

Erschienen in einem in Krakow publizierten Buch über Musik in der DDR

Gisela Nauck

Geist und Macht

Zur Entwicklung einer musikalischen Moderne made in GDR

"Das Problem ist vielmehr: Was Musik in der Gesellschaft vermag und wer ihr zuhört."
(Christian Wolff)

Es gehört zu den wesentlichen Erkenntnissen moderner Kunst- und Musikwissenschaft, dass künstlerische Schaffensprozesse innerhalb konkreter sozialer Kontexte verwurzelt sind. Kontexte, die die Besonderheiten einer Musikkultur und deren Kommunikationsprozesse von der Komposition über Aufführung und Rezeption prägen: Welche Musik gelangt durch welche Mechanismen in die Aufführungs- und Medienkreisläufe, wer hört sie aufgrund welcher Rezeptionsbedingungen kurz, wie wird Musik Bestandteil des Kreislaufes geistiger und sinnlicher Kommunikation? Dazu gehört nicht zuletzt die Frage: Wie geht eine Gesellschaft mit dem Innovationspotential von Kunst um? Unterdrückt und verhindert sie diese, lässt sie sie zu, unterstützt und fördert sie das Innovative oder erhält es gar einen Status, der die Fortschrittlichkeit eines Landes repräsentiert? Diese Kontexte prägen Musik bis in ihre stilistischen Eigenarten, formen ihre Gestalt und ihren Gehalt.

Die deutsche Musikgeschichte von 1949 bis 1989 - als gesamtdeutsche Musikgeschichte betrachtet - ist heute, im Rückblick, exemplarisch und ein Studienfall dafür, in welcher Weise die Entwicklung neuer Musik in unterschiedlichen Richtungen verlaufen kann, wenn sie - im selben Sprach- und Kulturraum - unter konträren gesellschaftlichen Bedingungen stattfindet: unter denen einer Demokratie und denen einer Diktatur (einer Diktatur der Arbeiter- und Bauernklasse, um korrekt zu sein). Der folgende Aufsatz kann diese aufgeworfene Problematik keineswegs behandeln – dazu bedürfte es mehrjähriger Studien. Er soll aber wenigstens markieren, dass durch die friedliche Revolution vor zwanzig Jahren und die Wiedervereinigung Deutschlands auch eine neue Situation für Musikgeschichtsschreibung entstanden ist.¹ Aus dem Vergleich der ein knappes halbes Jahrhundert politisch getrennten

¹ Als erster machte auf die Notwendigkeit einer gesamtdeutschen Betrachtung von "DDR-Musik" und westdeutscher neuer Musik der Musikpublizist Gerhard Müller aufmerksam in seinem Aufsatz: *November-Musik und Kaspertheater in: Positionen. Texte zur aktuellen Musik* Heft 81 "Experiment DDR", November 2009, Verlag Positionen, Mühlenbeck.

Musikkulturen werden sich neue Erkenntnisse und Bewertungskriterien von zeitgenössischer Musik in Deutschland ergeben.

Eine der Voraussetzungen ist dafür die These, dass sich unter den Bedingungen einer Demokratie nicht von vornherein eine "bessere" Kunst entwickelt, die Maßstäbe für alles andere setzt, weil sich der Zugriff auf Material und dessen kompositorische Ausarbeitung freier, unreglementierter vollziehen konnte. Herauszuarbeiten bleibt, in welche kompositorischen und ästhetischen Richtungen sich zeitgenössische Musik in beiden deutschen Staaten *anders* entwickelte, was die Ursachen dafür waren und wie dieses Andere in musikalischem und ästhetischem Sinne konkret beschaffen ist?. So stellt sich heute im Vergleich beispielsweise die Frage, ob sich die musikalischen Wege in der BRD und in der DDR in den Anfängen der 50er Jahre nicht *beide* durch eklatante Einseitigkeiten auszeichneten, die ihre konträren Positionen zueinander untermauerten. Zuspitzen lässt sich das in der Feststellung: Auf der einen Seite – mit der westeuropäischen, seriellen Avantgarde im Zentrum – Verabsolutierung der Materialfrage, die den Menschen als Zuhörer mit seinen inhaltlichen Bedürfnissen negierte. Damit auch eine Fokussierung des Nachdenkens, des musikwissenschaftlichen Diskurses hinsichtlich Fortschritt und Innovation auf den Problemkreis "Material". Auf der anderen Seite – mit dem sozialistischen Realismus als Etikett - eine naive, durch Politik bestimmte Inhaltlichkeit mit der Arbeiter- und Bauernklasse als avisierte Zuhörer und den ästhetischen Maßstäben von Klassizismus und Volkstümlichkeit. Aber der Zuhörer, der in Deutschland heute durch 11 Millionen teure Vermittlungskonzepte zurück gewonnen werden soll², stand damals im Zentrum. Beide "Lager" ließen gleichermaßen die Frage außer acht, was eine Komposition an *zeitgenössischem* Zündstoff den Ohren, Herzen und Hirnen "zu bieten" hat, damit sie Menschen in ihrer Zeit *ansprechen, interessieren, zu berühren* vermag.

Dabei hatte die Abstraktion auf die Materialfrage in der BRD und in anderen westeuropäischen Ländern zweifellos auch humanistische Gründe. Das belegen etwa seit den 50er Jahren verschiedene Auseinandersetzungen, die auch zu Zerwürfnissen führten, man denke nur an diejenigen zwischen Karlheinz Stockhausen und Luigi Nono, an Hans Werner Henze und die serielle Darmstädter Schule oder Luigi Nono und John Cage. Nach dem Desaster des Zweiten Weltkrieges und der Zerschlagung der faschistischen Diktatur wurde die Negation von menschlichen Inhalten und damit von Ausdruck als notwendige, wenn nicht gar einzige Lösung erachtet - zum Schutz einer menschenwürdigen Musik, die sich politisch nicht mehr missbrauchen lässt. Die für alle Kunst im 20. Jahrhundert so wichtig gewordene

² Siehe das auf vier Jahre angelegte Netzwerk Neue Musik (2008-2011): <http://www.netzwerkneuemusik.de/>

Frage der Wahrhaftigkeit wurde dabei allerdings einseitig an die Materialfrage gekoppelt. Auf der anderen Seite – in der DDR – ging die neue Musik vom Menschen aus. Aufgrund der permanenten Auseinandersetzungen zwischen Geist und Macht negierte sie allerdings offiziell in den ersten zwei Jahrzehnten weitestgehend die Entwicklungen der westeuropäischen (und amerikanischen) Avantgarde, suchte eigene Wege, wodurch sie sich aber von den internationalen Auseinandersetzungen um musikalische Innovationen für rund zwanzig Jahre abkoppelte – nicht zum Nutzen einer avancierten Musik. Weil sich jene Materialentwicklungen aber für eine künstlerische Wahrhaftigkeit, der sich alle ernst zu nehmende Kunst verpflichtet weiß, als unumgänglich erwiesen, mussten die Auseinandersetzungen damit "nachgeholt" werden. Seit den 60er Jahren arbeiteten auf beiden Seiten der Mauer mehrere Generationen von Komponisten daran, ihre Vereinseitigungen zu überwinden – dabei jeweils verschiedenen kompositorischen und ästhetischen Grundsätzen folgend. Aus heutiger Perspektive wird nicht nur die Geschichte der DDR-Musik oder besser: die Geschichte einer musikalischen Moderne made in GDR neu geschrieben werden müssen, wozu dieser Aufsatz einige Anhaltspunkte, Anregungen zum Umdenken, geben möchte.

Kritische Differenz

Will man die Entwicklung einer musikalischen Moderne auf dem Boden der DDR verstehen, ihre musikalischen Prägungen und Besonderheiten erfassen und bewerten, muss man etwas über die sozialen Bedingungen dieses Komponierens wissen. Das um so mehr, als in Diktaturen das Verhältnis zwischen Geist und Macht besonders rigide ist. Aber gerade dann werden – wie die Weltgeschichte der Künste immer wieder gezeigt hat -, "Gemeinschaften gegen Dummheit" notwendig – um geistig zu überleben und das Überleben einer selbstbestimmten, innovativen Kunst zu sichern. Solche Bündnisse sorgten in der DDR seit Ende der 60er/Anfang der 70er Jahre dafür, dass sich eine musikalische Moderne, ausgestattet mit den Insignien eines spezifischen DDR-Kontextes, entwickeln und durchsetzen konnte. Allgemein heißt das: Jede ernst zu nehmende, innovative Kunst und Musik entsteht innerhalb von Diktaturen in kritischer Differenz zu den politischen, akünstlerischen Setzungen, in Differenz von politischer Macht und künstlerisch freiheitlichem Geist. Die "wahre" Geschichte des Komponierens in der DDR und die musikalischen Besonderheit der Kompositionen selbst sind in ihren Entstehungsgründen nur zu erfassen und adäquat zu beurteilen, setzt man bei dieser kritischen Differenz an: Resultat der Reibungen des Geistes mit der Macht, die eigene ästhetische Gesetzmäßigkeiten und musikalische Gestaltungsräume hervorgebracht hat. Die wahre, dem historischen Gedächtnis sich einschreibende

Musikgeschichte der DDR ist durch jene Komponisten und ihre Werke geschrieben worden, die jene politisch gesetzten, ästhetischen Grenzen permanent erweitert und schließlich in den endachtziger Jahren - von innen heraus - aufgelöst haben: friedliche Revolution.

Macht und Geist: Drei Phasen

Unter diesen Voraussetzungen sind drei wesentliche Etappen festzuhalten, wobei die künstlerischen Entwicklungen innerhalb dieser Etappen fließend sind, auch Generationenwechsel eine wichtige Rolle spielten:

1. Das kompositorische Schaffen der 50er und 60er Jahre (der Zeitraum von 1945-1949 bis zur Währungsreform und politischen Gründung der beiden deutschen Staaten als Bundesrepublik Deutschland und Deutschen Demokratischen Republik war ein künstlerisch offener Raum, ein Übergangsraum.), 2. das kompositorische Schaffen der 70er Jahre und 3. dasjenige der 80er Jahre, gliedert nicht unwesentlich durch *politische* Zäsuren.

Erste Etappe. Sie war geprägt durch eine enge Abhängigkeit des musikalischen Schaffens von Politik respektive Kulturpolitik. In den sich gerade zu bilden beginnenden sozialistischen Ländern und damit auch in der DDR waren die Künstler auf ein ästhetisches Programm verpflichtet, das die *gesellschaftliche* Nützlichkeit von Kunst sowie den Zugang des Volkes, also der Arbeiter- und Bauern, zu den Kunstwerken des Erbes - der ihnen zuvor weitestgehend verwehrt gewesen war - zur kulturpolitischen Aufgabe erklärt hatte.

Maßgebliche Komponisten der ersten Etappe:

Hanns Eisler, Paul Dessau, Ottmar Gerster, Rudolf Wagner-Régeny, Ernst Herrmann Meyer, Johannes Paul Thilmann, Fidelio F. Finke, Johann Cilenšek. Kurt Schwaen, Max Butting, Fritz Geißler, Siegfried Köhler, Ruth Zechlin, Günther Kochan, u.a.

Diese Entscheidung hatte positive und negative Seiten, die voneinander nicht zu trennen sind. Das kulturpolitische Programm "Die Kunst dem Volke" sorgte beispielsweise für staatlich hoch subventionierte Eintrittspreise in Konzert- und Opernhäusern, Theater, Kino oder Musical, so dass sich Jeder Konzert- und Theaterbesuche leisten konnte. Im Zugang zu Kunst und Kultur wurde die Trennung zwischen arm und reich abgeschafft. Dieses Programm beinhaltete ebenfalls, dass sich der Staat um existentielle Sorgen von Künstlern kümmerte was etwa – via Komponisten- und andere Künstlerverbände – die Beschaffung von Wohnungen, Telefon oder später auch Autos betraf. Zugleich aber beinhaltete dieses kulturpolitische Programm die Kontrolle darüber, was gelesen, angeschaut und gehört werden

durfte, reglementierte es den ungehinderten Zugang zu den internationalen Künsten. Und es beinhaltete die innere und äußere Verpflichtung der Komponisten, sich stilistisch am klassischen Erbe, an der Volksmusik und inhaltlich am Leben des Volkes, nämlich der Arbeiter und Bauern, und seiner Taten für den Sozialismus zu orientieren. Eine Orientierung, die den Begriff "Sozialistischer Realismus" erhielt, verordnet von der Siegermacht Sowjetunion. Insignien dieses Begriffs waren gesellschaftliche Nützlichkeit von Kunst, die Dominanz des Inhalts über die Form – zu diesen Inhalten gehörten Lob des Sozialismus als bessere Gesellschaftsordnung, das Leben der Arbeiter und Bauern, Heimatliebe und Patriotismus, in musikalischen Termini das Bewahren von Melodie und Harmonie, Fasslichkeit und Einfachheit. Kurz: kulturpolitisch verlangt war die Orientierung an einer Synthese von Klassizismus und Volksmusik.

Besonders in den 50er und 60er Jahren hatte das verheerende Folgen für das, was jede Kunstentwicklung seit jeher auszeichnet: Für ihr Innovationspotential. Die Konsequenz waren zwanzig Jahre Stillstand einer innovativen musikalischen Entwicklung. Denn der Sozialistische Realismus - als künstlerische Richtlinie bereits 1932, also in der Herrschaftsphase von Stalin, vom ZK der KPdSU beschlossen und im Mai 1948 in Prag mit dem 2. Internationalen Kongress fortschrittlicher Komponisten und Musikkritiker" für alle sozialistischen Länder für verbindlich erklärt - richtete sich – im Namen des *gesellschaftlichen* Fortschritts - gegen jegliche experimentellen oder avantgardistischen Tendenzen in der Musik seit Schönberg. Obwohl Hanns Eisler damals in Prag mit seinem Vortrag *Die gesellschaftlichen Grundlagen der modernen Musik* die Weichen dafür mit stellte, gehörte er neben Bertolt Brecht, Paul Dessau, Wolfgang Langhoff, Ernst Bloch, Hans Mayer, Anna Seghers u.v.a., die aus dem Exil sehr bewusst in die DDR zurückgekehrt waren, zu den wichtigen Mittlern, die dennoch Schlimmstes verhinderten: dass nämlich politische Dummheit über Kunst und Musik siegte. Doch es war ein langer Weg, der drei Generationen von Künstlern und Komponisten beschäftigen sollte, ihre künstlerischen Kräfte absorbierte, sie aber auch sehr eigene, künstlerisch autonome Wege finden ließ – man denke etwa an den bildenden Künstler, und Lautpoesiepionier Carlfriedrich Claus.

Mit der politischen Fokussierung auf eine solcherart verstandene, "gesellschaftliche Nützlichkeit", einer Musik für den gesellschaftlichen Fortschritt, mussten auf politischer und kunsttheoretischer Ebene kompositorische Entwicklungen zum permanenten Konfrontationspunkt werden, wie sie sich Anfang der 50er Jahre in Westeuropa vollzogen hatten mit Brennpunkten in Darmstadt und Donaueschingen. In Westeuropa – wie auch längst in den USA mit John Cage, La Monte Young, Alvin Lucier oder Morton Feldman, was in der

DDR in den 60er Jahren allerdings kaum registriert und reflektiert wurde - vollzog sich eine in der Musikgeschichte beispiellose Radikalisierung des musikalischen Materials - abgekoppelt von inhaltlichen Fragen und von Fragen der gesellschaftlichen Nützlichkeit, getragen von Komponisten aus der BRD, aus Frankreich, Belgien, Italien, Griechenland und anderen Ländern. Eine Radikalisierung auch als Reaktion auf die ideologisch missbrauchte Ausdruckhaftigkeit während der Zeit des Nationalsozialismus – was die Kulturfunktionäre in der DDR nicht wahrhaben wollten - , und die auch bewusst an die Avantgarden der 20er Jahren anknüpfte, die während der Zeit des Faschismus durch Verfolgung, Vertreibung und Vernichtung abgebrochen worden waren, besonders an Schönberg und Webern. Auch für die Komponisten in der DDR wurden diese Entwicklungen zu Maßstäbe setzenden, kreativen Herausforderungen, für die Funktionäre allerdings zum roten Tuch mit entsprechenden Konsequenzen permanenter Maßregelung der Künstler besonders in den 50er und 60er Jahren.

Der Konfliktpunkt war klar: einerseits, bei der westeuropäischen Avantgarde also, Verzicht auf Inhalte, auf gesellschaftliche Nützlichkeit, auf Rücksichtnahme auf die Hörer, es galt allein der Fortschritt des Materials, andererseits, in den sozialistischen Ländern, das Streben, eine Musik zu schaffen, die durch vertraute musikalische Idiome breite Bevölkerungsschichten ansprechen, die deren Leben inhaltlich reflektieren, ein Loblied auf die Taten der Partei und ihre Politik singen sollte und unter Fortschritt gesellschaftliche Nützlichkeit in diesem Sinne verstand. Auf der einen Seite die Entwicklung einer zeitgenössischen Musik für Kenner und Spezialisten, auf der anderen Seite zumindest der Wunsch, eine neue Musik zu schaffen, die breiten Bevölkerungskreisen zugänglich ist. "Zwischen beiden Lagern", so konstatierte der Musikwissenschaftler Frank Schneider im ersten Band der Anfang der 90er Jahre entstandenen, vierbändigen Dokumentation *Neue Musik im geteilten Deutschland*, "der avantgardistischen Musik 'westlicher' Prägung und den traditionalistischen Orientierungen im Zeichen des sozialistischen Realismus entstand ein fundamentaler, damals kaum überbrückbarer Gegensatz. Er erhielt seine besondere Schärfe vor allem durch theoretische Kontroversen aus östlicher Sicht, deren polemische Aggressivität und grobe Feindseligkeit aus dem 'Kalten Krieg' der Ideologien im politisch gespaltenen Europa hervorgingen."³

Aus jenen Jahren stammt seitens der Kulturhüter in der DDR ein Vokabular zur Verurteilung avantgardistischer Musik und von unliebsamen Kompositionen, das bis in die 80er Jahre hinein von Staat und Partei, also von den Funktionären der Kulturbildung im Zentralkomitee

³ Frank Schneider, Was ist musikalischer Fortschritt. Kommentare, in: *Neue Musik im geteilten Deutschland*, hrsg. Berliner Festspiele GmbH, Band 1, Berlin 1993, S. 140

der SED und deren Jüngern, den Funktionären des ihm unterstellten Verbandes der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR und seinen Bezirksverbänden zur Diffamierung und Ausgrenzung progressiver Komponisten genutzt wurde. Schlag-Worte als "Niederschlagworte" – ein Begriff, den der Publizist und Kulturphilosoph Friedrich Dieckmann prägte⁴ - waren spätbürgerlich-dekadent, existentialistisch, modernistisch, formalistisch, materialfetischistisch, kosmopolitisch ... Besonders in den 50er und 60er Jahren konnten sie in entsprechenden Zeitungen wie dem *Neuen Deutschland*, dem Zentralorgan der SED, aber auch in Kultur- und Musikzeitschriften immensen Schaden anrichten. Es kam deshalb keiner ins Gefängnis und Entwicklungen wurden dadurch nicht verhindert, jedoch um Jahrzehnte verzögert. Innerhalb eines solchen DDR-spezifischen, politisch verursachten Anstrengungsklimas entstanden aber auch von Jahrzehnt zu Jahrzehnt immer größer werdende Spielräume, die von Komponisten und Musikern ästhetisch und kompositorisch eigenwillig ausgefüllt wurden und einen besonderen, DDR-spezifischen Ton modellierten.

Diese Dialektik von einerseits: kulturpolitisches Programm und andererseits: eigenwilligen Reaktionen und das Überschreitens der gesetzten Grenzen durch die Komponisten ist immer mitzudenken, will man tatsächlich etwas über den "musikalischen Gehalt und die musikalische Gestalt" (Helmut Lachemann) von DDR-Musik erfahren.

Zweite Etappe. Seit Ende der 60er/Anfang der 70er Jahre erhielt dieses Überschreiten von kulturpolitisch gesetzten Grenzen eine neue Qualität. Durchgesetzt wurde beispielsweise die bis dahin als formalistisch disqualifizierte Musik von Arnold Schönberg und Anton Webern als selbstverständlicher Bestand des Erbes und daran anknüpfend nach und nach – allerdings vor allem in den 80er Jahren - auch Serialisten wie Stockhausen und Boulez, oder Nono, Xenakis, Messiaen, Varèse Schnebel, Kagel u.a. Einen wichtigen Anstoß dazu gab die 1. große Schönberg-Ausstellung in der Akademie der Künste der DDR 1971, vorbereitet von Mitarbeitern der Sektion Musik. Durchgesetzt heißt, dass diese Auseinandersetzung öffentlich werden konnte als Programmierung von Konzerten oder als Diskussion in Fachkreisen und in Form von Veröffentlichungen.

Entscheidend aber für solche künstlerischen Öffnungen waren politische Öffnungen. So, wie der "Kalte Krieg" das künstlerische Klima der 50er und 60er Jahre prägte, war für die gesamte künstlerische Entwicklung in der DDR in den 70er Jahren ein Parteitag entscheidend: der VIII.. Parteitag der SED im Juni und die IV. Tagung des ZK der SED im Dezember 1971 vor

⁴ Friedrich Dieckmann in: *Der Irrtum des Verschwindens. Zeit und Ortsbestimmungen*, Kiepenheuer Verlag Leipzig, 1996.

dem Hintergrund des Sturzes von Walter Ulbricht durch Erich Honecker. Im Zusammenhang mit Honeckers Proklamation einer "*entwickelten* sozialistischen Gesellschaft" kam es – herbeigeführt auf politischer Ebene, in der Machtzentrale der Diktatur also – zu bisher so nicht vorstellbaren Öffnungen für Kunst und Kultur, ausgelöst durch einen Kernsatz in der Rede des Generalsekretärs Erich Honecker: „Wenn man von den festen Positionen des Sozialismus ausgeht, kann es meines Erachtens auf dem Gebiet von Kunst und Literatur keine Tabus geben. Das betrifft sowohl die Fragen der inhaltlichen Gestaltung als auch des Stils.“ Damit waren öffentlichen Diffamierungen von innovativ arbeitenden Künstlern im Prinzip die Argumente entzogen. Seit Ende der 70er Jahre besann sich die politische Führung in der DDR übrigens auch auf eine neue Strategie im Umgang mit sozialkritischen Künstlern: Sie wurden entweder kurzerhand ausgebürgert – spektakulärster Fall war Wolf Biermann 1976 – oder sie erhielten den Reisekaderstatus. Vielleicht markiert jene Ausbürgerung den Anfang der friedlichen Revolution, denn sie löste eine unglaubliche Welle der Solidarität unter den Künstlern aus und mobilisierte das öffentliche Kritikpotential.

Vor diesem Hintergrund trat Mitte der 60er Jahre eine junge Generation von DDR-Komponisten mit ihren Werken auf den Plan, vom Alter her damals Mitte bis Ende zwanzig, Schüler von Hanns Eisler, Paul Dessau und Rudolf Wagner-Régeny, die sich bis 1961 (Bau der Mauer) noch Anregungen etwa von den Darmstädter Ferienkursen oder der Westberliner Musikszene holten und mit ihrer Musik für den Anschluss der DDR-Musik an die internationale Moderne sorgten. Ihre Werke markieren die Anfänge einer musikalischen Moderne made in GDR: zum Beispiel Friedrich Goldmanns *Essay I* für Orchester (1963, UA 1974) und 1. Sinfonie (1972/73), Reiner Bredemeyers *Piano und ...* für Klavier, Cembalo und Bläserquintett (1971) und *Serenade 3* für H. E. (1972), Paul-Heinz Dittrichs *Stabiles und Mobiles* für Orchester und Vokalensemble (1969) und *Die anonyme Stimme* für Oboe, Posaune und Tuba (1972), Georg Katzers 1. Streichquartett (1966/67) und *Baukasten* für Orchester (1971/72), Friedrich Schenkers Majakowski-Kantate (1967) und 1. Sinfonie "In memoriam Martin Luther King" (1969/70. UA 1972) und viele andere Werke..

Maßgebliche Komponisten der zweiten Etappe:

Reiner Bredemeyer, Paul-Heinz Dittrich, Friedrich Goldmann, Christfried Schmidt, Friedrich Schenker, Georg Katzer, Rainer Kunad, Tilo Müller-Medek, Udo Zimmermann, Lothar Voigtländer, Jörg Herchet u.a.

Stilistisch erfolgte dies in DDR-typischen Ausprägungen. Zu den Merkmalen gehören – allgemein – ein künstlerisch autonomes Kritikpotential infolge des seismographischen Reagierens auf den Zustand von Gesellschaft; keine Distanzierung von Inhalt und Ausdruck, sondern beides als musikimmanente Prozesse; strukturell-reflexives Denken; mehr oder weniger traditionelle instrumentale und/oder vokale Besetzungen infolge des gut funktionierenden Auftragswesens; im orchestralen wie auch Kammermusikbereich konzertante Aufführungsformen. Experimentiert wurde vor allem auf den Gebieten Live-Elektronik, später mit radiophonen Hörstücken und Formen des instrumentalen Theaters. Dieser Prozess dauerte wenigstens zehn Jahre, war mit zahlreichen großen und kleinen, schmerzhaften und verlorenen Auseinandersetzungen verbunden. Doch ohne die permanente Unterstützung von Paul Dessau und anderer im Hintergrund – ob er sich im Politbüro des Zentralkomitees der SED für seine Schüler einsetzte oder ihnen wohl einer der besten Lehrer war – wäre vieles nicht möglich gewesen. Heiner Müller sagte am Grab Dessaus 1979: "Ich verdanke ihm mehr, als die Öffentlichkeit angeht. Und ich weiß, dass ich damit für viele spreche. Das hat mit seiner praktischen Freundlichkeit zu tun. ... und: Das Beispiel seiner Arbeitshaltung. Sie hatte den Ernst des Kinderspiels. Das die avancierteste Haltung der Produktion ist. Arbeit auf höchstem Niveau, ein Vorgriff in das Reich der Freiheit. Und er hat einen lebenslangen Kampf gegen die Dummheit, nicht nur in der Musik, geführt...."⁵ Eines wurde Realität in diesen 70er Jahren: Der Begriff des sozialistischen Realismus spielte nur noch eine sehr vermittelte Rolle bzw. in den 80er Jahren gar keine mehr. Ein Beispiel für die Musik dieses Aufbruchs ist die 1. Sinfonie von Friedrich Goldmann, komponiert 1972 im Alter von einunddreißig Jahren. Im Zusammenhang mit dieser Sinfonie argumentierte er 1975 in den vom Komponistenverband herausgegebenen *Beiträgen zur Musikwissenschaft*: "Durch die serielle Rationalität ist ein Stand erreicht, hinter den zurückzufallen ernsthaftes Komponieren sich nicht leisten kann. Das grundsätzliche Neudurchdenken aller kompositions-technischer Belange, das für die serielle Technik kennzeichnend war – und nicht das Reihenabzählen – ist nach wie vor verbindliche Aufgabe. Wer sich davor drücken möchte, soll lieber gleich zur Unterhaltungsindustrie abwandern."⁶ Es ist dies ein Beispiel für das neue, offensive Diskussions-Niveau in der Auseinandersetzung mit Kulturpolitik in den 70er Jahren. In der DDR wirkte beides, die Uraufführung von Goldmanns 1. Sinfonie 1973 in Leipzig wie auch solche Argumentation, wie ein Fanal. Zugleich signalisiert der Zeitpunkt

⁵ Heiner Müller, in: *Sinn und Form. Beiträge zur Literatur*, Hrsg. v. d. Akademie der Künste der DDR, Heft 6/1979, S. 1150-1151, zit. n. *Neue Musik im geteilten Deutschland*, hrsg. v. Berliner Festspiele GmbH, Bd. 3, Berlin 1997, S. 232.

⁶ Friedrich Goldmann, *Von der Unschärfe heutigen Komponierens*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, hrsg. v. Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR, Heft 7/1977; S. 255

Mitte der 70er Jahre den beinahe zwanzigjährigen Rückstand einer Diskussion, die erst jetzt öffentlich geführt werden konnte. Ein Defizit, verursacht durch den permanenten Kampf zwischen Geist und Macht, denn in den Köpfen der Komponisten hatte diese Auseinandersetzung längst stattgefunden.

Die *dritte Etappe*. Die 80er Jahre charakterisierte Frank Schneider, übrigens einer der besten Kenner der DDR-Musikgeschichte, als Prozess einer "antidogmatischen Erosion"⁷, ausgehend von den Künstlern, den Komponisten und Musikern. Im Beharren auf kompositorischer Autonomie und in immer offensiveren Auseinandersetzung mit maßgeblichen internationalen Standards verstummten nach und nach kulturpolitische Forderungen nach einer Musik des "Sozialistischen Realismus". Die zunächst einseitig verlaufende Relation zwischen Macht und Geist – Politik bestimmt das, was Kunst zu leisten hat - hatte seine dialektischen Qualitäten unter Beweis gestellt. Die Erosionen betrafen die Einmischung einer restriktiven Politik in künstlerische Prozesse wie auch in das Leben und Arbeiten der Komponisten. Ein wunder Punkt blieb bis zuletzt die nicht gewährleistete Reisefreiheit, obwohl die meisten Komponisten – als Mitglieder der Akademie der Künste der DDR – zumindest Reisekader waren, d.h. über ein Antragsverfahren, das in der Kulturabteilung des ZKs der SED entschieden wurde, zu Uraufführungen ihrer Werke, zu Workshops oder Konferenzen ins "nichtssozialistische Ausland" fahren durften. Die Kunst hatte sich zwar befreit, die menschliche Abhängigkeit von Politik bestand als letztes Gängelband weiterhin. Einflussreiche politische Ereignisse für jene neue Qualität des Verhältnisses von Macht und Geist war die "Solidarnosc"-Bewegung in Polen mit international aufsehenerregenden Aktionen seit 1980 sowie die Amtseinführung von Michail Gorbatschow als Generalsekretär der KPdSU 1985, welche "Glasnost" und "Perestroika" einleitete. Dadurch veränderte sich auch das politische wie überhaupt soziale Klima in der DDR deutlich. Immer mehr Menschen fanden den Mut, sich unsinnigen politischen Entscheidungen entgegenzustellen. Die Künste spielten dabei eine entscheidende Rolle, in der Musik besonders die Rockmusik. Erhalten blieb dabei das Kritikpotentials gegenüber sozialen und politischen Veränderungen. 1989 komponierte Friedrich Schenker sein großes Oratorium *Traum ... Hoffnung ... Ein deutsches Requiem*, 1990 Reiner Bredemeyer *Der Neinsager* nach Bertolt Brecht und 1989-90 Georg Katzer *Offene Landschaft mit obligatem Ton e*.

⁷ Westwärts schweift der Blick, ostwärts treibt das Schiff. Neue Musik der DDR im Kontext internationaler Musikgeschichte, in: Zwischen Macht und Freiheit Neue Musik in der DDRhrsg. V. Michael Berg, Nina Noeske, Albrecht von Massow, Wien : Böhlau 2004, S. 11

In den 80er Jahren – und das gehört zu dieser dritten Etappe ganz wesentlich hinzu - besetzte wiederum eine neue, junge Generation von Komponisten die Konzerbühnen, Komponisten, die die errungenen künstlerischen Freiheiten gleich einem Staffettenstab von ihren Lehrern – ob Friedrich Goldmann, Georg Katzer oder Paul-Heinz Dittrich – aufgenommen und sich zu eigen gemacht hatten, aber auch deren künstlerisch kritisches Denken.

Maßgebliche Komponisten der dritten Etappe:

Herrmann Keller, Jakob Ullmann, Nico Richter de Vroe, Wolfgang Heisig, Ellen Hünicken, Erwin Stache, Johannes Wallmann, Steffen Schleiermacher, Annette Schlünz, Thomas Hertel, Christian Münch, Helmut Zapf, Juro Metsk, Lutz Glandien, Ralf Hoyer, Helmut Oehring, u.a.

Durch diese wiederum jungen Komponisten wurde die experimentelle Lücke geschlossen, die in Bereichen wie Klangkunst, Performance, Klangforschung oder als offensive Auseinandersetzung mit John Cage und der amerikanischen Avantgarde immer noch vorhanden war. In den Arbeiten dieser Generation sind im Laufe der 80er Jahre die politischen Prägungen einer musikalische Moderne "made in GDR", nämlich ein gewisser Traditionalismus, die die Musik ihrer Lehrer geformt hat, aufgehoben und modifiziert worden.

Was die Existenz einer experimentellen Szene in der DDR betrifft hatte der Kampf mit dem Sozialistischen Realismus und gegen die damit verbundenen politischen Ressentiments jedoch auch seinen Tribut gefordert. Einer, der sich durch das Bauen eigener Klangerzeuger inspirieren ließ, Hans-Karsten Raecke, ist in den 70er Jahren ausgewandert, ebenso Tilo Müller-Medek, weil er die Reisebevormundungen durch das ZK der SED nicht mehr ertragen wollte. Ein anderer, der ähnliche Ambitionen durch Präparationen des Klaviers vertrat, der Pianist und Komponist Herrmann Keller, ist dageblieben und hat, gegen zahlreiche Widerstände, dennoch seine ureigene Musik komponiert. Seinen kompositorischen Ansatz umschreibt er mit den Worten: "Seit meiner Studienzeit taste ich mich zu den Ursprüngen zurück. Das sind, denke ich, die einfachsten menschlichen Tätigkeiten: Singen und Schlagen. Von ihnen gehe ich aus und benutze den Flügel als eine Art Universalinstrument."⁸ Ein vierter, nun aus der letzten Generation von DDR-Komponisten, der integrale musikalische Landschaftskonzepte realisieren wollte, Johannes Wallmann, folgte Hans-Karsten Raecke Mitte der 80er Jahre in die BRD, weil er in der DDR keinerlei Möglichkeiten fand, seine künstlerischen Konzepte zu realisieren. Denn für klangliche Rauminstallation in offenen

⁸Herrmann Keller, Covertext zu seiner LP *parallèle*, Edition RZ, Berlin 1989.

Landschaften gab es hier keinerlei Möglichkeiten, Einsichten und Traditionen. Aufgrund dieses a-experimentellen Geistes auf dem Gebiet der Musik blieb auch Erwin Stache, der von der Bildenden Kunst und der Rockmusik her kam, der einzige Klangkünstler mit DDR-Vergangenheit. Ähnlich singulär ist als Komponist und Musiker Wolfgang Heisig mit einer Ästhetik musikalisch quer denkenden, das Konzertritual unterlaufenden Witzes und geistvoller Übertreibung. Er war auch der einzige, der musikalisch konzeptuell mit Pianola und Lochstreifen gearbeitet oder Klangmaschinen gebaut hat.

Diese Angst vor dem Experiment ist wahrscheinlich auch der Grund, dass John Cage für die Kulturpolitik eine *Persona non grata* bis zum Ende der DDR geblieben ist. Sein künstlerischer Anarchismus "der Abschaffung" (Heinz-Klaus Metzger) blieb bis zum Schluss suspekt.

Komponisten – außer ganz wenigen wie Jakob Ullmann (Jahrgang 1959) und Nico Richter de Vroe (Jahrgang 1961) sahen keinen künstlerischen Anlass, sich mit Cage offensiv und produktiv für das eigene Komponieren auseinanderzusetzen; insgesamt gab es in der DDR nur drei Aufführungen von Werken des amerikanischen Komponisten, der nicht zuletzt auch die westeuropäische Avantgarde erneut revolutioniert hat. Die Aversion gegen alles Experimentelle, gegen die Nicht-Vorhersehbarkeit künstlerischer Prozesse, gegen Gewährung des Zufalls waren kulturpolitisch tief verwurzelt.

Dennoch kann man für die 80er Jahre konstatieren: Individuelle, selbstbestimmte kompositorische Konzepte und Musiksprachen hatten sich durchgesetzt, die im internationalen Maßstab auf der Höhe der Zeit waren. Aus einem vorgeblichen Sozialistischen Realismus war ein sozialkritischer Realismus erwachsen. Nicht nur auf musikalischem Gebiet, sondern in allen Künsten, hatte der Geist über die politische Macht gesiegt.

"Wir waren eine Gemeinschaft gegen Dummheit"

Wie war es möglich, dass sich Geist gegenüber politischer Macht so offensiv durchsetzen konnte und dieses Verhältnis zu seinen Gunsten entschied? Eine Voraussetzung dafür war zweifellos die Bedeutung, die diese Macht, dieser Staat – bei allen, an existentielle Dinge heranreichenden Auseinandersetzungen – der Wichtigkeit von zeitgenössischer Kunst in der und für die Gesellschaft zugestand. Ein zweites war das solidarische Verhalten, das durch den Gegendruck der politischen Macht erzeugt worden ist. Den entscheidenden Hinweis dafür gab der 1995 gestorbene Komponist Reiner Bredemeyer in einem Gespräch mit mir 1992⁹ mit

⁹ Das Gespräch war Bestandteil einer Umfrage der Autorin an rund vierzig DDR-Komponisten über Veränderungen des Komponierens nach der friedlichen Revolution im Zuge der Vorbereitung des Vortrags *Anpassen, Widersetzen, Aufgeben. Komponieren nach einem politischen Umbruch* für den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress *New Music, Aesthetics and Ideology* vom 2.-4.3.1993 in Leuven; veröff. in:

dem Satz: »Wir waren eine Gemeinschaft gegen Dummheit«.Reiner Bredemeyer, Jahrgang 1929, ein gegenüber gesellschaftlichem Unrat hellwacher, kritischer Geist, war 1954, fünfundzwanzigjährig, von München nach Ostberlin gekommen, "deprimiert von den restaurativen Entwicklungen unter Adenauer"¹⁰, und wurde hier Meisterschüler von Rudolf Wagner-Régeny, später Leiter der Schauspielmusik im Deutschen Theater Berlin. Ein Komponist, dem die gesellschaftliche Nützlichkeit von Kunst als »Eingreifinstrument, wenigstens in den Kopf« und »Stellungnahme zum Nachdenken«¹¹ im Sinne von Bertolt Brecht und Hanns Eisler zeitlebens wichtig war. Unbequem, Sand im Getriebe blieb er bis zum Schluss, von mehr als fünfhundert Kompositionen, die sein Oeuvre umfasst, wurde gerade man erst ein Drittel uraufgeführt. In jenem Gespräch umriss er – sehr kritisch – die neue gesellschaftliche Position jener Komponistengeneration, die eine musikalische Moderne in der DDR ganz wesentlich mit durchgesetzt hatte, fünf Jahre nach der friedlichen Revolution: »Na gut, Eisler hat verloren, ich auch, es geht eben nicht mehr ... Jetzt bin ich, wie auch immer, zwischen die Räder gekommen ... Dass wir hier die neue Musik über dreißig oder fünfunddreißig Jahre erst möglich gemacht haben, und zwar nicht mit Änderungen von uns, sondern durch Änderungen der anderen ... « Die Resignation war für ihn vollkommen: »Erst jetzt fühle ich mich wie in einer Nische: Man trifft keinen mehr, spricht keinen mehr, jeder ist gegen jeden, es herrscht ein Rivalendasein, das es vorher nicht gab. Heute kannst Du gar nichts mehr machen, weil Du kein Geld bekommst. Das Geld funktioniert viel besser als die Stasi.«¹²

Durch Änderung der anderen, nämlich der Machthaber, ist der entscheidende Satz. Indem sich Komponisten wie Goldmann, Schenker, Dittrich, Katzer u.a. ästhetisch treu blieben und im Musikleben des Landes das kulturpolitisch nicht Geduldete mit Konsequenz und Mut durchsetzten: die durch Komponisten der westeuropäischen und amerikanischen Avantgarde seit den 50er Jahren entwickelten Kompositionstechniken, angewendet im Sinne einer widerständigen Inhaltlichkeit und Expressivität, die Aufführung von deren Werken bei entsprechenden Festivals und Konzertreihen und nicht zuletzt den Geist des Experiments. Wesentliche Unterstützung erhielten sie durch Ensemble für neue Musik, die seit Anfang der 70er Jahre wie Pilze aus dem Boden schossen, gegründet in der Regel von den Komponisten selbst: Hilfe zur Selbsthilfe. Das waren – allen voran - die "Gruppe Neue Musik Hanns

New Music, Aesthetics and Ideology, ed. v. Marc Delaere, Florian Noetzel GmbH – Verlag der Heinrichshofen Bücher, Wilhelmshaven 1993, S. 118-130

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd.

¹² Ebd.

Eisler" Leipzig¹³, die Bläservereinigung Berlin¹⁴, das musica viva ensemble Dresden¹⁵, die Gruppe Neue Musik Weimar¹⁶ und das Ensemble Konfrontation Halle¹⁷, zu denen in den 80er Jahren das Ensemble Neue Musik Berlin¹⁸ und das Ensemble Avantgarde Leipzig¹⁹ hinzukamen. Durch künstlerische Energien, die nach außen drängten, hat diese "Gemeinschaft gegen Dummheit" nach den elenden 50er und 60er Jahren eine musikalische Avantgarde mit den Insignien der DDR geschaffen, später weiterentwickelt und weiter ausdifferenziert durch ihre Schüler, gleichsam die letzte Generation DDR-Komponisten.

Kritischer Überschuss

Das Besondere jener Gemeinschaft gegen Dummheit made in GDR bestand darin, dass es keine überschaubare Gruppe von Individuen von ähnlicher kompositions-ästhetischer Gesinnung war, sondern ein geistiger Zusammenhalt unter Gleichgesinnten. Das verbindende Amalgam war gesellschaftskritisches Denken und richtete sich nicht gegen den Sozialismus, sondern gegen die Restriktionen der Diktatur – im Namen und mit den Mitteln der Kunst. Georg Katzer schrieb rekapitulierend 1992: »Es gab gerade unter Künstlern viele Oppositionelle, in Opposition zwar nicht zur Idee, wohl aber zur Realität des Sozialismus. Ebenso fanden sich in den mit Kunst befassten Institutionen tolerante, auch mutige Leute, ob Partei oder nicht, die sich eine eigene Meinung leisteten und sie auch vertraten, wenn es nicht zu gefährlich war.«²⁰

So wurde dieser Zusammenhalt durch eine doppelte Politisierung bestimmt. Einerseits hinterließ die kritische Auseinandersetzung mit Politik, auch mit internationaler Politik, auf musikalischem und ästhetischem Terrain in vielfacher Weise inhaltlich ihre Spuren in den Kompositionen. Andererseits war Musik, die sich der verbotenen und beargwöhnten Mittel der Avantgarde bediente, auch ohne politischen Hintergrund subversiv, was Friedrich Goldmann aus der besonderen Geschichte der DDR-Musik herleitete: "Weil Neue Musik in den sechziger Jahren wo nicht verboten, so doch unerwünscht blieb, wuchs ihr ein kritischer Überschuss zu", rekapitulierte er 1991, "der aus den Partituren selbst kaum zwingend nachzuweisen wäre. Diese Neue Musik gewann so eine gewisse politische Brisanz, die ihr ein

¹³ Gegründet 1970 von dem Komponisten Friedrich Schenker und dem Oboisten Burkhard Glaetzner als erstes Spezialensemble für neue Musik in der DDR.

¹⁴ gegründet von dem Fagottisten Dieter Hähnchen 1974

¹⁵ gegründet von dem Dresdener Komponisten Udo Zimmermann 1976

¹⁶ Gegründet von dem Fagottisten und Komponisten Johannes Wallmann 1977

¹⁷ gegründet von dem Hallenser Komponisten Hans-Jürgen Wenzel 1979

¹⁸ gegründet von dem Geiger und Komponisten Nico Richter de Vroe 1985

¹⁹ Gegründet von dem Pianisten und Komponisten Steffan Schleriermacher 1989

²⁰ Georg Katzer, Komponieren unter Hammer und Zirkel, in: Positionen. Beiträge zur neuen Musik Nr. 13/, S. 41.

weitergehendes als nur ästhetisches Interesse einbrachte.«²¹ Soll Analyse sinnvoll sein, müsste sie sich zuallererst um das kümmern, was kompositorisch dieser kritische Überschuss war.

Das Besondere an jener "Gemeinschaft gegen Dummheit" bestand darin, dass sie ein – nicht organisiertes – Netzwerk quer durchs ganze Land war, ein Netzwerk bestehend aus Vertrauen, Solidarität und ästhetischem Einverständnis. Man wusste, wer ein Verbündeter war und wer nicht, die Linien waren ziemlich klar. Dieses Netzwerk spannte sich gleichermaßen durch Verlage, Rundfunkanstalten, die Akademie der Künste, den Komponistenverband, Konzertveranstalter und gesellschaftliche Organisationen wie den Kulturbund, durch jene Institutionen also, die die Vermittlung neuer Musik in der DDR steuerten, aber auch durch Universitäten, Musikhochschulen, Bibliotheken, Zeitschriften und natürlich Ensembles für neue Musik. Seine Träger waren Einzelpersonen, teils von hochdotierter Verantwortung, darunter nicht selten Genossen der SED. Nur durch eines solchen Netzwerks war es möglich eine unangepasste, subversive Musik durchzusetzen. Denn in einer zentralistisch organisierten Staatsform gibt es für private Initiativen, sprich Aufführungen in Form von Konzerten oder Festivals, kaum einen Spielraum (außer in der Kirche), das heißt kein Geld, keine Räume, keine Musiker. Die Nutzung der staatlich geschaffenen Organisationsformen war unumgebar.²² Durch diese Bedingungen bildeten sich regelrechte Interessengemeinschaften zur Aufführung neuer Musik, die eher geistig existentiellen Bündnissen glichen als wirtschaftlich bestimmten Organisationsformen. Zu den wesentlichen Trägern dieser Durchsetzung von Vernunft gehörten nicht zuletzt die genannten Ensemble für neue Musik. Sie erweiterte vor allem in internationaler Hinsicht das Spektrum dessen, was für die hörende Selbstvergewisserung eigener ästhetischer Standorte unabdingbar ist. Denn die meisten DDR-Komponisten konnten sich inzwischen über mangelnde Aufführungen nicht mehr beklagen. Jene Gemeinschaft gegen Dummheit war also keine eindimensionale, überschaubare Sache – weshalb sie funktioniert hat. Sie war ein Organismus, bestehend aus einer Vielzahl von Netzwerken zwischen Komponisten, Verlegern, Redakteuren, Musikern, Kulturfunktionären, Mitarbeitern im Komponistenverband, Musikwissenschaftlern, Dramaturgen usw. usf., Netzwerke, die sich überlagerten, ineinandergriffen und sich immer wieder neu bildeten –

²¹ Friedrich Goldmann, Laudatio zur Verleihung des Stefan-Kaske-Preises an Steffen Schleiermacher München, 3. Dezember 1991, zit. n. MusikTexte 43/1992, S. 64.

²² Sicher gab es Ausnahmen, was die Veranstaltung von Festivals betrifft ist mir nur eine bekannt: die Wutiker Steinbergstadel Konzerte, ausgerichtet von der Sängerin für neue Musik Roswitha Trexler und dem Musikwissenschaftler Fritz Hennenberg, 1985 -1989 auf ihrem Bauernhof in dem Prignitzer Straßendorf Wutike, hundert Kilometer nördlich von Berlin, mehrtägige Sommerfestivals mit Gästen wie Walter Zimmermann, Dieter Schnebel, den Maulwerkern u.a..

eine chaotische Struktur mit Konstanten. Es war letztlich diese Gemeinschaft, die es ermöglichte, dass sich eine innovativen DDR-Musik durchsetzen konnte, dass Bewegung ins Denken und in die Musik kam, die Dummheit zu Gunsten künstlerischer Freiräume zurückgedrängt wurde.

Zu den DDR-typischen Besonderheiten gehörte auch, dass diese intellektuell-ästhetische Arbeit in solcher Intensität nur möglich war, weil der bekämpfte Staat bis zum Schluss an diesen rebellischen Komponisten interessiert war. Dazu gehörte auch eine perfide Vereinhaltung, indem er für ihre soziale Sicherheit sorgte. Es war eine "Verführung zu bequemer Sicherheit", so Friedrich Goldmann, "die vom Staat ausging, der geradezu rührend besorgt war, seine Kunstfreundlichkeit auch auf diese Weise zu demonstrieren"²³. »Zwar kamen die Aufträge nicht automatisch«, so Georg Katzer, »und, um falsche Vorstellungen zu dementieren, es gab auch keine Staatsgehälter für freie Künstler. Aber nach fünf bis zehn Jahren hatte ein Komponist sich seinen Kreis von Kammermusikern, Orchestern, Theatern geschaffen, die ihn aufführten, von denen er Aufträge bekommen konnte. Das dürfte überall in der Welt ähnlich sein.«²⁴

Nische Freiheit

Der in den 50er Jahren aufgrund konkreter internationaler politischer Verhältnisse gesetzte Antagonismus zwischen Sozialistischem Realismus und Avantgarde erodierte durch jene Gemeinschaft gegen Dummheit peu à peu und in immer offener geführten Auseinandersetzungen mit der Macht. Aber ebenso wie die in ihrem Kritikpotential weitaus offensivere und durch ihre Massenbasis unter den Jugendlichen wirkungsvollere Rockmusik war auch die DDR-Avantgarde keine Nischenkultur, wie bis heute in westdeutschen Musikjournalen immer wieder behauptet wird. Beide Richtungen haben sich durch die permanente und offen geführte Auseinandersetzung mit dem Staat *musikalisch* profiliert. In jeder Generation gab es Pioniere, die hinsichtlich ihrer Konsequenz musikalischer Sprachfindung, hinsichtlich Experimentierwillen und Innovationsgeist vorangingen, indem sie sich genau an diesen Widersprüchen abarbeiteten, sie künstlerisch produktiv machten und die ideologisch gesetzten Grenzen dadurch musikalisch immer weiter nach außen verschoben in Richtung eines selbstbestimmten, in internationale Auseinandersetzungen eingebundenen Individualismus. Eines Individualismus allerdings, der im freiheitlichen: alles ist möglich nicht leer lief, sondern dem seine Kraft, Originalität und sein Eigensinn aus den Reibungen mit Politik und Gesellschaft zuwuchs, inhaltlich und klanglich verankert im musikalischen

²³ Friedrich Goldmann, a.a.O.

²⁴ Georg Katzer, a.a.O., S. 42.

Material. So ist eine denkwürdige Dialektik festzuhalten: Indem sich Komponisten kritisch mit Erscheinungen der DDR-Diktatur auseinandersetzen, wurde ihre Musik auf autonom künstlerische Weise politisiert.

Mit der friedlichen Revolution 1989 und der »Sturzgeburt« (Günter Grass) des vereinigten Deutschlands zerbrach diese Gemeinschaft. »Aus einer Welt des Mangels«, so Friedrich Dieckmann, »fand sich der östliche Bürger in eine Welt des Überflusses geworfen, aus einer Zone nie gestillter Nachfrage in eine Zone unersättlicher Angebote. Aus einer Reparatur- und Beziehungsgesellschaft war er in eine Wegwerf- und Distanzgesellschaft geraten.«²⁵ Viele, so noch einmal Katzer, befanden sich schlagartig »in der Situation von Emigranten im eigenen Land«²⁶. Denn alle Institutionen, von Verlagen über den Rundfunk, Komponistenverband, Kulturbund, Theater, Konzert- und Opernhäuser, Musikhochschulen, Universitäten, Musikzeitschriften usw. wurden entweder aufgelöst oder mit neuen Mitarbeitern besetzt – meist aus Westdeutschland, womit die verlässlichen Kontakte schwanden. (Diese Situation war eine andere als in anderen ehemals sozialistischen Ländern, die autonom reagieren konnten.) Die Komponisten verloren ihre wichtigsten Ansprechpartner, die sich um Konzerte gruppierenden Treffpunkte und dazu die Freunde, weil die Notwendigkeit, sich in den neuen Verhältnissen um seine Existenz zu kümmern, alle Zeit verschlang. Künstlerische Haltungen wie solche, sich mit musikalischen Mitteln in die Gesellschaft einzumischen, unbequem zu sein, waren über Nacht wertlos geworden. Verlorengegangen ist das ästhetische und musikalische Einverständnis, das auch vom Publikum mit getragen wurde: »In der Musik spielte sich etwas ab, was nicht staatskonform ist, was rüttelhaft ist, mit dem man aber übereinstimmen kann, das brauchen die Leute nicht mehr, diese Art von Trost.«²⁷ Neue Musik verlor damit ihren besonderen gesellschaftlichen Stellenwert, den sie – bei allen Problemen – in der DDR hatte und der ihr in Demokratien, wo alles möglich ist und der politischen Macht egal ist, was die Künstler treiben, nicht zu wachsen kann. Durch die hier herrschende, unreglementierte Offenheit gerät neue Musik eher in die Nische, als – zumindest was die neue Musik betrifft – in der DDR, wo ihre konkrete musikalische Gestalt in all ihren individuellen, kompositorischen Ausformungen ein soziales Produkt war, Resultat der inhaltlichen, ästhetischen und konkret musikalischen Reibungen mit dem Staat und seiner Kulturpolitik. Und auf diese zurückstrahlte, die Diktatur unterwanderte, verändert hat. Egal wie "progressiv" vom Materialstand her ihre Musik war und ist – neue

²⁵ Friedrich Dieckmann, *Merkzeichen im Buch der Wandlungen. Ein Novemberrückblick*, in: *Der Irrtum des Verschwindens. Zeit- und Ortsbestimmungen*, Kiepenheuer Verlag Leipzig, 1996, S. 26.

²⁶ Georg Katzer, a.a.O.

²⁷ Reiner Bredemeyer, a.a.O.

Musik hatte als geistige Stärkung und kritische Gegenkraft eine Funktion in der Gesellschaft. Peter Weiss' "Ästhetik des Widerstands" hatte bis in die musikalisch autonomen Prozesse hinein ihre künstlerische Wirkungskraft erneut unter Beweis gestellt.

Ironie des Schicksals kann man es nur nennen, dass dadurch gerade jene Komponisten, die in den 70er Jahren den Anschluss an die internationale Moderne musikalisch durchgesetzt und auch damit für ein geistig freiheitlicheres Klima gesorgt hatten, seit 1989/90 nichts mehr gelten. Von den in der DDR am meisten aufgeführten und gefeierten Komponisten, gerade aufgrund ihrer widerständigen künstlerischen Haltung, allesamt inzwischen auch Mitglieder der Akademie der Künste und damit Reisekader (eine janusköpfige Position, in der soziale Anerkennung und Korruption zusammenfielen) – stürzten sie ins Nichts. Die Welt – und sogenannte Freiheit – waren nun offen, aber Fünfzig- oder Sechzigjährige, durch die diktatorischen Verhältnisse zudem ungeübt in den existentiell erforderlichen Fähigkeiten der Vermarktung des eigenen Ichs, beginnen ihre Aufführungsnetze nicht noch einmal von neuem zu knüpfen. Die "Gemeinschaft gegen Dummheit" war zerrissen, als DDR-Exoten waren sie im "Westen" nicht mehr interessant, da es die DDR nicht mehr gab. Und vergessen wurde offenbar genauer nachzuschauen, nachzuhören, was das eigentlich für eine Musik war, die da nicht mehr gebraucht wurde. Erst durch den Mauerfall und damit die Negation der gesellschaftlichen Relevanz neuer Musik made in GDR gerieten diese Komponisten in die Nische, ins Abseits.