

Widerhall und Widerspruch

Warscher Herbst im Blickfeld von Komponisten der DDR

I

Ich möchte meinen Beitrag mit zwei Erinnerungen eröffnen. 1962 – ich war Student der Musikwissenschaft an der Berliner Humboldt-Universität – hielt die Grande Dame der polnischen Musikwissenschaft, Zofia Lissa, in unserem Institut einen Vortrag über neue Tendenzen in der Musik ihres Landes. Der Vortrag mündete nach einer Skizzierung historischer Quellen und internationaler Einflüsse alsbald in einen Bericht über Aufführungen des noch jungen Festivals *Warschauer Herbst*, den die Referentin mit einigen Aufnahmen auch akustisch nachvollziehbar machte. Den mit Abstand stärksten Eindruck hinterließ Pendereckis Streicherstück mit der ursprünglichen, wunderlich-kargen Bezeichnung 8'37 (der Name Cage war mir damals nur erst ein undeutlicher Begriff), das dann unter dem seriösen Titel *Threnos. Für die Opfer von Hiroshima* bekannt wurde. (Doch bereits die Dauerangabe des Stücks war, anders als bei Cage, „programmatisch“, entsprach sie nämlich exakt der Dauer des ersten Atombombenabwurfs auf die japanische Stadt.) Die raunenden, flirrenden, knirrschenden, stöhnenden, kreischenden, wispernden Klänge, endend in einem brüllenden Tutti-Cluster, der bis zur Lautlosigkeit verhallt, wirkten auf mich, dem bis dahin Janáček und Bartók, Schönberg und Strawinsky die Modernitätsgrenzen gesetzt hatten, wie ein künstlerisches Urerlebnis, das an die erste Begegnung mit einer Mediantwendung in den doppelchörigen *Psalmen* von Heinrich Schütz, mit dem *Agnus Dei* aus Beethovens *Missa Solemnis*, dem Bläserbeginn des 2. Satzes von Debussys *La mer* oder mit der *Dornbusch*-Szene aus Schönbergs *Moses und Aron* ebenso schockierend wie nahtlos anschloß. Das neue, wahrlich „unerhörte“ Stück von Penderecki schien noch dadurch gesteigert zu wirken, als es unsere Professoren sichtlich verstörte, ja erstarren ließ. Denn sie ver-

nahmen nicht nur, wie ich, faszinierend aufregende Klänge und Geräusche, die dem Ohr neue künstlerische Horizonte eröffneten. Die Herren, es waren Ernst Hermann Meyer und Georg Knepler, vernahmen sogleich und vor allem anderen eine provozierende Abwendung von ästhetischen Prinzipien, die ihr Verständnis von sozialistischer Kunst leiteten. Solche Abwendung schloß für sie – und das machte die so harmlos angesetzte Seminarsituation sofort hochexplosiv – einen gezielten Angriff auf ideologische und somit politische Positionen ein. Darin sollten diese Professoren übrigens in einem Maße recht behalten, das freilich noch von niemandem abzusehen war. Der *Warschauer Herbst* gehörte zu jenen frühzeitig gelegten Zündschnüren, die zwar nicht das Ende, sondern – so wollen wir doch noch immer hoffen – eine Wende herbeisprengten.

Damals allerdings – die Jahre bis 1961 erinnerten an ein in Adenauers Republik mehr, in Ulbrichts Republik weniger gepflegtes Mittelalter – damals entbehrte die Situation auch nicht einer gewissen Komik, die wir Studenten oder zumindest einige von ihnen weidlich auskosteten. Denn das, was unsere parteifrommen Professoren zutiefst verstörte, wurde schließlich von einer zumindest dem Buchstaben nach nicht minder parteifrommen Professorin mit nicht minder stalinistisch eingefärbter Vergangenheit vorgetragen und ohne jede Einschränkung als Errungenschaft sozialistischer Musikkultur ausgewiesen. In jedem Fall aber, ob mit oder ohne sozialistische Vereinnahmung, war Penderecki für mich ein Exponent von etwas grundstürzend Neuem in der Musik.

Eine weitere Erinnerung, bei der ich mich kürzer fassen kann, fällt in das Jahr 1977. Während des 21. *Warschauer Herbstes* erlebte unter anhaltendem Beifall des Publikums Goreckis 3., die *Sinfonie der Klagelieder*, ihre polnische Erstaufführung. Ungeachtet der gebotenen Rücksichtnahme auf meine Gastgeber – ich besuchte das Festival alljährlich im Rahmen eines Austauschvertrages zwischen den Kunstakademien in Berlin und Warschau – lösten das Stück und der ihm geltende Zuspruch bei mir einen auch lautstark

geäußerten Protest aus. Ich glaubte, um es zugespitzt zu sagen, einen Verrat an der Moderne zu vernehmen, die mir noch immer gleichbedeutend mit der Avantgarde erschien; ich glaubte eine bereits hinlänglich und leidlich verbreitete Anbiederung an den common sense zu erkennen, die ich auch dann noch für verwerflich hielt, als man mir bedeutete, daß es sich hier keinesfalls um Anbiederung handelt, sondern um eine spezifische, eben polnische Art und Weise von Widerstand, deren historischen, religiösen wie auch mythisch-symbolischen Hintergrund ich nicht sehen wolle oder sehen könne. 1990 ist diese Sinfonie dann in eine englische Chart-Liste aufgenommen worden. Ich weiß noch immer nicht exakt, ob mein Protest unangebracht gewesen ist, und auch nicht, ob mich mein noch weiter zurückliegendes „Urerlebnis“ mit Penderecki getäuscht hatte. Allerdings kann ich mich des Eindrucks nicht erwehren, daß – pars pro toto – in Goreckis Sinfonie mündete, was mit Pendereckis Stück begann.

II

Mit diesen Erinnerungen möchte ich auf etwas hindeuten, das auch und sicher noch stärker die Beziehungen von Komponisten der DDR – zumindest von jenen, die mir wesentlich sind – zum *Warschauer Herbst*, zu der in seinem Rahmen aufgeführten polnischen Musik berührt und vielleicht sogar bestimmt hat. Ehe dies jedoch etwas genauer beschrieben werden kann, bedarf es eines Blickes auf die gewissermaßen „offizielle“ Wahrnehmung des Festivals durch entsprechende kulturpolitische Gremien in der DDR. Denn sie hat einen nicht geringen Einfluß ausgeübt auf die Urteilsbildung der Komponisten und der sich für neue Musik engagierenden Musikwissenschaftler. Diese Wahrnehmung erfolgte mit bemerkenswerter Offenheit, vor allem in den Berichten der Komponistenverbandszeitschrift *Musik und Gesellschaft*, die sich als ein kulturpolitisches „Organ“ – wie es damals hieß – der SED verstand. Dabei ist nicht nur der Inhalt einer jeweiligen Besprech-

nung von Belang, sondern auch der Rhythmus, in dem eine solche erschien bzw. eben unterblieb. Selbstverständlich berichtete man von der Festivalpremiere im Herbst 1956, und zwar – wie sich umgehend zeigen sollte – auf eine gewissermaßen „programmatische“ Weise. Daß die Genossen in Berlin aus dem konfliktgeladenen Nachbarland, das sie nach wie vor zäh als „Bruderland“ bezeichneten, auch in Sachen Kunst nichts Geheueres zu erwarten hatten, war ihnen wohl von vornherein gewiß.

Die unheilvollen Erwartungen wurden denn auch vom Berichterstatter Johannes Paul Thilman, einem ebenso engstirnigen wie anmaßenden Dresdner Komponisten, in vollem Umfang bestätigt. Thilman beklagte zunächst, daß Paul Hindemith „als führende Erscheinung (der neuen Musik)“ gefehlt habe und – es galt noch immer die politische Maxime der Wiedervereinigung „Deutsche an einen Tisch“ – daß auch kein Werk eines Komponisten aus der Deutschen Demokratischen Republik und der Bundesrepublik Deutschland gespielt worden sei: „So entstand die absurde Situation, daß bestimmte Richtungen neuer Musik, etwa die Dodekaphonik, die im Westen nachweislich unter immer größeren Krisenerscheinungen zu leiden hat, in Polen Neuland zu gewinnen scheint.“¹ Zugleich allerdings registriert der Referent, „daß der Anteil der neueren französischen Musik sehr groß ist“. Er bringt dies in Zusammenhang damit, „daß eine erstaunliche Anzahl von polnischen Komponisten in Paris bei Nadja Boulanger, der Kampfgefährtin Strawinskis seit fünf Jahrzehnten und der hochbefähigten Kompositionslehrerin des neoklassizistischen Stils, studiert haben.“ Dieser Stil habe denn auch viele polnische Komponisten geprägt – Thilman nennt Lutoslawski, Wislocki, Spisak, Serocki, Bacewicz, Kilar, Baird und Skrowaczewski. Doch dann vertreiben zwei Stücke alle Milde des Tons: Strawinskys *Ebony-Concerto* und Schönbergs *Klavierkonzert*. Der Rezensent sei nach letzterem

¹ Johannes Paul Thilman, in: Musik und Gesellschaft 4 (1956), S. 27.

„von einer tiefen Depression erfaßt [worden], die mehrere Tage anhielt. Ich fragte mich, was Schönberg für ein Mensch gewesen sein muß, der in dem Augenblick, sobald er zu komponieren anfing, die Gesittung verneinte, das Menschliche leugnete, das Geordnetsein verwarf – dafür die Anarchie heraufbeschwört, die Gesetzlosigkeit proklamiert und nur noch subjektive Willkür gelten läßt. Welche Verzweiflung muß in ihm geherrscht haben und welcher Haß, um solche Werke zu schaffen.“²

Schließlich hält Thilman noch eine weitere Tendenz fest, die ihm nicht minder suspekt erscheint: die eines „atonalen Expressionismus“, den er bei Baird, Malawski und Szabelski beobachtet. Deren Stücke offenbarten „eine unglaubliche Uniformität [...] durch Verwendung von sich immer gleichenden Ausdrucksmitteln“, die allerdings auf wunderliche Weise „einen Widerhall im polnischen Publikum hervorriefen.“ Diesem Publikum wurde übrigens noch ein weiteres „Lob“ zuteil, das sich auf die „gespannte politische Lage an den beiden letzten Konzerttagen“ bezog und – aus heutiger Sicht – in einem Satz die Aussichtslosigkeit der gegebenen wie der künftigen Situation, was die Macht der Parteisozialisten betraf, zusammenfaßte: „Warschau verhielt sich diszipliniert“.³

III

Der Grund, warum ich hier einen solch elenden, geist- und würdelosen, in Wehrmachts-Deutsch verfallenden Bericht so ausführlich zitiere, liegt darin, daß in ihm Motive anklingen, die auch in späteren, ernsthaften Auseinandersetzungen mit der Entwicklung der neuen polnischen Musik durch Komponisten der DDR eine wichtige Rolle spielen – und keineswegs nur unter umgekehrtem Vorzeichen. Die Stichworte bleiben erstaunlich gleich: Dodekaphonie, Neoklassizismus, Expressionismus. Der Streit um die Dodekaphonie

² Ebd., S. 28.

³ Ebd.

verwandelte sich bald in eine Diskussion um die Reihentechnik im weitesten Sinne, in dem letztlich „Wien“ und „Darmstadt“ zusammenfielen. Er entzündete sich jedoch nicht an einem „Zuviel“ von deren Einfluß, sondern im Gegenteil: an einem als Defizit empfundenen Schwund von struktureller Konstruktivität zugunsten einer grassierenden, mehr oder weniger „kontrollierten“ Aleatorik, durch die der „Werk“-Charakter immer stärker zugunsten eines nicht erst heute fragwürdig gewordenen „Konzept“-Charakters verlassen wurde. Die nachmals tonangebenden DDR-deutschen Komponisten wie Friedrich Goldman, Georg Katzer, Friedrich Schenker oder Paul-Heinz Dittrich gingen vor allem aus dem Musikverständnis der Schönberg-Schule und ihrer Weiterführung durch die „Darmstädter“ hervor. Sie beharrten auf einer „Genauigkeit“, wie ein häufig verwendetes Wort lautete, die vor allem aus dem „konstruktiven“ oder auch „strukturierten“ Charakter des Tonsatzes erwächst; solche „Genauigkeit“ steht in recht schroffem Gegensatz zu jener „Beliebigkeit“, die sowohl Aleatorik wie Neoklassizismus kennzeichnete. Von letzterem, dem Neoklassizismus, suchten sich die genannten Komponisten um so entschiedener zu distanzieren, als er in vielem dem glich, was in der offiziellen Ästhetik für „sozialistischen Realismus“ ausgegeben wurde. Irritationen und Mißverständnisse mußte da geradezu der Eindruck erzeugen, daß nun in der polnischen Musik Aleatorik und Neoklassizismus, wenn auch inzwischen bar aller sozialistisch-realistischen Zurichtung, an Boden gewannen. Und die Irritationen und Mißverständnisse verstärkten sich dann noch, als ab Mitte der siebziger Jahre diese Tendenzen mit lyrisch-pathetischen Tonlagen verschmolzen, die, seit dem „Expressionismus“ vertraut und mithin auch bereits verschlissen, in die bunt-schillernde Internationale von Neo- oder Polystilistik eintauchten.

IV

Ehe ich dies etwas weiter ausführe, möchte ich auf einen weiteren Artikel aus *Musik und Gesellschaft* eingehen, der sich allerdings nicht explizit auf den *Warschauer Herbst* bezieht, sondern eine Rezension oder, um es gleich deutlich zu sagen: eine Abrechnung mit den seit 1957 erschienenen Heften der Zeitschrift *Ruch Musyczny* enthält. Es läßt sich schwerlich verkennen, daß diese Abrechnung die Zeitschrift nur zum Anlaß nimmt, um die gesamte neue, also vor allem im *Warschauer Herbst* konzentrierte polnische Musik zu treffen. Der Artikel, geschrieben 1958, hat Eberhard Rebling zum Verfasser, den damaligen Chefredakteur von *Musik und Gesellschaft*, einen notorischen „Modernismus“- und „Formalismus“-Schnüffler von bemerkenswerter Arroganz und Aggressivität. Im Ton einer parteiamtlichen Verlautbarung wird „einer Reihe von Komponisten und Musikschriftstellern“ vorgeworfen, den 20. Parteitag der KPdSU und ihm folgende „Beschlüsse“ als eine Art „Freibrief“ zu verstehen, um sich von der „marxistisch-leninistischen Kunst-auffassung“ zu distanzieren und stattdessen „zum bürgerlichen Modernismus reinsten Fahrwassers und seiner idealistischen Ideologie“⁴ zurückzukehren. In der Tat rührte *Ruch Musyczny* nicht nur an neuralgische Punkte innerhalb einer Kunstdebatte, sondern überschritt die Reizschwellen eines als unantastbar geltenden politischen Selbstverständnisses, so daß dessen Hütern nichts anderes blieb, als zum gezielten Gegenschlag auszuholen. Geradezu blasphemisch mußte denen die Behauptung erscheinen, daß

„Rußland und Amerika fast keine Rolle in allem spielen, was in der letzten Zeit in der Musik geschaffen wird [...] Die zwei Hauptrepräsentanten dieser beiden Länder, Schostakowitsch und Copland, gehören entschieden zu der vergangenen geschichtlichen Etappe.“⁵

⁴ Eberhard Rebling, in: *Musik und Gesellschaft* 8 (1958), S. 9.

⁵ Ebd., S. 10.

Oder auch: Darmstadt sei das „Mekka der neuen Musik“ und Stockhausen finde „größte Aufmerksamkeit“, wohingegen die „Volkskunstbewegung [...] ein völliges Fiasko erlitten habe“ und das „Massenlied“ zu einem „Müssenlied“, zur „Staatschnulze“⁶ verkommen sei. Reblings Schlußfolgerung aus solcher Ketzerei aber wirkt, bei aller „Prinzipientreue“, bereits merkwürdig blaß und kraftlos: die „Freiheit“, die *Ruch Musyczny* propagiere, bestehe darin,

„daß ausschließlich eine antisozialistische Kulturpolitik betrieben wird und Stimmen für ein sozialistisches Musikleben und für die Prinzipien der marxistisch-leninistischen Musikästhetik überhaupt nicht zu Worte kommen!“⁷

Die Konsequenz, die daraus gezogen wurde, war nicht minder kraftlos: man hüllte sich in Schweigen – der *Warschauer Herbst* fand für die kulturpolitischen Strategen der DDR in den folgenden Jahren nicht statt. Erst über das 4. Festival 1960 erschien wieder eine Rezension, und zwar von dem Leipziger Kritiker Werner Wolf. Anlaß für die Aufhebung des Schweigens, die allerdings, wie sich zeigen sollte, nur eine zeitweilige war, könnte der „strategisch“ günstige Umstand gewesen sein, daß im Jahr zuvor Dmitri Schostakowitsch in *Sowjetskaja Musyka* mit scharfen, allerdings auch unbeholfenen Worten Kritik am Festival geäußert hatte. Die Zeitschrift *Musik und Gesellschaft*, die sich als treues „Bruder“- oder richtiger: „Schwester-Organ“ der sowjetischen Verbandszeitschrift verstand, druckte das Interview in voller Länge ab⁸ und stellte sich dann mit der Wolf-Kritik in dessen Windschatten. (Die erwägenswerten Motive, die Schostakowitsch zu einem solchen, dem Buchstaben nach deprimierenden Interview veranlaßten, stehen hier nicht zur Debatte. Sie wären ein eigenes Thema.) In den entscheidenden Kritikpunkten stimmen beide Verlautbarungen mit bemerkenswerter oder auch be-

⁶ Ebd.

⁷ Ebd., S. 11.

⁸ Interview mit Dmitri Schostakowitsch, in: *Musik und Gesellschaft* 10 (1960), S. 74 ff.

dauernswerter Offenheit überein (Schostakowitsch: ” Die Musik junger polnischer Komponisten war einseitig vertreten. Es erklangen nur solche Stücke, in denen der westliche Pointillismus oder die Zwölftonmusik nachgeahmt werden.”⁹ Werner Wolf: ”Die [...] polnischen Werke jedoch zeigten, in welchem bedenklichem Maße der Einfluß des westlichen Modernismus seine Spuren [...] hinterläßt”).¹⁰

Danach herrschte wiederum Schweigen, im Grunde während der gesamten sechziger Jahre, bis 1972. Denn die 1964 und 1966 erschienenen Berichte von Andre Asriel bzw. Gunter Hempel folgen treulich den kritischen Vorgaben von 1959/60, als hätte sich im Praktisch-Musikalischen nichts buchenswert Neues ergeben. Allerdings schlagen die Autoren nun einen gemäßigten Ton an, der aber auch nur ihrem zwar nach wie vor folgsamen, doch schwächeren wirkenden Urteilsvermögen geschuldet sein mag. Ab 1972 übernimmt dann die Redaktion selbst das Kritikergeschäft in Sachen *Warschauer Herbst*. Die Besprechungen erscheinen von nun an regelmäßig und sind, bei fort- und vorausgesetzter ”Prinzipientreue”, sichtlich um Ausgewogenheit des Urteils bemüht. Da solche Ausgewogenheit unter den gegebenen Bedingungen Schimäre oder auch Selbstbetrug bleiben muß, wirkt sie in wachsendem Maß wie ein mehr oder weniger geordneter Rückzug – die kritischen Ausfälle nehmen formelhaft-belanglosen Charakter an. Und darauf haben wohl nicht zuletzt die Veränderungen in der politischen Großwetterlage seit Beginn der siebziger Jahre Einfluß genommen.

V

Der damals trotz anhaltender militärischer Konflikte von westlicher Seite eingeleitete Entspannungsprozeß betraf insbesondere zunächst das deutsch-deutsche Verhältnis und das Verhältnis der Bundesrepublik zu den Ländern

⁹ Ebd., S. 76.

¹⁰ Ebd., S.75.

Ost-Europas. Die Bedrohung, die in der westlichen Entspannungsformel „Wandel durch Annäherung“ zum Ausdruck kam, wurde zwar auf östlicher Seite klar erkannt, konnte aber von deren als „bewährt“ geltender „Gegenformel“: „ökonomische Kooperation bei strikter Wahrung ideologischer Konfrontation“ nicht mehr auf Dauer neutralisiert werden. Was noch bis zum Herbst 1989 – auch und gerade auf kultureller Ebene – als „Prinzipientreue“ eingefordert wurde, zeigte nichts anderes an als die wachsende Einsicht, daß mit dem heraufziehenden wirtschaftlichen Desaster auch die ideologischen Sicherungen durchbrennen würden. Man wählte die „Flucht nach vorn“, einerseits durch erhöhte Repression, wie im Falle der Ausbürgerung Wolf Biermanns, die eine Drohgebärde, ein Einschüchterungsversuch gegenüber der gesamten Intelligenz war, andererseits und wo man es riskieren zu können glaubte, durch partielle „Freizügigkeit“. So ergab sich denn auch insbesondere für die neue Musik einiger „Freiraum“, der den Umgang mit ihr im Lande (s. z.B. die Programmgestaltung von *Musik-Biennale* und *DDR-Musiktagen* in Berlin) wie im internationalen Rahmen spürbar veränderte. Es war kein Zufall, daß 1973 die zuhause noch lange mißtrauisch beobachtete Leipziger *Gruppe Neue Musik Hanns Eisler* im *Warschauer Herbst* auftrat und 1975 in *Musik und Gesellschaft* zum ersten Mal kein Parteifunktionär über das Festival berichtete.

Solche „Freizügigkeit“, über deren erzwungenen Charakter nichts hinwegtäuschen kann, bestärkte seit den siebziger Jahren nicht zuletzt auch die – freilich ebenso aufgenötigte – Anerkennung jüngerer und junger Komponisten, die bislang, verkürzt gesagt, als „non-konform“ galten. Goldmann, Katzer, Schenker, Dittrich – um bei den bereits Genannten zu bleiben – erhielten, wenn auch anfangs noch zögerlich, staatliche Auszeichnungen in Form von Preisen und Mitgliedschaften sowie prominente Aufführungs- und Veröffentlichungsgelegenheiten (einschließlich der, daß man ihnen mehr oder weniger offiziell gestattete, ihre Werke „im Westen“ zu publizieren. Es blieb dies bis 1989 die mit Abstand „höchste“ Auszeichnung). Doch die „Ablö-

sung", und obwohl sie mehr als ein üblicher Generationenwechsel war, änderte am Verhältnis der Komponisten gegenüber „Warschau“ nach wie vor wenig. Man sollte annehmen, daß die neue „Freizügigkeit“ zu einer merklich stärkeren Präsenz der DDR-Komponisten auf dem Festival führte. Doch dem war nicht so, und dafür gab es verschiedene, noch immer schwer zu sondierende Gründe. Auf polnischer Seite hielten sich weiterhin Vorbehalte gegenüber deutschen Komponisten, die aus der DDR kamen – man mißtraute zumindest den neuen Bestrebungen dort, so, als wären auch sie nur ein taktischer Schachzug offizieller Kulturpolitik. Außerdem glaubte man wohl in der nach wie vor an der Wiener Schule orientierten Sprache dieser Komponisten etwas inzwischen „Überholtes“ zu vernehmen, einen „intransigenten“ Ton, der sich in der Tat von dem der repräsentativen Espressivo-Stücke polnischer Komponisten wie Penderecki oder Gorecki, aber auch von der virtuoson Noblesse Lutoslawskis hörbar abhob.

In der „Gegenreaktion“ der deutschen Komponisten kommt etwas zum Ausdruck, das sich wohl noch schwieriger fassen läßt. Es berührt dies einen Punkt, der über das Musikalisch-Künstlerische hinaus oder durch ihn hindurch mit der „Sozialisation“ der Komponisten in beiden Ländern zu tun hat. Es war für mich – um hier ganz persönlich und somit unter gebotenem Vorbehalt zu sprechen – ein oftmals faszinierendes, aber auch oftmals unfaßbares Ereignis, die öffentliche Resonanz von Werken polnischer Komponisten in Warschau mitzuerleben. Die Aufführungen von Pendereckis *Magnificat* oder seines *Polnischen Requiems*, von Panufniks *Sinfonia sacra* oder eben von Goreckis *3. Sinfonie* waren unmittelbar ins Politische gewendete künstlerische Demonstrationen, für die es hierzulande – und ich meine damit vorsichtshalber nur die DDR – kaum etwas Vergleichbares gab – zumindest nicht in der sogenannten Ernsten Musik. Diese Aufführungen vermittelten eine Identifikation der Komponisten und ihres Publikums mit der Nation und seiner tragenden geistigen Kraft, dem Katholizismus, die keinen Zweifel daran aufkommen ließ, wer ihr einziger Gegner war: der real-sozialistische

Staat als Machtinstrument der Parteiführung. D.h., ein Bekenntnis zur Nation war immer auch, wenn nicht vor allem, eine Absage an den Staat. Dies aber ermöglichte einen Ton von „Affirmation“, der unter anderen Bedingungen problematisch erscheinen konnte und – mußte.

Eine solche andere Situation bestand in der DDR. Die Trennung von Nation und Staat war hier ebenso schwierig wie der Versuch, eine allgemein akzeptierte geistige Kraft erkennen und ihr gemäß handeln zu wollen. Die Religion, selbst der zahlenmäßig dominierende Protestantismus, war zumindest bis Mitte der achtziger Jahre, bis zu Beginn von „Glasnost“ und „Perestroika“, vorrangig auf Ausgleichsbemühungen mit dem Staat bedacht – womit individueller Widerstand und der von einzelnen Gruppen und Zentren keineswegs unterschätzt werden sollen. Der vorherrschende Ausgleich hatte seine konkreten Gründe, nicht zuletzt jedoch den, daß die religiösen Bindungen auch nicht annähernd so tief in breitere Schichten des Volkes griffen wie dies in Polen der Fall war. Kaum weniger zwiespältig war das Verhältnis zwischen Nation und Staat. Der Staat behauptete, seit den späteren fünfziger Jahren und mit aller ihm zur Verfügung stehenden Macht nach dem Mauerbau, die Einheit beider, die sich in der sozialistische „Staats-Nation“ vollende. Für eine Mehrheit der Menschen jedoch blieb die „Nation“ aus bekannten Gründen eine gesplante, und der „Staat“ eine feindliche, zumindest aber fremde Macht, die eine „Teil-Nation“ zu unterwerfen trachtete, indem sie sie zur „Voll-Nation“ erklärte. Das nun hatte zur Folge, daß sich diese Mehrheit nicht nur dem Staat, sondern auch ihrem nationalen Selbstverständnis entfremdete – die eine „Teil-Nation“ war in unerreichbar westliche Entfernung gerückt, die andere hatte die sozialistische Staatsdoktrin okkupiert. Es entstand hier eine Art „öffentliches Vakuum“, das dazu zwang, nach anderen Identifikationsmöglichkeiten Ausschau zu halten. Welche aber auch immer gefunden oder gewählt wurden: sie mußten sich geradezu gegen den Staat richten, allein schon deshalb, weil der jede öffentliche Bekundung, die sich

nicht explizit an die Parteidoktrin angeschlossen und sie mit den jeweils gegebenen Mitteln zum Ausdruck brachte, mit Mißtrauen beobachtete.

VI

Um wieder auf die Musik zurückzukommen – und ich bleibe bei den genannten Komponisten: indem nicht nur der Staat, sondern auch die Nation und – wenn auch aus anders gelagerten Gründen – die Religion als Identifikationsmöglichkeiten ausschieden, erhielt das Individuelle oder um es etwas pathetisch zu sagen: das individuelle Verantwortlichsein einen um so größeren Stellenwert. Und das war keineswegs neu, gehörte, vor allem seit den Analysen Adornos, zum Bild, daß man sich von Beethoven, von Wagner oder Schönberg – wenn auch mit stets anderer Akzentuierung – zu machen hatte. Es war dies nun zugleich die leitende „Traditionslinie“, an der sich die DDR-Komponisten orientierten. Dieses Erbe bedeutete für sie nichts Geringeres, als daß ihre in Musik gefaßten Gedanken direkt in die Sphären des Staates durchschlugen, da sie von keiner „nationalen“ oder „religiösen“ Affirmation gemildert, abgelenkt oder aufgehalten wurden. Die Komponisten hatten gegenüber dem Staat keine Alternative außer – der Kunst. Das Affirmative selbst und in Gänze war suspekt. An seine Stelle trat offen ein „kritischer“ Ton, der mit dem Generationenwechsel um 1970 sofort zu vernehmen war und der so mancher Aufführung eine heute nur noch begrenzt nachzuempfindende Gespanntheit verlieh. Daß dieser „Ton“ von der Partei nicht so scharf kontrolliert wurde wie andere „kritische“ Äußerungen, lag anfangs wohl daran, daß er sich eben vornämlich im Klanglichen, im Non-Verbalen äußerte. Später, seit den achtziger Jahren, zwangen schwerer wiegende Konflikte dazu, auf künstlerische „Kontrolle“ fast vollständig zu verzichten. Das hat, nebenbei gesagt, dann auch zu krisenhaften Erscheinungen im Schaffen der Komponisten zumindest beigetragen: der gehaßte, aber produktiv machende „Gegner“ ging als hoffnungslos geschwächter verloren, eine Erfah-

nung, die dann nach 1989 unter geeinten bundesrepublikanischen Bedingungen erneut, freilich aus etwas anderen Gründen, doch mit nicht minder lähmenden Folgen, zu machen war.

Im Verhältnis der deutschen Komponisten zur polnischen Musik ergaben sich die Irritationen zumal, wie mir scheint, aus deren affirmativen Zügen. Auch wenn es Verständnis gab für die Ursachen und Verhältnisse, aus denen sie erwachsen und worauf sie sich richteten: es blieb eine Distanz erhalten, die sich bis zur Ablehnung steigern konnte, etwa im Falle der populistischen Großunternehmungen Pendereckis oder gegenüber einer als regressive Verarmung empfundenen Musiksprache, wie sie etwa in Goreckis 3. *Sinfonie* zum Ausdruck kommt. Die Diskussion kreiste dabei z.B. um den Punkt, in wie weit gesetzte Zwecke die verwendeten Mittel heiligen können. Die deutschen Komponisten tendierten in dieser Diskussion wohl eher zu der Auffassung, daß die Ausrichtung von Musik auf einen Zweck, eine Absicht ihre Grenze finden müsse durch die Wahrung des Autonomiecharakters von Kunst – sonst gehen beide fehl. Das war „adornoisch“ gedacht und hier nicht weiter zu verfolgen. Aber es war eben die Leitspur, auf der sie sich bewegten. Und deshalb gab es eine uneingeschränkte Anerkennung der politischen Dimensionen des *Warschauer Herbstes*, doch nur eine eingeschränkte in Bezug auf dessen künstlerische Leistungen. Die Anerkennung war um so nachdrücklicher, als sie sich im Widerspruch wußte zur „offiziellen“ Bewertung, die ja stets – das zeigen die früheren Artikel in *Musik und Gesellschaft* ohne Ausnahme – das „Politische“ und seine „Gefahren“ in den Vordergrund rückten. Das Künstlerische verblaßte dabei, da es immer nur und ungeachtet seiner tatsächlichen Substanz als potentieller „Unruhestifter“ wahrgenommen wurde. So gesehen und zugespitzt gesagt, ergab sich sogar ein sonderbarer, unter umgekehrten Vorzeichen zu verstehender Berührungspunkt zwischen der Ablehnung von exponierten Werken polnischer Musik seitens der DDR-Kulturpolitik und deren Propagierung auf dem *Warschauer Herbst*. In beiden Interessenlagen spielte aus der Sicht der DDR-Komponisten das

spezifisch Musikalische nur eine untergeordnete Rolle. Und das war für diese Komponisten weder verständlich noch akzeptabel. Man sprach in Berlin und in Warschau unterschiedliche musikalische Sprachen, deren Differenzen über die jeweilige Orientierung an „Wien“ oder „Paris“ hinaus von grundlegenden Abweichungen im politischen Selbstverständnis ausgelöst wurden. Abschließend möchte ich dies an zwei klingenden Beispielen verdeutlichen, die ich kommentarlos nebeneinander stelle: die Anfangspartien der *1. Sinfonien* von Penderecki und Goldmann. Die Stücke entstanden nahezu gleichzeitig, Pendereckis Sinfonie 1971, die von Goldmann 1972/73.