

Klaus Mehner

Jahre der Entscheidung

Vom deutschen Nachkriegsklang zur sozialistisch-realistischen Musik

1 Materialien dazu siehe in *Musik und Gesellschaft*, Jg. 1990, außerdem: *Musik der 50er Jahre*, hrsg. von Hanns-Werner Heister und Dietrich Stern, Berlin 1980, Argument-Sonderband AS 42. 

2 Als *Prager Manifest* wird die Abschlusserklärung der II. Internationalen Tagung der Komponisten und Musikkritiker in Prag vom Mai 1948 bezeichnet. 

3 Vgl. Theodor W. Adorno, *Die gegängelte Musik*, in: *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, Göttingen. 

4 vgl. Ernst Krenek, *Musik in der Gegenwart*, in: *25 Jahre Neue Musik*, Jahrbuch 1926 der Universal Edition, hrsg. von Hans Heinsheimer und Paul Stefan. 

5 Dmitri Schostakowitsch, *Wir müssen einig sein*, in: *Aufbau* 5 (1949),

Die Erkenntnis, daß sich die beiden Teile Deutschlands – genauer müßte man eigentlich von den Besatzungszonen sprechen – gerade in Fragen eines Neubeginns auf dem Gebiet der Musik viel eher ähnlich denn grundlegend verschieden waren, ist sicher keine große Neuigkeit mehr¹. Außerdem war dieser Neubeginn sowohl in den westlichen als auch in den östlichen Teilen in mehrfacher Hinsicht mit Traditionen behaftet, die mit der Zeit vor 1933, aber auch mit den zwölf Jahren des deutschen Nationalsozialismus zu tun hatten. Hinzu kamen die mehr oder weniger direkten politischen und kulturellen Einflüsse der jeweiligen Besatzungsmacht, die nach der geistigen Enge des »Tausendjährigen Reiches« zunächst wohl als wichtige Bereicherung, bald aber bis zum gewissen Grade ebenso als Bevormundung erlebt werden konnten. Die weiteren Überlegungen des Beitrags sollen sich konkret einem Komplex von Fragen vorrangig anhand der Entwicklung in der späteren DDR widmen: Ist im Zeitraum zwischen 1945 und etwa 1951/52 ein Bruch oder ein »Umkippen« in der Musikkultur zu bemerken, der sich in veränderten Grundsätzen für das Komponieren und damit verbunden auch für das Rezipieren äußert? Genauer gesagt: Kann man einen Zeitpunkt und ihm entsprechende Ereignisse benennen, von denen an die später klare Orientierung auf das sozialistisch-realistische Musikschaffen nachweisbar ist? Und wie sah das Musikschaffen davor und danach tatsächlich aus?

Deutscher Nachkriegsklang – Orientierungen

Mehrfach ist versucht worden, das Jahr 1948 mit dem sogenannten *Prager Manifest* als eine solche Grenzlinie anzunehmen.² Mäße man dessen Bedeutung an den beinahe wütenden Ausfällen Theodor W. Adornos darüber, Ausfällen, die er ansonsten höchstens heruntergekommener flacher Musik der Unterhaltungsindustrie gegenüber wählte, dann müßte es sich um einen tatsächlich gewichtigen Einschnitt handeln.³ Doch seine wirkliche Bedeutung und vor allem seine Wirkung auf die deutsche Musik der damaligen Zeit sind nur sehr partiell zu konstatieren. Wesentliche Aussagen des Dokuments müssen, bedenkt man die gesellschaftliche und kulturelle Lage in Europa nach Ende des 2. Weltkrieges, verstanden werden als Reaktionen auf die nun wahrlich nicht erfreuliche Situation des Musiklebens, sei es bei dem Verhältnis zwischen Komponieren und Rezipieren (also im weitesten Sinne beim Musikverstehen) oder bei dem zwischen sogenannter ernster und sogenannter unterhaltender Musik. Wenn demnach Komponisten und Musikwissenschaftler aus immerhin 13 Ländern 1948 in Prag feststellten, daß sich die damalige Musik und

S. 430. ↑

6 Protokoll der ersten Parteikonferenz der SED ..., Berlin 1949, S. 539. ↑

7 Ebenda, S. 533. ↑

8 Hanns Eisler, *Brief nach Westdeutschland* (1951), zit.n. Hanns Eisler, *Materialien zu einer Dialektik der Musik*, hrsg.von Manfred Grabs, Leipzig 1973, S. 221. ↑

9 Ernst Hermann Meyer, *Musik im Zeitgeschehen*, Berlin 1952, S.154. ↑

10 Vgl. Joachim Lucchesi (Hrsg.), *Das Verhör in der Oper. Die Debatte um die Aufführung Das Verhör des Lulullus von Bertolt Brecht und Paul Dessau*, (BasisDruck) Berlin 1993. ↑

11 Zofia Lissa über die Entwicklung der polnischen Musik; in: *Studien zur Tradition in der Musik*, München 1973. ↑

12 Ulrich Dibelius, *Moderne Musik 1945-1965: Voraussetzungen, Verlauf, Material*, München 1966, S. 17. ↑

13 Vgl. Hans Bunge,

speziell das Musikleben in einer tiefen Krise befinden, so war das wohl so falsch nicht: Selbstverständlich zeichnete sich die »ernste Musik« seit Jahren durch immer größeren Individualismus und durch immer kompliziertere Konstruktivität aus; selbstverständlich dominierten bei der »unterhaltenden Musik« zunehmend Flachheit und Standardisierung. Und ebenso selbstverständlich war die Kluft zwischen ihnen nicht nur ein handwerklich-kompositorisches, sondern auch ein soziales Problem. Für wirkliches Aufsehen – und hier erst wird vielleicht Adornos publizistisches Eingreifen richtig verständlich – hätten viel eher die überdeutlichen Hinweise auf die vorrangige Pflege von bestimmten Arten von Gebrauchsmusik und Musik mit konkreten Inhalten, also beinahe ausschließlich textgebundene Musik, sorgen können. Was damit vorgelegt wurde, war ein Plädoyer für eine inhaltsträchtige und realitätsbezogene Musik, wie sie im Rahmen der Entwicklung der Neuen Musik insbesondere in den zwanziger Jahren schon einmal eine erhebliche Rolle gespielt hatte. Und so unterscheiden sich bestimmte Äußerungen aus dem Prager Dokument nicht sonderlich von solchen, wie sie etwa Ernst Krenek bereits Mitte der zwanziger Jahre getan hatte⁴: Hier wie dort ging es um eine neue Kunst vor allem für eine zu sich selbst und ihren Aufgaben findende Klasse, das Proletariat; hier wie dort war das politische Ziel mit Entscheidungen im musikalisch-handwerklichen Bereich verbunden, die letzten Endes auf eine Rücknahme insbesondere jüngster Errungenschaften hinausliefen.

Doch das Konzept einer wenn auch nur zeitweiligen Zurücknahme handwerklich-technischen Fortschritts in der Kunst, das ja auch Eisler mehrfach für sich reklamiert hat, war schon in den zwanziger und frühen dreißiger Jahren keineswegs unumstritten, wie die zum Teil heftig geführten Avantgarde-Debatten hinlänglich bewiesen haben. Welche möglichen Chancen sollte es nun aber nach Ende des 2. Weltkriegs haben, wo es doch außerdem infolge deutlicher »In-Dienstnahme« durch das nationalsozialistische System stark depriviert erscheinen mußte?

Prager Konferenz – sowjetischer Einfluß

Zunächst jedoch soll versucht werden, den Zeitpunkt der immer deutlicher werdenden Orientierung auf dieses Konglomerat aus sozialen und musikalisch-künstlerischen Forderungen und die wichtigsten Bezugspunkte dafür etwas genauer zu bestimmen. Dies ist insofern nicht ganz einfach, da spezielle Veröffentlichungsorgane zur Musik zunächst noch nicht existierten; Rückschlüsse darauf erlauben jedoch bestimmte Aufsätze und Kritiken in Tageszeitungen sowie Publikationen in den Zeitschriften des bereits 1945 gegründeten *Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands*. Entsprechende kompositorische Ergebnisse sind dazu jeweils ins Verhältnis zu setzen.

Aus solcher Sicht läßt sich sagen, daß im Jahr 1949 und in manchem sogar erst 1950 der Prozeß zu beobachtender Zuspitzung eingeleitet worden ist. Die dafür besonders zu nennenden und im weiteren zu verfolgenden Gründe sind das sich deutlich konkretisierende Verhältnis zur Sowjetunion und damit auch zu ihren kunstpolitischen Anschauungen, die wachsende ideologische Abgrenzung zur gerade gegründeten Bundesrepublik Deutschland mehr und mehr auch in künstlerischen Dingen sowie eine beginnende offensichtliche Überschätzung der Rolle von Kunst und auch von Musik in den geistigen Auseinandersetzungen der

Die Debatte um
Hanns Eislers
Johann Faustus.
Eine
Dokumentation,
(BasisDruck) Berlin
1991. ↑

Gegenwart.

Neben ihrer Bedeutung als Befreier, womit auch ein kultureller Einfluß verbunden war, avancierte die Sowjetunion immer stärker auch zum Vorbild für die gesellschaftliche Entwicklung in ihrer deutschen Besatzungszone, ein Vorgang, der mit der Gründung der DDR sein entscheidendes Fundament erhielt. Kennzeichen dafür waren im ideologischen Bereich unter anderem die vorbehaltlose Orientierung der SED auf die »ruhmreiche« Kommunistische Partei der Sowjetunion und die ebenso vorbehaltlose Glorifizierung ihres obersten Repräsentanten Stalin.

Wenig bekannt wurden hierzulande zunächst noch die speziell 1948 kulminierenden kunst- und musikpolitischen Auseinandersetzungen, die das Zentralkomitee der KPdSU ausgelöst hatte. Nicht zuletzt bot ein musikalisches Werk Anlaß für derartige Auseinandersetzungen – die 1947 entstandene Oper *Die große Freundschaft* des grusinischen Komponisten Wano Iljitsch Muradeli. An ihr entzündete sich die Realismus-Debatte wieder in ungeheurer Schärfe; Diskussionsprotokolle und Veröffentlichungen aus dem sowjetischen Komponistenverband geben darüber genügend Auskunft. Kurios muß fast erscheinen, daß es ausgerechnet Dmitri Schostakowitsch gewesen sein soll, mit dessen Namen sich eine der ersten Veröffentlichungen dazu in deutscher Sprache verbindet: Schostakowitsch, der in solchen Disputen selbst mehrfach formalistischer Haltungen und Entscheidungen bezichtigt wurde. In seinem Namen wurde den deutschen Lesern der Zeitschrift *Aufbau* 1949 die Quintessenz der von Shdanow diktierten Kunst und Musikanschauung übermittelt. Dem »von einem wahren Zerstörungstrieb« bestimmten Formalismus, wie er sich insbesondere in spätbürgerlicher und von dieser beeinflussten Kunst finden lasse, setze die KPdSU vollkommen zu Recht die Forderung nach einer fortschrittlich realistischen Kunst entgegen, welche basiert auf einer »harmonischen, lebensnahen Weltanschauung«⁵. Realismus sei zudem nur denkbar als Fortsetzung der großen Traditionslinie seit der Klassik und als eine dem Volke verständliche Kunst.

Derartige Äußerungen und vor allem solche, die die *Tägliche Rundschau*, das Organ der sowjetischen Besatzungsmacht, veröffentlichte, führten im Osten Deutschlands mehr und mehr zur Übernahme der dort vertretenen Positionen. Eines der frühesten Zeugnisse lieferte im Januar 1949 die 1. Parteikonferenz der SED mit ihren Forderungen nach einer realistischen Kunst; die »fortschrittlichen Komponisten sollen sich mehr als bisher der Aufgabe widmen, volkstümliche Werke zu schaffen...«⁶. Politisch wird ebenfalls deutlich Partei ergriffen: »Auch die Erscheinungen des Neofaschismus, der Dekadenz und der formalistischen und naturalistischen Verzerrungen der Kunst, die nur den Zerfall des monopolkapitalistischen Systems widerspiegelt, sind unversöhnlich zu bekämpfen.«⁷ Von hier aus ist der Weg bis zur Gründung des *Verbandes Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler* im April 1951 lückenlos nachzuvollziehen; dieser verstand sich, wie die in der eigens gegründeten Zeitschrift *Musik und Gesellschaft* erschienenen Gründungsansprachen belegen, von Anfang an als ideologisches Sprach- und Kontrollorgan der Partei.

Das letzte Zitat verweist schon auf das zweite genannte Problem – die immer deutlicher werdende Abgrenzung zur kapitalistischen Bundesrepublik Deutschland;

gerade dieser Umstand macht einen wesentlichen Grund für die eintretenden Veränderungen aus. Trotz des generellen Festhaltens an dem historischen Ziel der Wiedervereinigung Deutschlands – natürlich als demokratisches Land östlicher Prägung – rücken die gesellschaftlichen Gegensätze klar in den Vordergrund: Westdeutschland wird vorgeworfen, mit der nationalsozialistischen Vergangenheit nie wirklich gebrochen zu haben; ebenso wird ihm die beginnende Einbindung in das westliche Bündnis stark verübelt, da man diesem die entscheidenden negativen Einflußnahmen auf das sich herausbildende Bündnis sozialistischer Länder oder gar dessen existentielle Bedrohung anlastete.

Illusionen – Zweifel – Realitäten

Zusammenhänge mit der musikalisch-künstlerischen Entwicklung ergaben sich allerdings meist nur zwanghaft und selten überzeugend. Ähnlich wie in dem Schostakowitsch-Zitat wurden sie stets behauptet, aber nicht belegt. So formulierte etwa Hanns Eisler in seinem bekannten *Brief nach Westdeutschland* 1951 als mögliche Folgerungen aus der bei der Prager Konferenz konstatierten Krise der Musik: »Der historische Widerspruch zwischen Kunst und Unterhaltung wird aufgehoben, und seine Elemente werden sich in einer neuen Einheit wechselseitig durchdringen. Die Kluft zwischen Kunst und Volk wird geschlossen werden.«⁸ Dabei richtete sich seine Hoffnung auf eine neue Art von Volkstümlichkeit, die sich zunächst im Bereich angewandter Musik verwirklichen lassen sollte; sogar einen »angewandten Konzertsaal« hielt Eisler für möglich. Musikpraktisch beteiligte er sich zum Beispiel durch seine *Neuen deutschen Volkslieder*, die vielfach als mustergültige Ergebnisse neuen zeitgemäßen Komponierens in der sich der sozialistischen Entwicklung verschreibenden DDR gepriesen wurden.

Es ist anzunehmen, daß gerade Eisler das Illusionäre solcher Erwartungen mehr und mehr bewußt geworden ist und seine zunehmende Zurückhaltung im Musikleben der DDR auch damit zu tun hatte. Die alsbaldige bedenkenlose Ineinsetzung von Dodekaphonie oder Neoklassizismus mit spätbürgerlicher Dekadenz auf der einen, von Realismus und Volkstümlichkeit mit richtungweisender sozialistischer Musikkultur auf der anderen Seite mußte dem Schönberg-Schüler letztlich doch suspekt erscheinen.

Die offizielle musikpolitische Linie jedoch wurde von jener Formalismus-Realismus-Debatte bestimmt, wie sie mit dem V. Plenum der SED 1951 eröffnet und auch für Musik mit erheblichen Folgen verbunden war. Ihren Gipfelpunkt hatte sie erreicht, als Ernst Hermann Meyer in seinem 1952 erschienenen Buch *Musik im Zeitgeschehen* zur Atonalität feststellte, sie eigne sich »ausgezeichnet zur Mentalität von Paranoikern und Schizophrenen und besonders derjenigen, die bei dem Gedanken an Atomkriege in freudiges Entzücken geraten«⁹. Hier zeigt sich mehr als deutlich, daß die Auseinandersetzung als reine Kunst-Debatte überhaupt nicht verständlich wäre; erst im Kontext mit der sich verschärfenden Ost-West-Konstellation und dem damit einsetzenden Kalten Krieg wird ihre historische Dimension richtig sichtbar.

Zugleich beweist sie aber noch etwas anderes: Die Künste und auch die Musik wurden als gesellschaftliche Erscheinungen derart einseitig ernst genommen, was

ihnen kaum angemessen sein konnte. Mit ihnen verbanden sich sehr schnell viele Hoffnungen auf geistige Erneuerung, ähnlich wie schon einmal nach Ende des 1. Weltkrieges. Im Unterschied aber vor allem zu den zwanziger Jahren, wo derartige Hoffnungen partiell aufgegangen sind, hat die Entwicklung nach 1945 im Osten Deutschlands durch die zunehmende Politisierung und Ideologisierung der Künste eine verordnete Richtungsbestimmung erfahren, die nur als Überschätzung ihrer sozialen Möglichkeiten bewertet werden kann.

Musik – und damit ist natürlich auch die Künstlerpersönlichkeit gemeint – sollte aktiv teilnehmen am gesellschaftlichen sozialistischen Aufbau; sie sollte Themen aufgreifen, die aktuell und politisch bedeutsam waren. Aktive Teilnahme am gesellschaftlichen Leben – das bezog sich sowohl auf alle Zweige sozialer Tätigkeiten als auch auf die Musik selbst: Erwartet wurde von den Künstlern die Mitwirkung an kultur- und kunstpolitischen Prozessen, zum Beispiel im Kulturbund und seinen Unterorganisationen oder im entstehenden Komponistenverband; gewünscht wurde auch das Engagement in politischen Gremien auf kommunaler und zentraler Ebene. Zuwendung zu aktuellen und politisch bedeutsamen Themen, das meinte vor allem die inhaltliche Seite der Musik: Die Komponisten waren aufgefordert, mit ihren Werken Stellung zu beziehen zu gesellschaftlichen Aufgaben wie der Bewältigung der nationalsozialistischen Vergangenheit, dem Kampf für den Frieden oder der beginnenden sozialistischen Umgestaltung im Osten Deutschlands, Apologie vorausgesetzt. Kantaten wie Gersters *Eisenkombinat Ost* oder Meyers *Mansfelder Oratorium* sind beispielgebende Vertreter dieser Haltung.

Eine solche Art Überschätzung der Wirkungsmöglichkeiten von Musik ging nun allerdings einher mit einer gravierenden Unterschätzung der musikalischen Spezifik. All dies sollte erreicht werden durch Kompositionen, die möglichst vielen Hörern möglichst schnell und ohne größere Komplikationen zugänglich waren. Eine dominante Rolle wurde dabei der Melodik zugeschrieben, einer Melodik, deren tatsächlicher historischer Standort zwar vermutet werden konnte, der aber nie konkret bestimmt wurde. Entsprechende Formulierungen finden sich in allen relevanten Dokumenten; Verstöße dagegen zum Beispiel durch die Überbetonung des rhythmischen Elements führten – wie im Falle von Dessaus Oper *Lukullus* – zu herber Kritik¹⁰. Die polnische Musikwissenschaftlerin Zofia Lissa hat solche Vorgänge einmal damit zu erklären versucht, daß sie Gesellschaften, die die Aufhebung von Klassengegensätzen zum Ziel haben, das Postulat nach möglichst unkomplizierten, musikalisch-künstlerischen Formen und Mitteln zuschrieb.¹¹ Lassen wir die Richtigkeit des ersten Teils einmal außer acht, so bleibt die Feststellung übrig, daß gerade ihr Land ab Mitte der fünfziger Jahre als einziges Land des sozialistischen Lagers genau diesen Weg verlassen hat, und das mit eindeutigem Gewinn für die eigene zeitgenössische Musik.

Sozialistisch-realistischer Weg – Differenzen

Im Bereich des Musikschafterns in den Jahren nach 1945 unterschieden sich die deutschen Besatzungszonen zunächst kaum. Im Grunde war die Zeit bis 1949/50 die Zeit der Komponisten, die die nationalsozialistische Ära in Deutschland verbracht hatten. Ihre Werke bestimmten nun die Konzertprogramme; sie waren es auch, die die nächsten Künstlergenerationen als Lehrer betreuten. Für keinen von ihnen wäre

noch das Prädikat »Avantgardist« zutreffend gewesen. Bedenkt man das Abgeschnittensein von jeglicher internationalen Entwicklung, in die auch die Künste nach 1933 mehr und mehr gerieten, dann ist das wohl kaum eine unerwartete Feststellung.

Eine besondere Position nahm das Schaffen Paul Hindemiths ein, der im Westen wie im Osten Deutschlands die vielleicht wichtigste Bezugsperson darstellte: Hindemith galt aufgrund seiner Ausreise in die USA als unbelasteter Emigrant; die Noten seiner wichtigsten Stücke waren weitgehend der Vernichtung entgangen und konnten so als Grundlage für Maßstäbe zeitgenössischen Komponierens dienen. Außerdem bezog sich eine beträchtliche Reihe von direkten und indirekten Schülern auf ihn. Ulrich Dibelius sah den Zusammenhang der Gründe dafür so: »Bei ihm fanden sie alles: sowohl das neue, zeitgemäße Vorbild, nach dem sie suchten, als auch den alten, im Einstmals (der zwanziger Jahre) verankerten Anknüpfungspunkt, der sinnvolle Kontinuität versprach; das exemplarische Emigrantenschicksal, das es zu sühnen galt, die innerdeutsche Herkunft, die sie sich dennoch wünschten; den geprägten Namen und den halbwegs vertrauten Stil.«¹² In diesen Worten sind, wie sich unschwer erkennen läßt, neben den durchaus positiven Wirkungen dieses Vorganges auch schon die sich als problematisch erweisenden enthalten.

Unter den Komponisten, von denen mehrfach Werke präsentiert wurden, befanden sich vor allem Boris Blacher, Max Butting, Hugo Distler, Werner Egk, Wolfgang Fortner, Harald Genzmer, Paul Höffer, Karl Höller, Max Pepping und Heinz Tiessen; dazu gehörten auch Johann Cilensek, Fidelio F. Finke, Ottmar Gerster, Paul Kurzbach, Carl Orff, Otto Reinhold, Hanning Schröder, Leo Spies, Johannes Paul Thilman, Rudolf Wagner-Régeny und Friedrich Zipp. Weitgehend dem Schaffen für Laienensembles verschrieben hatte sich Kurt Schwaen. Aus der ersten Folgegeneration traten sehr bald Namen hervor wie Fritz Geißler, Siegfried Kurz, Gerhard Wohlgemuth und Ruth Zechlin; Günter Kochan, Eberhard Schmidt und Joachim Werzlau wurden besonders durch Jugend- und Massenlieder bekannt.

Als für diese erste Zeit typische Kompositionen könnte man eine ganze Reihe aufzählen, da der Produktionsprozeß sehr bald wieder einsetzte und Quantität gegenüber der Qualität ganz eindeutig dominierte. Verwiesen sei auf Beispiele wie Max Buttings 7. Sinfonie (1949), deren Motto »Geschlagen Befreit« deutlich auf Fragen sowohl der Vergangenheitsbewältigung als auch der Zukunftsgestaltung orientiert, oder auf Solokonzerte für verschiedene Instrumente unter anderem von Victor Bruns (Fagott, 1946), Ottmar Gerster (Violoncello, 1948) und Johannes Paul Thilman (Posaune, 1949). Diese Werke reihen sich ein in eine Linie des Anknüpfens an klassisch-romantische Orchesterdramaturgien mit oftmals nur aufgesetzt wirkender dissonant geschärfter Klanglichkeit. Auch die Kammermusik war in nahezu all ihren Besetzungsformen zahlreich vertreten, ging aber in ihrem Anspruch über schon in den zwanziger und frühen dreißiger Jahren erreichte Positionen kaum hinaus.

In diesem Umfeld müssen Stücke wie Ottmar Gersters *Festouvertüre 1948* oder Fred Maliges *Präludium und Fuge über FDGB* (1949) unbedingt auffallen, da sie den Anfang einer Entwicklungsrichtung markieren, die zu den späteren Vorstellungen über sozialistisch-realistische Musik führte. Freilich dominiert in ihnen

sehr viel Plakativ-Äußerliches. Gersters Ouvertüre, ein damals oft gespieltes Orchesterwerk, erreicht seine Aussage durch ununterbrochenes Zitieren von Liedern der internationalen Arbeiterbewegung; Maliges Opus ist beherrscht von dem Versuch, durch musikalisches Umsetzen der Abkürzungsbuchstaben des Freien Deutschen Gewerkschaftsbundes auch dessen Geist zu beschwören.

Die Musikentwicklung im Osten Deutschlands wurde bald sehr nachhaltig von den drei hierher gekommenen Emigranten Hanns Eisler, Ernst Hermann Meyer und Paul Dessau bestimmt. Jeder der drei Lebensläufe macht auf charakteristische Weise das komplizierte Verhältnis der Künstlerpersönlichkeit mit der sich zum Sozialismus entwickelnden DDR deutlich: Am meisten verschrieb sich Meyer dieser Realität; als dreifacher Gestalter in einer Person – Komponist, Musikwissenschaftler und Musikpolitiker – erlangte er sehr bald entscheidenden Einfluß auf nahezu alle Bereiche des Musiklebens; sein kompositorisches Schaffen, das in diesen Jahren stark vokal geprägt war, galt als beispielhafter Beitrag zum sozialistischen Realismus. Paul Dessau machte es sich und der DDR wesentlich schwerer. In seiner Weltanschauung eindeutig sozialistische Positionen beziehend, wollte er diese bei ihrer Umsetzung in Musik jedoch nicht abkoppeln von Entwicklungsstandards des musikalischen Handwerks, so wie sie dem jeweiligen Gegenstand gemäß Verwendung finden konnten. Sein Schaffensprofil reichte demnach auch vom unmittelbar wirken wollenden Massenlied bis zum differenziert gestalteten Instrumentalstück. Die größten Schwierigkeiten hatte offenbar Hanns Eisler. Einerseits galt er auf Grund der Positionen in seinen wichtigsten Aufsätzen als einer der bedeutendsten Theoretiker der Übergangszeit wie künftiger sozialistischer Musikverhältnisse, andererseits geriet er als Komponist in eine zwiespältige Rolle – gefeiert für seine Lieder und bestimmte Vokalmusik, unverstanden mit Werken der Instrumentalmusik. Sein fast vollständiges Verstummen auf diesem Gebiet nach den Debatten um das *Faustus*-Projekt 1953¹³ war deutlicher Ausdruck für die Probleme, die er mit der Realität des DDR-Sozialismus hatte.

Musikalische Resultate – Zugeständnisse

Kompositionen, die den von der schon erwähnten ZK-Tagung der SED 1951 verabschiedeten Richtlinien und den ein Jahr später in Meyers Buch formulierten Forderungen entsprachen, sollen hier nicht weiter erwähnt werden; ihre Spezifik ist in musikgeschichtlichen Abhandlungen zur DDR-Musik genügend beschrieben. Will man allerdings Werke aus diesen ersten Jahren nennen, die gewissermaßen aus dem allgemeinen Rahmen fielen, so muß man sich auf mühsame Spurensuche begeben. Zudem dürfte es einiges an ungedruckten und damit wenig bekannten Materialien geben, über deren Qualität allerdings nur gemutmaßt werden kann. Am ehesten sind Beispiele dafür bei Paul Dessau und teilweise bei Hanns Eisler und Rudolf Wagner-Régeny zu finden, vor allem aber im Umkreis ihrer Lehrtätigkeit, wo sie in der Begegnung mit den beiden folgenden Generationen einige Talente durchaus unkonventionell fördern konnten. Daneben gab es Komponisten, deren Ausbildung noch vor dem Krieg oder während des Krieges stattgefunden hatte, die aber erst jetzt eine entsprechende Tätigkeit aufnehmen konnten.

Dessau hatte zahlreiche instrumentale und bühnenmusikalische Arbeiten aus dem

amerikanischen Exil mitgebracht. Diese Gebiete vermehrte er nun vor allem um das der Oper und schuf in Zusammenarbeit mit Brecht zwischen 1949 und 1951 mit *Das Verhör des Lukullus* (nach der kritischen Auseinandersetzung korrigiert durch das Wort *Verurteilung*), einen der wichtigsten Beiträge zu dieser Gattung jener Zeit. Das wohl spektakulärste Orchesterwerk legte er damals 1957 mit *In memoriam Bertolt Brecht* vor. In dem Stück treffen sich avancierte Materialbehandlung und eindrucksvolle melodische Gestaltung in genialer Weise. Eislers beste Beiträge aus der Zeit finden sich am ehesten in der Schauspiel- und Filmmusik, wo er, aufbauend auf seinen amerikanischen Erfahrungen der angewandten Musik, neue Ausdrucksweisen eröffnete. Wagner-Régeny verhielt sich insbesondere in seiner Instrumentalmusik offen gegenüber zeitgenössischen Errungenschaften; sowohl Einflüsse der Dodekaphonie als auch spezifisch rhythmisch-metrischer Gestaltung – so in den 1950 entstandenen *Studien in variablen Metren* – lassen sich in seinen zumeist streng und formal konsequent gearbeiteten Stücken nachweisen.

Werke aus den späten fünfziger Jahren, die durch ihre oftmals auffälligen handwerklichen Standards auf ihre Schöpfer aufmerksam machten, stammen u. a. von Reiner Bredemeyer, Günter Hauk, Joachim Thurm und Gerhard Wohlgenuth. Ein seltener – und völlig untergegangener – Fall von musikalisch-handwerklicher Konsequenz war schließlich Heinz Röttger (Jahrgang 1909), eigentlich ein Vertreter der Zwischengeneration, dessen berufliche Laufbahn als Komponist und Dirigent jedoch erst 1945 beginnen konnte. Er kann als der strengste Anhänger der Schönbergischen Dodekaphonie in Deutschlands Osten gelten, die er in sinfonischen und in kammermusikalischen Werken etwa in spezifischer Kombination mit rhythmischen Strukturen anwandte. Als besonders bemerkenswert erwiesen sich seine Versuche, diese Organisationsprinzipien auch in der Oper zu nutzen. Mehrere dieser Werke konnte Röttger als Kapellmeister in Dessau selbst uraufführen; so etwa die Einakter *Phaëton* (1957) und *Der Heiratsantrag* (1959).

Zusammenfassend soll noch einmal der anzunehmende Einschnitt in die musikalische Entwicklung um 1949/50 hervorgehoben werden. Seine Darstellung erfolgte hier vor allem aus der Sicht des Komponierten, das in einem bestimmten gesellschaftlichen Umfeld angesiedelt ist. Und da erweist sich der Einschnitt zunächst nicht so sehr als eine qualitative Veränderung im Musikalisch-Handwerklichen und in der Bewertung so entstehender Ergebnisse, sondern vordergründig als musikpolitischer Akt, aber mit stilistischen Langzeitfolgen: Die schon in den Jahren nach 1945 vorhandene Musik mit ihrem kaum überseh- und überhörbaren Mittelmaß, eine sehr deutlich auf bestimmte Arten von Gebrauchs- und Spielmusik abgestellte Variante der im frühen 20. Jahrhundert durchaus produktiv eingreifenden »mittleren« Musik, erfuhr jetzt eine ungeheure ideologische Aufwertung. Von nun an galt es als Tugend, parteiliche und zugleich volksverbundene Musik so zu gestalten, daß sie sich möglichst nahtlos aus den großen klassisch-romantischen Traditionen der Vokal- und Instrumentalmusik begreifen ließ, denn diese bot anscheinend genügend Gewähr für ein unmittelbares Verständnis durch große Teile des Volkes auf der einen, für ein deutliches Absetzen von formalistischen und konstruktivistischen Klangspielereien in der aufblühenden westlichen Moderne auf der anderen Seite. So gerieten Erfahrungen mit der Schönberg-Schule und ihren Folgen ebenso ins Abseits wie solche mit avancierter

proletarisch-revolutionärer Musik der zwanziger und frühen dreißiger Jahre. Die damit verbundenen Verluste sollten sich als schwerwiegend erweisen; mit deren Abbau ist bis weit in die siebziger Jahre hinein gerungen worden. Wenn sich DDR-Musik vor allem dieses Jahrzehnts heute oft stark auftrumpfend und selbstbewußt wie aggressiv anhört, dann wird darin sicher ein Teil jener akustischen Korrektur hörbar, die historisch längst überfällig war.

© positionen, 27/1996, S. 13-18