

Musikgeschichte als Fortschrittsgeschichte?

Zur Historiographie der Neuen Musik in der DDR

Im nunmehr nicht mehr ganz so jungen 21. Jahrhundert hat sich die eine oder andere vermeintlich unumstößliche Gewissheit verabschiedet. Die Überzeugung, dass die westlich-abendländische Kultur gegenüber ihrer eigenen Vergangenheit oder dem ‚Rest der Welt‘ überlegen, gegenüber diesem fortgeschritten sei, ist zu Recht dahin, und das gilt erst recht für deren kulturelle Erzeugnisse, etwa die Musik. Dass entsprechend der in Europa gelehrte und praktizierte musikalische Kanon nicht gesetzt, sondern von Menschen gemacht ist und sich konkreten Umständen verdankt, rückte seit den 1990er Jahren verstärkt ins Blickfeld auch der musikhistorischen Forschung;¹ dabei wurden die verschiedenen Bedingungen rekonstruiert, die dazu führten, dass es bei aller Vielfalt und Veränderlichkeit des Kanons gewisse Konstanten gab und gibt. Entscheidend für die Kanonbildung sind beispielsweise – neben den immer mitspielenden Zufällen, (un)glücklichen Fügungen und Koinzidenzen – soziale Konstellationen und persönliche Netzwerke, Institutionen wie Verlage und Konzerthäuser, aber auch politische Voraussetzungen, Ideengeschichtliches, allgemeine Interessenlagen, und nicht zuletzt: materielle Grundlagen, Wirtschaftssysteme. Die ‚Qualität‘ einer Musik, deren ästhetischer ‚Wert‘, ist dabei *ein* Faktor von vielen und hängt von der Art und Beschaffenheit der Maßstäbe ab, die an sie angelegt werden.² Einer dieser Maßstäbe – der ‚Fortschritt‘, der spätestens um 1800 zur zentralen gesellschaftlichen und kulturellen Leitidee wurde³ – sei hier näher betrachtet.

Im Folgenden geht es – in drei Schritten – um die gängige Narration ‚Neuer Musik‘ vor allem in der DDR. Im Anschluss an, erstens, eine Rekapitulation bisheriger Narrative, die sich (wie zu zeigen sein wird) um eine ‚Meistererzählung‘ zentrieren, seien, zweitens, Argumente vorgebracht, die diese Erzählung problematisieren und in Frage stellen; dabei steht der Begriff ‚Neue Musik‘ selbst zur Diskussion. Vor allem der Begriff der Freiheit, verstanden als vollständige Autonomie, stellt sich als prekär heraus; das immer noch verbreitete Zusammendenken von (vermeintlicher) gesellschaftlicher Freiheit, künstlerischer Autonomie und ‚Materialstand‘ nämlich erweist sich als Trugschluss, der eng an eine mittlerweile obsolete Konzeption von Geschichte als Fortschrittsgeschichte gekoppelt ist. Drittens und abschließend gilt es, skizzenhaft ein historiographisches Gegenmodell zu entwerfen – diesmal mit dem Gegenstand *Neue-Musik-Diskurs*, das weniger die Abfolge von Ereignissen als zielgerichtete Entwicklung beschreibt, sondern sich vielmehr in ‚Situationen‘ vertieft, die jeweils ‚vielzeitig‘ konstituiert sind. Während die Meistererzählung sich auf traditionell wenige, mutmaßliche historische ‚Hauptlinien‘ konzentriert, bezieht die Diskursgeschichte auch die (vermeintlichen) Ränder, Lücken und Brüche in die Darstellung mit ein. Hierzu benötigt es alternative Konzeptionen von Geschichtsschreibung und, eng damit zusammenhängend, neue historiographische Darstellungsformen.

1. Rekapitulation: ‚Freiheit‘

¹ U.a. Klaus Pietschmann und Melanie Wald-Fuhrmann (Hrsg.), *Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte: Ein Handbuch*, München 2013.

² Vgl. Nina Noeske, „Analyse des Werturteils – Analysen, wer urteilt? ‚Qualität‘ und Qualitätsmaßstäbe in der Musikforschung“, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 17/1 (2020), S. 81–102, <<https://doi.org/10.31751/1028>>, 20.03.2023.

³ Für einen Überblick vgl. u.a. Walter Sparr und Gerrit Walther, Art. „Fortschritt“, in: *Enzyklopädie der Neuzeit Online*, hrsg. von Friedrich Jaeger (bis 2019), Georg Eckert, Ulrike Ludwig, Benjamin Steiner und Jörg Wesche, <http://dx.doi.org/10.1163/2352-0248_edn_COM_265591>, 21.3.2023.

Die gängige Erzählung der – mit großem ‚N‘ – Neuen Musik oder Avantgarde-Musik in der DDR lautet etwa folgendermaßen: Nach einer anfangs restriktiven, bis zum Beginn der ‚Tauwetter-Periode‘ 1953, aber auch noch darüber hinaus vom Stalinismus geprägten Phase der Musikpolitik, die auch in den 1960er Jahren mitunter noch große Schlagkraft entfalten konnte (man denke etwa an das 11. Plenum des ZK der SED 1965, das sogenannte „Kahlschlagplenum einigen nach – setzte“),⁴ zwischenzeitlichen Lockerungen im Anschluss an Stalins Tod (1953) und nach dem Mauerbau (1961) – ab etwa 1970 eine Periode der Lockerung ein, die vor allem durch den Machtwechsel von Walter Ulbricht zu Erich Honecker 1971 vorangetrieben wurde, mit einigen Rückschlägen bis zum Ende der DDR anhielt und sich letztlich auch auf das Gebiet der Musik auswirkte. Diese freilich entwickelte sich seit den 1960er Jahren rasant nach ihren eigenen Gesetzen, weg vom Sozialistischen Realismus, hin zu autonomen kompositorischen Gestaltungsweisen, gleichsam im Sinne des ‚aktuellen Materialstands‘. Von nun an war, wie es wiederum auf dem VIII. Parteitag der SED im Juni 1971 hieß, kulturelle „Weite und Vielfalt“ möglich, allerdings nur mit der vielzitierten Einschränkung des neuen Machthabers wenige Monate später: sofern „man von der festen Position des Sozialismus ausgeht“.⁵ Zu spüren bekamen die neuerlichen bzw. weiterhin bestehenden Einschränkungen bekanntlich Musiker wie der (in den Augen der Staatsführung ‚dissidente‘) Liedermacher Wolf Biermann, der 1976 aus der DDR ausgebürgert wurde,⁶ aber auch jene, die auf dem Feld der Neuen Musik tätig waren.

Zunächst, Ende der 1960er, zu Beginn der 1970er Jahre – so ist vielfach zu lesen – hatte die damals junge Komponistengeneration der zwischen etwa 1930 und 1945 Geborenen noch zahlreiche Rückschläge hinzunehmen, wurde immer wieder zurechtgewiesen, von Lehrern und Funktionären gleichermaßen bevormundet, gegängelt und gemaßregelt, doch Stück für Stück eroberte sie sich den für ihre Kunst bitter nötigen Freiraum, wurde mehr und mehr mit Kompositionsaufträgen bedacht, bis sie schließlich ab etwa 1980, nun ihrerseits versehen mit einflussreichen Ämtern und teilweise auch Professorengehältern, selbst einigermaßen fest im Sattel saß. Der damals an der Universität Leipzig lehrende Musikwissenschaftler Klaus Mehner, der 1995 den Abschnitt „Deutsche Demokratische Republik“ des Artikels „Deutschland“ in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* verfasste, formulierte es folgendermaßen: „Mit den 1970er Jahren setzte der eigentliche Aufbruch einer wirklichen, auch international ausstrahlenden Neuen Musik in der DDR ein. [...] So entstand eine Musik, die sich in bis dahin unbekannter realistischer Weise kritisch, bisweilen auch trotzig mit ihrem Land und ihrer Zeit auseinandersetzte, deren Herkunft man also durchaus hören konnte. Als⁷ Komponisten nennt der Autor (in alphabetischer Reihenfolge) Reiner Bredemeyer, Paul-Heinz Dittrich, Gerd Domhardt, Friedrich Goldmann, Jörg Herchet, Georg Katzer, Wilfried Krätzschar, Siegfried Matthus, Tilo Medek, Friedrich Schenker, Karl-Ottomar Treibmann und Udo Zimmermann. Die Reihe könnte problemlos noch ergänzt werden, etwa durch Christfried Schmidt, Hans Jürgen Wenzel oder Ruth Zechlin; womöglich legte Mehner bei der Nennung jener Namen implizit einen (nicht näher spezifizierten) Qualitätsmaßstab an. Sein Artikel prägte maßgeblich den Tenor der

⁴ Vgl. für den Bereich der Musik Lars Klingberg, Art. „Kahlschlag-Plenum“, in: Musikgeschichte Online, hrsg. von Lars Klingberg, Nina Noeske und Matthias Tischer, 2018ff. Stand vom 14.09.2022, <<https://mugo.hfmt-hamburg.de/de/topics/kahlschlag-plenum>>, 16.4.2023.

⁵ Der berühmte Satz Honeckers war Teil seiner am 17.12.1971 auf der 4. Tagung des Zentralkomitees der SED gehaltenen Rede: „Wenn man von der festen Position des Sozialismus ausgeht, kann es meines Erachtens auf dem Gebiet der Kunst und Literatur keine Tabus geben.“ Manfred Jäger, *Kultur und Politik in der DDR. 1945–1990*, Köln 1995, S. 140.

⁶ Den Protestbrief im Zuge der Biermann-Ausbürgerung hatte von den Komponisten Neuer Musik nur Tilo Medek unterschrieben, der seinerseits kurze Zeit später einen Ausreiseantrag stellte.

⁷ Klaus Mehner, Art. „Deutschland, 3. Ab 1945: Deutsche Demokratische Republik“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütken, Kassel u.a. 2016ff., <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/46287>>, 23.7.2022.

Erzählung ‚Neue Musik in der DDR‘ vor allem in den 1990er und 2000er Jahren:⁸ „In den 1980er Jahren hatte sich die zweite Generation einer neuen Musik in der DDR weitgehend durchgesetzt; ihre Präsenz auf Programmen insbesondere von Musikfesten im Osten wie im Westen Deutschlands war beträchtlich. Gleichzeitig war eine deutliche Annäherung der Handschriften zu denen ihrer bundesdeutschen Kollegen zu spüren, zumal die Auseinandersetzung mit stilbildenden Tendenzen der Zeit sich nunmehr auf beiden Seiten vollzog und ein immenser Pluralismus Einzug gehalten hatte. Ähnlich wie bei bedeutenden Musikschöpfern der Bundesrepublik und des Auslandes glättete sich ihre Musiksprache mehr und mehr, ohne freilich das gewisse DDR-Idiom völlig aufzugeben.“⁹

Es gibt demnach also, erstens, in den letzten zwei Jahrzehnten der DDR eine künstlerische Befreiung von politischen wie ästhetischen Dogmen, zweitens, einen Wegfall räumlicher Beschränkungen, drittens, eine allmähliche Angleichung der musikalischen Stilistiken in Ost und West (genauer: der Osten nähert sich dem Westen an), viertens geschah dies bedauernswerterweise im Zeichen eines (teilweisen) Verlusts der kritischen Potenz und eines unverbindlichen Pluralismus, man könnte auch sagen: einer musikalischen Postmoderne, wobei, fünftens, ostdeutsches Komponieren gleichwohl auf seinen spezifischen Eigenheiten beharrte, letztlich also seinen Eigensinn behauptete und auch hier der Vereinnahmung, jetzt durch den ‚Westen‘, widerstand. Worin diese Spezifika bestehen, was also das „gewisse DDR-Idiom“ ausmacht, verrät Mehner allerdings nicht. – Die Fortschrittsidee, spätestens nach 1945 in der Musikgeschichtsschreibung dominierend,¹⁰ macht sich hier auf mehreren Ebenen bemerkbar: Zum einen handelt es sich bei der künstlerischen Befreiung von (politischen) Zwängen insofern um einen als solchen wahrgenommenen Fortschritt, als sich nunmehr der (fortgeschrittene) ‚Materialstand‘ gegenüber einer heteronomen Instanz entfalten kann, wodurch zugleich eine fortschrittliche, emanzipierte, in den jeweiligen Teilbereichen autonome Gesellschaft charakterisiert ist, die entsprechend auch der Musik – gleichsam als Teilsystem – eine gewisse Autonomie zugesteht.¹¹ Zum anderen, rekurrierend auf Punkt fünf, bleiben im Falle der ‚eigensinnigen‘ Neuen Musik in der DDR Spuren von ‚Inhaltlichkeit‘ bemerkbar, gleichsam als gebrochene Programmatik, indem nämlich ‚fortschrittliche‘ Ideen, Widerständigkeit, Autonomie, emanzipiertes Verhalten, ja, letztlich die Befreiung aus einer wie auch immer gearteten Form von Unmündigkeit – und damit: Aufklärung im emphatischen Sinne – in Komposition eingehen, als Ideen gleichsam mit dem kompositorischen Material verschmelzen. Deutlich wird damit, dass der musikalische Autonomiegedanke auch hier eine eminent moralische Dimension enthält.¹² Eine derartige historiographische Erzählung ist die einer Erfolgsgeschichte in der Tradition des deutschen Idealismus mit dem letztendlichen Sieg der Freiheit über einen wie auch immer gearteten Zwang; mit Hayden White gesprochen haben wir es mit einer ‚Romanze‘ zu tun, das Gute siegt über das Böse.¹³

⁸ Vgl. z.B. *Neue Musik im geteilten Deutschland*, Bd. 1–4, hrsg. von Ulrich Dibelius und Frank Schneider, Berlin 1993–1999; Michael Berg, Albrecht von Massow und Nina Noeske (Hrsg.), *Zwischen Macht und Freiheit. Neue Musik in der DDR* (= KlangZeiten. Musik, Politik und Gesellschaft 1), Köln u.a. 2004 (hier insbesondere die protokollierten Diskussionen).

⁹ Mehner, „Deutschland, 3. Ab 1945: Deutsche Demokratische Republik“.

¹⁰ „[N]ach dem Zweiten Weltkrieg [gewann] das Konzept von Musikgeschichte als lineare, unumkehrbare Entwicklung hin zur neuen und neuesten Musik die weitgehend unangefochtene Oberhand.“ Hartmut Möller, „Zwischen Modernitätsverweigerung und Fortschrittsglauben: Musikwissenschaftliche Monomythen im Visier“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 172/4 (2011), S. 32–35, hier S. 34.

¹¹ Der Emanzipationsgedanke bezeichnet in der Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts stets und auf mehreren Ebenen eine „Befreiung aus einer Bevormundung“: „Eine Emanzipationsgeschichte ist daher eine Fortschrittsgeschichte der Befreiung, eine Fortschrittsgeschichte, deren Ziel Freiheit ist.“ Frank Hentschel, „Musikgeschichte als Emanzipations- und Fortschrittserzählung“, in: *Historische Musikwissenschaft: Gegenstand, Geschichte, Methodik* (= Kompendien Musik 2), Laaber 2019, S. 94–105, hier S. 102.

¹² Vgl. auch Carl Dahlhaus, „Über die relative Autonomie der Musikgeschichte“, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Berlin 1974*, hrsg. von Hellmut Kühn und Peter Nitsche, Kassel 1980, S. 225–245, <<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-378366>>, 21.3.2023: „Die objektiv ästhetische Integrität erscheint als das Korrelat einer subjektiv moralischen.“ Ebd., S. 227. Dies gilt bereits für die Zeit nach 1800.

¹³ Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore u.a. 1973.

Sieben Jahre später, im Jahr 2002, klingt die von dem (ostdeutschen) Berliner Musikwissenschaftler Frank Schneider unter dem Titel „Was ist musikalischer Fortschritt?“ erzählte ‚Geschichte‘ der Neuen Musik in der DDR zwar ganz ähnlich, nämlich als Geschichte einer Befreiung von Zwängen, als Emanzipations- und Annäherungsgeschichte – während der Westen sich demnach vom vermeintlich „streng technizistische[n] Fortschrittsdenken“ der musikalischen Avantgarden löste, durchbrach der ‚Osten‘, auf der anderen Seite, die „Schranken der in erster Linie funktionsorientierten Ästhetik–¹⁴“, aber, so Schneider resümierend (und deutlicher noch als Mehner): Spätestens seit den 1980er Jahren sei zu konstatieren, dass das „Komponieren in der bürgerlichen Welt [...] Züge von Angepaßtheit, maßstabloser Pluralität und Orientierungsschwäche“ aufweise. „So weiß heute [2002] wohl niemand verbindlich zu sagen, was musikalischer Fortschritt sei und wo er sich suchen lasse. ohne Freiheit¹⁵“ verbindliche Theoriebildung kippt demnach um in Beliebigkeit.

2. Trügerische ‚Freiheit‘

Zumindest mit Blick auf die Jahre bis 1989 entspricht die Fortschrittserzählung der lange Zeit gültigen allgemein-historischen Erzählung, wonach das ‚Richtige‘ in einem geschichtlichen Augenblick den Sieg über das ‚Falsche‘ davontrug, der Sozialismus also überwunden wurde; zwischendurch geisterte sogar – nach dem Buch gleichen Titels von Francis Fukuyama – die Rede vom „Ende der Geschichte“ ge, mehr Widersprüche weltpolitischen keine fortan es derzufolge,¹⁶ durch die Feuilletons und Universitäten. Dass mit dem Mauerfall bzw. Wegfall des Eisernen Vorhangs der Kalte Krieg mitnichten überwunden war und selbst die Periode vermeintlicher kompositorischer Liberalität (kritischer gesprochen: Beliebigkeit, Unverbindlichkeit) während der 1990er Jahre nicht als glückliche historische Periode der ‚Freiheit‘ auf allen Ebenen gelten kann, war sensiblen Zeitgenossen um und nach 1990 bewusst. Tatsächlich reagierten die Komponisten in Ostdeutschland auf die neuen gesellschaftspolitischen, ökonomischen und institutionellen Vorzeichen sehr unterschiedlich: Während der auf die Zustände der Welt seit jeher gleichsam seismographisch antwortende Komponist Reiner Bredemeyer (1929–1995), abgesehen von einigen punktuellen musikalischen Stellungnahmen, bis zu seinem Tod nahezu verstummte, blühte sein etwas jüngerer Kollege Friedrich Goldmann (1941–2009), ab 1991 Professor an der Berliner Universität der Künste, regelrecht auf und trieb, auch als Dirigent eigener Werke, seine Karriere voran; auch andere ostdeutsche Komponisten, wenn auch eine Minderheit, konnten sich behaupten.¹⁷ Allgemein herrschte jedoch, zumindest in den ersten Jahren nach der ‚Wende‘, das Gefühl der Irrelevanz vor – wer brauchte jetzt noch Avantgarde-Komponisten aus der DDR, und wozu? Heiner Müller beschrieb das (Künstler-)Leben in Ostdeutschland einmal als „Aufenthalt in einem Material jenes fällt“;¹⁸ Material weg, löst dies zumindest eine Irritation aus. Der Komponist Georg Katzer (1935–2019) äußerte im Jahr 2000 in einem Interview, dass das (staatliche) „Gegenüber“ („und wir wussten, das Gegenüber mochte uns nicht“) zum Komponieren „angestachelt“ hat: „Man konnte sich keinerlei Beliebigkeit erlauben. Und da das nun weg ist, das vis à vis, und das Terrain offen geworden ist, ist es gleichzeitig beliebig geworden. aus Potenz künstlerische und Inspiration eigene die man Zieht¹⁹“

¹⁴ Frank Schneider, „Was ist musikalischer Fortschritt? Die Diskussion in den sozialistischen Ländern“, in: *Europäische Musikgeschichte*, Bd. 2, hrsg. von Sabine Ehrmann-Herfort, Ludwig Finscher und Giselher Schubert, Kassel 2002, S. 1167–1193, hier S. 1190.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, New York u.a. 1992.

¹⁷ „Certain composers flourished in the freer climate.“ Elaine Kelly, „Reflective Nostalgia and Diasporic Memory: Composing East Germany after 1989“, in: *Remembering and Rethinking the GDR. Multiple Perspectives and Plural Authenticities*, hrsg. von Anna Saunders und Debbie Pinfold, London u.a. 2013, S. 116–131, hier S. 118.

¹⁸ Heiner Müller, *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*, Köln 1992, S. 113.

¹⁹ Georg Katzer im Gespräch mit Stefan Amzoll, in: *der Freitag* vom 4.2.2000, <<http://www.freitag.de/2000/06/00061501.htm>>, 21.1.2004.

einem politisch verstandenen, kritischen Realismus, der seine Impulse – zwar nicht nur, aber auch – aus dem Verhältnis zur konkreten umgebenden Gesellschaft erhält, ist, wenn diese Gesellschaft sich verändert (oder gar in ihrer gewohnten Form wegbricht), eine künstlerische Neujustierung notwendig. Mit Blick auf die oben erwähnten Komponisten Bredemeyer und Goldmann, die im übrigen gut miteinander bekannt, ja, befreundet waren, könnte man den Schluss ziehen, dass Goldmanns Komponieren, das nach 1989 weiterhin ‚(nach)gefragt‘ war, gleichsam ‚überhistorischer‘ angelegt war als das Bredemeyers, was jedoch keinerlei Schluss auf die Orientierung am ‚Allgemein-Menschlichen‘, geschweige denn ein Qualitätsurteil zulässt. Lediglich das jeweilige kompositorische Selbstverständnis und entsprechend die ästhetische Ausrichtung differieren.

Immer wieder auch wurde bemerkt, dass ab 1990, in der nunmehr vergrößerten BRD, an die Stelle alter Zwänge neue traten: Waren es zuvor bornierte Funktionäre, die die Freiheit der Kunst beschnitten, waren es nun die Zwänge des Marktes, die Notwendigkeit, sich ‚verkaufen‘ zu müssen.²⁰ „Das ist nicht mehr so einfach wie früher. Ich muß Geld verdienen, ich kann mich nicht arbeitslos melden, weil ich ja als Freiberufler Unternehmer bin“, so der Komponist Friedrich Schenker (1942–2013) 1996 in einem Gespräch.²¹ Hinzu kommt, dass die einstigen, teilweise auch aus heutiger Sicht beeindruckenden Privilegien der DDR-Zeit dahin waren, viele Künstlerinnen und Künstler mussten buchstäblich noch einmal ganz von vorne beginnen. Der vor der ‚Wende‘ hochgehandelte Akademieprofessor Bredemeyer äußerte 1995 in einem Interview, dass die „Eingriffsmöglichkeiten“ für Komponisten Neuer Musik heutzutage noch geringer seien als in der DDR. Weiter heißt es: „Bei meinen Einmischungsversuchen in der DDR, die – wie gesagt – nicht unrisikohaft waren, habe ich immer Leute getroffen, bei denen, selbst wenn sie gesagt haben, ‚Du, wir können Dir leider nicht helfen, Du bist uns einfach zu heiß‘, ich immer eine innere Sympathie und ein Verständnis gefunden habe. Und jetzt finde ich das überhaupt nicht mehr.“ Und schließlich: „[M]eine Kontakte sowohl zu Funkhäusern als auch zu Verlagen sind sehr dürftig geworden. Die Verlage haben uns ja abgeschüttelt wie Hunde, die Flöhe abschütteln.“²²

Ein Zwischenfazit: Was sich bis 1990 – wenn auch mit Einschränkungen der genannten Art – noch weitgehend als Erfolgsgeschichte (durch Nacht zum Licht, von der Gefangenschaft in die Freiheit) erzählen ließ, entpuppte sich bereits kurz nach der ‚Wende‘ als trügerisch; die gewonnene ‚Freiheit‘ war (und ist) prekär. Anders gefragt: Könnte es sein, dass (relative) künstlerische Autonomie, auch in der Musikgeschichte auf vielen Ebenen *die* Verheißung der Moderne schlechthin, ein so fragiles Gebilde ist, dass sie erstens niemals vollständig, gleichsam als ‚absolute‘ zu haben ist,²³ und zweitens, wenn, dann unabhängig vom Gesellschaftssystem zu existieren vermag, und zwar auf so unterschiedliche Weise, wie es künstlerische Sensibilitäten gibt? Damit aber müsste die Vorstellung von musikalischer Autonomie als notwendig an einen bestimmten ‚Materialstand‘ (im weiteren Sinne)²⁴ gebundene, wie sie etwa Theodor W. Adorno und im Anschluss an ihn Generationen von Musikschaffenden und -reflektierenden vorschwebte, ad acta gelegt werden; die gängige Vorstellung von Neuer Musik als einzig legitimer Ausprägung von ‚Moderne‘ wäre obsolet. Denn, was häufig übersehen wird: Musikalische Autonomie bezieht sich notwendig, gleichsam in einer Meta-Position, *auch auf das Verhältnis* zum ‚musikalischen Material‘. Die reine Erzählung einer ‚Geschichte der Neuen Musik‘ (mit großem ‚N‘) würde damit letztlich ihren Sinn verlieren. Gleiches gilt für eine

²⁰ Katzer z.B. verweist um die Jahrtausendwende auf die ubiquitäre „Eventkultur“ (ebd.).

²¹ Werner Danneberg, „Wird man nur noch von virtuellen Surrogaten leben? Vielleicht ist das einzige, was ich mir noch ansehen werde, ein gutes Fußballspiel“. Gespräch mit Friedrich Schenker“, in: *Musik in der Schule* 1 (1996), S. 48–50, hier S. 49.

²² Werner Danneberg, „In den Hintergrund gedrängt. Gespräch mit Reiner Bredemeyer“, in: *Musik in der Schule* 1 (1995), S. 41–43, hier S. 41f.

²³ Auch Carl Dahlhaus betont die äußerste Subtilität von künstlerischer Autonomie, vgl. u.a. ders., „Über die relative Autonomie“.

²⁴ Bekanntlich meint „musikalisches Material“ auch bei Adorno nichts Dingliches oder Materielles im engeren Sinne, sondern vom Subjekt ausgehende Kommunikationsprozesse, zu denen auch bestimmte Verfahrensweisen u.a. gehören.

‚Geschichte der musikalischen Avantgarde‘ (zumal im Singular), denn, man kann es nicht oft genug wiederholen, wer vermag schon zu sagen, wo vorne ist? Zudem gilt, dass Neuheit im Sinne eines ‚neuen‘ (‚unverbrauchten‘) Materials keineswegs deckungsgleich mit der Kraft zuvor nie gedachter Gedanken ist, die sich auch in und mit vermeintlich ‚verbrauchtem‘ Material niederschlagen können. So notwendig und wichtig einige Bücher sind, die sich exklusiv mit Neuer Musik in der DDR beschäftigen, allem voran Frank Schneiders *Momentaufnahme* (erschieden 1979 in Leipzig),²⁵ aber auch einige Dissertationen der nuller und zehner Jahre:²⁶ Aktuell – im Jahr 2023 – macht sich ein Unbehagen breit, wollte man eine klare Grenze zwischen Neuer Musik bzw. Avantgarde auf der einen (beide als Stellvertreter von Freiheit und Autonomie) und ‚traditionellem‘ Komponieren auf der anderen Seite (das den ‚Zwang‘ verkörpert) ziehen.²⁷

3. Musikhistoriographie: Ein Ausblick

Das Problem ist bekannt: Hunderte, tausende von Menschen haben in der Zeit des Kalten Krieges komponiert, genannt wird aber immer die gleiche Handvoll bzw. kaum mehr als ein gutes Dutzend von Komponierenden, hüben wie drüben, deren Werke analysiert und besprochen werden. (Dies gilt zumindest für die gängigen Musikgeschichtsdarstellungen.) Für die zeitgenössische Musik in der DDR hat wohl Frank Schneider – neben Eberhardt Klemm, Gerd Rienäcker, Stefan Amzoll und einigen anderen – am nachhaltigsten die notwendige Aufmerksamkeit generiert und damit den musikhistoriographischen Maßstab gesetzt; für den Westen könnte man Autoren wie Hans Heinz Stuckenschmidt, Hans Vogt, Heinz-Klaus Metzger, Ulrich Dibelius oder Hermann Danuser nennen, deren Darstellungen zur ‚Neuen‘ bzw. ‚Modernen‘ Musik nach 1945 vielerorts auch heute noch die Curricula prägen.²⁸ Auch Festivals oder Herausgeber von einschlägigen Fachzeitschriften oder Reihen spielen bei der Kanonbildung eine entscheidende Rolle. Dass dabei kein wie auch immer geartetes ‚objektives‘ Bild von Musikgeschichte gezeichnet wird, liegt auf der Hand: Wie bei jeder Kanonbildung spielen neben dem mehr oder weniger kompetenten ästhetischen (Fach-)Urteil Bekanntschaften und Zufälle, Idiosynkrasien und unbewusste Prägungen, institutionelle Gegebenheiten und Persönlichkeitsstrukturen, Geschlechterverhältnisse und Schüler-Lehrer-Bindungen eine Rolle; am (vorläufigen) Ende dann steht die Musikgeschichts-Monographie, das Curriculum, die Einspielung, das Symposion, der institutionell verwaltete Nachlass, kurz: der Kanon. Da jedoch viele der Protagonistinnen und Protagonisten des DDR-Musiklebens noch leben und sich ihrerseits zu Wort melden, salopp formuliert: mehr oder weniger hartnäckig um Einlass in die Geschichtserzählung bitten, ist der Kanon in diesem Fall möglicherweise weniger unverrückbar als beispielsweise mit Blick auf das Komponieren an italienischen Höfen um 1600 (auch wenn freilich auch hier immer neue Quellen oder Blickwinkel auftauchen können). Berücksichtigt man zudem, dass jegliche historiographische Grenzziehung, etwa zwischen U und E, zwischen ‚Innen‘ und ‚Außen‘ willkürlich ist, ja, dass sich die DDR-Musikgeschichte letztlich nur als vergleichende, innerdeutsche, gesamteuropäische Musikgeschichte, weltpolitisch als Teil der Musikgeschichte des

²⁵ Frank Schneider, *Momentaufnahme. Notate über Musik und Musiker in der DDR*, Leipzig 1979.

²⁶ Z.B. Nina Noeske, *Musikalische Dekonstruktion. Neue Instrumentalmusik in der DDR* (= KlangZeiten. Musik, Politik und Gesellschaft 3), Köln u.a. 2007; Christiane Sporn: *Musik unter politischen Vorzeichen: Parteiherrschaft und Instrumentalmusik in der DDR seit dem Mauerbau. Werk- und Kontextanalysen*, Saarbrücken 2007.

²⁷ Aus diesem Unbehagen spricht meine Deutung eines Teils ostdeutscher ‚Neuer‘ Musik als „musikalische Dekonstruktion“, also als Arbeiten mit und an einem gesellschaftlich geprägten ‚Material‘, gewissermaßen als Autonomie auf zweiter Stufe.

²⁸ Vgl. u.a. Hans Vogt, *Neue Musik seit 1945*, Stuttgart ³1982; Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 7), Laaber 1984; Ulrich Dibelius, *Moderne Musik nach 1945*, erw. einbändige Sonderausgabe, München u.a. 1998. Für das vereinigte Deutschland prägend ist zudem die 1992 im Verlag edition text + kritik begründete Loseblattsammlung *Komponisten der Gegenwart* (KDG), hrsg. von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, die gegenwärtig etwa 900 Komponist:innen enthält.

Kalten Krieges erzählen lässt, dann gerät jegliches musikhistoriographische Vorhaben schnell zur Vermessenheit.

Hinzu kommt, dass nach wie vor keineswegs entschieden ist, ob sich Musikhistoriographie tendenziell eher mit den ‚Höhenkämmen‘ der Kultur, mit Geschichte transzendierenden Kunstwerken und sonstigen bemerkenswerten Leistungen der Menschheitsgeschichte, wozu auch die Interpretation und das Nachdenken über Musik zählt, zu beschäftigen hat, oder ob es gilt, sich auch oder sogar vorwiegend mit den ‚Niederungen‘ (in der DDR beispielsweise: den ermüdenden Diskussionen um den Sozialistischen Realismus), mit Alltags- oder Institutionengeschichte, oder auch mit – wie immer zu definierenden – ‚belanglosen‘ Klangereignissen, die es als solche letztlich nicht gibt, zu beschäftigen. Dieser Streit ist bekanntlich nicht neu, man denke nur an den Disput zwischen Carl Dahlhaus und Georg Knepler, in jüngerer Zeit (2013) wären als Gegenpositionen z.B. Michael Walter und Frank Hentschel zu nennen.²⁹ Um es vorwegzunehmen: Beide Seiten sind gleichermaßen wichtig – abhängig vom spezifischen Erkenntnisinteresse des oder der Forschenden. In einer musikalischen Diskursgeschichte, die auch den kompositorischen oder interpretatorischen Diskurs als ästhetische Stellungnahmen *sui generis* ernst nimmt und diese zugleich gesellschafts- und kulturgeschichtlich verortet, werden Unterscheidungen dieser Art hinfällig.

Zurück zur ‚Neuen Musik‘: Vielleicht sollte man mit Blick auf eine ‚Musikgeschichte der DDR‘ zunächst einen Schritt zurücktreten. Zweifellos lässt sich ein Bereich herauspräparieren, der sich, ausgehend vom eigenen Selbstverständnis, als ‚zeitgenössisches Komponieren‘ verstehen lässt, mit dem Anspruch, konzeptuell wie mit Blick auf das verwendete Material auf der Höhe der Zeit zu sein. Ein wichtiges Publikationsorgan hierfür waren u.a. die Zeitschriften *Musik und Gesellschaft* (1950–1991, gegründet und herausgegeben vom Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR) oder *positionen* (seit 1988, gegründet von Siegfried Köhler und Gisela Nauck), institutionell waren die entsprechenden Protagonist:innen im Komponistenverband und/oder in der Akademie der Künste organisiert, die zuständigen Verlage hießen Peters oder Verlag Neue Musik, die Interpreten ‚gruppe neue musik hanns eisler‘, Berliner Bläservereinigung oder Roswitha Trexler, die Orte Geraer Ferienkurse, Berliner Biennale oder Wutiker Steinberg Stadel.³⁰ Tatsächlich lässt sich hier von einem ‚Diskurs‘ zeitgenössischer Kunstmusik sprechen, der wesentlich aus Netzwerken bestand. Nimmt man von der Fortschrittserzählung Abstand, nähert man sich dem Gegenstand von verschiedenen Seiten und verwendet zwischendurch auch mal eine Lupe, lässt sich hierzu eine Menge sagen – entscheidend ist dabei, die in der DDR, teilweise bis heute verbreiteten Erzählungen nicht unreflektiert zu übernehmen, sondern diese – eine Selbstverständlichkeit, auf die immer wieder hinzuweisen ist – als *Gegenstand* der Historiographie zu behandeln. Nur zwei Beispiele: Die Bedrohung, als die Fritz Geißlers Invektive gegen die Neue Musik Ende der 1970er Jahre von den angegriffenen Komponisten und Musikwissenschaftlern wahrgenommen wurde,³¹ erscheint im Nachhinein zwar mehr oder weniger als Lappalie, die kaum Auswirkungen auf den Verlauf der Musikgeschichte hatte, wäre aber mit diesem Wissen *auch* aus Sicht der damals Beteiligten zu schildern. Frank Schneiders Auswahl von Komponisten in der *Momentaufnahme* wiederum gilt es kritisch zu hinterfragen, einzuordnen, zu *erklären*, und tatsächlich als (im emphatischen Sinne) ‚*Momentaufnahme*‘ des Jahres 1979 aus Sicht eines gut vernetzten Einzelnen zu behandeln, die zugleich – performativ – kanonisierend wirkte, weniger aber als visionäres Dokument, dessen

²⁹ Anne C. Shreffler, „Berlin Walls: Dahlhaus, Knepler, and Ideologies of Music History“, in: *The Journal of Musicology* 20/4 (Fall 2003), S. 498–525; Frank Hentschel, „Über Wertung, Kanon und Musikwissenschaft“, in: Pietschmann/Wald-Fuhrmann (Hrsg.), *Der Kanon der Musik*, S. 72–85; Michael Walter, „Kanonbildung durch begründetes Werturteil in der Musikwissenschaft“, ebd., S. 86–100.

³⁰ Vgl. auch Gisela Nauck, Art. „Neue Musik“, in: *Musikgeschichte Online*, hrsg. von Lars Klingberg, Nina Noeske und Matthias Tischer, 2018ff., Stand vom 10.2.2023, <<https://mugo.hfmt-hamburg.de/de/topics/neue-musik>>, 22.3.2023.

³¹ Ausführlicher hierzu Nina Noeske, „Des Schenkers Schneider, des Schneiders Geißler: Anmerkungen zur musikalisch-ästhetischen Gruppenbildung in der DDR der 70er und 80er Jahre, in: *Musik in der DDR. Beiträge zu den Musikverhältnissen eines verschwundenen Staates*, hrsg. von Matthias Tischer, Berlin 2005, S. 185–206.

implizites und explizites Qualitätsurteil es fortan zu übernehmen gälte. Vielleicht ist eine solche Herangehensweise erst jetzt, gut drei Jahrzehnte nach dem Ende der DDR, möglich.

Wie also lässt sich Musikgeschichte, hier speziell die Geschichte des Diskurses ‚(Neue) Musik in der DDR‘, alternativ erzählen, ohne die Annahme (oder Hoffnung), dass die historische bzw. musikalische Entwicklung einen wie auch immer gearteten ‚Fortschritt‘ in sich begreift, weder als Materialfortschritt, noch als gesellschaftlicher Fortschritt? – Dass Geschichte auch im Bereich der Kunst und Kultur nicht einsträngig verläuft, ja, selbst die Annahme von mehreren historischen „Entwicklungslinien“ in diesem Feld kaum haltbar ist, ist mittlerweile ein Allgemeinplatz. Bereits 1962 konstatierte Hans Magnus Enzensberger in seinem Aufsatz *Die Aporien der Avantgarde* speziell mit Blick auf die Künste: „Das Voranschreiten der Künste in der Geschichte wird als lineare, eindeutige, übersichtliche und überschaubare Bewegung gedacht, in der jeder seinen Platz, Spitze oder Troß, selber bestimmen könnte. Ungedacht bleibt, daß diese Bewegung vom Bekannten ins Unbekannte führt; daß mithin nur die Nachzügler angeben können, wo sie sind. Was vorn ist, weiß niemand, am wenigsten, wer unbekanntes Terrain erreicht hat. [...] Das *avant* der Avantgarde enthält seinen eigenen Widerspruch: es kann erst a posteriori markiert werden. allerdings ist Hier ³²“ einzuwenden, dass selbst eine derartige nachträgliche Markierung nicht funktionieren kann, denn um festzustellen, wo in der Vergangenheit „vorne“ war, braucht es einen Maßstab, der zumindest aus Sicht der Wissenschaften nicht zu haben ist. Ein derartiges Urteil kann nur aus künstlerischer, moralischer oder religiöser Perspektive gefällt werden.³³ Doch selbst aus künstlerischer – hier: kompositorischer – Perspektive ist der Fortschrittsgedanke mittlerweile suspekt, zumindest nachhaltig angezweifelt.³⁴

Zur Vielschichtigkeit von Musikgeschichte zwischen *musica practica* („Musicking“ im Sinne von Christopher Small)³⁵, *musica poetica* (Werken, die als ideelles Quasi-„Objekt“ konzipiert sind) und *musica theoretica* (das Wissen um und Nachdenken über Musik) gesellt sich die *Vielzeitigkeit*, die hierin liegt; denn all diese Aspekte des Musikalischen sind nicht nur in ihrer jeweiligen Zeit beheimatet, sondern beziehen sich auf Vergangenes und Zukünftiges. Jene ‚Pluritemporalität‘ lässt sich nur dann sinnvoll fassen, wenn immer wieder bewusst die Position einer vergangenen, damaligen Gegenwart, oder besser: damaliger Gegenwarten (im Plural) eingenommen wird. Hierzu hat sich 2020 der Historiker Achim Landwehr in seinem Buch *Diesseits der Geschichte. Für eine andere Historiographie* ausführlich geäußert; aus seinem Konzept der Chronoferenzen, der Überlagerung und Interferenz verschiedener Zeiten, lässt sich auch für die Musikgeschichtsschreibung einiges übernehmen. Kurz gesagt, geht es darum, dass jede Gegenwart angefüllt ist mit mehreren Vergangenheiten und Zukünften, was impliziert, dass auch jegliche vergangene Gegenwart – aus heutiger Perspektive die Vergangenheit – sich nur unzureichend verstehen lässt, wenn man den Blick nur auf das im Anschluss *tatsächlich* Eintretene richtet. Demnach müsste also etwa das Jahr 1850 oder 1975 auch musikgeschichtlich auch und vor allem inklusive der damaligen Hoffnungen, Utopien, Befürchtungen und Pläne beschrieben werden, aber auch der damaligen Erinnerungen, und das jeweils von einer Vielzahl von Akteur:innen. Zugleich verwandelt sich die Vergangenheit, die in einem stets zu aktualisierenden Verhältnis zur aktuellen Gegenwart steht, vom bisher „sichere[n] Ort des abgelagerten Wissens und der abgeschlossenen Geschehnisse“ und wird „ihrerseits mit Unwägbarkeiten ausgestattet. Denn man kann in einer Gegenwart nie ganz sicher sein, welche Relationen zu welcher Vergangenheit noch etabliert werden – und welche Vergangenheit damit

³² Hans Magnus Enzensberger, „Die Aporien der Avantgarde“, in: *Merkur* 16/5 (1962), S. 401–424, hier S. 411.

³³ Vgl. hierzu auch Bedrich W. Loewenstein, *Der Fortschrittsglaube: Europäisches Geschichtsdenken zwischen Utopie und Ideologie*, Darmstadt 2015, S. 464.

³⁴ Vgl. z.B. Georg Katzer, „En avant – où?“, in: *Fortschritt, was ist das –?*, hrsg. von Ernst Helmuth Flammer, Hofheim 2014, S. 356–363, insb. S. 360ff. – Claus-Steffen Mahnkopf lässt Fortschritt im selben Band allein als „Evolution, als Komplexitätssteigerung, als Erweiterung von Optionen“ gelten. Ders., „Nochmals Materialfortschritt“, ebd., S. 463–466, hier S. 463.

³⁵ Christopher Small, *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*, Middletown, Connecticut 1998.

erstmalig beginnt ‚zu sein‘. wir zumal abgeschlossen; niemals demnach ist Vergangenheit Die ³⁶ nicht wissen, was wir heute oder morgen noch an Quellenmaterial finden, an Hinweisen auf nie Gehörtes oder Gesehenes, so dass sich ständig neue Relationen innerhalb der Vergangenheit, aber auch zwischen Gegenwart und Vergangenheit(en) – und damit: neue Geschichten – ergeben. Noch einmal Landwehr: „[M]an könnte Gewesenes und Geschehenes betrachten wie einen gesplitterten Spiegel unterschiedlicher Blickwinkel, Erfahrungen und Sichtweisen, der in seiner Vielfältigkeit und letztlich Undarstellbarkeit zu behandeln ist – und zwar immer und immer wieder. Medium Das ³⁷ der Musik bietet sich für eine derartige historiographische Betrachtungsweise in besonderem Maße an, da sie all diese Schichten in sich aufzunehmen vermag; hier tut sich ein besonderes Erkenntnispotential auf.

An dieser Stelle drängt sich die Frage auf, ob nicht das digitale Medium für die ‚Erzählung‘ einer solcherart konzipierten Vergangenheit derzeit das geeignetste Medium ist – jenseits der und in Ergänzung zur Linearität und Abgeschlossenheit eines gedruckten Buches, mit der Möglichkeit der ‚Wiederbelebung‘ von vergangenen Klängen und Soundscapes, aber auch vergangenen Biographien und Denkhorizonten. Im Bewusstsein, dass der von Landwehr beschriebene „Wirbel temporaler Verhältnisse“ auch im nicht-linearen Medium kaum darstellbar ist, sollte auch vor experimentellen Darstellungsformen als „Erkenntnismöglichkeiten“ nicht zurückgeschreckt werden.³⁸

Und so sei als vorläufiges Fazit festgehalten: Der u.a. von Hegels Geschichtsphilosophie inspirierte Fokus vor allem auf ‚Entwicklungen‘ oder ‚Tendenzen‘ ist mit Blick auf die Musikhistoriographie mit dem Gegenstand DDR nicht (mehr) zielführend, auch wenn sie vielleicht für eine gewisse Zeit notwendig und erkenntnisfördernd war. Historiographisch aufschlussreich ist vielmehr die Auffächerung von Schwerpunkten, Themen, Orten, Personen, Netzwerken, die Vertiefung ins Detail, das Verständnis für Perspektiven, Absichten, Wünsche, Hoffnungen, Erinnerungen, verstanden aus der jeweiligen Zeit heraus, ggf. versehen mit vorsichtigen und vorläufigen Einordnungen, mit einem Sinn für die Heterogenität und Unabgeschlossenheit des Erzählten. Dies aber ist von einer einzelnen Person nicht mehr zu leisten. Die Bündelung von Darstellungen unterschiedlicher, trans- und interdisziplinär arbeitender Forschender – die zugleich, wie schon von Dahlhaus gewünscht, „mehr wäre als eine Zusammenstellung von Fragmenten und Linien historischer unterschiedlicher ³⁹ Situationen – könnte dann in einem zweiten Schritt erfolgen: bestenfalls in non-linearer Form, unter Einbeziehung von Text, Bild, Ton, Video. Denn, hier hat Georg Knepler recht, es ist in der Musikhistoriographie schließlich die *Menschheitsgeschichte*, nicht aber eine abstrakte, von den Menschen losgelöste Ideengeschichte (als bloßer *Teil* der Menschheitsgeschichte), die „nach Musik hin“ aufgelöst wird.⁴⁰ Und so scheint es, dass sich beim historiographischen Verweilen bei ‚Situationen‘ derzeit mehr über die Menschen im sozialistischen Staat erfahren lässt als beim Aneinanderreihen von ‚Stationen‘ einer vermeintlich notwendigen musikgeschichtlichen Entwicklung.

³⁶ Achim Landwehr, *Diesseits der Geschichte. Für eine andere Historiographie*, Göttingen 2020, S. 297.

³⁷ Ebd., S. 371.

³⁸ Ebd., S. 304. „Historisches Arbeiten muss bereit sein, sich selbst den Boden unter den Füßen wegzuziehen.“ (Ebd., S. 302.)

³⁹ Dahlhaus, „Über die relative Autonomie“, S. 231.

⁴⁰ Georg Knepler, *Geschichte als Weg zum Musikverständnis. Zur Theorie, Methode und Geschichte der Musikgeschichtsschreibung*, Leipzig 1977, S. 549. Der Marxist Knepler war allerdings Verfechter des Fortschrittsgedankens: „Ohne Fortschrittsbegriff lässt sich Musikgeschichte nicht betreiben – auch Kulturgeschichte und auch Geschichte nicht [...] –, denn die lange Entwicklungsgeschichte der Musik zeigt, wenn man sie objektiv betrachtet, unbestreitbaren Fortschritt.“ Ebd., S. 368.