

Komponieren trotz und unter Hindernissen. Innovationen in zeitgenössischen Instrumentalkompositionen im Kontext restriktiver Kulturpolitik der DDR



VON
CHRISTIANE SPORN

Dass in neuen Werken „der Optimismus der Arbeiterklasse auch hörbar sein“ müsse, war eines der vielbeschworenen Dogmen der DDR-Musikpolitik. Dass die Arbeiter andererseits (nach einem Diktum Walter Ulbrichts) „die Höhen der Kultur erstürmen“ sollten und folglich auch die neue Musik ihnen verständlich zu sein hatte, ein anderes. Beide wurden seit den fünfziger Jahren, und, marginal variiert, selbst noch in den achtziger Jahren bei steter Ignoranz der tatsächlichen Gegebenheiten aufrecht erhalten. So entstand in der DDR für Komponisten die zwiespältige Situation, dass zwar das zeitgenössische Komponieren im Rahmen allseitiger Kulturförderung maßgeblich unterstützt und begünstigt wurde, was aber freilich nur dem zugute kam, der sich an die geltenden Maßstäbe hielt. Und deren Definition lag stets bei der SED.

Die Untersuchung rückt deshalb nicht allein in der DDR entstandene Kompositionen in den Mittelpunkt, sondern die Forschungsarbeit gilt vielmehr den Beziehungen zwischen der kompositorischen Praxis, der parteistaatlichen Meinung über die Funktion der Musik sowie den staatlichen Institutionen im Bereich der Musik in der DDR im Zeitraum zwischen 1956/57–1989. Wenn in den Analysen von Werken aus dem Bereich der Instrumentalmusik diese Frage thematisiert wird, steht das Interesse an der (möglichen) Spezifik von in der DDR entstandener Musik im Mittelpunkt. Den Ausgangspunkt hierfür bildete die These, dass sich ein Teil dieser Spezifik aus dem Ausmaß der staatlichen Lenkung und der politischen Beeinflussung dieser Musik erklären lässt. Denn innerhalb des in der DDR gegebenen staatlichen Verfügungsanspruchs auf Kunst, der sich mit dem Anspruch der SED auf die Definitionsmacht von Kunst verband, stand der Künstler, der seine Werke aufgeführt sehen (und vor allem hören) wollte, innerhalb einer Situation mit gesellschaftlich-politisch vorgeprägten Entscheidungs- und Handlungsmöglichkeiten. Das wiederum führte nicht ausschließlich zur Situation künstlerischer Bevormundung, sondern, mal mehr, mal weniger intensiv, zur Freisetzung spezifisch-kreativen Potentials sowie zu politischen Bezügen in den Werken. Letztlich geht es also um die Frage, ob es tatsächlich eine „DDR-Musik“ gab (bzw. gibt) und wodurch diese im Einzelnen charakterisiert ist.

Die Dissertation bewegt sich in einem noch nahezu unberührten Forschungsfeld, denn die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Musik aus der DDR steht, vergleicht man die Situation beispielsweise mit der Forschungslage zur Literatur und Kunst aus der DDR, auch 15 Jahre nach dem politischen Umbruch noch immer am Beginn. Die wach-

sende Zahl von Einzelinitiativen lässt gleichwohl darauf schließen, dass sich dies in naher Zukunft ändern wird.

Bedingt durch diese Forschungssituation war aber, was die Quellen zur Musikgeschichte und Musikpolitik der DDR betrifft, Basisarbeit zu leisten. Die Materialgrundlage der Arbeit bilden Bestände des Bundesarchivs und der Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR im Bundesarchiv (SAPMO), darunter Materialien der Abteilung Kultur des ZK der SED, des Büros Kurt Hager, des Kulturbundes der DDR und des Ministeriums für Kultur. Außerdem wurden Bestände der Stiftung Archiv der Akademie der Künste einbezogen (Materialien des ehemaligen Komponistenverbandes der DDR, des Zentralen Akademiearchivs, Sammlung Eberhard Klemm), des Sächsischen Staatsarchivs Leipzig, des Deutschen Musikarchivs Berlin sowie Schriftgut des DDR-Rundfunks im Rundfunkarchiv Potsdam-Babelsberg und das Verlagsarchiv des VEB Edition Peters. Wichtige Zeitschriften – Musik und Gesellschaft, Beiträge zur Musikwissenschaft und die seit 1983 in Köln erscheinenden MusikTexte – wurden systematisch ausgewertet. Günstig ist die Materialbasis in Bezug auf Partituren von Werken aus der DDR; notwendig waren außerdem Aufnahmen von Kompositionen, von denen manche auf Schallplatte und/ oder CD veröffentlicht vorliegen, andere im Rundfunkarchiv Potsdam-Babelsberg abgehört wurden.

Da die Thematik weitestgehend unerforscht ist, war der Untersuchungsgegenstand mehrfach einzugrenzen. Erstens wurde deshalb das Merkmal der musikalischen Ausbildung in der DDR einbezogen. Die ältesten in der Untersuchung vertretenen Komponisten sind damit zumeist um 1930 geboren, wobei biografische Besonderheiten infolge der Kriegs- und Nachkriegsentwicklung (verschobene und/ oder unterbrochene Ausbildung) berücksichtigt wurden.

Zweitens beschränkt sich die Arbeit auf Instrumentalmusik, was aber auch inhaltliche Vorteile bietet. Denn weil sich das Erkenntnisinteresse auf *musikalische* Entwicklungen unter Einwirkung der staatlichen Verfügungsmacht richtet, konnte auf die Untersuchung textgebundener und/ oder angewandter Gattungen ohne Erkenntnisverluste verzichtet und der eigentliche Grundgedanke noch stärker in den Vordergrund gerückt werden. Eine weitere Begrenzung der Forschungsarbeit auf einzelne Gattungen (wie Sinfonie, Instrumentalkonzert, Streichquartett) wäre wiederum eher nachteilig gewesen, denn kompositorische Entwicklungen im Bereich der Kammer- und Orchestermusik sind stets vielfältig miteinander verbunden: Neue Kompositionstechniken oder die kompositorische Konzentration auf einen speziellen Gegenstand werden von den Komponisten in der Regel zunächst in kleinen Besetzungen erprobt und erst dann gegebenenfalls auf einen größeren Apparat übertragen. Andererseits sind für den Bereich der Kammermusik, der in der DDR eine weitaus weniger repräsentative Stellung besaß als jener der „großen“ Orchesterwerke, mehr Freiräume und weniger ideologisch geprägte Vorgaben zu erwarten gewesen (was sich zumindest in der Tendenz bestätigt hat). Bezieht also die Untersuchung kammer- wie orchestermusikalische Gattungen gleichermaßen ein, wird damit sowohl der Stellenwert kompositorischer als auch parteistaatlicher Faktoren berücksichtigt.

Der Forschungsansatz der Arbeit nutzt soziologische Modelle aus der Tradition des Pragmatismus, greift deren Handlungsbegriff auf und verbindet diesen mit wesentlichen Aspekten von Macht und Herrschaft. Damit wurde eine Orientierung für die Frage nach der Einflussmöglichkeit von Politik auf Kunst (und von Kunst auf Politik) möglich. Ebenso unerlässlich war die Bearbeitung der Frage, welche Möglichkeiten des Umgangs mit diesem Einfluss es auf künstlerischer Ebene gibt, und wie diese überhaupt rekonstruierbar sind. Bildete dies und die Auseinandersetzung mit der Geschichte der Kunstpolitik in der DDR den Ausgangspunkt der Forschungsarbeit, so ergab sich für den Bereich der Musik- und Kompositionsgeschichte schließlich eine Fokussierung auf Fragen von Technik(en), musikalischer Autonomie und politisch engagierter Kunst, die je aus staatlicher Sicht und kompositorischer Perspektive behandelt werden.

Die in der Dissertation untersuchten Werke begründen sich in der Auswahl auf dem Interesse an kompositorischen Innovationen, die im Verhältnis zur Kulturpolitik betrachtet werden sollen. Versteht man Innovation als individuelle, beabsichtigte und zielgerichtete Neugestaltung von musikalischen Elementen im Rahmen eines bereits bestehenden Bestimmungszusammenhangs, so eignet sich der Begriff besonders gut für die Erschließung von Musik aus der DDR. Zu begreifen sind Innovationen in diesem Verständnis als Absicht, einen genaueren Bezug zu neu auftretenden oder veränderten Problemanforderungen herzustellen. Die Kategorie der Neuheit an sich – wesentlich für mindestens eine Tendenz in der Nachkriegsmusikgeschichte der alten Bundesrepublik – tritt damit zurück und die als innovativ beschreibbaren Techniken sowie der Umgang mit einer Gattungstradition oder neuartige Ensemblebesetzungen sind so auch in Relation zu den gesellschaftlichen Gegebenheiten zu setzen. Der Begriff beschreibt in dieser Definition erstens kompositorische Neuerungen in ihrer Spezifik, verankert diese zweitens in ihrem Entstehungskontext (unter Berücksichtigung musikalischer und/ oder kunstpoltischer Entwicklungen) und ordnet sie drittens historisch-chronologisch ein.

Begründet durch das Erkenntnisinteresse der Arbeit und den zugrunde gelegten Begriff von Innovation werden solche Werke einer analysierenden Betrachtung unterzogen, die bzw. deren Komponisten punktuell oder generell in der Kritik durch staatliche Stellen standen. Die Analyse verfolgt dabei neben kompositorischen Gesichtspunkten immer auch die zentrale Fragestellung des Forschungsansatzes zum Zusammenhang von Herrschaftssicherung und künstlerischer Innovation in autoritären und totalitären Gesellschaftssystemen. Das Einfordern einer „sozialistisch-realistischen“ Musik auf der Basis konventioneller Gestaltungsformen ist dabei durchaus als eine Form der Kontrolle interpretierbar, während folglich Neuerungen in der Kunst von der Partei- und Staatsführung als unkontrollierbar empfunden wurden. Zahlreiche Quellenbefunde zeigen, dass auch künstlerisches Engagement für Ideen des Sozialismus, insofern neuartige Mittel eingesetzt waren, als Bedrohung eingeschätzt wurden. So griff man Tilo Medeks nur für Sprechstimme und Schlaginstrumente mit un-

bestimmter Tonhöhe quasi „sanglos“ vertontes „Dekret für den Frieden“ (1967) auf einer Verbandskonferenz als „beschämende Entgleisung“ an. Indem kritisierte Kompositionen in den Mittelpunkt gestellt werden, können die vielfältigen Zusammenhänge zwischen dem Herrschaftsanspruch der Partei, den gesellschaftlich-(musik)politischen Gegebenheiten und den Werken selbst gezeigt und verstanden werden.

Hinsichtlich der staatlichen Verfügungsmechanismen auf Kunst hat sich im Ergebnis deren deutliche Verschiebung herauskristallisiert. Während ideologische Vorgaben, ästhetische Normierung und die offene (in den Quellen nachweisbare) Kritik an Künstlern maßgeblich für die Kunstpolitik der sechziger Jahre sind, ist dies endgültig in den achtziger Jahren im Musikbereich kaum mehr aus den Quellen festzustellen. Daraus ist freilich nicht zu schließen, dass es keine Behinderungen und Verbote mehr gab, sondern vielmehr, dass diese nun weitaus subtilere Formen angenommen hatten. Weigerte sich etwa ein Veranstalter trotz anders lautender Zusagen, für ein Ensemble die Haftungs- und Versicherungskosten des Leihinstrumentariums zu übernehmen, so verband sich damit das Kalkül, damit eine Absage des Konzerts bewirken zu können (was im hier angesprochenen Fall aber nicht eintrat, da die Musiker privat hafteten, obwohl dies im Schadensfall sicher ihren Bankrott bedeutet hätte). Mit ähnlichen Intentionen war wohl auch das Ankündigen eines Konzertes als bereits ausverkauft behaftet (was nicht den Tatsachen entsprach). Dies sollte offenbar dazu dienen, den im Programm geplanten Werken keinerlei Öffentlichkeit und Außenwirkung zu ermöglichen. Dem methodischen Problem, hier entsprechend dem Forschungsinteresse der Arbeit einzelne Werke, die in der Kritik standen, nachzuweisen und zu analysieren, wurde damit begegnet, dass für die achtziger Jahre Werke von drei Komponisten in den Mittelpunkt gestellt wurden, die aufgrund von Wehrdienstverweigerung, höchst konträrer individueller Musikästhetik und/ oder der Weigerung, in den Komponistenverband einzutreten, einen prinzipiellen Außenseiterstatus im Musikleben der DDR besaßen (der auch durch Aktenfunde gut belegt ist).

Die Musikgeschichte der DDR weist, wohl bedingt durch den langwierigen und komplizierten Durchsetzungsprozess der zweiten Generation – letztlich nur einen einmaligen Generationswechsel auf, der bereits in den siebziger Jahren vollzogen war. Das Auftreten jüngerer Komponisten in den achtziger Jahren führte – im Unterschied zur mittleren Generation (deren Vertreter oftmals sogar die Lehrer der Jüngsten waren) – nicht zu deren vollständiger Etablierung. Folglich ist die enorme Präsenz einiger der vormals kritisierten Komponisten im Musikleben der späten DDR zu hinterfragen, zumal dies auch in ihrer publizistischen Vermittlung zu einer bis heute bestimmenden Sicht auf die DDR-Musikgeschichte geführt hat.

CHRISTIANE SPORN, 1974 in Gotha geboren, bis Januar 2004 Stipendiatin der Stiftung, studierte von 1995 bis 2001 Musikwissenschaft, Psychologie und Soziologie in Weimar, Jena, Wien und Leipzig. Ein weiterer Forschungsschwerpunkt der Doktorandin ist die Musikgeschichte Leipzigs im 20. Jahrhundert.