

Komponieren in der DDR¹

Das Wissen junger Menschen über den 1990 verschwundenen zweiten deutschen Staat ist weitgehend fragmentarisch. Wenn ihre Familien aus der ehemaligen DDR stammen, sind noch einige Sitten und Gebräuche (etwa mit Blick auf Essen, Trinken und Reisen; Jugendweihe, frühe Familiengründung) anteilig überliefert, die popkulturellen Helden der Eltern- und Großelterngeneration sind zum Teil noch geläufig. Die sogenannte Wende ist weniger als Befreiung denn als Verlusterfahrung ins Generationengedächtnis eingegangen, während paradoxerweise der Unrechtscharakter des Staats (in dem aber wiederum »nicht alles schlecht war«) Konsens ist. In einer gesamtdeutschen bzw. transnationalen Perspektive dürften wohl Florian Henckel von Donnersmarcks Stasidrama *Das Leben der Anderen* (2006), aber auch das *Gundermann*-Biopic von Andreas Dresen (2018) die DDR-Geschichte im kulturellen Gedächtnis maßgeblich repräsentieren. Wer in tagespolitischen Statements zum Ausdruck bringen möchte, dass ihm eine Entwicklung missfällt, weist nach wie vor gerne darauf hin, dass es ja dann wieder werde wie in der DDR. Der kleinere Teil des Landes, das in Folge von Raubkrieg, Faschismus, Völkermord und Vertreibung von den Siegern des Zweiten Weltkriegs geteilt worden war, kann bei mangelndem historischem Bewusstsein in der Tat wie ein schwer verständlicher Witz der globalen Geschichte wirken. Wenn man die DDR wie eine einsame Insel betrachtet, die 40 Jahre völlig von der Außenwelt abgeschnitten war, eröffnet sich das Bild eines sonderbaren und grausamen Duodezfürstentums mit eigenwilligen Sitten und Gebräuchen. Dieser isolierte Blick ist ein Erbe der Zeit des Kalten Krieges, das nach 1990, enharmonisch verwechselt, nicht zuletzt die DDR-Nostalgiker angetreten haben.

Bei näherem Hinschauen jedoch wird im historiographischen Blick auf den Osten Deutschlands die Welt- und Kulturgeschichte der Ära des Kalten Krieges wie unter einem Brennglas erkennbar. Wer die Geschichte der DDR, gleich mit welchem Erkenntnisinteresse, erzählen möchte, spricht auch vom geteilten Land in einer geteilten Welt. Während in der DDR offiziell wie privat der Blick westwärts schweifte, während das Schiff ostwärts steuerte, war man zugleich krampfhaft um die Konstruktion kultureller wie nationaler Identität bis hin zum hybriden sozialistischen Projekt des ›neuen Menschen‹ bemüht. Wenn man 1949 in der Bundesrepublik – stark vereinfachend gesprochen – weitermachen konnte wie vor dem vermeintlichen Betriebsunfall des Nationalsozialismus 1933, musste und wollte sich die DDR als sozialistischer deutscher Staat in vielen Bereichen neu erfinden.

Mit Blick auf eine Musikgeschichte des Kalten Krieges muss vor allem die Frage nach dem Verhältnis von Kunst (Musik) und Freiheit neu gestellt werden. Das Diktum, dass Kunst in Unfreiheit nicht gedeihen kann, ist mit Blick auf die bemerkenswerten ästhetischen Hervorbringungen, die unter den Bedingungen von Monarchien und Diktaturen entstanden sind, hochproblematisch; konkret für das 20. Jahrhundert hieße das: Wie kommt es, dass Dmitri Schostakowitsch der wahrscheinlich meistgespielte Komponist seiner Zeit ist, obwohl er unter Stalin gelitten und in der Sowjetunion gelebt hat?

Kunst unter den Bedingungen einer Diktatur wird für Produzenten und Rezipienten zu einer Alternative zur gelenkten Öffentlichkeit, zu einem halboffiziellen Kommunikationsraum, wie es das Theater und der Konzertsaal im Zeitalter der Emanzipation des Untertanen zum Bürger

¹ Vorliegender Beitrag war ursprünglich als Einleitung für den Sammelband *Musik der DDR? – Komponieren im real existierenden Sozialismus*, hrsg. von Ulrich Tadday, München 2022, vorgesehen und konzipiert. Der Herausgeber sah jedoch von der Publikation des Textes aus verschiedenen Gründen ab, u.a. da er zu wenig auf die Tätigkeit des Staatssicherheitsdienstes eingehe. Siehe auch Anm. 42.

zu Beethovens Lebzeiten ursprünglich gewesen waren. Das Reich der Freiheit läge somit, ganz im Sinne Friedrich Schillers, auf dem Gebiet der Ästhetik.

Exil und Remigration

Die (Kultur-)Geschichte Deutschlands nach dem Zweiten Weltkrieg beginnt lange vor dem Ende der Kampfhandlungen im Mai 1945. Die meisten Musiker und Musikdenker, die es geschafft hatten, sich dem Zugriff ihrer braunen Verfolger zu entziehen, standen gleich auf mehreren schwarzen Listen der Nationalsozialisten. Arnold Schönberg schrieb ›entartete Musik‹ und war (dem Verständnis der Nazis nach) Jude. Hanns Eisler hatte einen jüdischen Vater, komponierte ebenfalls ›entartete Musik‹ und war Kommunist, Theodor W. Adorno war Jude, verfasste ›entartete Musik‹ und verstand sich als mit Marx und Freud liebäugelnder Apologet der Schönbergschule, Ernst Hermann Meyer war Jude und Kommunist und stand der Musik Hindemiths nahe, Georg Knepler war Jude und Kommunist, Hermann Scherchen war einer der angesehensten Interpreten Neuer Musik und verließ aus Protest gegen die Nazis Deutschland, Kurt Weill wurde als Jude verjagt, wie auch Paul Dessau, was diesen im Exil gleich noch zum Avantgardisten und Kommunisten werden ließ. Weitgehend verstummt derweil Karl Amadeus Hartmann und Max Butting willentlich in Hitlers Reich, während Carl Orff, Werner Egk, Rudolf Wagner-Régeny, Ottmar Gerster, Ernst Pepping, Hermann Grabner, Elly Ney, Franz Konwitschny und Wolfgang Fortner in Abstufungen zwischen auskömmlichen Einnahmen und dem Eintrag auf Hitlers Gottbegnadetenliste profitierten. Für die jungen Musiker der Generation der als Kinder Exilierten, der Flakhelfer und Kindersoldaten stellte sich nach dem Krieg die Frage, wem man trauen konnte. Entsprechend scharten sie sich um Adorno, Dessau, Eisler, Hartmann, Wagner-Régeny, und wer es nach Paris schaffte, studierte bei Olivier Messiaen.

Die vertriebenen Kulturwissenschaftler und Künstler planten bereits im Exil, wie Deutschland nach Hitler aussehen könnte und sollte.² Auch die vertriebenen Komponisten hatten im Exil Musiken im Hinblick auf eine Zeit nach dem Krieg verfasst; exemplarisch seien Eislers *Deutsche Sinfonie* (begonnen 1935, uraufgeführt 1959), Dessaus *Deutsches Miserere* (begonnen 1943, uraufgeführt 1966) und Schönbergs Melodram *Ein Überlebender aus Warschau* (1947) genannt. Diese Werke sollten einer musikalischen Re-Education dienen, lange bevor im Nachkriegsdeutschland diese amerikanische Formel für die Entbarbarisierung und Rekultivierung der Deutschen in aller Munde war. Gerade Musiker und Musikdenker, die sich linken Idealen verpflichtet fühlten, remigrierten nicht selten, mit Unterstützung von Johannes R. Bechers ›Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands‹, in die Sowjetische Besatzungszone (SBZ); andere zogen aus den westlich besetzten Zonen dorthin.

In den ersten Nachkriegsjahren, insbesondere vor der Währungsreform 1947, setzte in allen Künsten, so auch auf dem Gebiet der Musik, ein ungeheurer Nachholprozess ein. Wer nach dem Krieg unter 30 Jahre alt war, hatte aller Wahrscheinlichkeit noch nie in seinem Leben Musik von Berg, Eisler, Mendelssohn, Meyerbeer, Schönberg, Schostakowitsch oder

² Im Jahr 1944 veröffentlichte die Zeitschrift des amerikanischen Komponistenverbandes *Modern Music* fünf Beiträge von Exilkomponisten, welche den Komplex Schuld und Sühne im Bereich des Musiklebens im faschistisch besetzten Europa diskutierten. Die Autoren waren Vittorio Réti, Darius Milhaud, Ernst Krenek, Bohuslav Martinů und Arnold Schönberg. Vgl. dies., »On Artists and Collaboration. A Symposium«, in: *Modern Music* 22 (1944), H. 1, S. 3–11. Spätestens mit dem Ende der Kampfhandlungen wurden die praktischen Fragen einer Selbst-, Um- oder Wieder-Erziehung der Deutschen gerade auf kulturellem Gebiet immer dringlicher. So veranstaltete die *Freie Deutsche Hochschule* in London im Mai 1945 eine Arbeitstagung zu *Erziehungsfragen im Nachkriegsdeutschland*. Die Manuskripte sind teilweise erhalten im Ernst-Hermann-Meyer-Archiv der Akademie der Künste zu Berlin (EHMA 386, Music in a Future Germany).

Strawinsky,³ um nur einige der von den Nazis als jüdisch, links oder entartet diffamierten Komponisten zu nennen, im Konzertsaal oder Theater gehört.

Doppelte Staatsgründung

Mit Krieg, Faschismus und Völkermord war das urdeutsche Konzept der Kulturation prinzipiell wertlos geworden. Dennoch setzten die Besatzer in Ost und West auf die ›ästhetische Erziehung des Menschen‹, um aus Hitler-Menschen wieder Goethe-Menschen zu machen. In der soeben gegründeten DDR zeichnete sich ab, dass die Kultur ganz Besonderes zu leisten haben würde, musste sie doch um so heller leuchten über dem extrem steilen und steinigen Weg des Wiederaufbaus, dem nicht wie im Westen die Dollarmillionen des Marshall-Plans zur Verfügung standen, sondern den vielmehr noch Reparationen an die UdSSR erschwerten.

Von Stalins Sowjetunion empfangen die jungen sozialistischen Bruderstaaten die Doktrin des Sozialistischen Realismus, die seitens der Künste besagten, teilweise grellen Vor-Schein (Ernst Bloch) auf eine bessere, weil sozialistische Zukunft gewährleisten sollte. In Aufbauromanen sollten der sozialistische Aufbau und der Neue Mensch bejubelt werden, die Bildende Kunst hatte genau das zu visualisieren, die ersten Neubauprojekte nach dem Krieg sollten davon künden, dass einst alle Arbeiter und Bauern in Palästen wohnen würden, der Film fasste diesbezüglich die Künste zusammen und die Musik sollte – was eigentlich? Als am wenigsten stoffliche unter den Künsten sollte sie gleichsam als Sinnbild des Vollkommenen die Bühne der sozialistischen Nationalkultur betreten. Minimalziele waren eine handwerklich meisterhafte, dem Volk verständliche sozialistische Symphonik nach sowjetischem Vorbild, eine Nationaloper mindestens vom Kaliber des Weber'schen *Freischütz* sowie Lieder und Gesänge, die nicht nur von großer Nähe zum sozialistischen Alltag künden, sondern zugleich die Perspektive auf eine bessere Zukunft eröffnen. Die Musik war aufgerufen, die Aporie der Denkfigur ›Klassik‹ auszuhebeln: In der Nachahmung des bereits musikgeschichtlich Vollkommenen galt es dieses, angereichert durch sozialistische Ideen, zu überbieten. Es ging um ein ›besser als Beethoven‹ auf allen Ebenen zwischen Produktion, Rezeption und Interpretation. Der Uneinlösbarkeit dieser Forderung (im Kompositorischen) verdankt sich ganz nebenbei eine weltweit gefeierte Interpretationskultur klassischer Musik seitens der musikalischen Ensembles und Chöre der DDR, die sich ab etwa 1970 auch in den neu entstehenden Spezialensembles für Neue Musik wie z.B. der Gruppe Neue Musik Hanns Eisler, der Bläservereinigung Berlin oder der Gruppe Neue Musik Weimar fortsetzt.

Das Gegen-, wenn nicht Feindbild dieses angestrebten sozialistischen Klassizismus in allen Künsten waren die ästhetischen Artikulationen der klassischen Avantgarden in der ganzen Breite zwischen Futurismus, Surrealismus, DADA, Expressionismus, aber auch Proletkult. Die Parallele zur deutschen Kleinstaaterei nach dem Ende des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation 1806 ist erhellend. Alles, was Ostdeutschland an staatspolitischem Selbstbewusstsein in Zeiten des Alleinvertretungsanspruches der BRD mangelte, sollte dort von der Kultur gerichtet werden. Monumentale Feierlichkeiten zu Jubiläen von Bach, Beethoven, Händel, Goethe und Schiller legen davon – wie generell der hohe gesellschaftliche Stellenwert der Künste – bis zum Ende der DDR beredt Zeugnis ab.

³ Während des kulturpolitischen Tauwetters des Hitler-Stalin-Pakts (ab 1939) war kurzzeitig im Deutschen Reich russische Musik zu hören.

Zensur

Was aber, wenn die Künstler bzw. Komponisten auf einen allgemeinverständlichen, staatstragenden, notdürftig rot angestrichenen Klassizismus keine Lust hatten? Wie wohl kaum anders zu erwarten, nahm die Geschichte der jungen DDR ihren Anfang nicht nur in der Errichtung von Förder- bzw. Kontrollinstanzen wie der Abteilung Kultur beim ZK der SED oder, wichtig für den musikalischen Bereich, der Gründung des Verbands Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler (VDK) im April 1951,⁴ sondern auch mit heftigen Machtkämpfen. Einer der ersten war eine Formalismuskampagne nach sowjetischem Vorbild,⁵ mit der die SED auch kulturpolitisch ihre Treue gegenüber Moskau demonstrieren wollte. Als zu bekämpfende, schädliche Kulturgüter wurden im Bereich der Musik ausgemacht: Hanns Eislers genialisches Libretto *Johann Faustus*, in dem der Komponist der Nationalhymne es nicht nur wagte, sich das nationalkulturelle Erbe doppelbödig bis ironisch anzueignen, sondern diesen Text kurzerhand auch noch an den Offiziellen vorbei veröffentlichen ließ. Eisler wurde gedemütigt und demotiviert, die Komposition kam über Skizzen nie hinaus, der Komponist war fortan in seinem Schaffen gelähmt. Für ihre Attacken suchte sich die SED große Gegner: Nahezu zeitgleich traf es die Oper *Das Verhör des Lukullus* von Bertolt Brecht und Paul Dessau, die nach unwürdiger Vorführung der Autoren durch die Kulturadministration und einige ihr willfährigen Musikwissenschaftler zu einer geschlossenen Probeaufführung im März 1951 gelangte und nach einer kurzen ›Abkühlphase‹ – jetzt unter dem neuen Titel *Die Verurteilung des Lukullus* – bemerkenswerterweise nicht nur zur meistgespielten zeitgenössischen Oper der DDR, sondern eine der meistgespielten Opern der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts überhaupt wurde.

Die DDR hatte sich damit der Welt als *genau so* banausisch-kunstfeindlich präsentiert, wie ihr dies ihre heftigsten Kritiker im Westen, darunter Adorno in seinem 1948 als Reaktion auf den II. Internationalen Kongress der Komponisten und Musikkritiker in Prag entstandenen, 1953 erstmals publizierten Aufsatz »Die gegängelte Musik«, schon immer unterstellt hatten; modern gesprochen war es eine PR-Katastrophe. Wenn der Führungsriege in der DDR etwas noch wichtiger war als die Zustimmung des eigenen Staatsvolkes, dann waren es Zustimmung und Anerkennung ausgerechnet seitens des Klassenfeindes im Westen. Aus dem Volksaufstand vom 17. Juni 1953 gingen auch die Künstler gestärkt hervor.⁶ Die staatliche Zensurbehörde wurde aufgelöst, deren Mitglieder blieben allerdings weiter in mächtigen kulturpolitischen Funktionen. Es wurde ein Kulturministerium unter dem weithin respektierten Johannes R. Becher gegründet. Seitdem wurde in der DDR in der komponierten Musik kaum mehr offen zensiert; ganz anders als in der Literatur und Popkultur. Missliebiges wurde marginalisiert oder unter Vorwänden be- bzw. verhindert. Die Doktrin des Sozialistischen Realismus wurde zwar offiziell nie aufgegeben und flammte im Laufe der Jahrzehnte – etwa im Zuge des sogenannten ›Kahlschlagplenums‹ (11. Plenum des ZK der

⁴ Insbesondere durch die Erteilung von Kompositionsaufträgen ermöglichte der VDK jedoch auch zahlreiche Karrieren.

⁵ Vgl. hierzu Matthias Tischers Artikel »Formalismusdebatten« auf der momentan im Entstehen begriffenen Online-Plattform *Musikgeschichte Online: DDR*, hrsg. von Lars Klingberg, Nina Noeske und Matthias Tischer, die voraussichtlich im Herbst 2022 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wird.

⁶ Matthias Tischer, »Der 17. Juni 1953 und die Musik«, in: *Musik in der DDR. Beiträge zu den Musikverhältnissen eines verschwundenen Staates*, hrsg. von Matthias Tischer, Berlin 2005, S. 207–237.

SED) 1965, das auch für den musikalischen Bereich nicht ohne Konsequenzen blieb,⁷ oder in Diskussionen über einzelne Personen und Werke – immer wieder auf, verlor aber seit Stalins Tod im März 1953 an Bedeutung. Für gemäßigt moderne Komponisten stellte sie einen ästhetischen Schutzraum dar: In Dresden etwa hielt sich bis zum Ende der DDR gut hörbar die Tonlage der Hindemithnachfolge. Von Komponisten, die nach einer zeitgemäßen Tonsprache suchten, wurde die Doktrin häufig kreativ umgedeutet. Dennoch hing die drohende Rückkehr zur rigiden Kulturpolitik der Stalinzeit jahrzehntelang wie ein Damoklesschwert über den Künstlerinnen und Künstlern der DDR: Ein spätes Beispiel für einen drohenden Rückfall ist der vom Komponisten Fritz Geißler am 20. Juli 1979 parallel zu einem ähnlich gerichteten Aufsatz in *Musik und Gesellschaft* im *Neuen Deutschland* veröffentlichte Artikel »Sprechen wir über unsere neue Musik«, der bei vielen Komponisten nach einem Jahrzehnt verhältnismäßiger musikpolitischer Liberalität maximale Beunruhigung auslöste.⁸

Poetik und Ästhetik

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde Westdeutschland – nicht zuletzt durch die überaus wohlwollende kulturelle Reeducation der westlichen Besatzer – binnen kurzem wieder zu einem international wahrgenommenen Zentrum der Neuen Musik.⁹ Die so lustvolle wie aggressive Inszenierung einer Poetik und Ästhetik der Überbietungen in der Bundesrepublik in den 1950er- und 60er-Jahren wurde von den ostdeutschen Kulturverwaltern als ähnlich bedrohlich empfunden wie das westdeutsche Wirtschaftswunder. Die ästhetisch-technologischen Machbarkeitsstudien der westlichen Rundfunkanstalten sowie der Darmstädter und Donaueschinger Avantgarden erscheinen in der Musikpublizistik der DDR im Extrem als Analogie zu immer perfideren Waffen im Rahmen des militärischen Wettrüstens.¹⁰ Der kommunikative Faden zwischen Komponist und (Laien-)Hörer, den eine Poetik des strikten Wiederholungsverbotes und der vorgeblich vollständigen Vorstrukturierung des Materials letztlich zerschnitt, war zugleich jener, an dem die Existenzberechtigung von Kunstmusik im Realsozialismus hing. Bei aller Abstraktheit sollte Musik ohne Text den Hörern wenigstens eine Ahnung der künftigen Segnungen des Kommunismus vermitteln bzw. sie in ihrem Grundgestus versichern, dass schon alles gut werde. Eine Musik, deren ästhetischer Kern darin bestand, nichts vermitteln, niemanden mobilisieren und vielleicht gar nichts außer ihrer selbst bedeuten zu wollen, war in der DDR staatlicherseits unerwünscht. Serielle Musikstücke und Materialkompositionen hatten dort

⁷ Hierzu Christiane Sporn, *Musik unter politischen Vorzeichen. Parteiherrschaft und Instrumentalmusik in der DDR seit dem Mauerbau: Werk- und Kontextanalysen*, Saarbrücken 2007, S. 110 sowie 118f.

⁸ Vgl. zur »Tonalitätskampagne« Geißlers u.a. Sporn, *Musik unter politischen Vorzeichen* (wie Anm. ##), S. 243–245 sowie Nina Noeske, »Des Schenkers Schneider, des Schneiders Geißler: Anmerkungen zur musikalisch-ästhetischen Gruppenbildung in der DDR der 70er und 80er Jahre«, in: Tischer, *Musik in der DDR* (wie Anm. ##), S. 185–206.

⁹ Hierzu Matthias Tischer, »Musik in der Ära des Kalten Krieges«, in: *100 Jahre Neue Musik*, hrsg. von Andreas Meyer, Stuttgart 2011, S. 135–161; Matthias Tischer, »Musik unter den Bedingungen des Kalten Krieges«, in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1945–1975* (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 3), hrsg. von Hanns-Werner Heister, Laaber 2005, S. 29–36.

¹⁰ Ernst Hermann Meyer, »Realismus – die Lebensfrage der deutschen Musik«, in: *Musik und Gesellschaft* 1 (1951), S. 38–40, hier S. 39: »Sind denn Bakterienkriege, die gewiß eine Neuerung in der Geschichte sind und auf viel komplizierteren Berechnungen beruhen als Kriege mit Pfeil und Bogen, auch ›fortschrittlicher‹ als diese?«

kaum eine Chance, öffentlich gespielt zu werden. Bei den Dresdner Philharmonikern beispielsweise fehlen in den Programmen der Symphoniekonzerte bis 1989 die Namen Karlheinz Stockhausen oder Pierre Boulez gänzlich.¹¹

Wer die verbotenen Früchte kosten wollte, war zumindest in der frühen DDR – wo die westlichen Sender zu empfangen waren – weitgehend auf Radio und später Fernsehen bzw. auf Partituren aus dem Westen, nicht selten in mühsamer Abschrift, angewiesen. Die großen Forschungsbibliotheken wie die Staatsbibliothek Unter den Linden oder die SLUB in Dresden hatten die inkriminierten Partituren zwar in ihrem Bestand, sperrten sie jedoch, bisweilen bis in die frühen 60er-Jahre, vor den wissbegierigen Augen der Musiker in der DDR in so genannten Giftschränken weg. Einige, wie Friedrich Goldmann, Hansgeorg Mühe oder Tilo Müller-Medek schafften es, vor dem Mauerbau als Studenten an den Darmstädter Ferienkursen teilzunehmen,¹² unbemerkt über die Grenze gebrachte Partituren, Tonträger und Bücher machten die Runde unter den Interessierten. Auch für das elitäre Gut der Musik und ihre Ästhetik galt das Gesetz der Verknappung. Friedrich Goldmanns Exemplar von Adornos *Philosophie der neuen Musik*, das ihm Paul Dessau, der unkontrolliert reisen durfte, aus Westberlin mitgebracht hatte, ging durch ungezählte Hände. »Darmstadt« fand in der DDR im Privaten statt. Den Ritterschlag in Sachen Neue Musik stellte eine Einladung in das Haus von Ruth Berghaus und Paul Dessau nach Zeuthen bei Berlin dar.¹³ Die musikalischen Kunstväter, die »starken Autoren« (Harold Bloom), galt es nicht symbolisch zu erschlagen, wenn die kunstfernen Kulturverwalter eben dies ohnehin im Sinn hatten. Kein Musiker, dem es in der DDR mit der Neuen Musik ernst war, wäre auf die Idee gekommen, Arnold Schönberg auch ästhetisch für tot zu erklären, wie Boulez dies 1951 in seinem berühmten Darmstädter Vortrag tat.¹⁴

Sowohl die Serialität im Westen (die es in Reinform kaum gab) als auch der Sozialistische Realismus im Osten (den es in Reinform ebenfalls kaum gab) waren Reinheitsphantasmen: frei vom Schmutz der schuldbeladenen Vergangenheit, dem amerikanischen Kulturimperialismus, dem Kitsch des Schlagers und der Operette. Während sich im Westen die vermeintlich reine Lehre der Serialität totlief, wurde die Doktrin des Sozialistischen Realismus von widerborstigen Komponisten verunreinigt. Komponieren in der DDR, das sich nicht in einer Zweck-Mittel-Relation erschöpfen wollte, war häufig »ars impura«. Die Initialzündungen dazu waren in der DDR Paul Dessaus hochempressives Orchesterstück *In memoriam Bertolt Brecht* (1957) sowie seine Ende der 1950er Jahre komponierte, komische Klassenkampffoper *Puntilla* (UA 1966).

Eines einte die ältere Komponistengeneration in der DDR: Fast jeder hatte auf die eine oder andere Art mit Brecht zusammengearbeitet; am prominentesten sicherlich Eisler, Dessau, Kurt Schwaen und Wagner-Régeny. Brechts Hang zur Montage und zum Zitieren, zur Verwendung von Dokumenten, zum In-Reibung-Versetzen unterschiedlicher Tonfälle und Soziolekte, seine

¹¹ Matthias Tischer, »Musikland DDR«, in: *150 Jahre Dresdner Philharmonie*, hrsg. von der Dresdner Philharmonie, Dresden 2020, S. 144–175.

¹² Vgl. u.a. Wilhelm Schlüter, *Darmstadt und die Neue Musik in der DDR*, Darmstadt 2016.

¹³ Frank Schneider äußerte sich dazu 1997 im Gespräch mit Ulrich Dibelius: »Wir sagten damals gern: Zeuthen, wo der Dessau wohnt, ist so etwas wie Ost-Darmstadt – unter freilich völlig anderen Voraussetzungen. Aber es ging dort sehr international zu [...]. Und so wurde es für die jüngere Komponistengeneration [...] ein ganz wichtiger Treffpunkt, um [...] aus dem Westen Neues zu erfahren« (in: *Neue Musik im geteilten Deutschland*, Bd. 3, hrsg. von Ulrich Dibelius und Frank Schneider, Berlin 1997, S. 440).

¹⁴ Pierre Boulez, »SCHÖNBERG IST TOT«, wiederveröffentlicht in: ders., *Anhaltspunkte. Essays*, Basel 1979, S. 288–296.

Vorliebe für Psalmen, Choräle und Bibel-Allusionen, für die Überarbeitung fremder Vorlagen etc. schrieb sich auch den Poetiken und Ästhetiken der Komponisten aus seinem Umfeld ein. Ein zweiter wichtiger Schlüssel zum Verständnis der Kompositionen, die sich heute noch dem Weghören widersetzen, ist die subversive Kunsttheorie, die Michail Bachtin, selbst von Stalin verfolgt, in der Sowjetunion ausarbeitete, und die, bevor Bachtins unterdrückte Texte ihrerseits Verbreitung finden konnten, insbesondere von Julia Kristeva unter dem Schlagwort Intertextualität popularisiert wurde.¹⁵ Bachtin hatte bei Rabelais und Dostojewski herausgearbeitet, wie die monologische Rede der Macht von dialogischen Kommunikationsformen unterwandert wird. Im Sinnbild des Karnevals hatte Bachtin die Umstülpung der bestehenden Verhältnisse exemplifiziert – letztlich, wie das Lachen über den Terror triumphiert. Dieses, den Popanz der autoritären Herrschaft zersetzende Lachen war keineswegs albern oder unverbindlich. In der DDR wäre kein Komponist auf die Idee gekommen, die Pose des (traurigen) Clowns à la Cage oder Kagel einzunehmen;¹⁶ vielmehr wollte man mit Mahler und Schönberg über die Dummheit und Hässlichkeit des Bösen hinter halb vorgehaltener Hand lachen. Musik war für Komponisten wie Hörer Trost und Gegenwelt, wie sie es zuletzt in der Ära Metternich gewesen war. Damit geriet das kulturelle Klima im Staatsozialismus zutiefst bürgerlich; (ästhetische) Bildung wurde noch einmal zum Gegengewicht politischer Machtlosigkeit. In der DDR wurde im zeitgenössischen musikalischen Diskurs weder der Werkbegriff des 19. Jahrhunderts noch generell der Kunstbegriff auch nur temporär preisgegeben. Desgleichen spielte der Tod des Autors im Sinne Roland Barthes kaum eine Rolle, da ein ›musikalisches Subjekt‹ im emphatischen Sinne insbesondere politisch unabdingbar war.

Dahlhaus' Plädoyer zur Beibehaltung der romantischen Kategorie des Kunstwerks, welches die Musikwissenschaft im Westen vor einer Musik schützen sollte, die sich sowohl dem musikologischen Werkzeug der Analyse als auch der Textphilologie entzog, wurde paradoxerweise ausgerechnet im Osten in die kompositorische Praxis überführt.

Realismus mit umgekehrten Vorzeichen

Doch auch wenn traditionelle Gattungsbezeichnungen wie Sinfonie, Konzert oder Sonate in der DDR nicht zuletzt deswegen gang und gäbe waren, weil sie womöglich die Aufführungschancen einer Musik erhöhten,¹⁷ so knüpft die Ästhetik der jungen – aber auch der nicht mehr ganz so jungen – ›Wilden‹ seit den späten 1960er-Jahren gleichwohl keineswegs an jene Form von künstlerischer Autonomie an, die Dahlhaus vorschwebte. Insbesondere den ›jüngeren‹ Komponisten im Umfeld Dessaus, geboren etwa zwischen 1930 und 1945, ging es um Kommunikation mit dem Publikum, um die kompositorische Übermittlung von (konkreten oder abstrakten) Botschaften, so dass das Komponieren von Werken sowie deren Aufführung und Rezeption letztlich eine Art bürgerliche Parallelöffentlichkeit herstellte. Charakteristisch hierfür ist die kompositorische Arbeit mit

¹⁵ Vgl. Matthias Tischer, »Zitat – ›Musik über Musik‹ – Intertextualität: Wege zu Bachtin. Vers une musique intégrale«, in: *Musik & Ästhetik* 13 (2009), H. 49, S. 55–71.

¹⁶ Sicherlich ist Friedrich Schenkers gut einstündiges Kammerstück II *Missa Nigra* (1978) mit Texten von Heinrich von Kleist, Theodor Körner und Alfred Polgar (auch) eine Clownerie, wobei es jedoch um nichts weniger geht als die vollständige atomare Zerstörung der Welt. Georg Katzers oder Reiner Bredemeyers musikalischer Humor wäre Gegenstand einer eigenen Studie.

¹⁷ Kritisch zu dieser These Sporn, *Musik unter politischen Vorzeichen* (wie Anm. ##), Saarbrücken 2007, S. 413, Anm. 9, wonach der »Einfluss der Werkbezeichnungen auf die Aufführungschancen bislang nicht belegt« sei.

Zitaten, mit Klang-Chiffren, mit einer spezifischen ›Gestik‹ (im Sinne Bertolt Brechts) als kompositorisch-politische Haltung, aber auch die Arbeit mit expliziten Textverweisen in der Partitur; dem entspricht auf Seiten der Rezeption das Zwischen-den-Zeilen-Hören. Der Nimbus des Verbotenen oder zumindest Verwegenen haftete atonaler ›Neuer‹ Musik in der DDR selbst in den 1970er- und teilweise sogar 80er-Jahren noch an,¹⁸ wodurch sich eine weitere Bedeutungsdimension ergibt. Zwar wurde in der Regel nicht mehr öffentlich über sie gerichtet und es gab keine expliziten Aufführungs- oder Berufsverbote mehr, doch hinter den Kulissen, insbesondere in den Sitzungen der Bezirksabteilungen des Komponistenverbandes, entzündeten sich nach wie vor teils heftige Diskussionen um einzelne Werke und deren Urheber, heute nachzulesen in den entsprechenden Protokollen. Das Unverständnis mancher Funktionäre gegenüber ästhetischer Artikulation war häufig groß, aber auch regimetreue Musikkritiker, Musikwissenschaftler und Komponisten urteilten häufig abfällig über allzu ›Avanciertes‹.¹⁹ So manche Karriere wurde somit erst durch das beherzte Eingreifen Einzelner – genannt seien hier vor allem Paul Dessau, aber auch Mitarbeiter in Rundfunk und Verlagen – ermöglicht. Einen bemerkenswerten institutionellen Freiraum des Austauschs unter gleich- oder zumindest ähnlich Gesinnten bot die bereits 1950 gegründete Akademie der Künste, ein Forum, in dem offene Diskussionen unter den gewählten Mitgliedern möglich waren.²⁰ Zugleich erhält man durch die Protokolle einen bemerkenswerten Einblick in die Art und Weise, wie über Musik gesprochen wurde: Selten ging es abstrakt um Fragen des Tonsatzes oder lediglich um kompositorisches Handwerk, fast immer hingegen spielte die Idee eines guten, aufrichtigen, mündigen Lebens, die sich auch musikalisch zu artikulieren vermag, die entscheidende Rolle.

Ein solches Verständnis von (Neuer) Musik macht sich u.a. in Frank Schneiders Monografie *Momentaufnahme. Notate zu Musik und Musikern in der DDR* von 1979 bemerkbar: Das Buch erschien in einer (für eine thematisch derart spezialisierte Untersuchung bemerkenswert hohen) Auflage von 10.000 Exemplaren im Leipziger Reclam-Verlag und kann auch heute noch für sich in Anspruch nehmen, über die Musik der eigenen Gegenwart Entscheidendes erkannt, beschrieben, analysiert und letztlich auch ›gesetzt‹ zu haben, wobei sich der Musikwissenschaftler im engen Austausch mit den meisten der von ihm thematisierten Komponisten – insbesondere mit Friedrich Goldmann – befand. Wie ein roter Faden zieht sich die Grundthese durch sein Buch, wonach Goldmanns Musik sowie jene Reiner Bredemeyers, Georg Katzers, Friedrich Schenkers und einiger anderer gleichsam durch eine Art ›Realismus mit umgekehrten Vorzeichen‹ dazu angetreten ist, wider den Stachel zu löcken und produktive Unruhe zu stiften. Demnach besteht ihr Gehalt darin, dass sie, durchaus im Sinne einer Widerspiegelungstheorie, soziale Konstellationen artikuliert²¹ und dabei – anders als der

¹⁸ Schönberg beispielsweise wurde erst zur Zentenarfeier 1974 vollständig rehabilitiert. Vgl. Julia Glänzel, *Arnold Schönberg in der DDR. Ein Beitrag zur verbalen Schönberg-Rezeption*, Hofheim 2013.

¹⁹ Zahlreiche Beispiele hierfür finden sich u.a. in Sporn, *Musik unter politischen Vorzeichen* (wie Anm. ##) sowie Nina Noeske, *Musikalische Dekonstruktion. Neue Instrumentalmusik in der DDR*, Köln, Weimar, Wien 2007.

²⁰ Vgl. 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« sowie Nina Noeske, »...und Nicolaus Richter de Vroe hat kein Telefon«. Ein Streifzug durch die Akademie-Diskurse der 70er und 80er Jahre«, in: Tischer, *Musik in der DDR. Beiträge zu den Musikverhältnissen eines verschwundenen Staates* (wie Anm. ##), S. 105–126 und S. 127–151.

²¹ Vgl. in diesem Sinne auch Reiner Kontressowitsch, *Fünf Annäherungen zu den Solokonzerten von Friedrich Goldmann (1941–2009)*, Altenburg 2014.

Sozialistischer Realismus sowjetischer Provenienz – vor Konflikten, Paradoxien und Verwerfungen nicht zurückscheut; Unversöhntes bleibt unversöhnlich, Idealisierungen finden nicht statt, und all dies, um zu einer besseren Realität auch jenseits des Ästhetischen zu verhelfen. Die Nähe dieses ästhetischen Ansatzes – dessen gleichzeitige Absage an vermeintlich unverbindliche ›westliche‹ Strömungen wie Serialismus und Aleatorik, später auch an die ›Neue Einfachheit‹ sicherlich nicht nur Lippenbekenntnis war – zu Adorno, aber auch zur ›musica impura‹ Dessaus im Sinne Brechts ist nicht zufällig, andererseits lassen sich aber auch Parallelen zur musikalischen ›Postmoderne‹ und deren expliziter (erneuter) Kontaktaufnahme zum Publikum erkennen, das nach 1945 mitunter aus dem Auge geriet.²² Mit Blick auf die ›Neue‹ (Avantgarde)Musik in der DDR von einem bloßen Nachholprozess ›westlicher‹ Entwicklungen zu sprechen, greift dabei deutlich zu kurz. Ob man, wie 1995 Klaus Mehner behauptete, die »Herkunft« dieser Musik tatsächlich »durchaus hören konnte«²³ und wenn ja, in welcher Hinsicht jeweils, bleibt zu diskutieren.

Zugleich zeugt Schneiders Buch von der spezifischen Rolle der Musikwissenschaft in der DDR, der, wie auch Georg Knepler 1965 in einem grundlegenden Aufsatz festhält, die Aufgabe zukomme, die jeweilige musikalische Gegenwart zu erörtern, um »eine Lenkung der Kulturrevolution auf musikalischem und verwandten Gebieten« zu ermöglichen.²⁴ Für das Fach gelte, so auch Frank Schneider 1969, »in die Auseinandersetzungen um die komplizierte Problematik des zeitgenössischen Schaffens klärend einzugreifen und somit Richtung und Ziele unserer eigenen Musikkultur entscheidend mit zu beeinflussen«.²⁵ Neben Schneider selbst nahmen dies u.a. auch Musikwissenschaftler wie Eberhardt Klemm, der über zwei Jahrzehnte aus politisch-ideologischen Gründen in der DDR ohne Anstellung blieb, Günter Mayer oder Gerd Rienäcker – letzterer fühlte sich insbesondere für das Musiktheater zuständig und setzte hier entscheidende Impulse – für sich in Anspruch. Aufgabe der musikalischen Analyse in der DDR war es somit nicht zuletzt, auf der Grundlage kompositorischen Handwerks, das in ›westlichen‹ Herangehensweisen wie Momentform, Aleatorik, Elektroakustik, Improvisation und Performance wenn überhaupt, dann eine viel geringere Rolle spielte, musikalische Qualität nachzuweisen. Worin diese besteht, ergibt sich aus dem jeweiligen Verständnis von ›Realismus‹.

Soziale Konstellationen

Zweifelloos auch, aber nicht nur handelt es sich bei Schneiders Ansatz um – der restriktiven (Musik)Politik seines Landes geschuldete – »propagandistische Gegen-Apologetik«, die stellenweise, so Schneider 1994, mit »methodisch schlechtestem Gewissen« ausgeführt

²² Nina Noeske, »Musikalische Postmoderne in der DDR. Nachtrag zu einer leidenschaftlich geführten Debatte«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* (2019), H. 5, S. 28–31.

²³ Klaus Mehner, Art. »Deutschland, 20. Jahrhundert, Ab 1945: Deutsche Demokratische Republik« (1995), in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütken, Kassel u.a. 2016ff., veröffentlicht November 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/404900>. Die Rede vom »gewisse[n] DDR-Idiom« (ebd.) dürfte jedoch angesichts sehr unterschiedlicher kompositorischer Handschriften zu pauschal sein.

²⁴ Georg Knepler, »Aufgaben und Perspektive [sic] der Musikwissenschaft in der DDR«, in: *Musik und Gesellschaft* 15 (1965), S. 236–239, hier S. 236f.

²⁵ Frank Schneider, »Die Musikwissenschaft in der DDR«, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 11 (1969), S. 163–175, hier S. 163.

wurde.²⁶ Vielmehr leistete er mit seinem Buch durchaus »praktische ›Entwicklungshilfe‹ für Neue Musik«,²⁷ die vieles erst ermöglichte. Während Bredemeyers bereits 1970 uraufgeführten *Bagatellen für B.* sich kritisch-konstruktiv (und zugleich ganz anders als die westdeutschen Kollegen Karlheinz Stockhausen und Mauricio Kagel) zu dessen 200. Geburtstag mit dem Erbe Beethovens auseinandersetzen, ohne es dabei an Unterhaltsamkeit und Witz fehlen zu lassen, widmet sich Friedrich Schenkers Orchesterstück *Fanal Spanien 1936* (1981), eine Hommage an den 1979 verstorbenen Lehrer und Freund Paul Dessau, der einst das berühmte *Spanienlied* (im Original: »Thälmann-Kolonnen«) komponiert hatte, der Tradition linker Kampf- und Arbeiterlieder und schreibt sich zugleich in diese ein. Sowohl bei Bredemeyer als auch bei Schenker lässt sich, insbesondere durch die überbordende Verwendung von Zitaten als »Musik über Musik«, »Vielstimmigkeit« im Sinne Bachtins erkennen, ohne dass das musikalische Subjekt unkenntlich wird: Politische und ästhetische »Avantgarde(n)« werden miteinander verschmolzen.

Etwas abstrakter mutet die Beschäftigung mit Überkommenem bei Goldmann an, der, etwa in seiner *Ersten Sinfonie* (1972/73), an das in der DDR hochgehaltene Erbe der Gattung »Sinfonie« anknüpft, um dieses, mit all seinen Implikationen von bürgerlicher Repräsentation und Anspruch auf ästhetische Autonomie, zu hinterfragen, ja, von innen auszuhöhlen und neu zu definieren; sicht- und hörbar wird dies vor allem im Finalsatz. Goldmann verweigert sich hier hörbar der für den Sozialistischen Realismus maßgeblichen Dramaturgie des »per aspera ad astra«; die noch auf dem 2. Musikkongress des Komponistenverbandes 1972 angepriesene positive Lösung am Ende einer Sinfonie findet nicht statt. Diesen Impetus beschrieb kongenial Frank Schneider in seiner erwähnten *Momentaufnahme*.²⁸ Katzer wiederum treibt sein geradezu närrisches Spiel mit einem Staat, der sich selbst als unfehlbar begreift, indem er seine *D-Dur-Musikmaschine* (1973) – die auch als »DDR-Musikmaschine« begriffen werden kann – musikalisch nicht so recht in Fahrt kommen lässt. Doch auch ästhetische Überzeugungen wie jene Paul-Heinz Dittrichs, der – angeregt durch Adorno, aber auch Brian Ferneyhough – mit seiner Idee der kompositorischen Parataxis sich gegen jegliche Form von Hierarchisierung positioniert, lassen sich unter Berücksichtigung des spezifischen DDR-Kontextes besser verstehen.²⁹ Gleiches gilt für Jörg Herchets Komponieren, das bei aller Abstraktheit und teilweise hermetischer Abgeschlossenheit durch seinen christlichen Glauben geprägt ist, der es dem Komponisten erschwerte, in seinem Land zu reüssieren; die konsequente Verweigerung von inhaltlichen Aussagen, die sich auch in Herchets neutraler, ja »nichtssagende[r]«³⁰ Titelgebung bemerkbar macht, gerät hier zum Politikum. Dass sich kompositorische Artikulation grundsätzlich nur mit Blick auf die jeweiligen (sozialen, gesellschaftlichen etc.) Kontexte nachvollziehen lässt, wird am Beispiel »Komponieren in der DDR« zwar besonders deutlich, muss aber als methodisches Rüstzeug und Arbeitshypothese,

²⁶ Frank Schneider, »Vom Reden und Schweigen. Über Neue Musik im Bannkreis real-sozialistischer Ästhetik«, in: *Klischee und Wirklichkeit in der musikalischen Moderne*, hrsg. von Otto Kolleritsch, Wien u.a. 1994, S. 92–102, hier S. 100.

²⁷ »Musikwissenschaft war für mich nie akademisches Trockenschwimmen. Mit dem Intendanten des Schauspielhauses Berlin, Prof. Dr. Frank Schneider, im Gespräch«, in: *Neues Deutschland*, 25.3.1992, online: <https://www.nd-aktuell.de/artikel/350997.musikwissenschaft-war-fuer-mich-nie-akademisches-trockenschwimmen.html> (Abruf: 18.7.2022).

²⁸ Frank Schneider, *Momentaufnahme. Notate zu Musik und Musikern in der DDR*, Leipzig 1979, S. 351–383.

²⁹ Nina Noeske, »Parataxis. Über eine kompositorische Strategie in der DDR«, in: *Musik & Ästhetik* 11 (2007), H. 44, S. 41–53.

³⁰ Sporn, *Komponieren unter politischen Vorzeichen*, S. 385.

mehr als bislang geschehen, auch auf Westdeutschland übertragen werden, um schließlich in einer vergleichenden Kulturgeschichte der Musik des Kalten Krieges zu münden.

Deutlicher noch als in der Instrumentalmusik wird der Botschaftscharakter ästhetischer Artikulation, bei der es sich selten um eine unmittelbare Codierung tatsächlicher Verhältnisse handelt, im Bereich des Musiktheaters von der Szenischen Kammermusik und Kammeroper bis hin zur ›großen Oper‹.³¹ So lassen sich sämtliche Opern Paul Dessaus sowie deren Inszenierungen³² als eine Art ›Einspruch‹ oder musikalisches Eingreifen, zumindest aber als Stellungnahme zu aktuellen gesellschaftlichen Entwicklungen verstehen. Das im November 1979 posthum uraufgeführte, von Dessaus Witwe Ruth Berghaus inszenierte Stück *Leonce und Lena* etwa ist u.a. eine Parabel auf das bleierne Gefühl politischer Stagnation in der damaligen DDR. In diese Tradition reiht sich auch Bredemeyers Oper *Candide* (1981/82) ein, in der die marionettenhaft agierenden Figuren ebenso verzweifelt wie erfolglos nach dem gelobten Land Eldorado suchen, und dass Katzers Kinderoper *Der lustige Musikant oder Das Land Bum-Bum* (1979) sich ebenfalls mittelbar auf die Verhältnisse im eigenen Lande bezieht, dürfte dem damaligen Publikum klar gewesen sein.³³ Gleichwohl, Siegfried Matthus z.B. verwehrt sich vor einigen Jahren dagegen, dass seine Opern – hier: *Judith* (1985) – sich direkt im Sinne aktueller Politik aufschlüsseln lassen.³⁴ Schenkers Kammerspiel II *Missa Nigra* (1978) wiederum, uraufgeführt von der auf Neue Musik spezialisierten Gruppe Neue Musik Hanns Eisler (mit dem Komponisten als Posaunist), zeichnet ein dystopisches, damals aber als durchaus als realistisch wahrgenommenes Bild von atomarer Zerstörung.

Nahezu jeder der genannten Komponisten war zu einem bestimmten Zeitpunkt seiner Karriere auch Filmkomponist;³⁵ generell gab es gegenüber angewandter Musik wie z.B. auch Theaternmusik, Hörspielmusik oder Musik für Kinder seitens der DDR-Komponisten (anders als im Westen) kaum Berührungsängste. In DEFA-Filmen – ob im Spiel- oder Dokumentarfilm – wird im weitesten Sinne ›Neue Musik‹ in der Regel im Sinne des von Adorno und Eisler beschriebenen dramaturgischen Kontrapunkts, selten aber bloß stimmungsuntermalend bzw. im Sinne eines traditionellen ›Underscorings‹ eingesetzt. Dies gilt bereits für Eislers schroffe, die Handlung auf ihre Weise kommentierende Musik zu Kurt Maetzig ebenso antifaschistischem wie antikapitalistischem Film *Der Rat der Götter* (1950). Vor allem aber in Rainer Simons anspielungsreicher Verfilmung *Till Eulenspiegel* (1975) mit der Musik von Friedrich Goldmann oder Egon Günthers *Die Leiden des jungen Werthers* (1976, Musik: Siegfried Matthus) werden die Avantgarde-Klänge zum eigenen Akteur: So wendet sich die abstrakte Kunst Eulenspiegels nicht nur auf der Bild-, sondern auch auf der Ton-Ebene gegen die streng konservativen Vorgaben der Obrigkeit, während die atonale

³¹ Insb. Katrin Stöck, *Musiktheater in der DDR. Szenische Kammermusik und Kammeroper der 1970er und 1980er Jahre*, Köln u.a. 2013.

³² Vgl. Ruth Berghaus und Paul Dessau: *Komponieren – Choreographieren – Inszenieren*, hrsg. von Nina Noeske und Matthias Tischer, Köln u.a. 2018.

³³ Dies jedenfalls legen entsprechende Rezensionen in der damaligen Tagespresse nahe.

³⁴ Vgl. Klaus Mehner und Siegfried Matthus, »Sozialistischer Realismus – Widerspiegelungstheorie. Ein Gespräch« (2011), in: *Beiträge zur DDR-Geschichtsschreibung* (= Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa, H. 21), hrsg. von Katrin Stöck, Helmut Loos, Klaus-Peter Koch und Stefan Keym, Leipzig 2019, S. 89–114, hier S. 107.

³⁵ Vgl. insb. die zahlreichen Arbeiten hierzu von Wolfgang Thiel, angefangen mit dessen *Filmmusik in Geschichte und Gegenwart*, Berlin 1981; als neuerer Beitrag sei Thiels Aufsatz »Klänge aus Babelsberg – eine kurze Geschichte der Musik zu DEFA-Spielfilmen« genannt, in: *Klang der Zeiten: Musik im DEFA-Spielfilm – eine Annäherung*, hrsg. von Klaus-Dieter Felsmann, Berlin 2013, S. 19–48.

Musik Matthus' mit Blick auf die Szenerien der Goethe-Zeit wie ein Fremdkörper wirkt und dadurch eine weitere Tiefenschicht freilegt.³⁶ Im Film *Coming Out* (1989) schließlich (Regie: Heiner Carow, Musik u.a. von Stefan Carow), der das Thema Homosexualität, in der ›offiziellen‹ DDR bis zum Ende ein Tabu, behandelt, steht Neue Musik, deutlich konventioneller, für die Verwirrung der Gefühle des schwulen Protagonisten. Die Thematik war damals so neu und ungewohnt, dass man sich, so könnte als Hypothese formuliert werden, zumindest auf formaler und gestalterischer Ebene konventionellerer Mittel bediente. Für den Bereich der im weiteren Sinne elektroakustischen Musik – die in der DDR nach Schließung des Klanglabors in Berlin-Adlershof³⁷ im Jahre 1970 zunächst in Nischen, ab 1986 mit Gründung des Studios an der Akademie der Künste auch ›offiziell‹ stattfand – sind Georg Katzer und Lothar Voigtländer die wohl prägendsten Figuren. Beispielhaft genannt seien Katzers Tonband-Collage *Aide mémoire* (1983), die durch die verarbeiteten Tondokumente explizit auf die NS-Zeit Bezug nimmt, sowie Voigtländers preisgekrönte elektroakustische Komposition *Maikäfer flieg* (1985), die sich inhaltlich auf die politisch festgefahrenen Verhältnisse im eigenen Lande beziehen lässt. Somit kann auch in diesem Bereich, bei allem Austausch mit den anderen Ostblockstaaten (Warschau, Bratislava), aber auch Frankreich (Bourges), zumindest anteilig von einer spezifisch ostdeutschen Tradition ausgegangen werden, die von einem mitunter durchaus radikalen Realismus geprägt ist.³⁸ Während neben der älteren Generation (Eisler, Dessau, Wagner-Régeny u.a.) bislang die ›mittlere Generation‹ ostdeutscher Komponistinnen und Komponisten, zu der ästhetisch im weitesten Sinne auch die 1926 geborene Ruth Zechlin als einzige prominente Komponistin der DDR³⁹ zählt, im Mittelpunkt der Forschung stand, rückte die nachfolgende, d.h. – grob – nach 1950 geborene Komponistengeneration mit Walter Thomas Heyn (geb. 1953), Annette Schlünz (geb. 1964) oder Jacob Ullmann (geb. 1958), die in der Regel bei den Komponisten der mittleren Generation studierten, bislang kaum in den Fokus. Hier besteht ein Desiderat.⁴⁰ Doch auch mit Blick auf Interpreten und Interpretinnen (und damit zusammenhängend: die Interpretationskultur) in der DDR hat die Forschung noch kaum begonnen. Vor allem die Netzwerkforschung bietet sich hier an;⁴¹ häufig sind es jedoch insbesondere Paare wie der Komponist Paul Dessau und die Regisseurin Ruth Berghaus oder die Sängerin Roswitha Trexler und der Musikwissenschaftler Fritz Hennenberg, die als kreative Keimzelle den musikalisch-künstlerischen Diskurs prägen.

³⁶ Vgl. Victoria Piel, »Dissonante Repräsentationen. Tendenzen der DEFA-Spielfilmmusik der 70er Jahre«, in: Tischer, *Musik in der DDR* (wie Anm. ##), S. 166–184.

³⁷ International beachtete Errungenschaft des Studios war das Subharchord, hauptsächlich entwickelt durch den Ingenieur Ernst Schreiber.

³⁸ Vgl. hierzu Harriet Oelers, *Elektroakustische Musik in der DDR. Rezeption, Institutionen und Werke* (= KlangZeiten, Bd. 18), Köln u.a. 2021.

³⁹ Vgl. zu diesem Phänomen auch Nina Noeske, »(Neue) Musik und Gender in der DDR: Annäherungen«, in: *Gender und Neue Musik: Von den 1950er Jahren bis in die Gegenwart*, hrsg. von Vera Grund und Nina Noeske, Bielefeld 2021, S. 119–136. Gleichwohl unterrichtete Ruth Zechlin u.a. den nur wenige Jahre jüngeren Katzer.

⁴⁰ Mit dem Komponieren unmittelbar nach der ›Wende‹ beschäftigte sich Elaine Kelly, in: dies., »Reflective Nostalgia and Diasporic Memory: Composing East Germany after 1989«, in: *Remembering and Rethinking the GRD. Multiple Perspectives and Plural Authenticities*, hrsg. von Anna Saunders und Debbie Pinfold, New York 2013, S. 116–131.

⁴¹ Vgl. hierzu Matthias Tischers Oral-History-Projekt *Das Zeuthener Haus*, 2003ff.

Schluss: Desiderate der Musikhistoriographie

Sowohl erleichtert als auch erschwert wird die Erforschung von noch lebenden Protagonisten des DDR-Musiklebens und deren Werk dadurch, dass diese zum einen als Zeitzeugen Auskunft über Vergangenes, häufig sogar die entscheidenden Hinweise geben, zum anderen aber den Geschehnissen – und damit der Musikgeschichtserzählung – ihre eigene, von individuellen Erfahrungen geprägte Sichtweise aufprägen. Zeitzeugen sind damit gleichsam sowohl Primär- als auch Sekundärquellen. Aufgabe der Historikerin ist es, die Einschätzungen jener, die ›dabei‹ waren, immer wieder mit anderen Perspektiven sowie dokumentierten Begebenheiten und Quellen abzugleichen, so dass sich, wenn auch kein ›objektives‹, so doch zumindest ein vielstimmiges Bild der Musikgeschichte der DDR ergibt. Dass die 40 Jahre DDR-Musikgeschichte nicht nur in veröffentlichten Texten, Tonträgern und Fotos zugänglich sind, sondern in zahlreichen Archiven in Form von Sitzungsprotokollen (Akademie der Künste, Komponistenverband) nahezu lückenlos dokumentiert sind, erweist sich als Glücksfall. Nun gilt es eine Form zu finden, das entsprechende Material zu filtern und einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen, wofür sich das Online-Medium aufgrund seiner Multimedialität und der immensen Speicherkapazitäten geradezu anbietet.

Wäre unser Text ein Schulaufsatz mit dem Thema »Musikgeschichte der DDR«, liefen wir Gefahr, ihn mit dem Vermerk »Thema verfehlt« zurückzubekommen. Die Kompositionsgeschichte als Primat der Musikgeschichtsschreibung ist ein Kind Westdeutschlands aus der Ära des Kalten Krieges.⁴² Ob dieses (bereits hier fragwürdige) Konzept 1:1 auf die Musikverhältnisse der DDR übertragbar ist, bleibt vorerst offen. Insbesondere westeuropäische und nordamerikanische Kunst- und Kulturwissenschaftlerinnen wünschten sich damals, sich nicht die Hände schmutzig zu machen an Fragen von Politik, Ökonomie und Gesellschaft und träumten ein paar selige Jahrzehnte von einer fensterlosen Monade namens Avantgardekunst. Dass sie damit ein historisches Politikum hervorbrachten, steht auf einem anderen Blatt. In dem Maße, wie Neue Musik in Westeuropa für einen kulturgeschichtlichen Augenblick *nicht* Mitteilung sein wolle, strahlte sie so gleißend hell, dass sie den Blick für andere Musiken blendete. Im vorliegenden Beitrag haben wir konsequent jene Musiken aus der DDR verschwiegen, die im künftigen kulturellen Gedächtnis als klingende Chiffren des kleinen verschwundenen Staates aufbewahrt sein werden: »Sandmann, lieber Sandmann«, Ottmar Gersters *Festouvertüre 1948*, Eislers »Heimat meine Trauer«, Dessaus »Aufbaulied der FDJ«, die Titelmelodie von *Polizeiruf 110*, »Über sieben Brücken« (Karat), »Wenn ein Mensch lebt« (Puhdys), »Am Fenster« (City) und »Mont Klamott« (Silly), um nur einige der bekanntesten zu nennen.

Es ist in der Historischen Musikwissenschaft immer noch unüblich, in einem Atemzug von Pop und Klassik zu sprechen: Damit handeln wir als Kunstwissenschaftler, weniger aber als Historikerinnen. Indem in diesem Einführungstext vor allem jene E-Musik thematisiert wird, die uns interessiert und darüber hinaus – unbegründbar – populäre Musik ausgeschlossen ist, haben wir eine primär ästhetische Entscheidung getroffen. Kompositionen fungieren damit eher als »sinnliches Scheinen der Idee« denn als historische Quellen, auch wenn sich diese beiden Extreme kaum sauber auseinanderhalten lassen. In unseren aktuellen und künftigen Forschungsprojekten versuchen wir dies Stück für Stück zu verändern – zumal das Konzept ›Gesamt-‹ oder ›Lebenswerk‹ in der DDR zum Teil ein anderes ist als in der BRD. Zumindest aus der Perspektive der Komponierenden selbst stellt es beispielsweise keinen Makel dar,

⁴² Ulrich Tadday, für dessen Band *Musik der DDR?* (vgl. Anm. 1) der vorliegende Beitrag ursprünglich vorgesehen war, teilt diese Einschätzung nicht.

dass, wie im Fall Dessaus oder Eislers, das eigene Œuvre neben Kinder- und Massenliedern auch handfesten Agitprop beinhaltet.