

Es hört einfach nicht auf ...

»Darmstadt und die Neue Musik in der DDR« –
eine publizistische Entgleisung

Ende vorigen Jahres erschien ein Büchlein, dessen Autor sich die Aufgabe gestellt hat, die Beziehungen zwischen den Kranichsteiner bzw. den Darmstädter Ferienkursen und den Teilnehmern aus der DDR – Komponisten, Musikern, Musikwissenschaftlern, Kulturfunktionären – zu »bilanzieren« (S.12). Oder wie der Autor schreibt: Ich versuche »die enormen kulturellen und auch sozialpolitischen Anstrengungen von Darmstädter Repräsentanten des öffentlichen Lebens und selbst in größte Not Geratener für nach dem Zweiten Weltkrieg unter sowjetisch-russischer Besatzung noch schlimmer vom Schicksal betroffene Musiker und Wissenschaftler in der ehemaligen SBZ/DDR darzustellen«. Anstrengungen meint »Überlebenshilfe für die hinter Mauer und Stacheldraht arbeitenden Musikschaffenden in Ost- und Mitteldeutschland«, im Wissen darum, »was da im Auftrag eines totalitären Staatsapparates Menschen angetan wurde.« (S. 12) Diese Sätze (denen man, wie dem ganzen Büchlein, dringend ein Lektorat gewünscht hätte) bilden die Basis, von der aus der Autor bis 1990 politische und kulturelle Verhältnisse, Situationen und Menschen schildert, charakterisiert und beurteilt.

Wilhelm Schlüter, gelernter Musikalienhändler, hat sein Arbeitsleben lang als Archivar und später als Organisator der Ferienkurse (1955 – 2002) für das Internationale Musikinstitut Darmstadt (IMD) gearbeitet und kann demzufolge auf ein einmaliges Quellen- und Erinnerungsmaterial zurückgreifen. Wer aber meint, dass ihm dieser Schatz eine komplexe Sicht auf die vierzig Jahre Darmstädter Ferienkurse in die Hand gegeben hat, irrt. Schlüter nimmt vielmehr die privaten, teils larmoyanten Schilderungen von den Schwierigkeiten oder Unmöglichkeiten einer Visumsbeschaffung unkritisch als die einzige Wahrheit und verallgemeinert daraus seine politische und kulturelle Sicht auf die Verhältnisse und die neue Musik in der DDR. Dass die obigen Formulierungen den Geist des Kalten Krieges undistanziert weitertragen, mag Schlüter entgangen sein. Dass die Glaubwürdigkeit seiner Verallgemeinerungen von historischer Tragweite dadurch aber gegen Null tendiert, muss festgehalten werden. Für die Musikge-

schichtsschreibung hat das keinen Wert. Das alles aber macht nicht nur die Erstveröffentlichung dieses aus einem umfangreicheren Buchprojekt über die Darmstädter Ferienkurse herausgelösten Kapitels fragwürdig – immerhin versehen mit wohlwollenden Geleitworten des Darmstädter Oberbürgermeisters und des Hessischen Ministerpräsidenten –, sondern das gesamte Projekt. Der derzeitige Direktor des Internationalen Musikinstituts Darmstadt, Thomas Schäfer, distanziert sich denn auch in seinem Vorwort entschieden von dieser Darstellung. Sie sei Wilhelm Schlüters private »Oral History«, die »nicht als offizielle Darstellung einer IMD-Publikation gelesen werden (darf)« (S. 10).

Bereits der Titel, *Darmstadt und die Neue Musik in der DDR*, ist eine Anmaßung. Denn beinahe alle Bemerkungen zur Musikkultur der DDR zeigen, dass Schlüter wenig darüber weiß und von den im Laufe der besprochenen vierzig Jahre sich vollzogenen musikalischen Ausdifferenzierungen kaum Kenntnis genommen hat. (Die Musik selbst von DDR-Komponisten war in Darmstadt ohnehin so gut wie nicht zu hören.) Stattdessen arbeitet er mit Klischees wie: »die in der Sowjetzone unter dem Diktat des ›Sozialistischen Realismus‹ arbeitenden Musiker« (S.20). Selbst dem zitierten Quellenmaterial ist mit großer Vorsicht zu begegnen, erscheint es doch auch in Kontexten, die zurechtgezimmert sind, um die eigene Sicht auf die Dinge zu belegen. Munter werden zwanzig Jahre auseinander liegende Zitate aus unterschiedlichsten Kontexten zusammengetan, um einen Menschen zu charakterisieren (zum Beispiel Siegfried Köhler, S. 29). Leicht nachzuschlagende kulturpolitische Daten stimmen nicht: Zum Beispiel war es nicht der VIII. Parteitag der SED im Juni 1971, der eine kulturelle Öffnung brachte, sondern die 4. Tagung des ZK der SED im Dezember 1971. Oder die »Augen reibende Verwunderung« Schlüters, »der die Schönberg-Rezeption der DDR bis dahin genau kennt« (S. 72), über einen von Frank Schneider 1984 (!) (nicht in Darmstadt) gehaltenen Schönberg-Vortrag kommt acht Jahre zu spät. Wurde die offizielle Schönberg-Rezeption in der DDR doch durch die Akademie der Künste der DDR bereits 1976 (!) mit einer großen Ausstellung inklusive Kongress anlässlich des 25. Todestages des Komponisten eingeleitet. Selbst die von Armin Köhler und mir 1988 in Leipzig gegründeten und herausgegebenen *Positionen* (nicht 1987, Herr Schlüter), wurden noch in den Einflussbereich der Darmstädter Ferienkurse hineingezogen. Die »vielseitig-ideelle Unterstützung« seitens Friedrich Hommels (S. 66) ist bei uns nie angekommen. Die *Positionen* konnten allein

durch eine großzügige Anschubfinanzierung des Kulturfonds 1991, der Nachfolgeeinrichtung des Ministeriums für Kultur der DDR, entwickelt werden.

Welche objektiven Erkenntnisse hat dieses Büchlein also zu bieten, die man aufgrund der reichen Quellenlage erwarten könnte? Zum einen sind das Namen und Daten, wann wer bei den Darmstädter Ferienkursen gewesen ist, denen man wohl glauben darf. Ein vollständiger statistischer Überblick fehlt allerdings; diesen gibt es nur von 1946-1966 (ohne Namensnennung) und lediglich über die Teilnehmer aus den »sozialistischen« Staaten von einst. Außerdem erfährt man, dass Wolfgang Steinecke als Deal für DDR-Teilnehmer angeboten hatte, Noten von DDR-Komponisten gegen Kursgebühren zu tauschen und dass 1957 das Dresdener Kammerorchester bei den Ferienkursen quasi als »Ensemble in Residence« mitwirkte. Das war es auch schon. Alles andere sind aus Schlüterscher Sicht rekonstruierte Geschichten.

Das Misstrauen gegenüber den darin mitgeteilten Sachverhalten ist um so größer, weil sie von einem »zur Symbolhaftigkeit erhobenen« (S.90) Fall überwölbt werden – symbolhaft wofür, wird nicht gesagt –, der sich gleich einem roten Faden durch das ganze Büchlein zieht. Auf der letzten Seite mündet dieser in eine infame Unterstellung. Zum »Symbolträger« erkoren wurde der Musikwissenschaftler Eberhardt Klemm, einer der in Sachen neuer Musik Kenntnisreichsten und Querdenkerischsten, den es in der DDR gab, und der sich, 1991 gestorben, nicht mehr wehren kann. Nach einigen spitzfindigen Bemerkungen zu dessen Aufenthalt in den 1950er Jahren resümiert Schlüter, scheinbar schwankend zwischen Bewunderung und geheimnistuerischem Scheinwissen, auf der letzten Seite: »Nicht ohne Beklemmung mag man hoffen – und selbst posthum noch wünschen – dass in Zeiten von so vielen im Unmaß von Politik durchsetzten Lebensläufen nicht auch er, unfreiwillig oder freiwillig, ins Netz staatlicher Überwachungssysteme geraten musste«. (S.90). Bereits ein solcher, selbst angeblich hoffend verneinender Satz äußert einen Verdacht, der an eine Verleumdung grenzt. Denn Schlüter liefert dafür nicht den geringsten Beleg. Seine einzigen Argumente dafür sind, dass Klemm 1985 Leiter des Eisler-Archivs geworden ist (was nur den nachdrücklichen Interventionen von Steffie Eisler zu danken war) und er »in seinen früheren Äußerungen und Schriften »für meine Begriffe des öfteren zu leichtfertig die Metapher ›Waffen‹ gebrauchte:...« (S. 89). Wie bitte? Jemand, der den von Friedrich Wolff aus guten Gründen

1928 geprägten Begriff »Kunst ist Waffe« anwendet – und diesen nun eindeutig gegen die Avantgardeverhinderer in der DDR richtet, wie jeder, der Klemm gut kannte, unschwer aus den Kontexten erkennt – wird unter Stasi-Verdacht gestellt? Weitere Äußerungen über den »im Leben schonungslos Verschlissenen« (S.90) belegen, wie ahnungslos Schlüter gegenüber den tatsächlichen Arbeits- und Lebensbedingungen in der DDR ist und wie wenig er die Musik kannte. Wenn er etwa über Klemm schreibt, »nach dem Mauerbau isoliert und im Arbeiter- und Bauernstaat zur das Überleben sichernden Tätigkeit verdammt ...« (S. 89) übersieht er völlig, dass dies durchweg hochkarätige musikwissenschaftliche, editorische, publizistische und radiophone Tätigkeiten waren, über Bartók, Schönberg, Webern und Eisler, Scott Joplin und Carl Ruggles, Erik Satie, Charles Ives, George Antheil, Hermann Heyer, Stefan Wolpe, Edgard Varèse u.v.a. Gerade die real vorhandenen Möglichkeiten der Veröffentlichung auf der Basis von Freiberuflichkeit, ob in Fachzeitschriften, Büchern oder im Radio, erlaubten es, ideelle Türen für Ästhetiken und Komponisten aufzustoßen, die kulturpolitisch verpönt waren. Letzteres war keineswegs Klemms forscherscher Impuls, sondern es ging ihm vor allem darum, Wege einer musikalischen Moderne aufzuzeigen, die nicht den seriellen Weg gewählt hatte, nicht durch das Darmstädter Nadelöhr gegangen war.

Der »kulturelle Leuchtturm« (S.14) Darmstadt war für viele in der DDR lebende Komponisten, Musiker und Musikwissenschaftler eben doch sehr viel weniger »Ermutigung in der Isolation, Hoffnung, ja sogar auch Fanal« (S. 14), als es Schlüter suggerieren will. Darmstadt war nicht mehr und nicht weniger als eine interessante, aber durchaus auch kritisch wahrgenommene Weiterbildungs- und Austauschmöglichkeit über internationale musikalische Entwicklungen (geadelt durch die »Westaura«), wie sie der Warschauer Herbst, die Seminare und Arbeitsaufenthalte im Künstlerhaus Boswil in der Schweiz, die elektronischen Studios in Bourges und Bratislava oder das Internationale Bartók-Seminar im ungarischen Szombathely gewesen sind. ■

Wilhelm Schlüter, *Darmstadt und die Neue Musik in der DDR, Darmstädter Schriften* Nr. 106, Justus von Liebig Verlag, 101 S., zahlr. Abb., Taschenbuch, Darmstadt 2016, ISBN 078-3-87390-388-3, 12,80 €