; so hatten Goldmanns *Essays* von vornherein, auch wenn sie mit einigen Jahren Verspätung (*Essay I* war erst 1974, zehn Jahre nach Fertigstellung der Partitur, öffentlich zu hören) schließlich doch gespielt wurden, einen schweren Stand. Auch Parteifunktionäre hörten eine "Sinfonie" mutmaßlich mit einem größeren Vertrauensvorschuß als etwa ein Stück namens *Vorherrschend gegensätzlich* (Goldmann, komponiert 1980) oder *Electrization* (Schenkers heftig umstrittenes, mit Jazz-Elementen angereichertes Stück wurde 1972/73 komponiert). Fraglich ist, ob Bredemeyers *Sinfonie* (1974) bereits kurze Zeit nach deren Entstehung aufgeführt worden wäre, wäre sie nicht mit diesem Titel versehen. Ansonsten ist Bredemeyer unter den hier genannten Komponisten wohl derjenige, dessen Stücktitel sich am weitesten von den hergebrachten Gattungsbezeichnungen entfernten und sich dabei meist unmittelbar auf Charakter und Aufführungsmodus des jeweiligen individuellen Werkes bezogen. – Als vierter und letzter Grund für die Bevorzugung tradierter Gattungsbezeichnungen in der DDR sei hier noch die These aufgestellt, daß es für ostdeutsche Komponisten eine besonders reizvolle Herausforderung darstellte, zugleich "mit" und "gegen" die Implikationen der Gattung zu komponieren;² was schon Schönberg, ja sogar Beethoven verlockte, erfährt hier eine besondere Färbung. So konnte das Komponieren von Sinfonien und Streichquartetten in letzter Konsequenz durchaus eine Auseinandersetzung mit dem eigenen Staat beinhalten.

Was Schneider im Zuge des "Realismus mit umgekehrten Vorzeichen" immer wieder als relevant für "seine" Komponisten hervorhob, ist die Beobachtung, daß in deren Werken oftmals heterogenes Material unverbunden nebeneinanderstünde und die Musik damit – im Sinne Bertolt Brechts und damit auch Paul Dessaus – ein Angebot für den Hörer zum kreativen Weiterdenken darstellte. Angestrebt würde, so Schneider, nicht das runde, geglättete Werk, welches dem Rezipienten zum "Konsumieren" vorgesetzt wird, sondern die Schründe und Risse der komposito-

1 Im Juli 2003 äußerte Goldmann in einem Gespräch mit Matthias Tischer, daß er Hanns Eisler auch früher nicht als Komponisten, sondern hauptsächlich wegen des Buches *Komposition für den Film* geschätzt habe, bis er erfuhr, daß es größtenteils von Adorno verfaßt wurde.
2 Vgl. in diesem Band: Nina Noeske, "Autorität und Differenz: Musikalische Dekonstruktion in der DDR".

rischen Faktur stellten ein produktives Movens und zugleich den Kern des neuen "ungehörigen" Realismus dar:

"Die Komponisten besinnen sich darauf, daß Musik offen sein, aufhören, abbrechen könne, sich nicht zwingen müsse, Nachbild hermetisch geschlossener, organisch-gerundeter Vorgänge zu sein, wenn sie selbst sich in ihrer Sprachbereitschaft und Beredtheit als von traditionellen Formkonventionen des Komponierens befreit weiß und zum Vorbild zwangloser sozialer Bewegung, gesellschaftlicher Bewegtheit und Beweglichkeiten avancieren darf."¹

Als charakteristisch für die Schöpfer des "musikalisch Neuen" führte Schneider in seinem Buch aus dem Jahre 1979 die bewußte Auseinandersetzung mit der Tradition – wozu auch die Gattungstradition gehört – an. Es ginge den bei ihm im Vordergrund stehenden Komponisten nicht um bewußtloses Schwelgen in Traditionsbeständen, sondern vielmehr um explizites Aufgreifen von Vergangenenem, um sich produktiv mit diesem auseinanderzusetzen. Somit handele es sich um eine "reflektierte, programmatisch ‚behandelte‘ Beziehung"² zwischen eigenem und Fremdem. Zwar knüpfte man "ohnehin" an individuell favorisierte Gattungstraditionen, Vorbilder und Stilrichtungen an, zugleich finde aber, so Schneider, ein Hinausgehen über ein solches unmittelbares Verhältnis statt:

"Neu für unsere Musikkultur ist, daß sie [...] einen konzeptionellen, über Musik musizierenden Gestaltungsaspekt bilden kann. Das Erbe wird demonstrativ und selektiv verwertet im Sinne einer produktiven, lustvollen und erkenntnisfördernden Spannung zwischen Historizität und Aktualität ästhetischer Rezeption."³

1 Frank Schneider, *Momentaufnahme. Notate zu Musik und Musikern der DDR*, Leipzig 1979, 34.

2 Ebd., 36 f.

3 Ebd., 37. Analog hierzu unterscheidet Bruno Flierl, noch zu DDR-Zeiten, zwischen Neo-Historismus und Postmoderne in der Architektur: "Das Konzept der postmodernen Architektur orientiert auf die Benutzung der Vergangenheit durch rhetorische Umfunktionierung und Umformung historischer Formzitate mit *Esprit und Ironie* zur Schaffung von *Gegenwart im verfremdeten Bild der Vergangenheit*. Das Konzept der neo-historistischen Architektur dagegen orientiert auf die Bewahrung der Vergangenheit durch Reproduktion und Weiterführung historischer Stilsysteme mit *Ernst und Würde* zur Schaffung von *Gegenwart im unverfremdeten Bild der Vergangenheit*. So kann gesagt werden: Die postmoderne Architektur ist Gegenwart mit Vergangenheit, die neo-historistische Architektur ist Gegenwart der Vergangenheit." (Bruno Flierl, "Postmoderne Architektur. Zum architekturtheoretischen Diskurs der Postmoderne bei Charles Jencks", in: *Postmoderne – globale Differenz*, hrsg. v. Robert Weimann und Hans Ulrich Gumbrecht, Frankfurt a. M. 1991, 211–245, hier 230).

Tatsächlich kann diese Beobachtung für die musikalische Moderne in der DDR – zum Teil über die sechs in der *Momentaufnahme* porträtierten Komponisten hinausgehend –¹ als charakteristisch gelten. Was im Westen auf ähnliche Weise von Mauricio Kagel oder Bernd Alois Zimmermann praktiziert wurde, erhielt dabei im Osten Deutschlands unverkennbar einen spezifischen politischen Impuls: Auseinandersetzung mit ästhetischen Strömungen, Werken und Normen der Vergangenheit bedeutete nicht zuletzt Auseinandersetzung mit dem SED-Staat, der sich selber als Gipfel so mancher ästhetischer Traditionslinie aufspielte. Was sich hier abspielte, war somit ein subtil ausgefochtener Kampf um die Deutungshoheit von Kultur.

Auffallend ist, daß Schneider – neben der Tatsache, daß er in seinem Buch vor allem Instrumentalmusik, doch weder elektroakustische noch vokale Werke, behandelte –² mit den Schülern Dessaus, Eislers und Wagner-Régenys vor allem die "Berliner Schule", nicht aber die kompositorische Linie, die in und um Leipzig (bzw. in Dresden mit Johannes Paul Thilman, Ottmar Gerster und Fidelio F. Finke) angesiedelt war, in den Vordergrund rückte. Für das dortige musikalische Zentrum war, mit in Leipzig lehrenden oder lernenden Komponisten wie Max Butting oder Wilhelm Weismann, vor allem die "Handwerkstradition" Bachs und Hindemiths, mit linearem Kontrapunkt und gemäßigt moderner Tonsprache, von Bedeutung. So läßt sich schließlich erklären, warum etwa Siegfried Thiele (Schüler Weismanns und Johannes Weyrauchs) oder selbst Ruth Zechlin, die später an der Hochschule für Musik "Hanns Eisler" (und somit in Berlin) als Professorin unterrichtete, zuvor jedoch in Leipzig Schülerin von Johann Nepomuks David und Weismann gewesen war und sich von dieser Prägung nie, weder implizit noch explizit, befreite, von Schneider in seinem

1 Zu nennen wären hier neben Paul Dessau z. B. Tilo Medek und Günter Kochan.

2 Schneiders Vorliebe galt, den musikalischen Analysen nach zu urteilen, von jeher der absoluten Musik. Außerdem könnte mitspielen, daß Lieder und Kantaten ohnehin von der sozialistischen Staatsführung zumindest in den 1950er Jahren eindeutig bevorzugt wurden und Schneider dementsprechend ein Gegengewicht installieren wollte. Bezeichnenderweise äußerte er im Dezember 2001 die Ansicht, daß die "relevante DDR-Symphonik oder Kammermusik" erst ab den 60er Jahren geschrieben wurde, als die Instrumentalmusik generell wieder die Oberhand gewann; "und es beginnt zugleich ein Stück Wiedergewinnung von Autonomie und Selbstwertgefühl bei den Komponisten." (Schneider in einer Diskussion am 7.12.2001, nachzulesen in: *Zwischen Macht und Freiheit. Neue Musik in der DDR*, hrsg. v. Michael Berg, Albrecht von Massow und Nina Noeske, Weimar 2004, 19). Die Frage nach der fehlenden Erörterung elektronischer Musik ist schwieriger zu beantworten. – Mit der Fokussierung auf Instrumentalmusik ergibt sich auch die Erklärung dafür, daß Leben und Werk von Gerhard Rosenfeld und Udo Zimmermann, beide auf dem Gebiet der Vokalmusik profilierter, in Exposition und Reprise der *Momentaufnahme* nicht in einem eigenen Abschnitt näher erläutert werden. Die Ausklammerung elektronischer Musik führte dagegen möglicherweise zum Ausschluß des Komponisten Lothar Voigtländer aus Schneiders Studie.

biographischen Teil nicht berücksichtigt wurden. Der Berliner Musikwissenschaftler hatte sich allem Anschein nach vorgenommen, ausschließlich den (nach seinem Dafürhalten) kompromißlos "avancierten", der Schönberg-Schule geistig verbundenen Teil des aktuellen Musiklebens, den kein noch so dünner Faden mit jener ideologisch – durch die Nazi-Zeit – in Teilen suspekt gewordenen ästhetischen Linie Hindemiths und Davids verband, vorzustellen. (Goldmann war zwar zu Dresdner Studienzeiten Schüler Johannes Paul Thilmans, Dittrich absolvierte sein reguläres Kompositionsstudium bei Fidelio F. Finke in Leipzig, Schenker lernte Komposition in Berlin und Leipzig u. a. bei Günter Kochan und Fritz Geißler – jeder dieser Komponisten betrachtete später aber Paul Dessau als einzigen "wahren" Lehrer.)¹ Zugleich wurde hiermit jede Art von, und sei es auch nur subtil, religiös inspirierter Musik ausgeschlossen. Anthroposophische Vorlieben etwa Siegfried Thieles, der zudem bereits zu DDR-Zeiten (seit 1959) der Christengemeinschaft angehörte, oder der christliche Hintergrund mancher Komposition Ruth Zechlins, die, selber Organistin, der Orgel (wie übrigens auch der David-Schüler Johann Cilenšek) einen großen Stellenwert in ihrem Schaffen einräumte, gehörten demnach nicht zum primären Anliegen der *Momentaufnahme*.² Die Kommunisten Dessau und Eisler dagegen waren eigener Auskunft zufolge Atheisten (daß beide möglicherweise auf anderer Ebene tief religiös waren, ist dabei keinesfalls auszuschließen): Jene Grundlage wurde als Vermächtnis an deren Schüler (zumindest als Lippenbekenntnis) weitergegeben – mit einer Ausnahme: Daß es gerade Dessaus "Lieblingsschüler", der Einzelgänger Jörg Herchet, war, der seinen Schaffensantrieb wesentlich aus seinem Christentum empfing, entbehrt nicht einer gewissen Ironie.³ Zugleich liefert dieser Tatbestand eine mögliche Erklärung dafür, warum Herchet, dessen Tonsprache kaum als "gemäßigt" bezeichnet werden kann, in Schneiders Buch – ebenso wie dem Kirchenmusiker und durchaus "avanciert" komponierendem Autodidakten Christfried Schmidt, der mit seiner *Kammermusik VII* (1974) allerdings auf zwei Seiten thematisiert wird – kein eigenes Kapitel (im Falle Herchets nicht einmal ein Textabschnitt) eingeräumt wurde.

1 Daß der Einfluß Kochans auf Schenker eher gering war, geht aus dessen Bemerkung innerhalb einer Sektionssitzung an der Akademie der Künste am 3. April 1987 hervor, in der Schenker konstatierte, daß er von Kochan in eine bestimmte kompositorische Richtung gedrängt worden wäre, die von Schostakowitsch, Bartók und Prokofjew geprägt gewesen sei. Erst kürzlich hätte er Schostakowitsch für sich neu entdeckt (SAdK, Zentrales Akademie-Archiv (ZAA) [1110], Mappe 1, Bl. 138).

2 So sind Titel wie *Beschwörungen* für Schlagwerk-Solo (Ruth Zechlin, komponiert 1980), *Genesis* und *Evolution* für Orgel (Zechlin, beide 1981 komponiert) oder *Apokalypse* für Chor, Sopran, Blechbläser und Pauken (Siegfried Thiele, komponiert 1966) bei Bredemeyer, Goldmann, Dittrich, Katzer und Schenker, aber auch Matthus, kaum vorstellbar.

3 Dies zeigt jedoch, welchen Respekt Dessau mutmaßlich vor dieser Form von Religiosität hatte.

Hinzu kommt, daß der gebürtige Dresdner, der sich von seiner Heimatstadt nie gelöst hat, an den zahlreichen Treffen bei Dessau in Zeuthen nur selten teilnahm und ihm jenes dort gepflegte Zusammengehörigkeitsgefühl wohl tendenziell fremd war.¹

III

Eben jener – von persönlichen Vorlieben, bewußten Schwerpunktsetzungen, taktischen Impulsen und bestimmten ästhetischen Wertmaßstäben geprägter – "Berlinzentrismus" (trotz des Leipzigers Schenker) wurde Schneider, und mit ihm auch den Musikwissenschaftlern Gerd Rienäcker und Gerhard Müller, in den späten 70er und frühen 80er Jahren des vergangenen Jahrhunderts gehäuft zum Vorwurf gemacht. Daß sich die "Provinz" gegenüber der Hauptstadt deutlich benachteiligt fühlte, da ihr sowohl finanziell als auch ideell sehr viel weniger Aufmerksamkeit, zumal jene des (westlichen) Auslandes, zuteil wurde und man sich zudem allem Anschein nach in Berlin, zumindest seit Ende der 70er Jahre und insbesondere als Mitglied der Akademie der Künste, wesentlich mehr "herausnehmen" konnte,² spielt hier mit Sicherheit eine große Rolle. Doch diese Aversion hatte durchaus auch ästhetische und politische Implikationen, was insbesondere auf den in Rudolstadt veranstalteten "Geraer Ferienkursen" 1979 deutlich wurde. Hier schienen sich zwei kompositorische Fronten unversöhnlich gegenüberzustehen, was nicht zuletzt durch Fritz Geißlers barsche Attacken gegen die Neue Musik – insbesondere sein am 20. 7. 1979 im *Neuen Deutschland* erschienener Artikel "Sprechen wir über unsere Neue Musik" ist hier zu nennen – sowie dessen im Juni 1979 uraufgeführter *Neunter Sinfonie* (komponiert 1974–78), die unter anderem auch Frank Schneider gnadenlos verriß,³ hervorgerufen wurde. Außerdem starb just zu dieser Zeit, am 28. 6. 1979,

1 Herchet im Gespräch mit Matthias Tischer vom 9.9.2003.

2 Hier gehen die Meinungen allerdings auseinander. So bemerkte Frank Schneider im Dezember 2001 in Weimar: "Das ist eine der interessantesten Geschichten, dieser Affekt der DDR-Provinzen gegen den Hauptstadt-Kult. Ich wage zu behaupten, Harry Kupfer hätte *Moses und Aron* in Berlin sicherlich nicht inszenieren können, in Dresden war es möglich, und die Gründung des Zentrums für Neue Musik in Dresden war auch nur in Dresden möglich. Das Klima für die avancierte Szene ist manchmal außerhalb Berlins günstiger gewesen. Manchmal." Dem setzte Siegfried Thiele unmittelbar darauf entgegen, daß es ihm als Leipziger strikt untersagt war, die Bundesrepublik zu betreten (*Zwischen Macht und Freiheit. Neue Musik in der DDR*, hrsg. v. Michael Berg, Albrecht von Massow und Nina Noeske, Weimar 2001, 105 f.). Auch Gerd Rienäcker gibt zu, als Berliner möglicherweise gewisse "Sonderrechte" gehabt zu haben (E-Mail an d. Verf. vom 17.5.2004).

3 In diesem Verriß ("Skizze über parasitäre Musik") heißt es: "[D]er Komponist erkennt, daß er objektiv einer der spätbürgerlichen modischen Attitüden aufsitzt, nämlich dem aus der Exi-

Paul Dessau, was unter dessen jüngeren Weggefährten einige Ratlosigkeit verursachte; das Erscheinungsdatum des Geißler-Artikels konnte also kaum besser gewählt sein. Tatsächlich müssen die Äußerungen Geißlers Ende der 70er Jahre bei jenen, die sich unermüdlich für zeitgemäßes Komponieren in der DDR eingesetzt hatten, ziemlich Schrecken hervorgerufen haben. Zu sehr erinnerte der Tonfall jener Pamphlete (die im übrigen möglicherweise nicht von Geißler selbst, sondern von dessen Frau Mechthild Elßner verfaßt worden waren)¹ an die ästhetisch-ideologischen Grabenkämpfe der frühen DDR. So heißt es bei Geißler:

"Tonangebende Komponisten und Musikologen der spätbürgerlichen Gesellschaft haben über Jahrzehnte das musikalisch Unlogische, ja, Häßliche unter der Flagge des ‚Experiments‘ für den künstlerischen Fortschritt mit allen zur Verfügung stehenden Möglichkeiten propagiert und einem widerstrebenden Publikum aufgenötigt. Doch gewisse angeblich ‚moderne‘ Kompositionstechniken und Klangwirkungen haben sich sehr rasch abgenutzt und als langweilig erwiesen. [...]"

Trotzdem wird groteskerweise in unserem Lande von einer kleinen, aber sehr eifrigen Gruppe von Musikologen und Komponisten noch immer der spätbürgerliche musikalische Auflösungsprozeß nachgeahmt und als alleiniger musikalischer Fortschritt lautstark propagiert. [...] Dem breiten Publikum [...] dürfte mit den Ergebnissen der genannten abwegigen Richtungen der Appetit auf die gesamte zeitgenössische Musik verdorben werden. Daraus versuchen einige dieser Komponisten nun sogar eine Tugend zu machen, indem sie öffentlich erklären, das Publikum interessiere sie nicht. [...] Es geht jetzt darum, die aus der Arbeit vieler Künstlergenerationen und die durch Jahrzehnte hindurch gewonnenen und erprobten musikalischen Grundlagen und Erkenntnisse wieder in ihre natürlichen Rechte zu einzusetzen. Der Dreiklang ist eben nicht völlig verbraucht, die Dominant-Tonika-Beziehung eben nicht völlig veraltet. [...]"²

stanzkrise geborenen, ebenso weltflüchtigen wie markthörigen künstlerischen Ausdruck rechter Restaurationstendenzen in kapitalistischen Ländern. Mit ihnen engstens verflochten ist die neue Blüte von Bedürfnissen nach den so sicheren, problemlos gewordenen, anheimelnden, gefühlig-irrationalen Werten ‚großer‘ bürgerlicher Vergangenheit, die viele angepaßte Komponisten nur zu gern bedienen – zum Schaden geistigen Fortschritts und gesellschaftlicher Emanzipation, zum Nutzen gewiß ihrer Reputation und Brieftasche." (SAdK, Komponistenverband [809], Bl. 3). Auffallend ist, daß sich sowohl Geißler als auch Schneider – taktisch motiviert und mit jeweils umgekehrten Vorzeichen – des "kapitalistischen Gegners" als imaginärem Feind bedienen. Zu Geißlers 9. *Sinfonie* vgl. auch Udo Clement, in: *MuG* H. 6 (1980), 325–329.

1 Diese Vermutung äußerte Gerd Rienäcker.

2 Fritz Geißler, "Sprechen wir über unsere neue Musik" [*Neues Deutschland* vom 20. 7. 1979], in: *Fritz Geißler: Ziele – Wege, Kommentare – Positionen – Fakten*, hrsg. v. Eberhard Kneipel, Berlin 1987, 207–210, hier 208 f.

Mit der "kleine[n], aber sehr eifrige[n] Gruppe von Musikologen und Komponisten" dürfte der oben bereits ausführlicher thematisierte Personenkreis gemeint sein, zuvörderst wohl Frank Schneider; mit den Komponisten, die "öffentlich erklären, das Publikum interessiere sie nicht", nicht zuletzt Friedrich Schenker. An anderer Stelle griff Geißler explizit die serielle Musik an, da "[d]urch Errechnen von Musik [...] eine künstlerische Aussage nicht mehr möglich"¹ wäre, doch auch Atonalität könnte unserer Zeit nicht mehr gemäß sein, da man hiermit zugleich "die gesellschaftliche Bezogenheit aller künstlerisch-schöpferischen Tätigkeit anzweifeln"² müßte. So wies Tonalität einen "derartig hohen Grad an Überzeugungskraft und Schlüssigkeit" auf, "daß von vornherein die psychologische Wirkungsweise tonaler musikalischer Abläufe der Wirkung nichttonaler musikalischer Äußerungen weit überlegen ist."³ Generell wäre die Melodik der "Avantgarde" "verkümmert, ausgelöscht"⁴; elektronische Musik hätte ebenfalls keine Existenzberechtigung, weil sie sich als "Kunstmusik" nicht hätte "durchsetzen" können, denn: "Der Konsument von Musik ist mit der Demonstration neuer Klänge allein auf die Dauer nicht zufriedenzustellen."⁵ Wenn Fritz Geißler, der nicht zuletzt 13 Jahre zuvor noch selber als "Apostel der Dodekaphonie"⁶ gegolten hatte, im Januar 1981 äußerte, daß

"[d]ie zwölf Töne abzuzählen und immer wieder hochgestochen unverständlich über Strukturen zu sprechen, [...] uns nicht weiter [bringt]. Es befördert weder das Entstehen origineller, guter, neuer Werke, noch trägt es dazu bei, unserer neuen Musik neue Hörer zu gewinnen"⁷ –

so ist hieraus kaum ersichtlich, gegen wen dieser Angriff eigentlich gerichtet ist, denn jene "jüngeren" Komponisten um Paul Dessau haben das "Bis-Zwölf-Zählen", wie dargelegt, ohnehin kaum konsequent, geschweige denn als Selbstzweck praktiziert. Noch 1968 heißt es bei Geißler bemerkenswerterweise:

1 Fritz Geißler, "Probleme des sozialistischen Realismus in der Musik, dargestellt an der Entwicklung der Gattung Sinfonie" [Vortrag, gehalten im Oktober 1979], a.a.O. 210–219, hier 215.

2 Ebd., 216.

3 Fritz Geißler, "Gedanken über Tonalität – Atonalität" [1979], a.a.O. 201–205, hier 202.

4 Fritz Geißler, "Probleme des sozialistischen Realismus in der Musik, dargestellt an der Entwicklung der Gattung Sinfonie" [Vortrag, gehalten im Oktober 1979], a.a.O. 210–219, hier 217.

5 Ebd., 224.

6 Fritz Geißler, "Wertkriterien neuer Musik" [Diskussionsbeitrag auf der Zentralen Delegiertenkonferenz des VdK 1968 in Leipzig], a.a.O. 138–144, hier 141.

7 Fritz Geißler, "Hat die zeitgenössische ernste Musik beim Hörer eine Chance?" [*Neues Deutschland* vom 10./11.1.1981], a.a.O. 224–228, hier 228.

"Wenn ich Elemente der Dodekaphonie in meinen Arbeiten benutze, geschieht das von einem ganz subjektiven Standpunkt aus, der die Nachahmung durch andere Komponisten aus dem Grunde ausschließt, weil der Einsatz dieser Elemente von der Gesamtkonzeption des Werkes bestimmt ist und nicht auf einem System beruht."¹

Insbesondere auf die Komponisten und Musikwissenschaftler, welche bereits auf der von der Akademie im Februar 1979 veranstalteten Plenartagung zum Thema "Wie höre ich Musik?" mit der Ignoranz selbst der Akademie-Mitglieder gegenüber Neuer Musik konfrontiert worden waren,² wirkte Geißlers Bekenntnis, vor allem hörergerecht komponieren zu wollen, mutmaßlich wie ein Verrat. Am 7.9.1979 fand innerhalb der Sektion Musik als Reaktion auf Geißlers aktuellen Artikel sowie zur Plenartagung im Februar 1979 eigens eine Sitzung statt. Der Komponist Johann Cilenšek vertrat hier die Ansicht, daß die Sätze Geißlers zur Tonalität "nicht unwidersprochen" bleiben dürften: "Es ist seine eigene Unsicherheit, nehme ich an, die sich hier äußert." Kutzer hielt bei dieser Gelegenheit fest: "[I]ch bin auch der Meinung, das Tonalitätsverständnis, das Fritz Geißler hier anbietet, ist doch sehr stark regressiv, konservativ."³ Was Georg Kutzer und Ruth Zechlin, Reiner Bredemeyer und Siegfried Matthus auf besagter Akademie-Tagung mit viel Geduld ihrer Zuhörern zu vermitteln versucht hatten, das Bereitstellen von Hör-Hilfen ebenso wie die mühsamen Erklärungen, womit in Neuer Musik (nicht) zu rechnen wäre, wischte Geißler mit einem Schlag beiseite, wenn er im Programmheft zur Uraufführung seiner *10. Sinfonie* (am 2.11.1979) knapp zu verstehen gab: "Wir Komponisten sollten es nicht ablehnen, Ursachen für die mangelhafte Kommunikation auch bei uns zu suchen, die Gründe dafür zu analysieren und entsprechende Konsequenzen nicht zu scheuen."⁴ Insbesondere der Komponist Siegfried Köhler unterstützte Fritz Geißler bei jener Kampagne gegen die Neue Musik,⁵ doch auch Musikwissenschaftlern wie Eberhard Kneipel waren solche Stellungnahmen allem Anschein nach nicht ganz unwillkommen. So – um auf die Geraer Ferienkurse 1979 zurückzukommen – schlug insbesondere ein zu

1 Geißler, a.a.O. 141.

2 Vgl. hierzu in diesem Band: Nina Noeske, "...und Nicolaus Richter de Vroe hat kein Telefon."

3 SAdK, ZAA [913], Mappe 2, Bl. 145 f.

4 Fritz Geißler, zit. nach: *Fritz Geißler: Ziele – Wege, Kommentare – Positionen – Fakten*, hrsg. v. Eberhard Kneipel, Berlin 1987, 114. Dem steht wiederum die Äußerung desselben Komponisten aus dem Jahre 1968 diametral entgegen, daß es nicht zwingend die "Schuld des zeitgenössischen Komponisten" sei, wenn der Zuhörer nicht sofort dem "logischen Ablauf" eines Werkes folgen könne. Denn, so Geißler, es gebe "auch unter den Meisterwerken der Klassik und Romantik kaum ein Werk, das selbst dem Musiker beim einmaligen Hören sofort verständlich wird." (Geißler, a.a.O. 140).

5 Siegfried Köhler, "Wert und Wirkung", in: *MuG H.* 10 (1980), 614 f.

dieser Gelegenheit gehaltener Vortrag Kneipels Wellen, in welchem der Musikwissenschaftler (höchstwahrscheinlich mit Blick auf Schneiders *Momentaufnahme*, die Ernst Hermann Meyer nur ein kurzes Kapitel mit "Fragmentarischen Ansichten" zu dessen "Wirken" – nicht "Schaffen"! – einräumte) u. a. davor warnte, eine "Musikgeschichte von Meyer bis Bredemeyer" zu schreiben.¹ Spätestens jetzt war auch den eher Unbeteiligten klar, daß hier ein Kampf um die Alleinvertretung zeitgemäßen Komponierens in der DDR ausgetragen wurde; dabei wähten sich die hier im- oder explizit angegriffenen Musikwissenschaftler wie Gerd Rienäcker oder Komponisten wie Bredemeyer, Dittrich und Goldmann mutmaßlich (erneut) in der Defensive. Denn allem Anschein nach steckte hinter den ästhetischen Vorlieben Geißlers bzw. Mechtild Elßners, Siegfried Köhlers, der zahlreichen Beifall-Klatschenden sowie breiter Publikumskreise ein eminentes Interesse auch seitens der Regierung, der ungeliebten Neuen Musik wieder Zügel anzulegen – schließlich erschien Geißlers Artikel von Juli 1979 ausgerechnet in der Parteizeitung *Neues Deutschland*. Wenn also Gerhard Wohlgemuth in einer eigens zur Besprechung der Ferienkurse anberaumten Sitzung der Akademie der Künste, an der auch Eberhard Kneipel (u. a. Mit-Initiator der Ferienkurse) teilnahm, bemerkte, daß er sich an den "vulgären Geist der 50er Jahre" erinnert fühlte,² so spricht hieraus nicht zuletzt die Furcht, möglicherweise erneut am kürzeren Hebel zu sitzen.

Gerüchte verstärkten diese Ahnung: So erzählte Goldmann, der selber nicht dabei war, es sei ihm die auf den Ferienkursen gefallene Äußerung kolportiert worden, "Bredemeyer solle einen anderen Beruf ergreifen, Dittrich solle am besten auswandern."³ Umgekehrt wiederum berichtete Kneipel, daß sich Dittrich im Anschluß an eine Aufführung von Geißlers *9. Sinfonie* (selbstverständlich in ironischer Absicht) "klatscht und 'Bravo' schreit", woraufhin natürlich "[e]in anderer, der das mitkriegt, [...] ihm bei passender Gelegenheit eine rein[haut] – nicht wegen der Meinung zu Geißlers Sinfonie, sondern deswegen, wie er es macht."⁴ Außerdem neigten einige Geraer Teilnehmer dazu, gar nicht miteinander zu sprechen, sondern sich nur gegenseitig zu "belehren"; insbesondere zwischen Dittrich und Köhler sei, ganz im Gegensatz zu Ruth Zechlin und Köhler, keine Verständigung möglich gewesen.⁵ Siegfried Matthus stellte im Laufe der Diskussion lapidar fest, daß aktuell "unter den Komponisten zwei Hauptströmungen" in der DDR anzutreffen wären, dachte laut scherzhaft darüber nach, dementsprechend nicht einen, sondern zwei Ferienkurse zu

1 SAdK, ZAA [913], Mappe 2, Bl. 193, Sektionssitzung vom 12.10.1979.

2 Ebd., Bl. 191.

3 Ebd., Bl. 187. Kneipel bemerkte hierzu, daß diese Äußerungen seines Wissens "offiziell in keiner Zusammenkunft" gefallen seien (ebd.).

4 Ebd.

5 Ebd., Bl. 184.

etablieren und verwarf diese Überlegung kurz darauf als "albern".¹ – Es sei an dieser Stelle nur angemerkt, daß Matthus selber den Ansichten Geißlers nicht ganz so skeptisch gegenüber stand wie einige seiner Kollegen. 1980 heißt es in seiner Stellungnahme zur "Neuen Einfachheit": "Die musikalischen Strukturen der Vertikale müssen wieder in ein (gehörtes und hörbares) System gebracht werden und dürfen nicht länger ein Zufallsprodukt der horizontalen Strukturen bleiben."²

Goldmann griff insbesondere Kneipels Impuls an, musikalisch einseitig der Geißler-Linie zu huldigen; somit gehe es

"darum, daß bestimmte Positionen mit irgendeinem Anspruch auftreten. Plötzlich erscheint dann im N[eu]en D[eu]tschland die eine Meinung, und die ist es. Daß Gera das mitmacht, das war der Eindruck, der entstehen konnte. [...] Gerade an den Mistecken zeigt sich etwas, nämlich daß da etwas faul ist. [...] Irgendeiner sagte mal: 'Das sind die Südstaaten in der DDR.' Das wäre eine Variante. Da müßte sich Gera entscheiden. Für mich ist in diesem Fall die Sache gestorben."³

In diesem Sinne urteilte auch der Musikwissenschaftler Bernd Pachnicke, der die aktuellen Geraer Vorfälle ebenfalls nur vom Hörensagen kannte. Insbesondere Kneipels Vortrag war hier Gegenstand der Kritik:

"Wenn hier a priori in gut und böse – die Grenzen sind natürlich von Ihnen aus fließend gemeint – eingeteilt wird, ist dies [...] keine optimale Ausgangsbasis. [...] Man muß erkennen, daß das Schönste an unserem Musikleben zur Zeit ist, daß sich diese Vielfalt entwickelt."⁴

Die Folgen jener Grabenkämpfe, die sich im Jahre 1979 im Anschluß an die mutmaßlichen "Auslöser" Geißler, Dessaus Tod sowie Schneiders *Momentaufnahme* manifestierten, machten sich bis Mitte der 80er Jahre bemerkbar. Nicht nur schrieb Gerd Rienäcker Geißler einen empörten Brief als Reaktion auf dessen Artikel, den er in Durchschlägen sowohl an den Komponistenverband als auch an die Kulturabteilung des ZK der SED schickte, sondern auch die Zeitschrift *Musik und Gesellschaft* beteiligte sich an jener Kontroverse, die dort 1980, wenn auch eher zahm, unter dem Stichwort "Neue Einfachheit" ausgetragen wurde. Die beteiligten Komponisten gingen hier kaum aufeinander ein, so ist Liesel Markowski zuzustimmen, wenn

1 Ebd., Bl. 187.

2 Siegfried Matthus, "Prozeß ästhetischen Umdenkens", in: *MuG* H. 6 (1980), 340–41, hier 341). Zur betreffenden Diskussion in *Musik und Gesellschaft* vgl. die nachfolgenden Ausführungen.

3 SAdK, ZAA [913], Mappe 2, Bl. 192, Sektionssitzung vom 12.10.1979.

4 Ebd., Bl. 190.

sie am Ende der Diskussionsreihe ihrer Zeitschrift feststellt, "daß es bisher nicht gelang, die Teilnehmer zu bewegen, sich in einer wirklichen Debatte auseinanderzusetzen; vielmehr stehen die einzelnen Beiträge mehr oder weniger nebeneinander."¹ Grob gesagt, standen sich hier Bredemeyer, Goldmann, Hans-Peter Jannoch, Katzer und Eberhardt Klemm als rigorose Verfechter der Neuen Musik – im "emphatischen Sinne" – auf der einen, Geißler, Köhler, Matthus, Kurt Schwaen, Joachim Werzlau und Ruth Zechlin auf der anderen, "gemäßigten" Seite, zum Teil unversöhnlich, gegenüber (wenn auch kaum jemand, nicht einmal Geißler, den Ausdruck "Neue Einfachheit" für sinnvoll hielt). Insbesondere Bredemeyer knüpfte in dieser Debatte noch einmal an mögliche Gefahren, die von jenen restaurativen Tendenzen ausgingen, an. Der Begriff "Neue Einfachheit" so der Komponist, habe

"ja inhaltlich eine erstaunliche Parallele zu Bestrebungen in den fünfziger Jahren [...], als zum Beispiel Arthur Honegger, Paul Hindemith ganz ähnliche Bauchschmerzen artikulierten, auch Alois Melichar, und der restaurative Grundton all dieser Wehs und Achs, Verlusten der Mitte mir nur allzu klar ist, an diesem dubiosen Begriff stört das Unterschwellig-in-den-Verdacht-Bringen sehr.

Verdacht wie: absichtsvoll-schwierig, intellektuell-errechnet, unnatürlich-gesucht usw. Manche Autoren scheinen Wellen zur Fortbewegung ausnützen zu wollen, die künstlich erzeugt werden. Wellenreiten scheint mir aber auf Notenpapier eine falsche Art der Fortbewegung zu sein. [...]

Geduld, Ruhe und Gelassenheit, weit abseits von Trends und Moden wäre anzuraten. Neugier zu pflegen und sich weder von ‚Materialschlachten‘ noch von ‚Klassik‘ ins dolce geblasene Boxhorn jagen zu lassen. ‚Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit‘ meint nicht das Aufwärmen und das Nachmachen."²

Bereits ein Jahr zuvor (1979) äußerte sich der Komponist in einer Sektionssitzung der Akademie der Künste ebenfalls recht eindeutig zu diesem Thema. Zugleich kommt hier dessen Auffassung von Musik als sozial relevante Stellungnahme zum Tragen:

"In Westdeutschland zieht man sich in eine Romantik zurück, die nicht einmal blau-weiß-gestreift, sondern völlig farblos ist. Das ist die Flucht aus der Gegenwart, finde ich, die man gesellschaftspolitisch und gar nicht mehr ästhetisch sehen muß."³

Welche Fraktion schließlich tatsächlich den musikalischen "Diskurs" bestimmte – mithin von vornherein, aus heutiger Sicht, vom "Gegner" nicht allzu viel mehr zu

1 Liesel Markowski, "Nachbemerkung: ‚Neue Einfachheit‘ – Fortschritt oder Zurücknahme?", in: *MuG* H. 5 (1981), 297–299, hier 298.

2 Reiner Bredemeyer, "N.E. (?)", in: *MuG* H. 10 (1980), 615.

3 SAdK, ZAA [913], Mappe 2, Bl. 135, Sektionssitzung vom 7.9.1979.

befürchten hatte¹ – geht u. a. aus einem Briefwechsel zwischen den Komponisten Peter Herrmann (ehemals Schüler Fritz Geißlers), Siegfried Köhler und dem damaligen Sekretär des Komponistenverbandes, Peter Spahn, hervor. So beklagte sich Herrmann noch im Juni 1983 bei Spahn, daß von der "gewünschten Vielfalt der Handschriften" aktuell nichts mehr zu spüren sei, statt dessen habe eine "gewisse Einseitigkeit und Enge" im Musikleben der DDR Einzug gehalten:

"Komponisten wie Cilenšek, Geißler, Kochan, Tittel, Kurz, Ragwitz, Nowka, Wohlgemuth [...] haben in den 50er und 60er Jahren entscheidend das sozialistische Musikschaffen unserer Gesellschaft bestimmt. Sie wurden mehr oder minder durch neue Namen verdrängt. Man spricht heute von den ‚Großen‘: Bredemeyer, Goldmann, Dittrich, Schenker, Voigtländer usw."

Im selben Brief sprach Herrmann gar vom "Ausschließlichkeitsanspruch" und "Meinungsterror" jener zuletzt genannten Gruppe, die nicht zuletzt Herrmann selber, wie dieser vermerkte, in seinen Entfaltungsmöglichkeiten deutlich eingeschränkt hätte. Zielscheibe der Kritik waren insbesondere Analysen von Gerhard Müller und Frank Schneider, die jegliche sachliche Basis vermissen ließen: "Diffamierungen, Spannungen und Unruhe statt fairer, sachlicher Kritik nützen nur jenen, denen unsere Kulturpolitik der SED überhaupt nicht paßt!"² – Noch im selben Monat schrieb Siegfried Köhler an Herrmann, daß auch ihn dieses Problem seit geraumer Zeit belaste und "mit Sorge" erfülle:

"Was uns in unserer Arbeit stört, sind Ausschließlichkeitsansprüche, Besserwisserei, Arroganz und zum Teil auch fachliches Unvermögen innerhalb der Musikkritik. Nicht selten werden hier lediglich spätbourgeoise Positionen (z. B. der BRD-Musikkritik) kolportiert.
Wir werden Fraktionsbildungen also mit Entschiedenheit entgegenzutreten haben."³

Aus einem Brief des (im Sommer 2004 verstorbenen) Komponisten Hans-Peter Jannoch an Spahn geht hervor, daß es in einer Sitzung des Komponistenverbands (Be-

- 1 Auch Rienäcker räumt die Möglichkeit ein, daß er die Gefährlichkeit von Geißlers Attacken "überschätzt" habe (vgl. Gerd Rienäcker, *Avantgarde-Debatten in der DDR*, Berlin 2004, unveröff. Typoskr.).
- 2 SAdK, Komponistenverband [449], Korrespondenz mit den Verbandsmitgliedern Bd. 1 A-K, 1975-1985, Brief von Peter Herrmann an Peter Spahn (Typoskript; Juni 1983). Rechtschreibfehler wurden stillschweigend berichtigt.
- 3 Ebd., Brief von Siegfried Köhler an Peter Herrmann (Typoskript; 17.6.1983).

zirksverband Weimar) am 25. 6. 1983 – also im gleichen Monat – ebenfalls zu Spannungen kam:

"Die heutige Mitgliederversammlung des Komponisten-Verbandes (Bezirksverband Weimar) mußte ich unter Protest verlassen. Es ist mir nicht möglich, mit Gleichmut anzuhören, wie Kollegen, mit denen ich befreundet bin, öffentlich als ‚Mafia‘ bezeichnet werden [...]. [...]
Meine Betroffenheit ist stark – zumal ich erschrocken bin, mit welch hämischem Beifall diese Bemerkung von einigen Kollegen entgegengenommen wurde. [...]"¹

IV

Somit hatten die Grabenkämpfe auch zu diesem Zeitpunkt noch kein Ende erreicht; erst mit dem Tod Fritz Geißlers im Januar 1984 schienen sie langsam an Bedeutung zu verlieren. – Festzuhalten ist, daß die hier beschriebenen ästhetischen Frontbildungen durch den politischen Hintergrund, vor dem Geißler, Köhler und andere implizit operierten, noch verschärft wurden.² So ist wahrscheinlich, daß, hätten sich jene Debatten gleichsam im "luftleeren Raum" abgespielt, wäre zudem Geißlers Artikel nicht im *Neuen Deutschland* erschienen und hätten sich die Verteidiger Neuer Musik nicht an Zeiten existentieller künstlerischer Gefährdungen erinnert gefühlt, wohl sachlicher diskutiert bzw. überhaupt miteinander geredet worden wäre. Es war mithin nicht in erster Linie die Musik Bredemeyers und Schenkers, die auf den Geraer Ferienkursen angegriffen wurde, und umgekehrt traf Schneiders Verriß der *Neunten Sinfonie* Fritz Geißlers ebenfalls nicht allein die Komposition selber, sondern bei all dem spielte die mehr oder minder deutliche Vorstellung von einem anstrebenswerten gesellschaftlichen Zusammenleben eine maßgebliche Rolle. So standen "avancierte" musikalische Verfahren für Schneider und Rienäcker ebenso wie für die mit Dessau befreundeten Komponisten zugleich für eine Art "richtiges Denken"³, welches – und hier machte sich die auch in der DDR verbreitete Adorno-Lektüre bemerkbar – gleichsam in einen bestimmten "Materialstand" eingelagert sei. Daß jene Künstler, deren Musik von einer zwischenzeitlich tonangebenden Gruppe – beispielsweise in der *Momentaufnahme* – als dementsprechend "falsches Bewußtsein" (weil vermeint-

- 1 Ebd., Brief von Hans-Peter Jannoch an Peter Spahn (handschriftl.; Weimar, 25.6.1983).
- 2 Bis jetzt ist der diesbezügliche Einfluß der Partei jedoch noch nicht geklärt.
- 3 Verräterisch eine diesbezügliche Bemerkung Frank Schneiders von Dezember 2001, wonach Eberhardt Klemm ein "Repräsentant sozusagen des ‚richtigen Denkens‘ in der DDR" gewesen sei (*Zwischen Macht und Freiheit. Neue Musik in der DDR*, hrsg. v. Michael Berg, Albrecht von Massow und Nina Noeske, Weimar 2004, 60). Doch auch aus zahlreichen jüngeren Stellungnahmen Gerd Rienäckers ist ein ähnliches Selbstverständnis erkennbar.

lich nicht auf der Höhe der Zeit operierend) von vornherein miß-, wenn nicht gar verachtet wurde, sich dementsprechend ausgeschlossen fühlten, ist nachvollziehbar. So läßt sich nicht zuletzt auch die Skepsis gegenüber einer Fortschritts-Musikgeschichtsschreibung, welche, wie es den Anschein haben konnte, den Weg zu "Bredemeyer" als einzig wahren proklamierte, erklären.

Musikgeschichte ist komplex. Musikhistoriographie muß sich somit davor hüten, das Selbstverständnis der Beteiligten unreflektiert zu übernehmen: Schneiders *Momentaufnahme* impliziert weitaus mehr als die sachlich-wertende Stellungnahme eines engagierten Musikwissenschaftlers, Geißlers Attacken mehr (und anderes) als die freundliche Hinwendung des Komponisten zum Hörer. Dementsprechend verbreitete Schneider in seinen Analysen und Stellungnahmen mitnichten "richtiges Denken", wohl aber zeigte er auf konkreterer Ebene sinnvolle Möglichkeiten auf, sich als künstlerisches und intellektuelles Individuum gegenüber einer anmaßenden Autorität zu behaupten.

Wenn nicht alles täuscht, so wirken die oben dargestellten Machtkämpfe, wenn auch in variiertes, modifizierter und verlagertes Form, bis heute nach. Dabei scheint es, als habe "die Geschichte" im Nachhinein jenem unbeirrten, nicht-parteilichem Komponieren bereits Recht gegeben, denn der Staat, dem Geißlers Stellungnahmen nur allzu lieb waren, existiert nicht mehr und das Interesse an Geißlers Sinfonien scheint, zumindest momentan, gering zu sein (wobei eine Geißler- oder Ernst Hermann Meyer-Renaissance für die Zukunft keinesfalls ausgeschlossen ist). Dennoch gibt es nach wie vor genug Überlegungen, die immer noch für weite Hörerkreise viel zu sperrige Neue Musik weiter ins Nachtprogramm abzudrängen – die Klagen hierüber sind nicht neu –, und nach wie vor streiten einige Unbeirrte für den Anspruch der Kunst, eine Gesellschaft produktiv zu beunruhigen und ihr damit ungeahnte Horizonte zu eröffnen. Jener Impuls ist den subtilsten und anspruchsvollsten Kompositionen Bredemeyers, Schenkers und Dittrichs, Goldmanns, Katzers und Herchets bis heute anhörbar. Ob sie über die "Entdeckungswelle" hinaus einen Hörerkreis finden werden, hängt somit nicht zuletzt von Bereitschaft und Bedürfnis einer Gesellschaft ab, sich – im weitesten Sinne – irritieren zu lassen, Fragen nach der eigenen Identität zu stellen und über die Relevanz solcher musikalischen Stellungnahmen auch in Zeiten, in denen die Konfrontationen des Kalten Krieges längst Geschichte sind, zu reflektieren. – Ähnliches gilt für Geißlers spätere Sinfonien. Daß die "Beunruhigung" hier allerdings woanders herrührt, steht auf einem anderen Blatt und soll, zumindest an dieser Stelle, nicht weiterverfolgt werden.

MATTHIAS TISCHER

DER 17. JUNI 1953 UND DIE MUSIK

Der 17. Juni 1953 ist primär kein musikgeschichtliches Datum. Vielmehr waren seine Protagonisten in der Mehrzahl Arbeiter sowie Angestellte, Selbstständige und Bauern, die in Arbeitsniederlegungen und Kundgebungen ihrem Protest gegen einen Kurs Ausdruck verliehen, den der Maßnahmenkatalog des Ministerrates der UdSSR, der im Mai 1953 der nach Moskau zitierten SED-Führung vorgelegt worden war, folgendermaßen beschrieb:

"Als Hauptursache der entstandenen Lage ist es anzuerkennen, daß gemäß der den Beschlüssen der zweiten Parteikonferenz der SED, gebilligt vom Politbüro des ZK der KPdSU (B), fälschlicherweise der Kurs auf einen beschleunigten Aufbau des Sozialismus in Ostdeutschland genommen worden war, ohne Vorhandensein der dafür notwendigen realen sowohl innen- als auch außenpolitischen Voraussetzungen."¹

Obwohl die Partei hastig den Kurs korrigierte, ließ sich der Unmut der Bevölkerung nicht mehr beschwichtigen. Die politische Klasse sowie die Intelligenz der DDR wurden von den landesweiten Kundgebungen völlig überrascht. Dieses Überraschungsmoment ist bemerkenswert und hat sicherlich verschiedene mögliche Ursachen. Zwei davon seien herausgegriffen:

In den frühen Jahren der SBZ/DDR war es eher zu einer Entfremdung zwischen Bevölkerung und Intellektuellen als zu einer Annäherung gekommen. Hatte die sowjetische Besatzungsmacht bereits unmittelbar nach Kriegsende und später die Parteiführung nicht minder intensiv den Künstlern das Gefühl vermittelt, gebraucht zu werden,² war dies teilweise recht bald von einer Geste des Willkommenheißen, über Akte der Umarmung seitens der Partei zu einer Art Einquartierung im goldenen Käfig bzw. im Elfenbeinturm fortgeschritten.³ So war die paradoxe Situation eingetreten,

1 Bundesarchiv, Nachlaß Otto Grotewohl, NL 90/699.

2 Vgl. "Die Regierung ruft die Künstler" *Dokumente zur Gründung der "Deutschen Akademie der Künste" (DDR) 1945-1953*, ausgewählt und kommentiert von Petra Uhlmann und Sabine Wolf, hrsg. v. Stiftung Archiv der Akademie der Künste (SAdK), Berlin 1993.

3 Eigene Bauvorhaben ("Intelligenzhäuser"), gesonderte Kontingente zur Zuteilung von Lebensmitteln und Heizmaterial, spezielle Reisemöglichkeiten durch Vermittlung der DAK etc.

musicologica berlinensia

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 abubrechen, 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 Dekonstruktion" (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).