

»... als würde gegen eine Mauer gerannt«

Sozialistischer Realismus und seine Gegenentwürfe

Gisela Nauck: Realismus ist seit einigen Jahren in beinahe allen Kunstwissenschaften wieder ein stark diskutiertes Thema. Eine aktuelle Definition des Theaterwissenschaftlers Bernd Stegemann lautet: Realismus ist eine »ästhetische Methode, mit der man einer immer widersprüchlicheren Welt noch beikommen kann«, damit »aufgrund der künstlerischen Formung die Umwelt neu verstehbar wird.«¹ Meine erste Frage: Welche Rolle spielte Realismus aus deiner Beobachtung der Musikgeschichte innerhalb der musikalischen Moderne?

Frank Schneider: Die Frage nach Realismus in der Musik bedarf vorab einer Definition. Der Begriff meint ja, außerhalb der Kunst, zunächst das Verhältnis eines Menschen, einer Gruppe oder einer Gesellschaft zur umgebenden Wirklichkeit. Er bestimmt ein pragmatisches, also weder ein idealistisches noch gar illusionistisches Verhältnis zur Welt. Er impliziert ein unheroisches, auf Sachverstand gegründetes, auf Übereinstimmung von Denken und Handeln bedachtes Verhalten. Für die Künste ist er gut verwendbar, und zwar für jene, die auf optischen oder verbalen Zeichensystemen beruhen – also etwa Bildende Kunst und Literatur, die im Kern manifeste gegenständliche Bezüge zur Welt ausprägen. Anders ist es mit der Welt der Klänge bestellt. Ihr kann man mit dem Realismusbegriff nur äußerst schwer beikommen, auch weil das Zustandekommen und die Wirkungen der Musik nur sehr bedingt Sprachcharakter ausprägen und gewissermaßen noch immer Geheimnisse in sich bergen, die sich verbalen Begrifflichkeiten schlicht entziehen. Deshalb kann man bei Musik sicher nicht sinnvoll von Realismus hinsichtlich der Eigentümlichkeiten des musikalischen Materials und den Spezifika seiner kompositorischen Ausformung sprechen. Aber man könnte durchaus in funktionaler Hinsicht von realistischem Verhalten der Produzenten und Rezipienten reden.

Von Realismus würde man auch im Hinblick auf die gesellschaftliche Nutzung von Musik für die verschiedenen Epochen der Musikgeschichte in der Betrachtung der

24 Historiker reden können. Es scheint so, als

würde sich im gesellschaftlichen Verhältnis der Partner ein mehr oder weniger realistisches Kräftespiel ausprägen – vor allem zwischen Musik und Politik. Seit tausend Jahren sehen wir einen wirklichen Kampf zwischen Produzenten und Verbrauchern von Musik mit wechselnden Siegern: Einerseits gibt es das immer ausgeprägtere Bedürfnis der Komponisten, durch ihre Professionalität sich selbst zu verwirklichen, dort möglichst wenig von der Umwelt abhängig zu sein und Kunstwerke zu schaffen, die um ihrer selbst willen da sein sollen und zweckfrei genossen sein wollen. Es ist eine Tendenz zu möglichst vollkommener künstlerischer Autonomie. Dagegen stehen in wechselnden Phasen gesellschaftliche Kräfte, vor allem dann, wenn sie theologisch oder säkular ideologisch geprägt sind, die dagegen opponieren, die strikte soziale Zweckhaftigkeit einfordern und den Künsten am liebsten ihre autonomen Tendenzen versauern und versalzen. Das hat seit alters her die katholische Kirche so gemacht, das hat seit dem 16. Jahrhundert der Protestantismus so gehalten, das haben die englische, die französische Revolution, die russische Oktoberrevolution und die Erfindung des Sozialistischen Realismus kaum anders praktiziert in dem Versuch, Komponisten aus ihren vermeintlichen Elfenbeintürmen zurückzupfeifen und sie an ihre gesellschaftliche Verantwortung zu erinnern.

Wahrhaftigkeit → Abonnenten-Moderne

G. N.: Parallel zur autonomen Musikentwicklung gab es ja besonders seit dem 20. Jahrhundert doch auch verschiedene Strömungen, in denen ein akustischer Realismus expressis verbis Bestandteil des Materialverständnisses wurde. Ich denke nur an den russischen Futurismus mit der Sirenen- und Maschinenmusik eines Arsenij Avraamov, zeitgleich an den italienischen Futurismus, der mit seinen Lärmtönen oder rumori-Instrumenten auf die Straßen ging, an die musique concrète, in der die klangliche Realität ganz unmittelbar zum musikalischen Material wurde oder nicht zuletzt an John Cage mit seiner Vorstellung, dass alles, was klingt auf der Welt, Musik ist. In all diesen experimentellen Entwicklungen stellt sich der Realismusbegriff bereits als Materialbegriff anders.

F. S.: Hierbei geht es sicher um die Ausweitung des Materialbegriffs über den schön geformten, gleichsam exklusiv kultivierten Klang der Tradition hinaus zu einem weiten, inklusiven Materialbegriff, der sämtliche klingenden Phänomene bis hin zu allen mög-

1 Bernd Stegemann, *Lob des Realismus*, Berlin: Theater der Zeit 2015, S. 12.

lichen Alltagsgeräuschen umfassen kann. Das suggeriert eventuell größere und unmittelbare Nähe eines künstlerischen Produkts zur prosaischen Wirklichkeit, zu ihren Realien, aber Realismus im relationalen Sinn stellt sich dadurch keineswegs automatisch her. Damit ist ein Teil der Moderne angesprochen, die im Unterschied zu allen anderen vorhergehenden Kunstrichtungen – das kann man für die Musik auch sagen – etwas anderes mit der Kunst als die pure Produktion schöner Dinge beabsichtigte. Dabei kommen andere Kategorien wie etwa expressive Wahrhaftigkeit, subjektive Unmittelbarkeit, auch gesellschaftskritischer Biss ins Spiel. Vergessen wir aber auch nicht, dass die von Dir angeführten Beispiele experimentelle Randphänomene sind, die, gemessen am üblichen Umgang mit Musik, bis heute marginal bleiben.

Schönberg hat ja einem Schüler im Unterricht, eine Liedbegleitung betreffend, ganz nebenbei einen Satz gesagt, der öffentlich und dadurch zu einer Art Parole wurde: Die Musik soll nicht schmücken, sondern wahr sein. Wahrheit kommt vor der alten Schönheit, wird eventuell zu einer neuen. Ich mag hier nicht entscheiden, ob damit eine realistische oder idealistische Haltung eingenommen wird. Denn immerhin gehört gerade auch Schönberg, dieser kühne Erzvater der musikalischen Moderne, zu jener strikt atonalen, seriell kodifizierenden Bewegung des 20. Jahrhunderts, durch die sich die Ohren unzähliger Musikliebhaber, auch der Gebildeten und Erfahrenen, permanent überfordert fühlen.

G.N.: Wahrhaftigkeit, Wahrheit wären dann ja schon auch als Teil des Realismusbegriffs zu fassen ...

F.S.: Trotzdem schillert der Begriff für mich, weil er nicht präzise einsetzbar ist. Die Wahrhaftigkeit in der Kunst ist doch zutiefst an die subjektive Seite der Produzenten, geknüpft, vor allem, wenn die kompositorischen Regeln für solch einen Anspruch ausgehebelt werden oder zu komplex angelegt sind, um auch für Rezipienten nachvollziehbar zu bleiben. Und wenn wir sagen, dass auch Musik sich die Aufgabe stellt, gestalterisch den Problemen des Lebens außerhalb ihrer eigenen Sphäre sozusagen »darstellend« zu begegnen, dann lässt sich natürlich von einer Wende hin zu den Realien der Welt sprechen. Aber ist es deswegen schon gleich jene überindividuelle Normierung, für die man den begrifflichen »Ismus« heranziehen müsste? Ja, auch Musik kann viel mehr sein als Dekoration und schöne Tapete, sie vermag Lebens- und Weltverhältnisse auszudrücken, sie soll sich um existenzielle Nöte

und Freuden kümmern oder die Sehnsucht nach Frieden und Freiheit artikulieren. Dies sind aber oft auch nur verbal bekundete Absichten, denen das Vermögen fehlen kann, sie in klanglich deutlicher Weise plausibel zu vermitteln. Es ist gewiss nicht unrealistisch, an einen kritischen Blick zu glauben, den Komponisten gegenüber ihrer Zeit und ihren Zeitgenossen schon immer angestrengt und auch von besseren Welten geträumt haben, denen sie mit ihrer Kunst vorarbeiten wollten.

G.N.: Kommen wir zur Gegenwart: Der Trend heute nach einer direkteren Anbindung neuer Musik an das alltägliche Leben ist ja auch eine Gegenreaktion gegen eine nachdrückliche Phase der Abstraktion in der westeuropäischen Avantgarde und – nicht zu vergessen –, eine noch entschiedenerere Reaktion der heute jungen Komponisten gegen die Verschüttungen einer solch kritischen Position in der nachfolgenden, neoliberalen Postmoderne ...



F.S.: Bis vor wenigen Jahrzehnten hat man ja noch gedacht, entsprechend dem Adornoschen Diktum, dass der Evolutionsprozess in der Musik ein geradlinig teleologischer ad infinitum sei. Der Gedanke an Innovationen des Materials – fast ohne Befragung auditiver Leistungskraft – wurde vordergründig und auch bestimmte Aussagen darüber, was für fortschrittlich zu halten wäre. Als man bemerkte, dass ein relevantes Publikum jenseits der damit professionell beschäftigten Kreise abhanden kam, begannen die Revivals der Tradition bedeutsam zu werden, jene postmodernen Wendungen zu neuen Dialogen mit der musikalischen Vergangenheit. Ihnen fehlten aber übergreifend verbindliche handwerkliche Regulative, so dass das Ganze richtungslos in lauter subjektivistische Enklaven abdriftete und in den Sümpfen modernistischer Beliebtheit gelandet ist. Dorthin gehört meiner **25**

Avantgarde-Diskussion als Gesprächs-Beitrag für die Zeitschrift *Musik und Gesellschaft* am 7. Juni 1984 im Sitzungsraum des Verbandes der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR in Berlin-Mitte, Leipziger Straße 26 unter Leitung des damaligen Interim-Chefredakteurs Michael Dasche (4.v.l.). V.l.n.r.: Frank Schneider, Siegfried Matthus, Georg Knepler, M.D., Friedrich Goldmann, Konrad Niemann, Eberhard Klemm. (Foto: Eckhard Linsel)

Meinung nach auch der ganze minimalistische Unsinn und jene Methodiken des kalkuliert Zufälligen à la Cage und seiner Adepten, durch das die Verantwortlichkeit kreativer Subjektivität – als ideologisch verdächtiges Erbe Europas insgesamt – auf den Müllhaufen der Musikgeschichte geworfen werden sollte. Ausnahmen bestätigen wie immer auch hier die Regel. Aber man kann doch sagen, dass wir es heute, mit einem Zustand zu tun haben, wo erstens eigentlich jeder Komponist macht, was er will und wo es, zweitens, eine regressive Tendenz gibt – ich belege sie gern mit dem Begriff der Abonnenten-Moderne –, deren vorherrschende Strategie darin zu bestehen scheint, applaustreibende Effekte, »Wirkungen ohne Ursache« (noch ein Schönbergsches Bonmot!) zu produzieren. Stücke müssen »ankommen« und widerstandslos funktionieren. Das hat mit Moderne nichts mehr zu tun.

Sozialistischer Illusionismus

G.N.: Lass uns zum eigentlichen Anlass unseres Gesprächs kommen, zu jener eigentümlichen Ausprägung des Realismusbegriffs als sozialistischer Realismus und vor allem zu den musikalischen Gegenbewegungen, die dadurch notwendigerweise provoziert worden sind.

F.S.: Die Kulturfunktionäre der DDR wollten nie einen ernsthaften Realismusbegriff in den Künsten diskutieren. Man wollte einen sozialistischen Illusionismus haben: eine geschönt klingende Welt, die an die großen Leistungen der klassisch-romantischen Stile unmittelbar anknüpft – die Schlachtrösser und die siegenden Könige sollten noch einmal galoppieren, wie Eisler das sarkastisch sagte. Besonders Finalsätze in Sinfonien oder Konzerten durften keines Falls leise enden, weil das als geistiger Defätismus galt! Es sollte pomphaft aufgerüstet und lauthals à la Beethoven gejubelt werden, weil die marxistische Geschichtsphilosophie den Sozialismus als die reale Verwirklichung der klassischen Träume von einer anderen, besseren Welt propagierte. Finali mussten positiv wirken...

G.N.: ... per aspera ad astra, durch das Raue zu den Sternen beziehungsweise umgemünzt zu »durch Nacht zum Licht« (des Sozialismus) war ja eine eingeforderte Dramaturgieformel ...

F.S.: Im Grunde hat man verlangt, dass die Komponisten eine illusionäre Vorstellung inszenierten, also einen Weltzustand formulieren

26 sollten, der nichts damit zu tun hatte, was

sich gesellschaftlich real entwickelte. Zwar durfte man im Zeichen des Kalten Krieges den westlichen Kapitalismus in allen Facetten anprangern, aber zu schweigen war über die »einheimischen« negativen Folgen einer Parteien-Diktatur, die Kritik und überhaupt alles unabhängige Gedankengut erbarmungslos verfolgte. Weil die Realitäten des Lebens auch in den Künsten nicht explizit verhandelt werden durften, ist dieser Begriff doch ziemlich verlogen gewesen.

Es gab ein paar Kriterien, die auf Konferenzen immer wieder heruntergebetet worden sind – Dialektik von Traditionsbewusstheit und Neuerertum (nicht bezogen auf klangliche Innovationen, sondern auf sozialistische Thematik), Volksverbundenheit, Parteilichkeit (für Musik kaum brauchbar), progressiver Ideengehalt, künstlerische Meisterschaft (als einzig vernünftige Forderung, um dem schöpferischen Banausentum vorzubeugen). Aber niemand konnte so recht sagen, wie eine Musik nach solchen verwaschenen Gesichtspunkten eigentlich entstehen und klingen sollte: Nicht zu weit weg von der Substanz des deutschen Volksliedes, nahe bei den Klassikern zwischen Bach und Reger, vielleicht mit ein wenig Kontrapunkt und einigen Dissonanzen à la Hindemith.

Dafür wusste man 1951 bei der Gründung des Komponistenverbandes der DDR und weitere rund zwanzig Jahre danach genau, wovon man sich zu distanzieren hatte. Das betraf die gesamte musikalische Moderne des Westens seit Claude Debussy, die als kranke Abweichung von einer gesunden, normalen Musik galt, die das Volk braucht und lieben kann. Das betraf erst recht zwölfköpfige und serielle Musik, neue elektronische Musik. Freilich wurde vieles von Komponisten wie Eisler, Dessau, Wagner-Régeny und anderen gleichsam unter der Decke studiert und kritisch an Schüler weitervermittelt. In manchen Städten existierten auf quasi privater Basis spezifische Zirkel, die sich um neue Musik aus dem Westen kümmerten. Erinnerung sei beispielsweise an den Pianisten Manfred Reinelt und den Musikologen Eberhardt Klemm in Leipzig oder in Dresden an den Musikkritiker Gottfried Schmiedel. Man vergesse auch nicht einen Dirigenten und Komponisten Heinz Röttger aus Dessau, der seit den stalinistischen fünfziger Jahren ein Werk nach dem anderen in strenger Zwölfkoptechnik verfasste – ohne Chance einer Aufführung. Schon zur frühen Musikgeschichte der DDR gehört ein unterirdischer Strom des geistigen Widerstands und der geheimen Kontakte zu Personen und Überzeugungen aus jener anderen Welt, die damals als feindlich galt.

In den fünfziger und sechziger Jahren wuchs dann eine jüngere Generation von Komponisten heran, die sich zunehmend gegen die seltsamen Doktrinen der Funktionäre, aber auch gegen die spezifischen Enthaltensamkeiten der älteren Kollegen wandten, die noch sehr im Banne der einseitigen Brechtschen Theaterästhetik standen. Nach dem Tode Brechts und Eislers, nach Mauerbau und politischem Führungswechsel von Ulbricht zu Honecker, nach dem VIII. Parteitag der SED im Juni 1971 und der kritischen Bilanzierung der Stalin-Ära entstand zeitweise ein vorsichtig liberaleres Klima, das aufatmen ließ und Hoffnungen weckte.²

Widerstand

G.N.: Diese neue Generation, also Paul-Heinz Dittrich, Reiner Bredemeyer, Georg Katzer, Friedrich Goldmann, Friedrich Schenker, Hermann Keller und noch einige andere, ist ja die Generation, mit der wir unsere optimistischen Vorstellungen einer offensiven Moderne, »Made in GDR«, verbinden. Im Gegensatz zu den meisten ihrer westdeutschen Kollegen aber gibt es einen gravierenden Unterschied, der meines Erachtens ganz wesentlich mit dem Abstoßungsprozess von dem, was sozialistischer Realismus genannt wurde, zu tun hat: Sie haben sich offensiv mit ihrer Musik in gesellschaftliche Belange eingemischt, sie waren kritische Stimmen in allen nur möglichen Kontexten des künstlerischen und gesellschaftlichen Lebens und haben dementsprechend eine eigene musikalische Sprachlichkeit ausgebildet.

F. S.: Es waren vor allem jüngere Komponisten, die sich von Bevormundungen jeglicher Art befreien wollten und nach einer Musik strebten, die ihr eigenes Weltbild gleichsam zum Notenbild machte. Dies übrigens auch mit Hilfe älterer Kollegen (namentlich Paul Dessau) und dem kreativen Drang vieler professioneller Musiker in den Orchestern und Chören der DDR, die endlich anspruchsvolle, unkonventionelle, ihre Leistungsfähigkeit herausfordernde neue Musik erwarteten. Das hierfür bekannteste Beispiel ist das Wirken der Gruppe Neue Musik Hanns Eisler aus Leipzig, die hunderte von neuen Stücken in Auftrag gab und zur Aufführung brachte. Nun begann auch so etwas wie eine Blütezeit der instrumentalen Musik zusammen mit einer Rückeroberung der schöpferischen Subjektivität, die sich nicht mehr von anderen sagen ließ, wie zu komponieren sei. Und natürlich wurde jetzt an Vorbilder angeknüpft, von



der klassischen Moderne bis zur Darmstädter Avantgarde, die sich jeder individuell ansuchte und sich anverwandelte gemäß dem, was er einem Publikum zunächst in der DDR mitzuteilen wünschte.

Dieser Punkt, dass Musik Gefühle und Gedanken mitteilen kann und soll, die auch irgendwie auf Resonanz stoßen, ist vielleicht der markanteste Ausdruck einer sozusagen sozialistischen Sozialisation der Komponisten und der wichtigste Unterschied zu einer Gesinnung des rücksichtslosen materialen Experimentierens in der neuen Musik der westlichen Welt. Friedrich Goldmann, der 1959 zu den Darmstädter Ferienkursen ging und bei Stockhausen hospitierte, war sich bei aller Bewunderung wohl bewusst, dass eine Vernachlässigung funktionaler Komponenten seine Sache nicht sein würde. Er war, wie viele andere seiner Generation, handwerklich hervorragend ausgebildet worden und bei aller Neugier auf die modernen internationalen Trends des Komponierens beileibe kein Verächter der kompositorischen Traditionen. Die Spannungen zu thematisieren, die sich aus dieser Dialektik ergeben, gehörte zu den Essentials seines Metiers. Und auch die anderen wollten einen gewissen Sprachcharakter der

Frank Schneider und Friedrich Schenker, circa 1984 in Geltow.

2 Anmerkung der Redaktion:

Auf der dem VIII. Parteitag nachfolgenden 4. Tagung des Zentralkomitees der SED vom 16.-17.

Dezember 1971 fiel der entscheidende Satz Erich Honeckers, der, vor allem durch den Begriff »keine Tabus«, von vielen Künstlern als Befreiungsschlag verstanden wurde (bei Ignorierung der verpflichtenden Einleitung): »Wenn man von der festen Position des Sozialismus ausgeht, kann es meines Erachtens auf dem Gebiet von Kunst und Literatur keine Tabus geben. Das betrifft sowohl die Fragen der inhaltlichen Gestaltung als auch des Stils –...«

Ernst Hermann Meyer (links) und Friedrich Goldmann Mitte der 70er Jahre in der Kantine der Deutschen Staatsoper Berlin. (Foto: Eckart Linsel)



Musik bewahren, wie sie ihnen ein Medium von Mitteilungen der besonderen Art bleiben sollte: dem ungeschminkten Ausdruck ihrer Befindlichkeiten in, mit, gegenüber einem Land, dessen sozialistischem Selbstverständnis sie mit wachsender Kritik begegneten. Wenn man also den Realismus-Begriff überhaupt mit einer gewissen Plausibilität auf Musik anwenden will, dann macht er als »Sozialistischer Realismus« gerade dann und dort nur Sinn, wo, wie eben in der DDR seit den 70er Jahren, eine neue Musik entstand, die rückhaltlos auszudrücken versuchte, wie die kritischen Befindlichkeiten im Sozialismus anwuchsen und die



Reiner Bredemeyer und Georg Katzer, Anfang der 80er Jahre im Künstlerklub »Die Möwe« in der Berliner Hermann-Matern-Straße (heute Luisenstraße). (Foto: Eckart Linsel)

kontestierende Reflexion seines deformierten Welt- und Menschenbildes zum wesentlichen Untertext klingender Verlautbarungen wurde. Aber die Kritik an den Verhältnissen geschah nicht durch eine kapitalistische Brille, sondern durch traditionell linke Positionen, die die DDR zu verlassen und zu verraten schien. Dagegen entwickelten viele Komponisten Widerstand – etwa Friedrich Schenker, der wohl am Nachdrücklichsten und auch am lautstärksten seine musikalischen Oppositionen artikuliert.

G.N.: Genau das ist ja der Boden für jenen DDR-typischen, sozialkritischen Realismus, auf den ich hinaus will. Was für eine Musik ist daraus erwachsen?

F.S.: Es ist dies ein Widerstand im Klanglichen. Indem man die ganze Frage des Gefalles von Konsonanz zu Dissonanz beiseite wischte und sich jeder eine Sprache schuf, die er für schön und auch verständlich hielt. Was natürlich keineswegs immer so wahrgenommen wurde.

28 Es gibt viele Stücke von Dittrich, Bredemeyer

oder Schenker, die man nur verstehen kann, wenn man sich auch professionell mit ihrer Klangsprache beschäftigt. Aber man verstand damals diese klanglichen Herausforderungen als Teil einer widerborstigen, widerständigen Haltung, der man applaudierte. Die legendären Konzerten der Gruppe Neue Musik Hanns Eisler haben die Säle mit dem Geruch des Unbotmäßigen gefüllt. Da gab es ein Publikum, das diese Musik vielleicht nicht unbedingt liebte, aber es verstand, dass es die großen und kleinen Kulturvögte noch viel weniger liebten und die Macht hatten, derlei auch zu verbieten. Dem konnten gefüllte Säle und starker Applaus vorbeugenden Schutz geben.

G.N.: Bredemeyer hat im letzten Interview, das ich 1990 oder 91 mit ihm geführt habe, den schönen Satz gesagt: Wir haben etwas komponiert, was rüttelhaft war, und das haben die Leute nicht nur verstanden, sondern sie haben sich danach geseht.

F.S.: Dazu kam auch die Unterstützung von Dirigenten, von Musikern, und auch die Kulturfunktionäre änderten sich langsam, weil sie unter anderem sahen, dass sie mit restriktiver Politik dem Ansehen des Landes international schadeten. Noch einmal: es entwickelte sich in der DDR eine musikalische Moderne eigener, vielleicht alternativer Art, die gesellschaftlich brauchbar war, die gebraucht wurde. Es gab im Prinzip kein klangliches Experimentieren um des Experiments willen. Musik sollte die Person ausdrücken, die da spricht, sie sollte schon neu und auch für die Ohren durchaus verletzend, scharf, nicht unbedingt angenehm sein. Das Publikum sollte merken, dass da Künstler sind, die Probleme formulieren wollen. Und diese Musik war, um es zu wiederholen, keineswegs leicht zu konsumieren. Sie wollte emotional etwas bewusst machen von der Schwierigkeit und Schmerzlichkeit des Lebens. Leider kann Musik über die Realität nicht viel Präziseres sagen – das wussten schon die alten Griechen: Musik widerspiegelt nicht die Welt, sondern ist dazu da, die Seele zu erregen und zu befriedigen. Sie drückt etwas aus, das die Gefühle bewegt.

Die entwickelten Formen arbeiten freilich darüber hinaus mit klangsymbolischen Mitteln, um auch rationale Vorgänge zu gestalten und sie gleichsam sprechend zu machen. Beispielsweise kam es bei Komponisten der DDR nicht selten vor, das im Falle von Solokonzerten der Wettbewerb zwischen Solist und Orchester zum politischen Kampfspiel umgedeutet und mit einer Dramaturgie verbunden wurde, die anschaulich vorführte, zu welchen dramatischen Konsequenzen ein Kampf zwi-

schen Einzelnem und Masse, Individuum und Kollektiv führen konnte. In den Konzerten Goldmanns beispielsweise überlebt der Solist – wenn auch zu Tode erschöpft von den Auseinandersetzungen –, die er im Widerstand mit dem Klangkörper des Orchesters durchstehen musste. Solche Attitüden im Geiste des von Alban Berg apostrophierten, musikalisierten »Schicksal erleidend« begegnet allenthalben mit einem ganz eigenen Pathos, als würde immer wieder gegen Mauern gerannt – um nicht zu sagen: gegen *die* Mauer, die die DDR von der Welt trennte.

G.N.: In meinem Verständnis gehört es zu den Wesenszügen der Musik des 20. Jahrhunderts, ein in vielerlei Richtungen weisendes Kritikpotenzial ausgebildet zu haben. Und was ich bemerkenswert finde ist, dass in der westeuropäischen Avantgarde dieses Kritikpotenzial im Laufe der letzten Jahrzehnte offenbar verloren gegangen ist, während es die DDR-Komponisten im Zuge der Überwindung des sozialistischen Realismus, wenn auch stilistisch in anderer Weise, bewahrt haben. Könnte man das noch weiter spezifizieren, was dieses »rüttelhafte« Komponieren, dieses Kritisch-Realistische in Stilistik und Klang ausmacht?

F.S.: Das geht hier sicher nur mit ein paar Andeutungen. Bredemeyer zum Beispiel hatte sich durch seine Aufgaben als Theatermusiker am Deutschen Theater einen Stil der absoluten Präzision, der radikalen Lakonik angewöhnt. Diese Musik klang schon deshalb immer aufmüpfig. Sie ist auch irgendwie nervös, niemals behaglich. Gleichzeitig steckt viel Webern drin, dessen Leichtigkeit und Durchsichtigkeit. Fast immer gibt es ein thematisches Anliegen, das er mit oder ohne Texte abhandelte. In seinen *Bagatellen für B* beispielsweise, entstanden 1970 zum Beethoven-Jubiläum, beginnt er mit dem ersten Akkord der *Eroica*, bricht diese große revolutionäre Geste aber sofort ab und collagiert zwei späte Bagatellen, die auf dem Ton B in Beethoven-Rhythmen auslaufen. Er führt vor, dass uns an dem Komponisten, im Gegensatz zur offiziellen Ehrung, nicht so sehr dessen heroischer Ton, sondern die Risse und Schründe, die konstruktiven und gestischen Kühnheiten der Musik mehr interessieren sollten. Kritische Einsprüche wurden natürlich auch vermittelt Texten aus der poetischen bis politischen Welt hergestellt, so dass man ihn mit gutem Recht einen Dokumentaristen seiner Zeit nennen kann.

Bei Katzer, Dittrich oder Goldmann sind kritische Impulse, vor allem in den sinfonischen, konzertanten und kammermusikalischen Arbeiten, meist subtiler, als innerkomposito-

rischer, traditionskritischer Diskurs angelegt, der zugleich den kunstpolitischen Direktiven zuwiderlief. In Goldmanns 1. Sinfonie von 1973 wird – scheinbar in der konzisen dreisätzigen Form – der überkommene Schematismus so deutlich als solcher herausgestellt, dass er den dramatisch-diskursiven Gestus nicht mehr tragen kann, sondern am Ende an der Gewalt widerstrebender Gestik zerbricht und zerbricht. Anstelle finalischer Apotheose hört man ein verlegenes Kichern und den Kehraus eines einzigen Paukenschlags. Nach der Lehre des Sozialistischen Realismus war das eine blasphemische Geste des blanken Hohns – aber der Dank des Vaterlandes erfolgte mit der Aufnahme des Stücks auf Schallplatte und in den Musiklehrplan der DDR-Schule.

G.N.: Vielleicht noch ein drittes Beispiel?

F.S.: Ich will an Friedrich Schenker erinnern, den wahrscheinlich musikantischsten, produktivsten, vielseitigsten und politisch provokantesten von allen. Er war ein Erzmusiker, und als langjähriger Posaunist im Leipziger Rundfunksinfonieorchester mit dem Innenleben von Musik vielerlei Art auf ganz eigene, intime Weise vertraut. Seine Unduldsamkeit oder Ungeduld mit den politischen Verhältnissen ließ ihn fast jedes Werk zu einem Proteststück gegen das verordnete Denken geraten, das oftmals gar nicht begriff, was ihm da vorgeführt wurde. Das Groteskeste in dieser Hinsicht spielte sich bei einem Wettbewerb für eine sozialistische Fest- und Feier-Ouvertüre ab, die der Rundfunk der DDR ausgeschrieben hatte. Schenker erhielt den 1. Preis, weil er formell die Bedingung, Arbeiterkampflieder zu verwenden, eingehalten hatte. Aber er komponierte ein programmatisches Stück zum Spanischen Bürgerkrieg, in dem er die Niederlage der Linken, nach Orwells Bericht, als Folge interner Zerwürfnisse als »Ballade des Unterliegens« auskomponierte. Während Dittrich sich auf meist sehr esoterische Texte hoher Lyrik konzentrierte, die in der DDR kaum verbreitet waren (etwa von Beckett, Celan, Hölderlin, Rimbaud oder Maeterlinck), bevorzugte Schenker solche russischen Texte von Majakowski, Achmatowa, Jessenin oder Jewtuschenko, die, aus dem Siegerland kommend, unangreifbar waren, um die zerfallenden sozialistischen Werte in der DDR an den linken Utopien von einst zu messen. Sein politisches Hauptstück, die *Missa nigra*, fußt allerdings auf einem Antikriegstext von Alfred Polgar, den ich ihm gezeigt hatte...

G.N.: ...und das sich keineswegs gegen Bedingungen im eigenen Land richtet, aber von 29

GLOBAL LOKAL

29. TAGE
NEUER MUSIK
IN WEIMAR
26.-29.10.2016



Francis Dhomont / Avignon | Frank Gutschmidt / Berlin
Hans Tutschku / Boston | Open_Music Quartett / Stuttgart
| Minguet-Quartett / Köln | Geoff Gersh / New York,
Joss Turnbull / Mannheim, Ludger Hennig / Weimar,
Stefan Schultze / Berlin | Ensemble für Intuitive Musik
Weimar (EFIM) | Veranstalter: Klang Projekte Weimar,
99423 Weimar, Paul-Schneider-Str. 26 | Künstl. Leiter:
Michael von Hintzenstern | Veranstaltungsorte: Jugend-
& Kulturzentrum mon ami (Goetheplatz) & Werkstatt-
studio für elektroakustische Musik (Coudraystr. 13A) |
Karten:

+49 (0)3643 745 745, Tourist Info Weimar, Markt 10

www.neue-musik-thueringen.de

der gleichen kritischen Haltung getragen wird: sich einzumischen, in diesem Fall international. Auslöser waren damals ja die amerikanischen Pläne zum Bau der Neutronenbombe.

F.S.: Viele der Schenkerschen Stücke zeigen, oft schon über den Titel, seine protestierende Denkrichtung an. Er hat sich selten verkneifen können, eine Masse von Stimmen zu schichten und Klangballungen mit schärfsten Dissonanzen den Ohren zuzumuten. Es war eine oft brüllende Musik, die das Gehör bewusst an die Grenzen des Zumutbaren führen will. Sie war eigentlich immer schockierend, auch weil sie sich zeitlich gern dehnte. Seine Musik ist existenziell, aufrührerisch von innen her.

G.N.: Es fehlt jetzt leider die Zeit, um auch noch über die Schüler von Goldmann, Katzer oder Dittrich zu sprechen, über die »letzte Generation von DDR-Komponisten«, wie ich sie einmal bezeichnet habe, über Jakob Ullmann, Steffen Schleiermacher, Helmut Zapf, Wolfgang Heisig oder Johannes Wallmann. Festhalten kann man sicher, dass das Komponieren auch dieser Generation durch so etwas wie ein geschichtliches Bewusstsein geprägt ist und zwar in dem Sinne, dass eine Selbstverortung in der Zeit, in der man lebt, in Musik einfließt.

F.S.: Auf jeden Fall haben die Komponisten Fragen nach der Funktion von Musik in der Gesellschaft ernst genommen. Sie wollten ihrem Publikum etwas sagen und wollten, dass es verstanden werden konnte. Das hat, bei aller Öffnung der Klangsprache gegenüber den internationalen Innovationen, ob zu Cage, Feldman oder Lachenmann, zu einer eigenen expressiven Aura und zu einer eigens geprägten Klanggestik geführt.

Dies aber wahrzunehmen, erforderte heute eine bessere Präsenz im Musikleben wie auch einen Paradigmenwechsel der Historiker, die endlich einmal aufhören sollten, den Fortschritt nur über das Nadelöhr der Darmstädter Schule zu beschreiben. Sie müssen akzeptieren, dass sich Geschichte in der Regel aus konkurrierenden Konzepten entfaltet und also auch für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts mehrere koexistierende, avancierte Strömungen zu berücksichtigen und zu würdigen wären.

G.N.: Das heißt, endlich auch in der Musikgeschichtsschreibung dieser Zeit Realismus walten zu lassen ...

F.S.:... finde ich eine wirklich dringliche Aufgabe, bei der, von mir aus, endlich ohne Einschränkung dieser Begriff anwendbar ist! ■