

Erosionen

Vom Sozialistischen Realismus zur musikalischen Moderne made in GDR

Zwei Musikologen, die ein Buch über Musik aus der DDR herausgeben wollten, baten Frank Schneider vor geraumer Zeit um einen Beitrag über Schlechte Musik in diesem Kontext. Seine Ablehnung begründete er in einem ausführlichen Brief an die Herausgeber. Im Hinterfragen der vorgeschlagenen Kriterien »gut« und »schlecht« entwickelte er wesentliche Tendenzen, die eine Musikgeschichtsschreibung in der DDR – und nicht nur dort – aus heutiger Sicht auszeichnen, um etwas über den Sinn – nicht den Unsinn – einer Kultur und ihrer musikalischen Zeugnisse zu erfahren. Wir veröffentlichen dieses Schreiben als Erstdruck. (Die Redaktion)

Reservatio mentalis

Die Fragestellung, die die Herausgeber dieses Buches an mich herangetragen haben, bereitet mir nicht geringe Verlegenheit. Zum einen provoziert sie sofort die polemische Überlegung, was da als Besonderheit gemeint sein kann, wo doch im Allgemeinen die Musikgeschichtsschreibung – vorab gesellschaftlich akzeptierte Höhenlinien kompositorischer Kreativität nachzeichnend und ausdeutend – diese Problematik ästhetischer Minderwertigkeit nur allzu gern verdrängt. Oder erinnert man sich an wissenschaftliche Erörterungen über schlechte Musik beispielsweise in der deutschen Bundesrepublik, während der italienischen Renaissance, in der Musikkultur Indiens? Zum anderen taugt der wertende Begriff besonders schlecht als eine irgendwie objektivierbare Kategorie im ästhetischen Bereich, dient er doch vor allem zur interessengesteuerten und willensbestimmten Lebens-Orientierung der menschlichen Subjektivität. Was als gut oder schlecht in der Welt empfunden wird, bestimmt sich durch das Maß an Nutzen oder Schaden für die einzelne Persönlichkeit, die natürlich in diversen gesellschaftlichen Zusammenhängen auch den Grad allgemeiner Verbindlichkeit erlangen kann. Im Hinblick auf musikalische Phänomene beobachten wir schließlich fast ununterbrochen – und gerade gegenwärtig angesichts eines fast ungebremst sich weltweit ausdehnenden Unterhaltungs-Deliriums – den unversöhnlichen Diskurs um

8 ästhetische Werte und das fast perfekte Unver-

ständnis der Massen, dass die Idee von einer guten Musik möglicherweise vor allem mit der europäischen artifizierten Tradition verknüpft sei. Und selbst wenn wir, zu guter Letzt, eben von dieser sozusagen elitären Position her zu wissen meinen, was schlechte Musik innerhalb der guten sein könnte, dann bleibt – ungeachtet der Fragen nach spezifischen Talenten der Komponisten und dem Gelingen von Kompositionen – ein kaum auflösbares Bündel von gedanklichen Polaritäten, zwischen denen sich das wirkliche Kunstleben im Dauerpendel abspielt: Wenn »gut« und »schlecht« – auch im Changieren zwischen moralischen, utilitären oder soziologischen Prioritäten – sich mit den Unterschieden zwischen »ernster« und »unterhaltender«, »elitärer« und »populärer«, »komplexer« und »simpler«, »avancierter« und »traditionsgebundener«, »autonomer« und »zweckorientierter«, »kritisch-aufklärender« und »gefühlig-verdummender« Musik berührt, dann verwickelt man sich in ein definitorisches Dilemma, das leicht gegenüber den wirklichen Problemen des musikhistorischen Prozesses zur Scholastik verkommt.

Wenn man aber dennoch einen annähernd passablen Gebrauch der Begriffe schlechter und guter Musik anstrebt und wenn man mit ihrer Hilfe musikgeschichtliche Vorgänge plausibel reflektieren will (ohne sich mit den Abgründen schlechten Geschmacks in den diversen populären Genres beschäftigen zu müssen), dann sollte man zunächst die Verhältnisse in der DDR im Rahmen eines weitergreifenden Geschichtsprozesses betrachten, ehe man spezifische Differenzen zu ihm thematisiert. Unter »guter« Musik im Sinne einer versuchsweise objektivierbaren Kategorie lassen sich im europäischen Zusammenhang sicherlich all jene klanglichen Hervorbringungen und Verlautbarungen subsumieren, welche im Gleichschritt mit technischen Fortschritten, geistigen Emanzipationen und sozialen Revolutionen der Dialektik von inhaltlicher Innovation und formeller Perfektion gehorchen. Umgekehrt gilt dies auch für selbstbestimmtes Festhalten an ihren eigenen innovativen Entwicklungen, wenn sich Gesellschaften von ihren humanen Zwecksetzungen entfernen und reaktionäre, menscheitsfeindliche Bewegungen vollziehen. Unter solchen negativen Vorzeichen kann sich besonders jene Art »schlechter« Musik etablieren, die den politischen Mächten allzu gern als Schmierfett sozialer Verblendungen dient. In der Regel begegnen sich aber beide Tendenzen innerhalb derselben Gesellschaften, so dass Mischungen von guter und schlechter Musik eigentlich die Regel sind.

Zum Bereich der guten Musik in der DDR würde ich dementsprechend vor allem solche

Hervorbringungen zählen, die zunächst – aus langer, sozusagen linker Vorgeschichte heraus – die Idee einer nicht material- und klanginnovativen Avantgarde, sondern einer Erneuerung der Musik im Hinblick auf soziale Funktionen und erleichterte Verständlichkeit verfolgten – die also, mit Eisler zu sprechen, auf die Überwindung der gesellschaftlichen Krise der musikalischen Moderne abzielten. Nicht minder gehören aber dann hierher die jahrzehntelangen Bemühungen zahlreicher Komponisten, angesichts des Misslingens eines solchen Experiments und der dafür etablierten ästhetischen Dogmatik im realen Sozialismus dessen funktionalistische Begrenzungen und reaktionäre Gängeleien zu überwinden, sich Freiräume des ästhetischen Denkens zu erobern, sich international zu vergleichen und letztlich auf subtile Weise zum Verschwinden eines Staats beizutragen, der die klanglichen Innovationen bestenfalls argwöhnisch verspottete. Im Rahmen dieses grundsätzlichen Vorgangs brauchen die negativen Aspekte, also die zahllosen Erzeugnisse schlechter Musik (vor allem die mit bedeutenden materiellen Vorteilen erkaufte Lobeshymnen auf die bestehenden Verhältnisse) keinesfalls verschwiegen zu werden. Aber es fragt sich, ob eine nachträgliche Analyse etwa des musikalischen Polit- oder Heimat-Kitsches in irgendeinem Sinne lohnend sein könnte, wo doch das vollständige Verschwinden solcher Produktion aus dem historischen Gedächtnis für die damals ehrgeizigen Künstler Strafe genug darstellt. Und es fragt sich nicht minder, ob wir hier nicht in Strukturen sozialer Verführbarkeiten, Eitelkeiten, Talentlosigkeiten schnüffeln, die womöglich weniger mit DDR als mit der ewigen Kategorie des Allzumenschlichen auch unter Komponisten zu tun haben.

Tendenzen

Methodisch fruchtbar scheint mir vor allem die Frage nach der individuellen Teilhabe, der subjektiven Position von Komponisten im Zuge eines musikhistorischen Prozesses zu sein, der gleichsam zwangsläufig auch in Deutschland die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts beherrschte. Man kommt an der grundsätzlichen Beobachtung kaum vorbei, dass vom politisch dominierenden, dramatischen Ost-West-Konflikt auch die musikalischen Verhältnisse keineswegs unberührt blieben. Namentlich an der brisantesten Nahtstelle der beiden politischen Lager, im geteilten Deutschland, reichten seine Auswirkungen bis hinein in die kompositorischen Entwicklungen und die sie begleitenden Diskurse. Innerhalb der beiden, offiziell verfeindeten Hemisphä-

ren, vor allem aber gegeneinander, wurde erbittert gestritten um radikal unterschiedliche Fortschritts-Konzepte für neue Musik – und zwar in vielfältigen Formen zwischen aggressiver Polemik und subtiler Nachdenklichkeit, in mannigfaltigen Argumentations-Zusammenhängen zwischen primär material-fixierten und primär funktions-orientierten Standpunkten. Die westliche Avantgarde und der Sozialistische Realismus im Osten koexistierten anfänglich in krasser Frontstellung (und oft mit massiven Folgen für Heretiker), ehe beide »Dogmen« des allein seligmachenden »Fortschritts« auf je eigene Weise sich relativierten und schließlich in pluralistischer Friedlichkeit aufgelöst haben.

Im Osten wurden die Komponisten mit zunehmend massivem Nachdruck auf ein ästhetisches Programm verpflichtet, das (im Unterschied zum Westen und in fataler zeitlicher Nähe zur NS-Kulturpolitik, aber mit aktiver Unterstützung kommunistisch orientierter Künstler) die gesellschaftliche Nützlichkeit und hindernislose Effizienz von Musik aller Art (aber *eines* Stils) zu ihrer angeblich wahrhaft neuen und wichtigsten Norm erklärte. Die aus dieser Idee einer alternativen Avantgarde entstandene Musik kann man durchaus ernst nehmen, soweit sie in einem ehrlichen, wenn auch illusionären Glauben an ein soziales Paradies auf Erden wurzelt. Die Dogmatisierung von durchaus diskussionswürdigen Prinzipien erreichte jedoch rasch unter politisch prekären, militant stalinistischen Umständen im Jahrfünft zwischen den Shdanowschen Musikbeschlüssen vom Februar 1948 bis zu Stalins Tod im Jahr 1953 extreme Ausmaße. Während das sowjetische Musikschaffen härtester ästhetischer Zensur unterlag (in der DDR aber als höchstmögliches Vorbild neuer Volksverbundenheit propagiert wurde), erklärte man das Programm des Sozialistischen Realismus in seiner militant-schematischen Form als strikt verbindlich und verband es mit dem unversöhnlichen Kampf gegen einen doppelgesichtigen Hauptfeind: den sogenannten Formalismus in der Kunst – das hieß die nahezu gesamte moderne Musik des Westens seit der Jahrhundertwende sowohl in ihren elitären (vor allem atonalen) wie populären (insbesondere jazz-inspirierten) Spielarten.

Die weitere Geschichte nach diesem gewaltsam verordneten »Abfall« des Ostens von der westlichen Entwicklung lässt sich am bündigsten als langwierige Rückkehr der praktischen Vernunft zum internationalen Musikgeschehen – gegen die politischen und ästhetischen Abgrenzungs-Fanatiker à la Ernst Hermann Meyer bis zu deren Sturz im Jahr 1989 – charakterisieren. Während in der 9

Bundesrepublik sich internationale Tendenzen bündelten, die zunehmend Skepsis gegenüber den rigiden seriellen Prinzipien artikulierten und zu neuer Subjektbewusstheit in einem »Nebeneinander von divergierenden Möglichkeiten« (Carl Dahlhaus) führten, begannen jüngere Komponisten in der DDR, gleichsam methodisch die Erfindungen der Moderne und Avantgarde zu assimilieren – und damit auch Aufmerksamkeit jenseits ihrer Grenzen zu gewinnen. Was sich dergestalt in einem widersprüchlichen, konfliktreichen Prozess als spezifisch musikalische Moderne der DDR etablierte, überzeugte durch ansatzweise übereinstimmende Gesinnungen trotz stark individueller Stilistik – nämlich durch einen guten Willen zu klangsprachlicher Erneuerung, technisch nach internationalem Verständnis »auf der Höhe der Zeit«, expressiv aus der Tiefe der individuellen Subjektivität, des wahrhaftigen persönlichen Weltempfindens (vor allem der zunehmenden Verzweiflung über die Landes-Verhältnisse) und des eigenen gestalterischen Vermögens.

Nach heftigen Auseinandersetzungen um dieses Neue zwischen konservativen und innovativen Kräften (mit wechselnden Fronten, in einem durchaus vielschichtigen Prozess) mäßigte und entspannte sich die streitbare Situation um die Wende zu den achtziger Jahren. Trotz massiver musikpolitischer Versuche, insbesondere nach Paul Dessaus Tod 1979 wieder schon weitgehend überwundene traditionalistische Positionen absolut zur Geltung zu bringen, setzte sich ein etwas flexibleres Realismus-Konzept durch, das den individuellen Interessen und einem weiten Ausdruckspektrum den erwünschten Spielraum gab. Nicht zuletzt den Kräften solcher antidogmatischen Erosion ist es zu verdanken, dass vom Sozialistischen Realismus in den achtziger Jahren kaum noch in einem unmittelbar fordernden Sinne doziert wurde. Dafür fragten immer mehr Komponisten – öffentlich miss-

vergnügt – nach dem Zweck dieser welkenden Doktrin und verlangten nach konkret fassbaren Kriterien, vor denen die marxistischen Kunstrichter in immer diffuseren Argumenten auswichen und nur mehr auf den internationalen Friedenskampf verwiesen. Schließlich verkam das Ganze zur Leerformel kunstpolitischer Sonntagsreden oder zum historisierten Gegenstand akademischer Studien, während unberührt davon östliche (gewonnene) Pluralität und westliche Postmoderne im heftigen Dauerflirt immer deutlicher konvergierten. Ästhetisch war die »Einheit« der Komponisten in den deutschen Landen vorbereitet, ehe der politische Zusammenschluss folgte.

Conclusio

Die grobe Skizze dieser musikalischen Entwicklung, die – innerhalb eines mittlerweile verschwundenen Staatsgebildes – wenigstens post festum ihre Sinnfälligkeit, Zielstrebigkeit und Schlüssigkeit offenbart (nicht zuletzt als Scheitern des artifiziellen Populismus und als Sieg ästhetischer Autonomie über politische Indienstnahme), soll der These vorarbeiten, dass Musik, die diesem Prozess zur Wirkung verhalf, die ihn anstieß und repräsentierte, mehr Anspruch hat, gute Musik zu sein oder zumindest so genannt zu werden, als jene andersartigen Formen, die ihm widersprachen, die ihn hemmten oder gleichgültig übersahen. Das heißt natürlich nicht, alle in diesem Sinne fortschreitenden Kompositionen seien gut hinsichtlich ihres Gelingens als Kunstwerke, aber da sie Elemente eines guten, emanzipatorischen, nicht zuletzt doch historisch zwingenden Weges darstellen, bleiben sie weitgehend davor bewahrt, sich Schlechtes nachreden zu lassen. Das kompositorisch Schlechte wiederum, das im Einzelfall durchaus stauenswerten Kunstverstand und technische Souveränität aufweisen kann, definiert sich vor allem durch kompositionsgeschichtliche Gleichgültigkeit, durch Anpassung an irgendwie herrschende Zeitgeist-Forderungen und durch mangelndes Verständnis im Hinblick auf den stets notwendigen Ausdruck des Vorscheins von Zukunft auch in ihren utopischen Dimensionen. ■

Foto-Essay *Umbau* von Arne Reinhardt, Foto 4

