

Glück der Ferne - leuchtend nah

Kammermusik und „sozialistischer Realismus“ in der DDR

Glück der Ferne - leuchtend nah

Sie stellte auf den Tisch die kargen Speisen.

Das Zimmer zeigte eine graue Wand.

„Du“, sagte er, „ich kann es Dir beweisen -

Schön wird es sein.“ Er gab ihr seine Hand.

„Bald wird es sein: wir beide gehn auf Reisen.“

Und als er sah, daß sie ihn nicht verstand,

Da hob er an, das neue Werk zu preisen:

„Dies, unser Werk, steht für das ganze Land!“

Sie sahen auf den Tisch hin, auf den leeren,

Der traumhaft in die Ferne ward entrückt.

Dort schien er sich mit Früchten zu beschweren,

Von einem wunderbaren Baum gepflückt.

Als sie die graue Wand auch leuchten sah,

Sah sie das Glück der Ferne: leuchtend nah.

I

Johannes R. Becher veröffentlichte dieses Sonett im *Tagebuch 1950*¹. Er fügte ihm nicht nur einen Hinweis auf seine Entstehungsumstände bei, sondern auch darauf, was es besagen möchte:

¹ Johannes R. Becher, *Auf andere Art so große Hoffnung. Tagebuch 1950. Eintragungen 1951*, Berlin und Weimar 1969, S. 305.

„Nachts, ankernd an den Ufern der großen Flut, das folgende Gedicht, stimmungshaft entstanden während der Ulbricht-Sitzung am Freitag, darin etwas angedeutet von dem, was wir 'Sozialistischen Realismus' nennen.“

Für Becher war das, was einen solchen „Realismus“ ausmacht, bemerkenswert unproblematisch: einzig und allein ihm sei

„es gegeben, realistische Visionen zu schaffen, indem er sich mit 'kühnem Flügel über den Zeitenlauf' erhebt und in seinem Spiegel das kommende Jahrhundert aufdämmern läßt, denn das kommende Jahrhundert, wie sich schon heute mit nicht unübersehbarer Klarheit zeigt, ist das Reich des Menschen, eine Gesellschaftsordnung als das Ergebnis der Bemühungen der Besten aller Zeiten und Völker und vor allem des Kampfes der Arbeiterklasse gegen die Ausbeutung in der Klassengesellschaft – Triumph des Glücks aller im Zeichen der Klassenlosigkeit.“²

Die Fähigkeit, auf einem „leeren Tisch“ überbordende Fülle und an einer „grauen Wand“ leuchtendes Glück wahrzunehmen, rechtfertigt sich aus der Überzeugung, daß sozialistische Zukunftsgewißheit und Realitätsgewißheit ein und dasselbe seien – und nichts, worauf Skeptiker, Humoristen oder auch nur schlicht Denkende verfallen könnten, mit perfekter Täuschung bzw. Selbsttäuschung zu tun hätten. Dem „kritischen Realismus“ mangelte diese Fähigkeit. Der müsse sich

„mit realistischer Kritik begnügen, ohne seinerseits imstande zu sein, eine Perspektive zu geben. Er konnte sich nicht über die 'Bürgerlichkeit' erheben, ohne sich selber die gesellschaftliche Grundlage, aus der er hervorging, zu entziehen. Von einem gewissen Zeitpunkt an war die bürgerliche Literatur auch schon nicht mehr imstande, von einem utopischen Reich zu träumen, worin sich die besten Träume der Menschheit erfüllen. Dieses Reich blieb dem Bürgertum verschlossen. Seine Schriftsteller und Dichter konnten nur

² Ders., *Bemühungen II. Macht der Poesie. Das poetische Prinzip*, Berlin und Weimar 1972, S. 395 ff.

noch träumen von einem 'Untergang des Abendlandes' und der Auflösung des Weltalls im Nichts.“³

II

Es ist hier nicht der Ort, dem ehrlich Gefühlten und Gesagten wie dem Verblendet-Aberwitzigen dieser Sätze nachzuspüren. Erwähnt werden sie nur, da sie auch in die Diskussionen um Musik eingingen und dabei weitaus kompliziertere Argumentationslagen heraufbeschworen, als dies im Literarischen der Fall gewesen zu sein schien. Denn ein erheblicher und repräsentativer Teil der Musik war eben Instrumentalmusik, deren Semantik – was immer im Einzelnen darunter verstanden wurde – irritierend zwischen Ein- und Vieldeutigkeit schwankte. Der „sozialistische Realismus“ aber bestand und mußte auf „Eindeutigkeit“ bestehen, da die Welt, auf die er die Menschen einzustimmen suchte, eine von Unterdrückung und Ausbeutung befreite sein sollte und also nur als eine konkrete, mithin eben eindeutige Welt zu proklamieren war. Es ging um den vielbeschworenen Schritt „von der Utopie zur Wissenschaft“. In der Tat stellte sich später denn auch heraus, daß bereits die ersten Zugeständnisse an ein Abweichen von der „Eindeutigkeit“ Erschütterungen einleiteten, die das Ganze am Ende wie einen Spuk hinwegfegten.

Es ist bezeichnend, daß der berühmt-berüchtigte *Beschluß des Zentralkomitees der KPdSU über Fragen der sowjetischen Musikkultur* vom 10. Februar 1948 zwar eine Oper zum Anlaß nahm, um eine Art Generalabrechnung mit dem „Formalismus“ als dem Todfeind des „sozialistischen Realismus“ vorzunehmen; daß aber recht eigentlich die Instrumentalmusik getroffen werden sollte. Denn wenn auch in den Opern Schostakowitschs oder Prokofjews nicht minder gewichtige „Verstöße“ gegen den „Realismus“ ausgekundschaftet wurden als in deren Instrumentalmusik, so waren sie hier doch weit-

³ Ebd.

aus schwieriger mit einem gewissen, irgendwie unerläßlichen Restmaß an Logik in Worte zu fassen. Von diesem Gesichtspunkt aus erscheint die Wahl einer bieder-unbedarften Oper des zweit- oder drittrangigen armenischen Komponisten Wano Muradeli zum Objekt öffentlicher Geißelung wie eine kaum verhüllte Verlegenheit. Und wenn es ernst wird, heißt es denn auch:

„Die formalistische Richtung in der Sowjetmusik erzeugte bei einem Teil der Komponisten eine einseitige Begeisterung für schwierige Formen der instrumentalen, symphonischen textlosen Musik und eine geringschätzig-e Einstellung zu Musikgattungen wie Oper, Chormusik, volkstümliche Musik für kleinere Orchester, für Volksinstrumente, Gesangsensembles usw.“⁴

Von Kammermusik ist bei alledem so gut wie nie die Rede – man hat sie kommentarlos in die „schwierigen Formen der instrumentalen...“ usw. einzureihen. Diese Gattungshierarchie wurde zunächst ohne Einschränkung oder Abschwächung auch im gesamten politischen Einflußbereich der Sowjetunion übernommen. So heißt es in dem *Manifest*, das auf dem *II. Internationalen Kongreß der Komponisten und Musikkritiker* im Mai 1948 in Prag verabschiedet und das immerhin von Hanns Eisler formuliert worden ist: Die heutige Krise der Musik könne überwunden werden, „wenn 1. die Komponisten sich der heutigen Realität bewußt werden und aus ihrer Isolierung herausfinden [...]“, wenn 2. sie „sich enger mit der nationalen Kultur ihres Landes verbinden [...]“ und „wenn 3. sich die Aufmerksamkeit der Komponisten auf musikalische Formen richtet, welche dies ermöglichen, insbesondere auf vokale Formen wie Opern, Oratorien, Kantaten, Chöre, Lieder.“⁵ Von den insgesamt vier Grundsatzpunkten (es folgt noch ein Aufruf zur Überwindung des „Musikanalphabetismus“) enthält also nur ein einziger konkret musika-

⁴ Beschluß des ZK der KPdSU vom 10. 2. 1948, zit. nach: *Neue Musik im geteilten Deutschland, Dokumente aus den fünfziger Jahren*, hrsg. und kommentiert von Ulrich Dibelius und Frank Schneider. Wissenschaftliche Mitarbeit: Evelyn Hansen, Berlin 1993, S. 52.

⁵ Zit. nach: Ebd., S. 69.

lisch-kompositorische Forderungen – und die gelten, wie zitiert, ausschließlich der Sorge um Vokalmusik.

III

Wie ernst das sowjetische Vorgehen von Beginn an auch in der DDR genommen wurde, zeigt nicht zuletzt, daß es keineswegs nur die Kleingeister und Mitläufer waren, die sich die Argumentation der „Freunde“ zueigen machten und sie auf die Verhältnisse im Lande zuzuschneiden suchten. Neben Ernst Hermann Meyer, dem man gegenüber Kammermusik aus mehrerlei, noch zu erwähnenden Gründen Sensibilität nicht absprechen kann, war es wiederum Eisler, der seine Leidenschaft für vollmundige Belehrung des „Klassenfeindes“ einmal mehr nicht zu bändigen vermochte. Im bekenntnishaften, an einen wohl fiktiven „lieben Freund“ gerichteten *Brief nach Westdeutschland* von 1951 heißt es, nachdem Eisler ausführlich, wenn auch ohne nennenswert neue Erkenntnisse auf das Problem „Volkstümlichkeit“ eingegangen ist:

„So wird ein Komponist, der sich heute ausschließlich auf differenzierte Kammermusik beschränkt, automatisch isoliert sein, wobei es weniger bedeutungsvoll ist, welche spezielle Schreibart er pflegt. Kammermusik ist als Genre eher im Absteigen als im Aufstieg, denn sie wird ohne das häusliche Musizieren zu einer Angelegenheit kleiner Kreise von Liebhabern und Kennern. Das bedeutet aber nicht, daß Kammermusik verschwindet, sondern daß ihre Bedeutung sich für einige Zeit verändern wird. Sie dient mehr der Pflege der Tradition für den Hörer, der Vervollkommnung der Technik für die Musiker, zum Lehrmaterial für die Komponisten, als zum Kunstgenuß der breiten Massen.“⁶

Weder die hier gegebene Bestandsaufnahme noch die an sie geschlossene Prognose scheinen dem, was sich im Bereich der Kammermusik tatsächlich

⁶ Hanns Eisler, *Brief nach Westdeutschland*, in: Hanns Eisler, *Musik und Politik. Schriften 1948-1962*. Textkritische Ausgabe von Günter Mayer, Leipzig 1982, S. 187.

abspielte, gerecht geworden zu sein. Denn wenn auch die Kammermusik aus genannten Gründen in den Hintergrund trat, so kann indes von „Abstieg“ – zumindest in einem quantitativen Sinn – nicht die Rede sein. Frank Schneider hat in seiner Dissertation über das Streichquartetttschaffen in der DDR bis 1970 auch für die vierziger und fünfziger Jahre eine erstaunliche Fülle allein an Quartetten ausgemacht. Es herrschte eine neoklassizistische Unverbindlichkeit vor, die sich freilich kaum von ähnlichen Tendenzen in anderen Ländern in Ost und West abgehoben haben dürfte. Nur der Kuriosität wegen sei für unser Thema die Tatsache erwähnt, daß es Versuche von entsprechend devot-übereifrigen Komponisten gab, die „Prinzipien“ des „sozialistischen Realismus“ auch in der Kammermusik „anzuwenden“. So pries 1955 in der Zeitschrift *Musik und Gesellschaft* ein gewisser Reinhold Lichey sein *Deutsches Friedens-Quartett* op.85 an. Es sei dies

„ein im Wohlklang klassischer Schönheit offenbartes Streichquartett, das weiteste Verbreitung verdient. Uraufführung wie andere Erstaufführungen stets erfolgreich. Partitur (Manuskript) zur Einsicht vom Komponisten Plauen/Thüringen jederzeit.“⁷

IV

Bis Mitte der fünfziger blieb die Situation bestehen, daß es einerseits ein traditionelles Kammermusikschaffen gab, das an die „gemäßigte Moderne“ der zwanziger Jahre anknüpfte und von Komponisten wie Max Butting, Rudolf Wagner-Régeny, Ottmar Gerster, Max Dehnert oder Johannes Paul Thilman stammte. Mit „sozialistischem Realismus“ hatte diese Musik nichts zu tun – die Obergrenze ihres ästhetischen Niveaus war ihr gewissermaßen von einem Esperanto zeitlos-unverbindlicher Mittelmäßigkeit gesetzt. Andererseits gab es mit Hanns Eisler, Paul Dessau und Ernst Hermann Meyer

⁷ Zit. nach: Frank Schneider, *Das Streichquartetttschaffen in der DDR bis 1970*, Leipzig 1980, S. 45.

kommunistisch orientierte, aus der (westlichen) Emigration zurückgekehrte Komponisten, die – wie dies Eislers Worte belegen – gewissermaßen kulturpolitisch begründete Distanz zur Kammermusik wahrten. Ab 1956 änderte sich diese Situation, offensichtlich durch Verwerfungen in der politischen Großwetterlage nach dem 20. Parteitag der KPdSU, durch eine „Tauwetter“-Periode, die – auch wenn sie bald wieder neuerlichen Eiszeiten wich – kaum zu überschätzendes Durchatmen und nie mehr restlos zu verdrängende Hoffnung auslöste.

Es mehrten sich die Stimmen derer, die für einen „Realismus mit Zwischentönen“ plädierten, da nur ein solcher dem realen Entwicklungsgang der Gesellschaft entsprechen und mithin „sozialistisch“ genannt werden könne. Ernst Hermann Meyer scheint hierin einige Aktivität entwickelt zu haben. Aufgewachsen in einer bürgerlich-kulturvollen Atmosphäre, hat seine Herkunft wohl entscheidend dazu beigetragen, daß er sein Leben lang als Wissenschaftler, Komponist und auch als Funktionär zwar auf die klassisch-romantische Musik fixiert blieb, deren Verballhornung zu politischen Zwecken jedoch stets noch abzuwehren sich bemühte. Freilich hinderte dies Meyer nicht daran, so manche intellektuelle Volte zu vollführen, um der kulturpolitischen Taktik seiner Partei genüge zu tun. Davon zeugt z.B. das Buch *Musik im Zeitgeschehen*, das 1952 durchaus mit dem Anspruch erschien, als eine Art „Leitfaden des sozialistischen Realismus in der Musik“ gelesen zu werden – ein Anspruch, der sich freilich niemals erfüllte. Dem Buch haftete stets – für Freund wie für Kritiker aller Schärfegrade – etwas Wunderlich-Kurioses an, das allerdings an keiner Stelle in jenen aggressiv-denunzierenden, rechthaberisch-ignoranten Ton verfiel, den z.B. Georg Knepler anzuschlagen liebte. (Vielleicht war es eben diese bürgerlich gestimmte „Moderatheit“ Meyers, die sowohl den Enthusiasmus der Genossen wie den Ablehnungseifer der Gegner in Grenzen hielt). So heißt es unter dem Stichwort *Realismus im Musikschaffen*:

„Im augenblicklichen Stadium ist es für den Künstler die kleinere Gefahr, in seiner Ton-
sprache etwas zu einfach zu sein, als den Massen neue, für sie unlösbare Rätsel aufzuge-
ben. Er soll erst einmal von seinen in die soziale Leere hineingebauten Wolkenkratzern
heruntersteigen“⁸.

Diese Sätze haben irgendwie einen geradezu biedermeierlich-sentimentalen
Klang, den auch ein schnittiges, damals noch immer hochmodernes Zei-
tungswort nicht zu trüben vermag. Wenige Zeilen später liest man denn:

„Für die Massen der Werktätigen zu komponieren, bedeutet natürlich keineswegs, daß der
Komponist immer nur für Riesensäle und Freiluftveranstaltungen schreiben soll! Kam-
mermusik, intimere, feiner ziselierte, zarte Kunstschöpfungen gehören heute zum Leben
wie nur je; aber auch diese sollen nicht mehr das Privileg einiger weniger musikalischer
Feinschmecker oder überzüchteter Neurotiker sein, sondern auch sie sollen zu gesunden
arbeitenden Menschen und von ihnen sprechen.“⁹

Das hat nun nurmehr wenig mit Biedermeier zu tun, dafür um so mehr mit
unserem Jahrhundert und seinem alltäglichen Faschismus, der selbst die
„Antifaschisten der Tat“, die jüdischen und kommunistischen Emigranten
(Meyer war beides), gelegentlich überlistete.

V

1952 war diese Forderung nach Kammermusik, mithin nach „Zwischentö-
nen im Klassenkampf“ noch eine kleine Utopie. Doch wenig später, wie ge-
sagt, änderten sich die Verhältnisse. 1957 fand eine sogenannte „Kulturkon-
ferenz“ als erste zentrale Tagung der SED zur kulturellen Strategie nach dem
20.Parteitag der KPdSU statt. Ernst Hermann Meyer argumentierte hinsicht-
lich der Kammermusik zwar in dem Sinne, den er in *Musik im Zeitgesche-*

⁸ Ernst Hermann Meyer, *Musik im Zeitgeschehen*, Berlin 1952, S. 177.

⁹ Ebd., S. 178.

hen bereits angedeutet hatte, der in der offiziellen Kulturpolitik bislang jedoch noch immer „beschwiegen“ wurde. Unter dem Titel *Bürgerliche Dekadenz oder sozialistische Kunst* sagte Meyer u.a.:

„Es gibt Genres der Musik, die sich unmittelbar an Massen von Menschen wenden, die keine besondere musikalische Ausbildung haben. Es gibt andere Genres, die sich an musikalisch entwickeltere und vorgebildete Menschen richten. Es ist verständlich, daß je nach dem Genre auch in den Stilmitteln und dem Grad der Traditionsgebundenheit differenziert werden muß [...] Unsere sozialistische Musik soll auch in den Genres der Sinfonik und Kammermusik, die ja menschliche Seelenzustände und Seelenbewegungen schildern, menschlich sein; sie soll dabei von unserem Kampf für den Sozialismus insofern sprechen, als sie die ganze riesige Skala von Empfindungen, Gedanken, Konflikten und Gefühlen musikalisch gestaltet, die die arbeitenden Menschen unseres sozialistischen Gemeinwesens beim Aufbau der neuen Welt bewegen [...] Der sozialistische Realismus spiegelt einfach das Leben wider, wie wir sozialistischen Künstler es erleben – er ist weit und vielfältig wie das Leben selbst“.¹⁰

Meyer redete allerdings nicht nur von Kammermusik – er komponierte sie auch. Bereits 1956 war das *1. Streichquartett* entstanden, 1959 folgte ein zweites. Beide Stücke erwecken den Eindruck, als ob Meyer kompositorisch nun endlich zu dem komme, was seinem Lebensgefühl ohne verinnerlichten äußeren „Parteiauftrag“ entspricht (bis zu seinem Tode 1988 folgten neben einigen anderen Kammermusikwerken noch fünf weitere, unverkennbar „bekenntnishafte“ Quartette). Was allerdings in diesen Stücken von „sozialistischem Realismus“ zeugt, bleibt zweifelhaft – auch das Adjektiv „bekenntnishaft“ rechtfertigt sich allein durch den Umstand, daß die Musik besonders sorgfältig, anspruchsvoll, „verantwortungsvoll“ gegenüber der nobilitierten Gattung gearbeitet erscheint. Jede analysierend-deutende Vokabel benennt lediglich etwas, das sich in mehr oder weniger ähnlicher Gestalt

¹⁰ Musik und Gesellschaft VII (1957), S.712.

auch in Kompositionen anderer Herkunft auffinden ließe. Als Beispiel hierfür diene der 2. Satz des 2. *Quartetts*. Eingefügt in lyrisch-rhapsodische Eckteile, schlägt dieser Satz heftige, aggressive Töne an. Sie erinnern an Eislersche „Kampfmusik“ um 1930, an Quartettsätze Schostakowitschs, aber auch an eigene, gleichsam „linksradike“ Tendenzen, wie sie etwa in Meyers *Klaviervariationen* von 1935 anklingen. Mithin ließe sich hier ebenso legitim von einem „Vorschein“ des „sozialistischen Realismus“ sprechen wie davon, daß Meyer in nicht minder auffälliger Weise an bestimmte Stücke von Bartók, etwa an den 2. Satz der *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* von 1936 oder an den 1. des *Streicher-Divertimentos* von 1939, anknüpft:

Bsp. 1: Ernst Hermann Meyer, 2. Streichquartett, 2. Satz

VI

Die Vergeblichkeit der Versuche, auf unschizophrene Weise dingfest machen zu wollen, worin die „sozialistisch-realistische“ Qualität einer Komposition bestünde, hinderte hieran einschlägig Interessierte oder hierfür Abgestellte keineswegs, dies nicht immer wieder zu unternehmen. Um es vorwegzunehmen: das faktische Ende der Diskussion um den „sozialistischen Realismus“ führte nicht irgendeine Erkenntnis über Sinn- oder Unsinnhaftigkeit des Begriffs bzw. der „Methode“ und dessen, was sie bezwecken sollten, herbei, sondern die schlichte Tatsache, daß man solche ästhetischen Ambitionen ab den späteren siebziger Jahren kommentarlos fallenließ, sie gleichsam spur- und lautlos der kulturpolitischen Landschaft unterpflügte. Beansprucht und in Bann gehalten von permanent wachsenden ökonomischen Nöten, ließ die Parteiführung die Künstler mehr und mehr „unbeaufsichtigt“, sofern sie nicht – wie Havemann, Biermann oder Bahro – an tragenden Pfeilern der Macht rüttelten – und zwar mit „verständlichen“ Worten oder Bil-

dern. (Meines Wissens wurde Biermann niemals vorgeworfen, daß er falsch singe, falsch Gitarre spiele oder falsch komponiere). Kennzeichnend ist auch, daß bereits auf dem berüchtigten 11. Plenum der SED von 1965 die Musik so gut wie keine Rolle spielte, was der damalige Chefredakteur von *Musik und Gesellschaft*, der unsägliche Hans Joachim Schäfer, nicht hinzunehmen gewillt war. „H(a)-J(ott)-Schäfer“ (wie wir Studenten ihn nannten) forderte deshalb per plenumauswertenden Leitartikel ein nachträgliches „Dekadenz-Tribunal“ zu errichten.

Was allerdings über die Jahre hinweg als „machttugend“ bestimmt wurde, wechselte bzw. reduzierte sich auf erstaunliche, gelegentlich auch aberwitzig anmutende Weise. Letzteres sei noch an zwei weiteren Kompositionen etwas näher gezeigt. Im Oktober 1960 fand in Berlin eine Tagung der „Kommission Kammermusik“ des Komponistenverbandes statt (allein die nicht lange zurückliegende Gründung einer solchen Kommission gibt einen Hinweis auf den veränderten Stellenwert der Gattung). Auf dieser Tagung unternahm Siegfried Köhler unter dem Thema *Gehemmt von engstirniger Theorie* eine scharfe Abrechnung mit Gerhard Wohlgemuths *Streichquartett 1960* und dessen Verwendung dodekaphoner Gestaltungsweisen. Es handle sich zwar um Musik aus „sachkundiger Hand“, doch die

„angewandte Arbeitstechnik [versetzt] das Klangmaterial zwangsläufig in einen Zustand permanenter Dissoziation [...] Über dem Stück liegt eine seltsame Spannung, die sich nicht auflöst, auch dann nicht, wenn längere dissonante Entwicklungen in einer konsonanten Lösung aufgehen. Selbst die Konsonanz scheint hier unter dem Zeichen des Zwiespalts zu stehen [...] Es ist die Frage, ob wir es bei der hier angewandten Zwölftontechnik mit einem künstlerisch legitimen Gestaltungsmittel zu tun haben!“

Für Siegfried Köhler sei „vor Jahren“ bereits geklärt worden, daß mit der Dodekaphonie keine Musik zu schreiben sei, die „Millionen von Menschen anzusprechen und mitzureißen“ vermag. Andererseits:

„Wenn Eisler in den vergangenen Jahrzehnten bedeutende Kantaten geschaffen hat, die in einzelnen, meist unwichtigen Teilen nach – übrigens sehr frei gehandhabten – Prinzipien der Dodekaphonie gearbeitet worden sind, dann ist das kein Beweis für die Brauchbarkeit dieser Technik, sondern für die Schöpferkraft Eislers, der trotz dieser Technik eine bedeutende Musik geschrieben hat.“

Ähnliches konstatiert Köhler nun auch in Wohlgemuths Quartett:

„Die sinnvolle Anwendung einer unsinnigen Theorie mußte ausbleiben. Und trotzdem – in diesem Streichquartett wird immer wieder das natürliche Klangempfinden des Komponisten spürbar, das sich gegenüber allen Einschränkungen der Zwölftontechnik durchsetzt.“¹¹

Es wäre reine Zeitverschwendung, auf diesen stumpfsinnigen Angriff einzugehen (Köhler hat sich öfters in der Weise exponiert), wenn er nicht eine recht entschiedene Entgegnung gefunden hätte. Sie stammt merkwürdigerweise von Walther Siegmund-Schultze, der ansonsten nicht weniger devot als Köhler der Parteidisziplin gehorchte und dessen intellektuelle Fähigkeiten wohl auch kaum wesentlich höher einzustufen sind. Doch (1.) Siegmund-Schultze war mit Wohlgemuth befreundet; 2. gehörte Siegmund-Schultze zum Partefürstentum Halle, Köhler zum Dresdner Machtklüngel, und von beiden war die Berliner Kurie gleichweit entfernt. Man nutzte und genoß die kleinen Spielräume; 3. – und dies dürfte entscheidend gewesen sein – Siegmund-Schultze verfügte bei aller Dumpfheit und Charakterlosigkeit über ein gewisses Maß an Schwejkscher Durchtriebenheit und mithin über eine Art „Witterung“, die ihn auf politische Richtungsänderungen früher als andere reagieren und somit auch Turbulenzen leichter überstehen ließ (immerhin hatte er sich auch im Westen Deutschlands eine gewisse Reputation zu verschaffen gewußt). Nicht, daß Siegmund-Schultze zu der (nach wie

¹¹ Musik und Gesellschaft IX (1961), S. 43 ff.

vor ketzerischen) Auffassung gelangt sei, daß nunmehr die Dodekaphonie mit dem „sozialistischen Realismus“ versöhnt werden könne. Doch er muß eben „gewittert“ haben, daß Köhlers stupide, provinzielle „Formalismus“-Argumentation allmählich in Widerspruch geraten dürfte zu sich bereits andeutenden internationalen Öffnungen in den Bereichen der großen Politik und zu deren (möglichen) Auswirkungen auf Kultur und Kunst. Diese Öffnungen sind ja durch den Mauerbau keineswegs längerfristig abgebremst, sondern recht eigentlich danach erst vorangetrieben worden.

Siegmund-Schultze wählte für seine Verteidigung von Wohlgemuths Werk die List der (vorgetäuschten) Neutralität, die er sogleich auch in der Überschrift seines Beitrages zum Ausdruck brachte: *Technik – weder gut noch böse*.¹² Im Text heißt es dann:

„Weder die Technik an sich noch die Tatsache ihrer Anwendung ist für den Wert und die positive Wirkung eines Kunstwerkes entscheidend, sondern nur die Methode ihrer Anwendung, inwieweit die Technik herrscht, inwieweit sie dem Kompositionszweck dienstbar gemacht wird“.

Hier erwähnt Siegmund-Schultze Beispiele für „Konstruktion“ aus der Musikgeschichte von der Isorhythmie bis zu Chopin. Dann allerdings beginnt ein Spitzentanz, bei dem Unverfrorenheit und Hinterlist zwar eine trübe, aber doch auch wiederum verblüffende Mischung eingehen:

„Bei Wohlgemuth handelt es sich – das hat er selbst betont – bei diesem Quartett um eine Ausnahme. Weder hat er früher zwölftönig geschrieben, noch wird er es vielleicht später wieder tun, zumal nicht in der Sinfonik, die freieres Ausschwingen, größeres Echo benötigt. Hier ging es ihm um ein künstlerisch-geistiges Problem, um den Ausdruck einer gewissen 'Besorgnis', sicherlich stark individueller Art, aber deshalb nicht ohne tiefe gesellschaftliche Bindung [...] Schon der Anfang ist nicht zwölftönig erfunden, sondern ein

¹² Ebd., S. 46 ff.

wirklich inspiriertes Thema [...] Mag die Dodekaphonie vorwiegend etwas 'Negatives' zeichnen [...], bei Wohlgemuths Anwendung ist sie nur ein Mittel, um, zugleich im Kampf gegen sie, Probleme eines in den Konflikten unserer Zeit stehenden Menschen auszudrücken [...] Das Werk erzieht zum intensiven, aktiven Hören, zu geistiger Auseinandersetzung – eine wichtige Forderung an eine realistische Kunst.“

Bsp. 2: Gerhard Wohlgemuth: „Streichquartett 1960“ (Anfang)

VIII

Ich kann an dieser Stelle abbrechen. Obgleich noch über Jahre hinweg die Diskussion um den „sozialistischen Realismus“ anhielt und noch so manch wunderliche Blüte hervorbrachte – als Siegmund-Schultze „realistische Kunst“ und „Dodekaphonie“ nicht mehr als die „ewigen“ Todfeinde „Realismus“ und „Dekadenz“ herausstellte, sondern partielle Annäherungsmöglichkeiten offenhielt, da war gewissermaßen der Anfang vom Ende gekommen. Denn Mitte der sechziger Jahre begann eine, u.a. von Günter Mayer anhand seiner Aufarbeitung der Beziehungen zwischen Eisler und Adorno geführte Diskussion um die „Dialektik des musikalischen Materials“, die praktisch auf eine Art „Rehabilitierung“ von bis dahin als „formalistisch“ verketzerten Kompositionsverfahren drang. Und vor allem trat wenig später, gegen Ende der sechziger Jahre, eine neue Komponistengeneration an die Öffentlichkeit, die ihre eigenen Anliegen vorbrachte, und dies in einer musikalischen Sprache, die in wachsendem Maße von Subjektivität, Individualität und Internationalität geprägt war. Die Diskussion um den „sozialistischen Realismus“, so sie überhaupt noch stattfand, ritualisierte, „formalisierte“ sich immer stärker, ja es hatte den Anschein, als ob sie das eigentliche Relikt des vielgeschmähten „Formalismus“ bildete, der in einem nicht minder verschwommenen Konzept von „Weite und Vielfalt“ sein Heil suchte. Schließlich verstummte die Diskussion vollständig. Und da auch kaum mehr ein

Echo zurückblieb (außer eine zeitlang noch auf der Ebene des politischen Witzes), entstand bald der Eindruck, als ob sie niemals stattgefunden hätte. Vielleicht ist dem sogar so – ein Blick heute in die alten Jahrgänge von *Musik und Gesellschaft* gleicht einem Blick in eine Vergangenheit, die sich in rätselvolle, sprachlose „Vorzeit“ verwandelt zu haben scheint. Über die Uraufführung des *Streichquartetts 1967* von Georg Katzer hieß es in eben jener Zeitschrift *Musik und Gesellschaft*, in der bislang die Grundsätze des „sozialistischen Realismus“ gepredigt wurden:

„Die verwendeten kompositorischen Mittel und Verfahrensweisen – wie Elemente der Reihentechnik und der Aleatorik – stehen im Dienste [der] künstlerischen Konzeption, sind der musikalischen Gestaltung wie dem dramaturgischen Aufbau des Stückes organisch verschmolzen“.

Durch Aleatorik entstünden

„reizvolle Klangeffekte [...] Reihentechnik in irgendeinem orthodoxen Sinne gibt es nicht, lediglich Tönegruppierungen, die als Bausteine der musikalischen Entwicklung dienen [...] Resümierend läßt sich feststellen, daß dieses erste Streichquartett Georg Katzers ein ernst zu nehmendes und bemerkenswertes Stück unserer neuen Kammermusik darstellt. Es zeugt vom künstlerischen Verantwortungsbewußtsein seines Schöpfers, mit den Mitteln seiner Kunst an den Konflikten unseres Zeitalters teilzunehmen, Stellung zu beziehen.“¹³

Bsp. 3: Georg Katzer: Streichquartett 1967 (Anf.)

¹³ Musik und Gesellschaft XII (1967), S.823 f.