

DDR-Musik im europäischen Kontext

Neue Musik der DDR: In den Konzertprogrammen ist sie heute ebenso selten anzutreffen wie »Ostprodukte« in den Supermärkten. Was nicht bedeuten muß, daß es nicht doch eine gewisse Nachfrage dafür gibt. Allerdings fällt es schwer, sich in dem riesigen Fundus zu orientieren, der da – in Partituren wie in Archivaufnahmen – bereitliegt. Um eine neuerliche Sichtung und Wertung dieses Potentials ging es bei dem Symposium *Musik – Macht – Perspektiven: Neue Musik in der DDR im europäischen Kontext* vom 6. bis 9. Dezember 2001 in Weimar, veranstaltet von der Hochschule für Musik *Franz Liszt* und dem musikwissenschaftlichen Institut der Friedrich-Schiller-Universität Jena.

Nur am Rande betraf dies freilich die klingenden Zeugnisse der DDR-Musikgeschichte selbst. Zunächst ging es wohl vor allem darum, Konturen eines von Klischees und Vorurteilen freien, gleichwohl kritischen Geschichtsbildes zu entwerfen. Nicht ganz unproblematisch zu sein scheint die zeitliche Distanz, mit der man sich diesem Kapitel deutscher Musikgeschichte zuwandte. Dessen war sich auch Michael Berg, Initiator des Symposiums und federführend beim entsprechenden Forschungsprojekt an der Weimarer Hochschule, durchaus bewußt: Einerseits sei ein Abstand zum Geschehen von gerade mal zwölf Jahren für die Historiographie eigentlich zu gering, andererseits dränge die Zeit, da die Zeugen und Akteure der frühen DDR-Musikgeschichte schon jetzt kaum mehr zur Verfügung stünden, ja, selbst die aus zweiter Generation bereits in die Jahre gekommen seien.

Mit Phänomenen dieser Art hat es Musikgeschichtsschreibung nicht all zu oft zu tun: daß sie sich – wenigsten teilweise – auf subjektive Erfahrungen gründet, auf Erinnerungen, persönliche Wertungen und Blickwinkel. Muß da nicht wiederum ein Zerrbild entstehen, nicht besser, wenn auch anders, als es offizielle Publikationen zu DDR-Zeiten vermittelten? Ganz von der Hand zu weisen ist eine solche Gefahr nicht, doch läßt sich den Teilnehmern des Weimarer Symposiums kaum nachsagen, daß sie damit nicht konstruktiv umzugehen wußten. So vermied man tunlichst Generalisierungen; zu individuell sind die Wege der Komponisten gewesen, die zu Wort kamen, als daß sich verallgemeinern ließe, was für ihr Schaffen in der DDR tatsächlich prägend war.

Hätten zum Beispiel Siegfried Thiele und Friedrich Goldmann bei jeweils anderer Sozialisation eine grundlegend andere »Richtung« eingeschlagen? Hätte der eine sich weniger von den Ursprüngen abendländischer Musik inspirieren lassen und der andere weniger von avantgardistischen Strömungen? Die Ausfüh-

rungen beider Komponisten ließen dergleichen eher nicht vermuten, was die Frage aufwirft, ob die künstlerischen Vorgaben, zu denen sich die DDR-Kulturpolitik berufen sah, überhaupt gravierende metierspezifische Folgen zeitigte.

Was in Weimar zunächst dargestellt werden konnte waren *Stationen zeitgenössischer Musik in der DDR* (Michael Berg) und *Der Rahmen kultureller Eigenständigkeit in der Geschichte der DDR* (Lutz Niethammer, Jena) – so die Themen der beiden eng miteinander korrespondierenden Hauptreferate, die die Plattform der weiteren Beiträge und Diskussionen bildeten – historische Skizzen, die um einen markanten, für die DDR-Kunstszene typischen Punkt kreisten: daß in diesem Staat grundsätzlich alles mehr oder weniger »politisiert« wurde. Das Maß schöpferischer »Freiheiten« (ja selbst, wie diese jeweils definiert wurden) bestimmte sich weitgehend danach, wie die innere oder äußere politische Lage war. Der Wechsel von Eiszeiten und Tauwetter in der Sowjetunion, das ständige »Stop and go« politischer Liberalisierung in der DDR, das Kräftespiel zwischen ideologischen Abgrenzungs- wie auch ökonomischen Annäherungsbedürfnissen des Regimes gegenüber »dem Westen« – all dies gehörte zum Bedingungsgefüge, in der sich neue Musik behaupten mußte, in der sie auf ihre Weise aber auch gedieh. Denn so beengend die politische Instrumentalisierung oder die ideologische Vereinnahmung vor allem von den produktivsten Komponisten empfunden worden sein mag – die soziale Funktion ihrer Arbeit, ihr soziales Prestige hatten in der Regel einen hohen Stellenwert.

Vor diesem Hintergrund relativiert sich die Wirkung des von Partei und staatlicher Kulturadministration verordnete, von beflissenen Musikwissenschaftlern ausformulierte Dogma des »Sozialistischen Realismus« erheblich. Wie in verschiedenen Beiträgen dargestellt wurde, hat es greifbare Übereinstimmungen zwischen künstlerischer Produktion und ästhetischen Doktrinen eher am Anfang der DDR-Musikgeschichte gegeben. Die berühmt-berüchtigten Musterbeispiele wurden geliefert von Ernst Hermann Meyer mit seinem *Mansfelder Oratorium* oder Ottmar Ger-

ster mit seiner Kantate *Eisenhüttenkombinat Ost* und vielen Komponisten vokalsinfonischer Werke: eine Melange aus Pathos, Sentimentalität und Traditionsrückständen. Kein geringerer als Hanns Eisler hatte sich seinerzeit veranlaßt gesehen, seinen Kollegen auf einer Sitzung von Komponistenverband und Akademie der Künste die Leviten zu lesen, ihnen vorzuhalten, daß von ihnen die »Ideen des Sozialismus in einer Weise ausgedrückt würden, wie man früher den Einzug eines Königs nach einer gewonnenen Schlacht ausgedrückt hat«.

So sei es schließlich wohl unvermeidlich gewesen, daß Realismus-Doktrinen, deren Genese Ullrich von Massow (Jena) in seinem Referat detailliert nachzeichnete, und kompositorisches Schaffen seit den 60er Jahren zunehmend auseinanderdrifteten: Es kam zu immer größeren Normverstößen, die die Parteiideologen dazu zwangen, den Begriff des »Sozialistischen Realismus« ständig neu zu definieren und auszudehnen, so daß letztlich auch das Nonkonforme darunter subsu- miert werden konnte. In der theoretischen Reflexion (zunehmend eine Gespensterdiskussion) blieb man den Praktikern natürlich handfeste musikalische Kriterien für diese Programmatik schuldig. Ein Vorgang übrigens, der musikgeschichtlich so einzigartig gar nicht ist, wie Matthias Tischer (München/Weimar) – Vertreter des in Sachen DDR-Musik erfreulich interessierten und kompetenten akademischen Nachwuchses – darstellte. Wenn Philosophie der Kunst, so seine Beobachtungen, als ein Mittel der Reglementierung verwendet wird, löst sie sich von der Kunst los, und die Kunst entwickelt ihre neue, eigene Ästhetik, die es aus ihr zu extrahieren gilt. Sie läuft dann der Ästhetik, die keine mehr ist, weil sie sich nicht mehr mit dem Werk beschäftigt, schlichtweg voraus und muß wieder eingeholt werden.

Genau das war in der DDR der Fall. Zu den produktivsten Musikwissenschaftlern, die seinerzeit zu einer allmählichen Annäherung und Befruchtung von Theorie und kompositorischer Praxis beitrugen, gehörte Frank Schneider, heute Intendant des Konzerthauses Berlin. Seine Einschätzung der widersprüchlichen, in der Rückschau dann aber doch recht spannenden Entwicklung von einer zunächst ideologisch kontrollierten zu einer weitgehend eigengesetzlichen Musikproduktion in der DDR war in Weimar besonders gefragt. In einem konzentrierten Abriß (*Die neue Musik der DDR im Kontext der Internationalen Musikgeschichte*) markierte er das allmähliche Zurückweichen der »Theorie« vor der Praxis, der sie letztlich recht geben mußte: den mühseligen Prozeß der Rückeroberung von avantgardistischen

Traditionen im 20. Jahrhundert und der Öffnung gegenüber aktuellen Strömungen (vom Umgang mit dem Eislerschen Erbe, mit Schönberg und der Wiener Schule über den Einfluß der Darmstädter Schule und ihrer Alternativen vor allem in Frankreich (Varèse und Xenakis), ebenso bei den Polen (etwa Lutos- ³awski und Penderecki) bis hin zur »Entdeckung« der Amerikaner, die vor allem in Gestalt von John Cage sehr spät, erst gegen Ende der DDR bei den jüngeren Komponisten auf Interesse stießen).

Aufbruch und Selbstfindung: dies war im Musikschaffen der DDR offenbar eng miteinander verknüpft. So suchten viele Komponisten den »Anschluß« an die Standards westlicher Moderne, indem sie sich – quasi in Tateinheit damit – das Feld historischer Avantgarden erschlossen. Dies jedenfalls kristallisierte sich in Weimar als die vorwiegende (nicht alleinige) Tendenz heraus. Und sie gilt sicher weniger für das finale Stadium der DDR als für die 70er Jahre, einer sehr markanten Phase in der DDR-Musikgeschichte. Mit Berufung auf ihre Lehrer, also auf Hanns Eisler, Rudolf Wagner Régeny und Paul Dessau, fanden Komponisten der damals jüngeren und mittleren Generation wie Siegfried Matthus, Friedrich Goldmann, Georg Katzer, Friedrich Schenker, Paul Heinz Dittrich oder Jörg Herchet zu einer avancierten Sprache wie auch zu ganz individuellen Handschriften. Prägten sie damit gar selbst eine Art »Avantgardismus« aus? Gab es so etwas in der DDR, was ja der Musikgeschichte dieses untergegangenen Landes ein berechtigtes Interesse sichern würde? So definitiv wurde die Frage in Weimar zwar weder gestellt noch beantwortet, doch gaben vor allem die jüngsten Teilnehmer des Symposiums bemerkenswerte Motive zu erkennen, sich mit der DDR-Musik zu beschäftigen. Sie gründeten in dem Befund, daß diese Musik sich kaum jemals (oder nur am Rande) im reinen funktionslosen Experiment verlor, daß die Versuche, im materialen Bereich von Musik Neues zu finden, im wesentlichen am Sprachcharakter dieser Musik festhielten, daß die Werke – auch vor dem Hintergrund eines im Ganzen positiven Verhältnisses zu klassischen Traditionen – oft »gebauter«, mitunter auch drastischer in ihrem Mitteilungsdrang waren, als man es von neuer Musik anderenorts kannte. Auch die avancierten Komponisten wollten per Kunst – wenn auch nicht im Sinne offizieller Politik – über Befindlichkeiten, Welthaltigkeiten (wie immer man das umschreiben mag) »reden« und »verstanden« werden. Womöglich findet DDR-Musik gerade darin einst ihre neue »Perspektive«.