

November-Musik und Kaspertheater

Was war die Musikgeschichte der DDR – ein Teil der deutschen Musikgeschichte oder die »Musikgeschichte von Hintertupfingen«? Das ist die Frage, um die sich der heutige Diskurs dreht. Als zum *Musikfest Berlin 2009* in der Berliner Philharmonie zum ersten Mal *Les Voix* von Paul Dessau aufgeführt wurde, las man im Programmheft, es sei ein Stück des »DDR-Komponisten« Paul Dessau. DDR 1938 in Paris? Als Friedrich Goldmann – ewiges Angedenken seinem Namen – im Juli 2009 starb, nachdem er fast zwanzig Jahre lang Hochschullehrer an der Universität der Künste Berlin gewesen war, würdigten ihn die Feuilletons immer noch als »DDR-Komponisten«.

Es war aber deutscher geschichtlicher Boden, aus dem beide deutsche Staaten nach 1945 entsprangen, und die Komponisten, durch Zufall der Wohnadresse, waren deutsche Komponisten, wie die anderen auch, und verstanden sich so. 1989 war eine politische, keine künstlerische Zäsur. Bis dahin sah man im zerrissenen Land noch eine »einheitliche deutsche Kulturnation«, jetzt nur noch die »zweite deutsche Diktatur« (wieso die zweite, das Kaiserreich gab es ja auch?). Die Grenze ist gefallen, aber ihr Isolationsmechanismus funktioniert weiter.

Die Historiker streiten. Der Konzeption einer autonomen einheitlichen deutschen Musik-

kultur steht die einer regulierten Sonderkultur des Ostens gegenüber. Auf dem Autonomie-Konzept fußen unter anderem die musikpolitische Dokumentation *Neue Musik im geteilten Deutschland* von Ulrich Dibelius und Frank Schneider und das CD-Archiv *Musik in Deutschland 1950 bis 2000* des Deutschen Musikrates. Vom isolationistischen Standpunkt gehen die vom Hannoveraner *Forschungszentrum für Musik und Gender* initiierten musikhistorischen Arbeiten aus, insbesondere die Anthologie *Musik in der DDR. Beiträge zu den Musikverhältnissen eines verschwundenen Staates* von Michael Berg, Albrecht von Massow und anderen (Berlin 2005) und die Dissertation *Musikalische Dekonstruktion. Neue Instrumentalmusik in der DDR* von Nina Noeske (Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2007, mit zwei CDs). Es sind fundierte Arbeiten, aber die Prämissen verweisen ihren Gegenstand ins Abseits.

Es macht durchaus einen Unterschied, ob man die alte BRD mit »Deutschland« gleichsetzt und den Osten ausklammert, oder man trotz politischer Spaltung die kulturelle Identität als *ein* Bewegungselement des historischen Prozesses begreift, dessen vorläufiges Ergebnis die politische Vereinigung war. Ersteres zementiert die Hallstein-Doktrin, letzteres begreift die Künste als ein Organon der Demokratie. Der pejorative Terminus »Musikgeschichte der DDR« beschwört, was der Kulturpolitik der DDR nie gelang – die Unterwerfung der Kunst unter das Diktat der Politik. Dem liegt die widersinnige These zugrunde, dass nur in einer Demokratie Kunst gedeihe. Stimmt das, dann hätte es von Gilgamesch bis Kaiser Wilhelm nie eine Kunst gegeben, denn die Diktaturen waren das dominante Gesellschaftsmodell.

Foto-Essay *Umbau* von Arne Reinhardt, Foto 1



Editorial

Es ist noch nicht lange her, da wurde ich gefragt: Gab es in der DDR auch neue Musik? Diese Frage beinhaltet zugegebenermaßen eine Zuspitzung, lenkt aber den Blick auf ein seltsames Phänomen: Auch zwanzig Jahre nach dem Fall der Mauer ist die Glasglocke kaum gelüftet, die vierzig Jahre Musikentwicklung in der DDR kraft internationaler und nationaler Politik überwölbt hat. Der zwanzigste Jahrestag jener denkwürdigen friedlichen Revolution im Namen der Freiheit um den 9. November herum ist uns Anlass, diese nicht nur zu lüften, wie es in diesen zwanzig Jahren punktuell immer wieder passiert ist, sondern versuchen, sie zu zerschlagen. Kaum wird es gelingen, die unter dem Begriff »DDR-Musik« immer noch weg gesperrten Kompositionen nun auch frei in die Welt ausschwärmen zu lassen, was längst überfällig ist. Aber das Zerschlagen kann ein Signal sein, genauer hinzusehen, Entdeckungen zuzulassen, Vorurteile aufzubrechen, Fragen anders und neu zu stellen: Experiment DDR. Zu welchen Erkenntnissen gelangt man, wenn man die Glasglocke ignoriert und trotz politischer Spaltung von einer kulturellen Identität deutscher Musikentwicklung ausgeht? Wie sahen die Auseinandersetzungsprozesse von Geist und Macht, politischen Grenzsetzungen und künstlerischen Überschreitungen aus, die dazu führten, dass der Geist in Gestalt einer musikalischen Moderne made in GDR über die Macht triumphierte? Was waren kompositorische Konsequenzen daraus? Welche kulturellen Strukturen, Veranstaltungsformen, öffentlichen Diskurse entstanden dafür? Was für Erkenntnisse bringt der unvoreingenommene Vergleich, etwa der Streichquartette von Paul-Heinz Dittrich und Helmut Lachenmann? Wie sahen die sozialen Bedingungen des Komponierens in der DDR tatsächlich aus? Usw. usf.

Auf solche und andere Fragen haben Positionen Antworten gesucht und konnten dafür Autoren gewinnen, deren Leben und Arbeiten für Authentizität bürgt. Der Fotograf Arne Reinhardt erweitert das Thema erneut durch seinen nachdenklichen Bilder-Essay, dem er den Titel *Umbau* gab. Und das Internet-Forum (<http://forum.positionen.net>) lädt Sie auch diesmal zu weiterführenden Diskussionen ein.

(Gisela Nauck)

Vor-November

Der November 1989 ist ebenso wenig vom Himmel gefallen wie die März-Revolution 1848 oder die Novemberrevolution 1918. Den Revolutionen auf der Straße ging eine in den Köpfen voraus. Die Karlsbader Beschlüsse von 1836, die Zensurgesetze des Kaiserreichs und das 11. Plenum des ZK der SED von 1965 waren staatliche, aber vergebliche Eingriffe, um die historischen Prozesse aufzuhalten. Sie scheiterten. Metternich floh in Frauenkleidern aus Wien, Kaiser Wilhelm fuhr mit dem Nachtzug nach Holland und Honecker fand Asyl in einem Pfarrhaus. Die Vor-Geschichten der drei Revolutionen weisen bemerkenswerte Parallelen auf. Als sich die Potentaten auf der Höhe ihrer Macht befanden, überhörten sie die Kassandrarufe der Künstler und verhöhnten sie als Demagogen, Vaterlandsverräter oder spätbürgerliche Formalisten. Metternich vertraute mehr auf die Polizei, Ulbricht mehr auf den Dialog, den er herrschaftlich, aber nicht unwidersprochen führte. (In Klammern bemerke ich, dass der Dialog von Repressalien begleitet wurde; im Musikleben bildeten sie allerdings die Ausnahme.) Kein Herwegh kniete zwar vor einem neuen preußischen König, aber auch kein Heinrich Mann trat als Volkstribun des Geistes der Macht entgegen. Stattdessen tanzte der neue Eulenspiegel, mochte er nun Heiner Müller

oder Reiner Bredemeyer, Wolfgang Matheuer oder Heiner Karow heißen, auf den richtungweisenden Nasen herum.

Wie dem März 1848 der »Vormärz« vorausging und dem Sturz des Kaiserreichs die »Novemberkunst«, so gingen auch dem November 1989 kritizistische Kunstrichtungen voraus. Sie hatten keine Namen, kein Programm und keinen einheitlichen Stil. Sie waren nur geeint durch das Unbehagen. Nina Noeske erfasst diesen künstlerischen Prozess unter dem Begriff der De-Konstruktion und meint damit zugleich das Zerbrechen der sanktionierten (neoklassizistischen) Sprache wie die immanente politische Kritik. Man könnte der historischen Parallelen wegen auch von einer »Neuen Novemberkunst« sprechen oder, Bezug nehmend auf das Datum des Mauerfalls, vom »Vor-November«. Es war aber nicht der Mauerfall, sondern die massenhafte Protestbewegung, die dem Staat die Legitimation entzog. Sie wurde von den Künsten angestoßen, lange bevor die Leute auf die Straße gingen. Heute pflegt man scheinheilig zu fragen, ob es in der DDR außer der Repräsentationskunst noch eine andere Kunst gab. Wo gab es denn aber eine »Repräsentationskunst«? Das waren allenfalls der Palast der Republik, der neue Berliner Petersdom, oder der *Kessel Buntes* aus Adlershof und die folkloristischen Arbeiterfestspiele, aber doch nicht die »Jubelkanta-

sem Genre, aber ein neuer *Messias* gelang nicht. Weder die so Bejubelten noch das Publikum und schon gar nicht die Musiker fanden sie »repräsentativ«, sie verschwanden in der Versenkung, aus der sie heute nun wieder auftauchen. Zwar begann es einmal mit dem *Mansfelder Oratorium* Ernst Hermann Meyers und den *Neuen deutschen Volksliedern* von Hanns

Eisler, aber seit der *Ankunft im Alltag* – so ein Romantitel von Brigitte Reimann – in den 60er Jahren war es damit vorbei. Hinze und Kunze (Volker Braun) betraten das Feld, der aufmüpfige Moritz Tassow (Peter Hacks), der irrende Ritter Lanzelot (Paul Dessau), der anti-autoritäre Robert Hot (Friedrich Goldmann). Das war alles andere als Repräsentationskunst.

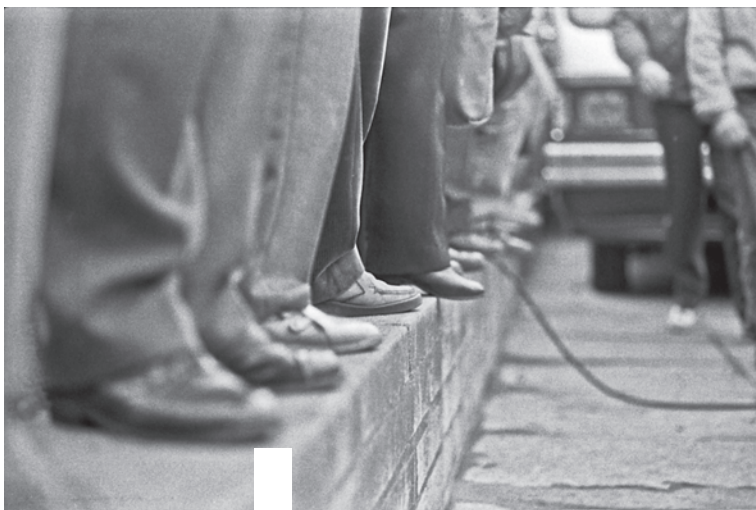
Foto-Essay: Umbau

Wer weiß schon, woran wir morgen glauben werden? Das einzige, worüber ich mir sicher bin, ist die Kraft in jedem von uns, nach Freiheit zu suchen, sich zu entwickeln. Fraglich bleibt, für wen sich etwas positiv entwickelt und ob die neu gewonnene Freiheit wirklich eine ist oder wie sehr Andere mit ihrer Lebenszeit dafür bezahlen müssen. Wem nützt die Einschränkung meiner Freiheit? Wer wird daran Interesse haben? Freiheit die mir schadet? Einschränkung die mir nützt?

Aus einem großen Fundus habe ich diejenigen Bilder herausgesucht, die meinem Gefühl der damaligen Ereignisse 1989/90 bildhaft am nächsten kommen. Sie folgen einem imaginären ästhetischen Faden. Damals wie heute glaube ich nicht an die Dokumentarfotografie. Sie ist manipulativ. Wenn mich ein dokumentarisches Foto begeistert, dann deshalb, weil es den Menschen und seine Spuren zeigt, wie er versucht in diesem Leben mit seinem aus dem Paradies vertriebenen Bewusstsein klar zu kommen. In meinem Falle war es die Sehnsucht nach frischer Luft, gepaart mit der Angst vor dem Erfrieren. In der Vermehrung allgegenwärtiger Privatinteressen sehe ich die neue Kälte. Wie oft muss sich etwas wiederholen bis man von Entwicklung sprechen kann?

Arne Reinhardt

Foto-Essay *Umbau* von Arne Reinhardt, Foto 2



Deutsch-deutsche Gemeinsamkeiten

Ein Magnetstrom der Innovation durchzog in den Nachkriegsjahren das künstlerische Leben. Die Magneten hießen Arnold Schönberg und Bertolt Brecht. Die Ästhetik der Verfremdung und die Dodekaphonie, zur Serialistik erweitert, prägten die musikalische Produktion. Die Magnetfelder hießen Darmstädter Ferienkurse im Westen und Berliner Ensemble im Osten. Zwölfton-Technik, Serialismus, V-Effekt, sozialer Gestus waren die Schlagworte der Avantgarde, gegen sie wurden Melodie, Harmonie, Volkstümlichkeit, Tradition, Parteilichkeit vergeblich ins Feld geführt.

Positionen einundachtzig

Mehr noch als Brecht war Schönberg der gemeinsame Nenner, offen deklariert im Westen, deutlich auch im Osten. Eislers Wort über Schönberg als »einem der größten Komponisten nicht nur des 20. Jahrhunderts« war jedem geläufig. Was auch immer die Kulturpolitik meinte, die Zweite Wiener Schule bildete den Maßstab allen Komponierens selbst noch im Negativen. Die Jungen aus dem Osten fuhren, solange es ging, nach Darmstadt, und die aus dem Westen kamen nach Berlin zu Brechts Theater. Dort fand man Goldmann, Dittrich, Katzer, Matthus, hier Henze, Bredemeyer, der dann von München nach Berlin übersiedelte, Lombardi, Manzoni, Nono.

Ende der 50er, Anfang der 60er Jahre holten Eisler und Dessau alte Partituren aus den Schubladen und setzten ihre Aufführungen durch, 1959 die *Deutsche Sinfonie*, 1965 das *Deutsche Miserere*, beides Werke des Exils, entstanden zwischen 1938 und 1947, beide an Strawinsky und Schönberg orientiert. Das waren bewusst gesetzte polemische Akzente. Der politischen Einheit von 1990 ging die kulturelle voraus. Die Musik im Westen wurde zunehmend politisch, die im Osten abnehmend linientreu. Daneben erbte sich auf beiden Seiten die »klassizistische« Strömung, die den Namen nicht mehr verdiente, jahrzehntelang fort und beklagte den avantgardistischen Terror. In dieser Auseinandersetzung verklammerte der magische Name Schönberg die Avantgardisten im Westen und im Osten. Die große Berliner Schönberg-Ausstellung von 1974, gegen die Maßgaben der Kulturpolitik von der Musiksektion der Akademie der Künste der DDR durchgesetzt, reihte Schönberg nun auch offiziell in den Kunstkkanon der DDR ein. Aber lange davor gab es schon den *Überlebenden aus Warschau* und anderes in den Leipziger Konzerten Herbert Kegels, Harry Kupfers Inszenierung von *Moses und Aron* in Dresden, Strawinskys *The Rake's Progress* (Regie: Friedo Solter) und Alban Bergs *Lulu* (Regie: Joachim Herz) an der Komischen Oper und die Reihe der *Wozzeck*-Inszenierungen von Ruth Berg- haus an der Deutschen Staatsoper seit den 50er Jahren.

Ähnlich tief wirkte Brechts Modell des ideologiekritischen, in die Tagespolitik eingreifenden Theaters, das auf die Musik übertragen wurde. Musik wurde nicht mehr betrachtet als die abgehobene Idealität und Realitätsflucht, sondern als ein Rekurs auf den sozialen und politischen Alltag. Die Kompositionen wurden künstlerische Parlamentsvorlagen für eine imaginäre »Volks-Kammer«. Dessaus Oper *Einstein*, (die Atombombe), Stockhausens *Hymnen* (der neue Weltkrieg), Henzes *Floß der Medusa* (Vietnam), Siegfried Matthus' *Der letz-*



te Schuß (Revolutionskritik), Bernd Alois Zimmermanns *Soldaten* (der regulierte Mensch), Friedrich Schenkers *Missa nigra* (Neutronenbombe) waren auch musikalischer Parlamentarismus. Seinen Gipfelpunkt erreichte er mit dem Holocaust-Oratorium *Die jüdische Chronik*, einer ost-west-deutschen Gemeinschaftskomposition, die Paul Dessau angeregt hatte und an der sich Boris Blacher, Karl Amadeus Hartmann, Hans Werner Henze und Rudolf Wagner-Régeny beteiligten. Es war ein ästhetisches Dokument gegen die Teilung, doch die doppelte Uraufführung in Köln und Leipzig im September 1961 scheiterte wegen des Mauerbaus und kam erst 1965 zustande. Sie setzte ein Fanal.

Foto-Essay *Umbau* von Arne Reinhardt, Foto 3

Karnevalismus und Indifferentismus

Es genügt jedoch nicht, eine allgemeine Politisierung zu konstatieren. Sie hatte eine besondere, ebenfalls von Brecht herrührende Quali- 5

tät, den »Karnevalismus«. Der Terminus stammt von dem sowjetischen Literaturtheoretiker Michail Bachtin. Karnevalismus bedeutete Tabubruch, Vermischung von Hoch- und Trivialekultur, Maskenspiel. Bachtin hatte seine Theorie in den 40er Jahren anhand der Renaissance-Literatur entwickelt, als Theorie entfaltetete sie erst in den 80er Jahren ihre gattungsübergreifende Wirkung. Doch die Kunst im Osten hatte immer ihren objektiven karnevalistischen Background, ob man ihn benannte oder nicht. Das war eine originäre Qualität, die im Westen fehlte. In dieser Hinsicht war das Konfrontationspotential im Osten größer als im Westen. Es ging nicht um Operettenfröhlichkeit, sondern um eine extravagante Sichtweise, die als Lüge zeigt, was als Wahrheit gilt, das Stürzende, bevor es stürzt, das Komende, bevor es erscheint. Es ist das »Nein« des Künstlers zu den vorgefundenen Zuständen. Die daraus entspringende Haltung ist der Indifferentismus. Auch dieser Begriff wurde damals nicht gebraucht, aber die Sache gab es – die Distanz zu den propagandistischen Verheißungen und Drohungen. Die DDR war ein karnevalistisches Realkunstwerk, in dem die Narren hohe Ehren genossen. Ihre Schriftsteller, Maler, Komponisten, Theaterleute schilderten sie so, wie sie war: komisch. Während im Staatsratsgebäude der Ernst der Lage besprochen wurde, lachte das Volk auf dem Alex. »Worüber lachen die den ganzen Tag«, fragte ein irritierter britischer Tourist. »Über die Regierung«, antwortete man ihm. Dieses Lachen war bitter, spöttisch, höhnisch, zornig, verlegen, ja sogar traurig. Oft geriet das Gelächter zum Aufschrei. Nirgends gab es so viele Komödien und Satiren und so wenig seriöse Berichte. Oder vielmehr: Die Komödien und Satiren waren die seriösen Berichte, und die Berichte die Komödien. Wer dieses Nachkriegsdeutschland verstehen will, muss auch dieses Gelächter und diese Tränen verstehen. Die Geschichte wiederholt ihre Tragödien als Farcen. Das war unser Schicksal.

Indifferentismus bedeutet nicht Gleichgültigkeit. 1850 sagte Heinrich Heine zu seinem Freund Alfred Meißner: »Ich gehe in keiner Partei auf, mögen es Republikaner oder Patrioten, Christen oder Juden sein. Dieses habe ich mit allen Artisten gemein, welche nicht für enthusiastische Momente schreiben, sondern für Jahrhunderte, nicht für ein Land nur, sondern für die Welt, nicht für einen Stamm, sondern für die Menschheit.«¹ Das beschreibt die Position, die die Künstler in Deutschland, die diesen Namen verdienen, ihrem Staatswesen gegenüber einnahmen. Karl Mickel parodierte damals die 11. Feuerbach-These von Karl

2 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka*, Frankfurt 1976, S. 12 ff.

1 Zit. nach Fritz Mende, *Heinrich Heine Studien*, Berlin 1983, S. 206.

Politiker haben die Welt immer nur verändert. Es kommt jetzt darauf an, sie zu erklären.« Am Beispiel Kafkas drückten die neomarxistischen Philosophen Gilles Deleuze und Félix Guattari diesen Gedanken etwas komplizierter aus: »Es wäre nicht schwer, binäre Beziehungen und bijektive Relationen zu konstruieren, aber es wäre stupide, solange man nicht erkennt, wodurch und wohin sich das System bewegt, wie es wird und welche Rolle die Heterogenität des Körpers spielt, der das Ganze schließlich auseinanderjagt, der die symbolische Struktur ebenso sprengt wie die hermeneutische Deutung.«²

Das nahm man nicht nur metaphorisch. Solche Bücher waren wichtige Gesprächspartner der Komponisten, und die Liste der Lektüre gibt manchen Aufschluss. Zwei Autoren standen ganz oben – Adorno und Kafka. Sie genossen beinahe göttliche Ehren. Es gab aber auch Michel Foucault, Roland Barthes, Paul Celan, die französischen Symbolisten, Majakowski, Bulgakow, und vor allem die Zeitgenossen und Landsleute Volker Braun, Peter Hacks, Karl Mickel, Heiner Müller, Richard Pietraß, Christa Wolf und andere.

Ideologisches Kaspertheater

Heute pflegt man die Ansicht, dass Dodekaphonie, Aleatorik usw. in der DDR »verboten« gewesen seien. Es gab jedoch mehr Befürworter des Modernismus als solche des Modernismus-Verbotes. Zusammen mit der Schülergeneration Eislers, Dessaus und Wagner-Régenys, deren vornehmste Vertreter seit den 70er Jahren Reiner Bredemeyer, Paul Heinz Dittrich, Friedrich Goldmann, Jörg Herchet, Georg Katzer, Siegfried Matthus, Friedrich Schenker, Christfried Schmidt und Udo Zimmermann waren, trat eine Plejade risikofreudiger junger Wissenschaftler und Publizisten auf, die sich im Lehrbetrieb, auf Konferenzen und in Fachzeitschriften, aber auch in Rundfunk, weniger im Fernsehen, und in der Massenpresse für diese freie und karnevalistische Novemberkunst einsetzten. Gerd Rienäcker zum Beispiel entwickelte, ausgehend von Brecht, eine Musiktheater-Theorie des szenischen Kontrapunkts, die Schönbergs und Brechts Erbe mit den Ererungenschaften des modernen Regietheaters verklammerte. Frank Schneiders Reclam-Bändchen *Momentaufnahme* ist bis heute das unübertroffene Quellenwerk zur Musikgeschichte in der DDR. Ein großer Anreger war Eberhard Klemm, dessen Universalismus neue Welten erschloss, nicht nur im fernen Amerika, sondern auch in der eigenen Tradition. Das waren bemerkenswerte Versuche, aus dem Kanon des Kaspertheaters auszubrechen. In den 80er

Jahren bekam diese Generation eine beträchtliche kompositorische Verstärkung seitens ihrer Schüler Jakob Ullmann, Nicolaus Richter de Vroe, Johannes Wallmann, Annette Schlünz, Steffen Schleiermacher, Ralf Hoyer, Ellen Hüning und andere.

Das Paradoxe, Haltlose, Unmoralische jener bleiernen Zeit kam zur Sprache in heftig umstrittenen karnevalistischen Katastrophenszenarien. Untergangsvisionen wie Schenkers schon erwähnte *Missa nigra* (1978) oder Dessaus *Einstein* (1974), Matthus' *Judith* (1979), Bredemeyers *Candide* (1982) mögen es belegen, dazu gehören aber auch die Sinfonien von Goldmann und Wilfried Krätzschmar, die Oratorien *Laudate pacem* (1974) von Siegfried Matthus, *Pax Questuosa* (1982) von Udo Zimmermann, *Traum...Hoffnung... Ein deutsches Requiem (für Karl und Rosa)* (1988) von Friedrich Schenker und anderes mehr. Die Gegenbilder waren Wolfgang Rihms *Hamletmaschine* nach Heiner Müller (1983/86), Aribert Reimanns *Lear* (1976-78) oder Helmut Lachenmanns *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (1990-96). Was nicht gedruckt werden sollte in den Zeitungen, nicht gesagt im Rundfunk, nicht gesendet im Fernsehen, das verkündete diese Musik. Nur ein Thema mied man: die Vertreibung. Die Völkerwanderungen des 20. Jahrhunderts kamen nicht vor, obwohl sie das Schicksal von Millionen – Juden, Deutschen, Tschechen, Slowaken, Polen, Russen, Rumänen, Zigeunern – betrafen. In Udo Zimmermanns Oper *Levins Mühle* (1972) nach Johannes Bobrowski klingt es wenigstens an, aber sie blieb eine Ausnahme.

Die Begriffe Karnevalismus und Indifferenzismus stehen quer zum damaligen Diskurs um sozialistischen Realismus und Avantgardismus, und wie es scheint, stehen sie auch heute quer. Man kämpft weiter mit den alten Schlagworten Volkstümlichkeit und Parteilichkeit versus Serialistik, Elektronik, Aleatorik usw. Statt heute das Kaspertheater der Kulturpolitik als historisches zu erkennen, wird es fortgeschrieben mit der Unterstellung, die Komponisten hätten tatsächlich so komponiert, wie es in den Broschüren stand. Doch die »Novemberkunst« beugte sich nicht dem Kaspertheater, sie spaltete und differenzierte das Publikum. Ihre Themen waren nicht vorgegeben, ihre Sprache nicht angepasst, der kritische Geist der Wertmaßstab.

Valuta

Dass der Modernismus sich gegen den doktrinär aufgerüsteten Traditionalismus durchsetzte, hatte auch profane Geldgründe, über die man gewöhnlich nicht spricht. Serialistik

und Aleatorik waren Zauberschlüssel zu den westdeutschen Rundfunkanstalten und Musikfestivals. Zu den Warenbeziehungen zwischen beiden deutschen Staaten gehörten die Künste, deren Erlöse auch in die Staatskassen flossen. Valuta war ein auch ästhetisches Kriterium, vielleicht das wichtigste. Es produzierte zuletzt einen permanenten Widerspruch zwischen Staatsraison und Ideologie. Exportieren ließ sich nur, wofür ein Markt vorhanden war und für »Staatskunst« gab es keinen. So förderte der Staatsapparat die Kunstarten und Künstler, die von seinen Kulturpolitikern abgelehnt wurden. Das war realer Karnevalismus.

Als Unternehmer ihrer selbst brauchten Komponisten andererseits einen Markt. Heute wirft man ihnen vor, sie hätten in der DDR »auf Staatskosten« produziert, aber damals las sich der Text anders. Seit Mitte der 70er Jahre übernahm der westdeutsche Staat einen großen Teil dieser Kosten, indem er den Musikexport über das Gesamtdeutsche Ministerium, die Rundfunkanstalten und andere Quellen subventionierte. Ein Verdammungsurteil wäre naiv. Es wurden die richtigen Leute gefördert. Die moderne europäische Musikkultur, in der die vergangene Epoche ihren Ausdruck fand, wäre ohne diese Subventionspolitik nicht wahrgenommen worden, ja, wahrscheinlich nicht einmal entstanden. Es ist daher nicht nur absurd, sondern auch heuchlerisch, mit dem Vorwurf der »Staatsnähe« die Künstler der DDR aus diesem Prozess auszuklammern. Sie arbeiteten ebenso wie jene anderen mit an dem großen Projekt einer neuen europäischen Kultur der Völkerversöhnung, die den Kalten Krieg ablösen sollte, ohne dass es zu einem heißen käme. In diesem Sinne waren sie »Novemberkünstler«. Dem Staat, der sie stützte und bekämpfte, ehe er verschwand, haben sie ein Totenlied gesungen. ■

Heinz-Klaus Metzger †

Am 25. Oktober 2009 verstarb in Berlin nach langer Krankheit

Dr. phil. h. c. mult. Heinz-Klaus Metzger

Positionen nehmen Anteil an der Trauer um einen der letzten universalen Denker in Sachen Musik und besonders der des 20. Jahrhunderts, dessen reflexive Wahrhaftigkeit eine Bastion gegen gewissenloses Schreiben bildete.