

Prolegomena zu einer Musikgeschichte der DDR¹

von Nina Noeske und Matthias Tischer

1.

In den Jahren 1989/90 verschwand die DDR von der politischen Landkarte. Wie zahlreiche Institutionen² und Publikationen³ belegen, hat die Erforschung ihrer Geschichte begonnen. Auch die Kunst-, Kultur- und Medienwissenschaften haben sich des Themas bereits angenommen. Für die Literatur, die Bildende Kunst, Theater, Film und Architektur liegen neben mehreren Einzelstudien erste Überblicksdarstellungen vor.⁴ Die Frage drängt sich auf, warum Vergleichbares für die komponierte Musik⁵ bisher nicht existiert. Eine drastische und zugleich abschließende Antwort wäre: Das lohnt nicht, denn nicht alles, was Geschichte ist, ist es wert, erzählt zu werden; schließlich haben wir in der Musikwissenschaft gelegentlich die Erfahrung gemacht, dass es Musik gibt, die nicht ganz zu Unrecht in Vergessenheit geriet. Eine so extreme wie theoretische Position gibt Anlass, über das eigene Tun nachzudenken: Was wollen wir von der Musik, die in den 40 DDR-Jahren entstand, wissen? – Diese zentrale Frage ist absichtsvoll vor einen Überblick über die Quellenlage gestellt: Bei den Archivbeständen zur Musik in der DDR handelt es sich größtenteils um so umfangreiches und detailreiches Material,⁶ dass die Versuchung groß ist, bereits angesichts der Aufgabe, dieses Material zu sichten, zu ordnen und zu systematisieren, eine Begründung zu vernachlässigen. Tatsächlich dürfte es in der Musikgeschichte einmalig sein, dass ästhetisch-poetische Auseinandersetzungen in der ganzen Breite zwischen den Diskursen in der Akademie der Künste⁷ und bespitzelter Privatsphäre schriftlich im Wortlaut, zum Teil sogar noch als Tonträger überliefert sind.

Derzeit werden zahlreiche Bestände, die bereits vor 1989 im staatlichen Sammelauftrag bewahrt wurden, sukzessive erschlossen, katalogisiert und, falls die Mittel dafür

¹ Vorliegender Text ging aus zwei Vorträgen hervor, die die Autoren bei der Jahrestagung der GfM 2005 in München sowie am Musikwissenschaftlichen Seminar der Humboldt-Universität gehalten haben. Allen Diskussionsteilnehmern sei an dieser Stelle noch einmal für ihre Anregungen gedankt.

² Als prominenteste sind die *Stiftung Aufarbeitung des SED-Staates* und das *Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam* zu nennen.

³ Vgl. die Reihe *Herrschaftsstrukturen und Erfahrungsdimensionen der DDR-Geschichte*, hrsg. v. *Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam*.

⁴ Vgl. hierzu u. a. die – mit Blick auf die Musik jedoch defizitäre – Bibliographie zur DDR-Kultur in Rainer Eppelmann/Bernd Faulenbach/Ulrich Mähler (Hrsg.), *Bilanz und Perspektiven der DDR-Forschung*, Paderborn 2003, S. 493–496 sowie www.bundesarchiv.de/aufgaben_organisation/abteilungen/sapmo/bibliothek/bibliotheksbriefe/00077.

⁵ Zu Pop, Rock und Jazz vgl. Uta G. Poiger, „Die Ideologie des Kalten Krieges und die amerikanische Populärkultur in Deutschland“, in: *Die USA im Zeitalter des Kalten Krieges 1945–1990. Ein Handbuch*, 2 Bde., hrsg. v. Detlef Junker, Stuttgart und München 2001, Bd. 1, S. 666–675; dies., *Jazz, Rock and Rebels. Cold War Politics and American Culture in a Divided Germany*, Berkeley, Los Angeles, London 2000; Michael Rauhut, *Rock in der DDR*, Bonn 2002 sowie ders., *Bye, bye, Lübben City. Bluesfreaks, Tramps und Hippies in der DDR*, Berlin 2004.

⁶ Mary Fulbrook stellt dies für sämtliche Archivbestände der DDR fest: „Jetzt gibt es eine (Über-)Fülle der Quellen. Man hat fast zuviel des Guten. Die Akten der SED-Diktatur sind mit preußischem Eifer gesammelt worden.“ (Mary Fulbrook, „Methodologische Überlegungen zu einer Gesellschaftsgeschichte der DDR“, in: *Die Grenzen der Diktatur. Staat und Gesellschaft in der DDR*, hrsg. v. Richard Bessel und Ralph Jessen, Göttingen 1996, S. 274–297, S. 276).

⁷ Die Akademie wurde 1950 als Deutsche Akademie der Künste (DAK) gegründet und 1974 in Akademie der Künste der DDR (AdK) umbenannt. Zur Struktur und Geschichte der Akademie vgl. *Digitale Bibliothek*, Bd. 32, Artikel *Akademie der Künste*.

zur Verfügung stehen, gegebenenfalls verfiicht und verfilmt.⁸ (Es sei daran erinnert, dass insbesondere das Durchschlagpapier der 50er-Jahre nur wenige Benutzungen überstehen wird.) Der Prozess der Erschließung wird in einzelnen Fällen sicherlich noch Jahrzehnte dauern. Von besonderem Interesse sind dabei die Nachlässe von Komponisten, die in den 50er- und 60er-Jahren vornehmlich für die Schublade arbeiteten, weil an eine Auf-führung ihrer Werke im kulturpolitischen Klima dieser Zeit nicht zu denken war. (Ein herausragendes Beispiel hierfür ist der Berliner Komponist Reiner Bredemeyer.⁹) Sobald die heuristischen und archivalischen Vorarbeiten abgeschlossen sind, bietet sich nicht zuletzt auch wegen der räumlichen und zeitlichen Begrenztheit des Untersuchungsgegenstandes¹⁰ die Möglichkeit einer namen- und faktenreichen Musikgeschichtsdarstellung, wie sie ihresgleichen suchen dürfte. Doch auch hier gilt es zu fragen: Mit welchem Erkenntnisinteresse wäre ein solches Projekt zu verfolgen? – Die Menge der erschlossenen Quellen ist nicht direkt proportional zum Wahrheitsgehalt der historiographischen Erzählung.¹¹ Stattdessen kommt es darauf an, abzuwägen, welche Interpretationen jenen Ereignissen, die unterschiedlich deutliche Spuren in den Archiven hinterlassen haben, mehr oder weniger angemessen sind.¹² Es erscheint demnach sinnvoll, dieses gigantische Sammlungsunternehmen nicht von vornherein zu verwerfen, sondern es vielmehr langfristig und parallel zu den verschiedenen denkbaren Versuchen, die Musikgeschichte der DDR plausibel zu erzählen, zu verfolgen.

Wer von der Prämisse ausgeht, dass die in der DDR komponierte Musik – wie vermittelt auch immer – etwas mit diesem Staat zu tun hat (und das liegt aus den verschiedensten Gründen nahe), wird weniger eine Gattungs- oder Stilgeschichte anstreben, als sich vielmehr Gedanken über das der Literaturwissenschaft entlehnte Theorem der Musikverhältnisse machen.¹³ Der Terminus impliziert, dass musikalische Produktion, Rezeption und Interpretation als untrennbar miteinander verwoben begriffen werden. Dabei soll sowohl das musikalische Kunstwerk als historische Quelle mit ganz eigenem Erkenntnispotential ernst genommen, als auch – um mit Dahlhaus zu sprechen

⁸ Nahezu das gesamte ZAA (Zentrales Verwaltungsarchiv) der Akademie steht dem Benutzer auf Fiche zur Verfügung. Das Archiv des MIZ (Musikinformationszentrum des Komponistenverbandes der DDR) hingegen ist noch nicht einmal katalogisiert. Der Benutzer ist in erster Linie auf die profunden Kenntnisse der ehemaligen MIZ-Mitarbeiterin Barbara Murach angewiesen.

⁹ Reiner Bredemeyer fasste erst mit Beginn der 70er-Jahre im Musikleben der DDR Fuß. Vgl. das Einleitungs-Kapitel in Ute Wollny, *Das Vokalwerk von Reiner Bredemeyer. Eine Untersuchung zum Wort-Ton-Verhältnis*, unveröff. Diss., Berlin (Ost), 1984.

¹⁰ Trotz der genau 40-jährigen Existenz der DDR gilt es, die Bezüge zur Zeit vor und während des Nazismus, sowie die Geschichte von Flucht, Vertreibung, E- und Remigration im Blick zu behalten. Es sei daran erinnert, dass von den namhaften Künstlern und Intellektuellen eine beachtliche Zahl sich für eine Rückkehr in den vermeintlich besseren, weil sozialistischen Teil Deutschlands entschied. Unter den Komponisten ist zudem bemerkenswert, dass etwa Ottmar Gerster von Essen nach Weimar und Reiner Bredemeyer von München nach Ostberlin wechselte.

¹¹ „Noch immer werden Quellen als ‚Dokumente‘ für vergangene Wirklichkeit gelesen.“ – „Die reine feststellbare Positivität bloß manifester Aussagen, die sich als diskrete Elemente in einem Archiv aufbewahren und gleichsam als Einzelteile beschreiben lassen, die selbst nichts bedeuten, ist eine positivistische Fiktion“ (Philipp Sarasin, *Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse*, Frankfurt am Main 2003, S. 32 und 43).

¹² „Historische Wissenschaft ist Symboldeutung, nicht Tatsachensammlung.“ (Jörg Baberowski, *Der Sinn der Geschichte. Geschichtstheorien von Hegel bis Foucault*, München 2005, S. 24). Dabei gilt: „Bei jeder historischen Forschung gibt es einen Zeitpunkt, wo das wiederholte Auftauchen bestimmter Arten von Materialien und Schlußfolgerungen nichts mehr besagt. Anders [...] ausgedrückt, es kommt ein Augenblick, da unser Bild von der Vergangenheit einen gewissen Sättigungsgrad erreicht.“ (Hans Ulrich Gumbrecht, *1926. Ein Jahr am Rand der Zeit*, übersetzt von Joachim Schulte, Frankfurt am Main 2003, S. 482).

¹³ Zu diesem Terminus vgl. Maren Köster, *Musik – Zeit – Geschehen. Zu den Musikverhältnissen in der SBZ/DDR 1945–52*, Saarbrücken 2002, S. 9.

– das Nachdenken über Musik als Teil der ‚Sache selbst‘ verstanden werden. Die Fülle an Quellen sollte zudem nicht darüber hinwegtäuschen, dass dieses Corpus seinerseits eine bemerkenswerte Ambivalenz aufweist: Auch wenn in den ästhetischen Debatten zuweilen in für DDR-Verhältnisse ungewöhnlicher Weise ‚Klartext‘ geredet wurde, bedeutete die faktische Abwesenheit von Freiheit der Meinungsäußerung,¹⁴ dass in den Quellen nicht selten Wesentliches zwischen den Zeilen zu lesen ist. Die Kunst der Mehrfachcodierung gedeiht besonders gut unter den Bedingungen einer Diktatur. Dies gilt nicht nur für das gesprochene und geschriebene Wort, sondern in gleichem Maße für alle Formen der ästhetischen Artikulation.¹⁵

2.

Für die vor 1989 entstandene Literatur zur Musik in der DDR kann zunächst idealtypisch zwischen musikgeschichtlichen Quellen und wissenschaftlichen Forschungsbeiträgen unterschieden werden, wobei sich die Grenze nicht exakt ziehen lässt: So liefern etwa Texte von kritisch-loyalen Wissenschaftlern wie Georg Knepler, Harry Goldschmidt und vielen anderen auch heute noch gültige Erkenntnisse über Musik und Musikverhältnisse des eigenen Staates. Entsprechend muss der Historiker mit großem Feingefühl zu ermitteln suchen, inwiefern und in welchem Maß jenen Texten Ort und Zeit ihrer Entstehung eingeschrieben sind.¹⁶ Oftmals erweisen sich gewissenhafte Forschung und kulturpolitische Taktik als die beiden Seiten ein- und derselben Medaille: Frank Schneider etwa spricht, mit Blick auf Teile seiner musikpublizistischen Tätigkeit in der DDR, von „propagandistischer Gegen-Apologik“¹⁷. Entsprechend gilt es, den komplizierten Balanceakt zu vollziehen zwischen dem möglichst unvoreingenommenen Nachvollzug jener Texte, bei dem sich der Blick gleichsam ‚mit‘ der Lektüre auf das jeweilige Objekt (den Untersuchungsgegenstand des Textes) richtet, und dem Einnehmen einer wissenschaftlichen Metaposition, welche die betreffenden Analysen selber analysiert und nach deren sozialen Voraussetzungen fragt. Die Sekundär- wird auf diese Weise zur Primärliteratur, der ambitionierte (und oft auch plausible) Erklärungsansatz zum Zeitzeugnis: Dies gilt u.a. für Günter Mayers Aufsatzsammlung *Weltbild – Notenbild* von 1978¹⁸ oder dem aus einem Symposium hervorgegangenen, 1980 von Knepler und Goldschmidt herausgegebenen Band *Musikästhetik in der Diskussion*¹⁹, deren

¹⁴ Vgl. Gunter Holzweißig, *Zensur ohne Zensor. Die SED-Informationsdiktatur*, Bonn 1997.

¹⁵ Thomas Lindenberger spricht von „institutionalisierter Doppelzüngigkeit“ und meint damit „[j]enes systematische, durch Herrschaft erzwungene Nebeneinander von plumper Lüge der Propaganda und subtiler Wahrheit alltäglichen Redens, literarischer und anderer Repräsentationen, das eine ganze Gesellschaft zu Experten des Zwischen-den-Zeilen-Lesens und – etwas salopp übertragen – wohl auch Zwischen-den-Zeilen-Lebens machte. Der Ansatz, ‚Herrschaft als soziale Praxis‘ zu untersuchen, erfordert gerade bei einer Gesellschaft wie der DDR, in der die mit der unmittelbaren Herrschaftsausübung verbundene Kommunikation in extrem hohem Maße ritualisiert und in ihren Artikulationsmöglichkeiten zunächst als eingeschränkt und eindimensional erscheint, die gezielte Auswertung der durch ihre Brechungen und Verfremdungen eher für Mehrdeutigkeiten und Doppelsinnigkeiten offenen ästhetisch-narrativen Diskurse.“ (Thomas Lindenberger, „Alltagsgeschichte und ihr möglicher Beitrag zu einer Gesellschaftsgeschichte der DDR“, in: *Die Grenzen der Diktatur. Staat und Gesellschaft in der DDR*, hrsg. v. Richard Bessel und Ralph Jessen, Göttingen 1996, S. 298–325, S. 319).

¹⁶ Als exemplarisches Beispiel sei Frank Schneiders Buch *Momentaufnahme. Notate zu Musik und Musikern in der DDR*, Leipzig 1979, genannt.

¹⁷ Frank Schneider, „Vom Reden und Schweigen. Über Neue Musik im Bannkreis real-sozialistischer Ästhetik“, in: *Klischee und Wirklichkeit in der musikalischen Moderne*, hrsg. v. Otto Kolleritsch, Wien u. a. 1994, S. 92–102, S. 100.

¹⁸ Günter Mayer, *Weltbild – Notenbild. Zur Dialektik des musikalischen Materials*, Leipzig 1978.

¹⁹ Harry Goldschmidt/Georg Knepler (Hrsg.), *Musikästhetik in der Diskussion*, Leipzig 1981.

Reflexionen sich teilweise auf höchstem Niveau bewegen. (Eine ähnlich reflektierte Annäherung bietet sich daneben bei ‚westlichen‘ Texten wie Adornos ebenso hellsichtiger wie auf einem Auge blinder Polemik gegen die *Gegängelte Musik*²⁰ aus den 40er-Jahren an.) Mit den Publikationen der Akademie der Künste²¹, verschiedenen Komponisten-Interviews²², DDR-offiziellen Musikgeschichten (etwa von Heinz Alfred Brockhaus und Konrad Niemann)²³ sowie der vierbändigen, umfassenden Materialsammlung von Ulrich Dibelius und Frank Schneider aus den 90er-Jahren²⁴ steht dem Forscher – neben einer großen Anzahl weiterer publizierter ‚Primärquellen‘ – bereits eine reichhaltige Arbeitsbasis zur Verfügung. Eine Pionierleistung hinsichtlich der Erforschung des ostdeutschen Musiklebens erbrachte der westdeutsche Musikforscher Fred K. Prieberg bereits 1968 mit seiner aufwendig recherchierten Kölner Studie *Musik im anderen Deutschland*²⁵, die ihn in der DDR zur Persona non grata werden ließ. Mit diesem Buch, das sich vor allem musikpolitischen und institutionellen Aspekten widmet, nimmt jedoch eine Tradition ihren Anfang, die sich im wissenschaftlichen Befassen mit DDR-Musik in den 90er-Jahren fortsetzte: Die Musik selber wird nur am Rande thematisiert. Damit wird jedoch die Chance einer politischen Musikgeschichtsschreibung, die musikalische Kunstwerke als Quellen sui generis ernstnimmt, vertan. Erst in jüngster Zeit geraten zunehmend auch die Kompositionen selber ins Blickfeld.²⁶

Im Gegensatz zu den Nachbardisziplinen sowie zur allgemeinen Historiographie steckt die musikwissenschaftliche DDR-Forschung mithin noch in den Kinderschuhen. (Die Literaturliste Wolfgang Emmerichs für seine *Kleine Literaturgeschichte der DDR*²⁷ umfasste hingegen bereits im Jahr 2000 ziemlich genau 50 Seiten.) War die westliche Wahrnehmung der Musik im ‚anderen Deutschland‘ von den Informationsdefiziten, aber auch den Abgrenzungsbestrebungen während des Kalten Krieges geprägt, so ist diese Zurückhaltung mit dem Wegfallen beider hemmenden Faktoren offenbar nicht in ihr Gegenteil umgeschlagen.²⁸ Dabei bietet gerade die unter den Bedingungen einer Diktatur entstandene Musik die Möglichkeit, erneut nach gesellschaftlich relevantem Komponieren oder gar einer ‚anderen Moderne‘ zu fragen, wobei der „Tanz in Ketten“

²⁰ Theodor W. Adorno, „Die gegängelte Musik“, in: *Dissonanzen* (= *Gesammelte Schriften*, Bd. 14), Frankfurt am Main 1990, S. 51–66.

²¹ Genannt seien insbesondere die in unregelmäßigen Abständen erschienenen *Arbeitshefte* der Akademie der Künste sowie, in neuerer Zeit erschienen, die von der Stiftung Archiv der Akademie der Künste herausgegebenen Bände *Die Regierung ruft die Künstler-Dokumente zur Gründung der „Deutschen Akademie der Künste“ (DDR) 1945–1953*, ausgewählt und kommentiert von Petra Uhlmann und Sabine Wolf sowie *Zwischen Diskussion und Disziplin. Dokumente zur Geschichte der Akademie der Künste (Ost) 1945/50–1993*, ausgewählt und kommentiert von Ulrich Dietzel und Gudrun Geißler, Berlin 1997.

²² Vgl. Christa Müller (Hrsg.), *Forum Musik in der DDR. Komponisten-Werkstatt* (= *Arbeitshefte der Akademie der Künste*, H. 13), Berlin (Ost) 1973; Ursula Stürzbecher, *Komponisten in der DDR. 17 Gespräche*, Hildesheim 1979; Mathias Hansen (Hrsg.), *Komponieren zur Zeit. Gespräche mit Komponisten der DDR*, Leipzig 1988.

²³ Heinz Alfred Brockhaus/Konrad Niemann (Hrsg.), *Musikgeschichte der Deutschen Demokratischen Republik 1945–1976* (Autorenkollektiv unter Leitung von Brockhaus und Niemann), Berlin (Ost) 1979 (= *Sammelbände zur Musikgeschichte der Deutschen Demokratischen Republik*, hrsg. v. Heinz Alfred Brockhaus und Konrad Niemann, Bd. V).

²⁴ Ulrich Dibelius/Frank Schneider (Hrsg.), *Neue Musik im geteilten Deutschland, Bd. 1–4*, Berlin 1993–1999.

²⁵ Fred K. Prieberg, *Musik im anderen Deutschland*, Köln 1968.

²⁶ So etwa in der Studie Matthias Tischers zu Paul Dessaus Orchesterkompositionen, Christiane Sporns Untersuchung zum Verhältnis zwischen Musik und Politik in der DDR oder Nina Noeskes Arbeit zur Neuen Musik in der DDR, allesamt noch unveröffentlicht.

²⁷ Wolfgang Emmerich, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, erweiterte Neuausgabe, Berlin 2000.

²⁸ Paradigmatisch hierfür ist, dass innerhalb des Bandes *Bilanz und Perspektiven der DDR-Forschung* (vgl. Fußnote 4) das Kapitel „Kultur und Kulturpolitik in der DDR“ von Rüdiger Thomas ausschließlich Populärmusik thematisiert. Verwiesen sei daneben u. a. auf die Tatsache, dass der von Helga de la Motte-Haber herausgegebene vierte Band (1975–2000) des 2000

offensichtlich Synergieeffekte hervorrief.²⁹ Nimmt man den Ost-West-Konflikt, mithin den Kalten Krieg, als kulturgeschichtliches Paradigma mit weitreichenden Konsequenzen ernst, wird letztlich nach dem Selbstverständnis auch der westlichen zeitgenössischen Kunst im Hinblick auf ihr ungleiches östliches Spiegelbild sowie nach den daraus resultierenden Asymmetrien zwischen Selbst- und Fremdbild zu fragen sein.³⁰

3.

Im ersten Teil vorliegender Überlegungen war angeklungen, dass die Quellenlage zur Musikgeschichte der DDR jenes historiographische Trugbild in greifbare Nähe rückt, das sich mit der Metapher der ‚Landkarte im Maßstab 1:1‘ veranschaulichen ließe. Das Gegenbild dieser positivistischen Selbsttäuschung sind eine Vielzahl inadäquater Erzählungen.³¹ – Die Geschichte der DDR nur als eine Geschichte von Repression und Widerstand zu interpretieren³² wäre ebenso einseitig wie deren ausschließliche Deutung

im Laaber-Verlag erschienenen *Handbuchs der Musik im 20. Jahrhundert* der Musik der DDR nur eine halbe Seite widmet („Komponieren in der DDR“, S. 80). Neben den konservativen Vorbehalten gegenüber der DDR aus der Zeit der deutschen Teilung, beschreibt Hannelore Offner noch ein eher ‚linkes‘ Phänomen: „Die Positionen [die Autorin bezieht sich auf die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus in den 60ern] scheinen sich manchmal zu verkehren, wenn westliche Kunsthistoriker wie auch Vertreter anderer Berufssparten – getreu ihren radikalen linken politischen Überzeugungen der siebziger Jahre – sehr vehement eine kritische Aufarbeitung der DDR-Vergangenheit relativieren oder gar verhindern wollen.“ (Hannelore Offner, „Willi Sitte – Im Spannungsfeld zwischen Künstler und Funktionär“, in: *Politik und Kunst in der DDR. Der Fonds Willi Sitte im Germanischen Nationalmuseum*, hrsg. v. Ulrich Großmann, Nürnberg 2003, S. 121–127, S. 126).

²⁹ Vgl. Michael Berg, „Restriktive Ästhetik als kreative Chance“, Typoskript, Weimar 2004 oder, ganz ähnlich, Frank-Lothar Kroll: „Staatliche Restriktionsmechanismen und parteidoktrinärer Lenkungswille führten dazu, daß sich im Windschatten der von der SED gewünschten und propagierten, sozialistischen Nationalkultur“, zumindest auf literarisch-künstlerischem Gebiet, eine Fülle individueller Form- und Gestaltschöpfungen ausmachen läßt, die mit der entsprechenden Produktion im Westen allemal kommensurabel war und sie zeitweise qualitativ weit übertraf.“ (Frank-Lothar Kroll, „Kultur, Bildung und Wissenschaft im geteilten Deutschland 1949–1989“, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 85 (2003), S. 119–142, S. 122).

³⁰ Vgl. zur Kultur allgemein David Caute, *The Dancer Defects. The Struggle for Cultural Supremacy during the Cold War*, Oxford 2005 sowie zu den Musikverhältnissen Ian Wellens, *Music at the Frontline. Nicolas Nabokov's struggle against Communism and Middlebrow Culture*, Burlington 2002; Mark Carroll, *Music and Ideology in Cold War Europe*, Cambridge 2003 und Matthias Tischer: „Musik unter den Bedingungen des Kalten Kriegs“, in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1945–1975* (= *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, Bd. 3), hrsg. v. Hanns-Werner Heister, Laaber 2005, S. 29–36.

³¹ Angestrebt werden sollte mithin eine Angleichung der möglichen Erzählungen an die Hinweise der betreffenden Quellen. Vgl. hierzu Philipp Sarasin, *Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse*, S. 56f.: „Interpretationen sind Geschichten über Dinge und Ereignisse, die in Archiven tatsächlich eine Spur hinterlassen haben – aber es sind erfundene Geschichten, die nicht nur aus heutiger Perspektive, mit heutigen Zielen und im Kontext von heutigen wissenschaftlichen, kulturellen und politischen Referenzen erzählt werden, sondern die auch unterschiedlich erzählt werden können, ohne dass jeweils den ‚Fakten‘ Gewalt angetan würde. Im Gegenteil: Das so genannte Faktum bekommt seine Relevanz und seine Bedeutung immer erst nachträglich – Bedeutung und Relevanz haften ihm nicht an, sie sind nicht Teil des Faktums an sich.“ „Es gibt für uns weder die vergangene Wirklichkeit noch einen rekonstruierbaren ‚Sinn‘ in einem idealen Jenseits der Quellen. Die Beschreibung und Analyse der Vergangenheit kann sich daher von der Beschreibung und Analyse der Quellen nie lösen, sondern bleibt dieser Schrift verhaftet.“ (Ebd., S. 58).

³² „Eher simplifizierende Konzepte, die bloß den Aspekt politischer Repression hervorheben – gleich ob sie dies durch die Verwendung des Wortes Totalitarismus unterstreichen oder nicht – neigen dazu, die Komplexität und die wechselseitigen Verschränkungen zu übersehen, ohne die Stabilität und Wandel in der über vierzigjährigen DDR-Geschichte nicht zu erklären sind.“ (Fulbrook, „Methodologische Überlegungen zu einer Gesellschaftsgeschichte der DDR“, S. 282). Was Baberowski für Stalins Sowjetunion konstatiert, gilt in gesteigertem Maße für die DDR: „Nirgendwo übte der stalinistische Staat jene Kontrolle aus, von der die Totalitarismustheoretiker sprachen.“ (Jörg Baberowski, *Der rote Terror. Die Geschichte des Stalinismus*, München 2004, S. 9). Lindenberger verweist außerdem mit Foucault auf die „Tatsache, daß Herrschaft immer Interaktion ist und dauerhaft nur als solche existieren kann.“ (Lindenberger, „Alltagsgeschichte und ihr möglicher Beitrag zu einer Gesellschaftsgeschichte der DDR“, S. 315). Vgl. auch Bernd Faulenbach, „Nur eine ‚Fußnote der Weltgeschichte‘? Die DDR im Kontext der Geschichte des 20. Jahrhunderts“, in: *Bilanz und Perspektiven der DDR-Forschung*, S. 1–26, S. 16; sowie, grundlegend, Jürgen Kocka, „Eine Durchherrschte Gesellschaft“, in: *Sozialgeschichte der DDR*, hrsg. v. Hartmut Kaelble, Jürgen Kocka und Hartmut Zwahr, Stuttgart 1994, S. 547–553.

im Sinne einer Erfolgsgeschichte oder als Verfallsgeschichte einer ursprünglich glänzenden Idee. Dennoch spielt jeder dieser Deutungsansätze eine Rolle. Darüber hinaus bietet ein 2003 in einem Sammelband veröffentlichter Aufsatz über Rudolf Wagner-Régeny mit dem programmatischen Titel *Diener zweier Diktaturen*³³ Anlass, Grundsätzliches klarzustellen. Wer als Künstler in der DDR leben und arbeiten wollte, kam zwangsläufig in Berührung mit den Organen der SED und war gegebenenfalls genötigt, mit diesen Kompromisse einzugehen, Mimikry und Versteckspiele zu betreiben bzw. im Extremfall seinen Kotau zu leisten, stets um ein Minimum an Gesichtsverlust bemüht. Nicht wenige, die noch in den 60er-Jahren mit modernefeindlichen Phrasen zu hören waren, gingen später große Risiken in ihrem Einsatz für zeitgenössische Musik ein.

Bedingungslose Unangepasstheit, wie sie im Westen in Nachfolge der romantischen Idee von Künstler und Kunstwerk zumindest als ‚Idealtypus‘ vorherrschte, war unter den Vorzeichen der SED-Diktatur die Ausnahme: Und diese Ausnahme zur Regel in der DDR, unter den Komponisten beispielsweise der religiös motivierte Totalverweigerer Jörg Herchet, konnte künstlerisch wesentlich nur deshalb überleben, weil sein Freund, Mentor und Lehrer, Paul Dessau, sich bis an sein Lebensende für ihn einsetzte. Paul Dessau ist es auch, der als paradigmatischer Vertreter eines Komponierens ‚für und wider den Staat‘ angesehen werden kann. Kritische Loyalität zum eigenen Staat, vereint mit einem Bekenntnis zu den Avantgarden des 20. Jahrhunderts, prägen nicht nur sein Leben und Werk, sondern auch das der ‚jüngeren‘ Künstler, die, ‚behütet‘ vor allem von ihm, Hanns Eisler und Rudolf Wagner-Régeny, in der DDR ausgebildet wurden und spätestens seit Ende der 60er-Jahre nach eigenen musikalischen Wegen suchten. Auch für die jüngeren Generationen der DDR-Komponisten stellt besagtes ‚Für und Wider‘ einen wesentlichen theoretischen Rahmen dar.

Ausgehend vom Theorem der ‚Musikverhältnisse‘ scheinen die Wechselbeziehungen zwischen Kompositionsgeschichte und im weitesten Sinne Gesellschaftsgeschichte in besonderem Maße von Interesse. Den Rahmen hierfür bietet die staatliche Kunst doktrin des ‚Sozialistischen Realismus‘, die in einer seit Platon nicht mehr dagewesenen Weise Regeln und vermeintliche Gütekriterien für eine opportune Kunstproduktion vorgab. Auch wenn diese Kriterien beispielsweise für Instrumentalmusik allenfalls vage zum Tragen kamen, ist Jiří Fuka³⁴ doch dahingehend zuzustimmen, dass der Sozialistische Realismus eine Realität war, an der sich die Künstler abzuarbeiten hatten, wobei vieles als indiskutabel zurückgewiesen, manches als bedenkenswert akzeptiert und einiges listig umgedeutet wurde. Mit der staatlichen Doktrin ist eine Position bestimmt, zu der sich der einzelne Künstler zu verhalten hatte, wobei sich dieses Verhalten nicht selten den Werken selbst einschrieb. Auch wenn es denkbar ist, dass sich Komponisten in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts aus persönlicher Vorliebe einem klassizistischen Schönheitsideal verschrieben, sind jene Arbeiten, die sich hauptsächlich als klingende Realisation der Doktrin verstanden, allenfalls als Vergleichsgrößen zu jenen missliebigen Werken von Interesse, denen sie von offizieller Seite als Vorbil-

³³ Christoph Schwandt, „Diener zweier Diktaturen – der Komponist Rudolf Wagner-Régeny“, in: *Die Macht der Töne. Musik als Mittel politischer Identitätsstiftung im 20. Jahrhundert*, hrsg. v. Tillmann Bendikowski, Sabine Gillmann, Christian Jansen, Markus Leniger und Dirk Pöppmann, Münster 2003, S. 98–104.

³⁴ Jiří Fuka, *Socialist Realism in Music: An Artificial System of Ideological and Aesthetic Norms*, in: *Socialist Realism and Music*, hrsg. v. Mikuláš Bek, Geoffrey Chew und Petr Macek, Prag 2004, S. 16–21, S. 21.

der entgegengehalten wurden. Es handelt sich hierbei nicht selten um Kompositionen, deren ästhetische Präsenz ihren Entstehungskontext offenbar nicht überdauern konnte und die dem heutigen Rezipienten als zeitgeschichtliche Quelle mehr mitzuteilen vermögen denn als ‚Werk‘.

Die DDR war ein zentralistischer Staat; Berlin war der Ort vieler musikalischer Institutionen, Ereignisse und Auseinandersetzungen. Der Umstand, dass in der Hauptstadt der DDR das Ministerium für Kultur, die Akademie der Künste, das Musikinformationszentrum, der Rundfunksender Radio DDR II u.v.a.m. beheimatet waren, sollte jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass in der vermeintlichen ‚Provinz‘ nicht selten Bemerkenswertes geschah.³⁵ Das konnte sowohl daran liegen, dass missliebige Künstler in der DDR gleichsam ‚verbannt‘ wurden als auch daran, dass fernab der Hauptstadt die Kulturadministration zuweilen die Zügel etwas schleifen ließ. Erinnerung sei in diesem Zusammenhang an eben nicht nur destruktive, sondern zum Teil durchaus konstruktive Auseinandersetzungen um zeitgenössische Musik im Rahmen der Geraer Ferienkurse sowie an die Arbeit der Leipziger „gruppe für neue musik HANNS EISLER“, welche sich für zeitgenössische Musik – nicht nur aus der DDR – einsetzte.³⁶

Im Rahmen des hier skizzierten Vorhabens soll jenen Ideen, Werken, Personen und Institutionen, die für eine DDR-spezifische Ausprägung eines eigenständigen zeitgenössischen Komponierens eine maßgebliche Rolle spielten, besondere Aufmerksamkeit zuteil werden. Das bedeutet, dass populäre Musik, Film- und Hörspielmusik, die Geschichte der Musikpädagogik, der Musikwissenschaft, der Musikkritik sowie des Konzert- und Auftragswesens vorerst nur punktuell in den Fokus geraten. Zum jetzigen Stand der Überlegungen scheint eine *Kurze Musikgeschichte der DDR* weniger als ‚kleine Meistererzählung‘, sondern vielmehr als sinnfällig verknüpfte Reihung einzelner Episoden sinnvoll. Biographische Ausschnitte und werkanalytische Abschnitte werden dabei abwechseln mit ideen- und institutionsgeschichtlichen Kapiteln. Der Grundgedanke des ‚Für und Wider‘ wird anhand von Lebensläufen und Lebenswerken exemplarisch zu diskutieren sein: Von den Älteren sollten hier weder Paul Dessau, Hanns Eisler, Rudolf Wagner-Régeny, noch Ernst Hermann Meyer fehlen. In welcher Form Ruth Zechlin, Siegfried Matthus oder Johann Cilenšek einzubeziehen sind, gilt es im Einzelnen zu erwägen: Zechlin wird im Zusammenhang mit einem christlich motivierten Komponieren innerhalb des Staatssozialismus eine Rolle spielen, Matthus könnte ein Beispiel dafür darstellen, wie ein einstiger Avantgardist seinen Frieden mit der offiziellen Forderung nach einer unmittelbar zugänglichen zeitgenössischen Musik machte und Person wie Werk des Erfurter Komponisten und Weimarer Hochschullehrers Cilenšek helfen das interessante Wechselspiel zwischen Hauptstadt und Provinz zu verdeutlichen. Bei den (nach Geburtsdatum oder Wirkungsgeschichte ihrer Kompositionen) ‚Jüngeren‘ wird insbesondere nach Bredemeyer, Goldmann, Dittrich, Herchet, Katzer und Schenker zu fragen sein. Wiederum problematisch erscheint, auf welche Weise von der ‚letzten‘ Generation der Komponisten in der DDR die Rede sein soll – gerade wenn es zu vermeiden gilt, ihr Leben und Arbeiten lediglich im Hinblick auf den Untergang der DDR zu deuten. Prinzipiell ist zu klären, ob sich diese Generation nicht auch künst-

³⁵ Ein solches Ereignis für die musikalische Öffentlichkeit der DDR waren etwa die jährlichen ‚Weimarer Meisterkurse‘.

³⁶ Vgl. Frank Schneider, „Ein kleines Wunder. Die Gruppe Neue Musik ‚Hanns Eisler‘ Leipzig“, in: *MusikTexte* 8 (1990), H. 33/34, S. 109–111.

lerisch so weit von den DDR-Realitäten distanziert hatte, dass ihre Musik nicht mehr sinnvoll als DDR-spezifisch zu betrachten ist. Von den Institutionen inklusive ihrer Publikationsorgane werden der Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler, die Akademie der Künste und die Staatliche Kunstkommission sowie deren Nachfolgerin, das Ministerium für Kultur, im Zentrum des Interesses stehen. Mit Blick auf das Spannungsverhältnis von Ideen und Ideologien wird zentral nach der Doktrin des Sozialistischen Realismus und alternativen Realismuskonzepten sowie nach der offiziellen ‚Mitteldiskussion‘ der 1950er- bis 70er-Jahre und Materialproblemen zeitgenössischen Komponierens in der DDR zu fragen sein.

Die biographischen, institutionsgeschichtlichen, werkanalytischen und ideengeschichtlichen Einzelbeobachtungen werden dabei durch unterschiedlich weite Klammern zusammengehalten: Zum einen handelt es sich hierbei um den permanenten Konflikt zwischen dem Machtanspruch der Einheitspartei und der Alterität der ästhetischen Identifikationsangebote. Die nächst weitere Klammer ist der Ost-West-Konflikt, vor dessen Hintergrund viele der poetischen und ästhetischen Auseinandersetzungen erst ihre volle Plastizität entfalten. Und vielleicht – aber das muss vorläufig Hypothese bleiben – ist die nächst weitere thematische Klammer die prinzipielle Frage nach dem Verhältnis von Kunst- und allgemeiner Geschichte, mithin von Kunst und Lebenswelt schlechthin.

4.

In der DDR entstandene Musik ist demnach nicht ausschließlich als ‚absolute‘ zu begreifen.³⁷ Alles weist darauf hin, dass insbesondere Neue Musik von jenen, die sich ernsthaft damit beschäftigten, als Politikum von höchster gesellschaftlicher, wenn auch auf den ersten Blick scheinbar folgenloser Relevanz wahrgenommen und entsprechend konzipiert wurde. Avancierte Kompositionen waren auf einen Hörerkreis angewiesen, der ‚verstand‘, worauf das Erklingende hinauslief. Ohne das (idealtypische) ‚doppelte Gegenüber‘ der möglicherweise vorhandenen ‚Komplizenschaft‘ im Publikum sowie der restriktiven ‚Gegner‘ der Kulturadministration ist Neue Musik in der DDR kaum in ihrer ganzen Breite zu erfassen.

Der Kreis derer, die sich aktiv in diesem Bereich der Kultur bewegten, war zugleich sehr klein. Komponisten, Musikwissenschaftler und Interpreten kannten sich in der Regel aus Sitzungen des Komponistenverbands und der Akademie der Künste, aus Konzerten oder Rundfunksendungen, persönlich, so dass man, mit dem Erwartungshorizont ‚der anderen‘ (Kollegen und Publikum) in hohem Maße vertraut war und damit gezielt umgehen konnte. Das wissenschaftliche Befassen mit jener Musik muss also, um mit Jauß zu sprechen, in jedem Moment „diese ständige Interaktion von Werk, Publikum und Autor“ als „Bezugssystem der Erwartungen“³⁸ im Blick behalten, will es über das klingende Phänomen etwas aussagen. Insbesondere der Komponistenkreis um Paul Dessau sowie die Mitglieder der Akademie der Künste verständigten sich zudem

³⁷ „Vielleicht müssen wir sogar lernen, davon auszugehen, daß das Modell ästhetischer Autonomie überhaupt nur als Erklärungsmodell für eine bestimmte soziale Entwicklung Sinn macht.“ (Klaus Mehner, „Sozialistischer Realismus als Programm“, in: *Socialist Realism and Music*, S. 32–38, S. 33).

³⁸ Hans Robert Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main 1970, S. 9.

regelmäßig über ästhetische Vorlieben wie auch über konkrete Werke. Auf diese Weise versicherte sich jeder Einzelne zugleich des eigenen künstlerischen Standortes, was oftmals – wie aus zahlreichen Diskussionsprotokollen hervorgeht – mit einer impliziten politischen Positionierung einherging.

So kann mit gutem Grunde von einem auf komplexen ästhetischen und gesellschaftlichen Voraussetzungen beruhenden ‚Diskurs‘ ausgegangen werden, der vom Phänomen ‚Musik in der DDR‘ kaum zu trennen ist und dessen Voraussetzungen sich nicht zuletzt auf die Erfahrungen der ‚Älteren‘ von Widerstand und Exil zurückführen lassen. Doch auch die Rezeption zeitgenössischer Musik seitens eines breiteren Publikums gilt es stets im Auge zu behalten: Denn sobald eine Musik in den Ruch der vermeintlichen ‚Staatsgefährdung‘ gerät, wird sie zum Politikum und hiermit auf andere Weise rezipiert als jene, welche allgemein toleriert oder gefördert wird.³⁹ Oder, wie es Dahlhaus formulierte: „Unterdrückt oder verpönt man musikalische Gebilde als elitär und antisozialistisch, so ist es kaum zu vermeiden, daß sie zum tönenden Emblem von Zirkeln werden, deren staatsfremde Gesinnung an ihnen musikalische Nahrung findet.“⁴⁰ Vom Publikum geht hierbei, um wiederum mit Jauß zu sprechen, „selbst wieder eine geschichtsbildende Energie“⁴¹ aus.

Hieran schließt sich die – genaugenommen erkenntnistheoretische – Frage an, was mit einer derart charakterisierten Musik geschieht, wenn die gesellschaftlichen Bedingungen ihrer Entstehung wegbrechen: Strenggenommen würde sie in diesem Fall einen wesentlichen Teil ihres ‚Gehalts‘ verlieren, und dies offenbar deutlicher als die kulturellen Erzeugnisse anderer Epochen (etwa der Wiener Klassik). Es gilt mithin auch hier für den Musikhistoriker, den ästhetischen ‚Mehrwert‘ herauszupräparieren, der das Kunstwerk für zukünftige gehaltliche Schichten offenhält.⁴² Je plastischer dabei die gesellschaftlichen und politischen Bedingungen der Musik rekonstruiert werden, desto facettenreicher kann sich auch das ästhetische Verständnis der Nachwelt gestalten. – Abschließend seien stichpunktartig einige konkrete Überlegungen und Fragen in den

³⁹ Auch das Verhältnis zur staatlichen Förderung gestaltet sich laut Kroll in der DDR, im Gegensatz zur „politischen Selbstzufriedenheit“ im Westen, anders: „Auch das war im Osten anders: Die massive Kultur- und Bildungsförderungspolitik der SED hatte mit ihrem unablässigen Streben nach politischer Mobilisierung künstlerischer Schaffenskräfte im Dienst der marxistisch-leninistischen Parteidoktrin zumindest eines erreicht: das Wachhalten eines kritischen politischen Bewußtseins unter der kulturellen Elite des Landes – sowohl bei jenen, die ihm in begrenzter Solidarität begegneten, als auch bei jenen, die sich von ihm abkehrten.“ (Kroll, „Kultur, Bildung und Wissenschaft im geteilten Deutschland 1949–1989“, S. 139).

⁴⁰ Carl Dahlhaus, *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, Mainz 1978, S. 311. Weiter heißt es: „Nicht weniger prekär aber wäre der umgekehrte Versuch, sie als Teil einer staatlich oktroyierten Bildung populär zu machen. Denn das Mißtrauen, dem der Staat begegnet, wird unwillkürlich auf die Musik übertragen, die er propagiert, und zwar unabhängig von deren Beschaffenheit. Ob Händel, Beethoven oder Eisler: Musik, die zur Repräsentation gezwungen wird, klingt seltsam hohl, als spräche sie mit einer fremden Stimme.“ Vgl. auch ders., *Soziale Gehalte und Funktionen von Musik*, in: *Funk-Kolleg Musik*, Bd. 2, hrsg. v. dems., Frankfurt am Main 1981, S. 193–220, S. 201: „Es genügt, den Jazz oder die Musik Anton Weberns politisch zu unterdrücken, um sie, falls die Unterdrückung nicht restlos gelingt, zu musikalischen Zeichen politischen Widerstands werden zu lassen, eines Widerstands, der mit dem ursprünglichen Sinn der Musik nur vage zusammenhängt, aber in deren geschichtlich konstituiertem Gehalt Spuren hinterläßt.“

⁴¹ Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation*, S. 169.

⁴² „Gehalt ist nicht nur alles, was sich der Musik bei ihrer Entstehung an Intention, historischer Situation, gesellschaftlicher Wirklichkeit einwohnt, sondern auch, was sich in der Geschichte ihrer Rezeption entfaltet und auf ihr abgelagert. Daher erfordert die musikalische Analyse als Benennung von Sinn und Gehalt weit mehr an Wissenschaft, als es der technologische Zergliederer oft auch nur zu ahnen scheint.“ (Hans Heinrich Eggebrecht, *Sinn und Gehalt. Aufsätze zur musikalischen Analyse* (= *Taschenbücher zur Musikwissenschaft*, hrsg. v. Richard Schaal, Bd. 58), Wilhelmshaven 1979, S. 27).

Raum gestellt, die sich für das Schreiben einer DDR-Musikgeschichte zwangsläufig ergeben:

Interdisziplinarität

Am konkreten Fall sind jene Erzählstränge einzubringen, welche sich den künstlerischen Nachbardisziplinen – insbesondere der Literatur – widmen. Angesichts zahlreicher Freundschaften und Zusammenarbeiten zwischen Komponisten und Literaten erwiese es sich als verfehlt, spezifische ästhetische Entwicklungen in Prosa, Poesie und Dramatik von jenen der Musik gleichsam abzukoppeln. Als Beispiel sei nur Heiner Müller herausgegriffen,⁴³ der sowohl mit Paul Dessau als auch mit Teilen der jüngeren Komponistengeneration engen Kontakt pflegte: Paul-Heinz Dittrich etwa ließ sich von diesem hinsichtlich zentraler künstlerischer Prinzipien anregen, die er für seine eigene kompositorische Praxis fruchtbar machte.⁴⁴

Unzeitgemäßes!

Auch hier aus den unterschiedlichsten Gründen zunächst Ausgeklammertes bietet Ansatzpunkte für ein fruchtbares Weiterdenken: So lebte beispielsweise im Werk von Kurt Schwaen das neusachlich-didaktische Komponieren vor allem für Kinder, das in der Zwischenkriegszeit eine große Rolle gespielt hatte, bis in die 80er-Jahre hinein fort; und ein Komponist wie Günter Kochan blieb zeitlebens dem Komponieren im Geiste Béla Bartóks und Dmitri Schostakowitschs verpflichtet. Was hier zunächst als unzeitgemäß erscheint, wird in seiner ästhetischen und politischen Bedeutung zu untersuchen sein.

Interpretationsgeschichte und Aufführungspraxis

Insbesondere die Feierlichkeiten zu Beethovens Geburtstag 1970 veranschaulichen, dass die Auseinandersetzung zwischen Ost und West nicht nur Spuren auf dem Feld der zeitgenössischen Musik hinterließ, sondern sich auch der Interpretationsgeschichte ‚klassischer‘ Musik einschrieb. Exemplarisch zu nennen wäre die (teils erbittert geführten) Auseinandersetzung um den ‚späten‘ und den ‚heroischen Beethoven‘, den ‚volkstümlichen‘ und den ‚kirchlichen‘ Bach sowie um den ‚antifaschistischen‘ und den ‚esoterischen‘ Schönberg.

Subkultur

Eine besonders reizvolle Aufgabe dürfte die Erforschung eines im weitesten Sinne ‚religiösen‘ Komponierens im staatlich verordneten Atheismus darstellen. Dies gilt in besonderem Maße, da sich – scheinbar paradoxerweise – das staatssozialistische Komponieren nicht selten religiöser, ehemals kirchenmusikalischer Formen und Verfahrensweisen bediente: Zu denken wäre etwa an Weltanschauungschoräle, politische Oratorien und Kantaten. Außerdem sei an die Allianzen zwischen der Institution Kirche und den jugendkulturellen Subkulturen in der DDR erinnert: Jazz- und Rockmusik fanden oftmals ein Asyl im Kirchenraum.

⁴³ Die Untersuchung des Wechselverhältnisses von Literatur und Musik in der DDR verspricht prinzipiell Aufschlüsse über den Transfer poetischer und ästhetischer Prinzipien.

⁴⁴ Vgl. das Kapitel IV.2.3.1.1. („Parataxis“) in: Nina Noeske, *Musikalische Dekonstruktion: Analysen, Material, Reflexionen zur Neuen Musik in der DDR*, Weimar 2005 (Druck i. Vorb.).

Blick über die Mauer

Unter der Voraussetzung, dass der Kalte Krieg für Musik und Musikpolitik der DDR von zentraler Bedeutung war, wäre eine vergleichende historiographische Perspektive, die sich Ost und West gleichermaßen annimmt, unabdingbar – zumal die Mauer längst nicht so undurchdringlich war, wie es vielfach den Anschein hatte. Das hier vorgestellte Projekt versteht sich mithin als Vorarbeit zu einer umfassenden Kulturgeschichte des Kalten Krieges, die sich der Musikgeschichte beider deutscher Staaten als Teilmoment anzunehmen hätte. Vorerst muss es genügen, nur punktuell und situationsbedingt den Blick über die deutsch-deutsche Grenze zu werfen.

Zurück zur eingangs gestellten Frage: Welches Erkenntnisinteresse verfolgt eine DDR-Musikgeschichte? – Was für jegliche Musikgeschichtsschreibung gilt, ist auch für eine DDR-Musikgeschichte relevant: Als ästhetisch ‚wertvoll‘ befundene Werke gilt es zu bewahren; deren Kontexte, um ihnen auch in Zukunft vielfältige Deutungsmöglichkeiten offenzuhalten, zu rekonstruieren. Zugleich verspricht das hier vorgestellte Projekt Aufschlüsse über Grundsätzliches: So wird zu erproben sein, inwiefern von einer politischen Musikgeschichte nicht nur im institutionsgeschichtlichen Rahmen, sondern auch in werkanalytischer Hinsicht auszugehen ist. Für den Historiker ergibt sich damit die Chance, kulturelle Erzeugnisse wie Musik als Erkenntnispotential für die Konstitution vergangener Gesellschaften zu begreifen. Denn: „Keiner kennt eine Gesellschaft, der nicht auch ihre Imaginationen, Utopien und Phantasmen kennt.“⁴⁵

⁴⁵ Ernst Hanisch, *Die linguistische Wende. Geschichtswissenschaft und Literatur*, in: *Kulturgeschichte heute*, hrsg. v. Wolfgang Hardtwig und Hans-Ulrich Wehler, Göttingen 1996 (= *Geschichte und Gesellschaft*, Sonderheft 16), S. 212–230, S. 229. Auch für Thomas Lindenberger gilt, „[f]ür eine alltagsgeschichtliche Annäherung an die DDR-Gesellschaft [...] ihre symbolisch-narrativen Selbst-Repräsentationen systematisch einzubeziehen.“ (Lindenberger, „Alltagsgeschichte und ihr möglicher Beitrag zu einer Gesellschaftsgeschichte der DDR“, S. 318).