

Auch noch zwanzig Jahre nach der Vereinigung des in Ost und West geteilten Deutschlands sind die Kenntnisse darüber, was die Eigenarten von Leben, Kultur und künstlerischem Schaffen ausgemacht und geprägt hat und damit auch über die Besonderheiten der musikalischen Sprachen einseitig. Zudem scheinen sich die – in jedem Falle – falschen Klischees weiter zu verbreiten. Um dem gegen zu steuern haben wir Komponisten quer durch die Jahrgänge hindurch gebeten, darüber zu schreiben, wie die sozialen Bedingungen des Komponierens – »damals« – tatsächlich gewesen sind, wozu ein paar Stichpunkte der Redaktion als Orientierung dienen sollten:

Arbeits-/Verdienstmöglichkeiten; Verlagssituation; Aufführungsmöglichkeiten; Rolle von Rundfunk und Schallplatte; Abhängigkeit von Politik und Staatsmacht; Freiräume – Möglichkeit von Eigeninitiativen zur Aufführung neuer Musik; ästhetische Anknüpfungspunkte; Quellen der Information über das internationale Schaffen; Reisemöglichkeiten; Zusammenarbeit mit Interpreten. Die »Parolen«, die Wolfgang Heisigs Text eröffnen, beziehen sich expressis verbis auf diese Stichpunkte. (Die Redaktion)

Wolfgang Heisig

Platter Schall auf Schallplatten
 Verdiente verdienen
 Gute Aufführung(szahlen) bei guter Führung
 Erlegene Verlage
 Funken in der Runde – nicht IM
 Rundfunk-Abhängigkeit \triangleq (im Sinne von)
 Rumhängen, Ausklinken
 Freiräume

Zweimal stand die Nationalhymne der DDR im Fokus meines Komponierens. In *Jakobs Vorschlag* für Streicher, zwei Flöten, zwei Klarinetten, Englisch Horn, Fagott, Horn und Trompete (1979) war der Text schon verbannt und ich stellte mir vor, dass es im nächsten Schritt die Melodie treffen würde. Ich schrieb ein Stück für kleines Ensemble, in dem die Melodietöne nur noch konspirativ, als von Flöten erzeugte Kombinationstöne im Ohr des Zuhörers wahrgenommen werden. Das Klavierstück mit dem Titel *Alle beide* aus den 80er Jahren synchronisiert die Hymnenmelodien beider deutscher Staaten, kombiniert mit Zitaten aus Eislers *Heimat, meine Trauer* und Schönbergs Op. 11/1.

Im D-Zug der Deutschen Reichsbahn auf der Rückfahrt von Berlin nach Dresden (Stehplatz) 1985 oder 1986 hatte ich plötzlich ein Lied im Kopf mit der Anfangszeile: »Was die Welt wohl von Deutschland hält, wenn sie sieht

Soziale Kontexte

Komponistinnen und Komponisten geben zu Protokoll

wie die Mauer fällt«. Ich war nicht sicher, ob ich es schon mal gehört oder eben neu komponiert hatte. Eine Zeitungsnotiz über eine wieder einmal von E. Honecker gegebene Hasenjagd für das Corps diplomatie fand ebenso tonmalerischen Eingang in ein Streichquartett genannt *smile smile*, wie die Idee des *Gemeinsamen Papiers* zwischen SED und SPD von 1987 in ein gleichnamiges Stück für Violine und Viola. Auch die Vertonung des »Sozialistischen Hippokrates-Eids« mit dem Titel *Die Reihenfolge der Patienten bestimmt der Arzt* für Sprecher, Harmonium, DX7, Mandoline, Grashalm und schlagende Tür nach einer längeren Zahnarztwarteraumerfahrung, gehört hierher.

Am deutlichsten tritt die Situation vielleicht zu Tage in der Erinnerung an ein Konzert, das 1979 anlässlich des 30. Jahrestags der Gründung der DDR im Studiosaal des Dresdner Kulturpalastes stattfand. Nachdem erwartungsgemäß eine Reihe passender Stücke zum locker-modernen Republikgeburtstag abgespielt waren, betraten – im schwarzen Anzug – ein Sänger (Dieter Beckert) und sein Begleiter (ich) die Bühne. Eine drei(!)-minütige Einleitung befasste sich ausschließlich mit der pedalverstärkten Zelebrierung eines Es-Dur-Rauschens, assistiert von einem zweiten unsichtbaren Klavier hinter der Bühne (Christian Münch). Dann das kurze Lied von der *Schuhsohle*¹, die die Elbe entlang geschwommen kommt und ihr Geheimnis nicht preisgibt. Kurze Stille. Und plötzlich: ein tobender Saal. Der Pegel war dermaßen hoch, dass ich das Gefühl hatte, eine sozio-dynamische Stillhalteblase sei geplatzt. ■

P.S.: Vielleicht noch ein Zusatz zur Problematik: Am Pirnaischen Platz in Dresden gab es eine Leuchtschrift auf einem Plattenbauhochhaus mit der Parole: DER SOZIALISMUS SIEGT. Meine Lesart damals: DER SOZIALISMUS VERSIEGT.



Geb. 1952 in Zwickau, arbeitet seit 2006 als Fachlehrer für Musik am Beruflichen Schulzentrum Döbeln.

¹ siehe S. 26

Foto-Essay *Umbau* von Arne Reinhardt, Foto 10

Schuhsohle

Wolfgang Heisig

$\text{♩} = 40$

Ich steh an der El - be da kommt ei - ne Schuh - soh - le

legato sempre

vor - bei - geschwom - men ich kann nicht durch's Was - ser

un - ter die Soh - le sehn das macht mich un - ruhig

Georg Katzer: Dokument

Zum kompositorischen Alltag der DDR gehörten interne Einschätzungen und Bewertungen neuer Werke durch Funktionäre des Verbandes der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR oder anderer politischer Gremien. Das folgende, erst kürzlich aus dem internen Material des Komponistenverbandes aufgetauchte Papier über das 1. Streichquartett von Georg Katzer, komponiert 1966, ist ein Beispiel für diese zensorische Praxis und Geisteshaltung, die das kulturelle Klima nicht unwesentlich geprägt hat. Ob und inwiefern dadurch kompositorische Handschriften tatsächlich beeinflusst worden sind, ist eine nach wie vor offene Frage. Ungeachtet solcher zensorischen Tätigkeit nahm der Deutsche Verlag für Musik Leipzig Katzers 1. Streichquartett als neuntes Werk in seine Editionsreihe positionen. Kammermusik junger komponisten auf, die »jüngeren komponistengenerationen gelegenheit geben (will), sich mit ihren kompositorischen arbeiten einer breiteren öffentlichkeit vorzustellen.« (Partituroorwort.)

Zum Autor des folgenden Textes schrieb Katzer »wahrscheinlich Dieter Nowka¹« und fügte hinzu: »Übrigens irrt er, wenn er schreibt, das Stück sei aleatorisch.« (Die Redaktion)

»Katzer: Streichquartett

Ein saures Amt..... aber da mir nach letzten Informationen bevorsteht, des öfteren mit derartigen Erzeugnissen konfrontiert zu werden, möchte ich die folgenden Ausführungen prinzipiell machen, und zwar unter [sic] dem Stichwort ›Unnütze Nachhole‹, damit ich mich für die künftigen Fälle nur noch pauschal auf diese, – sich sicher immer wiederholenden Ausführungen berufen kann. (d.h. also: Koll. XYZ siehe ›Unnütze Nachhole‹!).

In der Sektion ist meine Einstellung zu modernen und sehr modernen Kompositionsverfahren bekannt. Ich bin grundsätzlich für die sinnvolle [Verwendung (handschriftl.); NN] aller heute möglichen Möglichkeiten von der Dodekaphonie über die Serialität bis zur Aleatorik. Aber eben sinnvoll! Es ist m.E. sinnlos, wenn wie hier im Falle Katzer die Arbeitsprinzipien Stockhausens aus den mittleren 50er Jahren nachgeahmt werden, um zum selben unbefriedigenden Ergebnis zu kommen wie dieser ›Komponist‹. Zumal sich international erwiesen hat, daß Stockhausen mit seinen physikalischen Grundvorstellungen über das ›Wesen des Tones im Raum‹ im Unrecht war. Führende Physiker und Akustiker Westdeutschlands, Hollands und Amerikas haben es ihm nachgewiesen. (Herbst 1965 und Frühjahr 1966). Im Frühjahr 1966 ist daraufhin

[sic] Stockhausen von Herrn Stuckenschmidt höchstpersönlich in der ›Frankfurter Allgemeinen‹ abgeschossen worden mit dem Hinweis, daß Stockhausens Ausgangspunkte falsch waren, daß er zwar manches Interessante an neuen Geräuschen erfunden, jedoch jeden Kunstbeweis solcher Geräusche bislang schuldig geblieben sei. Das sin[d] die Fakten, von denen wir auszugehen haben, und es ist völlig sinnlos, eine Entwicklung, die von immerhin großen Kennern zeitgenössischer Musik als ad absurdum führend erkannt worden ist, [...] jetzt bei uns nachholen zu wollen. Denn wir werden zu keinem anderen Ergebnis gelangen können. Es handelt sich nämlich dabei in erster Linie um Materialfragen, deren Ursachen und Verabsolutierung, und nicht um ideologische Dinge. Wenn wir aber schon davon reden, dann trotzdem die Frage: Was will Katzer mit dieser Art von Musik ausdrücken? Will er sich, da der Klang der gleiche ist wie bei Stockhausen, Ligeti, Castiglioni uswuswuswusw, hier deren existenzphilosophischer Termini bedienen? Vereinsamung des Menschen in vertechnisierter Welt? Hilfeschrei der gequälten Seele angesichts des Unerhörten? Oder möchte er ideologisch umfunktionieren, was nicht umfunktionierbar ist, was überhaupt nicht Ausdruck von irgendetwas ist, sondern nur verabsolutiertes Material?

Zum Stück im Einzelnen. Hier feiert die Aleatorik Triumphe. Wer ist für das Ergebnis verantwortlich? Der Komponist nicht mehr, da er alles, Rhythmus [sic], Tempo, Agogik und mehr dem Interpreten überläßt, der bei uns (1) zumal solcher Notation infolge mangelnder Erfahrung völlig hilflos gegenübersteht. (Ich möchte ihm solche quälende Erfahrung, wie sie etwa mit solcher Musik die Kollegen des Südwestfunkorchesters jahrzehntelang machen mußten, auch ersparen, denn ... siehe oben, es ist nichts [sic] dabei herausgekommen, wenn man von diversen Nervenzusammenbrüchen und Selbstmorden der gepeinigten Musiker absieht.) Ich habe auch prinzipiell nichts gegen Aleatorik. Sie wird heute immer mehr zum legitimen Mittel genauso wie es die Dodekaphonie geworden ist. Es ist eine der möglichen Umgangssprachformen des 20. Jahrhunderts in der Musik. Aber man muß nicht um jeden Preis in ihr sich verständigen wollen, und man muß, wenn, dann überhaupt etwas zu sagen haben, bzw. sich überlegen, ob man das zu Sagende nicht einfacher ausdrücken kann, vor allem eindeutiger, nicht so aphoristisch, daß jeder Interpret sich seine Privatkomposition daraus machen kann. Und daß [sic] ist hier ausgesprochen der Fall. Ich halte das einfach für eine Flucht des Komponisten vor

Geb. 1935 in Habelschwerdt (Schlesien), lebt seit 1963 als freischaffender Komponist in und bei Berlin.

1 Komponist und Musikwissenschaftler, 1924-1998, Vorsitzender des Bezirksverbandes Schwerin, Dozent an der Musikhochschule Franz Liszt Weimar, entwickelte einen von sorbischer Folklore und Jazz inspirierten, leicht fasslichen Stil.

der Verantwortung für die fertige Gestalt seiner Schöpfung. (Immer noch unterstellt, daß Katzer hier wirklich etwas zu sagen gehabt hätte!) Hier aber wird nun etwas ganz einfaches ausgesagt. Gut so! Aber weshalb dann diese unheimliche [sic] Verkomplizierung??? Thema der Komposition auf der ersten Zeile. Vier Töne. Welcher Rhythmus bitte? Vielleicht zwei Viertel, dann Viertelpause, dann es-ges? Weshalb schreibt er es dann nicht? Der nächste Komplex dient der Ergänzung dieses Gedankens [...]. Bis dahin gut. Was soll jetzt schon das Glissando. Soll es die auch möglich [sic] Füllung dieses Tonraumes andeuten? Dann wieder etwas Neues und dann gleich noch etwas, gleichsam Vorstellung des gesamten Materials? Welches, bitte? Dann wird's denkbar einfach und zugleich blöd: Was soll dieses Herumgerutsche um das D? In allen Instrumenten? [...] Dann Herumrutschen um F. Wozu? Zeile Fünf wiederum Material. Wann geschieht damit endlich etwas? [...] Man könnte das ganze Stück also ganz einfach auf seine Materialvorgänge reduzieren, denn mehr ist es nicht. Aber das ist doch, verdammt nochmal, keine Kunst! Man soll doch nicht immer wieder Experimente, und seien sie noch so geglückt, - (dieses hier ist von seinem [sic] Standpunkt aus noch nicht einmal das!) – für Kunstwerke ausgeben. Soll Katzer sowas [sic] im Kämmerlein ausprobieren, sich Musiker, die willens sind, das zu spielen, zusammenholen, sich das vorspielen lassen, ein Band davon machen und uns dann (2) vorspielen und mit uns darüber diskutieren.

Solche immer wiederkehrenden Vorgänge, z.B. Unbestimmtheitsrelationen, Zufällige [sic] Zusammenklänge usw. langweilen. Ich kenne sie aus hunderten von Nachtprogrammen westlicher Sender. Sie stören mich nicht etwa, sie – [man] verzeihe mir das harte Wort – kotzen mich einfach an. Ich fühle mich auf den Arm genommen, weil der Komponist sich vor dem Endergebnis seiner aleatorischen Notation drückt. Und das ist die gewaltige Gefahr der gesamten Aleatorik und auch der Serialität. Je einzigartiger ein Effekt ist, umso unwiederholbarer wird er. [...] Was aber tut Katzer? Er stellt seitenlang Material auf und variiert [sic] es permanent, so permanent, daß man es nirgendwo wiederfinden kann, ganz abgesehen von der fehlenden Aussage. — [...] Trotzdem scheint mir der [sic] zweite und dritte Satz besser zu sein als der erste. Es werden zumindest Stimmungen durchgehalten, bei denen ich nur den Einwand habe, daß man sie auch hätte einfacher notieren können. So aber kann ich mich des Eindrucks der Mache nicht erwehren, die hier etwas verdecken soll, was

28 bei genauer Notation sofort erkennbar wäre,

nämlich, daß die Substanz nicht ausreicht.

Man sollte aber doch einmal versuchen, dieses Stück zum Klingen zu bringen und es dem Komponisten vorzuspielen, oder besser, gleich mehreren, die ähnlich komponieren wollen. Vielleicht ersparen wir uns dann viel Herumgerede, da uns entgegengehalten wird, wir könnten uns dieses Klangbild einfach nicht richtig vorstellen aus der Partitur. Der Überheblichkeiten soll es da viele geben.

Ansonsten keinerlei Empfehlung!!!! Nur zur Diskussion, zur hoffentlich [sic] abschreckenden Diskussion!(3)« ■

Annette Schlünz

Um es vorweg zu nehmen: Mein Werkverzeichnis umfasst heute 87 gültige Werke, davon entstanden fünf vor dem 9. November 1989. Natürlich bin ich in der DDR aufgewachsen und ausgebildet worden, aber mein Selbstverständnis als Komponistin wurde danach geprägt.

Darf man als in der DDR Geborene vom Zeitpunkt einer glücklichen Geburt sprechen? Ist es möglich, im angeblichen Unrechtsstaat wie von selbst von einer Nische in die andere gefallen zu sein, eine solide, gute Ausbildung genossen zu haben, möglichen Bedrängungen, sei es durch Zufall, glückliche Umstände, Spürsinn oder schützende Hände von Menschen der älteren Generation, ausgewichen zu sein? 1964 wurde ich in der sich gerade zur sozialistischen Großstadt entwickelnden Provinz Dessau geboren.

Nische 1: Musikschule, Theater.

Mein erster Blockflöten- und Theorie-Lehrer war der Komponist Günther Eisenhardt, der seine Schüler früh zum Komponieren anregte. Unsere ersten eigenen Stücke führten wir in weihnachtlichen Konzerten in Dessau und umliegenden Städten wie Coswig oder Köthen auf.

Nische 2: KKK.

Als Hans Jürgen Wenzel 1976 im Bezirk Halle eine Kinderkomponistenklasse (KKK) gründete, war ich sofort dabei. (Ein Großteil der Schüler kam, wie ich, aus nichtmusikalischen Elternhäusern, die Ausbildung mit wöchentlichem Kompositionsunterricht, Konzertbesuchen und zwei jährlich stattfindenden zehntägigen Ferienkursen war kostenlos ...)

Dort begegnete ich wirklich der Musik des 20. Jahrhunderts: Die 2. Wiener Schule war eines der ersten Themen, die Musiker der *Hanns-Eisler-Gruppe* wie Burkhard Glaetzner oder Friedrich Schenker waren oft zu Gast, alle unsere Stücke wurden öffentlich mit dem

Geb. 1964 in Dessau (Sachsen-Anhalt), lebt freischaffend in Süddeutschland und immer wieder in Frankreich

Profi-Ensemble *Konfrontation Halle* uraufgeführt. Mit der Sängerin Roswitha Trexler verband mich als Sechzehnjährige schnell eine Freundschaft, wir trafen uns mehrfach zum Arbeiten im Schloss Kochberg und standen gemeinsam auf der Bühne. 1988 hoben wir meine *Rosen* bei den Dresdner Musikfestspielen mit viel Erfolg aus der Taufe. Im Bachmannschen Text heißt es, eindringlich gesprochen: »die Nacht muss das Blatt wenden ...«.

In die Zeit um 1980 fällt der sporadisch stattfindende Unterricht bei Dietrich Boekle, der aus Darmstadt in die DDR zum Dirigierunterricht kam. Er prägte meine kompositorischen Ansprüche und überzeugte mich, ein Kompositionsstudium aufzunehmen. 1979 fuhr ich, dank Hans-Jürgen Wenzel, zum ersten Mal zu den Geraer Ferienkursen. Schnell floh ich von dem mich von oben herab betrachtenden Siegfried Köhler zu Paul-Heinz Dittrich, der unabhängig von Alter und Geschlecht einfach die Musik las. Bei ihm begriff ich, was Komponieren bedeutet, er kritisierte stark, aber entfachte Arbeitseifer. Jedes Jahr verfolgte ich nun seinen Unterricht in Gera. Die Ferienkurse wurden zum wichtigen Treffpunkt aller jungen Komponisten im Austausch mit der nächsten Generation. Es war ein Gefühl von Gemeinschaft, die Begegnungen wurden prägend (mit Goldmann, Katzer, Zechlin, Bredemeyer, Voigtländer ...)

Nische 3 : Kompositionsunterricht Udo Zimmermann.

Dresden 1983. An der Hochschule für Musik sah es anders aus, der Unterricht war oft langweilig, anspruchslos bis auf wenige Ausnahmen. Ich fühlte mich eingengt in meinem Tun. Niemand interessierte sich wirklich für die wenigen Kompositionsstudenten, Aufführungen waren rar, die Organisation mühsam. Der Kompositionsunterricht wurde im tristen Dresden zum Überlebensort (auch der im Einzelunterricht stattfindende Tonsatz/Neue Techniken bei Wilfried Krätzschmar sowie das obligate Hauptfach Klavier bei Frau Richter, die mich interessantes Repertoire spielen ließ.) Bei Udo Zimmermann konnte ich mich durch seine gut bestückte Bibliothek arbeiten, ost-westdeutsche Kulturpolitik aus erster Hand erfahren, stundenlang realitätsfern einfach über Kunst diskutieren. Live-Musik erlebte man im Studio Neue Musik der Hochschule, bei den *DDR-Musiktagen*, der *Biennale*, auch um die etwas »freiere« Berliner Luft zu atmen und um mit den künftigen Kollegen im Austausch zu bleiben.

Prägend wurde der Besuch des Bartók-Festivals Szombathely 1986. Eötvös, Kurtág, Jeney, Cage und viele französische Musiker an

einem Ort zu erleben, gab Ideen und Kraft für lange Zeit. Vor allem, als in Dresden mein Diplomstück *Über die Hügel wuchert der Ginster* für Bariton, Kammerchor und Orchester 1987 kurz vor der Aufführung kommentarlos abgesetzt wurde: Den Chor hatte ich selbst mit dem ganz jungen Dresdner Kammerchor einstudiert, der Bariton war bereit – lag es am Rimbaudschen Text? Wohlweislich blieb er französisch, aber es heißt da: »Die Wege sind hart. Über die Hügel wuchert der Ginster. Die Luft steht still. Weit sind die Vögel, die Quellen! Noch einen Schritt, und ich bin am Ende der Welt.« Am Ende schreit der Chor: »Genug! Das ist die Strafe. - Vorwärts! ...«

Zimmermann schlug mir 1987 vor, eine halbe Stelle als musikwissenschaftliche Mitarbeiterin im neu gegründeten Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik zu besetzen. Dank seiner Hilfe konnte ich mein Studium vorzeitig beenden, ich wollte raus aus der Hochschule und sagte sofort ja.

Nische 4: Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik.

Die Stelle am DZfzM sowie ein Lehrauftrag für Tonsatz/Gehörbildung an der Musikhochschule ab 1987 machten mich finanziell unabhängig. Ich war gerade Dreiundzwanzig geworden. Die Arbeit im DZfzM war im Nachhinein betrachtet geistiger und musikpraktischer Luxus: Ich schrieb Programmheftartikel, hatte Zeit, Werke zu analysieren, extrem viel zu lesen (es gab direkten Zugang zu Westzeitschriften über die Landesbibliothek). Ich stand in Kontakt mit allen jungen Komponisten der DDR, mit Institutionen im In- und Ausland, kümmerte mich um Auftragswerke, lernte zahlreiche Komponisten und Musiker kennen (Schnebel, Stockhausen, Globokar, Kegel, von Zieritz), betreute Veranstaltungen, konnte bald selbst Projekte konzipieren und in Eigenverantwortung umsetzen. Viele Dinge, die ich noch nie getan hatte, lernte ich durchs Machen, man vertraute mir einfach.

1988 konnte ich der ersten Einladung in den Westen folgen, zum Komponistinnenfestival nach Heidelberg. Roswitha Sperber schaffte es, den Ort zum wichtigen Treffpunkt von Ost und West zu machen, ich saß mit Gubaidulina, Loudova, Hölszky, Dinescu, Coates an einem Tisch. Von dort erhielt ich auch 1989 einen meiner ersten Aufträge, ein Streichtrio. (Randbemerkung: Den Pass zu bekommen, war schwierig, ich wusste bis zwei Tage vorher nicht, ob ich reisen konnte, man hatte mir auch nahegelegt, bestehende Westkontakte abzubrechen, was ich verweigert hatte und durfte trotzdem reisen. Ich hasste den »vorausseilenden Gehorsam« vieler meiner Landsleute.)

Nische 5: Akademie der Künste Berlin.

Von 1988-91 war ich an der AdK Meisterschülerin bei Paul-Heinz Dittrich. Damit wurde ich, wie alle Akademieschüler, offiziell »Reisekader«. Doch ich begleitete Dittrich nur einmal nach Köln zu einem Kompositionskurs im Juli 89, fuhr ein zweites Mal nach Heidelberg zu meiner Uraufführung im September 89 – dann fiel die Mauer. Bewusst kehrte ich, trotz Angeboten zum Bleiben, in den Osten zurück, wo ich dabei sein wollte, verkrustete Strukturen aufzubrechen, zu verändern. Aufführungen gab es im Rahmen der Akademie-Konzerte, Aufträge folgten langsam in Ost und West. Der Rundfunk spielte noch keine Rolle, ich hatte auch keine Schallplatte und keinen Verlag in der DDR.

1989/90.

Als die Mauer fiel, war ich fünfundzwanzig, das Tor ging im richtigen Moment für mich auf. Viele meiner älteren Freunde hatten vorher das Land verlassen, vermutlich wäre auch ich irgendwann in Bedrängnis geraten. Die Geschichte war schneller. Nie werde ich die Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik im Oktober 1989 vergessen, wie wir, trotz Verbot, vor jeder Veranstaltung eine Resolution

Geb. 1945 in Zeitz (Sachsen-Anhalt), seit 1990 Lehrer für Tonsatz und Improvisation am Musikhaus e.V. in Berlin-Hohenschönhausen.

Foto-Essay *Umbau* von Arne Reinhardt, Foto 11



mit Forderungen nach Veränderungen verlangen, wie Klaus Huber die Stimme versagte, als er auf dem Kolloquium *Musik und Politik* seinen Vortrag hielt und überwältigt von den auf der Strasse stattfindenden Ereignissen war.

Kurze Zeit später brach der Konsumterror aus, die (wenn auch erzwungene) geistige Gemeinschaft zerbrach, jeder stand für sich. Ich zog vor, freischaffend zu werden und endlich in mein lange geliebtes Land Frankreich zu gehen, wo alle über den Mauerfall erfreut waren, sich aber niemand für die innerdeutschen Probleme interessierte. Die Distanz und der Blick von »draußen« relativierten vieles. In diesem neuen Umfeld setzte sich meine musikalische Entwicklung fort. ■

Herrmann Keller

Mit den Jubiläen des Jahres 2009 habe ich große Schwierigkeiten. 60 Jahre Bundesrepublik: Das konnte ich nicht feiern, denn ich hätte zugleich den 60. Jahrestag der Spaltung Deutschlands feiern müssen. 20 Jahre »Mauerfall«: Schlechter als mit dieser Wortschöpfung kann kaum ausgedrückt werden, was damals geschah. Die Mauer ist ebenso wenig »gefallen«, wie sie 1961 »gewachsen« ist. Es waren friedliche Demonstranten, die den Druck erzeugten, Demonstranten, die in der DDR groß geworden waren und offenbar – alles in allem – mehr Gewaltlosigkeit und weniger Gewalt gelernt hatten. Und es waren die Führenden in Partei und Staat, die uns zwar mit dauernden Proben für den »Ernstfall« gepeinigt hatten, als dieser jedoch eintrat, nicht auf das eigene Volk schossen, sondern die Öffnung der Mauer zuließen. Die friedliche Übernahme der DDR war nicht möglich ohne die friedliche Übergabe. Wer das nicht zugehen kann, dessen Blick auf die DDR ist nicht freier, als es der Blick der DDR-Funktionäre auf die Bundesrepublik war.

Ich möchte meine Erinnerungen damit beginnen, dass ich niemals von Lehrern geprügelt wurde. Eine Selbstverständlichkeit? So mancher Altersgenosse aus dem Westen berichtete, dass in seiner Schule die Prügelstrafe, meist von alten Nazi-Lehrern verhängt, an der Tagesordnung war. Sowohl in meiner Schulzeit als auch in meiner Studienzeit gab es gute und vielfältige Beziehungen zwischen den Schülern bzw. Studenten, was mit dem Wort »sozial« ja ursprünglich gemeint ist. Meinem Lehrer Johann Cilenšek¹ verdanke ich neben der handwerklichen Ausbildung vor allem eine gute Information über die internationalen Entwicklungen der neuen Musik. Die Wiener Schule, Nono, Boulez, Stockhausen, das Frühwerk



Foto-Essay *Umbau* von Arne Reinhardt, Foto 12

von Kurtág wurden besprochen; mit Lutosławski war er persönlich bekannt. Da aus meinem vorsintflutlichen Studentenradio kaum ein klarer Ton kam, hörte ich die Tonbänder der neuesten West-Aufführungen in der Küche des Weimarer Komponistenverbandes, der sie aus der (Ost-)Berliner Zentrale bestellt hatte. 1967 gestaltete ich ein Programm gegen den Vietnam-Krieg mit Musik von Nono statt von Schostakowitsch. Letzterer wurde mir von mehreren Hochschul-Verantwortlichen dringend vorgeschlagen, aber ich blieb bei Nono und setzte mich durch. So etwas war möglich, solange man nicht die gerade geltende Auslegung des Sozialismus in Frage stellte. Aber öffentlich kritisiert werden durfte Schostakowitsch nicht; er war längst so etwas wie ein Staats-Komponist. Das ist äußerst kurios angesichts der heutigen Situation, da er wie ein Sieger der Geschichte überall gespielt wird, während etwa von Schönberg allgemein nur die *Verklärte Nacht* bekannt ist und sonst gar nichts.

Es hing natürlich auch in der DDR von Personen ab, welche Arbeitsbedingungen man vorfand. Ich ging nach Berlin und bekam beste Unterstützung, solange Eberhard Rebling Rektor der Hochschule war; danach nicht mehr. Zumal meine Arbeit durch die Armeezeit unterbrochen wurde (1971-1973), wollte ich möglichst bald von der Hochschule weg und kündigte die Festanstellung 1976. Das konnte ich mir leisten, denn in der DDR gab es zwar politische, aber viel weniger ökonomische Zwänge. Sparsames Leben vorausgesetzt brauchte ich mir kaum Sorgen um meine finanzielle Situation zu machen, zum immer wieder ausgedrückten Staunen der Kollegen aus dem »Westen«. Dabei gab es in meiner künstlerischen

Arbeit keine Kompromisse. Nie in all den Jahren nahm ich einen Auftrag für etwas an, das ich von mir aus nicht hätte machen wollen. Mein Geld verdiente ich zum einen Teil mit den Konzerten unseres Berliner Improvisations-Quartetts, später Improvisations-Trios, veranstaltet häufig vom staatlich unterstützten Kulturbund, aber auch vom DDR-Rundfunk und anderen Institutionen. Dabei war unsere Musik (das gern verwendete Wort Freejazz beschreibt sie nur ungefähr) nicht gerade das von oben Gewünschte. Aber wir konnten sie spielen und zwar viel öfter als heutzutage. Zum anderen Teil gab es Geld durch Aufträge des (Ost-)Berliner Magistrats, was wesentlich dem Einsatz von Wolfram Heicking² zu danken ist. Dafür waren nur ein kurzes Gespräch und eine Unterschrift nötig, anders als bei den heutigen Projektanträgen mit Aussicht auf Misserfolg.

Was eine Zensur betrifft, hatten wir es natürlich besser als die Schriftsteller oder Bildenden Künstler. Hineinkomponieren konnte man in unsere Stücke nicht und so blieb das, was etwa im Klub der Kulturschaffenden in Berlin gespielt wurde, gänzlich unangetastet. Dass ein Stück von mir zu einem offiziellen politischen Anlass aufgeführt würde, erwartete ich erst gar nicht.

Wichtiger war mir ein Gebiet, auf dem nur ich selbst kontinuierlich zu arbeiten versuchte: das der Improvisation mit dem Publikum. Ich war zu der Überzeugung gelangt, dass Improvisation dann am freiesten ist, wenn Geld keine oder eine möglichst geringe Rolle spielt. Angesichts einer Tendenz, die genau in die andere Richtung zeigt, ist diese Intention vielleicht nicht einmal mehr verständlich. Mir schwebte damals vor, dass die Menschen nicht Musik konsumieren, sondern dass sie sie sel-

2 Wolfram Heicking, geb. 1926, Komponist (Film- und Hörspielmusiken, Bühnenwerke und Songs) und Musikwissenschaftler, 1969-1992 Professor für Tonsatz an der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin. (Anm. d. Red.)

1 Johann Cilenšek (1913 - 1998), Komponist mit einem vielseitigen orchestralen und kammermusikalischen Instrumentalschaffen, Professor für Komposition an der Musikhochschule Franz Liszt Weimar (1947-1972), Rektor der Hochschule von 1976-72. (Anm. d. Red.)

ber machen, und zwar beständig, neue Hausmusik als Gefühlsausdruck innerhalb einer Gruppe, Konzerte mit Kompositions- oder Improvisationsmusik als Anregung dafür. Hier traf sich meine künstlerische mit der politischen Überzeugung: Marx wollte ja langfristig das Geld abschaffen! Man mag das alles jetzt naiv finden, sollte aber zugeben, dass eine solche Entwicklung besser gewesen wäre als die heutige allgemeine Berieselung mit schlechter Musik und die Herrschaft unbeherrschbarer Finanzmärkte.

Leider bekam ich zu solchen – vielleicht sogar als linksradikal empfundenen – Unternehmungen nicht viele Gelegenheiten. Ich glaube, dass dies weniger der Angst vor unkontrollierten Aktionen zusammenhing. Vielmehr hatte der »reale Sozialismus« allmählich aufgehört, eine echte Alternative zum Kapitalismus zu sein und das Interesse galt nicht fundamentalen Erneuerungen, sondern eigentlich nur noch der Erhaltung der physischen Existenz des Staates. So entstanden die ursprünglich angestrebten neuen Beziehungen zwischen den Menschen nur ansatzweise (allerdings heute noch immer fühlbar!), das Geld gewann dagegen sogar Bedeutung in Form einer zweiten Währung, der West-Mark. Allerdings, wenn ich für einen Moment den Kalten Krieg mit einem Fußballspiel vergleichen darf, dann wird heute so getan, als hätte die DDR immer nur Selbsttore geschossen. So etwas gibt es aber nicht. Die andere Seite hat unablässig versucht, zum Erfolg zu kommen, und sogar Selbsttore entstehen zumeist unter gegnerischem Druck.

Nachdem ich 1969 schon einmal am Beethoven-Wettbewerb in Wien teilgenommen hatte, konnte ich mit meinem Quartett bzw. Trio ab 1979 im Westen konzertieren. Die Prozedur bis zu dieser Erlaubnis allerdings und die Umstände der einzelnen Reise waren unsäglich. Ich musste alle Kontakte (ohne eigenes Telefon) selbst herstellen, einen großen Teil des Honorars abgeben usw. Stabile Verbindungen mit westlichen Musikern oder Veranstaltern wurden dadurch erschwert, weil das Visum nur für ein Konzert galt und es manchmal auf der anderen Seite für unsere »Ostler«-Probleme gar kein Verständnis gab.

Nun zu meiner Bespitzelung durch die Stasi: Sie erfolgte, weil ich Wolf Biermann I besuchte, der zwar schon in »Ungnade« gefallen war, aber nicht aufhörte, die DDR als den besseren deutschen Staat zu bezeichnen. Leute, die wegen Biermann I in den Knast gingen, müssen sich fragen, ob sie das für den heutigen Wolf Biermann II auch riskiert hätten, der sich als Antikommunist und CSU-Freund gebärdet. Noch so ein Kuriosum.

Ich habe die vielen Ärgernisse der DDR-Zeit keineswegs vergessen. Nur bin ich in mancher Hinsicht vom Regen in die Traufe geraten. Dafür ein Beispiel: Beim VEB Deutsche Schallplatten hatte ich längst die schon vorhandenen Rundfunkaufnahmen für meine NOVA-Platte eingereicht, da blieben zwei der Interpreten in der Bundesrepublik. Das Stück wurde abgelehnt. Nachdem ich ein neues Programm zusammengestellt hatte, blieb wieder einer weg. Ich musste betteln gehen, um die Produktion eines Ersatz-Stücks. Von solchen Problemen ist man heute frei. Man kann alles veröffentlichen, aber nur, wenn man Geld hat, und um an dieses zu gelangen, wird man unter Umständen Kompromisse machen, die nicht besser sind als mein Nachgeben gegenüber dem VEB Deutsche Schallplatten. Hinzu kommt, dass die ökonomische Konkurrenz nicht nur zum Unterbieten der Preise, sondern auch zum Unterbieten des Geschmacks führt.

Ich bin weit davon entfernt, mir das politische System der DDR zurück zu wünschen. Aber wenn ich mir etwas wünschen könnte, dann wäre es die gesellschaftliche Rolle, die wir fünfzehn Jahre lang vor allem beim Jazz-Publikum einnehmen konnten. (Bei einer Befragung stellten wir fest, dass ein nicht geringer Anteil von jungen Arbeitern in unseren Konzerten war!) Eine Musik zu machen, die nicht aus kommerziellen Gründen den vermuteten Wünschen des Publikums folgt, sondern mit dem Publikum einig ist in einer oppositionellen Haltung, die schon lange zur Kunst gehört, das versuche ich weiterhin, und dafür wünsche ich mir – sagen wir: nichtkapitalistische Verhältnisse. ■

Ralf Hoyer

Immer wieder mal und jetzt besonders häufig hört man vom gescheiterten Experiment DDR ... WAR DIE DDR EIN EXPERIMENT? (hier stock' ich schon ...). Also ich stelle mir ein Experiment so vor: In einer Versuchsanordnung unter vorgegebenen Rahmenbedingungen beobachte ich, was passiert, wenn ich einen oder mehrere Parameter/Rahmenbedingungen ändere, und zwar von einer gesicherten Position aus, die es mir erlaubt, das Experiment abubrechen, bevor ich mich selbst gefährde. THE POINT OF NO RETURN – wie mag es zugegangen sein auf den Entdeckerschiffen von dem Tag an, als klar wurde, dass die Lebensmittel nicht mehr für die Rückfahrt reichen würden? Da muss das Verlangen nach dem Ziel größer sein als die Angst, soll es weiter vorwärts gehen. Und es braucht einen glücklichen Wind. Und WACKERE GEFÄHR-

Geb. 1950 in Berlin, arbeitet seit 1980 freischaffend als Komponist in Berlin.

TEN. Für Komponisten in der DDR gab es solche bis zu einem gewissen Grade durchaus, im Rundfunk, in Theatern und Orchestern, im Komponistenverband oder auch im Kulturbund. Doch offiziell hieß es eher KEINE EXPERIMENTE. Gleichwohl wurde viel experimentiert. Ich erinnere mich gern daran, musikalische Versuchsarrangements bezüglich solcher Parameter wie Funktionsvertraglichkeit oder Publikumsirritationsgrad Belastungstests unterzogen zu haben. Es waren bestimmte Verstärkungsfaktoren zu berücksichtigen, die Verwendung von Texten hatte Katalysatorfunktion. RISIKEN UND NEBENWIRKUNGEN waren oft schwer kalkulierbar und in den meisten Fällen selbst zu tragen, einen Arzt oder Apotheker oder Verbandsfunktionär zu befragen, verbot sich von selbst.

Eines dieser Risiken war zum Beispiel das Knüpfen von Westkontakten. Vom Komponistenverband höchst beargwöhnt und möglichst unterbunden, stieg gleichzeitig die offizielle Wertschätzung (und manchmal auch die unter den Kollegen), war man darin erfolgreich, kam es zu Einladungen. REISEFREIHEIT war sicher eine feine Sache, aus einem warmen Bau heraus, und wie frei gereist werden konnte, hing mit dem offiziell zuerkannten Status zusammen. Ich selbst kam erst sehr spät und eingeschränkt dazu – doch immerhin. Ab November 1989 jedoch lief irgend etwas schief mit dem Experiment, denn der Startpunkt der Reise befand sich plötzlich mitten im Ziel. Mich hat das nicht sonderlich irritiert, problematischer war, dass die FREIRÄUME sehr bald wegfielen, in denen ich und meine Frau und engste Arbeitspartnerin, Susanne Stelzenbach, gut arbeiten und wir unseren Lebensunterhalt verdienen konnten: der Rundfunk mit seinen anspruchsvollen Hörspielproduktionen, der auch eine anspruchsvolle Musik zu bezahlen bereit war. Oder in meinem Fall das Maxim-Gorki-Theater Berlin, an dem meine Arbeit sehr geschätzt wurde und das sich mit mir auf das Experiment einer grotesken Oper für Schauspieler einließ. Bezahlt wurde dies – wie viele Kompositionsaufträge – vom Kulturfonds der DDR, der später in eine Stiftung umgewandelt wurde, die noch später zerbröselte ... Das alles ging freilich nur BIS ZU EINEM GEWISSEN GRADE, nämlich so lange, wie die persönlichen QUERSTÄNDE zur gesellschaftlichen Umgebung/zur Einmischung in die inneren künstlerischen Angelegenheiten/zur freundschaftlich-umklammernden Umarmung des Verbandes nicht so offen zutage traten, dass einem schließlich nur noch die Ausreise blieb. Ich war froh, nicht in eine solche Situation gekommen zu sein. Mir ging es so-

weit gut, aber es zeichneten sich auch Tendenzen ab, die mich ein paar Jahre später durchaus an diesen Punkt hätten bringen können. Wenn man sich in einem künstlerischen Bereich bewegte, der nicht offiziell »eingetaktet«, oder gar eine EIGENINITIATIVE starten wollte, die nicht vom Komponistenverband mitgetragen war (so wollte ich einmal einen amerikanischen Komponisten, der in Polen studierte und den ich auf dem Warschauer Herbst kennengelernt hatte, einladen, im Verband sein Buch über Multiphonics beim Fagott vorzustellen) – da wurde es sofort schwierig. Und als ich nach mehreren Gesprächen noch immer nicht in die Partei eintreten wollte, ging es auch etwas langsamer mit der »Karriere«.

Nun ja, wichtiger war mir AUTHENTIZITÄT. Man war ja nicht gezwungen, Karriere zu machen. Eine solche Haltung war unter Ingenieuren/Ärzten/Wissenschaftlern meiner Generation in der DDR weit verbreitet und wird aus westlicher Sicht leider oft damit verwechselt, dass man nur zu blöd dazu war! Denn im westlichen Selbstverständnis gilt Karriereabsicht eher als eine Tugend. (Später dann habe ich oft beobachten können, dass der Druck des Geldes stärker und nachhaltiger wirkt als der Druck irgendeiner Ideologie.) Als die Wende kam, war ich in der DDR als Komponist bereits zu bekannt, um vom WESTEN noch entdeckt zu werden, aber nicht bekannt genug, als dass ich daran im OSTEN, der jetzt der Westen war, hätte anknüpfen können. Doch zeigt sich immer wieder, dass die radikale Änderung von Lebensumständen auch eine CHANCE ist, eingefahrene Muster zu überprüfen. Ich weiß nicht, ob ich meine »Westkollegen« bedauern oder dazu beglückwünschen soll, im Allgemeinen nicht in dieser Situation gewesen zu sein. Das eigene Leben ist eben kein Experiment. Was bleibt, was hilft ist ARBEIT. ■