

Vortrag im Rahmen von „Forum Neue Musik“ Köln des Deutschlandfunks Köln (9.4.-11.4.2010) , Matinee: „Musik gegen die Dummheit“ : 10.4., Hochschule für Musik und Tanz Köln.

"Wir waren eine Gemeinschaft gegen Dummheit..."

### **Hintergründe der Entwicklung einer musikalischen Moderne made in GDR**

Will man etwas von der Musik verstehen, von ihren musikalischen Prägungen und Besonderheiten, wie sie sich in jenem knappen halben Jahrhundert Musikentwicklung auf dem Boden der DDR herausgebildet haben, muss man etwas über die sozialen Bedingungen dieses Komponierens wissen. Über die Hintergründe, die auch grundlegend waren, um jene Gemeinschaft gegen Dummheit entstehen zu lassen. Solidarische Bündnisse des Geistes, die es so in Demokratien, in denen der Konkurrenzdruck in allen Ebenen der Gesellschaft wirksam ist, nicht entstehen können, die aber wohl typisch sind für das Wirken von Künstlern in allen Diktaturen. Deshalb möchte ich - ganz kurz - im ersten Teil meines Vortrags einige Wesenszüge dieser DDR-Musikgeschichte wenigstens andeuten.

Ein wenig davon ist aus dem Interview und jenen Versen bereits deutlich geworden: nämlich das über allem künstlerischen Handeln schwebende Damoklesschwert von Politik resp. Kulturpolitik und deren keineswegs von Künstlern ausgearbeiteten Richtlinien. Jede ernst zu nehmende, innovative Kunst entstand in kritischer Differenz zu diesen unkünstlerischen Setzungen, von politischer Macht und künstlerisch freiheitlichem Geist. Rainer Kirsch ist nur eines von vielen Beispielen. Ich bin der Überzeugung, dass man die Geschichte des Komponierens in der DDR und die musikalischen Besonderheit der Kompositionen selbst überhaupt nur erfassen und beurteilen kann, setzt man bei dieser kritischen Differenz an, Resultat der Reibungen des Geistes mit der Macht, die eigene ästhetische Gesetzmäßigkeiten und musikalische Gestaltungsräume hervorgebracht hat. (Einige jüngere musikwissenschaftliche Studien zu diesem Thema zeigen denn auch, wie schnell selbst bei fleißigstem Quellenstudium, ästhetische Beurteilungen in die Irre führen und ein falsches Geschichtsbild entstehen kann, wenn diese entscheidende Differenz nicht bedacht wird.)

Um es deutlich zu sagen: Natürlich gab es - massenhaft - eine vokale und instrumentale, partei- und kulturpolitisch konforme, ästhetisch wertlose Musik, die der Vergessenheit zu recht längst anheim gefallen ist. Musik aber, über die es sich zu reden lohnt – Hören übrigens vorausgesetzt - ist jene, die aus Hinterfragung und Entgegensetzung entstanden ist. Die wahre Musikgeschichte der DDR ist durch jene Kompositionen geschrieben worden, die die durch Politik und Ideologie

vorgeschriebenen ästhetischen Grenzen permanent erweitert und schließlich in den endachtziger Jahren - von innen heraus - aufgelöst haben: friedliche Revolution. Die "Gemeinschaft gegen Dummheit" war innerhalb dieses Prozesses ein wichtiges Ferment.

Unter diesen Voraussetzungen sind m. E. drei wesentliche Phasen festzuhalten., wobei die künstlerischen Entwicklungen innerhalb dieser Phasen natürlich fließend sind, auch Generationenwechsel dabei eine wichtige Rolle spielten..

1. Das kompositorische Schaffen der 50er und 60er Jahre, 2. die 70er und drittens die 80er Jahre, gegliedert jeweils durch politische Zäsuren. Die erste Phase war - ich glaube, das kann man so pauschal sagen – geprägt von einer engen Abhängigkeit des musikalischen Schaffens von Politik resp. 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. Diese Entscheidung hatte positive und negative Seiten, die voneinander nicht zu trennen sind. Das kulturpolitische Programm "Die Kunst dem Volke" sorgte beispielsweise dafür, dass die Eintrittspreise in den Konzert- und Opernhäusern so billig waren, dass sich jeder Konzert- und Theaterbesuche leisten konnte. Dieses Programm bedeutete auch, dass sich der Staat um die sozialen Sorgen von Künstlern kümmerte was etwa – via Komponisten- und andere Künstlerverbände – die Beschaffung von Wohnungen, Telefon oder auch Autos betraf. Zugleich aber beinhaltete dieses kulturpolitische Programm die innere und äußere Verpflichtung der Komponisten, sich stilistisch am klassischen Erbe, an der Volksmusik und inhaltlich am Leben des Volkes und seiner Taten 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 Heimatliebe, Patriotismus, auch die Dominanz von Melodie und Harmonie, Fasslichkeit, Einfachheit usw. 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 und das, was man viele Jahre Fortschritt nannte. 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 lange Weg, der drei Generationen von Künstlern beschäftigte.

Aus jenem permanenten Spannungsverhältnis zwischen Macht und Geist, das die neue Musik in der DDR bis in die endachtziger Jahre hinein in unterschiedlichen Intensitätsstufen bestimmte, ergaben sich vielfache Reibungen – erwähnt seien nur die vor dem Hintergrund der Formalismus-Diskussion geführte Lukullus-Debatte um die gleichnamige Oper von Paul Dessau und Bertolt Brecht 1951 und die Faustus-Debatte 1953 um das von Hanns Eisler im Aufbau-Verlag veröffentlichte Textbuch "Dr. Faustus", aufgrund derer er die kompositorische Ausarbeitung aufgab. Trotz solcher negativen Konsequenzen resultierten aus diesen Spannungsverhältnissen - andererseits – auch die Anfänge eines ideell und ästhetisch widerständigen, permanent anwachsenden Denkens und Handelns, das letztlich den Boden für eine spezifische Moderne made in GDR bildete.

Zum permanenten Konfrontationspunkt für die Vertreter und Hüter des sozialistischen Realismus auf politischer und auch kunsttheoretischer Ebene wurden kompositorische Entwicklungen, die sich Anfang der 50er Jahre in Westeuropa vollzogen mit Brennpunkten in Darmstadt und Donaueschingen. In Westeuropa – wie auch längst in den USA mit John Cage, Christian Wolff, Alvin Lucier oder Morton Feldman, was in der DDR damals allerdings nicht reflektiert wurde - vollzog sich eine in der Musikgeschichte beispiellose Radikalisierung des musikalischen Materials - abgekoppelt von inhaltlichen Fragen und gesellschaftlicher Nützlichkeit und getragen von Komponisten aus der BRD, aus Frankreich, Belgien, Italien, Griechenland und anderen Ländern. Eine Radikalisierung, die auch eine Reaktion auf die ideologisch missbrauchte Ausdruckhaftigkeit während der Zeit des Nationalsozialismus war – 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 eben 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 und ein Loblied auf die Taten der Partei und ihrer Politik singen sollte und unter Fortschritt gesellschaftliche Nützlichkeit in diesem Sinne verstand.

"Zwischen beiden Lagern", so konstatierte Frank Schneider im ersten Band der Anfang der 90er Jahre entstandenen, vierbändigen Dokumentation "Neue Musik im geteilten Deutschland", "Zwischen beiden Lagern, 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." (S. 140)

Aus jenen Jahren stammt seitens der Kulturhüter in der DDR ein Vokabular zur Verurteilung der Neuen Musik und von unliebsamen Kompositionen, das bis in die 80er Jahre hinein von Staat und Partei, also vor allem von den Funktionären der Kulturabteilung im Zentralkomitee der SED und deren Jüngern, den Funktionären des ihm unterstellten Verbandes der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR und seinen Bezirksverbänden zur Diffamierung und Ausgrenzung genutzt wurde. Schlag-Worte als "Niederschlagworte" – ein Begriff, den der Publizist und Kulturphilosoph Friedrich Dieckmann prägte, wie: spätbürgerlich-dekadent, existentialistisch, modernistisch, formalistisch, materialfetischistisch, kosmopolitisch ... Besonders in den 50er und 60er Jahren konnten sie in entsprechenden Artikeln im 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 letztlich nicht verhindert. Vielmehr entstanden innerhalb eines solchen DDR-spezifischen, politisch verursachten Anstrengungsklimas Spielräume, die von Komponisten und Musikern ästhetisch und kompositorisch eigenwillig ausgefüllt wurden und einen besonderen, ich möchte sagen DDR-spezifischen Ton modellierten, selbst wenn in elektroakustischen Studios, quasi experimentell gearbeitet wurde. Dafür ein erstes Musikbeispiel aus den 60er Jahren: Siegfried Matthus' *Galilei* für Singstimme, Instrumente und elektronische Klänge über Worte von Bertolt Brecht aus dem Jahre 1966, produziert im Studio für künstliche Klang- und Geräuscherzeugung

des Rundfunk- und Fernsehtechnischen Zentralamts der Deutschen Post (RFZ) in Berlin Adlershof.

#### 1. Musik, Siegfried Matthus (... oder nirgends.) 3', take 4

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

Sehr verkürzt gesagt wurden in den 70er Jahren - gegenüber der Kulturpolitik – einiges durchgesetzt, beispielsweise Arnold Schönberg und Anton Webern als selbstverständlicher Bestand des Erbes und daran anknüpfend nach und nach auch Serialisten wie Stockhausen und Boulez, oder Nono, Xenakis, Messiaen, Varèse Schnebel, Kagel u.a. Einen wichtigen Anstoss dazu gab übrigens eine große Schönberg-Ausstellung in der Akademie der Künste der DDR 1971, vorbereitet von Mitarbeitern der Sektion Musik. Ich erinnere mich auch an eine Vortragsreihe von Friedrich Goldmann 1973 oder 74 im Institut für Musikwissenschaft der Humboldt-Universität über Pierre Boulez, die eine Sensation für uns Studenten war. Durchgesetzt heißt nicht, dass sich die Komponisten selbst nicht schon längst damit auseinandergesetzt hätten. Durchgesetzt heißt, dass diese Auseinandersetzung öffentlich werden konnte als Programmierung von Konzerten oder als Diskussion in Fachkreisen und in Veröffentlichungen. Dies war ein erster wichtiger Schritt in Sachen Grenzerweiterung. Entscheidend aber für solche künstlerischen Öffnungen waren – was man auch sehen muss - 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, so dass Friedrich Schenker einmal von den "goldenen 70ern" sprach: der VIII.. Parteitag der SED im Juni und die IV. Tagung des ZK der SED im Dezember 1971 vor 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, die in dem Kernsatz von Honecker gipfelten: „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." Entscheidend war für die Politiker sicher der Anfang des Zitats "Wenn man von den festen Positionen des Sozialismus ausgeht", aber das erwies sich in der Folgezeit als ein weites Feld. In den 70er Jahren 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 Anfang der 70er Jahre eine junge Generation von DDR-Komponisten auf den Plan, vom Alter her damals Mitte bis Ende zwanzig, Schüler von Hanns Eisler, Paul Dessau und Rudolf Wagner-Regeny, die nun eine musikalische Moderne made in GDR zu entwickeln begannen und für den Anschluss an die internationale Moderne sorgten – stilistisch in DDR-typischen Ausprägungen. (Die Zeit, die ich zur Verfügung habe ist zu kurz, um darauf genauer einzugehen.) Das dauerte wenigstens zehn Jahre, war mit zahlreichen großen und kleinen, schmerzhaften und verlorenen Auseinandersetzungen verbunden. Und ohne die permanente Unterstützung von Paul Dessau u.a. im Hintergrund – ob er sich im Politbüro für seine Schüler einsetzte oder ihnen wohl einer der besten Lehrer war – wäre vieles nicht möglich gewesen. Heiner Müller sagte am Grab Dessaus 1979, veröffentlicht in der Zeitschrift "Sinn und Form": "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...."<sup>1</sup>

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. Von welchem musikalisch hohen Niveau damals, Anfang der 70er Jahre bereits ausgegangen wurde, zeigt etwa die 1. Sinfonie von Friedrich Goldmann, komponiert 1972 im Alter von einunddreißig Jahren.. Im Zusammenhang mit dieser Sinfonie argumentierte Goldmann 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

---

<sup>1</sup> Heiner Müller, in: Neue Musik im geteilten Deutschland Bd. 3, S. 232

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." Es ist dies ein Beispiel für das neue Diskussions-Niveau in der Auseinandersetzung mit Kulturpolitik in den 70er Jahren. Beides, die Uraufführung in Leipzig 1973 wie auch solche Argumentation wirkten wie ein Fanal hinsichtlich eines von konkreten "sozialistischen" Inhalten abgekoppelten musikalischen Denkens. Hören Sie den Schluss des 1. Satzes

## 2. Musikbeispiel, Friedrich Goldmann, 1. Sinfonie, 1. Satz, take 1, bis 2'00

Der Anschluss an die internationale Avantgarde in den 70er Jahren fand vorzugsweise auf konzertant-sinfonischem Gebiet statt – das ist wohl DDR-typisch zu nennen. Auch Experimente spielten sich innerhalb der vorhandenen interpretatorischen Rahmenbedingungen ab bis hin zu eigenständigen Ausprägungen eines instrumentalen Theaters durch Friedrich Schenker und Georg Katzer oder wie bei dem folgenden Beispiel, durch erste Versuche, die Aufnahmetechnik kompositorisch zu nutzen, so, wie sie in der DDR vorhanden war: im 1. Streichquartett von Paul-Heinz Dittrich, komponiert Jahre 1971. Die vier Teile, drei Zwischenspiele und ein Finale sind jeweils Trios in allen möglichen Besetzungsvarianten eines Streichquartetts. Erst im Finale mit Sprechpassagen der Instrumentalisten, spielen alle vier Streicher. Jeder der drei Teile wird auf Tonband aufgezeichnet und dem nächsten live gespielten Teil zugespielt was bis zu zwölfstimmigen Überlagerungen führt – 1971 ein ungewöhnlicher experimenteller Ansatz einer Synthese von instrumentalem Live-Spiel und tontechnischer Aufzeichnung - nicht nur in der DDR, wo das Quartett nicht aufgeführt wurde. Da damals aber bei einer live-Aufführung das Tonband zurückgespult werden musste, entstanden die kurzen Zwischenspiele von ½ bis 1 ½ Minuten Dauer. Hören Sie den 3. Teil (mit den zugespielten Teilen 1 und 2 also) und das 3. Zwischenspiel.

## 3 Musikbeispiel, Paul-Heinz Dittrich, 1. Streichquartett, 3'15"

Für die 80er Jahre spricht Frank Schneider dann von einem Prozess der "antidogmatischen Erosion"<sup>2</sup>, ausgehend von den Komponisten und Musikern, der die kulturpolitischen Forderungen nach einer Musik des "Sozialistischen Realismus" nach und nach verstummen ließ.

---

<sup>2</sup> 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

Wohl eines der wichtigsten politischen Ereignisse war dafür die Amtseinführung von Michail Gorbatschow als Generalsekretär der KPdSU, die die "Perestroika" einleitete und auch das politische Klima in der DDR veränderte. 1989 komponierte Friedrich Schenker sein großes Oratorium "Traum ... Hoffnung ... Ein deutsches Requiem", 1990 Reiner Bredemeyer "Der Neinsager" nach Brecht und 1989-90 Georg Katzer "Offene Landschaft mit obligatem Ton e". Am 2. Oktober 1990 endet die Existenz der DDR durch Beitritt der fünf neuen Bundesländer zur BRD.

Anzumerken ist, dass Experimente, die den instrumentalen Rahmen überschritten oder gar verließen, trotz aller Öffnungen in der DDR sich nur vereinzelt ausgebildet haben – auch das ist typisch. Auseinandersetzungen etwa mit Dadaismus, Fluxus, Concept Art oder Performancekunst fanden bei DDR-Komponisten kaum einen Nährboden. Interesse für elektronische Musik gab es sicher, ob bei Dittrich, Katzer, Ralf Hoyer, Helmut Zapf, Lutz Glandien u.a., doch das elektronische Studio der Akademie der Künste der DDR konnte nach 15jährigem, mühseligem und zähem Ringen vor allem durch Georg Katzer und mit Unterstützung des Akademie-Präsidenten Konrad Wolf, erst 1986 eröffnet werden - auch diese jahrzehntelange Verhinderung eines elektronischen Studios war ein typisches Beispiel der restriktiven Kulturpolitik. Dennoch entstanden zahlreiche interessante Stücke elektroakustischer Musik, die den internationalen Vergleich nicht zu scheuen brauchen, hier als Beispiel von Georg Katzer *Bevor Ariadne kommt (Rondo)* aus dem Jahre 1976, allerdings produziert im Experimentalstudio des Slovakischen Rundfunks.

#### 4. Musik : Georg Katzer, Bevor Ariadne kommt, Musik für Tonband, take 6, 2'30

Was die Existenz einer experimentellen Szene in der DDR betrifft hatte der Kampf mit dem Sozialistischen Realismus und gegen die damit verbundenen politischen Ressentiments offenbar doch seinen Tribut gefordert. Einer, der sich durch das Bauen eigener Klangerzeuger inspirieren ließ, Hans-Karsten Raecke – ist in den 70er Jahren ausgewandert, auch weil er für sein Komponieren in der DDR keine Möglichkeiten fand. Ein anderer, der ähnliche Ambitionen durch Präparationen des Klavier vertrat, der Pianist und Komponist Herrmann Keller, ist allerdings dageblieben und hat dennoch seine ureigene Musik komponiert. Hier ein Beispiel. Seinen kompositorischen Ansatz umschreibt er mit folgenden 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." Hören Sie den Anfang von "Extempore I " für Klavier.  
Improvisationsmodell für offene Besetzung, 1986.

5. Musik, Herrmann Keller Extempore I für Klavier. Improvisationsmodell für offene Besetzung,  
1986, take 5, 1'50

Ein dritter, der integrale musikalische Landschaftskonzepte realisieren wollte, Johannes Wallmann, folgte Hans-Karsten Raecke Mitte der 80er Jahre aus den selben Gründen in die BRD, denn für klangliche Rauminstallationen in offenen Landschaften gab es in der DDR keinerlei Boden und Traditionen. Wallmann komponierte später, 1995, anlässlich des 50. Jahrestages der Zerstörung Dresdens durch anglo-amerikanische Bomber sein eindrucksvolles Glocken Requiem, live ausgeführt von den 80 Glöckner der Stadt. Den Anstoß für eine solche Musik gaben Erlebnisse zu Ostern aus seiner Kindheit in Dresden und das wohl auch in der DDR erworbene Bewusstsein, sich als Komponist in die geschichtlichen Zeitläufte einschreiben zu müssen, wenn auch mit ganz anderen Mitteln, als es in der DDR möglich war. Hören sie einen Ausschnitt aus dem dritten Teil, *Graduale*, zu dem Wallmann schrieb: "stufenweiser Aufbau (Feldverlauf der Klänge von Süd nach Nord), Wechsel zwischen Einzelgeläuten und Glockenchören, die tiefen Klänge nehmen zu."

6. Musik, Johannes Wallmann, Glockenrequiem, 1'30

Aufgrund dieses a-experimentellen Geistes auf dem Gebiet der Musik blieb auch Erwin Stache (Jg. 1960), 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 (Jg. 1951) mit einer Ästhetik musikalisch quer denkenden, das Konzertritual unterlaufenden Witzes und geistvoller Überraschung. Er war auch der einzige, der musikalisch konzeptuell mit Pianola und Lochstreifen gearbeitet oder Klangmaschinen gebaut hat und in verrückter Weise mit Worten und Klängen komponierte. Auch von ihm zwei Beispiele aus seinen "Nadeldruckchorälen"

7. Musik, Wolfgang Heisig, Schuhsohle und Kunst-Keine Kunst, 1'05

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 blieb, Komponisten – außer ganz

wenigen wie Jakob Ullmann (Jahrgang 1959) und Nico Richter de Vroe (Jahrgang 1961) sahen keinen künstlerischen Anlass, sich mit Cage offensiv auseinanderzusetzen; insgesamt gab es nur 3 Aufführungen seiner Werke. Die Aversion gegen alles Experimentelle, gegen die Nicht-Vorhersehbarkeit künstlerischer Prozesse, letztlich gegen den Einfluss der Cageschen Ästhetik war kulturpolitisch tief verwurzelt. Selbst die von Armin Köhler und mir 1988 gegründete Zeitschrift Positionen hätte ein in der zweiten Nummer im Herbst 1988 veröffentlichtes Interview mit John Cage beinahe zu Fall gebracht.

Dennoch kann man für die 80er Jahre konstatieren: Es hatten sich individuelle selbstbestimmte Musikkonzepte, die den Anschluss an internationale Entwicklungen längst gefunden hatten, durchgesetzt. Aus einem vorgeblichen Sozialistischen Realismus war ein sozialkritischer Realismus erwachsen, die Restriktionen der Macht gegenüber den Künstlern hatten sich verlagert. Machteingriffe fanden immer weniger auf musikalischer Ebene statt, sondern gerieten nun zu Entscheidungen über Reisekader, ob wer wohin fahren durfte und wer nicht.

### **Wir waren eine Gemeinschaft gegen Dummheit**

Nur vor diesem Hintergrund jener in der DDR permanenten Auseinandersetzungen von Geist und Macht ist jener Titelsatz meines Vortrages, der von dem Komponisten Reiner Bredemeyer stammt, sinnvoll zu interpretieren: "Wir waren eine Gemeinschaft gegen Dummheit". Bredemeyer war übrigens 1954, 25jährig von München nach Ostberlin gekommen, ich zitiere ihn "deprimiert von den restaurativen Entwicklungen unter Adenauer", und wurde hier Meisterschüler von Rudolf Wagner-Regeny, später Leiter der Schauspielmusik im Deutschen Theater Berlin. Der Satz "Wir waren ...." stammt übrigens aus einem Interview, das ich mit dem Komponisten 1992 im Rahmen einer Umfrage an rund 50 Komponisten über Veränderungen des Komponierens nach der Wende geführt hatte und umreißt den tatsächlichen Grund, wodurch die Erosion des Sozialistischen Realismus möglich war: durch eine friedliche, sich über zwei Jahrzehnte erstreckende, künstlerische Evolution von unten. Bredemeyer, ein gegenüber gesellschaftlichem Unrat hellwacher, kritischer Geist, ist nun bereits mehr als zehn Jahre tot. Bis zum Schluss hatte er es schwer in der DDR, von rund 300 Kompositionen, die sein Werkverzeichnis umfasst, wurde bisher noch nicht einmal ein Drittel uraufgeführt – auch nicht im Westen Deutschlands. Trotzdem sagte er in jenem Interview: "Wenn Musik ein Eingreifinstrument ist, wenigstens in den Kopf, also Eislers gedacht, dann muss ich sagen: 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 30 oder 35 Jahre erst möglich gemacht haben, und zwar nicht mit Änderungen von uns, sondern mit Änderungen der anderen

... Heute kannst Du gar nichts mehr machen, weil Du kein Geld bekommst. Das Geld funktioniert doch viel besser als die Staatssicherheit."

Seine Musik zeichnet ein knapper lakonischer, pointierter Stil aus, als Beispiel möchte ich das letzte Lied, der "Leiermann" aus seiner "Winterreise" spielen, die er 1984 für Bariton, Klavier und Horn neu vertont hatte, die Uraufführung fand 1985 im Schauspielhaus Berlin mit dem Bariton Christoph Biller sowie Josef Christof, Klavier und Sebastian Weigle, Horn statt.

#### 8. Musik, Bredemeyer, Der Leiermann aus der Winterreise, take 20, 1'45

"Nicht mit Änderung von uns, sondern mit Änderung der Anderen." Es steht noch aus zu erforschen – wenn es denn überhaupt möglich ist dies zu verifizieren -, inwieweit die Auseinandersetzungen von Kunst, also von Sinnlichkeit gepaart mit Geist, dazu beigetragen haben, eine Diktatur in revolutionärem Sinne auszuhöhlen und zu verändern – letztlich eine friedliche Revolution mit herbeizuführen. Das Besondere an jener Gemeinschaft gegen Dummheit aber war: Es war kein Zusammenschluss von Individuen, sondern ein geistiger Zusammenhalt von Gleichgesinnten. Der Zusammenhalt erfolgte nicht auf Grund ähnlicher kompositions-ästhetischer oder stilistischer Gesinnungen, sondern das verbindende Amalgam war gesellschaftskritisches Denken und richtete sich gegen die Restriktionen der Diktatur - im Namen der Kunst. Dabei ging es nicht, wie bereits mit Katzer zitiert, gegen die Idee des Sozialismus, sondern gegen die Dummheit seiner Realisierung durch Politik, nicht nur in der DDR. So wurde dieser Zusammenhalt durch eine doppelte Politisierung bestimmt. Einerseits hinterließ die kritische Auseinandersetzung mit Politik, auch internationaler Politik, auf musikalischem und ästhetischem Terrain in vielfacher Weise ihre Spuren in den Kompositionen, auch als musikalisch autonomes, subversives Element. 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, der aus den Partituren selbst kaum zwingend nachzuweisen wäre. Diese Neue Musik gewann so eine gewisse politische Brisanz, die ihr ein weitergehendes als nur ästhetisches Interesse einbrachte."<sup>3</sup> Soll Analyse sinnvoll sein, müsste sie sich also zuallererst um das kümmern, was kompositorisch dieser kritische Überschuss war. Beides zusammen – Gesellschaftskritik und das Bekenntnis zu einer musikalischen Avantgarde - bildeten die Basis für jene Gemeinschaft gegen Dummheit.

---

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

Stafetten ähnlich wurde dieser Stab in den 80er Jahren weitergegeben an die Schüler, gleichsam die letzte Generation DDR-Komponisten, zu denen Lutz Glandien, Steffen Schleiermacher, Annette Schlünz, Wolfgang Heisig, Jakob Ullmann, Ralf Hoyer, Ellen Hünicken, Bernd Franke, Johannes Wallmann, Nicolaus Richter de Vroe und andere gehören.

Dafür, wie Kritik an Politik Musik werden kann, als musikalisches Experiment aus Instrumentalmusik, Malerei, Theater und Texten, möchte ich Ihnen ein weiteres Beispiel vorspielen: Einen winzigen Ausschnitt aus Friedrich Schenkers "Missa nigra", einem Todestheater, entstanden 1978 aus Protest gegen den Bau der Neutronenbombe. Ich spiele den zweiten Abschnitt des IV. Teils "Dies irae", eine sarkastische Verballhornung des "Dies irae"-Textes angesichts des Grauens von möglichen neuen Kriegen, in denen nur die Menschen sterben, aber alle materiellen Werte erhalten bleiben.

#### 9. Musik, Schenker, Missa nigra, take 4, 3'30

Jene Gemeinschaft gegen Dummheit umfasste keineswegs nur Komponisten und vielleicht noch Musiker als Einzelpersonen. Ihre Besonderheit bestand darin, dass sie ein – nicht organisiertes – Netzwerk quer durchs ganze Land war, ein Netzwerk basierend auf 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. Dieses Netzwerk war unabdingbar für die Durchsetzung des Unangepassten, Subversiven, denn in einer zentralistisch organisierten Staatsform, wie es die Diktatur eine ist, gibt es für private Initiativen, sprich Aufführungen in Form von Konzerten oder Festivals, kaum einen Spielraum (außer in der Kirche), d.h. kein Geld. Die Nutzung der staatlich geschaffenen Organisationsformen war unumgebar. Aufgrund der geschilderten Umstände aber entstanden regelrechte Interessengemeinschaften zur Aufführung neuer Musik, die eher geistig-existentialen Bündnissen glichen als wirtschaftlich bestimmten Organisationsformen. Seine Träger waren immer Einzelpersonen in jenen Institutionen, die aufgrund von Wissen sowie mit List und Mut versuchten, etwas durchzusetzen, das sie zum geistigen Überleben in der DDR brauchten: eine progressive Musik sowohl in ihren internationalen als auch nationalen Ausformungen. Es ging um nichts weiter als um ein bisschen mehr Vernunft – meinte Bredemeyer.

Zu den Trägern dieser Durchsetzung von Vernunft gehörten nicht zuletzt die Ensemble für neue Musik, als erste die legendäre Gruppe Neue Musik Hanns Eisler, gegründet von dem Oboisten Burkhard Glaetzner und dem Komponisten und Posaunisten Friedrich Schenker, in den 70er Jahren nur noch flankiert durch das Bläserquintett Berlin um den Fagottisten Dieter Hähnchen. Erst durch ihre Schüler erhielten sie ab Ende der 70er Jahre Unterstützung. 1977 gründete Johannes Wallmann die Gruppe Neue Musik Weimar, Mitte der 80er Jahre Nico Richter de Vroe das Ensemble für Neue Musik Berlin, zwischen 1987 und 1989 trafen sich an der Berliner Musikhochschule Studenten um Juliane Klein und Thomas Bruns, woraus schließlich das Kammerensemble Neue Musik Berlin hervorging und 1989 gründete Steffen Schleiermacher das Ensemble Avantgarde in Leipzig, das ebenfalls einen Vorläufer seit Mitte der 80er Jahre in der Leipziger Musikhochschule hatte. Jedes Ensemble erweiterte vor allem in internationaler Hinsicht, denn die meisten DDR-Komponisten konnten sich inzwischen über mangelnde Aufführungen nicht mehr beklagen, das Spektrum dessen, was für die hörende Selbstvergewisserung eigener ästhetischer Standorte unabdingbar ist.

Zu den DDR-typischen Besonderheiten gehörte aber auch, dass diese intellektuell-ästhetische Arbeit in solcher Intensität nur möglich war, weil der bekämpfte Staat bis zum Schluss für die soziale Sicherheit der Komponisten 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".<sup>4</sup> "Wir Komponisten der Neuen Musik", so rekapitulierte Georg Katzer, "haben im allgemeinen auf einem bescheidenen Niveau, aber in sozialer Sicherheit gelebt, wie der Staat sie gewährte und in gewisser Weise auch vorschrieb. Zwar kamen die Aufträge nicht automatisch 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."

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 subversiv. Ebenso wie die in ihrem Kritikpotential weitaus offensivere und durch ihre Massenbasis unter den Jugendlichen wirkungsvollere Rockmusik war aber auch die DDR-Avantgarde keine Nischenkultur, wie bis heute aus westlichen Kreisen immer wieder behauptet wird. Beide Richtungen haben sich durch die permanente und offen geführte Auseinandersetzung mit dem Staat musikalisch profiliert. In

---

<sup>4</sup> Ebd.

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 internationalen 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 Material. So ist eine merkwürdige Dialektik festzuhalten: Indem sich Komponisten kritisch mit Erscheinungen der DDR-Diktatur auseinandersetzen, wurde ihre Musik auf autonom künstlerische Weise politisiert. Manchmal auf sehr besondere Weise wie durch ein besonderes Konzept der Behutsamkeit, Leisigkeit und Ausdifferenzierung von Klang, wie es Jakob Ullmann seit Beginn seines Komponierens Anfang Ende der 80er Jahre ausgearbeitet und bis heute immer weiter differenziert hat. Hören Sie als letztes Beispiel den Anfang seines 1. Streichquartetts aus dem Jahre 1985.

10 Musik: Jakob Ullmann, 1. Streichquartett bis 4'

Mit der friedlichen Revolution 1989 und der "Sturzgeburt" des vereinigten Deutschlands, wie es Günter Grass seinerzeit nannte, zerbrach diese Gemeinschaft. "Aus einer Welt des Mangels", so Friedrich Dieckmann in seinem Aufsatz "Merkzeichen im Buch der Wandlungen. Ein Novemberrückblick", "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." Viele, so noch einmal Katzer, befanden sich schlagartig "in der Situation von Emigranten im eigenen Land". 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. Die Komponisten verloren ihre wichtigsten Ansprechpartner, die sich um Konzerte gruppierenden Treffpunkte und dazu die Freunde. Künstlerische Haltungen, wie solche, sich mit musikalischen Mitteln in die Gesellschaft einzumischen, unbequem zu sein, wurden über Nacht wertlos. Verlorengegangen ist das ästhetische und musikalische Einverständnis, das auch vom Publikum mit getragen wurde, ich zitiere noch einmal Bredemeyer: "In der Musik spielte sich etwas ab, was nicht

staatskonform ist, was rüttelhaft ist, mit dem man aber übereinstimmen kann, das brauchen sie nicht mehr, diese Art von Trost." 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, nicht zuwachsen kann. Durch die hier herrschende, unreglementierte Offenheit geriet neue Musik eher in die Nische, als in der DDR, wo ihre konkrete musikalische Gestalt in all ihren individuellen, kompositorischen Ausformungen letztlich auch ein soziales Produkt war, Resultat der inhaltlichen, ästhetischen und konkret musikalischen Reibungen mit dem Staat und seiner Kulturpolitik.

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. Aus der Position der am meisten aufgeführten und im subversiven Sinne gefeierten Komponisten stürzten sie ins Nichts. Die Welt stand nun offen, aber ungeübt in den nun existentiell erforderlichen Fähigkeiten der Vermarktung des eigenen Ich werden Aufführungsnetze nicht so leicht noch einmal geknüpft. 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 bzw. nachzuhören, was das eigentlich für eine Musik ist, die da nicht mehr gebraucht wurde. Erst durch den Mauerfall und damit durch die Negation der gesellschaftlichen Relevanz neuer Musik gerieten diese Komponisten tatsächlich in die Nische, ins Abseits.