

Postmoderne hinter dem Eisernen Vorhang

Werk und Rezeption Alfred Schnittkes
im Kontext ost- und mitteleuropäischer Musikdiskurse

Herausgegeben von
Amrei Flechsig
und Stefan Weiss



Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York
2013

Beate Kutschke

Collagen, Variationen und Hommagen

Musikalische Zitattechniken in der DDR nach der Niederschlagung des Prager Frühlings

Musikalische Postmoderne als internationales Phänomen
– zwei Fragen¹

Ein bedeutendes, wenn auch nicht unverzichtbares Merkmal postmoderner Kompositionen sind Zitate. Darüber besteht seit den 1980er Jahren unter Musikschriftstellern im Großen und Ganzen Einigkeit. Als ‚klassische‘ Beispiele gelten Luciano Berios *Sinfonia* (1968) und Alfred Schnittkes *Moz-Art-Serie* (1975–1990). Das Interesse von ‚postmodernen‘ Komponisten an Zitattechniken erklärten Musikwissenschaftler – jüngst Richard Taruskin sowie in den 1980er Jahren Hermann Danuser, Harry Halbreich, Albrecht Riethmüller und Eberhard Klemm² – mit Rekurs auf geschichtsphilosophische Theorien zur Postmoderne. Mit einem impliziten

¹ Vgl. zu diesem Fragenkomplex Beate Kutschke, „The Celebration of Beethoven’s Bicentennial in 1970: The Antiauthoritarian Movement and Its Impact on Radical Avant-garde and Postmodern Music in West Germany“, in: *The Musical Quarterly* 93. Jg. (2010), Heft 3–4, S. 560–615.

² Vgl. Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, Oxford: Oxford University Press, 2005, Bd. 5, Kap. 68; Hermann Danuser, „Innerlichkeit und Äußerlichkeit in der Musikästhetik der Gegenwart“, in: *Die Musik der achtziger Jahre*, hrsg. von Ekkehard Jost, Mainz: Schott, 1990, S. 17–29; Harry Halbreich, „Die Neubewertung des Begriffs ‚Konsonanz‘ jenseits des Begriffs Tonalität“, in: *Wiederaneignung und Neubestimmung. Der Fall „Postmoderne“ in der Musik* (= Studien zur Wertungsforschung 26), hrsg. von Otto Kolleritsch, Wien: Universal Edition, 1993, S. 117–126; Albrecht Riethmüller, „Theodor W. Adorno und der Fortschritt in der Musik“, in: *Das Projekt Moderne und die Postmoderne*, hrsg. von Wilfried Gruhn, Regensburg: Gustav Bosse, 1989, S. 15–34; Eberhardt Klemm, „Nichts Neues unter der Sonne: Postmoderne“, in: *Musik und Gesellschaft* 47. Jg. (1987), S. 400–403.

Vorverständnis von Postmoderne als einer kulturhistorischen Epoche, die an die Moderne anschließt und die Kultur und Mentalität der westlichen Industrienationen seit den ausgehenden 1960er Jahren prägt, übertrugen sie verschiedene Kernthesen der postmodernen Theorie auf musikalische Zusammenhänge. Sie argumentierten, dass seit den 1960er Jahren die Idee von Geschichte als Fortschrittsgeschichte generell und, davon beeinflusst, auch die etablierte Idee von Musikgeschichte als Innovationsgeschichte durch andere geschichtsphilosophische Erklärungsmodelle abgelöst worden seien.³ Als neues Erklärungsmuster diente der Topos vom ‚Ende der Geschichte‘, dessen Popularität in den frühen 1990er Jahren seinen Höhepunkt erreichte. Dieser Topos wurde in der Folge auf die verschiedensten Sachverhalte bezogen und schlug sich u. a. auch in den Diskursen und Rhetoriken der Massenmedien nieder. Der Idee vom ‚Ende der Geschichte‘ gemäß sind stilistische und wörtliche Zitate – d. h. die Aneignung musikalischen Materials früherer Stilepochen in zeitgenössischer Musik – ein logischer Effekt aus der Schwächung des Fortschritts- und Innovationsimperativs. Indem sich nämlich zeitgenössische Komponisten nicht mehr der Artikulation von Fortschritt in ihren Werken verpflichtet fühlten, war es ihnen gestattet, auf ältere musikalische Sprachen zurückzugreifen, statt neue zu entwickeln.⁴

Obwohl dieses Erklärungsmodell auf den ersten Blick vollkommen plausibel erscheint, erweist es sich doch in Hinsicht auf einen bisher eher vernachlässigten Aspekt als ungenügend: Die Idee vom ‚Ende der Geschichte‘ erklärt die Verfahrensweisen der postmodernen Komponisten – ihre Präferenz für Zitate – nämlich nur in Hinsicht auf den Einsatz der Zitatechnik *im Allgemeinen*; postmoderne Spezifika des Zitierens bleiben demgegenüber in dieser Theorie unberücksichtigt. Postmodernes Zitieren zeichnet sich dadurch aus, dass die Nachahmung vergangener Musik häufig nicht

³ Ähnliche posthistorische Erklärungsmodelle wurden zu Musikkulturen anderer Regionen in Bezug gesetzt, vgl. z. B. insbesondere hinsichtlich Nordamerikas Taruskin, *The Oxford History of Western Music* (wie Anm. 2).

⁴ So konstatierte Wolfgang Rihm z. B. 1978, dass „die neue Musik [...], erleichtert von der Abhängigkeit, neue Bausteine zu exponieren, [...] zu sich selbst gekommen“ sei. „Sie kann bauen“. Wolfgang Rihm, „Der geschockte Komponist“, in: *Darmstädter Beiträge zur neuen Musik* Bd. 17, Mainz: Schott, 1978, S. 40–51, hier S. 40 (meine Hervorhebung).

allein in einer Nachahmung der allgemeinen musikalischen Sprache einer jeweiligen Periode besteht, sondern so ausgeführt wird, dass das Idiom eines *bestimmten* Komponisten erkennbar wird. Noch auffälliger ist, dass die postmodernen Komponisten Idiome insbesondere derjenigen Komponisten imitierten, die zu den so genannten großen Meistern zählen: also Gustav Mahler (in Berios *Sinfonia*), Franz Schubert (in Detlev Müller-Siemens' *7 Variationen über einen Ländler von Franz Schubert*, 1977/1978) und Wolfgang Amadeus Mozart (in Schnittkes *Moz-Art*). Angesichts dieser Besonderheit drängt sich eine Frage auf, die Taruskin in Bezug auf die musikalische Postmoderne 2005 folgendermaßen formulierte:

Why evoke the styles of particular ‚masters‘ rather than use the language of tonality in a more generic way that might ultimately become one's own?⁵

Das von Taruskin identifizierte Problem verschärft sich, wenn man sich vor Augen führt, dass die Forschungen zur postmodernen Musik bisher gänzlich vernachlässigten, dass trotz des kompromisslosen Innovationsimperativs, der sich seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts in immer radikaleren und schneller aufeinander folgenden Stilen und Verfahrensweisen artikulierte, beim so genannten moderaten Mainstream jenseits der radikalen Avantgarde die kompositorische Praxis, frühere Komponisten in einigem Umfang zu zitieren, nie abgebrochen war. Etwas abseits des im engeren Sinne avantgardistischen Repertoires entstanden seit 1910 bis in die 1960er Jahre hinein Kompositionen – zum Teil von prominenten Komponisten wie Anton Webern, Boris Blacher, Hans Werner Henze und Benjamin Britten –, die die Verarbeitung von Zitaten ins Zentrum der kompositorischen Arbeit stellten. Das zeigt sich am deutlichsten in der damaligen Bundesrepublik Deutschland, wo das Innovationsparadigma bekanntlich einen besonders großen Einfluss auf die diversen zeitgenössischen Kompositionsszenen ausübte. Eine Auflistung der seit den ausgehenden 1950er Jahren und die 1960er Jahre hindurch vergleichsweise häufig aufgeführten Werke, die sich aus der Dokumentation *Neue Musik in der Bundes-*

⁵ Taruskin, *The Oxford History of Western Music* (wie Anm. 2), S. 434.

- Ralph Vaughan Williams: *Fantasia on a Theme by Thomas Tallis* (1910)
 Maurice Ravel: *Le Tombeau de Couperin* (1910)
 Anton Webern: *Fuga (Ricercata) a sei voci*, eine Instrumentierung von Johann Sebastian Bachs *Musikalischem Opfer* (1934/35)
 Philipp Jarnach: *Musik mit Mozart* op. 25 (1935)
 Benjamin Britten: *Variations on a Theme of Frank Bridge* op. 10 (1937)
 Alfredo Casella: *Paganiniana* (1941)
 Paul Hindemith: *Symphonic Metamorphosis of Themes by C. M. von Weber* (1943)
 Benjamin Britten: *Variations and Fugue on a Theme of Henry Purcell* op. 34 (1945)
 Boris Blacher: *Orchestervariationen über ein Thema von Niccolò Paganini* (1947)
 Bohuslav Martinů: *Variationen auf ein Thema von Rossini* (1949)
 Werner Egk: *Französische Suite nach Jean-Philippe Rameau* (1949)
 Karl Höller: *Sweetinck-Variationen* (1951)
 Boris Blacher: *Hommage à Mozart* (1956)
 Igor Strawinski: *Monumentum pro Gesualdo* (1960)
 Boris Blacher: *Variationen über ein Thema von Muzio Clementi* (1961)
 William Walton: *Variations on a Theme by Hindemith* (1962)
 Hans Werner Henze: *Telemanniana* (1967)
 Julien François Zbinden: *Hommage à Johann Sebastian Bach* op. 44 (1969)

Hommage- und Variationskompositionen 1910–1970 (Auswahl)

republik Deutschland⁶ zusammenstellen lässt, führt den Umfang und die Bedeutung dieses Werktypus im damaligen Konzertleben vor Augen (siehe Übersicht).⁷

Obwohl die auf Zitatpraxis beruhenden, erheblich von der neoklassizistischen Ästhetik beeinflussten Kompositionen aus einer Perspektive, die die radikale Avantgarde als musikästhetisches Zentrum begreift, lediglich eine Randerscheinung darstellten, prägten sie das damalige zeitgenössische Konzertwesen und konstituierten

⁶ Serie *Neue Musik in der Bundesrepublik Deutschland, Dokumentation*, hrsg. im Auftrag der Gesellschaft für Neue Musik, Sektion Bundesrepublik, verschiedene Orte und Verlage, 1957–1982.

⁷ Die vollständige Liste ist bei mir erhältlich: beate.kutschke@arcor.de.

aufgrund ihrer Ähnlichkeiten ein eigenes Genre, das ich ‚Hommage- und Variationskompositionen‘ nenne. Angesichts der dokumentierten damaligen Präsenz dieser Werke drängt sich eine zweite Frage auf, die an diejenige Taruskis anknüpft:

Bis zu welchem Grad können Zitate als hinreichendes, d. h. bestimmendes Charakteristikum von postmodernen Werken, d. h. einer *neuen* Stilrichtung seit den ausgehenden 1960er und beginnenden 1970er Jahre gelten, angesichts der Tatsache, dass das Genre ‚Hommage- und Variationskompositionen‘ kontinuierlich in der zeitgenössischen Musikszene *durch das gesamte 20. Jahrhundert hindurch*, d. h. nicht erst seit dem Beginn der postmodernen Ära, präsent war?

Für die Beantwortung beider Fragen werde ich eine alternative, bisher vernachlässigte Perspektive einnehmen. Statt Erklärungsmodelle zu fokussieren, die von geschichtsphilosophischen Denkfiguren und Theorien der Posthistoire abgeleitet sind und denen gemäß die Postmoderne – implizit oder explizit – ein internationales Phänomen ist, werde ich die spezifischen soziokulturellen Bedingungen einer Region in den Jahren um 1970 in den Blick nehmen und diese zur Entstehung der postmodernen Musik in dieser Region in Bezug setzen. Mit anderen Worten: Ich werde anhand einer Region und deren spezifischer soziokultureller Verfassung herausarbeiten, dass die Entstehung der postmodernen Musik nicht auf einen einheitlichen, international gleich wirksamen Komplex an Faktoren zurückzuführen ist, sondern auf mehrere, regional verschiedene Gruppen von Faktoren. Mein Untersuchungsgegenstand ist eine soziokulturelle Region, die bisher keineswegs als Heimatland der Postmoderne galt: die DDR der ausgehenden 1960er und beginnenden 1970er Jahre. Anhand der stilistischen Veränderungen in diesem Zeitraum werde ich zeigen, dass es nicht die Zitatpraxis *als solche* ist, die für die postmoderne Musik charakteristisch ist, sondern die *Art und Weise*, mit der die Musik und die Stile früherer Komponisten zitiert werden.

‚Kulturelles Erbe‘ und zeitgenössische Kompositionspraxis

Noch deutlicher als in Westdeutschland machten in Ostdeutschland moderate Hommagen und Variationen einen wichtigen An-

teil innerhalb der zeitgenössischen Kompositionsszene aus. Das lag zum einen daran, dass es hier eine ähnlich tonangebende radikale Avantgarde wie im ‚Westen‘ nicht gab, d. h. moderate Kompositionsästhetiken nicht gleichermaßen marginalisiert wurden. Darüber hinaus korrespondierte das Genre ausgezeichnet mit den kunst- und kompositionsästhetischen Imperativen, die die ostdeutschen kulturpolitischen Institutionen nach der Gründung der DDR 1949 zusammen mit dem Diskurs über das sogenannte kulturelle Erbe der Nation proklamierten. Mit dem Ziel, den sich jüngst konstituierten ostdeutschen Staat zu legitimieren,⁸ definierte der ‚Erbe‘-Diskurs für den Musikbereich die Pflege und ‚Fortführung‘ der Musik der großen Meister Bach, Händel und – nicht zu vergessen – Beethoven als Aufgabe der Künstlerinnen und Künstler im neuen deutschen sozialistischen Staat. Mit Hommagekompositionen, die häufig – wenn nicht das gesamte Stück hindurch, so doch zumindest an dessen triumphalem Ende – einen positiven, optimistischen Charakter haben, ließ sich gleichzeitig der sozialistische Aufbau des jungen Staates, für den per definitionem eben eine optimistische und progressive Haltung als essentiell galt, unterstützen.

Vor diesem Hintergrund ist es wenig erstaunlich, dass in den 1950er und 1960er Jahren viele Komponisten – die moderaten wie die progressiveren – Hommage- und Variationskompositionen schrieben, offenbar weil diese hervorragend dazu geeignet waren, die Aneignung und Assimilation des Erbes unter Beweis zu stellen. Äußerst populär wurden in diesem Kontext Paul Dessaus *Bach-Variationen* von 1963, die Material von Johann Sebastian Bach und seinem Sohn Carl Philipp Emanuel ins Zentrum stellen. Zusammen mit der farbigen Orchestrierung – großes, spätromantisches Orchester, ergänzt durch ein Altsaxophon – erzielt der spielerische, zuversichtliche, heitere und partiell pompöse Charakter der Komposition (insbesondere der vierten und elften Variation, siehe Notenbeispiel 1) eine Überhöhung der ‚großen Meister‘ Bach, Vater und Sohn.

⁸ Vgl. beispielsweise Walther Siegmund-Schultze, „Das musikalische Erbe in der sozialistischen Gesellschaft. Ausgewählte Studien zu Problemen der Interpretation und Wirkung“, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle* 23. Jg. (1974), S. 5–34; Friederike Wissmann, „Klassik als Auftrag und Selbstentwurf“, in: *Musik in der DDR*, hrsg. von Matthias Tischer, Berlin: Kuhn, 2005, S. 152–165, hier S. 153.

11. Veränderung
L'istesso ♩ = 63

468

Fl. I/II III

Ob. I/II III

Klar. (Es)

Klar. (B) I II

Hr. (F) I II III IV

Tr. (B) I II

Pk.

Kl.Tr.

Klav.

Vln.

Va.

Vc.

Kb.

L'istesso ♩ = 63

Notenbeispiel 1: Paul Dessau, *Bach-Variationen* für grosses Orchester, hier: Beginn der 11. Variation, Leipzig: Edition Peters 9038

© Mit freundlicher Genehmigung der Edition Peters

Im Unterschied zu den moderaten Hommage- und Variationskompositionen wird ab den späten 1960er Jahren ein neuer Typus von Stücken sichtbar, der etwa über den Kompositionstitel auf frühere Komponisten Bezug nimmt, mittels der musikalischen Sprache jedoch eine andere als die traditionell respektvolle Haltung zum ‚Erbe‘ zum Ausdruck bringt. Tilo Medeks *Battaglia alla turca* von 1967 für zwei Klaviere z. B. besteht im Großen und Ganzen aus Bruchstücken aus Mozarts *Alla turca*. Der Komponist spaltete das klassische Stück in zahlreiche Fragmente und ordnete sie in einer neuen, anti-logischen und anti-organischen Weise. Indem Medek in den Klavierparts unterschiedliche Takte aus dem gleichen Quellenmaterial übereinander schichtet, erzeugt er streckenweise ein bitonales Gewebe. (Die dem Notenbeispiel 2 hinzugefügten Takt- und Abschnittsangaben beziehen sich auf Mozarts Original.) In einigen Passagen ersetzen atonale Figuren die ursprünglich tonale Begleitung; abrupte Tonartwechsel unterstreichen die Diskontinuität zwischen den einzelnen Segmenten. Der Titel „Battaglia“ ist dabei Beschreibung und Vorschrift zugleich. Er lenkt die Aufmerksamkeit auf den intendierten aggressiven Charakter der Komposition und lädt dazu ein, ihn mittels der Aufführungsweise – z. B. martellato-Anschlag der einzelnen Klänge in einem extrem energischen Tempo – zu intensivieren.

Der pointiert disparate, fragmentarische und nachlässig-aggressive Habitus, der für die *Battaglia* charakteristisch ist, findet sich in ähnlicher Weise auch in einer anderen Pseudo-Hommage-Komposition: den *Bagatellen für B*, die Reiner Bredemeyer drei Jahre später, 1970, anlässlich des zweihundertjährigen Beethoven-Jubiläums komponierte. Selbstverständlich verfolgte das Beethoven-Jubiläum in der DDR – ähnlich wie im damaligen anderen Teil Deutschlands – das Ziel, den großen Meister und das von ihm hinterlassene kulturelle Erbe zu würdigen. Von dieser Bestimmung ist Bredemeyers Jubiläumskomposition jedoch weit entfernt. Bis auf die ersten zwei Takte am Anfang, die die beiden Es-Dur-Eröffnungsakkorde der *Eroica* exponieren, und dem letzten Takt, der „möglichst mehr als 30“⁹ dauern sollte und dazu dient, auf ‚B‘ „ein|zu|stimmen“,¹⁰ be-

⁹ Reiner Bredemeyer, *Bagatellen für B* (Partitur), Leipzig: Peters, 1974, S. 18, Buchstabe L.

¹⁰ Die Streicher sollen die A- und D-Saiten auf B einstimmen (Bredemeyer, *Bagatellen*, S. 18).

Dur-Teil 1, T 31f, A-Dur | Moll-Teil 1, T 8ff, A-Moll

Dur-Teil 1, T 65f, Fis-Moll | Moll-Teil 1, T 1ff, A-Moll

Moll-Teil 1, T 18ff, A-Moll

Dur-Teil 2, T 89ff, A-Dur

Notenbeispiel 2: Tilo Medek, *Lesarten an zwei Klavieren*, Stück I: „Battaglia alla turca“

© Mit freundlicher Genehmigung von Dorothea Medek

steht das Orchesterstück aus Fetzen und Fragmenten aus Beethovens *Bagatellen* für Klavier op. 119 Nr. 3 und 126 Nr. 2, die unvermittelt nebeneinander gestellt sind.¹¹

Die in Medeks *Battaglia* und Bredemeyers *Bagatellen* vorherrschende kompositorische Methode, das von Mozart und Beethoven adaptierte Material in Bruchstücke aufzuspalten und ohne weitere Verarbeitung in einer neuen, inkohärenten Reihenfolge zusammenzustellen, kollidiert demonstrativ mit dem Imperativ des kulturellen Erbes. Denn auf der einen Seite ist das angeeignete Material so umfangreich, dass es die neue Komposition gänzlich ‚vereinnahmt‘; die Entfaltung eigener kompositorischer Ideen wird unmöglich und überflüssig. Auf der anderen Seite verrät die betont ‚lieblose‘ Art und Weise, in der das Material der großen Meister präsentiert wird, alles andere als Engagement für die angemessene Tradierung des Erbes.¹²

Ganz anders demgegenüber Medeks 1973 uraufgeführte *Sensible Variationen um ein Schubert-Thema*: Im Vergleich zur frechen und rebellischen *Battaglia* von 1967, die aus einer Phase der DDR stammt, die noch weitgehend vom soziopolitischen Tauwetter vor der Niederschlagung des Prager Frühlings geprägt war, erscheinen die *Sensiblen Variationen* gezähmt und kraftlos. Während die Mehrheit der Werke im 20. Jahrhundert, die zu den etablierten Hommage- und Variationskompositionen gehörten, die originale Orchestrierung des Quellenmaterials opulent und glorios erweiterten und der Komposition auf diese Weise einen hagiographen Charakter verliehen, ist in Medeks auf Schuberts Entr’acte-Musik von

¹¹ Für eine Detailanalyse und Interpretation sowie einen umfassenden Überblick über die Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte vgl. Nina Noeske, *Musikalische Dekonstruktion. Neue Instrumentalmusik in der DDR* (= Klangzeiten 3), Köln: Böhlau, 2007, S. 147–167, insbesondere S. 153.

¹² Bredemeyer war sich selbst bewusst, dass die Bagatellen mit dem traditionellen Konzept von Hommage- und Variationskompositionen kollidierten: „Ich mache dem Beethoven natürlich nichts vor oder zeige ihm, was man alles machen kann, wie es Reger mit seinen Beethoven-Variationen tut. Bei den Mozart-Variationen ist es so, daß er Mozart das neue Waffensystem zeigt: Guck mal da. So viel besser ist das jetzt! [...] Ich will das nicht vorzeigen, ich will nicht sagen, ich bin länger, schneller, höher. Ich glaube nicht an diese Art Fortschrittmöglichkeit in Musik“. Gerhard Müller, „Interview mit Bredemeyer“, in: *Weimarer Beiträge* 26. Jg. (1980), S. 158–183, hier S. 162.

Rosamunde basierendem Stück¹³ die differenzierte orchestrale Textur von Schuberts populärem Thema auf ein Trio für Flöte, Violine (oder Altflöte) und Violoncello reduziert, d. h. eine Instrumentierung, die, besonders dann, wenn sie mit einer Altflöte statt mit einer Violine ausgeführt wird, der Komposition einen abgestumpften Charakter verleiht: Auf der Altflöte vorgetragen, klingen die originalen Alberti-Bässe rührselig und zugleich mechanisch wie ein Leierkasten.

Die Tendenz zur Vereinfachung und expressiven Reduktion zeigt sich auch in den nachfolgenden Variationen. Die Verarbeitung der Sequenzen des zweiten Teils des Themas (nach dem Wiederholungszeichen) kreist in Medeks Komposition um Skalensegmente, die durch popartigen Off-Beat und zu Etüdenfloskeln herabgesunkene barocke Formeln ergänzt werden. Die erste Variation enthält z. B. einen achttaktigen Passacaglia-Bass und die Evokation einer 7-6-Synkopenkette¹⁴ (im Notenbeispiel 3 symbolisiert der Pfeil, → 'die Auflösung des Vorhalts). Im Kontext der Synkopenkette lässt sich das Tonmaterial der ersten sieben Takte auf dasjenige einer Quintfallsequenz mit der regulären Akkordfolge B - c⁹ - F⁷ - B⁹ - Es⁷ - a^{v9} - d⁷ zurückführen. Das Tonmaterial eines Taktes entspricht einem Akkord. Mit dem Tonmaterial, das er im Großen und Ganzen lagen- und stimmungsführungsendifferent verwendet, hat Medek die Altstimme skalengebunden gestaltet; die Folge aus Quartaufstiegen mit jeweils verschiedenem Anfangston (d' bis g', b bis es' etc.) wird stereotyp bis Takt 16 fortgesetzt. Weiterhin beschädigt Medek das Modell, indem er vereinzelt Akkordtöne weglässt und/oder andere akkordfremde Töne hinzufügt.¹⁵

Das Resultat ist eine bizarre Mischung aus einem abgegriffenen harmonischen Modell (7-6-Synkopenkette mit Quintfallsequenz), das trotz der radikalen, dissoziierenden Verfremdung durch die tatsächlich erklingende Textur 'durchscheint', und dessen Überlagerung mit öden Skalenbewegungen, die sich in der ersten und zweiten Variation auf- und abwärts fortsetzen und durch andere fi-

¹³ Franz Schubert, *Zwei Entr'actes zu dem Drama „Rosamunde“*, Nr. 2, B-Dur, Andantino, D 797.

¹⁴ Ich verdanke Volker Helbing diese Anregung.

¹⁵ Akkordfremd sind jeweils g (T. 1), d (T. 2), es und g (T. 4), f (T. 5) und g (T. 6); in T. 1, 4 und 7 fehlen jeweils der Quintton (T. 1), f (T. 4) und c (T. 7).

Var.1 (Ica.63)

The musical score consists of three systems, each with three staves (Flute, Violin, and Violoncello).
 System 1 (measures 1-10): Flute part starts with a *p* dynamic. Violin and Cello parts include *pizz.* and *marc.* markings. A *riten. - a t^o* instruction appears at the end of the system.
 System 2 (measures 11-19): Continues the melodic and harmonic development. A *riten. - a t^o* instruction is present.
 System 3 (measures 20-33): Includes a *quasi accel.* marking and a *rit.* instruction at the end. The Cello part has a *sub.p* marking at the bottom.

Notenbeispiel 3: Tilo Medek, *Sensible Variationen um ein Schubert-Thema* für Flöte, Violine (Altquerflöte) und Violoncello, Variation 1.

© Mit freundlicher Genehmigung von Dorothea Medek

gurale Patterns ergänzt werden. Alles in allem erwecken die Variationen einen schalen und oberflächlichen Eindruck; sie erscheinen als Inszenierung von aus Etüdenfloskeln lieblos zusammengeflacktem Kitsch.¹⁶ Die Musik erfüllt somit weder das offizielle musikästhetische Gebot, mittels der Reverenz an die großen Meister die eigene, (ost)deutsche Kultur und Nation zu zelebrieren sowie Selbstsicherheit und Vertrauen in die Zukunft zu vermitteln, noch spielt sie mit Provokation und Aufmüpfigkeit, wie die *Battaglia* und *Bagatellen* von 1967 und 1970. Die *Sensiblen Variationen* stellen somit in Ergänzung zu dem Typus von Hommage- und Variationskomposition, den die *Battaglia* und *Bagatellen* konstituieren, einen weiteren neuen Typus dar.

Was ist die Ursache für diese Veränderungen? Und auf welche Faktoren sind generell die skizzierten ‚ostdeutschen‘ Typen von Hommage- und Variationskompositionen um 1970 zurückzuführen?

Die Niederschlagung des Prager Frühlings und deren Folgen in der DDR

Historiker und Sozialwissenschaftler sind sich einig, dass ähnlich wie westliche kapitalistische Länder auch die DDR (gemeinsam mit den anderen sozialistisch-kommunistischen Staaten des ehemaligen Ostblocks) ein ‚1968‘ erlebte, d. h. eine Periode der soziokulturellen Transformation, die sich jedoch vom ‚1968‘ der westlichen Länder deutlich unterschied. Während im Westen die 1967/68 kulminierenden Proteste der Studierenden und anderer antiautoritärer Gruppen sowie die sich gleichzeitig verändernden Lebensformen – sexuelle Befreiung, Leben in Kommunen, Entkrampfung und Destandardisierung der Umgangsformen – als Kern der Ereignisse gelten, umfasst ‚1968‘ im ehemaligen Ostblock zwei Phasen. Zum einen ist es Chiffre für den sogenannten Prager Frühling der 1960er Jahre – die Entwicklung eines vergleichsweise liberalen und entspannten soziopolitischen Klimas, in dessen Rahmen sich eine dem kapitalistischen Westen vergleichbare Jugendkultur

¹⁶ Zusammen mit der Begleitung aus gebrochenen Akkorden klingt die Musik mechanisch, wie eine Nähmaschine.

entwickelte und Beatmusik populär wurde (auch wenn sie bis in die 1970er Jahre hinein von staatlicher Seite bekämpft wurde).¹⁷ Zum anderen ist das Jahr 1968 aufs engste mit der brutalen Unterdrückung und Beendigung dieser Entwicklung durch die Invasion der Truppen des Warschauer Pakts in die Tschechoslowakei Mitte August 1968 assoziiert. Während der Prager Frühling selbst Aufbruch und die Hoffnung auf demokratische Reformen nicht nur in der Tschechoslowakei, sondern im gesamten Ostblock versprach, führte seine Niederschlagung drastisch vor Augen, dass ein ‚Sozialismus mit menschlichem Antlitz‘ niemals möglich sein würde.¹⁸ Letzteres manifestierte sich u. a. deutlich in den Reaktionen der ostdeutschen politischen Autoritäten auf die mutigen Proteste zahlreicher DDR-Bürger gegen die Invasion. Sie wurden mit strengen Sanktionen von staatlicher Seite beantwortet: Gefängnis, Berufsverbote, Einschüchterungen am Arbeitsplatz und dem Ausschluss aus der SED.¹⁹ In der Folge der autoritären Reaktion von Seiten der Regierung entwickelte sich in den frühen 1970er Jahren in Ostdeutschland ein soziokulturelles Klima, das die Historiker Armin Mitter und Stefan Wolle als „Friedhofsruhe“²⁰ umschrieben haben: eine nach außen hin befriedete Stimmung, hinter der sich jedoch unausgesprochener Groll, Resignation und innere Emigration verbirgt.

In Anbetracht der Tatsache, dass die beschriebenen Veränderungen des soziopolitischen Klimas offenbar auch gravierende Auswirkungen auf die Mentalität der im ostdeutschen sozialistischen System lebenden Menschen hatte, liegt es nahe, die skizzierten mentalistisch-politischen Phasen der DDR-Geschichte um 1970 zu den Veränderungen in der ostdeutschen zeitgenössischen Musikszene in Bezug zu setzen, und zwar insbesondere in Hinblick auf die Gestaltung von Hommage- und Variationskompositionen. Wie kaum eine andere Gattung sind letztere eng mit Autoritätskonzepten

¹⁷ Vgl. zu diesem Themenbereich Timothy S. Brown, „1968‘ East and West: Divided Germany as a Case Study in Transnational History“, in: *American Historical Review* 114. Jg. (2008), S. 69–96.

¹⁸ Armin Mitter und Stefan Wolle, *Untergang auf Raten*, München: Bertelsmann, 1993, S. 430 und 433.

¹⁹ Für einen Überblick über die Maßnahmen der ostdeutschen Regierung nach der Niederschlagung des Prager Frühlings vgl. Mitter/Wolle, *Untergang auf Raten* (wie Anm. 18), S. 430–481.

²⁰ Ebd., S. 480.

ten – nicht unbedingt politischen, sicherlich jedoch musikalischen – verbunden, indem das Quellenmaterial, wie gezeigt, meist auf der Musik der alten Meister beruht. Der Wandel von der Liberalisierung in den 1960er Jahren²¹ zur demonstrativen Manifestation von Autorität nach der Niederschlagung des Prager Frühlings und der darauf antwortenden Friedhofsruhe artikuliert sich somit auch in den hier ins Blickfeld genommenen Stücken von Medek und Bredemeyer.

Die *Battaglia* reflektiert vor diesem Hintergrund das entspannte, hoffnungsfrohe, vergleichsweise anti-autoritäre Reformklima der späten 1960er Jahre; gleichermaßen dürften die *Bagatellen* verspätete Manifestationen der Aufbruchsstimmung dieser Dekade sein. Beide Kompositionen provozieren das Konzertpublikum spielerisch und stellen eine respektlose Haltung gegenüber den großen Meistern zur Schau.²² In den *Sensiblen Variationen* artikuliert sich demgegenüber eine neue Haltung: Der unengagierte Charakter der Komposition könnte ohne Schwierigkeiten als Reflex auf private, unpolitische Erwägungen interpretiert werden – die Widmung des Stückes an Medeks Mutter²³ unterstützt diese Perspektive –, wenn der Titel der Komposition nicht eindeutig auf Reiner Kunzes politisch-kritische Gedichtsammlung *Sensible Wege* Bezug nähme. Trotz des harmlosen, privaten Titels verkörpert Kunzes damals bereits bekannte Anthologie, die 1969 erschien, d. h. ein Jahr nach dem Einmarsch der Warschauer-Pakt-Truppen in Prag, Empörung und innere Emigration. Kunze widmete den Band nicht nur unverhohlen dem tschechoslowakischen Volk und nahm Gedichte auf, die die Beschränkung der Grundrechte im sozialistischen Staat, insbesondere die Restriktionen hinsichtlich Meinungs- und Reisefreiheit anklagen. Von zentraler Bedeutung für den vorliegenden Beitrag

²¹ Freilich wurden die Liberalisierungstendenzen auch in den 1960er Jahren bereits beschnitten. Die einschneidendsten Konsequenzen hatten diesbezüglich die auf dem 11. Plenum, dem sogenannten ‚Kahlschlagplenum‘, des ZKs der SED bekannt gemachten Beschlüsse im Dezember 1965.

²² Ähnliche Verfahrensweisen lassen sich in den radikal-avantgardistischen Stücken von Mauricio Kagel, Karlheinz Stockhausen und Wilhelm Dieter Siebert auf der anderen Seite des Eisernen Vorhangs nachweisen, die anlässlich des zweihundertjährigen Geburtstags Beethovens 1970 komponiert wurden; vgl. Kutschke, „The Celebration of Beethoven’s Bicentennial“ (wie Anm. 1).

²³ „Für meine Mutter“.

ist die Tatsache, dass Kunze nicht nur Personen aus Politik und Verwaltung anprangerte, sondern auch die ‚großen Meister‘ der Musik: Beethoven und den (kultur)politischen Missbrauch seiner Autorität. In einem seiner sensiblen Gedichte zeichnet er plastisch den drastischen psychischen Druck nach, den die kulturellen Organe des ostdeutschen Staates auf das Volk ausübten, indem sie ihm Beethovens Musik oktroyierten.²⁴

Wieweit lässt sich von Kunzes Anthologie auf Medeks Grundstimmung schließen, die die Entstehung der *Variationen* vielleicht begleitete und sich im Ausdruckscharakter der Komposition niederschlug? Angesichts des eindeutigen Bezuges des Titels auf Kunzes Band dürften auch die charakterlichen Ähnlichkeiten zwischen beiden Werken kein Zufall sein. So wie Kunze gebracht es offensichtlich auch Medek an optimistischem Geist und vertrauensvoller Wertschätzung für die großen Meister und Autoritäten. Die die *innere* Emigration artikulierende distanzierte Introvertiertheit von Medeks Musik nahm dabei lediglich die *äußere* Emigration vorweg. Noch in der ersten Hälfte des Jahres 1968, d. h. vor der Niederschlagung des Prager Frühlings, hatte Medek seine Loyalität zum ostdeutschen Staat unter Beweis gestellt, indem er öffentlich Gerüchte entkräftete, dass die Organe der DDR (in erster Linie die Ministerien für Kultur, des Innern und für Staatssicherheit) versucht hätten, eine von ihm beantragte Hollandreise zu verhindern. 1977 jedoch, ein Jahr, nachdem Wolf Biermann ausgewiesen worden war, stellte Medek, wie Kunze, einen Ausreiseantrag und verließ die DDR. Medeks kompositorische Reflektion auf die Agonie der DDR, die mit der Niederschlagung des Prager Frühlings begonnen hatte, war dabei keineswegs die einzige. Bekannt geworden sind die Kompositionen (und auch Dichtungen) aus jenen Jahren, die um das Thema Winter kreisten²⁵ und die Vorstellung

²⁴ Vgl. Reiner Kunze, *Sensible Wege*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1969, S. 61, 62, 65, 86, 101, 115, 117, 132 und 136.

²⁵ Vgl. Elaine Kelly, „Composing the Canon: the Individual and the Romantic Aesthetic in the GDR“, in: *Contested Legacies*, hrsg. von Matthew Philpotts and Sabine Rolle, Rochester: Camden House, 2009, S. 198–217; Claudia Bulterjahn, „Zur Rezeption von Schuberts *Winterreise* im 20. Jahrhundert, demonstriert an Werken von Hans Zender, Reiner Bredemeyer und Friedhelm Döhl“, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft und Musikpädagogik*, hrsg. von Hans-Joachim Erwe and Werner Keil, Hildesheim: Olms, 1997, S. 180–212, vor allem S. 185.

evozierten, dass das Leben in der DDR in den 1980er Jahren dem Überwintern in einer Permafrostregion gleichkam.

Dass Bredemeyers ganz unübersehbar aufmüpfige *Bagatellen* von 1970 ironischerweise 1980 in das für die DDR verbindliche Schulcurriculum der 10. Klassen aufgenommen wurden, dürfte vor diesem Hintergrund ein Symptom dafür sein, wie weit sich damals bereits die Kluft zwischen dem offiziellen – aber bedeutungslosen – musikalischen Diskurs über Heiterkeit und Optimismus auf der einen Seite und der vorherrschenden resignativ-grollenden Mentalität der ostdeutschen Bevölkerung auf der anderen Seite vertieft hatte. Die Auswahl von Bredemeyers Stück für den Schulunterricht wurde damit begründet, dass es sich nicht nur um „ein kurzes, leicht überschaubares und humorvolles Werk“²⁶ handele, sondern dass das Werk auch – ganz dem Charakter des Stückes entgegen – eine „Huldigung Beethovens“ auf „heitere, ursprüngliche Art und Weise“²⁷ beabsichtige. Darüber hinaus wurde auch noch betont, dass das Stück das „gute Verhältnis eines DDR-Komponisten zu einem der bedeutendsten Vertreter des musikalischen Erbes“²⁸ demonstriere. Gerade die Betonung des guten Verhältnisses zwischen musikalischer Autorität und zeitgenössischem Komponist verrät jedoch, dass sich der Autor dieser Einschätzung hinsichtlich der tatsächlichen Haltung gegenüber Autoritäten, die das Stück artikulierte, alles andere als sicher war.

²⁶ „Vorschlag zur Lehrplanpräzisierung auf der Grundlage von Untersuchungen zur Wirksamkeit neuer Werke für das Musikhören in den Klassen 9 bis 12 / Wissenschaftsbereich Musikmethodik, Sektion Germanistik und Kunstwissenschaften der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg; Forschungsbericht. Pädagogische Forschung / Bimberg, Siegfried; Kranspuhl, Regina, Halle o. D. (1978)“, in: *Musikpädagogische Forschung 1963–1981* (= Nachlass Karl Hoffmann), Berlin, Bibliothek für Bildungsgeschichtliche Forschung des Deutschen Instituts für Internationale Pädagogische Forschung/Archiv, S. 47 (Signatur: BBF/DIPF/Archiv, Nachlass Karl Hoffmann, HOFF 197).

²⁷ „1. Entwurf, Vorschläge zur partiellen Veränderung von STE der Klassen 8 bis 10 Musik“, S. 6, in: *Detailpräzisierung der Lehrpläne für den Musikunterricht 1979 – 1980* (Bestand: Akademie der Pädagogischen Wissenschaften der DDR – Lehrplanarbeit Musik), Berlin, Bibliothek für Bildungsgeschichtliche Forschung des Deutschen Instituts für Internationale Pädagogische Forschung/Archiv (Signatur: BBF/DIPF/Archiv, APW 9944, o. P.).

²⁸ „Vorschlag zur Lehrplanpräzisierung“ (wie Anm. 26), S. 7 (meine Hervorhebung).

Schluss

Inwiefern stehen die besprochenen Kompositionen Medeks und Bredemeyers jedoch im Bezug zur musikalischen Postmoderne? Und wie ist das Verhältnis zwischen der musikalischen Postmoderne und dem Genre der Hommage- und Variationskompositionen zu bestimmen, das vor dem Beginn der Postmoderne durch den sogenannten moderaten, das zeitgenössische Musikleben bestimmenden Mainstream geprägt wurde? – Beide Fragen lassen sich lediglich durch eine Änderung des gewohnten Blickwinkels beantworten.

Maßgeblich für die Klassifizierung einer Komposition als ‚postmodern‘ ist nicht die Tatsache, *dass* sie Zitate verarbeitet, sondern *wie* sie sie verarbeitet. Der moderate Mainstream der 1950er und 1960er Jahre unterscheidet sich von den postmodernen Werken ab den späten 1960er Jahren dadurch, dass die musikalische Sprache gemäßigt und gemessen ist, d. h. auf Extreme, Auswüchse und Eskalationen, die herkömmliche Vorstellungen von Harmonie und Schönheit unterlaufen, verzichtet. Die musikalische Postmoderne ist demgegenüber durch Exzess und Fragmentarizität gekennzeichnet.²⁹

Das gilt selbstverständlich auch für die besprochenen Stücke Medeks und Bredemeyers. Vor dem Hintergrund der DDR-Musikgeschichte um 1970 ist jedoch deutlich geworden, dass diese Kompositionen, die der Gestaltung nach eine Familienähnlichkeit mit postmodernen Werken aufweisen, indem sie tonale Zitate in fragmentierender, das Werkganze gefährdender Weise verarbeiten, keineswegs ihren Ursprung in einem postmodernen Zeitgeist, d. h. dem Verlust der Verbindlichkeit des Fortschrittsimperativs, haben müssen, sondern auf einen von *regionalen* soziopolitischen Veränderungen stimulierten Wandel der Mentalität zurückgehen können. Diese Beobachtung legt wiederum nahe, die musikalische Faktur als ein Symptom für ein Spektrum sehr unterschiedlicher Faktoren zu begreifen. Welche davon für ein konkretes Werk letztlich maßgeblich sind, lässt sich anhand des Werkes selbst nicht bestimmen, sondern nur mit Hilfe präziser soziokultureller und politisch-historischer Studien rekonstruieren.

²⁹ Mehr dazu in Beate Kutschke, *Wildes Denken in der Neuen Musik*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002.