

Hochschule für Musik und Theater
„Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig
Institut für Musikpädagogik
Masterarbeit
Gutachter: Prof. Christoph Sramek,
Prof. Tobias Rokahr



MUSIK FÜR EINE HUMANISTISCHERE GESELLSCHAFT

LEBEN UND WERK DES KOMPONISTEN GÜNTER KOCHAN

Masterarbeit

zur Erlangung des akademischen Grades Master of Arts

vorgelegt von

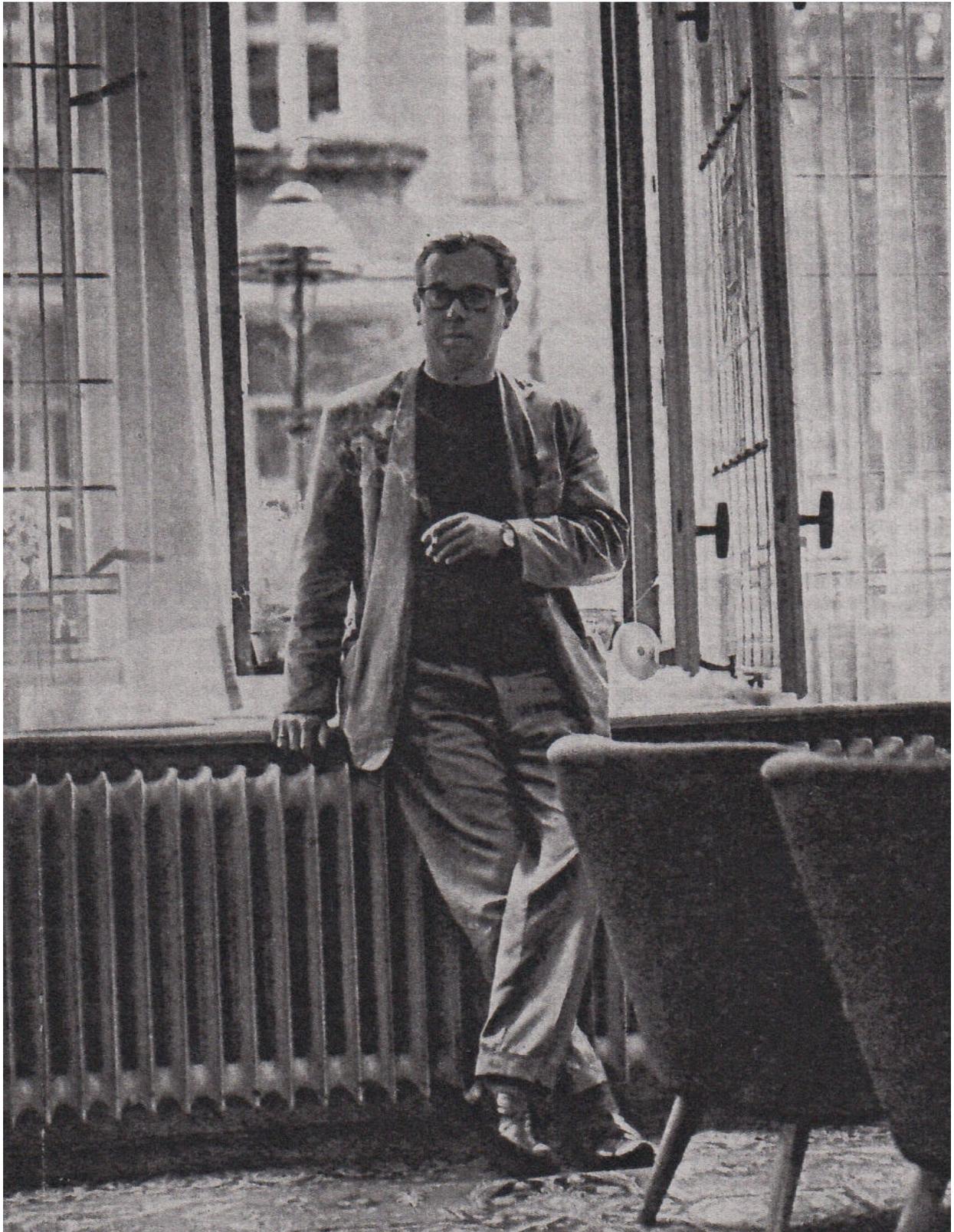
Christian Quinque

Danksagung

Diese Arbeit hätte nicht entstehen können ohne die Hilfe zahlreicher Menschen, denen ich an dieser Stelle meinen herzlichen Dank aussprechen möchte. Dieser gilt zuerst meinem Mentor Prof. Christoph Sramek für seine Bereitschaft, diese Arbeit zu betreuen, für seine Offenheit im Gespräch und die vertrauensvolle, sachkundige und stets unverzügliche Beratung. Ebenfalls danke ich Herrn Prof. Tobias Rokahr für die Übernahme des Zweitgutachtens und für seine Beratung zu Analyseverfahren neuer Musik. Zu großem Dank verpflichtet bin ich Frau Inge Kochan, Frau Hannelore Gerlach und Herrn Peter Aderhold aus Berlin. In unseren Gesprächen am 19. und 20. November 2012 und weiteren Telefonaten und Briefwechseln haben sie mir großes Vertrauen und Interesse entgegengebracht, sich auch kritischen Fragen gestellt und meine Arbeit bedingungslos nach Kräften unterstützt. Ohne ihre Ermöglichung der Einsichtnahme in ansonsten unzugängliche Materialien, in Manuskripte, Fotos, Partituren, Konzertmitschnitte und den kompositorischen Nachlass Günter Kochans und die Erteilung urheberrechtlicher Genehmigungen hätten diese Arbeit und insbesondere das Werkeverzeichnis nicht in der vorliegenden Form zustande kommen können. Ich danke auch den Mitarbeiterinnen des Deutschen Musikarchivs in Leipzig für die freundliche und geduldige Unterstützung und Beratung bei der Recherche nach Ton- und Schriftdokumenten. Dem Studierendenrat der Hochschule für Musik und Theater Leipzig gilt mein herzlicher Dank für die finanzielle Förderung dieser Arbeit durch vollständige Übernahme der im Zusammenhang mit den Recherchen entstandenen Unkosten.

Den Musikverlagen C.F.Peters, dem Deutschen Verlag für Musik Leipzig und dem Verlag Neue Musik sowie abermals Herrn Peter Aderhold und Frau Inge Kochan danke ich für die Gewährung der Abdruckgenehmigungen für die in der Arbeit enthaltenen Notenbeispiele. Dank auch der Augusta Presse- und Verlags GmbH sowie der rtv media group für die Erteilung der Fotoabdruckgenehmigungen. Den Mitarbeitern der Bibliothek der HMT Leipzig und der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek Dresden danke ich für die Anregung der Veröffentlichung dieser Arbeit und die Unterstützung des Publikationsprozesses.

Meiner Frau Eva danke ich schließlich für die Geduld während der Anfertigung dieser Arbeit, für die „Wiederbelebung“ lange vergessener Kompositionen im Gesangsunterricht und für manch willkommene Ablenkung und Erinnerung an die unernsten Dinge des Lebens.



Günter Kochan

Abb. 1: Günter Kochan im Sitz des Verbands der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR (VKM), Berlin, Leipziger Straße 23, im Jahr 1968

Abb. 1a: Autogramm Kochans

Inhalt

	<i>Nachweis der Abbildungen, Notenbeispiele und verwendeten Notenausgaben.....</i>	<i>V</i>
	<i>Verzeichnis der verwendeten Abkürzungen.....</i>	<i>VIII</i>
	<i>Vorwort.....</i>	<i>IX</i>
1	Einleitung.....	1
2	Zur Spezifik der Entwicklung der Musik in der DDR.....	6
2.1	Musik für den „neuen Menschen ¹ “ – die 1950er Jahre.....	9
2.2	„Die Erstürmung der Höhen der Kultur ² “ – der Bitterfelder Weg und die 1960er Jahre.....	13
2.3	„Prinzipiell ist alles möglich, was dem Sozialismus nützt ³ “ – Dekonstruktion des Sozialistischen Realismus und Öffnung – die 1970er und 1980er Jahre.....	16
2.4	„Emigranten im eigenen Land ⁴ “ – Umgang mit dem kulturellen Erbe der DDR nach der politisch-gesellschaftlichen Wende – die 1990er und 2000er Jahre.....	20
3	Biographische Notizen zu Günter Kochan	
3.1	„Das Studium bereitete mir ein gewisses Unbehagen ⁵ “ – Jugend und Studienzzeit – die 1930er und 1940er Jahre.....	24
3.2	„Die neue Zeit saß uns im Nacken ⁶ “ – die 1950er Jahre.....	30
3.3	„Die Zeit trägt einen roten Stern im Haar ⁷ “ – die 1960er Jahre.....	41
3.4	„Bei allen Schwierigkeiten bin ich immer meinen Weg gegangen ⁸ “ – die 1970er Jahre.....	48
3.5	„Und ich lächle im Dunkeln dem Leben ⁹ “ – die 1980er Jahre.....	53
3.6	„...das, wofür er komponiert hat, ist weg gewesen ¹⁰ “ – die 1990er und 2000er Jahre.....	61
4	Günter Kochans kompositorisches Schaffen – ein Überblick.....	64
4.1	Die Gebrauchsmusik - Liedschaffen, Hörspiel- und Filmmusik.....	73
4.2	Bühnenwerke.....	75
4.3	Klavier- und Kammermusik.....	76
4.4	Werke für Singstimme und Chorwerke.....	80
4.5	Die Sinfonik – Sinfonien, Solo- und Orchesterkonzertstücke.....	82

¹ Vgl. Hildermeier 1998, 314 und Siegfried Borris, Ein Künstler neuen Lebensstils, zit. nach Laux 1958, 428.

² Zur Weißen 1999, 43 sowie Jungmann 2011, 79

³ Vgl. Kochan 1976, 345f. und Dasche 1980, 518

⁴ Georg Katzer in Nauck 1995, 120.

⁵ Kochan in Müller 1973, 19.

⁶ Kochan in Sellin (BZA), 3.4.1984.

⁷ Kurt Barthel im „Gedicht vom Menschen“, Widmung zum „Konzert für Orchester“ 1962.

⁸ Kochan 1968 auf der Delegiertenkonferenz lt. MiS 7-8/79, 258, zit. nach Skladny 1983.

⁹ Aus einem Brief Rosa Luxemburgs, Textgrundlage zum gleichnamigen Werk Kochans (WV II/33).

¹⁰ Gespräch mit Inge Kochan am 20.11.2012.

5	Analyse	
5.1	Die zweite Sinfonie (1968)	91
5.1.1	Form.....	95
5.1.2	Textur.....	113
5.1.3	Harmonik und Melodik.....	117
5.1.4	Rezeption.....	118
5.2	Die sechste Sinfonie (2004-06) - Analyse.....	124
5.2.1	Form.....	130
5.2.2	Textur.....	147
5.2.3	Harmonik und Melodik.....	149
5.2.4	Rezeption.....	151
6	Ausblick.....	154
7	Anhang	
7.1	Verzeichnis der Werke Günter Kochans	
7.1.1	Systematisches Verzeichnis der Werke Günter Kochans.....	157
7.1.2	Chronologisches Verzeichnis der Werke Günter Kochans.....	175
7.2	Gesprächsleitfaden zu Günter Kochan – Fragen und Impulse.....	198
8	Literaturverzeichnis	
8.1	Verwendete Literatur.....	201
8.2	Weiterführende Literatur.....	211
9	Verzeichnis der verfügbaren Tondokumente.....	215

Nachweis der Abbildungen und Notenbeispiele

(in eckigen Klammern Index für Quellennachweis)

- Abb. 1 Günter Kochan im Jahr 1968, aus: Hiller 1968, Foto: Barbara Meffert. © rtv mediagroup
Abb. 1a Autogramm Kochans, aus http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Günter_Kochan_signature.svg (Zugriff: 18.04.2013). © gemeinfrei
- Abb. 2 Günter Kochan im Jahr 1978, aus: Stürzbecher 1979, 194 – aus rechtlichen Gründen entfernt.
Abb. 3 Günter Kochan im Jahr 1950, aus: Kochan 1951, 17, Foto: ADN – aus rechtlichen Gründen entfernt.
Abb. 4 Günter Kochan beim Komponieren Ende der 1960er Jahre, aus: Müller 1969b, 440 – aus rechtlichen Gründen entfernt
- Abb. 5 Günter Kochan Mitte der 1960er Jahre, aus: http://userserve-ak.last.fm/serve/_/12242101/Gnter+Kochan+kochan3.jpg (Zugriff: 17.04.2013). © Augusta Presse- und Verlags GmbH Berlin
Abb. 6 Günter Kochan Ende der 1970er Jahre, aus: Dasche 1980, 517 – aus rechtlichen Gründen entfernt.
Abb. 7 Günter Kochan im Jahr 1980, aus: Hiller 1980, 616 – aus rechtlichen Gründen entfernt.
Abb. 8 Günter Kochan Mitte der 1990er Jahre, aus: Bruchhäuser 1995, 683. © Inge Kochan
Abb. 9 Günter Kochan beim Komponieren in Hohen Neuendorf Anfang der 2000er Jahre, aus: <http://deutschland-im-internet.de/Hohen-Neuendorf/kochan1.jpg> (Zugriff: 17.04.2013). © Augusta Presse- und Verlags GmbH Berlin
- Abb. 10 Autograph Günter Kochans – Partiturseite vom Beginn des 3. Satzes aus der 6. Sinfonie WV II/37 (2004-06), aus: Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek, Dresden (SLUB) (D-DI/ Mus.15420-N-512, S. 12) [17a] © Inge Kochan
- NB 1 Refrain aus dem Schlusschor der Kantate „Die Welt ist jung“ WV VI/5 (1951) bzw. XII/15 [1] © Inge Kochan
NB 2 Kinderlied, Nr. 7 aus der dramatischen Ballade „Klaus Störtebeker“ WV X/8 (1959) [1] © Inge Kochan
NB 3 Suite für Klavier op. 2, WV V/17 (1952), Beginn des ersten Satzes [2] © Inge Kochan
NB 4 1. Präludium aus den Präludien, Intermezzi und Fuge op. 7 WV V/18 (1954) [3] © mit freundlicher Genehmigung C.F.Peters Musikverlag
- NB 5 Praeludium I aus dem „Wohltemperierten Klavier“, Band II von J. S. Bach, BWV 870 mit deutlichen strukturellen Parallelen zu Kochans Präludium (NB 4) [4]
NB 6 3. Satz (Fuge) aus den fünf Klavierstücken WV V/22 von 1971 [5] © mit freundlicher Genehmigung C.F.Peters Musikverlag
NB 7 Monolog für Tuba WV IV/33 von 1980 – Solostudie mit klaren Bezügen zu den rezitativen Instrumentalsoli aus Kochans Sinfonien [6] © Verlag Neue Musik Berlin
NB 8 Interludium, 6. Satz aus den 14 Bagatellen und Interludien für Klavier WV V/30 (1989) [7] © Inge Kochan
NB 9 „Sputnik“ aus der „Kindermusik“ WV V/20 (1960) für Klavier solo [8] © mit freundlicher Genehmigung C.F.Peters Musikverlag
- NB 10 Nr. 3 aus den Deutschen Volksliedern op. 11b WV IX/10 (1956) für Gesang und Klavier [9] © mit freundlicher Genehmigung C.F.Peters Musikverlag
NB 11 Violinkonzert Nr. 1 D-Dur op. 1 WV III/1 (1952), Themenexposition im 1. Satz [10] © mit freundlicher Genehmigung C.F.Peters Musikverlag
NB 12 Klavierkonzert op. 16 WV III/2 (1957/58), Themenexposition im 1. Satz [11] © mit freundlicher Genehmigung C.F.Peters Musikverlag
NB 13 Variationen über eine Venezianische Canzonetta WV II/18 (1966), 4. Variation [12] © mit freundlicher Genehmigung C.F.Peters Musikverlag
NB 14 Sinfonie Nr. 3 WV II/23 (1972), aleatorische Elemente im 2. Satz [13] © mit freundlicher Genehmigung C.F.Peters Musikverlag
NB 15 Sinfonietta für Streicher WV II/36 (2001/02), Beginn des ersten Satzes (Fantasie) [14] © Inge Kochan

Notenbeispiele zur 2. Sinfonie WV II/19

alle Beispiele zur 2. Sinfonie [15] © by Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.

- NB 16 Introduction, Abschnitt B - auffahrende Streichergeste mit Vorwegnahme der folgenden Streicherkantilene [15]
NB 17 Introduction, Abschnitt A' - zwölftönige Streicherkantilene [15]
NB 18 Verdichtungsfeld nach Erklängen des Paukenmotivs in der Introduction, Abschnitt A' (o. und I.) [15]
NB 19 Verdichtungsmotiv im 3. Satz der „Asche von Birkenau“ WV VIII/2 (u.) [16] © Verlag Neue Musik Berlin
NB 20 Die Asche von Birkenau, 3. Satz – Paukenmotiv zum „Entsinne dich!“ [16] © Verlag Neue Musik Berlin
NB 21 Introduction, Abschnitt A' – leitmotivisches Paukenmotiv [15]
NB 22 Introduction, Abschnitt A' – rhythmisch verändertes Wiederauftreten des Paukenmotivs [15]
NB 23 Introduction, Abschnitt C - lyrische Violinkantilene [15]
NB 24 Variationenzyklus – Thema [15]
NB 25 Biciniartiger Satz im Variationenzyklus, 2. Variation [15]
NB 26 Variationenzyklus – dualistische Faktur des Orchestersatzes zwischen Streichern und Holzbläsern [15]
NB 27 Variationenzyklus – Kulminationspunkt: „Transformationsmotiv“ der Pauken und VI-Kopfmotiv aus Introduction (C) [15]
NB 28 Variationenzyklus – 9. Var. – Auflösung des Themas in Schlagwerkfiguren und Pauken-„Transformationsmotivik“ [15]
NB 29 Variationenzyklus – Var. 10 mit eingeführter kanonischer Reprise des Themas [15]
NB 30 Überleitung zum 3. Abschnitt – Wiederaufnahme der Violinkantilene aus Intr. (C) und Vorgriff auf Passacaglia [15]

- NB 31 Überleitendes Flötensolo zwischen Variationenabschnitt und Passacaglia [15]
 NB 32 Flötenrezitativ aus dem 7. Satz der „Asche von Birkenau“ [16] © Verlag Neue Musik Berlin
 NB 33 3. Abschnitt – Passacaglia, Thema [15]
 NB 34 Passacaglia, 1. Kontrasubjekt [15]
 NB 35 Mixturen als den Kontrasubjekten der Passacaglia hinzugefügte Klangfarben [15]
 NB 36 Passacaglia, Kulminationspunkt mit Paukenmotiv in den Trompeten [15]
 NB 37 Überleitungsabschnitt der Passacaglia zwischen Kulmination (Var. 6b) und Var. 7 [15]
 NB 38 Passacaglia, Var. 7 mit durchbrochen gesetztem 1. Kontrasubjekt der Holzbläser [15]
 NB 39 letztes Paukenmotiv in Urgestalt am Übergang zwischen Passacaglia und Rondo [15]
 NB 40 Einleitung zum Variationenrondo – Pauken mit „transformiertem“ Quartmotiv und sich verdichtendes Solo der Schlagwerkgruppe [15]
 NB 41 Thema A des Rondoabschnitts [15]
 NB 42 Rondo-Abschnitt, komplementärhythmische Begleitstruktur des A-Themas [15]
 NB 43 Rondo-Abschnitt, Ableitung/Variante des A-Themas [15]
 NB 44 Rondo-Abschnitt, Thema B [15]
 NB 45 Rondo-Abschnitt, Fragmentierung von Thema B [15]
 NB 46 Rondo-Abschnitt, Hervortreten des transformierten Paukenmotivs in den Trompeten [15]
 NB 47 Rondo-Abschnitt, quarttransformiertes Solo-Paukenmotiv als Überleitung zu B' [15]
 NB 48 Rondo-Abschnitt, Abschnitt B', verdichteter, auf D-Dur fixierter Orchestersatz [15]
 NB 49 Rondo-Abschnitt, Nachhall des Paukenmotivs durch Reprise des zugrunde liegenden Klangpedals der Introduction [15]
 NB 50 Rondo-Abschnitt, Überleitungsfeld (C) als retardierendes Moment mit Rückbezügen zu vorherigen Abschnitten [15]
 NB 51 Rondo-Abschnitt, Coda mit choralartigen Blechbläsersatz und Streichergirlanden [15]
 NB 52 Rondo-Abschnitt, Hervortreten des transformierten Paukenmotivs als Hornruf leitet das Finale ein [15]
 NB 53 Rondo-Abschnitt, affirmatives Finale mit hervortretenden Elementen des transf. Paukenmotivs (Pk., Trp. I) [15]
 NB 54 Rondo-Abschnitt, Finale mit Reprise des Pauken-Tritonus [15]
 NB 55 durchbrochene, verzahnt gesetzte Linie [15]
 NB 56 Soloinstrument über athematisch bewegtem Klangteppich [15]
 NB 57 durchbrochen-komplementärhythmischer Satz [15]
 NB 58 Teilung des Orchesters in zwei antagonistische Gruppen [15]
 NB 59 Klangkopplungen im Orchestersatz [15]

Notenbeispiele zur 6. Sinfonie WV II/36

alle Beispiele © mit freundlicher Genehmigung durch Peter Aderhold/Vogelweide Verlag Berlin und Inge Kochan.

- NB 60 Kernintervallfolgen bzw. „-motive“ des ersten Satzes [17]
 NB 61 eröffnender Bläserchor des ersten Satzes mit enthaltenen Kernmotiven bzw. -intervallen [17]
 NB 62 Paukensolo, erste Gestalt [17]
 NB 63 Feld der rhythmischen Verdichtung nach Paukensolo [17]
 NB 64 Paukensolo, zweite Gestalt [17]
 NB 65 Paukensolo, dritte Gestalt [17]
 NB 66 tritonusbasiertes Klangpedal [17]
 NB 67 frei-rhapsodisches Bassklarinetten solo [17]
 NB 68 Hornmotiv am Übergang vom 1. zum 2. Satz [17]
 NB 69 im Verlauf der Sinfonie auftretende, aus dem Hornmotiv gewonnene Intervallfolge [17]
 NB 70 choralartiger Begleitsatz der Streicher [17]
 NB 71 permutiertes Paukenmotiv im Rondo-Ritornell des 3. Satzes [17]
 NB 72 Ableitung aus dem Hornmotiv des 2. Satzes – „Schrei-Motiv“ im Ritornell von Satz 3 und spätere Ersetzung durch auf- bzw. abfahrende Gesten [17]
 NB 73 1. Variation, aus Hornmotiv (2. Satz) gewonnene Reihe [17]
 NB 74 3. Satz, 2. Variation, auf Hornmotiv (2. Satz) basierende Reihe in Originalgestalt und Umkehrung [17]
 NB 75 kleine Sekunde (z.T. zur kl. None gedehnt) als manifestiertes Kernintervall [17]
 NB 76 augmentiertes Hornmotiv im letzten Variationsfeld des 3. Satzes [17]
 NB 77 Bläserchoral zu Beginn des vierten Satzes [17]
 NB 78 zweites Feld von Satz 4 - Streicherfugato [17]
 NB 79 Aufgreifen des Sekundmotivs im lombardischen Rhythmus [17]
 NB 80 Aufgreifen des Hornmotivs, farblich verändert durch Mixturtöne der Holzbläser [17]
 NB 81 Flageoletfläche der Streicher am Ende des vierten Satzes leitet in fünften Satz über [17]
 NB 82 Oboensolo bildet Rückbezug zu Bläserchoral des 4. Satzes und nimmt Chaconnethema des 5. Satzes vorweg [17]
 NB 83 5. Satz – Chaconne-Thema [17]
 NB 84 Chaconne, 1. Kontrasubjekt [17]
 NB 85 Chaconne, 2. Kontrasubjekt [17]
 NB 86 Chaconne, Veränderung des Themas durch rhythmische Zergliederung und Umkehrung [17]
 NB 87 Chaconne, 8. Variation – Konstituierung des Themas aus einem scherzartigen Streicher-Viertelpuls [17]
 NB 88 Beginn des 6. Satzes mit Reprise des Bläserchores aus Satz 1 und Variante des Paukenmotivs [17]
 NB 89 Reprise des Hornmotivs aus Satz 2 im 6. Satz [17]
 NB 90 6. Satz, Bassklarinetten solo als Reprise des Bkl.-Solos aus Satz 1 [17]
 NB 91 6. Satz, intervallische Gestalten des Paukenmotivs [17]
 NB 92 6. Satz, Schlussgestalten des zerfallenden Hornmotivs [17]
 NB 93 6. Satz, Schlagwerkgeflecht (1. Gestalt) in der Coda [17]

Verwendete Notenausgaben

- [1] Hartung, Annina (Red.) (¹⁵1970): Fröhlich singen, vorwärts schauen. 9. und 10. Klasse. Zusammen- gestellt und bearbeitet von der Redaktion Musik in Zusammenarbeit mit einem Autorenkollektiv. Volk und Wissen Verlag Berlin (Ost).
- [2] Kochan, Günter (1952): Suite für Klavier. Opus 2. Für Dieter Zechlin. Mitteldeutscher Verlag, Halle (Saale).
- [3] Kochan, Günter (1955): Präludien, Intermezzi und Fuge. Klavier zu 2 Händen. Opus 7. Edition Peters, EP 4684, Leipzig.
- [4] Bach, Johann Sebastian (1972): Das Wohltemperierte Klavier. Teil II. Nach der Eigenschrift und Abschriften aus Bachs Schülerkreis hrsg. von Otto von Irmer. Finersatz von Hans-Martin Theopold. G. Henle Verlag, München.
- [5] Kochan, Günter (1972): Fünf Klavierstücke (1971). Edition Peters, EP 9284, Leipzig
- [6] Kochan, Günter (1981): Monolog für Tuba. In: Unkrodt, Dietrich (Hrsg.): Tuba 1. Reihe Vortragsliteratur. Verlag Neue Musik Berlin, NM 422, 16.
- [7] Kochan, Günter (1989): Bagatellen und Interudien für Klavier. Manuskript des Komponisten. Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek, Dresden (SLUB) (D-DI/ Mus.15420-T-501).
- [8] Kochan, Günter (1961): Sputnik, aus: Kindermusik. Neun leichte Klavierstücke. Collection Litoff Nr. 5287, 11.
- [9] Kochan, Günter (1957): Deutsche Volkslieder für eine Singstimme und Klavier. Opus 11b. Edition Peters, EP 4906, Leipzig.
- [10] Kochan, Günter (1960): Violinkonzert D-Dur. Opus 1. Studienpartitur. Edition Peters, EP 4637a, Leipzig.
- [11] Kochan, Günter (1960): Klavierkonzert. Opus 16. Studienpartitur. Edition Peters, EP 4948a, Leipzig.
- [12] Kochan, Günter (1966): Variationen über eine venezianische Canzonetta für Klavier und kleines Orchester. Partitur und Solostimme. Edition Peters, EP 9174, Leipzig.
- [13] Kochan, Günter (1976): III. Sinfonie für großes Orchester. Mit Sopran-Solo nach Worten von Johannes R. Becher. Partitur. Edition Peters, EP 9598, Leipzig.
- [14] Kochan, Günter (2002): Sinfonietta für Streicher. Manuskript des Komponisten. Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek, Dresden (SLUB) (D-DI/ Mus.15420-P-506).
- [15] Kochan, Günter (1969): II. Sinfonie für großes Orchester (in einem Satz) (1968). Deutscher Verlag für Musik, DVfM 1644, Leipzig.
- [16] Kochan, Günter (1967): Die Asche von Birkenau. Kantate für Alt-Solo und Orchester (1965). Text: Stephan Hermlin. Verlag Neue Musik Berlin, NM 245.
- [17a] Kochan, Günter (2006): 6. Sinfonie. Manuskript des Komponisten. Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek, Dresden (SLUB) (D-DI/ Mus.15420-N-512).
- [17] Kochan, Günter (2010): 6. Sinfonie. (2004/2005/2006). Partitur. Vogelweide Verlag Berlin (Selbstverlag Peter Aderhold, Berlin).

Verzeichnis der verwendeten Abkürzungen

AdK	Akademie der Künste der DDR
AIM	archivierter IM-Vorgang (BStU)
Anm.	Anmerkung
ARCA	Asociación de las relaciones artísticas de América (Vereinigung für künstlerische Beziehungen Amerikas)
AWA	Anstalt zur Wahrung von Aufführungsrechten
BRD	Bundesrepublik Deutschland
BStU	Bundesbeauftragte/r für die Stasi-Unterlagen
BWV	Bachwerkeverzeichnis nach Schmieder
BZA	Berliner Zeitung am Abend (Tageszeitung)
bzw.	beziehungsweise
CDU	Christlich-Demokratische Union
ČSSR	Československá Socialistická Republika (Tschechoslowakei 1945-1989)
DBD	Demokratische Bauernpartei Deutschlands
d.h.	das heißt
DDR	Deutsche Demokratische Republik
DEFA	Deutsche Film AG
ders.	derselbe
dies.	dieselbe
DVfM	Deutscher Verlag für Musik (Leipzig)
ebd	ebenda
EHMA	Ernst-Hermann-Meyer-Archiv (der AdK)
einschl.	einschließlich
f.	folgende
FDGB	Freier Deutscher Gewerkschaftsbund
FDJ	Freie Deutsche Jugend
ff.	fortfolgende
geb.	geboren
ggf.	gegebenenfalls
GI	Geheimer Informator
HA	Hauptabteilung (BStU)
HdK	Hochschule der Künste (Berlin-Charlottenburg)
HfM	Hochschule für Musik „Hanns Eisler“, Berlin
Holzbl.	Holzbläser
IM	Inoffizieller Mitarbeiter
ITEA	International Tuba-Euphonium Association
Kap.	Kapitel
kl.	kleine/r
KPdSU	Kommunistische Partei der Sowjetunion
KuBa	Kurt Barthel (selbstgewähltes Pseudonym dieses Dichters)
LDPD	Liberaldemokratische Partei Deutschlands
MD	Musikdirektor
MfK	Ministerium für Kultur
MfS	Ministerium für Staatssicherheit
MiS	Musik in der Schule (Zeitschrift)
MIZ	Musikinformationszentrum der DDR
MuG	Musik und Gesellschaft (Zeitschrift)
NB	Notenbeispiel
ND	Neues Deutschland (Tageszeitung)
NDPD	Nationaldemokratische Partei Deutschlands
o. A.	ohne Autorenangabe
o. J.	ohne Jahresangabe
o. S.	ohne Seitenangabe
op.	opus
RILM	Répertoire International de Littérature Musicale
SAdK	Stiftung Archiv Akademie der Künste
SED	Sozialistische Einheitspartei Deutschlands
Solofag.	Solofagott
Stasi	Staatssicherheit, ugs. für MfS
UdK	Universität der Künste (Berlin-Charlottenburg, vorher HdK)
UdSSR	Union der sozialistischen Sowjetrepubliken
USA	United States of America
v.a.	vor allem
Var.	Variation
VEAB	Volkseigener Erfassungs- und Aufkaufbetrieb
vgl.	vergleiche
VKM, VDK	Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR
VNM	Verlag Neue Musik (Berlin)
WV	Werkeverzeichnis
z.B.	zum Beispiel
ZK	Zentralkomitee

Abkürzungen für Musikinstrumente und Besetzungen vgl. Anhang des Werkverzeichnisses

Vorwort

Die vage Idee, über Günter Kochan zu recherchieren und Näheres über sein Schaffen in Erfahrung zu bringen, entstand bereits vor etwa 13 Jahren. Ich besuchte noch das Gymnasium in Merseburg und begann mich damals in meiner Freizeit mit neuer Musik zu beschäftigen. In der 2000 neu erschienenen CD-Reihe „Musik in Deutschland 1950-2000“ fand ich eine Platte mit ostdeutscher Sinfonik nach 1950, die ich aus der Bibliothek auslieh und zu Hause anhörte. Die 2. Sinfonie Kochans und das Violinkonzert von Siegfried Matthus beeindruckten mich sehr und sprachen mich mit ihrer zugänglichen, pointierten und zugleich für meine damaligen Hörerfahrungen neuen Musik an. Ich begann, in Schulmusik- und Liederbüchern nach dem Namen Kochan zu suchen und wurde in DDR-Lehrwerken fündig. Dort wurden Werke Kochans – ideologisch aufgeladene Lieder, ein Klavierkonzert, eine Kantate über Klaus Störtebeker – ausführlich behandelt und der Komponist als einer der führenden Musiker des Landes vorgestellt. Zugleich war sein Name in keinem modernen Buch zu finden, keines seiner Werke in Konzertprogrammen oder auf weiteren CDs zu entdecken, und selbst in neuen Lexika erschien nur ein knapper Eintrag. Der Schluss lag nahe, dass Kochan aus ideologischen Gründen aus dem deutschen Musikleben gewissermaßen entfernt worden war. Diese Antwort befriedigte mich nicht vollends, doch fehlten mir damals Möglichkeiten und Erfahrung, der Frage weiter nachzugehen.

In den Jahren 2003-2009 absolvierte ich ein Studium der Geographie und der Ost- und Südosteuropawissenschaften an der Universität Leipzig, in welchem ich meinen persönlichen Schwerpunkt auf den postsowjetischen Raum und Ostmitteleuropa legte. In dieser Zeit fanden Auslandsstudienaufenthalte in Smolensk/Russland, Prag/Tschechien, Vantaa/Finnland und Minsk/Weißrussland statt. Hauptsächlich beschäftigte ich mich in jener Zeit mit der Geschichte der Sowjetunion, speziell dem Stalinismus, der Perestrojkezeit sowie der politischen und wirtschaftlichen Transformation in Osteuropa nach dem Zusammenbruch des sozialistischen Lagers 1989/91. 2008 nahm ich parallel ein Lehramtsstudium für Russisch und Musik in Leipzig auf. Hier versuchte ich, meine bisherigen Erfahrungen und Interessen wiederum einfließen zu lassen. Diese tendierten zur Verknüpfung von Musik, Politik und meinem Interessenschwerpunkt Osteuropa bzw. postsozialistischer Raum, deren erstes Resultat 2010 eine Arbeit über die 13. Sinfonie von Dmitrij Šostakovič war. Meine Bachelorarbeit verfasste ich 2011 über Šostakovičs Oratorium „Das Lied von den Wäldern“ und die Frage der Umsetzbarkeit der Doktrin vom sozialistischen Realismus in der Musik sowie die zeitbedingten Entstehungsumstände und die daraus folgenden stilistischen Besonderheiten des Werkes.

Während des Schulmusikstudiums kam mir der Name Kochan wieder ins Gedächtnis, dessen 1. Konzert für Orchester das Leipziger Universitätsorchester 2007 im Gewandhaus nach langer Zeit wieder zur Aufführung gebracht hatte. Es reifte der Gedanke, sich im Rahmen

einer umfangreicheren Arbeit diesem Komponisten nun doch einmal intensiv zuzuwenden und sein Leben und Werk mit dem inzwischen erworbenen Hintergrundwissen und der nötigen Methodik systematisch zu erfassen und darzustellen. Die Erfahrungen aus der Arbeit zur sowjetischen Musikgeschichte und Funktion und Ästhetik von Musik im Sozialismus bildeten eine Wissensbasis, die auch für die Arbeit über Musik in der DDR hilfreich sein konnte. Ich möchte an dieser Stelle auch erwähnen, dass bei der Themenwahl weder dieser noch einer vorangegangenen Arbeit politische bzw. ideologische Ansichten oder irgendeine Absicht des Geschichtsrevisionismus eine Rolle gespielt haben, wie der außenstehende Leser vielleicht vermuten könnte. Meine Interessen waren und sind vornehmlich fachlicher Natur und zielen auf die Beantwortung bislang offener Fragen zu Themenfeldern, die in der bisherigen Forschung wenig oder kaum Berücksichtigung gefunden haben.

Dabei erwies sich Leipzig als sehr geeigneter Arbeitsort, da in den örtlichen Bibliotheken ein Großteil des Notenmaterials der Werke Günter Kochans noch zugänglich ist und zudem das seit 2010 ansässige Deutsche Musikarchiv, welches auch den erhaltenen Bestand des ehemaligen Musikinformationszentrums der DDR umfasst, Zugang zu zahlreichen Materialien bot. Die zu 100 Prozent deutschsprachige Fachliteratur zum Thema, darunter zahlreiche Veröffentlichungen der DDR-Presse, konnte problemlos über die Deutsche Nationalbibliothek und die Universitätsbibliothek erschlossen werden. Auch die relative Nähe zu Berlin als weiterem wichtigem Rechercheort war ein günstiger Faktor für das Gelingen der Arbeit.

Die nun vorliegende Masterarbeit ist aufgrund der Fülle des z. T. völlig neu erschlossenen Materials, das während der Recherche immer wieder neue Aspekte ins Blickfeld rückte, recht umfangreich geworden. Ich hoffe, dass sie dem Leser nicht nur ein realistisches, umfassendes und dem aktuellen Wissensstand entsprechendes Portrait des meiner Ansicht nach bedeutenden Komponisten Kochan vermittelt, sondern auch einen ersten Schritt unternimmt, Musik der DDR nicht allein hinsichtlich ihrer politischen Instrumentalisierung und institutionellen Einbettung zu untersuchen, sondern sich ihr auch analytisch zu nähern und sie auf ihren ästhetischen Gehalt hin zu prüfen. Nachdem bis in die jüngste Vergangenheit hinein Kochans Kompositionen häufig ideologisch motivierter Überinterpretation hinsichtlich vermeintlicher außermusikalischer Programme und Aussagen unterlag, soll hier mit diesem Aspekt der Werkdeutung vorsichtig verfahren werden. Ausgangspunkt für die folgenden Darlegungen zu Kochans Musik sind ästhetische und strukturelle Aspekte. Dies ist umso mehr von Belang, als dass zwei Beispiele absoluter Musik aus Kochans Sinfonik im Mittelpunkt meiner Betrachtungen stehen, zu denen der Komponist selbst, wenn überhaupt, nur globale und mehr auf den Kompositionsanlass als auf programmmusikalische Elemente zielende Deutungsansätze gab. Anhand der dargelegten gesellschaftlichen, politischen und biographischen Hintergründe der beiden Werke soll der Leser jedoch in die Lage versetzt werden, sich selbstständig ein Urteil bilden zu können. Zur Verdeutlichung der Wirkkraft eigenmächt-

ger Interpretationen durch die Presse und die Auswirkungen bestehender Klischees wird die Rezeption beider Sinfonien nach ihrer Uraufführung dargestellt.

Da dem heutigen Leser Kochans Musik kaum noch vertraut sein dürfte und darüber hinaus auch Äußerungen von oder über Kochan nicht allzu zahlreich vorliegen, wurden zur besseren Illustration des Gegenstands dieser Arbeit zahlreiche Notenbeispiele, Zitate aus Interviews, Gesprächen, Presseartikeln und Fachliteratur sowie einige Fotografien in den Text eingebunden. Sie sollen es dem Leser ermöglichen, sich ein möglichst lebendiges Bild von Günter Kochans Kompositionen, seiner Persönlichkeit, seinen Lebensumständen und seiner Zeit machen zu können.

Selbstverständlich kann Kochans Musik nicht stellvertretend für „die“ DDR-Musik stehen, die es prototypisch ebenso wenig gab wie „die“ BRD-Musik. Die Musiklandschaft beider deutscher Staaten war viel zu vielgestaltig, als dass sie am Personalstil eines Komponisten exemplarisch besprochen werden könnte. Kochan steht jedoch mit seiner Musik für einen für die DDR durchaus typischen, traditionsbasierten, gemäßigt-modernen und hörerorientierten Kompositionsstil, in dessen Entwicklung er – bewusst oder unbewusst – auf die Spezifika der DDR-Kulturpolitik und die ästhetischen Debatten im Land reagiert hat. Dass es davon abweichende Wege des Komponierens gab und parallel auch nach vollkommen anderen Möglichkeiten des künstlerischen Reagierens auf die damalige Zeit, Gesellschaft und Politik gesucht wurde, bleibt unbestritten. Kochans Mittelweg zwischen totaler Anpassung und absoluter Verweigerung, zwischen Kompromissbereitschaft und künstlerischer Selbstbehauptung war jedoch einer, den zahlreiche Künstler nicht nur der DDR, sondern des gesamten sozialistischen Lagers beschritten haben dürften. Insofern hoffe ich, mit meiner Arbeit nicht nur eine werkgeschichtlich orientierte Künstlerbiographie zu liefern, sondern auch einen Beitrag zur Aufarbeitung der DDR-Musikgeschichte zu geben, der Einsichten liefert, die über Kochans Leben und Werk hinausreichen.

Christian Quinque

Leipzig, im April 2013

MUSIK FÜR EINE HUMANISTISCHERE GESELLSCHAFT

Leben und Werk des Komponisten Günter Kochan

Christian Quinque, Hochschule für Musik und Theater Leipzig

1 Einleitung

Der Komponist Günter Kochan (1930-2009) gehörte zwischen 1952 und 1990 zu den prominentesten Künstlerpersönlichkeiten der Deutschen Demokratischen Republik und war jahrzehntelang einer der führenden und meistgespielten Komponisten des Landes. Heute, 23 Jahre nach der deutsch-deutschen Wiedervereinigung, ist der Name selbst den meisten Kennern „klassischer“ Musik fremd, sofern sie nicht in der DDR sozialisiert wurden oder sich speziell für ostdeutsche ernste Musik interessieren. Nachdem sich Kochan nach der Wende aus dem öffentlichen Leben weitgehend zurückgezogen hatte, geriet seine Musik schnell aus dem Blickfeld. Er teilte damit das Schicksal zahlreicher ostdeutscher Künstler, deren einst diesseits der Mauer allseits bekannte Namen nach 1990 in Vergessenheit gerieten, sei es aus politischen Gründen, aufgrund von gegen sie erhobenen Vorwürfen und Anschuldigungen, oder weil ihre Werke in der gesamtdeutschen, europäischen und globalen Kunstsphäre kein Interesse mehr erwecken konnten. Gewiss trat im vereinten Deutschland nun eine junge und neue Komponistengeneration hervor, die in Ost wie West den Fokus vom Kunstschaffen während der Zeit des Kalten Krieges und den damaligen Künstlerpersönlichkeiten auf die spätestens jetzt anbrechende Postmoderne lenkte (was auch immer darunter verstanden sein möchte). Gleichwohl lässt sich beobachten, dass die Musik der ehemaligen DDR von heutiger Warte aus anders beurteilt wird als die zeitgleich in der BRD entstandene. Beim Blick auf aktuelle Konzertprogramme fällt auf, dass insgesamt nur wenige deutsche Kompositionen der Zeit zwischen 1950 und 1990 noch aufgeführt werden; eine Ausnahme bildet am ehesten der weniger progressive Zweig der Kirchenmusik. Bei den westdeutschen Werken mag dies eine Frage von veränderter Mode und Zeitgeschmack sein, wobei sich weder der strenge Serialismus der 1950er und 60er Jahre noch aus der Neoklassik erwachsene gemä-

*Abb. aus
rechtlichen
Gründen ent-
fernt*

Abb. 2: Günter Kochan im Jahr 1978

Bigttere Strömungen dauerhaft durchsetzen konnten. Zudem ist die Phase der exzessiven Klang- und Performanceexperimente heute wieder verstärkt von traditionsorientierteren Kompositionsweisen abgelöst worden, die sich nicht mehr dem einstigen Führungsanspruch der Darmstädter Schule im Bereich der musikalischen Avantgarde unterwerfen.

In der DDR wurde die Musikgeschichtsschreibung jedoch nicht allein durch ästhetische Diskussionen, sondern ganz wesentlich durch kulturpolitische Weisungen bestimmt, welche auf das Selbstverständnis Neuer Musik und damit verbunden die Art und Weise des Komponierens erheblichen Einfluss hatten. Insofern muss DDR-Musikgeschichte auch als Ideologie- und politische Geschichte geschrieben werden.¹ Die letztlich auf sowjetischen Theorien basierenden kulturpolitischen Richtlinien und ihre Durchsetzung, die v.a. in den 50er und frühen 60er mit Vehemenz betrieben wurde, gingen einher mit der offiziellen Interpretation der Künste als Mittel zur Volkserziehung, d.h. zur Verbreitung der sozialistischen Idee und der entsprechenden ideologischen Botschaften des neuen Staats- und Gesellschaftssystems. Von dieser Auffassung ging der Versuch aus, unabhängig von der ursprünglichen Intention des jeweiligen Schöpfers in Werke aller Kunstrichtungen außer-musikalische Inhalte hineinzudeuten und so der Kunst eine weltanschauliche Position einzuschreiben und sie eindeutig einem ideologischen Für oder Wider zuordnen zu können. Musik erschien insofern besonders geeignet, als dass sie zunächst keine explizite Aussage transportiert und zudem durch die Unterlegung tendenziöser Texte leicht weltanschaulich anpassbar ist.

Auch Günter Kochan begann seine Karriere als Komponist in der Zeit, als jene Wirkmechanismen das Musikleben der DDR noch sehr stark beeinflussten und musste sich, wie seine Zeitgenossen, positionieren. Als Befürworter des Sozialismus schuf er damals Werke, die aufgrund ihrer (gewollten oder ungewollten) Kongruenz mit den kulturpolitischen Maßgaben leicht Anknüpfungspunkte zur politischen Instrumentalisierung boten und folglich in entsprechender Weise eingesetzt wurden. Später entfernte er sich jedoch immer weiter von jenem offiziösen Stil und entwickelte eine eigene, zunehmend komplexe und expressive, wenn auch immer traditionsbasierte Tonsprache. Trotz der Dominanz absoluter Musik in seinem etwa 200 Kompositionen umfassenden Lebenswerk (Massenlieder nicht mitgezählt) wurde er den ihm seit jener Zeit in manchen Kreisen anhaftenden Ruf des systemtreuen, staatsnahen Lied- und Kantatenkomponisten nie mehr los. Wie bei vielen anderen DDR-Komponisten, die im Laufe ihres Lebens aus wie auch immer gearteten Gründen sozialistisch-offiziöse Musik schufen, ob aus Überzeugung, aus wirtschaftlichen Gründen oder um ihrer Karriere und der Aufführungsmöglichkeiten ihrer Werke willen, rückte dieser Schaffensaspekt nach der Wende oft ins Zentrum des Blickfeldes, wenn es um eine Urteilsbildung und „Einsortierung“ in Kategorien der politischen Tragbarkeit ging. Zusätzlich wurden zu ihrer Bewertung musikalische Qualitätskriterien angelegt, die bis dato in Westdeutschland Gültigkeit besaßen und die in den angedeuteten Faktoren begründete Andersartigkeit ostdeutscher Musik und daraus resultierende Probleme der Vergleichbarkeit zumeist ignorierten, wodurch wesentliche Bereiche des DDR-Musikschaffens als konservativer, belangloser bis politisch belasteter, künstlerisch aber uninteressanter Klangkitsch abgetan wurden.

¹ Berg 2004, 4.

Die vorliegende Arbeit stellt sich zur Aufgabe, das Spannungsfeld zwischen von kulturpolitischen Regeln gesetzten Arbeitsbedingungen, künstlerischem Entfaltungsbestreben und weltanschaulichen Überzeugungen zu beleuchten sowie den Wechselwirkungen zwischen den Möglichkeiten zur Entwicklung eines Personalstils, der offiziell gewollten ästhetisch-stilistischen Richtungsvorgabe durch das sozialistisch-realistische Regelwerk und den Ideen von der gesellschaftlichen Aufgabe der Musik im Sozialismus und zusätzlichen Strömungen, Paradigmen und Modeerscheinungen nachzugehen. Dies geschieht exemplarisch anhand der Biographie und dem kompositorischen Werk von Günter Kochan, der seine künstlerische Karriere mit Gründung der DDR begann und bis zu deren Ende und darüber hinaus schöpferisch tätig war.

Die Arbeit reiht sich in Forschungen zur Musik der DDR ein, deren Spektrum sich im Verlauf der vergangenen zwei Jahrzehnte von zunächst beschreibenden Darstellungen und Dokumentsammlungen (Dibelius und Schneider 1995-99) hin zu thematisch fokussierteren Untersuchungen über die politisch-gesellschaftliche Einbettung von Musik (Nauck 1995, Zur Weihen 1999, Berg 2000 und 2004, Klingberg 2000, Tischer 2005, Sporn 2006, Berg et al. 2007, Noeske 2007, Schwerdtfeger 2007, Stöck 2008, Noeske und Tischer 2010, Jungmann 2011), die Musikinstitutionen der DDR (zur Weihen 1999, Braun 2007) und Fragen der Ästhetik (De la Motte-Haber 1995, Rienäcker 2006) hin erweitert. Die Durchführung mehrerer Symposien speziell zum musikalischen Erbe der DDR in den vergangenen 12 Jahren etwa an den Hochschulen von Dresden, Leipzig und Weimar belegt das zunehmende Interesse an diesem Themengebiet zumindest in den östlichen Bundesländern Deutschlands, wobei – wie z. B. am musikwissenschaftlichen Institut der Universität Leipzig – zunehmend auch Einzelbiographien und Lebenswerke aufgearbeitet werden, die jedoch den Berliner Komponistenkreis, zu welchem auch Kochan gehörte, bislang eher aussparen und sich auf die sächsische bzw. mitteldeutsche Komponistenszene konzentrieren. Auffällig ist auch die bisher ungebrochen starke Fokussierung der Forschung auf die gewiss notwendige Untersuchung der DDR-Musik im politisch-institutionellen Kontext. Dagegen waren konkrete Komponisten oder Werke bisher kaum Gegenstand wissenschaftlichen Interesses, und der Bereich der Untersuchung des musikalischen Gehalts einzelner Kompositionen und ästhetischer Fragen ist bislang noch unterrepräsentiert; auch existiert bislang keine aktuelle umfassende Gesamtdarstellung der Musikgeschichte der DDR.

Diese Arbeit unternimmt den Versuch, ausgehend vom gesellschaftlichen und kulturpolitischen Hintergrund den Blick zunächst exemplarisch auf eine Künstlerbiographie zu verengen und mit dem dabei erworbenen Hintergrundwissen beispielhaft an zwei bedeutenden Kompositionen, der 2. und 6. Sinfonie Günter Kochans, werkinhärente musikalische Merkmale zu untersuchen und die Stücke in Beziehung zu ihrem musikhistorischen Kontext zu setzen. Die beiden Sinfonien werden auf ihren musikalischen Gehalt, Struktur, Konzeption und stilistische Spezifika Kochans hin geprüft und durch anschließende Darstellung der Rezeption nach der Uraufführung in den zu ihrer Entstehungszeit jeweils aktuellen ästhetischen und musiksoziologischen bzw. politischen Diskurs eingeordnet. Zugleich erfolgt dabei eine vergleichende Gegenüberstellung von zwei Werken aus unterschiedlichen, jedoch aufeinander aufbauenden Schaffensperioden Günter Kochans – dem frühen,

aber schon ausgeprägten Personalstil mit der zweiten und dem Spätwerk mit der sechsten Sinfonie. Dass zur Analyse zwei Arbeiten aus dem sinfonischen Bereich gewählt wurden, ergibt sich folgerichtig aus der zentralen Position dieser Domäne im Schaffen des Komponisten.

Als Informationsgrundlage dienten neben den oben erwähnten Arbeiten jüngerer Datums, von denen die Dissertation von zur Weihen 1999 als bisher ausführlichste und tiefgründigste zu nennen ist, die sich jedoch auf die Zeit von 1945-61 beschränkt, auch zahlreiche, größtenteils kürzere Schriften aus musikwissenschaftlichen und musikpädagogischen Zeitschriften der DDR. Besonders für die rezeptionsgeschichtliche Aufarbeitung der beiden Sinfonien wurden aktuelle und historische Presseartikel ausgewertet. Aus der Dokumentensammlung des Deutschen Musikarchivs über Günter Kochan konnten zudem zahlreiche bisher unberücksichtigte Protokolle, Pressemeldungen und Konzertprogramme einbezogen werden, in denen teilweise kritische inoffizielle Meinungen zum Ausdruck kommen, welche zu den offiziellen Darstellungen der DDR-Tages- und Fachpresse einen wertvollen Konterpart liefern. Da sich jedoch das Wissen über eine Generation nicht allein nachträglich aus Schrift- und Tondokumenten erschließen lässt, wurde auch vorhandenes Zeitzeugenwissen aufgenommen und ausgewertet, denn „die bisherige Forschungspraxis lehrt, daß manches, was die Geschichte der DDR ausmacht, nicht in den schriftlichen Quellen zu finden ist. Oft sind Zeitzeugen die einzigen, die Auskunft geben können.“² Dazu wurden drei qualitative Leitfadeninterviews mit dem Komponisten und Dirigenten Peter Aderhold, einem ehemaligen Kompositionsstudenten Kochans, der Musikwissenschaftlerin Hannelore Gerlach, ehemaliger Mitarbeiterin an der Akademie der Künste der DDR und Autorin verschiedener Analysen und Portraits über Kochan und dessen Musik sowie mit der Witwe des Komponisten, der Pianistin Inge Kochan geführt. Stellvertretend für weitere Zeitzeugenbefragungen konnte zudem ein bisher unveröffentlichtes Buchmanuskript Hannelore Gerlachs mit Gesprächen über Günter Kochan in die Auswertungen einbezogen werden, in welchem Interviews mit prominenten DDR-Kulturschaffenden und Vertrauten Kochans dokumentiert sind, die abseits der offiziellen Darstellungen ein neues, sehr viel persönlicheres Bild des Menschen und Künstlers Günter Kochan zeichnen.

Als musikalische Primärquellen dienten für die Aufarbeitung des künstlerischen Lebenswerkes sowie die Sinfonietexte die Notenausgabe der 2. Sinfonie vom Deutschen Verlag für Musik, die von Peter Aderhold im Selbstverlag erstellte Partitur der bisher unveröffentlichten 6. Sinfonie; daneben die eingangs angegebenen Notenausgaben weiterer Werke und der kompositorische Nachlass Günter Kochans. Als wichtigste Tondokumente dienten die Mitschnitte der Uraufführung der 2. Sinfonie von 1969 sowie der Generalprobe zur Uraufführung der 6. Sinfonie von 2011.

Generell gestaltet sich die derzeitige Quellenlage nicht ganz einfach. Die meisten Kompositionen sind momentan entweder gar nicht oder nur als Restauflagen erhältlich (v.a. VNM). Da Kochans Musik allerdings in der DDR zum Standardrepertoire gehörte, sind viele seiner Werke damals in Bibliotheksbestände aufgenommen worden und entsprechend heute noch in den ostdeutschen Musikbibliotheken zugänglich. Schwieriger verhält es sich bei den Kompositionen nach 1990, von denen ein Großteil nur als Autograph vorliegt. Dieser kompositorische Nachlass befindet sich in

² Tischer 2005a, 6; vgl. auch Berg 2004, 1.

der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek Dresden sowie in privater Obhut von Peter Aderhold (Berlin) und wurde als Datengrundlage ebenfalls gesichtet und ausgewertet. Primäre Äußerungen Kochans sind relativ selten und beschränken sich auf wenige Interviews und Tages- bzw. Fachpresseartikel, deren überwiegender Teil während der DDR-Zeit erschienen ist. Die einzigen Primärquellen der Nachwendezeit sind zwei bei Nauck 1995 und zur Weißen 1999 dokumentierte Interviews mit dem Komponisten. Sekundärquellen aus der Zeit vor 1990 sind recht zahlreich und umfassen v.a. Analysen und Werkbesprechungen aus der DDR-Fachpresse (Musik und Gesellschaft, Musik in der Schule, Sinn und Form, Berichte der AdK) sowie Meldungen der Tagespresse und Konzertprogramme. Daneben existieren einige Darstellungen der DDR-Musikgeschichte, deren jüngste die von Hansen 1988 ist, daneben sind die Arbeiten von Müller 1973, Schneider 1979, Brockhaus und Niemann 1979 sowie die (westdeutsche) Sammlung von Interviews mit DDR-Komponisten von Stürzbecher 1979 zu nennen. Aufgrund ihrer meist selektiven Besprechung nur eines Teils der DDR-Komponistenschaft sowie mehr oder weniger stark ideologisch geprägter Darstellungen haben die dortigen Aussagen jedoch heute oft nur noch unter Vorbehalt Gültigkeit.

Die Sekundärliteratur der Nachwendezeit konzentriert sich, wie oben erwähnt, bei weitgehender Ausparung des analytischen Aspekts der Betrachtung ostdeutscher Musik auf die allgemeine politische Deutung des DDR-Musikschaffens, wobei sich das Interesse eher auf das DDR-Musikleben als Ganzes denn auf einzelne Komponisten bezieht. Die Literatur über Kochan aus der Zeit nach 1990 beschränkt sich nahezu ausschließlich auf die besagten Pressemeldungen zu seinem Tod 2009 sowie zur Uraufführung der 6. Sinfonie 2011.

Schließlich wurden auch Tondokumente in die Recherche einbezogen. Dazu gehören fast ausschließlich historische Aufnahmen der Zeit zwischen 1950 und 1989 aus der DDR. Da Uraufführungen und Rundfunksendungen systematisch ins MIZ-Archiv aufgenommen wurden, sind dort zahlreiche Tonbänder mit Werken Kochans noch vorhanden; ein Teil ging jedoch nach der Wende verloren, als die Sammlung zunächst aufgelöst und bis zu ihrer Rettung durch Eingliederung ins Deutsche Musikarchiv vorübergehend als „Müll“ betrachtet wurde. Die heute noch erhältlichen bzw. zugänglichen Aufnahmen sind am Ende des Literaturverzeichnisses in einer Übersicht angegeben.

Um das umfangreiche künstlerische Lebenswerk dieses bedeutenden ostdeutschen Komponisten besser überblicken zu können und für zukünftige Untersuchungen zu gliedern und aufzubereiten, wurde als zweiter Teil dieser Arbeit vom Autor ein vollständiges Verzeichnis der Werke Günter Kochans erstellt, welches in Kapitel 7.1 in zwei Varianten – geordnet nach Gattungen und nach Chronologie – beigelegt ist. Zur Erstellung dieses Werkverzeichnisses dienten als Quellen die Kataloge der Bibliotheken der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig, der Universität Leipzig, der Deutschen Nationalbibliothek, der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ Berlin, der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek Dresden, des Verbunds der öffentlichen Bibliotheken Berlins; das RILM (online), das Deutsche Musikarchiv Leipzig, der Nachlass Günter Kochans in Obhut von Herrn Peter Aderhold in Berlin sowie der Sächsischen

Landes- und Universitätsbibliothek Dresden. Weitere Quellen für das Werkeverzeichnis waren die in vorliegender Arbeit zitierte Literatur, sofern darin Werke von Günter Kochan besprochen werden, ein Interview mit Frau Inge Kochan am 20.11.2012, das vom Komponisten autorisierte Werkeverzeichnis in Hannelore Gerlach 1991, „Gespräche mit und über Günter Kochan“, welches die Zeit bis 1989 umfasst, die Kataloge der Musikverlage Edition Peters, Edition Breitkopf (einschl. DVfM), Verlag Neue Musik Berlin, Edition Porfiri&Horváth und Friedrich Hofmeister Leipzig sowie die Liste der erfassten Filmmusiken auf filmportal.de (Zugriff Oktober 2012). Als Recherchegrundlage wurde in Ermangelung weiterer ausführlicherer Werkverzeichnisse die unter wikipedia.de (Oktober 2012) veröffentlichte Liste der Werke Günter Kochans genutzt und auf Basis der Daten der angegebenen Datenbanken und Quellen überprüft, berichtigt und ergänzt.

Nach Gerlachs nicht mehr zur Veröffentlichung gekommenem Manuskript von 1991 als bislang letzter umfassender Arbeit über Kochan stellt das vorliegende Werk den ersten Versuch dar, Leben und Schaffen des Komponisten vollständig, d.h. über die politisch-gesellschaftliche Wende hinaus bis zu seinem Tod im Jahre 2009, und aus heutigem Blickwinkel unter Berücksichtigung einer Vielzahl von z.T. neu erschlossenen Quellen darzustellen. Mit ihm soll ein Anstoß zur erneuten, nun differenzierteren Beschäftigung mit dem musikalischen Werk eines der wichtigsten Komponisten der ehemaligen DDR unter den besonderen Bedingungen des sozialistischen Staates und zugleich eines bedeutenden deutschen Komponisten des 20. Jahrhunderts gegeben werden.

2 Zur Spezifik der Entwicklung der Musik in der DDR

Um den Werdegang Günter Kochans und die in dieser Arbeit vorgestellten, seiner Musik zugrunde liegenden ästhetischen, gesellschaftlichen und musiksoziologischen Intentionen besser verstehen und einordnen zu können, erscheint es zu Beginn notwendig, einen kurzen Überblick über die kulturpolitischen Entwicklungslinien der DDR zwischen 1949 und 1990 und deren Besonderheiten im Vergleich zur Musikentwicklung speziell in der Bundesrepublik zu geben. Dies kann an dieser Stelle nur schlaglichtartig und zusammenfassend geschehen. Für detailliertere und tiefgründigere Darstellungen sei auf die angegebene Literatur verwiesen.

Selbstverständlich ist es in Bezug auf die DDR ebenso wie auf jedes andere Land unzulässig, verallgemeinernd von „der“ DDR-Musik zu reden; wies doch das dortige Spektrum neu komponierter Musik eine nicht minder große Bandbreite auf wie in der Bundesrepublik. Bedingt durch die beiden sich an der Front des Kalten Krieges gegenüberstehenden antagonistischen Gesellschaftssysteme und den jeweiligen politisch-ideologischen Einfluss der hinter den beiden deutschen Staaten stehenden Supermächte kam es jedoch zu gegensätzlichen Entwicklungen, die der natürlichen musikalischen Vielfalt, welche sich unter freiheitlichen Verhältnissen entwickelt, übergeordnet sind. Dabei übte vor allem die Sowjetunion einen starken kulturpolitischen Einfluss auf die DDR aus und forderte besonders während der 1950er Jahre hier wie im ganzen Ostblock die Umsetzung der stalinistischen Leitlinien in den Künsten mit großer Vehemenz. Diese Leitlinien sahen Kunst als ein Mittel zur Volkserziehung und Vermittlung der sozialistischen Ideologie vor. Um die Transportierung entsprechender Botschaften über das Kunstwerk zum Rezipienten zu gewähr-

leisten, wurde das Regelwerk des sozialistischen Realismus eingeführt, welches „gute“ bzw. „nützliche“ Kunst von „schädlicher“ unterschied und für alle Kunstschaffenden verbindlich war: „Das Besondere der Musikentwicklung im Kontext der entstehenden DDR ist, daß durch die Kulturpolitik und andere Teilnehmer des Musiklebens der Versuch gemacht wurde, ein (...) Regelsystem, das Musik von Chaos unterscheiden sollte, als Kennzeichen einer neuen Nationalkultur des gesamten Volkes zu definieren und neu zu installieren.“³ Nach sowjetischem Vorbild wurde ein Netzwerk von Kulturverbänden und –institutionen geschaffen, in welches ein Großteil der Künstler der DDR integriert wurde und das ihnen im Gegenzug zu ihrer ideellen Aufbauhilfe des Landes und der neuen Gesellschaft, als welche die auf diese Weise staatlich kontrollierte (und gewollte) Kunstproduktion von offizieller Seite verstanden wurde, eine Lebensgrundlage bot: Die DDR war ein System, in welchem „Musik kulturpolitisch im Rahmen des sozialistischen Realismus rein funktional, zweckorientiert verstanden wird, und zum anderen die Komponisten selbst, solange sie nicht aus dem System herausfallen, über die zentrale Versorgung durch AWA und VDK, im Auftragswesen und durch Anstellungen in Musikberufen und im Funktionärsbereich selten in materiellen Schwierigkeiten waren (...). Pointiert gesagt, konnten die Komponisten ihren Beruf als Spiel ausüben, solange sie die Zweckgebundenheit ihrer Tätigkeit im gesellschaftlichen Kontext anerkannten.“⁴

Bestimmte künstlerische Strömungen und Verfahren, welche offiziell als „schädlich“ bzw. dem Aufbau des Sozialismus nicht dienlich erschienen, konnten so kontrolliert und der öffentlichen Wahrnehmung weitgehend entzogen werden. Zusätzlich machte es die Vorbildwirkung einfacher, plakativer, als Musterbeispiele dargestellter Werke des ansonsten nur diffus charakterisierten sozialistischen Realismus gerade mittelmäßigen Komponisten leicht, Komponieren nach offiziellem Stil als Karriere- und Erfolgsgarant auszunutzen, doch: „Bedingungslose Anpassung ist nichts DDR-Spezifisches. Das Fehlen von bedingungslos Unangepaßtem (...) hingegen (...) scheint schon eher ein Spezifikum des Komponierens zumindest in den ersten zwei Jahrzehnten der DDR zu sein.“⁵ Dennoch wurde selbstverständlich auch Unbequemes, dem offiziellen Regelwerk Zuwiderlaufendes geschaffen und präsentiert. In der neueren Literatur wird bei der Kategorisierung von in der DDR komponierter Musik oft unterschieden in „DDR-Musik“ und „Musik aus der DDR“ bzw. „Musik der DDR“ und „Musik in der DDR“, wobei erstere eine offiziöse Richtung beschreibt, deren Autoren sich von den kulturpolitischen Reglementierungen nicht beeinträchtigt fühlten, und zweite eine latent bis offen oppositionelle Strömung, die das offizielle „Regelwerk“ mehr oder weniger

³ Zur Weihen 1999, 25.

⁴ Ebd. Diese Sichtweise stellt natürlich nur die „erwünschte“ offizielle Interpretation von Musik dar.

⁵ Tischer 2005a, 9. Zur Frage der Entstehung eines „angepassten“ Stils und dessen allmählichen Bedeutungsverlusts äußerte sich F. Schneider in Berg 2004, 18f.: „Wir haben es in fünfzig Jahren (...) mit 5000 Komponisten zu tun in Ost und West (...). Und unter denen, die neue Musik geschrieben haben, haben vielleicht fünf Prozent den Diskurs bestimmt. (...) (In der DDR) hat man die avancierte Spitze (...) unter Tabu gesetzt (...), deshalb rückte in der DDR plötzlich eine Art des Komponierens mit politischer Unterstützung als Idealtypus an die Spitze, (...) sozusagen traditionalistisches Komponieren im 20. Jahrhundert. (...) Daß per Dekret Avantgarde verboten war (...), das hat diesen Typ der sozialistischen Weltanschauungssymphonik hervorgebracht. (...) Und jetzt kommen die Tabuverstöße. (...) Die sozialistischen Komponisten (...) in den fünfziger Jahren (haben) weder Symphonik noch Kammermusik geschrieben (...). Das Ideal der sozialistischen Musik (...) sollte Vokalmusik sein. (...) Wir haben in den sechziger Jahren eine ganz auffällige Wende; weg von der Vokalmusik und hinein in den instrumentalen Bereich. Ab diesem Zeitpunkt beginnt also die relevante DDR-Symphonik oder Kammermusik, und es beginnt zugleich ein Stück Wiedergewinnung von Autonomie und Selbstwertgefühl bei den Komponisten.“

ignorierte oder unterließ.⁶ Es wäre jedoch kurzfristig und schwarzweißmalerisch anzunehmen, dass sich Musik in der DDR allein an diesen beiden Polen entwickelt hätte. Tatsächlich existierten zahlreiche Zwischenpositionen, an denen auch das Schaffen Günter Kochans zu verorten sein wird. Künstler, die sich zur DDR und/oder zur sozialistischen Idee loyal verhielten, mussten nicht zwangsläufig plakative, „sozialistisch-realistische“ Propagandamusik komponieren, und nicht jeder Avantgardist, der serielle Techniken oder Aleatorik nutzte, war zugleich Oppositioneller. Zudem eröffneten sich mit zunehmender kulturpolitischer Emanzipation von der Sowjetunion ausgehend von den ästhetisch-stilistischen Zwängen der 1950er und teilweise noch der 1960er Jahre mit den Jahren künstlerische Freiräume, welche schließlich zu einem weitgehend selbstbestimmten Komponieren in den letzten beiden DDR-Jahrzehnten führten. Häufig wird das Leben in der DDR dennoch unzulässigerweise vereinfachend als ein bipolares System dargestellt, dass die in ihm lebenden Menschen „zu Anpassung oder Widerstand zwingt. (...) Wer sich zur DDR bekennt, sich also mit ‚der Diktatur‘ identifiziert, ja bloß sich angepasst hat, erscheint in dieser Denkweise als moralisch minderwertig, positiv dagegen nur Widerstand, und wirklich konsequent Ausreise oder Flucht. (Aber:) Die Parteinahme für die sozialistischen Ziele der DDR war nicht gleich Anpassung, (und) interne solidarische Kritik im Interesse der Förderung der sozialistischen Entwicklung war nicht gleich Widerstand dagegen.“⁷ In diesem Sinne schrieb auch Tischer: „Komplicierter liegt der Fall bei jenen Komponisten, die leidenschaftlich ihre Arbeit in den Dienst der Sache, den Aufbau eines sozialistischen deutschen Staates stellten, aber keineswegs bereit waren, den Kunstcharakter ihrer Musik politischen Intentionen zu opfern.“⁸ Gerade dem Schaffen letzterer, zu denen auch Günter Kochan gehörte, gebührt eine differenziertere Betrachtung und Bewertung, die nicht allein von der Warte des heute als politisch korrekt Geltenden aus (ver-)urteilt, sondern das schöpferische Werk zunächst auf dessen künstlerische Qualität hin prüft. Dass eine solche Trennung von Kunst und Ideologie in Bezug auf Personen gelingen kann, beweisen der aktuelle Umgang mit den Werken etwa des Antisemiten Richard Wagner oder der Kommunisten Bertold Brecht, Hanns Eisler, Christa Wolf oder Dmitrij Šostakovič, die heute der nachträglichen Verurteilung entgehen – sei es allein durch historische Distanz, durch die Koinzidenz, nicht im „falschen“ System oder zur „falschen“ Zeit gelebt zu haben, durch den Ausgleich der Befürwortung einer an sich verurteilenswerten Idee mittels nachträglicher Stilisierung zum subversiven Widerstandskämpfer oder durch den Genius ihrer Werke, der den ihnen anhaftenden ideologischen „Makel“ in Kauf nehmen lässt. So wird eine endgültige und umfassende objektive (Neu-)Bewertung der Musik der DDR vermutlich erst dann möglich werden, wenn sie aus der historischen Distanz heraus geschehen kann, wo der Faktor persönlicher Verflechtungen, Betroffenheiten und Beiligungen und damit verbunden der tendenziösen Selbst- und Fremddarstellung einzelner Involvierter zum Zwecke der nachträglichen Reputationskorrektur oder Verdrängung verblasst und schließlich erlischt.⁹

⁶ Vgl. Tischer 2005a, 7; Noeske 2007, 1f. sowie Weiss 2010, 69-78 und Mayer 2010, 37-67.

⁷ Mayer 2010, 22.

⁸ Tischer 2005a, 7.

⁹ Vgl. Berg 2004, 2f.

2.1 Musik für den „neuen Menschen“ – die 1950er Jahre

Mit der Aufteilung Deutschlands in alliierte Besatzungszonen nach dem Ende des 2. Weltkrieges begann ein politisch-ideologischer Divergierungsprozess, der bereits vier Jahre später zur Gründung zweier deutscher Staaten führte, die unter dem Einfluss der sich gleichzeitig herausbildenden zwei großen Weltlager, dem amerikanisch dominierten kapitalistisch-westlichen und dem sowjetisch dominierten kommunistisch-östlichen standen. So wie sich die neu entstandenen Staaten BRD und DDR an den wirtschaftlichen, politischen und gesellschaftlichen Idealen ihrer jeweiligen Schutzmacht orientierten (und orientieren mussten), hatten auch die jeweiligen kulturpolitischen Vorstellungen der Westmächte bzw. der UdSSR entscheidenden Einfluss auf das wiederauflebende Kulturschaffen in beiden deutschen Staaten.¹⁰ Während im sich im Westen der Einfluss jedoch auf v.a. volkserzieherische Maßnahmen ohne expliziten Ge- bzw. Verbotscharakter beschränkte – im Rundfunk wurde gezielt neue Musik von im dritten Reich als „entartet“ geltenden Komponisten gesendet¹¹ –, wurde dem Osten sehr schnell die in der Sowjetunion bereits seit Anfang der 1930er Jahre geltende stalinistische Doktrin vom Sozialistischen Realismus in der Kunst aufoktroziert.¹² Nachdem diese 1948 von Andrej Ždanov neu formuliert worden war, um die geltenden Regularien im Spannungsfeld des aufkeimenden Kalten Krieges neu ausrichten und „Formalisten“ gezielt als „Antirealisten“ und damit Feinde des Sozialismus auf dem Gebiet der Kunst brandmarken zu können, fand mit dem Ziel des Transfers der sowjetischen Direktiven in die neu entstandenen sozialistischen Bruderländer im Mai 1948 in Prag der „2. Internationale Kongress fortschrittlicher Komponisten und Musikkritiker“¹³ statt. Mit Hilfe des sozialistischen Realismus, der in der DDR 1951 eingeführt wurde¹⁴, sollte es gelingen, eine genuin sozialistische Kunst zu schaffen, die parteilich, mit korrekter ideologischer Weltanschauung, volksverbunden, am klassischen Erbe orientiert, von optimistisch-positiver Grundhaltung und auf Inhalt und Aussage statt Form und Material orientiert sein sollte.¹⁵ Weder damals noch in den folgenden Jahrzehnten wurde aber je explizit dargelegt, wie realistische Musik zu klingen habe, so dass die Interpretation eines Werkes als realistisch oder formalistisch letztlich eine Willkürentscheidung blieb, die vor allem aufgrund der politischen Brauchbarkeit der Komposition und ihres Urhebers gefällt wurde.¹⁶ Bevorzugt wurden Vokalwerke,

¹⁰ Vgl. Jungmann 2011, 45, Schwerdtfeger 2007, 21f. sowie Tischer 2005a, 1. Dieser merkt ebd., 3 an, dass „alle Staatsformen Einfluß auf die Künste aus(üben), jedoch unterscheidet sich diese Kulturpolitik in offeneren und geschlosseneren Gesellschaften in ihrer Effektivität“, wobei die Kulturpolitik sozialistischen Musters „nicht nur willkürlich (verwirft), was ihr gerade nicht paßt, sondern versucht, (...) Regeln für eine erwünschte Kunstproduktion aufzustellen.“

¹¹ Vgl. Jungmann 2011, 133.

¹² Schwerdtfeger 2007, 22.

¹³ Schneider 1990, 368.

¹⁴ Brockhaus 1972a, 7; siehe auch dort (7-23) zu einer näheren Besprechung der auf Musik bezogenen Theorie des soz. Realismus aus DDR-Sichtweise, die in ihrer Ausführlichkeit in dieser Arbeit nicht berücksichtigt werden kann. Die Realismuskonzeption in der für die DDR relevanten Ausdeutung von E. H. Meyer ist zusammengefasst bei zur Weihen 1999, 82ff. nachzulesen. Konkret erfolgte die Einführung der Realismuskonzeption in der DDR nach der 5. Tagung des ZK der SED vom 15.-17.3.1951 mit dem Beschluss „Der Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur“, vgl. Braun 2007, 190, Anm. 28.

¹⁵ Ausführliche Beschreibung und Diskussion der Kriterien des Sozialistischen Realismus in Quinque 2011.

¹⁶ Vgl. Paul Dessau 1977 (in: Dibelius/Schneider 1997, 64f.): „Die Begriffe, mit denen wir hantieren, stimmen meist gar nicht, oder können Sie mir erklären, was ‚sozialistischer Realismus‘ ist? – Eisler wußte es auch nicht,

deren Text unmissverständliche sozialistische Botschaften enthielt, volkstümliche Stücke in konservativem, romantischem Klanggewand mit Neigung zum Monumentalen und Pathetischen und eventuellen Anklängen an die gemäßigte Moderne zwischen Prokof'ev, Hindemith und Les Six, daneben Werke, die die Tradition der politisch motivierten linken Musik der 1920er Jahre aufgriffen.¹⁷ Hoch im Kurs stand außerdem das politische Massenlied als eigenes Genre des Sozialistischen Realismus, das vor allem der Agitation und der Verbreitung sozialistischen Gedankenguts diente. Als Hauptfeind galt im Bereich der Kunst der sogenannte Formalismus, ein ebenfalls diffuser Begriff, unter dem neben der westlichen, vor allem der seriellen Avantgarde fast die gesamte westliche Musik des 20. Jahrhunderts von Mahler, Debussy und Stravinskij über die 2. Wiener Schule bis hin zu Zeitgenossen wie Boulez, Ives oder Messiaen sowie die Unterhaltungsmusik, vor allem der Jazz versammelt wurden.¹⁸ Infolge solcher Restriktionen entstanden zahlreiche epigonale und anachronistisch wirkende Stücke, die „eine heile neue Welt voller rosarotem Aufbruchspatthos und himmelblau arkadischem Wohlbehagen suggerieren¹⁹“ wollten und bestehende Widersprüche simplifizierten und verniedlichten. Frank Schneider beschreibt, dass man sich von den Maßgaben des Realismus einen wichtigen Beitrag für die moralische Unterstützung des Wiederaufbaus erhoffte: „Die unerhörten Investitionen für den Wiederaufbau der verwüsteten Wirtschaft nötigten den Künsten vorrangig effektive Beiträge und optimistische Zuwendungen ab. Die Beschwörung nationaler Traditionen oder patriotischer Gefühle hatten im Krieg Wirkungen gezeitigt, die man auch für die gesellschaftliche Restabilisierung in der Zeit danach nutzen zu können glaubte.²⁰“ Er spricht von einer westlichen Vorstellungen entgegenlaufenden sozialtherapeutischen Absicht der DDR-Komponisten jener Zeit und einer aufklärerischen Haltung mit dem Willen, progressive Alternativen zu apolitischer, absoluter Musik zu schaffen, wobei „die ästhetischen und kompositorischen Divergenzen (zwischen Ost und West) (...) kaum durch äußeren Druck allein (hätten) erzwungen werden können, wenn nicht innere Kräfte mit entsprechenden Überzeugungen und einschlägigen Traditionen aktiv geworden wären.²¹“ Durch die Realismuskonzeption wurde das Kulturschaffen der DDR auf den Anspruch der gesellschaftlichen Nützlichkeit verpflichtet, und Musik wurde ein geschätztes Mittel zur Erziehung und Formung des „neuen Menschen“ im Sinne des Sozialismus. Dergestalt bestimmten soziale Motivationen und politische Implikationen das Musikschaffen im östlichen Deutschland bis zur Wende und wurden zu einem Spezifikum der neuen

und der war sicher ein sehr guter sozialistischer Künstler, auch Realist. (...) Wenn Sie zum Beispiel die beiden Töne C und Fis anschlagen oder einen anderen Tritonus (...), können Sie mir doch nicht sagen, ob das sozialistisch oder kapitalistisch ist.“ Aus dieser Frage entsponn sich in der DDR während der 1960er Jahre die sogenannte „Materialdiskussion“, welche schließlich mit der Feststellung schloss, dass es nicht auf den Material-, sondern den Ideengehalt eines Kunstwerkes ankommt. Die Reifung dieser Erkenntnis brauchte allerdings innerhalb der offiziellen Diskussion ein gutes Jahrzehnt. Vgl. Jungmann 2011, 97 und Schwerdtfeger 2007, 108-112.

¹⁷ Schneider 1990, 364 und 370.

¹⁸ Ebd., 368. Dabei war die östliche Avantgarde keinesfalls ausgenommen, nur stand diese zum Zeitpunkt der Debatte nicht mehr so stark im Bewusstsein, da sie bereits Ende der 20er Jahre abgewürgt worden war. Man denke an den frühen Šostakovič oder Aleksandr Mossolovs „Zavod“ („Die Eisengießerei“).

¹⁹ Schneider 1990, 370; vgl. auch Mayer 1990, 61 und Klingberg 2000, 257: „Die Kunst sollte eine heile Welt vorspiegeln, sollte Schutz bieten vor der Bedrohung, die vom Wegbrechen alter Werte und Strukturen auszugehen schien.“

²⁰ Schneider 1990, 364f.

²¹ Ebd.

DDR-Musik. Obwohl die Mehrzahl der in der DDR arbeitenden Komponisten dem sozialistischen Realismus aufgrund fehlender künstlerisch umsetzbarer, konkreter Kriterien keine Bedeutung für ihre Arbeit zumaß, „ist doch die kompositorische Praxis in unterschiedlichem Maße von der theoretischen Debatte berührt. Hier zeigt sich eine Ausrichtung der Kompositionsästhetik an politischen Haltungen.“²²

Während „klassische“ Musik ehemals als eine Kunst galt, die einem verhältnismäßig kleinem bürgerlichen und elitären Publikum vorbehalten war, sollten nun breite Volksschichten Zugang zu dieser Art Hochkultur erhalten: „Überhaupt müssen wir dazu übergehen, für alle Konzerte, die unserer Jugend und der werktätigen Bevölkerung zugänglich gemacht werden sollen, ob im Konzertsaal, Rundfunk oder im Betrieb, allgemeinverständliche Einführungen in die jeweiligen Werke vorausgehen lassen, um die Voraussetzungen für ein besseres Verständnis dieser Kompositionen zu schaffen. (...) Sie müssen vor allem Zeit und Umstände, aus denen heraus diese Werke geschaffen wurden, klar aufzeigen, um sie in ihrem gesellschaftlichen Zusammenhang richtig verstehen zu können.“²³

Die Musik im Westen war zur gleichen Zeit von besagtem starkem Materialdenken geprägt, das die pragmatische Funktion von Musik kaum thematisierte. Nach der Vereinnahmung und dem Missbrauch von Musik im 3. Reich sollte nun entstehende Neue Musik nach westlicher Vorstellung keinen außermusikalischen Zwecken mehr dienen können, sie entledigte sich sozialer Verbindlichkeiten und Wirkmöglichkeiten und sollte quasi nur als kalkulierbares, entemotionalisiertes Materialkonstrukt ohne „tiefer“, d.h. außermusikalische Aussageabsicht existieren, das sich pragmatischen Zwecken entzieht.²⁴ Auf diese Weise geriet die Neue Musik jedoch bald in eine elitäre Nischensituation, in welcher sie nur von einem kleinen intellektuellen Publikum wahrgenommen wurde.²⁵ Gleichwohl gab es auch im Westen neben der progressiven Darmstädter Schule durchaus restaurative Tendenzen und „viel neue musikalische Provinzialität.“²⁶

Im Osten wurde dagegen stets eher nach den Inhalten denn nach der Form und dem Material gefragt. Nicht die Lust am Experimentieren stand hier im Vordergrund, sondern ein immer auf ein Publikum, auf die Politik gerichtetes funktionales Verhalten im Komponieren, ein Ausgerichtetsein auf einen latenten oder tatsächlichen Gegner oder mindestens ein reflektierendes und politisch denkendes Gegenüber.²⁷ „Dem seriellen Jahrzehnt in der BRD entsprach (somit) gleichermaßen einseitig das dogmatisch-konservative in der DDR, als Jahrzehnt der offiziellen pauschalen Mo-

²² Zur Weihen 1999, 462f.

²³ Kochan 1951, 17; vgl. o. A. 1990, 57: DDR-Kulturminister Dietmar Keller erklärte 1990, „ein breiter Zugang zur Kunst gehöre zu den Werten, die die kulturelle Identität der DDR unverwechselbar geprägt hätten.“

²⁴ Es soll jedoch erwähnt werden, dass es das Bestreben, eine für die Instrumentalisierung im Faschismus unbrauchbare Musik zu komponieren, auch in der DDR gab, so bei Paul Dessau und dem Zeuthener Kreis. Vgl. Noeske 2007, 3. Vgl. auch Jungmann 2011, 46 und Klingberg 2000, 252.

²⁵ Vgl. de la Motte-Haber 1995, 144 und Schneider 1990, 364 und 367. Selbstverständlich betrifft das nur die Hauptströmung avantgardistischer Musik in Westdeutschland und trifft beispielsweise für neue Kirchenmusik der Zeit nicht zu.

²⁶ Schneider 1990, 370. Bei den konservativeren bundesdeutschen Komponisten denke man z.B. an Werner Egk, dessen Oper „Der Revisor“ Ende der 50er Jahre über 30mal zur Aufführung kam (vgl. Jungmann 2011, 96), Carl Orff, der 1949 für „Antigonae“ sogar mit dem Nationalpreis der DDR ausgezeichnet wurde (später zurückgegeben), Karl Marx, Wilhelm Killmayer, Johannes Driessler, Ernst Pepping oder Reinhard Schwarz-Schilling.

²⁷ Vgl. Dibelius et al. 1990, 37f.; vgl. auch Mayer 1990, 60.

dernefeindschaft.²⁸ Trotz der offiziellen konservativen Linie der DDR-Kulturpolitik verfolgten die Komponisten im östlichen Teil Deutschlands, was sich in der Neuen Musik der BRD abspielte, waren noch nach dem Bau der Mauer über Hauptvertreter und -strömungen informiert und wurden, wenn auch mit Einschränkungen, durch die künstlerischen Tendenzen von jenseits des eisernen Vorhangs beeinflusst. Künstlerischer Austausch, die Aufführung von Werken des jeweils „Anderen“ war in begrenztem Rahmen, d.h. bei stilistischer Eignung und oft auf Basis weiter bestehender Vorkriegskontakte noch möglich.²⁹ „Besonders die jungen, interessierten Komponisten wußten hier (in der DDR, CQ) von den Veränderungen ‚drüben‘ mehr als die dort Arbeitenden von dem, was ‚hier‘ losgegangen war (...).³⁰ Eine erste subtile Annäherung auf künstlerischem Gebiet beschrieb Carl Dahlhaus mit der nach dem L’art-pour-l’art-Jahrzehnt der 1950er Jahre aufkeimenden angewandten, politisch orientierten Musik in der BRD³¹, während in der DDR, wo eine autonome Kunst von vornherein mit den ideologischen Grundsätzen nicht vereinbar war³², ähnliche, durch die generell stärkere Politisierung etlicher, auch scheinbar rein technischer Phänomene jedoch viel stärker fokussierte Tendenzen schon seit der Staatsgründung existierten und mit der Vorkriegstradition (linken) politischen Musizierens, wie sie Eisler, Weill und Dessau bereits seit den 1920er Jahren pflegten, eine konsequente historische Entwicklungslinie bildeten.³³

Der Volksaufstand in der DDR vom 17. Juni 1953 brachte im kulturpolitischen Bereich eine Rücknahme der Einflussausübung auf kulturelle Veranstaltungen und eine Dezentralisierung der Kompetenzen im kulturellen Bereich, zeigte jedoch keine Auswirkungen im Bereich kompositionstechnischer Innovationen. Dennoch bahnte sich allmählich eine stärkere Diskussion von bisher abgelehnten Kompositionstechniken an.³⁴ Im Januar 1954 wurde die Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten, welche die Kunst in der DDR bisher zentral gelenkt hatte, aufgelöst. Nach dem IV. Parteitag der SED im Frühjahr 1954 wurde ein Vorschlag der AdK vom Juli 1953 bestätigt, gemäß der Formel „überzeugen statt administrieren“ auf Repressionen weitgehend zu verzichten³⁵, doch bereits „vom Oktober 1954 trat ein Kurswechsel ein, in dessen Folge die Entwicklung der Künste bis zum Frühjahr 1956 wieder verstärkt der Parteileitung unterstellt wurde.³⁶“ Dabei wandelten sich ab 1955 die Parteivorgaben „von der Vorstellung einer direkten Beeinflussung der Musik im Sinne ideologisch begründeter ästhetischer und kompositionstechnischer Vorgaben hin zu einer eher pramatischen Lenkung im Rahmen des Aufbaus eines eigenständigen und funktionsfähigen Kulturbereiches. In den Mittelpunkt der Lenkungsversuche rückten Genres, die auf eine große Zahl von Rezipienten gerichtet sind (...).³⁷“

²⁸ Mayer 1995, 96

²⁹ Schneider 1990, 370.

³⁰ Mayer 1995, 97; vgl. auch Schneider 1990, 364.

³¹ Zit. nach Mayer 1995, 97.

³² Vgl. de la Motte-Haber 1995, 147.

³³ Mayer 1995, 97.

³⁴ Zur Weihen 1999, 68.

³⁵ Vgl. ND-Meldung vom 30.6.1953, zit. nach Tischer 2005c, 218: „Die staatlichen Organe sollen die Kunst in jeder nur denkbaren Weise fördern, sich aber jeder administrativen Maßnahmen in Fragen der künstlerischen Produktion und des Stils enthalten. Die Kritik muß der Öffentlichkeit überlassen bleiben.“

³⁶ Zur Weihen 1999, 41.

³⁷ Ebd., 42.

Einen weiteren Einschnitt brachte der XX. Parteitag der KPdSU 1956, auf dem, ausgelöst durch Chruščëvs Geheimrede, die Entstalinisierung ihren Ausgang nahm. Der von Chruščëv eingeschlagene Tauwetterkurs bewirkte auch ein allmähliches Abrücken von den starren Dogmen der stalinistischen Kulturpolitik, wobei sich der „neue Kurs“ in der DDR weniger stark bemerkbar machte als in anderen Ostblockstaaten, da „eine Koalition zwischen kritischen Teilen der Intelligenz, der Partei und der Gesellschaft“³⁸ sich nicht formierte und Reformansätze daher weitgehend nur innerhalb der Partei oder der Künstlerverbände geäußert wurden. Dennoch wurde den Künsten auch in der DDR eine freizügigere Auslegung der Realismus-Dogmen gestattet, in deren Folge etwa Kochan sein Klavierkonzert op. 16 WV III/2 veröffentlichte. Die Künstler hinterfragten bereits zunehmend den Sinn der Prinzipien des sozialistischen Realismus und verlangten nach einem konkreten, auch musikalisch-technisch umsetzbaren Regelwerk.³⁹ Allerdings erklärten die Komponisten der seinerzeit jungen Generation selbst die damalige Erweiterung der technischen Mittel auch mit einem Generationswechsel – die junge DDR-Komponistengeneration habe zunächst eine Ausbildungsphase gebraucht, um auch neuere Techniken zu beherrschen.⁴⁰

2.2 „Die Erstürmung der Höhen der Kultur“ – der Bitterfelder Weg und die 1960er Jahre

Bereits 1958 wurde mit dem V. Parteitag der SED, auf welchem die „10 Gebote der sozialistischen Moral und Ethik“ bzw. „10 Gebote für den neuen sozialistischen Menschen“ beschlossen wurden, erneut ein verschärfter kulturpolitischer Kurs eingeschlagen, der für die DDR das Ende der Tauwetterperiode markierte, nachdem erste Einschränkungen schon im Herbst 1957 nach einer kulturpolitischen Konferenz der SED erfolgt waren.⁴¹ Ergebnis des Parteitages war die Forderung, dass die Arbeiterklasse, nachdem sie der offiziellen Lesart zufolge bereits in Politik und Wirtschaft die Macht übernommen hatte, nun auch die „Höhen der Kultur“ erstürmen sollte.⁴² Durch werktätige Kulturschaffende sollte eine sozialistische Nationalkultur aus dem Volke heraus erwachsen, welche, da sie sozusagen an der Basis entstand, auch die Anliegen und Probleme dieser breiten gesellschaftlichen Masse besonders berücksichtigen und widerspiegeln sowie den „wachsenden künstlerischen und ästhetischen Bedürfnissen der sozialistischen Werktätigen“⁴³ gerecht werden sollte. Namensgebend war die am 24. April 1959 in Bitterfeld stattgefundene Autorenkonferenz, auf welcher, den Parteitagsdirektiven folgend, der sogenannte Bitterfelder Weg unter den Losungen „Greif zur Feder, Kumpel!“ und „Künstler in die Betriebe!“ ausgerufen wurde.⁴⁴ Dieser betraf jedoch nicht nur den literarischen Bereich, sondern prinzipiell alle Künste. Es entstanden Arbeiter-sinfonieorchester, Chöre, Theatergruppen und Malzirkel, die ihre Leistungen auf regelmäßig ver-

³⁸ Meuschel 1992, 1968, zit. nach zur Weihen 1999, 33.

³⁹ Zur Weihen 1999, 69.

⁴⁰ Ebd., darin Kochan, Kurz, Lesser zit. nach ebd.; vgl. auch Schwerdtfeger 2007, 37.

⁴¹ Braun 2007, 123 und zur Weihen 1999, 27f.

⁴² Vgl. zur Weihen 1999, 43 sowie Jungmann 2011, 79 und dies., 132: „Nur was das Volk verstehe, könne es auch schätzen lernen.“

⁴³ Tischer 2005b, 119.

⁴⁴ Ebd. Eine zweite Konferenz fand 1964 statt, vgl. Jungmann 2011, 135.

anstellten Arbeiterfestspielen präsentierten. Bereits 1965 wurde der Bitterfelder Weg wieder weitgehend aufgegeben, nachdem die Parteiführung erkannte, dass das angestrebte Konzept der Aufhebung der Trennung von Berufs- und Laienkunst in der erwünschten Form nicht aufging, die entstandenen Arbeiterkunstwerke den qualitativen Erwartungen nicht gerecht werden konnten und die Mehrheit der Arbeiterschaft wenig Bedürfnis nach der zu vermittelnden Kultur zeigte.⁴⁵ Einen letzten Versuch der Wiederbelebung des Kurses gab es mit dem VII. Parteitag der SED 1967, der aber letztlich auch erfolglos verlief. Dennoch korrespondierte die Idee, welche hinter dem Bitterfelder Weg stand, mit den kulturpolitischen Grundsätzen der DDR und zeitigte Wirkungen auch über die Arbeiterkunstzirkel und deren „Produkte“ hinaus. Um einen intellektuellen Zugang zur ehemaligen Hochkultur zu erlangen, die sich auf diesem Wege in eine Massenkultur verwandeln sollte, musste das Volk der DDR zunächst eine entsprechende Bildung erlangen, die es ihm erlaubte, die dargebotenen Kunstwerke auch „richtig“ zu verstehen. Entsprechend groß waren die Bemühungen, die seitens der DDR um die kulturelle Volksbildung betrieben wurden. Anlässlich von Aufführungen neuer Musik wurden Diskussionsrunden zwischen Publikum und Komponisten abgehalten, in denen die Zuhörer Fragen zum Werk und dessen Intentionen stellen konnten. Arbeiterbrigaden befassten sich mit neuen, sozialistischen Kunstwerken und wurden in ihren Betrieben von Künstlern besucht, um mit diesen darüber zu diskutieren. Ausstellungen und Konzerte wurden gemeinsam besucht, um sich die Welt der Kunst zu erschließen. Orchester und Chöre bestanden auch über die Phase des Bitterfelder Weges hinweg und wurden mit speziell für sie angefertigten Auftragskompositionen „beliefert“, wozu etwa die „Bilder aus dem Kombinat“ WV II/25 (1976/77) oder der Neubrandenburger Zyklus WV VII/7 (1968/69) von Günter Kochan zu rechnen sind.⁴⁶ Der westdeutsche Musikwissenschaftler Diether de la Motte notierte nach dem Besuch des 2. internationalen Symposiums „Musiktheorie“ in Leipzig 1986 als positive Aspekte der Musikentwicklung in der DDR die im Gegensatz zur BRD vorbildliche kulturelle Breitenarbeit auf dem Gebiet neuer Musik, die stilistische Breite und Gattungsoffenheit sowie die Selbstverständlichkeit, mit welcher neue Werke neben klassisch-romantischer Musik in den Konzertprogrammen stehen. Daneben erwähnt er außerdem das „sehr überzeugende Bild der Musikerziehung in der DDR.“⁴⁷

Trotzdem kann nicht geleugnet werden, dass sich die wirklich breite Masse der Arbeiterschaft auch weiterhin nicht für Hochkultur interessierte und „klassische“ Musik nach wie vor eher von einem bildungsnahen Publikum rezipiert wurde, was umso mehr noch für Neue Musik galt.

Zeitgleich verfolgte die DDR-Kulturpolitik einen „Zickzackkurs zwischen Phasen von Tauwetter und Eiszeit, zwischen ‚Bitterfelder Weg‘ und dem berüchtigten 11. Plenum des ZK der SED als Fallgrube wurde den Künsten eine etwas freizügigere Auslegung der Realismus-Dogmen gestattet.

⁴⁵ Vgl. Tischer 2005b, 120 und K. Wolf in Mitteilungen der AdK 1974, 8, zit. nach Jungmann 2011, 137: „Man kann doch einem Menschen, der schwer arbeitet (...), nicht sagen: Du mußt Kunst genießen. Er wird fragen, warum muß ich das, erklär mir.“ Siehe auch Mayer 2010, 51f. zu Sinn und Effekten des Bitterfelder Weges.

⁴⁶ Kochan hielt diese Bemühungen später für naiv: „Es sei die Illusion gewesen, in einem neuen Deutschland könne in einem relativ kurzen historischen Zeitraum eine neue Kultur wachsen, die alle Arbeiter, Bauern usw. gleichermaßen verstehen.“ In: zur Weihen 1999, 423; vgl. auch Kochan in Müller 1969b, 438.

⁴⁷ De la Motte 1986, 281-283, zit. 283; vgl. auch Härtwig 2004, 215 sowie Apel und Rackwitz 1972, zit. nach Rüß 1976, Dok. 95, 576.

Und das hieß, daß nun einige Komponisten – ich nenne Günter Kochan (...) – etliche Brücken über den Abgrund zu schlagen wagten, der zwischen dem heimischen Konservatismus und der avancierten Musik des Westens klaffte.⁴⁸ Anders gesagt pendelte die Kulturpolitik der DDR in den frühen 1960er Jahren „zwischen der Duldung künstlerischer Experimente und ihrer exemplarischen Unterbindung konzeptionslos hin und her.“⁴⁹ Stilistisch wurde dabei in der Musik häufig an die gemäßigttere Moderne von Bartók, Stravinskij und Hindemith angeknüpft, während später auch die 2. Wiener Schule und neuere Tendenzen ausgewertet wurden. Schneider erkennt hier eine weitere Annäherung beider Lager insofern, als dass zeitgleich im Westen der Serialismus seinen Alleingeltungsanspruch zu verlieren begann.⁵⁰ Ein wirklicher Anschluss an den Westen gelang der DDR – im Gegensatz zu anderen sozialistischen Ländern mit weniger konservativer Staatsführung – allerdings erst allmählich ab den 1970er Jahren.

Das erwähnte 11. Plenum des ZK der SED leitete einen erneuten kulturpolitischen Kurswechsel ein, der in seiner Radikalität die Formalismusdebatte um 1948 erneut evozierte.⁵¹ Dieser „kulturelle Kahlschlag“ des Jahres 1965 gestaltete sich als „konzentriert vorbereitete(r) Angriff auf den gesamten Kulturbereich (in Form einer) gebündelte(n) Konfrontation von Macht und Geist (...) (und eines) polemischen Rundschlag(s) (...) (gegen alle) für schädlich gehaltenen Tendenzen in der Literatur, dem Theater, dem DEFA-Film und der Jugendkultur (...).“⁵² Mit der Beendigung des „kurzen Sommers der Moderne“⁵³ sollten die Durchsetzung des sozialistischen Realismus als alleingültiger Kunstdoktrin erneut forciert und jegliche weitere Experimente, die dieser Lehre zuwiderliefen, unterbunden werden: „Die ungeschminkte Wirklichkeit wurde aus dem Diskurs verbannt.“⁵⁴ Obgleich die (ernste) Musik weniger stark betroffen war als die konkret wirklichkeitsabbildenden Künste Film, Literatur oder Theater, bedeuteten die neuen direktiven dennoch auch hier Einschränkungen im Gebrauch der Mittel, besonders im Bereich der avantgardistischeren Strömungen.⁵⁵ In seinen letzten Amtsjahren bis 1971 versuchte Staatschef Walter Ulbricht auf diese Weise, innovative künstlerische Impulse zu verhindern.⁵⁶ Ab 1965 lieferte in der DDR die sogenannte „Materialdebatte“ zusätzlich ästhetischen Diskussionsstoff (vgl. Anm. 16). Dabei griffen zahlreiche Komponisten das bisher bestehende Dogma an, welches musikalischen Fortschritt, d.h. die Nutzung avantgardistischen Materials und moderner Kompositionsweisen mit der ideellen, inhaltlichen Progressivität einer Komposition gleichsetzte. In Konsequenz dieser Kritik wurde gefordert, jegliche musikalische Mittel zunächst objektiv auf ihre Verwendbarkeit für „sozialistische“ Werke zu

⁴⁸ Schneider 1990, 370; vgl. auch Sporn 2006, 160.

⁴⁹ Braun 2007, 189.

⁵⁰ Schneider 1990, 370/72.

⁵¹ Vgl. Braun 2007, 190 und Zimmermann 2004, 25 sowie Berg 2004, 10f.

⁵² Braun 2007, 189; vgl. Schwerdtfeger 2007, 110.

⁵³ Magenau, Christa Wolf, 196, zit. nach Braun 2007, 190.

⁵⁴ Braun 2007, 190. Vgl. Erich Honecker, zit. nach ebd 190f.: „Unsere Deutsche Demokratische Republik ist ein sauberer Staat. In ihr gibt es unverrückbare Maßstäbe der Ethik und Moral, für Anstand und gute Sitte. (...) Wir stimmen jenen zu, die feststellen, dass die Ursachen für diese Erscheinungen der Unmoral und eine dem Sozialismus fremde Lebensweise auch in einigen Filmen, Fernsehsendungen, Theaterstücken, literarischen Arbeiten und in Zeitschriften bei uns zu sehen sind.“ – Bericht des Parteibüros an das 11. Plenum des ZK der SED, vorgelesen von Erich Honecker am 16.12.1965.

⁵⁵ Vgl. Klingberg 2000, 250. Stärker betroffen war die sog. „Beat-Musik“, vgl. Schwerdtfeger 2007, 110.

⁵⁶ Braun 2007, 246.

prüfen und keine Technik von vornherein aus vermeintlich ideologischen Gründen auszuschließen.⁵⁷ Diese Ansicht, welche dem DDR-Musikschaffen neue Impulse gab, vertrat u.a. auch Günter Kochan.⁵⁸

Außenpolitisch beeinflusste im 2. Jahrzehnt der DDR die Schließung der innerdeutschen Grenze die Musikentwicklung, indem die Kontaktmöglichkeiten in den Westen und der beiderseitige Austausch in noch stärkerem Maße als zuvor eingeschränkt und gemeinsame Veranstaltungen weitgehend eingestellt wurden. In der DDR führte diese Entwicklung zu einer verstärkten Konzentration auf das inländische Musikleben und eine noch bis zur allmählichen Öffnung der 1970er Jahre anhaltende Dämpfung des Einflusses internationaler Entwicklungen: „Im wahrsten Sinne abgeschottet, wohnten wir umso tiefer in der Provinz, je rigider Informationsflüsse blockiert wurden und je weniger die immer kürzer gemachte ideologische Meßlatte als passend deklarierte, - alles natürlich nur der Vergrößerung des verbleibenden Rests dienend.“⁵⁹ So waren die 1960er Jahre in der DDR gekennzeichnet von der Ausbildung verschiedener Personalstile, die sich bereits in zunehmendem Maße von einer dogmatischen Auffassung des sozialistischen Realismus lösten und oft die bis dahin verdammte Dodekaphonie in gemäßigeren Kontexten auswerteten.⁶⁰ In diese Entwicklung lässt sich auch das kompositorische Werk Günter Kochans aus den 1960er Jahren einreihen (vgl. Kap. 3.3).

2.3 „Prinzipiell ist alles möglich, was dem Sozialismus nützt“ – Dekonstruktion des Sozialistischen Realismus und Öffnung – die 1970er und 1980er Jahre

Nach der Entmachtung Ulbrichts und der Übernahme des Amtes des 1. ZK-Sekretärs durch Erich Honecker erfolgte 1971 auf dem VIII. Parteitag der SED zunächst ein wirtschaftspolitischer Paradigmenwechsel, der bei vielen Künstlern Hoffnung auf eine Liberalisierung der Kulturpolitik weckte.

⁵⁷ Schwerdtfeger 2007, 108f.

⁵⁸ Vgl. Kochan 1976.

⁵⁹ Helge Jung in Gerlach 1991, 269; vgl. Schwerdtfeger 2007, 97. Noeske 2007, 1 bemerkt, dass von „Neuer“ Musik bei den meisten DDR-Kompositionen nach westdeutschen bzw. internationalen Standards insofern nicht gesprochen werden könne, da die genutzten Paradigmen wie Atonalität oder Serialität bereits seit mehreren Jahrzehnten bekannt gewesen seien. Allerdings stellt sich dann die Frage, ob nicht generell ein großer Teil neu komponierter Musik, egal in welchem Land und System, unter dieser Prämisse nicht als Neue Musik gelten dürfte. Fraglich ist dann auch, ob zur Komposition „Neuer Musik“ zwangsläufig das zugrunde liegende Material vollständig neu entwickelt werden muss. Folgt man diesem Gedankengang, gelangt man erstaunlich schnell ins Fahrwasser der in der jungen Bundesrepublik um die Funktion und Aufgabe Neuer Musik geführten Debatten. Dies weist darauf hin, wie sehr noch von heutigen Autoren die damals in der BRD definierten Wirkungskriterien von Musik bzw. Kunst als allgemeingültig betrachtet und angewendet werden, ohne dass dieser Allgemeingültigkeitsanspruch hinterfragt wird. Tischer 2005a, 2 bemerkt dazu richtig, dass „der Blick vom Eigenen auf das Fremde geprägt (ist) von der Überzeugung der Normalität des Eigenen und der Abnormalität des Fremden. Diese vermeintlichen Normalitäten haben sich zu Denkkonventionen und Kategorien verfestigt“, die bis heute fortbestehen. Gemäß Noeske 2005a, 98 handelt es sich bei der Annahme, die ostdeutsche Musik hätte die westdeutsche Entwicklung lediglich verspätet nachgeholt, um einen Trugschluss, da sich – wie schon beschrieben – die Herangehensweisen an Musik in beiden Systemen in manchen Bereichen grundlegend unterschieden. Insofern ist auch eine Beurteilung beider Musiken nach gleichen Maßstäben obsolet. Vgl. dazu auch Jungmann 2011, 76 und 134 sowie dies., 131: „Nach westlicher Lesart jedoch herrschte die Vorstellung vor, Kunst könne sich im kommunistischen Lager nicht ereignen, da die Voraussetzung zu freiem künstlerischen Schaffen nicht gegeben sei, während man von Seiten der DDR das künstlerische Potenzial der ‚freien‘, aber nicht gesellschaftsbezogenen Musik lange Zeit bestritt.“

⁶⁰ Zur Weißen 1999, 71f. sowie Rienäcker 2006, 137.

Dieser Kurswechsel schien nach der 4. Tagung des ZK der SED im Dezember 1971 einzutreten, als Honecker verkündete: „Wenn man von der festen Position des Sozialismus ausgeht, kann es meines Erachtens auf dem Gebiet von Kunst und Literatur keine Tabus geben.“⁶¹ Unter dem Vorbehalt des ersten Teilsatzes, dass Kunst auch weiterhin sozialistischen Schaffens- und Wirkungsprinzipien gehorchen müsse, wurde damit der Handlungsspielraum für Kunstschaffende in der DDR im „Bestreben, die Reputation des Regimes nach innen und außen zu erhöhen“⁶², nach den rigiden 1960er Jahren stärker erweitert. Zugleich sollten durch die gelockerte kulturpolitische Atmosphäre nach Ansicht des Musikwissenschaftlers Matthias Braun auch materielle Mängel in Bevölkerung und Wirtschaft sowie innenpolitische Zwänge kompensiert und ein neues Vertrauensverhältnis zwischen der SED und den Kulturschaffenden der DDR aufgebaut werden.⁶³ Es galt nun offiziell, was Alexander Abusch in der AdK einige Jahre zuvor schon intern geäußert hatte: „In der Kulturpolitik wird mit geistigen Unterschieden, verschiedenen Einstellungen gerechnet, aber das Entscheidende ist die Treue zur DDR.“⁶⁴ Zwar bekräftigte der Minister für Staatssicherheit Erich Mielke 1972 nochmals die Wichtigkeit der Kernpunkte aus der Realismuskonzeption für die korrekte ideologische Bildung und Erziehung des Volkes durch Kunstwerke⁶⁵. An ihr wurde offiziell bis zum Ende der DDR festgehalten, doch war nun der politische Kurs zur Umsetzung solcher Direktiven ein anderer als noch 10 oder 20 Jahre zuvor. In der Realität des Kunstschaffens verlor die Doktrin, welche in den 1980er Jahren vollends zur leeren Worthülse verkam, nahezu beliebig benutzt und gedehnt werden konnte und von Komponisten und anderen Künstlern nur noch verspottet wurde, fast vollständig an Bedeutung, obgleich offiziell beteuert wurde, man hielte natürlich am sozialistischen Realismus fest.⁶⁶ Dieser liberalere Umgang mit den offiziellen Begrifflichkeiten war mitbestimmt durch die Umstände der zeitgleich einsetzenden Entspannungspolitik sowie der internationalen Anerkennung der DDR, womit ein „Strategiewechsel bei der Repression im Innern von eher harten zu sogenannten vorbeugenden operativen Maßnahmen, flankiert von einer insgesamt abgemilderten Praxis in der politischen Justiz“⁶⁷ einherging, und der Absicht der DDR-Führung, im Westen ein möglichst positives Bild des Staates zu erwecken.⁶⁸ Die Komponisten reagierten auf

⁶¹ Honecker, Schlusswort der 4. Tagung des ZK der SED am 17.12.1971, zit. nach Rüß 1976, 287; vgl. Lühr 2004, 20.

⁶² Braun 2007, 246f., vgl. Schwerdtfeger 2007, 226.

⁶³ Braun 2007, 247.

⁶⁴ Karl Hossinger, Erinnerungsprotokoll über eine Besprechung beim Stellvertreter des Vorsitzenden des Ministerrates Genossen Alexander Abusch (...) am 7.2.1966, zit. nach Braun 2007, 197. Vgl. auch Klingberg 2000, 250.

⁶⁵ Braun 2007, 247f.

⁶⁶ Gespräche mit Peter Aderhold und Inge Kochan am 19./20.11.2012. Vgl. die Äußerungen Lessers zur Definition des soz. Realismus 1972, zit. nach Rüß 1976, Dok. 105, 647: „Der einzelne Komponist erläutert den sozialistischen Realismus meist so, wie er ihn selbst praktiziert (...). Der sozialistische Realismus bezeichnet eine notwendigerweise sich immer wieder neu entfaltende Beziehungsqualität zwischen Musik und Gesellschaft, umfaßt somit das Produzieren, Interpretieren und Rezipieren der Musik, und erst in deren Dialektik wird der gesellschaftliche Wert von Musik faßbar.“ oder Tischer 2005a, 3. Kochan in Gerlach 1986, 305: „Zum sozialistischen Realismus (...) bekenne ich mich auch heute noch, aber ich verstehe darunter keine bestimmte stilistische Richtung, sondern das Bemühen, für die Menschen in unserem sozialistischen Staat eine Musik zu schreiben, die sie gebrauchen können.“ Noeske 2005a, 99 bemerkt gar, dass die Realismuskonzeption geradezu in ihr Gegenteil „umgepolt“ werden konnte, indem statt der erträumten die reale Wirklichkeit wiederspiegelt wurde.

⁶⁷ Braun 2007, 249.

⁶⁸ Ebd.

die nachlassenden Zwänge bereits seit Ende der 1960er Jahre mit einer Verlagerung des kompositorischen Fokus von der Vokalmusik auf das instrumentale Schaffen.⁶⁹

Der neue Kurs bedeutete jedoch keineswegs eine vollständige Liberalisierung der Künste. Noch 1977 wird in einem konspirativen Kritikpapier der AdK festgehalten, dass „die künstlerische Arbeit (...) in der DDR durch zu viele alte und neue Tabus eingeschränkt (wird), die von den Künstlern nicht angetastet werden dürfen. Dieser Zustand führt zu Qualitätsverlusten in der Kunst. In deren Folge verschlechtert sich das Vertrauensverhältnis der Künstler zur Partei.“⁷⁰

In den 1980er Jahren erfolgte schließlich keine grundlegende Änderung des kulturpolitischen Kurses mehr; vermutlich, da aufgrund rapide wachsender wirtschaftlicher Probleme sowie außen- und innenpolitischer Spannungen der politische Fokus auf anderen Bereichen lag. Formal hielt die SED an ihrer kulturpolitischen Deutungshoheit fest, derzufolge Künstler die Realität nicht beobachten und kritisieren, sondern im Sinne „sozialistischer Kunstschaffender“ die Rolle des ‚aktiven Mitkämpfers, des leidenschaftlichen Mitstreiters spielen (sollten), der die Ideen des Friedens und des Sozialismus in die Massen trägt.“⁷¹ Ähnlich wie schon zu Beginn der 1960er Jahre war der kulturpolitische Alltag jedoch von unvorhersagbaren Kursschwankungen zwischen Zugeständnissen und Einschränkungen bestimmt, wobei die Parteiführung sich auch mithilfe der verbleibenden loyalen Kulturschaffenden nach Kräften bemühte, der Realität zum Trotz das möglichst positive Bild einer erfolgreichen DDR zu zeichnen.⁷² Allerdings musste sie erkennen, dass sich durch die Werke des sozialistischen DDR-Kunstkanons keine Stabilisierung der Gesellschaft mehr erreichen ließ. „Das beabsichtigte identitätsstiftende Phänomen trat bei so manchem Ostdeutschen erst ein, als die DDR als Staat nicht mehr existierte.“⁷³

Die Komponisten der DDR, vor allem die jüngere Generation, begannen, sich mit Lockerung der offiziellen Vorgaben auch nach außen sichtbar von den Beschränkungen der stalinistisch geprägten, dogmatischen Realismustheorie zu befreien, neuartige Kompositionsmittel auch westlicher Provenienz nicht mehr nur in „Schubladenkompositionen“, sondern auch auf öffentlicher Bühne zu erkunden und auf ihre Brauchbarkeit für eine zeitgemäße Neue Musik hin zu prüfen, die dennoch das Anliegen der gesellschaftlichen Stellungnahme über Musik nicht verleugnete.⁷⁴ Zwar wurde bereits früh in der Musik „das komponiert, was der Komponist wollte“⁷⁵, doch konnten derartige Werke bis dahin oft kaum öffentlich zur Diskussion gestellt werden. „Diese (nun komponierte, CQ) Musik zeigte einen neuartigen, unerhörten, soll man sagen, ‚ungehörigen‘ Realismus, weil sie den Schleier der schönen Idealisierungen abzustreifen und die realen Verhältnisse in aufreizenden Klang zu belichten sich bemühte. Man bezweifelte in wachsenden Freiräumen des schöpferischen

⁶⁹ Schneider 1979, 14 und 34f. sowie Schwerdtfeger 2007, 80. Vgl. Frank Schneider in Anm. 5.

⁷⁰ HA XX/7, Probleme im Zusammenhang mit dem Präsidenten der AdK der DDR (...) vom 23.2.1977; BStU, MfS, HA XX, Bdl. 75, zit. nach Braun 2007, 283.

⁷¹ Erich Honecker, politischer Bericht des ZK der SED an den XI. Parteitag der SED. Protokoll der Verhandlungen des XI. Parteitages der SED, Berlin (Ost) 1986, 84; zit. nach Braun 2007, 403f.

⁷² Braun 2007, 404f.

⁷³ Ebd., 410.

⁷⁴ Vgl. Schneider 1990, 372.

⁷⁵ Hans Jürgen Wenzel in Dibelius et al. 1990, 37. Noeske 2007, 13 merkte an, dass „eine Mißachtung der Staatsdoktrin des Sozialistischen Realismus (...) in der DDR keine existenzgefährdenden Konsequenzen (hatte); ein Künstler mußte in diesem Fall jedoch damit rechnen, künstlerisch und sozial isoliert zu werden.“

Experimentierens den lange gültigen Regelkanon für ‚realistisches‘ Musizieren nach offizieller Meinung, aber ebenso die dogmatischen Verbindlichkeiten der im Westen wechselnden avantgardistischen Moden.⁷⁶

Gefördert wurde weiterhin vor allem, „was die Verhältnisse konkret illuminierte, beziehungsweise, was akustische Utopien aufbaute. Dies ging natürlich sehr gut anhand der klassischen Kompositionsmodelle. Besonders Durchbruchskonzeptionen, historisch sozusagen vorausproduziert durch den Gang aus dem Faschismus in den Kommunismus, wurden zum missverstandenen nach-beethovenschen Grundriß.⁷⁷“ Was Frank Schneider jedoch verschweigt ist, dass diese Deutung oft auch erst im Nachhinein durch Musikkritiker in fertige Kompositionen hineininterpretiert wurde, um sie im Sinne der geltenden Weltanschauung auszulegen, wobei sich die Komponisten mit keinem Wort zu derartigen Intentionen äußerten oder bestenfalls Andeutungen gemacht haben. Ein Beleg für diese Praxis ist Schneiders eigene Interpretation von Günter Kochans 2. Sinfonie als Musterbeispiel für sozialistischen Realismus in der Musik.⁷⁸ Kochan, der sich 1995 erinnerte, dass „eigentlich (...) keiner so richtig (wußte), was das ist⁷⁹“, hatte zwar die Sinfonie dem 20. Jahrestag der DDR-Gründung gewidmet, jedoch in keinem Wort ein sonstiges außermusikalisches Programm erwähnt, welches Schneider dann aber an kleinsten musikalischen Bausteinen festmachte. Hannelore Gerlach vermutete gar, dass es sich dabei gar um eine bewusst positive gehaltene, politisch gefärbte Interpretation von an sich absoluter Musik handelte, mit der Kochan weiter in die Rolle des staatsnahen und ideologietreuen Komponisten gedrängt werden sollte.⁸⁰

Günter Mayer schrieb, dass viele Werke, die in der DDR entstanden, inzwischen zum historischen Dokument geworden und durch ihren Situationsbezug und Inhalt heute unaufführbar sind. Er gab jedoch zugleich zu bedenken, dass dies auch auf zahlreiche, v.a. politisch motivierte Arbeiten von Komponisten außerhalb der DDR und des sozialistischen Lagers zutrifft. Weiter heißt es bei ihm, dass das Gesamtwerk der jeweiligen Komponisten dennoch nie auf einzelne Themen oder Genres begrenzt sei, sondern es bei jedem ein breites ästhetisches Spektrum mit unterschiedlichen Genres, Formen und Schreibweisen gegeben habe, die „nicht linear auf politische Grundüberzeugungen zurückgeführt werden (können), wohl aber auf sozialhistorisch wesentliche Grunderfahrungen, den musikalischen Materialstand etc.“⁸¹ Die propagierten ästhetischen Normen seien spätestens

⁷⁶ Schneider 1990, 372 sowie Rienäcker 2006, 154: „Ich habe (...) einen Dissertationsentwurf (...), der sich mit Kategorien des ‚sozialistischen Realismus‘ befasste, mit den Worten zurückgewiesen, der Doktorand möge darüber nachdenken, warum die Komponisten derlei Bemühungen nur noch mit höhnischem Lachen vergelten.“

⁷⁷ Frank Schneider in Dibelius et al. 1990, 37; vgl. auch Jungmann 2011, 90 und Schneider 1979, 21.

⁷⁸ Schneider 1969; vgl. auch Lesser 1972, zit. nach Rüß 1976, Dok. 105, 643f.

⁷⁹ Kochan in zur Weihen 1999, 418.

⁸⁰ Gespräch mit Hannelore Gerlach am 19.11.2012. Bereits 1979 widersprach Schneider seiner 10 Jahre zuvor gemachten Interpretation und schrieb, „Die Sinnfälligkeit der klanglichen Abfolgen und ihrer Zusammenhänge entbehrt, weitab von deskriptiver Programmatik, einer ‚erzählbaren‘ geschichts- oder geschichtenträchtigen Kausalkette.“ – in Schneider 1979, 244. Noeske 2005b, 189 zitiert zudem eine Stellungnahme Schneiders von 1994 („Vom Reden und Schweigen“, Schneider 1994, 92-102, hier 100), in welcher er gesteht, „daß zahlreiche seiner eigenen Analysen von vornherein bewußt als Legitimation Neuer Musik in der DDR angefertigt wurden, wissenschaftlicher Nachprüfung jedoch zumindest in den Teilen, in denen über die Feststellung musikalischer ‚Sachverhalte‘ hinaus Spekulationen hinsichtlich des musikalischen Gehalts angestellt werden, nicht standzuhalten vermögen.“

⁸¹ Mayer 1995, 89.

ab Mitte der 1960er Jahre von den bedeutenden kompositorischen Talenten unterlaufen und ausser Kraft gesetzt worden.⁸² Danach entwickelte sich auch in der DDR die Neue Musik aus der verordneten Anti-Modernität der 1950er Jahre „über den partiellen Diskurs mit der westlichen Avantgarde (während der sechziger und siebziger Jahre) bis zum nahtlosen Anschluß an internationale, postmoderne Tendenzen in den achtziger Jahren (...).⁸³“

2.4 „Emigranten im eigenen Land“ – Umgang mit dem kulturellen Erbe der DDR nach der politisch-gesellschaftlichen Wende – die 1990er und 2000er Jahre

So einschneidend sich die Wende im persönlichen Bereich und in den Arbeitsbedingungen vieler (wenn auch nicht aller) ostdeutscher Komponisten ausgewirkt hat, so wenig hat der politische Umbruch von 1989/90 einen musikalischen, stilistisch-ästhetischen Umbruch bewirkt. In einer Briefbefragung von 50 Komponisten stellte Gisela Nauck 1995 fest, dass die Hauptfolge neben neuen künstlerischen Kontakten vor allem eine Veränderung der sozialen und künstlerischen Voraussetzungen des Komponierens war. Der vorher „in überschaubaren Bahnen verlaufende Kommunikationskreislauf zwischen Komposition, Interpretation, Verbreitung und Rezeption (brach zusammen). Mit den ökonomischen und sozialen Strukturen der ehemaligen BRD wurden auch deren kulturelle auf die der DDR gedrückt wie eine Schablone auf die noch erkennbar modellierte Knetmasse, ohne Rücksicht auf bereits ausgebildete (...) eigenkulturelle Ansätze. In den erhalten gebliebenen musikvermittelnden Institutionen herrschten nun entweder neue Leute, meist aus Westdeutschland, oder neue inhaltliche Orientierungen und mit diesen ein neues Wertgefüge, dessen Maßstäbe die der westdeutschen Musikkultur sind. Das über Jahrzehnte gewachsene Netz an Kontakten und Beziehungen zwischen Komponisten, Veranstaltern und Verbreitern neuer Musik in der DDR ist mit dieser Auflösung zerrissen.⁸⁴“ Die neue deutsche Komponistenszene, welche im wesentlichen die alte westdeutsche blieb, wurde maßgeblich bestimmt von einer aus der Darmstädter Schule hervorgegangenen Avantgarde⁸⁵, die an den Schreibweisen eines überkommenen Neoklassizismus, neuer Einfachheit, kurzum, der gemäßigten Moderne mit mutmaßlich sozialistischem Inhalt, auf die die Musik der DDR aus weitverbreiteter Unkenntnis heraus oft reduziert wurde, keinerlei Interesse zeigte. „Nur wenigen Liebhaber (sic!) dieser Kunst war im Ausland bewußt, daß es in jenem kleineren, östlichen Deutschland auch neue Musik gab – wie fast überall auf der Welt, mit ähnlich verstörendem Klang und mit vergleichbaren Schwierigkeiten, vorurteilslos Gehör oder sogar echte Gegenliebe zu finden. Dabei entstand solche Musik in Hülle und Fülle, in allen nur denkbaren Spielarten und Stilrichtungen, vom epigonalen Quark bis zur avantgardistischen Bijouterie – und umgekehrt. Etwa tausend Stücke von ungefähr dreihundert Berufskomponisten

⁸² Mayer 1995, 89.

⁸³ Schneider 1995a, 111.

⁸⁴ Nauck 1995, 119f.

⁸⁵ Klingberg 2000, 255f.

verzeichnete Jahr für Jahr die Statistik der Uraufführungen!⁸⁶ Die Entwicklung der DDR-Musik hatte im Vergleich mit der der Bundesrepublik weniger Skandalöses, Aufregendes, nie gehörtes Neues zu bieten; nach Jahren der Verzögerung durch die Formalismus-Realismus-Debatte und anderweitigen ästhetischen Eingriffen stellte sie entweder eine Kopie von Prozessen dar, welche im Westen schon durchlaufen wurden und deswegen nicht mehr interessant waren, oder sie entsprach Tendenzen, welche in der BRD bewusst ausgespart blieben: „Dass eine Reihe von Komponisten Ostdeutschlands den Fachleuten in Westdeutschland schon (vor der Wende) fremd gewesen war, lag an der Ost-West-Teilung, nicht zuletzt aber daran, daß diese mit ihrem Werk den seit den fünfziger Jahren herrschenden Anforderungen der westdeutschen ‚Avantgarde‘ nicht genügen konnten, genauer, nicht folgen wollten.“⁸⁷ Hinzu kam, dass die in gewisser Weise hermetische Komponistenlandschaft der DDR über das VKM-Auftragswesen stark gefördert wurde und mit der Biennale und den DDR-Musiktagen über exponierte Plattformen im nationalen Konzertleben verfügte. Dadurch erfuhren die inländischen Komponisten im Vergleich anderen Ländern eine verhältnismäßig hohe Aufmerksamkeit und eine Art kulturpolitischer Fürsorge von staatlicher Seite. Nach 1990 entfielen diese Podien, und der Kreis der ostdeutschen Komponisten stand nun im Wettbewerb mit Musikschaaffenden nicht nur aus dem ganzen wiedervereinigten Deutschland, sondern auch aus Europa und der Welt, so dass die Behauptung innerhalb dieser verschärften Konkurrenzsituation automatisch schwerer wurde.⁸⁸ An die Stelle der überschaubaren DDR-Musiklandschaft war Unübersichtlichkeit getreten, dazu neue Konkurrenzsituationen und aufkeimende Rivalität zwischen ehemaligen Kollegen innerhalb eines anonymen Musikgeschäfts. Vor allem die ältere Generation, die größtenteils im Osten ansässig blieb, fühlte sich als „Emigranten im eigenen Land“⁸⁹, wie Georg Katzer sich erinnerte, und verlor z.T. die künstlerische Motivation zum Komponieren, während die jüngere Generation eher die sich neu eröffnenden Perspektiven des Arbeitens und der Weiterbildung nutzte.

⁸⁶ Schneider 1995a, 111. Dazu Lühr 2004, 17: „(Die Künstler) antworteten auf die Zumutungen des Staates hochindividuell, was von schlichter Anpassung bis zur stolzen Selbstbehauptung reichen konnte und in Widerstand und Eigensinn oft Qualitäten von Format hervortrieb.“ Vgl. auch Jungmann 2011, 135.

⁸⁷ Jungmann 2011, 167; Smitmans 2006, 3; vgl. auch Oehlschlägel 1995: „Andere westdeutsche Foren der neuen Musik sind an jeglichen möglichen Beziehungen zu ostdeutschen Komponisten in den siebziger und achtziger Jahren gezielt vorbeigegangen, ohne daß sich daran nun seit 1989 etwas geändert hätte.“ Anzumerken ist, dass auch aus östlicher Perspektive die DDR-Musik nicht unbedingt stärker rezipiert wurde, da dort das Augenmerk entweder wie in der DDR auch auf die jeweilige nationale Schule gerichtet war (Ungarn) oder aufgrund eigener progressiver Tendenzen (Polen) direkt in die BRD und weiter nach Westen ging, wobei „die DDR einem ‚schwarzen Loch‘ zwischen Ost- und Westeuropa“ glich. (Piel 2002, 284).

⁸⁸ Vgl. Nauck 1995, 122f.; demzufolge betraf das Wegbrechen der kulturellen Infrastruktur besonders den Bereich der neuen Musik, wozu neben fehlenden Aufträgen auch vergleichsweise geringere Sendezeiten und durch Eingliederung in die westdeutschen Niederlassungen wegbrechende Verlage gehören – bis auf Ausnahmen wurden nur noch alte Restauflagen abverkauft oder diese gleich vernichtet; dazu auch Schneider 1990, 363: „Aus westdeutscher Sicht erschienen die Vorgänge im Osten oftmals als pure Abfälle vom rechten Wege, als zu bestaunende oder zu bedauernde Exotika, die man zwar registrierte, aber doch nicht wirklich ernst nahm. Aus östlicher Sicht blieb zwar die westdeutsche Entwicklung stets intensiv im Blick und im Ohr, aber lange Zeit war die praktische Zugänglichkeit zu den Quellen sehr erschwert und führte leicht zu einer isolierten, beschönigenden, verklärenden Aufwertung der Leistungen im eigenen Lande.“

⁸⁹ Katzer in Nauck 1995, 120. Drastischer noch Reiner Bredemeyer ebd.: „Sie hätten wirklich die Neutronenbombe nehmen sollen, dann wären wir alle weg und die Grundstücke hätten sie gehabt, selbst das Meißener Porzellan wäre ganz geblieben. Uns wollen und brauchen die nicht.“

Die neue Deutungshoheit oblag nun größtenteils westdeutschen Musikkritikern und Komponisten, die das Kulturschaffen der DDR weder wahrgenommen haben noch den Willen dazu hatten. Die Komponisten der DDR, vor allem diejenigen, welche nicht zur Avantgardeszene gehörten, „waren zu Unbekannten für die Musikpublizistik in Presse und Rundfunk sowie die Dramaturgen an Theatern und Orchestern geworden. Werkverträge und Kompositionsaufträge wurden makuliert.“⁹⁰ Die Analyse der bundesdeutschen Konzertprogramme der 1980er Jahre von Heß 1994 belegt, dass sich unter den 20 meistgespielten Komponisten kein einziger Ostdeutscher befand, nur wenige Komponisten der DDR wurden überhaupt im Westen aufgeführt.⁹¹ Nicht anders gestaltete sich allerdings die umgekehrte Situation – kaum ein westdeutscher Komponist wurde in der DDR gespielt; allerdings gab es über die Westmedien immerhin die – zahlreicher als umgekehrt genutzte – Möglichkeit, auch diese Musik zu rezipieren.⁹²

Mit den neuen demokratischen Verhältnissen änderte sich auch das Verhältnis zwischen Musik, Politik und Ideologie. Dieses in der DDR jahrzehntelang existierende Spannungsfeld wurde praktisch über Nacht aufgelöst und bedeutete für viele Komponisten einen Verlust an sozialer und gesellschaftlicher Relevanz – „letztlich ist das Sich-Einmischen durch musikalische Innovationen irrelevant, weil folgenlos geworden.“⁹³ So empfand mancher die neu erlangte absolute Freiheit auf künstlerischem Gebiet als Sturz in die Beliebigkeit und Irrelevanz des eigenen Schaffens. Frank Schneider merkte an, „daß natürlich immer ein Teil der Aufgaben, auch für die Musik, in Ersatzhandlungen für die fehlende Kommunikation über die landeseigenen geistigen Konflikte und Widersprüche bestand. (...) DDR-Musik (...) hat immer auch einen gewissen politisch motivierten, ernsthaft widersprechenden Untertext sogar in der Instrumentalmusik.“⁹⁴ Nach dem Wegfall dieser speziellen Kommunikationsfunktion von Musik bestimmten nun nicht mehr situativer Bedarf, Aufträge und Inhalte oder auch Kritik, was komponiert wird, sondern „neue Zwänge“, wie sich Paul-Heinz Dittrich erinnerte: „Selbst mein Musikverlag kommt mit solchen Anliegen zu mir: ‚Wollen Sie sich nicht mal ein bisschen anpassen.‘ Das Wort ‚anpassen‘ ist für mich ein rotes Tuch geworden. Ich sollte mich schon in der DDR sehr viel anpassen. (...) Jetzt geht es um Ästhetik, früher ging es um politische Fragen. (...) Alles ist ein kapitalistisches System des Warenverkehrs. Und die Musik wird Ware. Ich denke nicht so. Ich weiß aber, daß der Verlag so denken muß, weil er auch ohne Subventionen seinen Laden aufrecht erhalten muß. Und deswegen habe ich nicht so viele Auffüh-

⁹⁰ Smitmans 2006, 3.

⁹¹ Jungmann 2011, 167 und Heß 1994, 76, 105, 311 und 349: Die Komponisten sind Siegfried Matthus mit 8 Werken in 19 Konzerten, Manfred Trojahn mit 12 Werken in 17 Konzerten, Udo Zimmermann mit 9 Werken in 17 Konzerten und Günter Kochan mit 2 Werken in 2 Konzerten. Vgl. den Artikel von Stefan Weiss 2010 (in Noeske/Tischer 2010), 69-78.

⁹² Schneider 1990, 373. Eine Ausnahme war Hans Werner Henze, der gute Beziehungen in die DDR pflegte.

⁹³ Nauck 1995, 125; vgl. auch Oehlschlägel 1995, 138. Vgl. auch Dieter Schnebel in Dibelius et al. 1990, 43: „Ich fände es verhängnisvoll, wenn in der Kunst jetzt die kritischen Momente durch die neue Situation wegfielen.“ Auch Mauricio Kagel mahnte an, dass neue Musik heute vor allem Luxus sei und ihr zunehmend der oppositionelle Charakter fehle. (Piel 2002, 284). Dazu auch Braun 2007, 429: „Den Künstlern (...) war ihr Kontrahent, ihr Feind, ihr Partner – je nach Einstellung – verloren gegangen. (...) Ein Durcheinander von Abwicklung und Besitzstandswahrung, von Anklage und Rechtfertigung, Aufarbeitung und Verweigerung, Analyse und nostalgischer Verklärung nahm seinen Lauf.“ Vgl. auch Noeske 2005a, 98.

⁹⁴ Fank Schneider in Dibelius et al. 1990, 37 sowie Schneider 1990, 369.

rungen.⁹⁵ Auch Frank Schneider erkannte 1990 die Probleme einer Neuen Musik, die ihre Funktion als gesellschaftspolitisches Sprachrohr verloren hatte: „Eine relative Ferne von den klanglichen Alltagsbedürfnissen, den Verlust an funktionaler Geläufigkeit muß nun neue Musik in beiden Staaten offenbar als Preis zahlen für ihren unleugbaren Gewinn an internationaler Reputation.“⁹⁶

Dass sich eine neue Ästhetik des wiedervereinigten Deutschlands nicht entwickeln konnte, lag sicher zum einen an der weitgehenden Marginalisierung der ostdeutschen Komponistenlandschaft und zum anderen daran, dass davon stilistisch vor allem die bestehen konnten, die auch vor 1989 schon Anschluss an avantgardistische westliche Strömungen gesucht haben. „Der endgültige Fall der Mauer eröffnete keinen Blick in eine terra incognita internationaler musikalischer Entwicklungen. Seit Mitte der achtziger Jahre hatte die DDR-Musik eine stilistische Vielfalt mit kompositorischen Anknüpfungs- oder Orientierungspunkten (...) erreicht.“⁹⁷ Bereits seit Beginn der Honecker-Ära näherten sich laut Frank Schneider „östliche Pluralität und westliche Postmoderne einander an“⁹⁸, und spätestens in den 1980er Jahren hätte sich die Neue Musik von BRD und DDR in ihrem Pluralismus stilistischer Orientierungen praktisch nicht mehr unterschieden.⁹⁹

Gerade den ehemals erfolgreichen DDR-Komponisten wurde nach 1990 zum Vorwurf gemacht, dass sie sich opportun verhalten, durch die Komposition von Auftragswerken zu politischen Anlässen an den Staat verkauft hätten und so zum Opfer ideologischer Vereinnahmung geworden wären. Günter Mayer sah darin eine „grobe Vereinfachung“, da zum einen derartige Anlässe zunächst auch ganz profan als Einkommensquellen genutzt wurden und zum anderen die entstandenen Werke zu verschieden seien, als dass sie pauschal als Propagandagetön abgetan werden könnten:¹⁰⁰ „Der Rückblick auf die Periode Musikgeschichte der DDR (ist) aus der gegenwärtigen Sicht des Niedergangs dieser, einst auf Sozialismus hin orientierten Republik, also mit dem heutigen Wissen um das Scheitern der so lange für sicher gehaltenen historischen Perspektive, nicht ohne Einfluß auf die Beurteilung der weltanschaulich-ideologischen und ästhetischen Grundhaltungen all jener, die der damaligen Orientierung grundsätzlich gefolgt waren, beziehungsweise derer, die sich schon in jenen Jahren skeptisch zurückgehalten haben (...). Daraus bereits ästhetische Werturteile (negative natürlich) ableiten zu wollen, hieße nur, heute die alte dogmatische Gleichstellung von Musik und Ästhetik unbedacht zu reproduzieren.“¹⁰¹

Ein wesentlicher Punkt, der die Vertrauensbasis in den Ost-West-Beziehungen des wiedervereinigten Deutschlands bereits unmittelbar nach der Wende nachhaltig störte und der dazu führte, dass die folgenden Umstrukturierungen statt als gemeinsames Anliegen oft eher als ein Kampf zwischen Ost- und Westdeutschen empfunden wurden, war der siegerposenhafte Umgang einiger nach 1990 als „Aufbauhelfer“ auch in die Musikinstitutionen entsandter Westdeutscher mit dem,

⁹⁵ Paul-Heinz Dittrich in zur Weihen 1999, 461; vgl. auch Frank Schneider in Dibelius et al 1990, 40: „Es gibt die Furcht, wenn sich DDR-Komponisten versuchen, in Zukunft in der Bundesrepublik zu etablieren, daß sie in ein Räderwerk von Marktmechanismen geraten und dem nicht standhalten können.“

⁹⁶ Schneider 1990, 369.

⁹⁷ Nauck 1995, 127, vgl. auch Dibelius et al. 1990, 35.

⁹⁸ Frank Schneider auf dem Symposium „Musik-Macht-Perspektiven“, Weimar 2001, zit. nach Piel 2002, 283.

⁹⁹ Schneider 1990, 373.

¹⁰⁰ Vgl. Mayer 1995, 98f.

¹⁰¹ Ebd., 86f.

was sie in den neuen Bundesländern vorfanden: „Neu an der heutigen Situation ist (...), daß sich eine Reihe von höchst konservativen Kollegen bar jeder Sensibilität für die östlichen Bundesländer interessieren, die vorher nie einen Schritt über die DDR-Grenze getan haben, nun aber in ‚Herrenreitermanier‘ – oder sollte ich sagen im Stil des Manchester-Kapitalismus? – ‚Beziehungen‘ zu ostdeutschen Institutionen und Musikern herstellen.¹⁰²“ Das polemische Pauschalurteil, dass die BRD-Geschichte den erfolgreichen und richtigen Weg markiere und die der DDR den Weg derer, die alles falsch gemacht haben und nun als absolute Verlierer auch so zu behandeln seien, hat gewiss stark zur Vorurteilsbildung und -verhärtung auf beiden Seiten beigetragen und vor allem auf ostdeutscher Seite zu einer Abwehr- und Trotzhaltung geführt, die dann als Sturheit, Unverbesserlichkeit oder Ewiggestrigkeit ausgelegt wurde. „Für Kunst, Politik wie für alle Menschen in diesem an sich selbst zerbrochenen Land gab es (...) historisch keine Chance eines wirklich neuen Beginns, einen wie auch immer selbstbestimmten und von den Erfahrungen der eigenen zurückliegenden, vierzigjährigen Geschichte getragenen Weg einzuschlagen.¹⁰³“ Georg Knepler kritisierte bereits 1990 die mangelnde Bereitschaft, sich – auch öffentlich – mit der Identität der DDR in umfassender Weise auseinanderzusetzen, um die in 40 Jahren gewachsenen und unzweifelhaft vorhandenen Spezifika in Denk- und Gefühlsnormen herauszustellen, zu diskutieren und so einen konstruktiven Umgang damit zu ermöglichen. Er bemängelte die stattfindende Reduktion der sogenannten DDR-Identität auf die Formel DDR=SED=Stasi¹⁰⁴, die von Voreingenommenheit ausgeht und diese reproduziert und weiterträgt. Eine Aufarbeitung der Vergangenheit kann erst dann erfolgreich stattfinden, wenn von Pauschalurteilen Abstand genommen wird und unter Berücksichtigung weltanschauungs- und zeitbedingter Ideale, Intentionen und Zwänge ein objektiver Blick auf erbrachte Leistungen, Unterlassungen und Vergehen gleichermaßen gerichtet wird. Dass dieser Weg noch nicht bis zum Ende beschritten ist, zeigt exemplarisch der Umgang mit dem Werk Günter Kochans heute, 23 Jahre nach dem Ende der DDR.

3 Biographische Notizen zu Günter Kochan

3.1 Jugend und Studienzeit – die 1930er und 1940er Jahre

Günter Kochan wurde am 2. Oktober 1930 in der brandenburgischen Stadt Luckau in der Niederlausitz geboren. Sein Vater Friedrich Kochan (1891-1978) war gelernter Schreiber und später Finanzbeamter sowie Mitarbeiter einer Handelsorganisation für landwirtschaftliche Produkte (VEAB). Die Mutter Hedwig Kochan (geb. Scharfe, 1901-1979) erlernte den Beruf der Verkäuferin. Kochan

¹⁰² Oehlschlägel 1995, 139, dazu auch Heiner Müller 1990, zit. nach Braun 2007, 433: „Was hier passiert, ist ein Vorgang der Eroberung, der Unterwerfung, nicht der Vereinigung (...), und es wird schwer sein, die Reste unserer Tempel zu behaupten gegen die Implantation der Kirchen, die da draufgesetzt werden sollen.“ Vgl. auch Jungmann 2011, 166f.

¹⁰³ Nauck 1995, 127; vgl. auch Dibelius et al. 1990, 41, ähnlich äußerte sich Thomas Schinköth 1993, zit. nach Härtwig 2004, 216: „Allerdings besteht gegenwärtig (...) erneut die Gefahr der (...) Ignoranz (...), zumal deutlich geworden ist, daß das gegenwärtige Gesellschaftssystem künstlerischen Identitäten in den neuen Bundesländern kaum Lebensräume zu verschaffen vermag: Das liegt nicht an dem ‚System‘ als Abstraktum, sondern an den Menschen, die es regieren“, womit einmal nicht die Politiker gemeint sind.“

¹⁰⁴ Knepler 1990, 477f.

wuchs in Luckau auf, wo er bereits ab 1936 Klavierunterricht erhielt und ab 1937 die Volksschule besuchte. Das Elternhaus war nicht in besonderer Weise musikalisch geprägt. Kochans Kindheit „verlief ohne große Ereignisse, eher beschaulich, verspielt in kleinstädtisch-ländlichem Milieu.¹⁰⁵“ In die bis 1941 dauernde Volksschulzeit fallen Kochans erste Kompositionsversuche, in welchen sich der Wille zur Nachahmung von im Klavierunterricht kennengelernten Stücken, vor allem klassischen Sonatinen und Sonaten, zeigt: „Komponieren ist erstmal eine Art Spieltrieb gewesen mit dem Ziel, das, was gerade auf dem Klavier geübt wurde, auch noch selbst umzusetzen.¹⁰⁶“ Daneben erkundete Kochan bereits als Kind seine Umgebung auf musikalische Art, indem er „mit unbändigem Eifer (...) viele Gegenstände auf ihren Wert als Schlag- oder Klanginstrumente prüfte.¹⁰⁷“ 1941 wechselte Kochan auf die Luckauer Oberschule und traf zeitgleich auf Elfriede Sommer, eine Luckauer Klavierlehrerin und Absolventin der Berliner Musikhochschule, die den Schüler in seiner weiteren musikalischen Entwicklung wesentlich förderte und, wie sich Inge Kochan erinnert, „musikalisch erst auf den Weg brachte.¹⁰⁸“ Nachdem der frühe, nur nach Gehör erteilte Klavierunterricht bei verschiedenen Lehrern zu keinen nennenswerten Erfolgen geführt hatte und die Lehrer an die Grenzen ihrer Fähigkeiten brachte¹⁰⁹, bekam Kochan nun nicht nur eine fundiertere instrumentale Ausbildung, sondern gewann auch Einblicke in Harmonielehre, Kontrapunkt, Generalbassspiel, Gehörbildung sowie historische und systematische Zusammenhänge der Musik und erhielt zudem erste Gelegenheit, sich der Öffentlichkeit vorzustellen. In die Zeit des Unterrichts bei Elfriede Sommer fiel auch Kochans Entschluss, Musiker zu werden, „vielleicht Pianist (oder) Dirigent.¹¹⁰“ Von den „braven“ Kompositionen des jugendlichen Kochan, die noch den Vorbildern nacheifern, welchen er im Unterricht begegnete und sein Ringen um die Bewältigung des Notationsprozesses und um Formgebung bezeugen, sind 15 in einem mit „Kinderwerke“ beschrifteten Ordner gesammelte Werke der Jahre 1942-48 erhalten¹¹¹, zumeist kleine Kammermusikstücke, Klavierkompositionen und Lieder mit Widmungen an die Eltern und Lehrer, die bereits eine Auseinandersetzung des Jungen mit klassischer und zeitgenössischer Literatur erkennen lassen, welche auch in den folgenden Jahrzehnten Inspirationsquelle für Kochans musikalisches Schaffen bleiben sollte. Dass Kochans frühe kompositorische Experimente nicht nur auf Anerkennung stießen, belegen handschriftliche Anmerkungen in den Autographen, wo hier in Lehrerhandschrift „diese Sonate ist nicht gut“ vermerkt ist und an anderer Stelle der offensichtlich enttäuschte Junge in ungelenker Kinderschrift notiert: „Diese Komposition warf mir der Luckauer Oberschul-Direktor Friedrich Kaempfer buchstäblich an den Kopf: ‚Nimm deinen Mist.‘ --- Es ist ja noch lange nichts, das weiß ich aber - - ----.“ Musikalisch ist als Einfluss neben der Unterrichtsliteratur auch die damals moderne, aus der Singebewegung entstandene Haus- und Spielmusik auszumachen, die sich in der bevorzugten Behandlung vorromantischer Volkslieder, Titel wie „Konzert im alten Stil“,

¹⁰⁵ Brennecke, Gerlach und Hansen 1979, 154.

¹⁰⁶ Gespräch mit Inge Kochan am 20.11.2012

¹⁰⁷ Brennecke, Gerlach und Hansen 1979, 154.

¹⁰⁸ Gespräch mit Inge Kochan am 20.11.2012

¹⁰⁹ Brennecke, Gerlach und Hansen 1979, 154.

¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹ Zum Recherchezeitpunkt befindlich im von Peter Aderhold verwalteten Nachlass in Berlin.

„Kleine Spielmusik“ und der Zuwendung zu tradierten Formmodellen wie der Passacaglia oder der Toccata zeigt. Diese musikantische Prägung und der Hang zur „Gebrauchsmusik“ im Sinne einer Musik, deren vorrangige Intention es ist, musiziert zu werden und sich dabei explizit dem Hörer mitzuteilen und zu erschließen, sollten Kochans gesamtes Schaffen bis zu seinem Tode maßgeblich beeinflussen, obgleich klanglich die Einflüsse der Neorenaissance und des Neobarock ab den 1960er Jahren stärker in den Hintergrund treten.¹¹² Die Wurzeln dieses „Musikantentums“ sind gewiss in der musischen Bildung der Nationalsozialisten zu suchen, welche Kochan spätestens ab 1943 direkt erfuhr, als er Schüler des musischen Gymnasiums in Leipzig wurde. Er besuchte die Schule, welche nach dem Bombardement Leipzigs im Dezember 1943 nach Nossen evakuiert wurde, bis 1945. Dort sollte er im Sinne der Nationalsozialisten eine „soldatisch-musische“ Ausbildung als Voraussetzung für seinen späteren Beruf erlangen. Kochan selbst hob als prägende Eindrücke dieser Zeit den Kontakt zu seinen damaligen Mitschülern und späteren Musikerkollegen Siegfried Kurz, Siegfried Stöckigt, Eberhard Grünenthal und Saschko Gawriloff sowie Erfahrungen mit neuer Musik, v.a. Chormusik des Neoklassizismus und der Neorenaissance von Hugo Distler, Ernst Pepping, Helmut Bräutigam und Carl Orff und das heimliche Kennenlernen von Werken auch unerwünschter Komponisten wie Hindemith und Stravinskij hervor. Er erinnerte sich an musikalische Diskussionsrunden mit Johann Nepomuk David, dem damaligen Rektor des Leipziger Konservatoriums, und die ersten Hörerfahrungen mit der Musik Johann Sebastian Bachs.¹¹³ Die musikalische Welt, mit der Kochan in seiner Jugend Kontakt hatte, war – wie die vieler seiner Zeitgenossen in Ost und West – geprägt durch Neoklassizismus und Neorenaissance.¹¹⁴ Als wichtigste Einflüsse dieser Zeit benannte er Paul Hindemith, Béla Bartók, Dmitrij Šostakovič¹¹⁵, seinen Tonsatzlehrer Boris Blacher und seinen Lehrer und Mentor Hanns Eisler. Prägend war für Kochan das Erlebnis der Erstaufführung von Šostakovičs 5. Sinfonie kurz nach Kriegsende und die Bekanntschaft mit den Streichquartetten Hindemiths.¹¹⁶ Und gerade die Musiksprache Dmitrij Šostakovičs war es, welche bis in Kochans Kompositionen der frühen 1960er Jahre immer wieder deutlich hindurchklingt. Mit den Werken der Zweiten Wiener Schule oder der amerikanischen Avantgarde eines Ives oder Varèse hatte Kochan weder in seiner Schulzeit noch während des folgenden Studiums intensiveren Kontakt, und nachdem er sie schließlich kennenlernte, lehnte er ihre Ästhetik ab, da sie seinen Vorstellungen von den Aufgaben der Musik nicht entsprach. Kochan erinnerte sich 1969: „Der Beginn meiner Arbeit als Komponist fällt etwa mit dem Zeitpunkt der Gründung unserer Republik zusammen. Es kam mir damals nicht darauf an, wie ein großer Teil der Nachkriegsgeneration junger Komponisten in Deutschland an Schönberg oder später an We-

¹¹² Vgl. Thein 2004, Sp. 380. Kochan im Interview 1972, zit. nach Rüß 1976, Dok. 68, 358: „Die Singebewegung halte ich für außerordentlich wichtig. Auch wenn da manchmal einfach mit simpel verwechselt wird.“

¹¹³ Brennecke, Gerlach und Hansen 1979, 154. Laut Prieberg 1982, 292, zit. nach zur Weihen 1999, 387 entstanden die musischen Gymnasien auf Anregung Hitlers als Kopplung von Konservatorium und Oberschule in Frankfurt (1939) und Leipzig (1941).

¹¹⁴ Vgl. Berg 2000, 236 und Klingberg 2000, 255 oder Kneipel 1987, 35.

¹¹⁵ In dieser Arbeit wird für russische Namen und Begriffe die wissenschaftliche Transliterationsmethode verwendet, die mit diakritischen Zeichen arbeitet. Sie bietet den Vorteil der eindeutigen Rückführbarkeit auf die kyrillische Originalschreibweise. Klingberg 2000, 258 bezeichnet Hindemith als den „heimlichen Lehrmeister einer großen Zahl von Komponisten in der DDR.“

¹¹⁶ Perten 1969, 2 sowie Kochan in Dasche 1986, 18.

bern anzuknüpfen, sondern das neue Leben, der Aufbauwille, der Optimismus der Jugend und eine Reihe anderer Faktoren, (sic!) prägten mein Weltbild und gaben mir Impulse zur schöpferischen Tätigkeit. (...) Ich persönlich habe es mir zur Aufgabe gemacht, eine Musik zu schreiben, die, ohne die Ausdrucksskala der musikalischen Charaktere einzuengen, geradezu diese freundlichen und freudigen Züge trägt.¹¹⁷ Kochans Bestreben war es, den Aufbau der neugegründeten DDR als Kulturschaffender mitzutragen und durch seine Musik ein neues sozialistisches Lebensgefühl erschaffen zu helfen: „Seine frühen Werke, namentlich die Jugendlieder und Kantaten, entstanden aus dem Bedürfnis, aktiv an der Entwicklung teilzuhaben und eine neue, zuversichtliche Lebenshaltung stimulieren zu helfen.“¹¹⁸

Das Kriegsende brachte die Auflösung der musischen Gymnasien mit sich, so dass Kochan zunächst in sein Elternhaus, an die Luckauer Oberschule und zu Elfriede Sommer zurückkehrte. In dieses letzte Luckauer Jahr fällt Kochans erster Kontakt und sein darauffolgender Eintritt in die FDJ. Er wurde gebeten, zur Gründungsversammlung der Ortsgruppe Mendelssohn-Werke am Klavier darzubieten. „So war die FDJ für mich zunächst dies: Eine Jugendorganisation, die sich einer von mir verehrten Kulturtradition annahm. Danach erst fing ich an, mich mit ihren anderen Zielen zu beschäftigen, zu identifizieren und durch Lieder Ausdruck zu verleihen.“¹¹⁹ Gleichwohl legt der bereits 1946 erfolgte Beitritt nahe, dass Kochan bereits zu diesem Zeitpunkt seine politischen Ideale gefunden und durch die FDJ repräsentiert sah.

Elfriede Sommer vermittelte den 16jährigen 1946 über Siegfried Borris zur Aufnahmeprüfung an die Charlottenburger Musikhochschule nach Berlin. Kochan verließ die Schule ohne Abschluss und nahm ein Studium in den Fächern Komposition bei Hermann Wunsch und Konrad Friedrich Noetel sowie Klavier bei Maria Petersen auf.¹²⁰ Prägende Einflüsse erhielt er auch durch seinen Kontrapunktlehrer Boris Blacher, den er Zeit seines Lebens sehr schätzte.¹²¹ Im Nachhinein betrachtete Kochan dieses Studium insofern kritisch, als ihm der Kompositionsunterricht als eine Art Leerlauf erschien, der „keine zwingenden Aufgaben stellte“¹²², sich mit der rein handwerklichen Vermittlung kompositorischer Fertigkeiten begnügte und nicht nach dem Zweck des Komponierens und nach der gesellschaftlichen Rolle von Musik fragte. Kochan erinnerte sich: „Lediglich bei Boris Blacher hatte ich einen hervorragenden Kompositionsunterricht, daran denke ich mit Freude zurück. Ansonsten schrieb ich eine Klaviersonate und eine Geigensonate nach der anderen. Mein Lehrer sagte nur: ‚Was wollen Sie jetzt schreiben?‘ – ‚Jetzt schreibe ich eine Cellosone.‘ – ‚Aber was wollen Sie dann schreiben?‘ – ‚Dann schreibe ich wieder eine Klaviersonate.‘ – ‚Das ist sehr schön.‘ (...) Dieser Unterricht befriedigte mich nicht mehr, und ich fragte mich: Was soll das? Welche Funktion hat die Musik? Kannst du nicht mehr tun und etwas Sinnvolles? Dieses Sinnvolle fand ich tatsächlich noch in den Jahren meines Studiums, 1949 etwa, in dem Kreis um Jean Kurt

¹¹⁷ Kochan 1969, 39 in MuG 1/1969.

¹¹⁸ Gerlach 1979, 258.

¹¹⁹ Kochan in Sellin (BZA), 3.4.1984.

¹²⁰ Brennecke, Gerlach und Hansen 1979, 154.

¹²¹ Vgl. Kochan in Dasche 1986, 18.

¹²² Brennecke, Gerlach und Hansen 1979, 154.

Forest¹²³ und Andre Asriel im Berliner Rundfunk.¹²⁴ Forest beeinflusste Kochan vor allem in ideologischen Fragen und befestigte dessen sozialistische Gesinnung.¹²⁵ „Nach und nach wurde mir klar, für wen ich eigentlich Musik mache; es stand für mich nun bald fest: Nur in dem sozialistischen Teil Deutschlands kannst du arbeiten und nur hier ist deine Arbeit sinnvoll.“¹²⁶

Bereits während der Studienzzeit in Charlottenburg erhielt Kochan durch Gelegenheitsengagements, welche ihm sein materielles Auskommen sicherten, vorrangig als Pianist und teils auch als Komponist, Kontakt zu verschiedenen musikalischen Institutionen Berlins. Inge Kochan erinnert sich: „In Berlin (...) sagte man ihm, (...) ‚Komponieren, ja, das ist alles interessant, was Sie uns hier vorlegen, aber davon kann man nicht leben. Lernen Sie mal ordentlich Klavier spielen.‘ Und das hat ihm dann auch über die Studienzzeit hinweggeholfen. Dann hat er hier korrepetiert und da begleitet und im Ballett gespielt und Chansons geschrieben und alles Mögliche gemacht, was man als junger Mensch so macht, (...) natürlich auch schon ‚ernsthafte‘ Musik (...), und die ist damals auch immer aufgeführt worden.“¹²⁷ 1948 bekam Kochan „durch einen glücklichen Zufall“¹²⁸, wie er sagte, Kontakt zur Abteilung „Unser Lied, unser Leben“ des Berliner Rundfunks und damit zur FDJ, von welcher er fortan Kompositionsaufträge für politisch motivierte Gebrauchsmusik in Gestalt kurzer Orchesterstücke, Chöre, Jugend- und Massenlieder erhielt¹²⁹ und wo er bis 1951 als freier Mitarbeiter beschäftigt war.¹³⁰ Den Kontakt zur FDJ bezeichnete Kochan selbst mehrfach als persönlichkeitsprägend: „Meine gesamte künstlerische und politische Entwicklung (wurde) entscheidend durch den Jugendverband geprägt.“¹³¹ – „Durch die Liederbewegung der 50er Jahre erwarb ich die für alle musikalischen Genres wichtige Fähigkeit: die Bewegung in den Menschen zu verstehen, und zum Ausdruck zu bringen.“¹³² Erst später merkte er auch kritisch an, dass er dem Massenlied in seinem frühen Schaffen zu Ungunsten anderer Genres zuviel Aufmerksamkeit gewidmet hat, was allerdings auch zusätzlichen kulturpolitischen Zwängen geschuldet war (vgl. folgendes Kapitel).¹³³ Nachdem einige von Kochans Studienkompositionen bereits in kleinerem Rahmen an Vortragsabenden der Hochschule aufgeführt worden waren, etwa die Sonate für 2

¹²³ Jean Kurt Forest, 1909-1975, Massenliedkomponist, Mitarbeiter des Berliner Rundfunks 1948-52, dort Referent für Chormusik, ab 1949 Chefdirigent, ab 1952 Chefdirigent beim Deutschen Fernsehfunk.

¹²⁴ Brennecke, Gerlach und Hansen 1979, 155; siehe auch Kochan in Christa Müller 1973, 19.

¹²⁵ Kochan in Müller 1969b, 438.

¹²⁶ Ebd.

¹²⁷ Gespräch mit Inge Kochan vom 20.11.2012. Vgl. auch Kochan in zur Weihen 1999, 404 - er betonte, dass sich Liedkompositionen zu jener Zeit meist aus Bekanntschaften mit Schriftstellern, Chordirigenten oder FDJ-Kulturfunktionären ergeben hätten und keine Aufträge waren, sondern unentgeltlich ausgeführt wurden. Anders gestaltete sich die Situation mit Film- und Hörspielmusiken, vgl. ebenda, 405.

¹²⁸ Müller 1969b 438.

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ Vgl. zur Weihen/Kochan 1995, zit. nach zur Weihen 1999, 59: „Die Abteilung ‚Unser Lied – unser Leben‘ in der Abteilung ‚Volksmusik‘ vergab Aufträge und bot Ende der vierziger Jahre vielen Komponisten Arbeitsmöglichkeiten. So waren z.B. Andre Asriel (und) Günter Kochan (...) häufig bei der Abteilung beschäftigt, was mit dazu beitrug, daß sich junge Komponisten (...) in ihrer Arbeit nach Ost-Berlin orientierten. G. Kochan (...) berichtete dem Autor (...): ‚Ich war (...) am Rundfunk freier Mitarbeiter, d.h. ich bot Kompositionen an, schrieb Lieder für Jugendchöre, Chansons u.a.‘ Darüber hinaus bot diese Verbindung zur Abteilung ‚Volksmusik‘ jungen Komponisten wie Kochan auch Möglichkeiten, in der Sendereihe ‚Junge Komponisten stellen sich vor‘ eigene Werke zu präsentieren.“

¹³¹ Kochan in Junge Welt vom 10.04.1979, in Skladny 1983 .

¹³² Kochan in Sellin (BZA), 3.4.1984.

¹³³ Kochan in zur Weihen 1999, 397.

Klaviere WV V/9 oder die Hesse-Lieder WV IX/4, bot sich nun beim Rundfunk eine ungleich größere Bühne für die Aufführung und Verbreitung seiner Musik. Gesendet wurden nicht nur Massenlieder, welche fortan in großer Zahl entstanden, sondern auch Kantaten über Texte v.a. Bertold Brechts und unpolitische Kompositionen wie die Ringelnatz-Lieder WV IX/5.

So befremdlich wie die Tatsache erscheint, dass unmittelbar nach dem Zusammenbruch des Nationalsozialismus Menschen abermals einem totalitären, wenn auch ideologisch entgegengesetzten Führerkult folgten, ist aus heutiger Sicht kaum nachvollziehbar, wie die damaligen Zeitgenossen weder die Ähnlichkeit der neuen sozialistischen Massenlieder mit der Agitationsmusik der Nationalsozialisten noch die des Stalin-Kultes mit dem Führerkult um Hitler bemerken konnten oder wollten. Tatsächlich wurde jedoch offenbar weniger nach stilistisch-ästhetischen als vielmehr nach inhaltlich-textbasierten Kriterien unterschieden. So äußerte sich Kochan selbst 1984: „Die Nazis hatten uns mit von Inhalt und Form her verdorbenem Liederzeug der Kriegsglorifizierung, des Völkerhasses überschwemmt. (...) (Die FDJ) hob Liederschätze der Arbeiterbewegung, das Liedgut der 20er Jahre.¹³⁴“ Hannelore Gerlach bemerkte im Gespräch: „Wer (den Nationalsozialismus) miterlebt hatte als ganz junger Mensch, der konnte ja gar nichts anderes wollen als das Gegenteil von dem, was vorher gelaufen war. Da war erstmal eine ganz große Bereitschaft, da mitzumachen, wo gegen alles das, was vorher war, Position bezogen wird. (...) Er (Kochan, CQ) wird schon voller Überzeugung gewesen sein, sich jetzt für ein gutes System einzusetzen, das das Gegenteil von dem ist, was da vorher war.¹³⁵“ Tatsächlich scheinen für Kochan solche ideologischen Überlegungen maßgeblich gewesen zu sein für die Motivation, zwar nationalsozialistisches Liedgut abzulehnen, aber selbst Massenlieder mit sozialistischem Inhalt zu schreiben: „Ich (...) verstand es damals (an der Charlottenburger Musikhochschule) überhaupt nicht, wie ein Komponist ein Massenlied schreiben könnte. Ich fand das grauenhaft, billig, banal, unkünstlerisch. Erst nachdem ich mit der werktätigen Jugend, mit der Freien Deutschen Jugend, in Verbindung kam, begann ich zu begreifen, wie ich es anfangen mußte.¹³⁶“ Die Begeisterung Kochans und vieler seiner Zeitgenossen für die sozialistische Bewegung beinhalteten dabei sicher auch ein gewisses Maß an politischer Unbedarftheit und jugendlicher Naivität, wie sich Asriel erinnerte.¹³⁷ Zu seiner sozialistischen Gesinnung, die sein Denken und Schaffen später durchdringen sollte, fand Kochan damals eher allmählich.¹³⁸ Er, der im Gegensatz zu seiner späteren Frau Inge Kochan aus keinem von besonderem politischem Denken geprägten Elternhaus stammte – beide Eltern waren Angestellte – identifizierte sich nach und nach, jedoch mit wachsender Überzeugung mit den Zielen des Sozialismus, wobei er laut Andre Asriel bereits während der Charlottenburger Studienzeit „linke

¹³⁴ Kochan in Sellin (BZA), 3.4.1984.

¹³⁵ Gespräch mit Hannelore Gerlach am 19.11.2012; vgl. auch Mayer 1995, 87 oder zur Weißen 1999, 30, Anm. 82: „Der Antifaschismus hat insbesondere bei großen Teilen der Intelligenz bis zum Ende der DDR Legitimitätsglauben gestiftet und gefestigt. (...) Die Gegenüberstellung vom antiimperialistischen Staat, der DDR, der in der Tradition des deutschen Widerstands gegen den Faschismus stehe, und dem imperialistischen, westlichen deutschen Staat, der das Erbe des Hitlerfaschismus angetreten habe, war eine häufige Argumentationsfigur schon um die Gründung der beiden deutschen Staaten herum.“ Vgl. auch Tischer 2005c, 211.

¹³⁶ Kochan in MuG 2/51, 49.

¹³⁷ Asriel in Gerlach 1991, 250: „Ich kann nicht fassen, (wie) (...) ich damals alles geglaubt habe, was man mir erzählt hat. (...) Er (Stalin, CQ) war für uns der Retter vor dem Untergang der Welt.“

¹³⁸ Zur Weißen 2004, 32

Tendenzen“ hatte.¹³⁹ Nachdem die Kontakte mit der FDJ zunächst eher zufällig und über Gelegenheitsengagements zustande kamen, erkannte Kochan in seiner dortigen Arbeit bald die gesellschaftliche Relevanz seines musikalischen Schaffens, nach der er zunächst vergeblich gesucht hatte. Zur Weihen berichtet, dass Kochans politische Einstellung wesentlich durch die Arbeit für den Rundfunk und die FDJ sowie durch die Einbindung in einen Freundeskreis und die Überzeugung von einer politischen Haltung durch seine Vorbilder, zu denen Knepler, Notowicz, Rebling und Eisler gehörten, beeinflusst wurde.¹⁴⁰ Im Interview mit zur Weihen sagte Kochan, „wenn diese Leute nicht gewesen wären, wäre vielleicht alles ganz anders verlaufen.“¹⁴¹ Jener merkte jedoch auch an, dass „besonders Anfang der fünfziger Jahre eine Arbeit in der DDR nicht aus ideologischen oder politischen Überzeugungen heraus begründet sein mußte“¹⁴², sondern dass sich selbst im Falle von überzeugten Anhängern des Sozialismus diese Arbeit oft aus situativen Gegebenheiten wie Freundschaften oder anderen Kontakten ergab, dann aber wie im Falle Kochans zu einer Befestigung der politischen Einstellung führen konnte.¹⁴³

Seinen Mentor und spiritus rector traf er im Jahre 1950 in Gestalt Hanns Eislers, der sich aus dem Exil kommend 1949 in Ostberlin niederließ. Kochan lernte Eisler durch Vermittlung seines Kommilitonen Andre Asriel kennen, der damals ebenfalls Mitarbeiter von „Unser Lied, unser Leben“ war. „Ich war damals 19 Jahre alt, klein, dünn, ziemlich schwächling und sehr schüchtern – ein erwachsener Knabe.“¹⁴⁴ Er traf den Komponisten während der Probe einer nationalen Kulturgruppe der FDJ und legte ihm einige seiner Kompositionen zur Ansicht vor. „In der Pause (...) sah sich Eisler meine Stücke (...) an, zwar mit einer widerwilligen Geste, und spielte sie sich durch – es waren die Acht Klavierstücke“¹⁴⁵ – und sagte: ‚Ich nehme Sie. Aber das wird sehr hart werden!‘ So begann mein Unterricht bei Eisler, und ich war froh, einen Lehrer gefunden zu haben, der höhere Ansprüche stellte. Das war im Sommer 1950.¹⁴⁶

3.2 „Für das Land, in dem ich lebe“ – die 1950er Jahre

Kochan verließ die Charlottenburger Musikhochschule 1950 ohne offiziellen Abschluss, jedoch mit einem positiven Empfehlungsschreiben, um sein Studium bei Hanns Eisler fortzusetzen. Die damals vollzogene politische Teilung Deutschlands äußerte sich in der Missbilligung von Kochans Arbeit für den zwar bis 1952 noch in Westberlin ansässigen, jedoch als Sender der DDR arbeitenden Berliner Rundfunk durch seine Hochschullehrer.¹⁴⁷ Nachdem die Teilung Deutschlands und

¹³⁹ Asriel in Gerlach 1991, 247.

¹⁴⁰ Zur Weihen 1999, 388, 392 und 422 sowie Schwerdtfeger 2007, 78; auch zur Weihen 2004, 32.

¹⁴¹ Kochan in zur Weihen 1999, 392.

¹⁴² Zur Weihen 1999, 389.

¹⁴³ Es ist jedoch sicher davon auszugehen, dass eine i.d.R. Zustimmung zum System des Sozialismus und zum Staat DDR zumindest in Grundzügen vorhanden war, zumal im gegenteiligen Fall zu jener Zeit der Weg in den Westen noch offenstand.

¹⁴⁴ Kochan in Christa Müller 1973, 19.

¹⁴⁵ WV V/12, Kochan legte Eisler „eine Klaviersonate, eine Reihe von Klavierstücken, Lieder nach Texten von Rinelnatz und zwei, drei Jugendlieder“ vor, vgl. Kochan in Christa Müller 1973, 19.

¹⁴⁶ Brennecke, Gerlach und Hansen 1979, 155; vgl. auch Kochan in Christa Müller 1973, 19.

¹⁴⁷ Gespräch mit Inge Kochan am 20.11.2012.

damit auch Berlins und die unterschiedliche ideologische Orientierung beider Teile sich schließlich 1949 in der doppelten Staatsgründung manifestierte, ließ Kochan sich 1950 im östlichen Teil der Stadt nieder. Nach Gründung der Deutschen Demokratischen Republik wurde in Ostberlin eine eigene Musikhochschule gegründet, zu deren erstem Rektor Georg Knepler berufen wurde, mit welchem Kochan bereits bei der Vorstellung seiner Sonate für zwei Klaviere Bekanntschaft WV V/9 geschlossen hatte. Knepler wandte sich an den damals 19jährigen Kochan mit der Bitte, als Lehrbeauftragter für Tonsatz an der neuen Deutschen Hochschule für Musik (HfM¹⁴⁸) tätig zu werden. Kochan wandte ein, weder über ein Abitur noch über ein Staatsexamen zu verfügen. Da in der Nachkriegszeit jedoch der Bedarf an nationalsozialistisch unbelastetem Lehrpersonal hoch war und Kochan de facto ein abgeschlossenes Musikstudium vorweisen konnte und die nötige sozialistische Gesinnung mitbrachte, nahm er mit Eröffnung der HfM am 1. Oktober 1950 seine Lehrtätigkeit auf.

*Abb. aus
rechtlichen
Gründen ent-
fernt*

Unter den Professoren der Gründungs-
generation befand sich auch Hanns Eisler. Nach
der ersten Begegnung mit Eisler schlug dieser
Kochan vor, sich als Student an der HfM zu im-
matrikulieren und bei ihm Unterricht zu nehmen.
„Das war mir sehr peinlich; denn Professor
Knepler hatte ich schon als Lehrbeauftragten für
Harmonielehre am gleichen Institut engagiert,
und mir wäre es etwas unangenehm gewesen,
zur gleichen Zeit dort Lehrer und Schüler zu
sein.¹⁴⁹“ Schließlich nahm Eisler Kochan in seine
Meisterklasse an der ebenfalls 1950 neu gegrün-
deten Deutschen Akademie der Künste (1972-90
Akademie der Künste der DDR und 1990-93 Ber-
liner Akademie der Künste) auf, wo er bis 1953
studierte.¹⁵⁰ Er schätze Kochans kompositori-

Abb. 3: Günter Kochan im Jahr 1950

ches Talent bereits zu dessen Studienbeginn hoch ein und nannte ihn „ein leichtes, elegantes
Kompositionstalent, das ich hoffe, gut entwickeln zu können. (...) Auch bei ihm kann man sagen, er
wird eine besonders gute Rolle im Musikleben unserer DDR spielen, das kann ich mit Zuversicht
behaupten.¹⁵¹“ Kochans Charlottenburger Studienkollege Andre Asriel, mit dem zusammen er bei
Deutschlandtreffen der Jugend für Frieden und Völkerfreundschaft 1950 für die „Friedenskantate
der Jugend“ WV VI/4 mit einem ersten Kompositionspreis ausgezeichnet wurde¹⁵², erhielt damals
ebenfalls einen Lehrauftrag für Tonsatz an der HfM und wurde in Eislers Meisterklasse an der A-

¹⁴⁸ Vgl. Kochan in zur Weihen 1999, 398. Die 1950 neu gegründete HfM (heute HfM „Hanns Eisler“) ist nicht zu verwechseln mit der als Teil der Hochschule (später Universität) der Künste (HdK/UdK) parallel weiter bestehenden Westberliner Musikhochschule in Charlottenburg.

¹⁴⁹ Kochan in Christa Müller 1973, 19.

¹⁵⁰ Gespräch mit Inge Kochan am 20.11.2012.

¹⁵¹ Eisler 1950, zit. nach Gerlach 1985b, 18.

¹⁵² www.de.wikipedia.org/Günter_Kochan, weitere Referenzen nicht auffindbar.

ademie der Künste aufgenommen. Kochan erinnerte sich später: „Eisler prägte mein Noten- und Weltbild entscheidend. Sauberes musikalisches Handwerk und ein klarer politischer Kopf waren die zwei wesentlichsten Dinge, die er seinen Studenten abverlangte.¹⁵³“ Waren die politischen Einstellungen Kochans bis dahin vielleicht noch vage und von einer gewissen jugendlichen Naivität geprägt, so begann er sich nun unter dem Einfluss Eislers systematisch mit kommunistischer Ideengeschichte, seinem gesellschaftlichen politischen und erzieherischen Auftrag als Komponist, der Aussagekraft zeitgenössischer Musik und sich daraus ableitenden Anforderungen an die Gestaltung dieser zu beschäftigen. „Eisler hat meinen Mann beeinflusst wie kein anderer Mensch, (...) auch seine ganze idealistische (und) politische Haltung entstammt diesem Umgang. (...) Die Ideologie von Eisler (...), das war der Einfluss, der aus meinem Mann das gemacht hat, was er dann nachher war.¹⁵⁴“ Auch Kochans ästhetisches Denken und Empfinden wurde nach Ansicht Hannelore Gerlachs wesentlich von Eisler beeinflusst.¹⁵⁵ Kochan selbst erinnerte sich: „Eislers Parteinahme für die Sache des Sozialismus, das Bemühen, seine Musik operativ in den Dienst dieser Sache zu stellen, sie gesellschaftlich funktionsgebunden zu begreifen, seine politische Wachheit und weltanschauliche Bildung – all dies macht einen Typus von Komponisten aus, der durchaus Leitbildwirkung für die jüngeren Generationen beanspruchen kann.¹⁵⁶“ Musik sollte gemäß Eislers und später Kochans Auffassung etwas beim Hörer bewirken, einen Denkprozess, eine Auseinandersetzung anstoßen, Fragen aufwerfen und vielleicht auch Antworten anbieten, nicht aber nur unterhalten und sich zum Genuss darbieten; sie sollte verständlich sein, aber trotzdem anspruchsvoll.¹⁵⁷ Diese Ablehnung der gefühlsbetonten und lustgeleiteten Musik eines Wagner, Dvořák, Čajkovskij oder Bruckner war tief in Kochans Denken verwurzelt – er gebrauchte in einem Artikel von 1969 für diese Art Musik gar den Begriff „spätbürgerlicher Schlamm¹⁵⁸“. Ein entsprechendes „gesundes“ stilistisches Empfinden verlangte er auch von den sozialistisch erzogenen neuen Hörern: „Sie sind gegen Bombast, wenden sich gegen romantisches Gewinsel und Schwulst, und sie sind für reiche Melodik, prägnante Rhythmik, Klarheit des Ausdrucks und der Form.¹⁵⁹“ So sucht man einen schwelgenden, weitschweifigen Ton mit Hang zur Monumentalität im Werk Kochans vergebens, sondern erkennt vielmehr das stete Bemühen des Komponisten um klangliche Transparenz, Ökonomie der Mittel und das Ringen um die Konzentration der Komposition auf das We-

¹⁵³ Kochan in Junge Welt vom 10.04.1979, in Skladny 1983; vgl. auch Müller 1969b, 438.

¹⁵⁴ Gespräch mit Inge Kochan am 20.11.2012, vgl. auch Gespräch mit Hannelore Gerlach vom 19.11.2012.

¹⁵⁵ Gespräch mit Hannelore Gerlach am 19.11.2012. Kochan selbst äußerte 1972 im Interview, die Aufgabe des Komponisten läge darin, „gute Musik zu schreiben, die emotionell stark ist, die jede Langeweile vermeidet und nicht primitiv ist, aber verständlich, klar und deutlich in der Aussage. Natürlich spielt da die wortgebundene Musik eine große Rolle.“ zit. nach Rüß 1976, Dok. 68, 361. Diese Ideale sind augenscheinlich deutlich an Eisler geschult.

¹⁵⁶ Kochan in Dasche 1986, 17.

¹⁵⁷ „(Es gilt,) die Kunst des Zuhörens zu entwickeln, das heißt, geistige Aktivität und Aufmerksamkeit zu schulen, die einen wesentlichen Teil der allseitig entwickelten und gebildeten sozialistischen Persönlichkeit ausmacht.“ (Kochan in Christa Müller 1973, 119.) Vgl. auch zur Weihen 1999, 422. Die Forderung nach Verständlichkeit wurde, wenn auch erst in den 1980er Jahren, auch im Westen laut, als Wolfgang Rihm äußerte, ein „Kunstwerk müsse in der Lage sein, ein Grundgefühl auszudrücken und dieses nach Möglichkeit auch im Rezipienten anzusprechen.“ Rihm, Verständlichkeit und Popularität, in Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik XVIII (1980), 53-64, hier 57, zit. nach Jungmann 2011, 145 sowie dies., 147.

¹⁵⁸ Kochan 1969, 40.

¹⁵⁹ Kochan 1963b, 406.

sentliche unter Aussparung alles unnötigen Zierrats: „Sehr gut gebaut, (...) sehr konzentriert und überlegt, durchdacht (und) mit viel Sorgfalt, dass es (...) keine Längen gibt (...), klar und gut gearbeitet¹⁶⁰“ beschreibt Hannelore Gerlach die Charakteristika Kochanscher Musik. Erst spät wurde diese „antiromantische“ Haltung von ihm selbst infrage gestellt und schließlich teilweise revidiert¹⁶¹, wie er auch mit mehreren Jahrzehnten Abstand die politischen Positionen Eislers und dessen Forderung nach Gebrauchsmusik neu bewertete: „Es ist natürlich durchaus möglich, daß manches von dem, was ich in späteren Jahren gemacht habe, gar nicht Eislers Billigung gefunden hätte. Andererseits gehörte Eisler auf keinen Fall zu denjenigen, die sagten, die Sonate, die Sinfonie sei tot. (...) Seine (...) Äußerungen (...) darf man nicht absolut setzen. Sie haben einen starken historischen Bezug auf die historische und musikkulturelle Situation der zwanziger Jahre, in denen angewandte Musik, auch die politische Kampfmusik eine große Rolle spielten.¹⁶²“ Auch beschrieb Kochan seine Beziehung zu Eisler im Nachhinein eher als eine Art Hassliebe und berichtete, wie sehr dessen scharfer Tonfall und sein Umgang mit Studentenarbeiten und das Fehlen jeglichen Lobes seine Schüler niederschmetterte und verzweifeln ließ¹⁶³. Ebenso erinnerte sich Asriel an Eislers schwierige Persönlichkeit und seine oft gegen die Studenten gerichtete Ironie.¹⁶⁴

Eislers Kompositionsunterricht war zunächst sehr stark handwerklich orientiert. Er selbst sagte darüber: „Der Kompositionslehrer – so habe ich es wenigstens betrieben – ist ein bescheidener Mensch, ein Mittler, der nicht Originalgenies aufzieht (...), sondern der versucht, die handwerklichen Grundlagen eines Komponisten in Ordnung zu bringen.¹⁶⁵“ Günter Kochan erinnerte sich später: „Obwohl sein Hauptaugenmerk immer den vorgelegten Stücken seiner Schüler galt, strebte er doch niemals einen Einfluß auf die Herausbildung stilistischer Eigenheiten an. (...) Es ging ihm um die Entfaltung der bei uns schon vorhandenen Ansätze.¹⁶⁶“ „Großartig an dem Unterricht war, daß er nicht – wie man es bei Kompositionslehrern leider noch so oft sieht – die Stücke eines Studenten ansah und dann darüber tiefsinnige Gespräche führte, sondern, daß er ganz praktisch, mit einem spitzen Bleistift, Korrekturen vornahm. (...) Es waren Anregungen, die er geben wollte, in dem Sinne, wie ein junger Komponist seiner Meinung nach weiterdenken sollte, keine Rezepte.¹⁶⁷“ Eislers Unterricht basierte neben der Beschäftigung mit den Arbeiten seiner Schüler, die den Hauptteil ausmachte, auf der Analyse „klassischer“ Werke von Bach, Mozart, Beethoven oder Brahms. Darüber hinaus regte er seine Schüler dazu an, sich auch mit neuer Musik – insbesondere mit Schönberg und Stravinskij – zu beschäftigen, ohne diese jedoch im Unterricht explizit zu thematisieren.¹⁶⁸ Auch begegnete er „modernen“ Kompositionsversuchen seiner Studenten etwa auf Basis der Zwölftontechnik eher skeptisch¹⁶⁹, was möglicherweise auch den kulturpolitischen

¹⁶⁰ Gespräch mit Hannelore Gerlach vom 19.11.2012.

¹⁶¹ Ebd.

¹⁶² Dasche 1986, 19.

¹⁶³ Wolschina in Gerlach 1991, 365 und 369.

¹⁶⁴ Asriel in Gerlach 1991, 248.

¹⁶⁵ Dasche 1986, 17.

¹⁶⁶ Kochan in Dasche 1986, 17.

¹⁶⁷ Kochan in Christa Müller 1973, 20f. Vgl. auch Kochan in zur Weihen 1999, 408f.

¹⁶⁸ Dasche 1986, 17 sowie Christa Müller 1973, 20.

¹⁶⁹ Dasche 1986, 17.

Umständen der Zeit geschuldet gewesen sein mag. Er verstand Musik als ein politisch und gesellschaftlich relevantes Phänomen und versuchte, seine Schüler im Unterricht dafür zu sensibilisieren. Eislers eigene Kompositionen spielten im Unterricht nahezu keine Rolle. Ebenso hielt es Kochan später in der Zeit, als er selbst Komposition lehrte – so sehr generelle musikästhetische und musiksoziologische Fragen im Unterricht thematisiert wurden, so wenig wurde der Komponist Kochan mit seinem persönlichen Stil einbezogen.

Der kompositorische Durchbruch gelang Kochan auf beinahe zufällige Art und Weise im Jahr 1952 mit seinem Violinkonzert in D-Dur, welches er auf Anraten Eislers als Opus 1 herausgab. Das Stück, welches Kochan selbst noch stark von seinem damaligen Liedschaffen beeinflusst sah¹⁷⁰, entstand von 1951-52 als Unterrichtsarbeit zur Bewältigung der Sonatenhauptsatzform in der Meisterklasse Eislers, der bei der Arbeit „vom ersten bis zum letzten Takt praktisch die Finger drin hatte“¹⁷¹, wie sich Kochan erinnerte. „Mein Anliegen war es damals, ein heiteres, freundliches und unbeschwertes Stück zu komponieren. (...) (Eisler sagte), wir brauchen leicht verständliche Werke für unser neues Publikum! (...) (Auch ich war der Meinung), daß es Stücke geben muss, die das Publikum sozusagen auf Anhieb versteht. (...) Ich glaube, wir Komponisten sollten – ohne dem Publikum nachzurrennen – uns doch bemühen, eine musikalische Sprache zu finden, die die Menschen verstehen.“¹⁷² Das Werk entstand im unmittelbaren historischen Umfeld der Formalismusdebatte, die Anfang der 1950er Jahre aus der Sowjetunion auch auf die DDR übergriff und den Begriff des sozialistischen Realismus als alleingültige Kunst doktrin einführte. Auf scheinbar willkürliche Art und Weise wurden Kunstwerke, darunter auch musikalische Kompositionen mittels aggressiver polemischer Rhetorik einer volksfeindlichen, „formalistischen“ und einer der Formung der sozialistischen Persönlichkeit dienlichen, „sozialistisch-realistischen“ Richtung zugeordnet¹⁷³, wodurch die Musikentwicklung der DDR erheblich behindert wurde.¹⁷⁴ Kochans Violinkonzert wurde im Rahmen dieser Debatte und aufgrund der Notwendigkeit, der Öffentlichkeit Stücke zu präsentieren, die die Vorgaben der Realismuskonzeption erfüllten, mit seiner klaren neoklassizistischen, auf den Traditionen der deutschen Klassik aufbauenden tonalen Sprache und der traditionellen Form offiziell als Musterwerk des sozialistischen Realismus eingeschätzt¹⁷⁵ und erfuhr infolge eine unglaubliche Resonanz: „Prof. Kochan beschreibt den Erfolg als einzigartig in seiner Karriere. Die Zuhörer hätten applaudiert und gerufen, so daß der letzte Satz wiederholt werden mußte.“¹⁷⁶ Stilistisch wurden eine Weiterführung der nationalen Traditionen Brahms' und Mendelssohns und Anklänge an die russische Tradition eines Čajkovskij ausfindig gemacht, über die Kochan später äußerte: „Als ich das Stück schrieb, kannte ich weder Brahms' Violinkonzert noch die von Tschai-

¹⁷⁰ Zur Weihen 1999, 476.

¹⁷¹ Müller 1969b, 438f.

¹⁷² Ebd., 439.

¹⁷³ Vgl. die Arbeit des Autors über „Das Lied von den Wäldern“ von D. Šostakovič, Quinque 2011.

¹⁷⁴ Asriel spricht von 20 Jahren Rückstand gegenüber dem Westen, in Gerlach 1991, 251.

¹⁷⁵ Gerlach 1986, 303 und Rebling 1953, 5-7. Vgl. auch zur Weihen 1999, 54: „Ein eklatanter Mangel herrschte (...) an Vertretern der offiziellen Meyerschen Auslegung (der Realismuskonzeption, CQ), die zuerst nur von ihm selbst als Komponist genau erfüllt wurde und die später mit viel Einsatz jüngere Komponisten wie besonders G. Kochan als Beispiele beanspruchte.“ sowie ebd., 65.

¹⁷⁶ Kochan in zur Weihen 1999, 412.

kowski und Mendelssohn.¹⁷⁷ Die Kritik erkannte in dem Konzert eine geglückte „Sinfonisierung des Massenliedes“¹⁷⁸ und lobte die „schöne, warme, gefühlsechte und nationale Melodik“, die nicht nur formale Anknüpfung an klassische Vorbilder, die „ausgesprochen deutschen Intonationen“ und vor allem die Enthaltung von jeglichen Klangexperimenten;¹⁷⁹ in Musikerkreisen wurde die stilistische Nähe indes jedoch auch mit Häme bedacht.¹⁸⁰ Dass die damalige Kulturpolitik dem Komponisten zwar ästhetische Zwänge auferlegte, diese jedoch im Prinzip seinem eigenen künstlerischen Bestreben nicht wesentlich entgegenliefen, bemerkte Kochan 1986 in einem Interview: „Mit dem Aufbau unseres Landes und unserer Gesellschaft begann eine neue Entwicklung des Konzertlebens. Auch gab es die kulturpolitische Orientierung, an die großen Leistungen der Klassik anzuknüpfen. Diese Tatsache und die Entstehung entsprechender ‚Produktionsbedingungen‘, das Gefühl und das Wissen, daß neue Musik für den Konzertsaal gebraucht wird, waren wesentliche Impulse für mein Schaffen.“¹⁸¹ Dennoch bestätigte Kochan, dass er selbst dem Stück nie die zentrale Position in seinem Schaffen zugedachte, in welches es von der offiziellen Kritik gerückt wurde. Er betrachtete es weder als Paradestück des neuen Zeitgeistes noch als naiv-antimodernes Werk, sondern vor allem als handwerkliches Gesellenstück: „Da gab es Leute, die mein naiv-freundliches Violinkonzert (eine Schularbeit aus dem Jahre 1951) überschwänglich lobten und meinen späteren Arbeiten (...) skeptisch gegenüberstanden und enttäuscht von dieser Entwicklung waren. Andere wiederum belächelten (...) das Stück und glaubten, indem sie mir eine gewisse Begabung bestätigten, daß ich bestimmt in der Folgezeit noch den sogenannten ‚Darmstädter Weg‘ einschlagen werde.“¹⁸² Das plötzliche Bekanntwerden Kochans aufgrund einer Einzelkomposition in Verbindung mit den politischen Erwartungen, die infolgedessen an ihn gerichtet wurden, war einerseits eine erhebliche Starthilfe für den jungen Komponisten, der über Nacht zu einem der führenden Vertreter der jungen Komponistengeneration seines Landes erhoben wurde. Andererseits wurde Kochan durch die Vorgaben der Formalismus-Realismus-Debatte sehr stark in eine konservativ-staatsnahe ästhetische Richtung gedrängt, der er – obgleich sein künstlerischer Standpunkt sich nicht grundsätzlich davon unterschied – möglicherweise ohne den Erfolg des Violinkonzerts dennoch nicht so vehement gefolgt wäre: „Hätte Kochan nicht diesen Start gehabt in einer politischen Ebene, wo zunächst eine ziemlich starke Kongruenz war zwischen seinen künstlerischen Ambitio-

¹⁷⁷ Müller 1969b, 439.

¹⁷⁸ Asriel in Gerlach 1991, 252. Vgl. auch o. A. (o. J.), 2: „Kochan (wertet) in diesem Werk erstmalig die melodischen und harmonischen Erkenntnisse seines Liedschaffens (aus), verallgemeinert und (überträgt sie) in einen anderen musikalischen Ausdrucksbereich (...)“

¹⁷⁹ Rebling 1953, 5f.

¹⁸⁰ Asriel in Gerlach 1991, 252.

¹⁸¹ Kochan in Dasche 1986, 19. In zur Weihen 1999, 418 beschrieb Kochan rückblickend „seine Haltung in den fünfziger Jahren als suchend, mit dem Ziel, etwas zu finden, was die ‚naive‘ Meinung, daß es wichtig sei, eine Musik für alle zu schreiben, anwendbar macht.“ (...) Rückblickend beurteilt Kochan die Meinung, man könne durch Gespräche in Betrieben zu so einer (leichtverständlichen, CQ) Musik kommen, zwar als ‚naiv‘, doch stellte er im Gespräch fest: ‚Musik schreiben, die alle verstehen, war erst mal noch kein Verbrechen. (...) Kochan sieht (das Violinkonzert) (...) zwar im Zusammenhang der Versuche, eine verständliche Musik zu schreiben, doch habe er selber damals wohl ‚eine sehr idealistische Vorstellung vom sozialistischen Realismus‘ gehabt. Als beispielhaftes Werk zur Illustration der Theorie sei es jedoch keinesfalls gedacht gewesen. Über die Bedeutung der Debatte sagt er zusammenfassend, (...) daß die allgemeine theoretische Diskussion für sein Komponieren kaum eine Rolle gespielt habe, doch habe er in den fünfziger Jahren naiv ‚rosarote‘ Vorstellungen gehabt.“

¹⁸² Kochan 1969, 39.

nen und den Bedürfnissen der Machthaber, (...) dann wäre er nicht in den ersten Jahren seiner professionellen beruflichen Entwicklung so hoch gekommen, dass er sich dann in einer Höhe bewegt hat, (...) wo er immer mehr machen konnte, was er wollte.¹⁸³ Kochan entwand sich jedoch dem auf ihm lastenden Druck der Erwartung, weitere Stücke in der Art des Violinkonzerts zu schreiben dadurch, dass er sich über Jahre auf den Bereich der Kammermusik zurückzog:¹⁸⁴ „Solchen Erfolg wertet Prof. Kochan als äußerst zwiespältig für einen jungen Komponisten, da ein Erwartungsdruck entstanden sei, der dazu führte, daß er ‚eigentlich bis zum Klavierkonzert‘ kein Orchesterwerk mehr aus der Schublade ließ.¹⁸⁵“ In den 1950er Jahren entstand so eine Reihe von Werken für Klavier, Sologesang oder kleine Ensembles. Zu den Klavierwerken dieser Zeit gehören die stilistisch nahe am Violinkonzert orientierte Suite für Klavier op. 2 WV V/17 von 1952, die Präludien, Intermezzi und Fugen op. 7 WV V/18 von 1954, welche eine Auseinandersetzung mit dem Wohltemperierten Klavier Bachs – oder, in zeitgenössischer Lesart, mit dem „klassischen Erbe“ – und den eben erschienenen 24 Präludien und Fugen op. 87 von Dmitrij Šostakovič erkennen lassen sowie erste Sammlungen von pädagogisch orientierter Klavierliteratur für Kinder (WV V/18,19), deren Komposition Kochan stets als wichtige Aufgabe erachtete.¹⁸⁶ Daneben entstanden mehrere Werke für Chor oder Sologesang, darunter die Zyklen „Neues Dorf“ op. 3 WV IX/9 von 1952/53, die Volksliedbearbeitungen op. 11b WV IX/10 von 1956 und der A-cappella-Zyklus „1848“ op. 15 WV VII/6 von 1957. Den (qualitativen) Hauptteil des Schaffens nehmen jedoch Kompositionen für Kammerensemble ein, darunter das Trio op. 4 WV IV/9 für Violine, Cello und Klavier von 1953/54, die Rhapsodie für Violine und Klavier op. 11a WV IV/11 von 1954, das als Vorarbeit zum Klavierkonzert op. 16 WV III/2 entstandene¹⁸⁷ Divertimento für Holzbläser op. 12 WV IV/12 von 1956 und die Sonate für Cello und Klavier WV IV/13 von 1958/61. 1953 schrieb Kochan an einer Sinfonie, die er jedoch – möglicherweise aufgrund von Bedenken hinsichtlich ihrer Aufnahme durch die Kritik – nie publizierte und nach Auskunft seiner Frau selbst vernichtete – „mein Mann war immer ganz schnell mit Zerreißen und Papierkorb.“¹⁸⁸ Mehrere Hörspiele (WV XI/1-4) und Filmmusiken komponierte Kochan vorrangig als bezahlte Auftragskompositionen des Rundfunks und der DEFA, um damit zum Lebensunterhalt seiner Familie beizutragen, nachdem größere Einkünfte aus anderweitigen Kompositionen zunächst nicht zu erwarten waren. Als bedeutendste Komposition der 1950er Jahre kann das 1957/58 entstandene Klavierkonzert op. 16 WV III/2 gelten. Nach gut 5 Jahren des weitgehenden Rückzugs auf den kammermusikalischen Bereich präsentierte Kochan mit diesem Werk der Öffentlichkeit wieder ein sinfonisches Stück, welches zwar in seiner dreisätzigen Konzeption deutlich an das Violinkonzert anknüpft, in seiner

¹⁸³ Gespräch mit Hannelore Gerlach vom 19.11.2012. Vgl. auch Udo Zimmermann in Gerlach 1991, 375f.: „Er hatte auch sehr große Erfolge, und ob die schnellen staatlichen Ehrungen unbedingt eine Hilfe für ihn waren, da habe ich meine Bedenken.“ und Schwerdtfeger 2007, 78 sowie zur Weißen 1999, 488.

¹⁸⁴ Gespräch mit Inge Kochan vom 20.11.2012: „Dieser Rucksack Violinkonzert hing ihm doch so dran. (...) Er sagte, ich kann doch nicht nur in D-Dur komponieren, bloß weil es irgendwelchen Leuten gefällt. (...) Die haben ihm nur geschadet damit.“ Vgl. auch zur Weißen 1999, 448 und 487.

¹⁸⁵ Kochan in zur Weißen 1999, 412 sowie ebd., 476 und 487.

¹⁸⁶ Vgl. Kochan in Brennecke 1971, 8f. und Kochan in Stürzbecher 1979, 212f.

¹⁸⁷ Zur Weißen 1999, 478, 480 und 482.

¹⁸⁸ Gespräch mit Inge Kochan vom 20.11.2012.

Stilistik jedoch ein stärkeres Ringen um einen Personalstil erkennen lässt und Kochans Suche nach neuen kompositorischen Wegen widerspiegelt.¹⁸⁹ Offensichtlich sind die Einflüsse Bartóks und Šostakovičs; die sich bereits in der Kammermusik immer mehr verschärfende Harmonik und rhythmische Komplexität erreicht hier einen ersten Kulminationspunkt¹⁹⁰, der sich in der Lösung von festen Taktschemata und Tonartgebundenheit äußert. Wie schon das Violinkonzert wurde auch das Klavierkonzert von der Kritik sehr positiv als wesentlich selbstständigeres, ausdrucksstarkes Beispiel zeitgenössischer Musik aufgenommen, das den veränderten künstlerischen Anforderungen an sozialistisch-realistische Werke nach den Beschlüssen des XX. Parteitags der KPdSU gerecht werde und nun auch „Problemen nicht aus dem Weg gehe.“¹⁹¹ Das Werk ist für Kochans weitere kompositorische Entwicklung auch insofern wegweisend, als dass er hier erstmals mit den später für seine Musik typischen Stilmerkmalen arbeitete – mit einem tonraumbezogenen Denken und spezifischen Intervallspannungen, konkret den Kernintervallen Sekunde und Tritonus als Keimzellen für motivisch-thematische Entwicklung.¹⁹² Auch in seinem „ausgesprochenen Mangel an Sinn für Pompöses“¹⁹³ blieb sich Kochan treu; mit keiner seiner Kompositionen fügte er sich der Tendenz zu bombastisch-affirmativem Ausdruck, die in vielen in den sozialistischen Staaten entstandenen sinfonischen oder chorsinfonischen Werken der 1950er Jahre zu beobachten ist.¹⁹⁴

Mit dem Einsetzen der Entstalinisierung, die auf Chruščëvs 1956 gehaltene Geheimrede folgte, entspannte sich allmählich auch die Situation für Künstler in der DDR. Das engstirnige Regelwerk des sozialistischen Realismus wurde in seiner Form von 1951/52 nun behutsam aufgebrochen und Raum für neue Ausdrucksmöglichkeiten geschaffen, wengleich immer noch in einem recht eng umrissenen stilistischen Rahmen. So nimmt es nicht Wunder, dass Kochan schon im Folgejahr, 1959, mit einem neuen groß angelegten Werk an die Öffentlichkeit trat, der Bühnenmusik zu „Klaus Störtebeker“ WV X/8. Anlässlich der im selben Jahr erstmals veranstalteten und bis heute stattfindenden Rügenfestspiele wurde für die Darstellung der Lebensgeschichte des Freibeuters und Volkshelden in Ralswiek ein monumentales Bühnenspektakel erarbeitet (Regie: Hanns Anselm Perten), zu dem Kochan eine umfangreiche Partitur verfasste, die Teile der Textvorlage von Kurt Bartel (KuBa) vertonte und von 1959-61 und 80-81 gespielt wurde.¹⁹⁵ Kochan, der inzwischen mehrere Preise für seine Kompositionen erhalten hatte, wurde für dieses Werk 1959 im Kollektiv mit KuBa und Perten mit dem Nationalpreis 2. Klasse für Kunst und Literatur ausgezeichnet.¹⁹⁶

¹⁸⁹ Zur Weihen 1999, 482.

¹⁹⁰ Vgl. Kneipel 1987, 39 sowie Brockhaus und Niemann 1979, 273.

¹⁹¹ Altmann 1962, 495; vgl. auch Schaefer 1959, 278f.

¹⁹² Altmann 1962, 497 sowie Musikinformationszentrum 1989, 1.

¹⁹³ Asriel in Gerlach 1991, 249; Helge Jung ebd., 267: „Gleich wenig lag (Kochan daran), vordergründigen Effekt an die Stelle von Substanz treten (zu lassen).“

¹⁹⁴ Interessant ist die Tatsache, dass diese „Bombast-Ästhetik“ in großen Teilen mit der Musikästhetik des Nationalsozialismus deckungsgleich ist, was daran gelegen haben mag, dass Verständlichkeit in beiden Systemen hohe Priorität hatte. Vgl. Berg 2000, 238f., Jungmann 2011, 61 und Klingberg 2000, 253.

¹⁹⁵ Vgl. Riechelmann 1959, 30-33.

¹⁹⁶ www.de.wikipedia.org/Günter_Kochan. Weitere Preise waren neben den im Text erwähnten 1954 der Kompositionspreis beim Deutschlandtreffen der Jugend für Frieden und Völkerfreundschaft in Berlin für „In Bamberg hinter dem Hügel“ WV XIII/20, 1955 der 3. Preis bei den Weltfestspielen der Jugend und Studenten in

Im Laufe der 1950er Jahre erfolgte Kochans Eingliederung in den politischen und kulturpolitischen Institutionenapparat der DDR. Nachdem er schon 1946 Mitglied der FDJ geworden war, wurde er 1955-59 Kandidat des Zentralrats der FDJ. Bereits 1951 trat Kochan in den gerade nach sowjetischem Vorbild neugegründeten Komponistenverband der DDR ein, welcher in den folgenden Jahrzehnten wesentlich an der Auftragsvergabe für Komponisten und die Verbreitung von deren Werken beteiligt war, sofern sie keinen offiziellen Maßgaben zuwiderliefen. 1953 wurde Kochan Kandidat der SED und 1955 deren Mitglied.¹⁹⁷ Im Gespräch mit Hannelore Gerlach erinnerte er sich, dass sein Entschluss, in die Partei einzutreten, „damit zusammenhing, daß die Reihen der Partei nach Stalins Tod gestärkt werden sollten, und auch er geglaubt habe, daß dies der Zeitpunkt sei, sich öffentlich zu bekennen.“ Interessanterweise hatte auch Dmitrij Šostakovič ähnliche Beweggründe, als er schließlich 1960/61 in die KPdSU eintrat. Dort wurde als Motivation vermutet, dass die Übernahme politischer Ämter nach Stalins Tod als Zeichen staatsbürgerlich-gesellschaftlichen Verantwortungsbewusstseins in einer Zeit betrachtet, da öffentliche Partizipation von sozialistisch denkenden Menschen wieder als sinnvoll erachtet wurde.¹⁹⁸ Die Ereignisse der Jahre 1953 und 1956 – der Volksaufstand in der DDR, der Ungarnaufstand und die mit der Geheimrede Chruščëvs auf dem XX. Parteitag der KPdSU einsetzende Entstalinisierung lösten bei Kochan eine innere Krise aus. Im Nachhinein sah er darin verpasste Gelegenheiten, den Sozialismus in eine Richtung zu reformieren, die später oft als „Dritter Weg“ bezeichnet wurde; zudem führten die Geschehnisse auch zur Verunsicherung seiner bisherigen politischen Ideale und zum „Autoritätsverlust der vorher leitenden, befreundeten und bewunderten Musikwissenschaftler.“¹⁹⁹ Seine Überlegungen gingen soweit, nach dem 17. Juni 1953 die DDR in Richtung Westen zu verlassen, was durch Einlenken seiner Frau nicht geschah. Dennoch zeigen solche Gedanken, wie sehr Menschen wie Kochan, die damals von Idealismus erfüllt einen „besseren Staat“ mitaufbauen wollten, bereits vier Jahre nach dessen Gründung von der sich darbietenden Realität enttäuscht waren.²⁰⁰ In die 1950er Jahre fiel auch Kochans Familiengründung. 1952 erfolgte die Eheschließung mit der Musikstudentin und späteren Pianistin und Korrepetitorin Inge Schulze (geb. 1931), mit welcher Kochan bis zu seinem Tod 2009 verheiratet war. 1953 wurde der gemeinsame Sohn Michael geboren, 1956 die Tochter Bettina. In den 1950er und 60er Jahren unternahm Kochan als kulturpolitischer Botschafter der jungen DDR mehrere Reisen, vorwiegend ins sozialistische Ausland. 1953 nahm er an den Weltfestspielen der Jugend und Studenten in Bukarest teil, wo er für sein Violin-

Warschau für „Gruß an Warschau“ WV XIII/26, 1957 die Erich-Weinert-Medaille als Kunstpreis der FDJ, 1958 der Ernst-Zinna-Preis der Stadt Berlin sowie 1959 der Kunstpreis der DDR.

¹⁹⁷ Gerlach 1991, 383.

¹⁹⁸ Kopp, 380f.

¹⁹⁹ Zur Weihen 1999, 475.

²⁰⁰ Kochan in zur Weihen 1999, 456f. Kochan spricht dort von „Überspitzungen“ in der damaligen Kulturpolitik und sieht einen großen Fehler in der mangelnden Aufarbeitung der stalinistischen Kulturpolitik nach 1956. Dennoch wird die Formalismus-Debatte im Grunde trotz ihrer Reglementierungen als „ehrliches Bemühen“ gewertet. Vgl. auch ebd., 482: Kochan habe bereits mit dem 17. Juni 1953 „schwer zu tun gehabt. (...) Stärker wirkte jedoch die Verunsicherung von 1956 und der Ungarnaufstand. (...) Da fing an, etwas kaputtzugehen.“ und ebd., 483: Die Ereignisse von 1956 hätten bei Kochan den „naiven“ Glauben an die durch Vorbilder aufgezeigte Entwicklung zum Sozialismus“ zerstört. Vgl. auch Gespräch mit Inge Kochan am 20.11.2012.

konzert den 3. Preis beim Kompositionswettbewerb erhielt.²⁰¹ Im gleichen Jahr reiste er zusammen mit Vertretern des Komponistenverbands der DDR in die Sowjetunion, wo sein 1952 uraufgeführtes Violinkonzert in D-Dur in Moskau, Kiew und Tbilisi gespielt wurde.²⁰² Weitere Reisen folgten u.a. 1957 zu den Weltfestspielen nach Moskau und nach Paris, 1959 nach China und 1961 nach Kuba, die ihn teils nachhaltig beeindruckten und deren Erlebnisse ihn eigenen Angaben zufolge zu neuen Kompositionen anregten, darunter das Konzert für Orchester Nr. 1 WV II/15.²⁰³ „Ich kam (...) nicht mit dem Gedanken zurück: Jetzt schreibst du eine kubanische Siegesinfonie (...), ich komponierte mein Konzert für Orchester und habe ihm das bekannte Motto ‚Die Zeit trägt einen roten Stern im Haar‘ (...) vorangestellt. Ich habe bei der Arbeit nicht konkret an Kuba gedacht, aber daß auf dem amerikanischen Kontinent ein sozialistischer Staat heranwuchs, dies hat mir soviel Kraft gegeben und vor allem frohe Zuversicht in dem Sinne, daß der Sozialismus eines Tages schließlich in der ganzen Welt siegen wird! Wobei letztlich nicht das Motto entscheidend ist, sondern hoffentlich die Musik.“²⁰⁴ Kochan besuchte in dieser Zeit auch einmal den noch jungen Warschauer Herbst, wo er erstmals direkt mit Kompositionen der westlichen zeitgenössischen Avantgarde in Berührung kam, die seine Ansichten über den Zweck neuer Musik und die ästhetischen Unterschiede zwischen Ost und West nur bestätigt haben dürften. Für die dort präsentierte elitäre und autonome Kunst konnte er kein Verständnis aufbringen.²⁰⁵

Von seinem umfangreichen, vor allem zwischen 1949 und dem Ende der 1960er Jahre liegenden Massenliedschaffen, dessen Schwerpunkt in die 50er Jahre fällt, als der Bedarf an Agitationsmusik für den schnellen Wiederaufbau des Landes und die forcierte Verbreitung der kommunistischen Idee besonders hoch war, hat sich Kochan, der „schon immer (eher) eine starke Neigung zur sogenannten absoluten Musik hatte“²⁰⁶, im Nachhinein selbst eher distanziert: „Darunter waren viele Sachen, die für den Tag gemacht waren, für einen bestimmten Zweck. In vielen Fällen lohnt es sich nicht mehr, darüber zu sprechen. Ganz wenige Lieder aus dieser Zeit sind geblieben (...).“²⁰⁷ Ohne die Lieder inhaltlich zu verleugnen oder von deren Idee Abstand zu nehmen, war er der Ansicht, dass die Arbeit daran, welche er selbst als Gelegenheitsarbeit ohne besonderen künstlerischen Anspruch erachtete, seine Entwicklung als Komponist verzögert und ihn von tiefgründiger Beschäftigung mit kompositorischen Fragen abgehalten hat.²⁰⁸ Auch wenn es Kochans erklärte Absicht war, Gebrauchsmusik im Sinne von Musik, die durch ihren musikalischen Ideengehalt

²⁰¹ Gerlach 1991, 382f.

²⁰² Weil 1982, 30.

²⁰³ Gerlach 1991, 383 sowie Brockhaus und Niemann 1979, 274.

²⁰⁴ Kochan in Müller 1969b, 441; vgl. auch Kochan in Stürzbecher 1979, 202.

²⁰⁵ Gespräch mit Inge Kochan am 20.11.2012: „Er war einmal zum Warschauer Herbst, da kam er allerdings zurück und da sage ich, sag mal, wie wars denn? – Das kann ich dir nicht erzählen, da denkst du, ich hab einen an der Birne, sagt er. (...) Wenn ich dir das erzähle, du glaubst es nicht, da hat einer eine grüne Haarbürste und fährt damit immer über die Saiten von der Geige oder so. Und einer kommt auf die Bühne, setzt sich an den Flügel, kuckt immer auf die Uhr, und dann geht er wieder, und hat keinen Ton gespielt.“

²⁰⁶ Asriel in Gerlach 1991, 247.

²⁰⁷ Kochan in Gerlach 1985a, 325.

²⁰⁸ Gespräch mit Inge Kochan am 20.11.2012; auch Friedrich Schenker in Gerlach 1991, 344: Die „Entwicklung seiner Persönlichkeit (wurde) am Anfang etwas gestört (...) insofern, als er zu früh Erfolg hatte, zu früh die verschiedensten Aufgaben bewältigen musste und zu alledem auch noch als strahlender Leitstern für junge Komponisten in die vorderste Reihe gestellt wurde.“

auch einen gesellschaftlichen Nutzen hat, also „gebraucht“ wird, zu schreiben, so missfiel ihm im Nachhinein, dass er sich in den 1950er Jahren zu vielen Gelegenheitskompositionen hat hinreißen lassen, die nichts waren als Untermalung zu einem Film oder Text, ohne dabei außerhalb dieses Kontextes als musikalische Komposition bestehen zu können: „Folgendes habe ich, zurückblickend, falsch gemacht: Ich habe dem Genre Lied in den fünfziger Jahren zu große Aufmerksamkeit geschenkt und die für meine Entwicklung so wichtige Kammermusik und Sinfonik ziemlich vernachlässigt. Die vielen Lieder habe ich allerdings auch mehr aus Spaß an der Freude gemacht, aber auch, weil ich glaubte, damit im Sinne des Sozialismus nützlich zu sein. (...) Ich habe mich als Komponist damals ziemlich verzettelt.²⁰⁹“ Auch haben die Massenlieder seiner Jugend zusammen mit den Kantaten, die er politischen Themen widmete, ihm damals zu einem Ruf verholfen, welcher ihm über Jahrzehnte anhaftete und bis heute anhaftet, nämlich der des offiziellen Kantatenkomponisten, dem er aber spätestens ab den mittleren 1960er Jahren, als seine Musik größere Tiefe gewann und er sich von der Vokalmusik weitgehend abwandte, tatsächlich nicht mehr entsprach und der bis heute viel zur Unterschätzung und Fehleinordnung von Kochans Schaffen beiträgt.²¹⁰ Allerdings räumte er auch ein, dass er gerade aufgrund seines Massenliedschaffens und der damit verbundenen Einbindung in die kulturpolitische Zielsetzung der DDR in den Genuss einer starken Förderung gekommen ist und daraufhin wieder versuchte, den erhaltenen Belohnungen gerecht zu werden.²¹¹

Vielleicht äußern sich in seinem Umgang mit den Kompositionen der damaligen Zeit wesentliche Charakterzüge des Menschen Günter Kochan: Zum Einen unbedingtes Pflichtbewusstsein und der feste Wille, auch durch die Übernahme unliebsamer Aufgaben einen persönlichen Anteil zum Aufbau der neuen Gesellschaft beizutragen, andererseits eine gewisse Introvertiertheit und Zurückhaltung, bisweilen Ängstlichkeit²¹², die manchmal dazu geführt haben mag, dass der Mut zum Widerspruch gegen womöglich hierarchisch höher gestellte Personen fehlte. „Mein Mann war kein Mensch, der explodieren konnte.“²¹³ Kochan war „auf eine rührende Art bescheiden, (sprach) ungern über sich und (konnte) dafür umso besser anderen zuhören.“²¹⁴ Peter Aderhold bemerkte, dass Kochan ein „sehr ängstlicher Mensch“ gewesen sei, „der eher versucht hat, sich rauszuhalten, wenn es irgendwie geht.“²¹⁵ Auf der anderen Seite war Kochan sehr prinzipientreu und geradlinig, stand zu getroffenen Entscheidungen und Überzeugungen und neigte nicht dazu, sein Tun im Nachhinein zu verleugnen oder in Frage zu stellen: „Kochan hat sich in seinem Denken sicher

²⁰⁹ Kochan in zur Weihen 1999, 397; vgl. bereits Kochan 1963a.

²¹⁰ Vgl. Friedrich Schenker in Gerlach 1991, 341; o. A. (o. J.), 2 und Gespräch mit Hannelore Gerlach am 19.11.2012.

²¹¹ Kochan in zur Weihen 1999, 448f.

²¹² Gespräch mit Hannelore Gerlach am 19.11.2012. Vgl. auch Bettina Kochan in Gerlach 1991, 313: „Es kam vor, daß er sagte, er habe eigentlich gar keine Lust. Dann hieß es ‚Aber Kinder, das sind Pflichten, und das muß man machen.‘“

²¹³ Gespräch mit Inge Kochan am 20.11.2012.

²¹⁴ Gerlach 1986, 303; Kochans Eigenschaften der ausgeprägten Bescheidenheit, Toleranz und des Unwillens, über die eigene Person zu reden, bestätigten auch Inge Kochan, Peter Aderhold und Hannelore Gerlach in den Gesprächen vom 19. und 20.11.2012; vgl. auch Bettina Kochan in Gerlach 1991, 313 und 314: „Das war so eine komische, unnötige Bescheidenheit.“

²¹⁵ Gespräch mit Hannelore Gerlach vom 19.11.2012; vgl. Amzoll 2009.

später in vielem revidiert, aber er (...) hätte immer dazu gestanden, dass er das einmal aus festem Glauben und fester Überzeugung gemacht hat, weil er glaubte, das war so und so, und da wollte er dann zur guten Sache beitragen.²¹⁶ – „Er hat versucht, so weit wie möglich zu diesen Dingen zu stehen, die er in seinem Leben gemacht hat. Er hat nicht versucht, (...) bestimmte Kompositionen (...) schlechtzureden oder als ungültig (zu erklären), sondern er hat im Prinzip dazu gestanden und hat sich auch immer als Marxisten (...) gesehen und insoweit diese Dinge zumindest moralisch weiter vertreten.“²¹⁷ Wahrscheinlich liegt in dieser charakterlichen Grunddisposition die weitgehende Ignorierung Kochans nach der Wende begründet, da er im Gegensatz zu anderen DDR-Kulturschaffenden nie versucht hat, seine Rolle in der DDR und seine politischen und künstlerischen Überzeugungen im Nachhinein zu relativieren oder gar zu revidieren, um sich den neuen Gegebenheiten anzupassen und auch im neuen System gut dazustehen.²¹⁸

3.3 „Die Zeit trägt einen roten Stern im Haar“ – die 1960er Jahre

Wurde in den 1950er Jahren von Künstlern in der DDR erwartet, das neue Leben im Sozialismus in den blühendsten Farben und in möglichst positiver Weise darzustellen, so rückte man in den 1960er Jahren von diesem propagandistischen, naiv-illusorischen Weltbild, das jegliche negativen Aspekte des Lebens unterschlug und so tat, als gäbe es keinerlei Probleme, allmählich ab: „Es kann und darf sich in unserer sinfonischen Kunst nicht darum handeln, die Wirklichkeit schöner oder – besser gesagt – unwirklicher, konfliktloser, undramatischer, glatter darzustellen, als sie ist.“²¹⁹ Vielmehr sollte nun der Aufbau des Sozialismus als ein bisweilen auch unbequemer und mühevoller Weg mit Hindernissen dargestellt werden, an dessen Ende jedoch unmissverständlich die Überwindung und Lösung dieser Probleme erkennbar zu werden hatte.²²⁰ Zwar wurde die Bandbreite des musikalisch Erwünschten und Erlaubten auf diese Weise größer, doch waren die Künstler der DDR zu diesem Zeitpunkt von wirklich freien Entfaltungsmöglichkeiten immer noch weit entfernt. Die ersten Avantgardevertreter, welche sich den Vorgaben des sozialistischen Realismus widersetzen bzw. diese ignorierten, begannen in den 60er Jahren ihre Arbeit, jedoch oft ausgehend von einer gemäßigten Basis, die sie bei ihren Lehrern erworben hatten.²²¹ Zu ihnen zählten etwa Georg Katzer, Reiner Bredemeyer, Paul-Heinz Dittrich oder Kochans Schüler Friedrich Schenker. Jedoch wurden experimentelle Werke in jener Zeit weitgehend ignoriert und erhielten fast keine öffentliche Bühne.

Die offiziellen Vorstellungen von Form und Aussage eines „realistischen“ Kunstwerkes waren – zumindest in den Köpfen der Ideologen – noch klar umrissen: positives Verhältnis zum Leben, Parteinahme für das gesellschaftlich Neue, Darstellung auch von Antagonismen der Wirklichkeit mit abschließend positivem Finale. Weiterhin gebrandmarkt wurden Avantgardismus, „Pseudo-

²¹⁶ Gespräch mit Hannelore Gerlach vom 19.11.2012.

²¹⁷ Gespräch mit Peter Aderhold vom 19.11.2012.

²¹⁸ Ebd..

²¹⁹ Felix 1963, 411.

²²⁰ Vgl. Kochan 1963a.

²²¹ Vgl. etwa die Äußerungen Schenkers in Stürzbecher 1979, 249.

neuerertum“ wie nun auch Konservatismus sowie die Verwendung von Mitteln der „spätbürgerlichen Kunst, darunter vor allem die Dodekaphonie.²²²“ Nach Auskünften Kochans entzündete sich die Kritik jedoch häufig auch gerade an den nichtmusikalischen Elementen eines Werkes, an vertonten Texten oder Widmungen, sofern sich der „ideologische Gehalt“ der Musik dem Urteilsvermögen der Kritiker entzog. Über die Debatte zu seiner 1. Sinfonie WV II/16 berichtete Kochan rückblickend: „Die Musik nahm man einfach zur Kenntnis, über den Text wurde jedoch heftig diskutiert. (...) Wenn die Erde überhaupt ein Stern sei, dann habe er bitteschön rot zu sein und nicht blau. Das klingt heute lächerlich, aber es war eine zermürende Diskussion.²²³“ Auch Inge Kochan berichtete von einem Kritiker, der im 1. Konzert für Orchester WV II/15 „den fünfzackigen Stern gesucht hat in der Motivik.²²⁴“

Kochan sah sich in dieser Zeit als Wegbereiter und Aufbauhelfer des Sozialismus und wollte durch seine Musik helfen, die Notwendigkeit des Erreichens dieses Ziels zu propagieren und die zurückgelegte Wegstrecke musikalisch zu illustrieren, als Musik der „geistigen Erkenntnis des Heute“ mit

*Abb. aus
rechtlichen
Gründen ent-
fernt*

Abb. 4: Günter Kochan beim Komponieren Ende der 1960er Jahre

einem „bisschen Morgen“ im Ausblick.²²⁵ In zeitgenössischen Presseinterviews redete Kochan von der Verantwortung des sozialistischen Künstlers, von Recht und Pflicht der Partei, auf Literatur, bildende Kunst, Theater, Film und Musik einzuwirken, von Kritik und Selbstkritik des Komponisten

²²² Felix 1963, 407-411.

²²³ Kochan in Gerlach 1985a, 327.

²²⁴ Gespräch mit Inge Kochan am 20.11.2012: „Er hat ihn aber nicht gefunden.“

²²⁵ Müller 1969b, 441, vgl. auch Kochan in Hähnel 1974: „Was die Nachwelt über meine Musik sagt, kann ich nicht ahnen und ist mir auch egal. Ich schreibe für heute.“; ähnlich auch Kochan in Stürzbecher 1979, 200.

auf dem Weg zu ideologisch aussagekräftiger Musik und distanzierte sich und das Musikschaffen in der DDR vehement von westlichen, dekadenten Strömungen.²²⁶ Sein damaliger Schüler Helge Jung erinnerte sich, dass Kochan großen Wert auf „Geschlossenheit der Reihen legte, in denen wir alle marschierten²²⁷“, wobei er bei aller Deutlichkeit der Sprache nicht zur Verdammung und Ausgrenzung von Personen neigte – „die weniger Schnittigen gehörten ins unauffällige Mittelglied. (...) Ich kann mir (...) vorstellen, daß Günter Kochan (...) die Rolle des Schlichters übernahm; gewiß nicht ohne Beschwörung des DDR-Bewußtseins wider ideologische Abtrünnigkeit.²²⁸“ Gelegentliche verbale Entgleisungen wie die Äußerung, dass in Paul-Heinz Dittrichs Kompositionen die „Musik des Klassenfeindes durchklinge²²⁹“ oder der Vorwurf, der Westen würde im Rahmen der „Bonner Ostpolitik“ versuchen, junge begabte Komponisten aus der DDR „abzuspalten und sie von ihrer eigentlichen, wesentlichen Aufgabe hier bei uns abzulenken²³⁰“, indem ihre Musik im Westen ein Podium erhalte, blieben die Ausnahme. Zu den Schattenseiten der Künstlerpersönlichkeit Kochans gehört in diesem Zusammenhang auch seine Tätigkeit als GI (Geheimer Informator, später als IM bzw. inoffizieller Mitarbeiter bezeichnet) des Ministeriums für Staatssicherheit der DDR. Kochan berichtete unter dem Pseudonym „Komponist“ ab etwa 1960 über Geschehnisse und Probleme im Komponistenverband.²³¹ Wie lange er dieser Tätigkeit nachging, ist aufgrund der langwierigen Zugangsmodalitäten von BStU-Akten derzeit nicht ermittelbar. Kochans Motivation für seine IM-Tätigkeit entsprang sehr wahrscheinlich wiederum seinen Prinzipien, sich als „guter Staatsbürger“ für die „richtige Sache“ engagieren und „etwas tun“ zu müssen, wobei er gewiß überzeugt gewesen ist, damit nicht verwerflich zu handeln, sondern zu helfen, Probleme und Schwierigkeiten „des Systems“ und „der Gesellschaft“ aufzudecken und zu beseitigen, ohne damit Einzelpersonen Schaden zuzufügen. Ebenfalls wahrscheinlich ist die Annahme, dass er sich selbst in späteren Jahrzehnten von seiner Stasi-Mitarbeit distanzierte, wie er generell sein frühes politisches Handeln und Denken spätestens ab den 1980er Jahren zunehmend revidierte (vgl. Kap. 3.4 und 3.5), da bis zu seinem Tod und darüber hinaus in seiner Familie offenbar niemand von seiner IM-Tätigkeit wusste.²³²

²²⁶ Vgl. Kochan 1963a und Kochan in Hiller 1968 sowie Kochan in o. A. 1963a. Kochans eigene Bereitschaft zur (erwarteten) Selbstkritik zeigt sich exemplarisch in Kochan 1969, 38f. Kochan war jedoch über die offiziell verlangte Selbstkritik hinaus sehr kritisch mit seinen eigenen Kompositionen und suchte stets nach Schwachstellen, die in zukünftigen Werken vermieden werden könnten. Vgl. dazu Gespräche mit Peter Aderhold und Inge Kochan vom 19./20.11.2012.

²²⁷ Helge Jung in Gerlach 1991, 269.

²²⁸ Ebd.

²²⁹ Über Dittrichs Kammermusik I äußerte Kochan 1971 „Das ist der Wind aus Darmstadt.“, nach zur Weihen 1999, 431; er war außerdem der Auffassung, dass aus Dittrichs Musik „der Klassenfeind“ spräche (AdK, Paul-Dessau-Archiv, 1790, Mappe 3: Diskussionen um Paul-Heinz Dittrich (1971), Typoskript Dittrichs, zit. nach Noeske 2007, 54. Im März 1972 warf Kochan zudem der „Bonner Ostpolitik“ vor, Komponisten der jüngeren DDR-Generation zu fördern und auf diese Weise abzuwerben „und sie von ihrer eigentlichen, wesentlichen Aufgabe hier bei uns ablenken.“ Kochan 1972 in Rüß 1976, Dok. 68, 359.

²³⁰ Kochan im Interview 1972, zit. nach ebd.

²³¹ Braun 2007, 117 und 302. Kochans Berichte sind aktenkundig gemacht beim Bundesbeauftragten für die Stasi-Unterlagen, Aktenzeichen BStU, MfS, AIM (archivierter IM-Vorgang) 10306/71, (T. II), Bd. 1. Der BStU geht von insgesamt 624.000 IMs während der gesamten DDR-Zeit aus, nach Müller-Enbergs 2008, 37.

²³² Gespräch mit Inge Kochan am 20.11.2012.

Kompositorisch erschloss sich Kochan in den 1960er Jahren vor allem die sinfonische Musik und entwickelte dabei eine zunehmend eigenständige Stilistik (vg. Kap. 2.3), wobei sich die endgültige Loslösung von der eher tonalen und nahe an Šostakovič angelehnten Musiksprache etwa 1964/65 vollzog. Die bis dahin entstandenen Werke, die Sinfonietta 1960 op. 23 WV II/10, die Fünf Sätze für Streichquartett bzw. Streichorchester WV IV/17 bzw. II/11 von 1961, das populär gewordene 1. Konzert für Orchester von 1962 WV II/15 und die Sinfonie mit Chor WV II/16 von 1963/64 beendeten die kompositorische Frühphase Günter Kochans.²³³ In den zeitlich folgenden Werken, von denen als bedeutende Arbeiten das Concertino für Flöte und kleines Orchester WV III/3 (1963/64), die Weber-Variationen für Orchester WV II/17 (1964), die Shakespeare-Lieder WV VIII/1 (1964) und die Fantasie für Flöte und Orchester WV III/4 (1965) zu nennen sind, entledigte sich Kochan der Reste traditioneller Tonalität, die in seiner Musik bis dahin noch zu finden waren, verließ das Feld kadenzialer harmonischer Zusammenhänge und entwickelte zunehmend komplexere rhythmische Strukturen. Der Hang zur formalen Komprimierung, der sich oft in Einsätzigkeit der Werke äußert, wurde zunehmend deutlich. 1965 entstand die Kantate „Die Asche von Birkenau“ WV VIII/2 auf einen Text Stephan Hermlins als Reaktion Kochans auf die Auschwitz-Prozesse in Frankfurt am Main. In diesem Stück, das Kochan selbst als eine seiner wichtigsten Kompositionen betrachtete²³⁴, präsentierte er eine deutlich gereifte, expressive, mit konzentriertem motivischem Material arbeitende Tonsprache, die in ihrer Bildhaftigkeit wie eine musikalische Reflexion des Textes, ein musikalisches Weiterdenken jenseits des mit Worten Sagbaren wirkt. Vier Jahre später, 1969, wurde nach den Orchestervariationen über eine venezianische Canzonetta WV II/19 (1966) und dem 1. Violoncellokonzert WV III/5 (1967) mit großem Erfolg die Zweite Sinfonie WV II/19 aufgeführt, die bis zur Wende zu den am häufigsten gespielten Werken neuer Musik der DDR gehörte und die Kochans Ruf als Komponisten endgültig befestigte.²³⁵ Das knappe, etwa 16-minütige Stück wirkt wie ein Resümee der kompositorischen Arbeit Kochans bis zu diesem Zeitpunkt. Wie bereits das 1. Violinkonzert WV III/1 wurde auch die 2. Sinfonie offiziell als Musterbeispiel des (nun bereits weiterentwickelten) sozialistischen Realismus gedeutet und ihr musikalischer Aufbau als künstlerisches Abbild des bis dato zurückgelegten Weges beim Aufbau des Sozialismus in der DDR interpretiert; eine Tatsache, die Kochan so zwar akzeptiert, aber selbst weder je geäußert noch bestätigt hat.²³⁶ Neben diesen Hauptwerken schuf Kochan gewissermaßen als Gelegenheitskompositionen acht weitere Filmmusiken und drei Hörspiele (WV X/9-16 und XI/5-7) sowie zahlreiche Lieder, daneben auch weitere Kammermusik. Obgleich während der 60er Jahre noch zahlreiche Massenlieder entstanden, entfernte sich Kochan allmählich von diesem Genre, das er angesichts der Veränderungen in der musikalischen Jugendkultur für nicht mehr zeitgemäß

²³³ Helge Jung benannte als erste „andersartige“ Komposition Kochans die Violinsonate WV IV/18 von 1962, „(...) die gänzlich neue Töne offenbarte, ein Stück, das (bis zum Bratschenkonzert von 1974) nie wieder auftauchte.“, in Gerlach 1991, 265. Schneider 1979, 242 erkennt die Fünf Sätze für Streichorchester WV IV/17 bzw. II/11 als stilistischen Wendepunkt, „denn sie vermitteln zwischen seiner locker gefügten, divertimentoartigen, spielerischen Musik der fünfziger und den sinfonischen Orchesterwerken der sechziger Jahre.“

²³⁴ Gespräche mit Peter Aderhold und Inge Kochan am 19. und 20.11.2012.

²³⁵ Helge Jung nennt Kochan in Gerlach 1991, 262 den um 1960 neben Ernst Hermann Meyer bekanntesten DDR-Komponisten.

²³⁶ Vgl. Schneider 1969 oder Grützner 1979; vgl. Kap. 2.3 dieser Arbeit.

hielt: „Das Genre ‚Jugendlied‘ im alten Sinne hat sich totgelaufen. Eine echte Erneuerung ist möglich durch die guten, progressiven Strömungen in der Unterhaltungsmusik und auch im Jazz.“²³⁷ Insgesamt fällt die vergleichsweise hohe Zahl von Interviews und Artikeln Kochans in der Tages- und Fachpresse auf, die während der 1960er Jahre erschienen ist und in denen Kochan seine musikalischen, gesellschaftspolitischen und ideologischen Ansichten in recht deutlicher Art und Weise proklamiert. Für den ansonsten eher ruhigen, introvertierten und zurückhaltenden Menschen Kochan erscheint diese Tatsache bemerkenswert und verdeutlicht, wie ernst ihm seinerzeit die Parteinahme für die Sache des Sozialismus war und wieviel ihm an seiner Mitwirkung im Aufbau des neuen Staates und der neuen Gesellschaftsordnung gelegen haben muss. In diesem Zusammenhang war für Kochan die Resonanz, welche seine Werke beim Publikum erfuhren, von großer Bedeutung.²³⁸ Kochan vertrat die Meinung, dass „das Neue, das sich entwickeln soll, (...) den Hörer ansprechen und begeistern“²³⁹ müsse, ohne dabei wie Musik vergangener Epochen zu klingen, und suchte deshalb den Dialog mit dem Publikum: „Der Komponist muß die Meinung seiner Hörer erfahren.“²⁴⁰

Neben der kompositorischen Arbeit intensivierte Kochan in den 1960er Jahren auch seine Lehrtätigkeit. Nachdem er 1965 zum Mitglied der Sektion Musik der Deutschen Akademie der Künste berufen wurde²⁴¹, erfolgte im Jahr 1967 auch seiner Ernennung zum ordentlichen Professor für Komposition an der Hochschule für Musik²⁴², wo Kochan bereits seit 17 Jahren als Dozent lehrte. Ab 1968 leitete er eine Meisterklasse für Komposition an der Akademie der Künste und ab 1972 eine weitere an der Musikhochschule²⁴³. Er bildete Komponisten aus, die später zu den namhaftesten Vertretern der mittleren bis jüngeren DDR-Musikszene zählten, darunter Lothar Voigtländer (1970-72, AdK), Udo Zimmermann (1968-70, AdK) und Friedrich Schenker (1961-64, HfM). Voigtländer erinnerte sich an Kochans Kompositionsunterricht: „Professor Kochan ist wohl (...) für mich der ideale Mentor gewesen. Er begann mit Gesprächen über handwerkliche Probleme, ästhetische Fragen, über ideologisch zu beziehende Positionen. Diese Diskussionen wurden teilweise theoretisch, meist aber am konkreten Beispiel durchgeführt. Grundlage dafür waren Werke des zeitgenössischen Musikschaffens, Partituranalysen Lutosławskis und anderes mehr. Kochan formulierte bei diesen Gesprächen keine kategorischen Imperative, er teilte freundschaftlich, kollegial seine

²³⁷ Kochan in Hähnel 1962; einen Vorstoß Kochans in diese stilistische Richtung markieren die „Revue der Einverständenen“ WV IX/11 von 1958 oder Chansons wie WV XIII/68.

²³⁸ Dazu Helge Jung in Gerlach 1991, 265: „Daß im jugendlichen Stürmen und Drängen Positionen gewechselt, Erfahrungen der verschiedensten Art gemacht, Extreme durchgemessen werden (müssen!), so daß an die Stelle des sogenannten klaren Bewusstseins schließlich das von der Existenz der Widersprüche – auch unauflöslicher – tritt, konnte (oder wollte?) er nicht mitvollziehen. Ich sehe darin begründet, warum Kochans Werke der fünfziger und sechziger Jahre uns Schülern als klassisch ausformulierte, in sich äußerst stimmige und auf Antrieb überzeugende, aber – so gering widersprüchliche Musik erschienen.“

²³⁹ Kochan in o. A. 1963a.

²⁴⁰ Ebd.

²⁴¹ Zur Weihen 1999, 120: Kochan war bereits 1961 für die Aufnahme in die AdK nominiert, wurde jedoch – möglicherweise durch Widerspruch Paul Dessaus – nicht gewählt. Vgl. Schwerdtfeger 2007, 79.

²⁴² Musikinformationszentrum 1989; Kochan hatte bereits seit 1966 eine apl. Professur inne. Die Quellen zu diesem Biographiepunkt widersprechen sich; Schwerdtfeger 2007, 79 zitiert aus einem Dokument der Stiftung Archiv Akademie der Künste (SAdK-EHMA 162), wonach die Ernennung zum ordentl. Professor erst 1973 auf Antrag E. H. Meyers erfolgte.

²⁴³ Musikinformationszentrum 1989.

erarbeiteten Standpunkte zu gewissen Problemen mit, stellte selbst deren Allgemeingültigkeit in Frage und provozierte sicher gerade dadurch die Entwicklung der Eigenständigkeit des Schülers; er ist immer bemüht, in der Sprache des momentan vorliegenden Musikstückes zu denken. Er besprach mit mir grundsätzlich zuerst allgemeine Form- und Aussagefragen, prüfte die Realisierung der Idee am musikalischen Duktus und gab dann konkrete Hinweise zur Abrundung dieser oder jener Phrase. (...) (Er folgte der) Maxime, den Musizierstil des Meisterschülers zu erkennen und die positiven Faktoren darin zielstrebig zu fördern. (...) Die Präparation der Persönlichkeit auf eine solche Aufgabe (Komposition der 1. Sinfonie, CQ) und der sichere Halt im Auf und Ab des Schaffensprozesses ist es, wofür ich ihm am meisten Dank weiß. Und noch etwas: Kluge, rationale, praxisbezogene kompositorische Verfahrensweisen (...), die er hat er mir großzügig und oft anhand meines Materials, anhand meiner Partituren verraten. Das ist wichtig: Zu sehen, wie man es einfacher, klüger, wirkungsvoller mit dem eigenen Material machen kann. (...) Wichtig erscheint mir (...), daß der Mentor die Toleranz besitzt, ein im musikalischen Ablauf logisch erscheinendes, ihm aber wesensfremdes Musizierelement nicht aus Prinzip zu verwerfen. Kochan beschäftigte sich mit solchen Stellen ganz besonders und identifizierte sich während des Unterrichts im Interesse des Werkes soweit damit, daß Verbesserungen und Änderungen im Sinne der Sache angebracht wurden.²⁴⁴ (...) Ein wesentlicher Vorteil des Meisterschülerstudiums liegt darin, daß man wirklich Zeit hat, alle diese Probleme ohne Hektik zu durchdenken und neue Ausdrucksmöglichkeiten zu erproben, auch die Frage, warum wir hier und heute Musik machen, für wen und wie sie darum beschaffen sein soll.²⁴⁵ Kochans Unterrichtskonzept, das Eigene zurückzustellen und sich ganz dem Werk seiner Schüler zu widmen, zu Beraten, zu Empfehlen, ohne dabei in den Kompositionsprozess selbst einzugreifen²⁴⁶, entwickelte er jedoch erst mit der Zeit. An seinen frühen Unterricht der 1950er Jahre als pädagogisch noch unerfahrener Lehrbeauftragter erinnerte sich Asriel: „Er (schien) mir relativ unvorbereitet zu sein. Unterrichtet hat er, indem er sich die Stücke seiner Schüler vorgenommen und in die Stellen, die ihm schlecht erschienen, hineinkomponiert hat. (...) Allerdings sagte er dann zu seinem Schüler: ‚Sie brauchen das keineswegs zu akzeptieren, aber so würde ich es machen.‘²⁴⁷“ Diese offensichtlich von Eisler abgeschauten Angewohnheiten legte er jedoch schließlich ganz ab. Auch erweiterten sich die Inhalte seines Unterrichts mit den Jahren zunehmend – kam noch Anfang der 60er Jahre den Zeitumständen geschuldet die Dodekaphonie nicht vor, obgleich er dennoch auf der Basis von Schönbergs Harmonielehre unterrichtete, so war

²⁴⁴ Ähnliches äußerten auch Inge Kochan und Peter Aderhold in den Gesprächen vom 19. und 20.11.2012: „Mein Mann (...) hat nicht gesagt (...), Sie müssen jetzt anders komponieren (...), er hat ihn gewähren lassen im Unterricht, und hat ihn sich austoben lassen. ‚Das müssen Sie selber hören, was da ist.‘“ (Kochan) – „Es ging quasi immer um die innere Logik und den inneren Vorgang in so einem Stück, und um Lösungen zu finden, die dem Stück und dem Komponisten und dem Denken dessen, der das geschrieben hat, entsprechen und nicht so sehr das, was er machen würde.“ (Aderhold). Auch in einer Aussprache zwischen MfK, AdK und VKM am 17.12.1966 forderte Kochan, „dass jungen Komponisten erlaubt sein müsse, zu experimentieren, insofern sie selbst damit nicht dogmatisch verfahren und alles Andere (sic!) ausgrenzten.“ Kochan, dokumentiert in SAdK-VKM 359, o. S., zit. nach Stöck 2008, 291, Anm. 566. Vgl. dazu auch Kochan im Interview 1972, zit. nach Rüß 1976, Dok, 68, 359.

²⁴⁵ Lothar Voigtländer in Christa Müller 1973, 110f.

²⁴⁶ Reinhard Wolschina in Gerlach 1991, 363f. sowie Helge Jung in Gerlach 1991, 263.

²⁴⁷ Andre Asriel in Gerlach 1991, 254.

sie später selbstverständlicher Bestandteil der Ausbildung.²⁴⁸ Helge Jung erinnert sich, dass in jenen Jahren Fragen des Weltbildes oft und ausführlich von Kochan im Unterricht diskutiert wurden und es schien, als hätte er „in der Klärung solcher Fragen das wichtigste Element seiner Einflussnahme gesehen.“²⁴⁹ Kochan fragte nach dem gesellschaftlichen Engagement seiner Schüler in FDJ, Schule und anderen Organisationen und betonte die Wichtigkeit eines sozialistischen Klassenstandpunktes – er „war nur zu duldsam veranlagt, um mich nicht hinauszuerwerfen, als ich 1960 mit *Méditations pour orgue* und mit einem achtstimmigen *Agnus Dei* erschien.“²⁵⁰ Auch äuserte er seinerzeit Bedenken hinsichtlich des ideologischen Standortes der von seinen Schülern vertonten Lyriker, ohne aber je absoluten Rechtsanspruch zu erheben. So berichtete keiner von Kochans Schülern von tatsächlichen Konflikten zwischen Lehrer und Schüler, sondern von einem von Anfang an durch „Respekt und Distanz, Toleranz und Verschlossensein“ gekennzeichneten Lehrer-Schüler-Verhältnis und dem „stillen Nachdruck“ von Kochans Wesen.²⁵¹ Kochan unterdrückte nicht die kompositorischen Äußerungen seiner Schüler, sondern akzeptierte und kommentierte auch Arbeiten in konstruktiver Weise, die seinem eigenen Empfinden zuwiderliefen und empfahl



Abb. 5: Günter Kochan Mitte der 1960er Jahre

daneben, auch zu anderen Lehrern zu gehen, um verschiedene Erfahrungen machen zu können.²⁵² Während die Rigidität anderer Kompositionslehrer mitunter bei den Studenten „mehr an Geheimwerken (...) als an geforderten Arbeiten“ hervorbrachte, war Kochans Verhältnis zu seinen Studenten von Offenheit und freundlicher Achtung bestimmt – „Kochan war so, daß man immer Lust hatte hinzugehen.“²⁵³

Die Reihe der offiziellen Ehrungen, die Kochan für sein kompositorisches Schaffen erhielt, setzte sich auch in den 1960er Jahren fort. 1960 wurde er mit dem Ehrenzeichen des Weltbundes der demokratischen Jugend ausgezeichnet, 1964 folgte der Nationalpreis der DDR für Kunst und Literatur 3. Klasse, 1965 der Kompositionspreis der Vereinigung für künstlerische Beziehungen Amerikas (ARCA) „Sonnentor über Achat und Amethyst“ in Montevideo, Uruguay und 1966 der Kunstpreis des FDGB für Musik.

²⁴⁸ Friedrich Schenker in Gerlach 1991, 340; ders. ebd., 338: „Ich hatte den Eindruck, daß er im Innersten ganz auf der Seite Schönbergs war (...). Ich glaube, er hat doch Lust gehabt an diesen Dingen, hat manches ohnehin toleriert, anderes insgeheim gemocht... Aber er ist ein vorsichtiger Mensch.“

²⁴⁹ Helge Jung in Gerlach 1991, 264.

²⁵⁰ Ebd.

²⁵¹ Ebd., 261, 263 und 269: „Erbitterte Auseinandersetzung widerstrebte ihm seiner schon apostrophierten Konzilianz wegen.“; vgl. auch Friedrich Schenker in Gerlach 1991, 342.

²⁵² Friedrich Schenker in Gerlach 1991, 337.

²⁵³ Ebd., 339.

3.4 „...das Gefühl, gebraucht zu werden“ – die 1970er Jahre

Die 1970er Jahre brachten nach Honeckers Rede von 1971 (vgl. Kap. 2.3; Anm. 71) eine fortschreitende Lockerung der ästhetischen Maßgaben mit sich. Eine inzwischen auch öffentlich wahrgenommene Avantgarde, deren Schaffen sich von dem westdeutscher Zeitgenossen kaum noch unterschied, gehörte zu jener Zeit bereits zum Musikleben der DDR, wenngleich als eher geduldeter denn erwünschter Faktor. Kochan selbst gehörte spätestens ab den 1970er Jahren zu den etabliertesten und meistgespielten Komponisten der DDR mit Aufführungen u.a. in der UdSSR, Polen, Japan, Österreich, Großbritannien, der ČSSR, den USA und Westdeutschland²⁵⁴, wenngleich nicht als Avantgardist, sondern als Vertreter einer gemäßigeren Richtung, die – sieht man von der ideologischen Komponente ab – auch im Westen einen Gegenpart etwa in der sogenannten neuen Einfachheit hatte. Obgleich sein Schaffen nach wie vor von starkem ideologischem Denken durchdrungen war, hatte er inzwischen eine nüchternere Sicht auf den Anspruch an Neue Musik und deren gesellschaftliche Reichweite gewonnen. Mit Blick auf die 1950er Jahre erinnerte er sich: „Wir glaubten einmal, daß wir mit unserer Musik sofort und schnell die Massen erreichen könnten, doch diese Hoffnung stellte sich als Illusion heraus.“²⁵⁵ An seinen an Eisler geschulten Grundprinzipien hielt er jedoch zeitlebens fest: „Musik soll als Genuß empfunden werden. Deshalb möchte ich unter allen Umständen mit meiner Kunst verständlich sein, und das im besten Sinne, was also bedeutet: im Anspruch niemals hinunterzusteigen, nicht banal oder primitiv zu werden. Es ist meine feste Überzeugung, daß man den Adressaten, an den sich die Musik letztlich wendet, niemals vergessen darf.“²⁵⁶ Dennoch verlangte Kochan auch von diesem Adressaten – wiederum ganz im Eislerschen Sinne – die Bereitschaft zu wachem Zuhören und Offenheit für Ungewohntes: „Ich möchte eine Musik schreiben, die wirklich die weiten Kreise der Arbeiterklasse erreicht, (aber) ich stelle auch an den Hörer Erwartungen und verlange von ihm bewusste Mithilfe (...). Hörer und Komponisten müssen unterscheiden lernen zwischen Genres, die leicht verstanden werden können, und Genres, dies es dem Hörer schwer machen, sogar eine gewisse Vorbereitung verlangen. (...) Ein Komponist muss sich selbst, seiner eigenen Sprache und seiner Zeit treu bleiben.“²⁵⁷ Letzteres versuchte Kochan durch eine schrittweise Erweiterung seiner musikalischen Ausdrucksmittel, ohne einen weiteren stilistischen Bruch in seinem Schaffen zu erzeugen. Der offiziellen Erwartungshaltung von Partei und Komponistenverband Genüge tuend, hielt er nach außen am zu dieser Zeit bereits zur Worthülse verkommenen sozialistischen Realismus fest, obgleich Kochans Musik in ihrer Komplexität und immer atonalen Sprache den ursprünglichen Kriterien, wie sie einst Ernst Hermann Meyer nach sowjetischem Vorbild proklamiert hatte, kaum noch entsprach:

²⁵⁴ Stürzbecher 1979, 195 sowie Stöck 2008, 158f., 249, 253-55.

²⁵⁵ Kochan in Stürzbecher 1979, 198.

²⁵⁶ Ebd.; vgl. auch Kochan im Interview 1972, zit. nach Rüß 1976, Dok. 68, 360f.: „Es war für mich nie interessant, Kammermusik oder sinfonische Arbeiten nur für einen sogenannten kleinen Kreis von Kennern und Kritikern zu schreiben. Für mich ist ein Publikum interessant, welches aufgeschlossen dem Neuen gegenübersteht, klug und gebildet ist, aber dabei auch kritisch. (...) Unbedingt bin ich für Diskussionen, wenn das Stück fertig vorliegt. Ich glaube, es gibt eine Zuhörkunst. Sie ist erlernbar. Sie ist anzuerziehen, durch die Schule, aber auch im Kindergarten. Nicht zu vergessen das Elternhaus.“

²⁵⁷ Kochan in Stürzbecher 1979, 198f.

„Der Begriff des sozialistischen Realismus ist als eine künstlerische Methode zu definieren, als eine Frage der inneren Haltung des Komponisten. Es geht darum, was der Komponist als Mensch in seiner Gesellschaft denkt und tut.²⁵⁸ Die Prinzipien der Realismuskonzeption²⁵⁹ verschwammen immer mehr und wurden – ohne je ein sinnvolles ästhetisches Regelwerk zu bilden – nun erst recht zu beliebig anwendbaren Faustregeln, wie Kochan hier demonstriert: Solange der ideologische Standpunkt stimmt und im Sinne von Staat und Partei gehandelt wird, kann alles Realismus

*Abb. aus
rechtlichen
Gründen ent-
fernt*

Abb. 6: Günter Kochan Ende der 1970er Jahre

sein. Kochan erklärte 1979: „Wir haben hier in der DDR ein Höchstmaß an Freiheit im Bereich der Stile und künstlerischen Mittel, und ich glaube, daß man getrost alles übernehmen kann, wenn man nur versteht, damit eine Musik zu machen, die dem Sozialismus nützt.“ Er selbst nutzte zu diesem Zeitpunkt mit der Reihentechnik und der an Lutosławski geschulten begrenzten Aleatorik bereits Verfahren, die 20 Jahre zuvor noch als „spätbürgerlicher Formalismus“ gegolten hätten, obgleich er, wie um sich doch von letzterem abzusetzen, betonte, dies „frei und undogmatisch“ zu handhaben und „keineswegs in den Bereich des Material-Fetischismus“ abzugleiten, sondern „fest auf dem Boden der positiven Funktionalisierung der Musik“ zu bleiben.²⁶⁰ Doch auch Kochan

²⁵⁸ Kochan in Stürzbecher 1979, 201.

²⁵⁹ Vgl. Quinque 2011 und dortige Referenzen.

²⁶⁰ Alle Zitate: Kochan in Stürzbecher 1979, 204. Kochan äußerte sich dazu weiterhin in Stürzbecher 1979, 208: „Wie gesagt, habe ich mein Verhältnis zu Schönberg und der Zweiten Wiener Schule erst sehr spät entdeckt, es

räumte Fehler in der frühen DDR-Kulturpolitik ein, relativierte damit indirekt auch seine eigenen Überzeugungen dieser Zeit und gab Arbeitseinschränkungen zu, die er selbst erfahren musste: „Es gab im Zusammenhang mit der Formalismus-Realismus-Diskussion Anfang der fünfziger Jahre gewisse Überspitzungen, die aus heutiger Sicht gesehen nicht korrekt waren, das künstlerische Schaffen teilweise einengten und zu Hemmnissen führten. Auch fand das Konzertleben der damals sehr jungen DDR noch keine Beziehung zu bestimmten wichtigen zeitgenössischen Komponisten der westlichen Welt. (...) Auch wurden Fehler (außerhalb der Musik, CQ) gemacht.“²⁶¹ Kochan, der in den 1950er und 60er Jahren mit oft deutlichen, bisweilen drastischen Worten für die Sache des Sozialismus eingetreten war, wurde nun angesichts der Wirklichkeit zunehmend nachdenklich, was die sichtbaren Erfolge im Aufbau der neuen Gesellschaft und der Formung des sozialistischen Menschen betraf. Er selbst formulierte vorsichtig in einem Interview: „Das Ziel des wirklich neuen, sozialistischen Menschen ist für mich etwas Wunderbares, wenn auch Fernes.“²⁶² Der deutende Leser entnimmt daraus, dass der DDR-Mensch des Jahres 1979 diesem Ziel nach Kochans Vorstellung nicht entsprach. Seine dennoch konsequente Prinzipientreue verdeutlicht seine Haltung zur Biermann-Ausbürgerung 1976. Kochan gehörte zu dem Kreis, der sich durch seine Unterschrift für die Ausbürgerung aussprach. Seine Tochter mutmaßte zu den Gründen, „daß er fand, Biermann ist zu weit gegangen. Nicht, weil andere unterschrieben haben, oder weil er mußte. Er ist nicht der Typ, der sich einfach überreden läßt.“²⁶³ So sehr Kochan sein menschliches Gegenüber stets wertschätzte und achtete, so ernst waren ihm die Anliegen um Aufbau und Sicherung des Sozialismus in der DDR. Nur so und mit seiner erst spät, in den 80er Jahren, teils aufgrund persönlicher Krisen erfolgten kritischen Hinterfragung von Staat und Gesellschaft der DDR ist zu erklären, warum er diesen Schritt unterstützte. Es ist dies eine der seltenen Situationen gewesen, an denen hinter dem Gesicht des freundlichen, stillen und toleranten Menschen Günter Kochan der überzeugte Kommunist hervortrat, der für seine Überzeugungen auch Konsequenzen notfalls unangenehmer Art zu tragen bereit war, wenn sie in seinen Augen der „guten Sache“ dienten. Dennoch blieben derartige Standpunktbekundungen nicht unbemerkt und bekräftigten in der Öffentlichkeit das Bild des offiziösen Staatskomponisten, welches durch die Einbeziehung Kochans in den Musiklehrplan an Schulen der DDR als vorbildlichen Vertreter der DDR-Musik bestärkt wurde und den objektiven Blick auf Kochans Werk bis heute oft verstellt. Auch erfährt hierin die Tatsache ihre Begründung, dass Kochan bisweilen mit Distanz, Befangenheit, wenn nicht gar Misstrauen begegnet wurde, wobei seine natürliche Distanziertheit und Verslossenheit anderen Menschen gegenüber diesen Abstand noch verstärkte.²⁶⁴

ist auch heute verhältnismäßig gering. Ich mag den Dogmatismus nicht, ich möchte in meiner Schreibweise frei sein und so komponieren, was und wie ich will und muß. Das gebietet mir meine Verantwortung vor der Gesellschaft, sie behütet mich vor Auswüchsen.“ Noeske 2005b, 191 und dies. 2007, 74 notierte, dass die Musik Lutoslawskis Mitte der 1960er Jahre generell als Impulsgeber für musikalische Neuerungen in den Ostblock-Staaten fungierte.

²⁶¹ Kochan in Stürzbecher 1979, 204f.

²⁶² Ebd., 202.

²⁶³ Bettina Kochan in Gerlach 1991, 313f.

²⁶⁴ Vgl. Gespräch mit Hannelore Gerlach am 19.11.2012.

Kompositorisch betrachtet formte Kochan den mit der 2. Sinfonie erreichten Stil in den 1970er Jahren weiter aus, ohne jene Basis grundsätzlich zu verlassen (vgl. Kap. 5.1). Seine in der zweiten Hälfte dieses Jahrzehnts entstandenen Werke zeigen zunehmende harmonische Schroffheit und stetig komplexer werdende Texturen, sie markieren die Phase größter Experimentalität in Kochans Gesamtœuvre, wobei er sich seinem Ideal, Musik „soll zum Nachdenken anregen und den Hörer aktivieren“²⁶⁵, stets treu blieb. Nach den letzten beiden Filmmusiken WV X/17 und 18 – keinem der 18 Filme, zu denen Kochan Musik komponierte, war nennenswerter Erfolg beschieden – wandte er sich nach 1974 endgültig von derartigen Zweckkompositionen ab und schränkte auch sein Liedschaffen stark ein, um sich vor allem auf den Bereich der „ernsten“ Kammermusik und Sinfonik zu konzentrieren. In der Regel war Günter Kochan ein sehr autonom arbeitender Komponist, der sich seine Aufgaben selbst wählte und sich nur sehr ungern dem Zeitdruck von Auftragskompositionen beugte. Als einer der gefragtesten Komponisten der DDR erhielt er diese dennoch, jedoch üblicherweise als nachträglich erteilte Aufträge, die eine materielle Arbeitsvergütung sicherstellten, wobei Sujet und Gattung in solchen Fällen nicht wie üblich durch den Komponistenverband oder das auftragserteilende Ensemble bzw. die jeweilige Institution, sondern durch den Komponisten selbst bestimmt wurden. Kochan schätzte das Auftragswesen der DDR als Errungenschaft, die der Verbreitung (erwünschter) neuer Musik wie auch der materiellen Sicherung der Komponisten diente.²⁶⁶ Jedoch kritisierte er wiederholt das Problem des nur einmaligen Aufführens solcher Auftragswerke und ihrer Plazierung innerhalb der Programme. Er missbilligte das pflichtschuldig wirkende, nebensächliche Abtun von Neukompositionen zu Konzertbeginn vor den „eigentlichen klassischen“ Programmpunkten. Aufgrund der großen Zahl an Auftragswerken bestünde außerdem kaum Interesse, die Stücke später oder durch ein anderes Ensemble nachzuspielen.²⁶⁷ 1971 trat Kochan mit seiner ersten und einzigen Oper „Karin Lenz“ WV I/1 an die Öffentlichkeit. Das Werk auf ein Libretto des DDR-Schriftstellers Erik Neutsch thematisiert den Umgang mit nationalsozialistischer Vergangenheit im sozialistischen DDR-Staat. Zunächst sollte der Stoff durch den halleschen Komponisten Hans Jürgen Wenzel vertont werden, aufgrund mangelnden Engagements Wenzels im VKM wurde ihm jedoch das Opernprojekt verwehrt, und Kochan übernahm schließlich die Vertonung.²⁶⁸ Das 1968-70 entstandene Werk wurde am 2. Oktober 1971 in der Deutschen Staatsoper Berlin uraufgeführt und erlebte 12 Aufführungen, bevor es „wegen mangelnder Nachfrage“, wie sich Kochan erinnerte, vom Spielplan genommen wurde. Kochan, dessen Domäne eher auf sinfonischem denn vokalem Gebiet lag, war mit „Karin Lenz“ nicht sonderlich zufrieden und beließ es bei seinem Opernerstling.²⁶⁹ 1972 erfolgte die Uraufführung der Mendelssohn-Variationen WV II/21, eines außerordentlich klangschönen Werkes für Klavier und Orchester, welches in Kochans Schaffen die Position eines zweiten Klavierkonzertes einnimmt. Zu seinen bedeutendsten Kompositionen der 1970er Jahre gehören außerdem die als Tryptichon mit voka-

²⁶⁵ Kochan in Stürzbecher 1979, 200.

²⁶⁶ Vgl. Kochan in zur Weihen 1999, 406.

²⁶⁷ Kochan in Stürzbecher 1979, 206, vgl. Hiller 1980, 618 und o. A. 1963a.

²⁶⁸ Stöck 2008, 43, Fußnote 48.

²⁶⁹ Gespräch mit Inge Kochan vom 20.11.2012 und Kochan in Stürzbecher 1979, 206: „Oper ist eigentlich nicht mein Gebiet.“

lem Mittelteil für Sopran und Orchester angelegte 3. Sinfonie WV II/23 (1972), das Konzert für Viola und Orchester WV III/7 (1973/74), ein Konzert für Bläserquintett und zwei Streichergruppen WV II/24 (1975) und das 2. Konzert für Violoncello und Orchester WV III/8 (1976). In Zusammenarbeit mit dem Arbeitersinfonieorchester Bitterfeld schuf Kochan die „Bilder aus dem Kombinat“ WV II/25 (1976/77), in denen er, wie auch schon in der 3. Sinfonie, mit aleatorischen Passagen arbeitete. 1978 entstand das Oratorium „Das Friedensfest oder die Teilhabe“ WV VI/14 nach Worten von Paul Wiens, 1979 das Orchesterwerk „Passacaglia und Hymne“ WV II/26 als Auftrag der Halle'schen Philharmonie. Im Bereich der Kammermusik gehören das Streichquartett WV IV/27 (1973/74) und die Sieben Miniaturen für vier Tuben WV IV/31 (1977/78) zu den wichtigsten Arbeiten. Für letztgenannte Komposition erhielt Kochan 1978 den ersten Kompositionspreis beim Third International Tuba-Euphonium Symposium-Workshop der International Tuba-Euphonium Association (ITEA) an der University of Southern California in Los Angeles. Dass ein Komponist aus der DDR mit einem 1. Preis in den Vereinigten Staaten ausgezeichnet wurde, war ein wichtiges kulturpolitisches Ereignis und wurde von der DDR-Führung mit Genugtuung aufgenommen; sogar in der Westpresse fanden sich Meldungen dazu. Kochan selbst schien davon, wie generell von Preisen, mit denen er bedacht wurde, wenig berührt zu sein, er lehnte eine Reise nach Kalifornien zur Entgegennahme des Preises ab.²⁷⁰ Schon 1972 war ihm die Ehrennadel des VKM in Silber verliehen worden, 1973 erhielt er den Goethepreis der Stadt Berlin, 1974 den Vaterländischer Verdienstorden in Silber, 1975 den Kunstpreis des FDGB für Musik und schließlich 1979 den Nationalpreis der DDR für Kunst und Literatur 1. Klasse in Würdigung des kompositorischen Schaffens. Wiederrum unternahm Kochan auch in diesem Jahrzehnt mehrere größere Reisen. 1969 reiste er durch die UdSSR, 1976 erfolgte eine Reise nach Alma-Ata, 1977 eine Studienreise durch die Schweiz und 1978 eine Reise nach Italien. Kochan galt inzwischen als politisch absolut zuverlässiger „Reisekader“ und durfte auch ins nichtsozialistische Ausland fahren, wobei die Reisen oft mit Aufführungen seiner Musik und Freundschaftseinladungen dortiger Komponistenverbände verbunden waren.²⁷¹

Nachdem sich Kochan seit den 1950er Jahren als einer der führenden DDR-Kulturschaffenden im Bereich der Musik etabliert hatte, begann er in den 1970er Jahren, auch zunehmend „gesellschaftliche Aufgaben“ zu übernehmen, worin im DDR-Jargon v.a. leitende Positionen in politisch-gesellschaftlichen Organisationen gemeint waren. So war Kochan von 1971-72 Sekretär der Sektion Musik der Akademie der Künste der DDR, wurde 1974 Mitglied des Solidaritätsrates der DDR und hatte von 1973-82 das Amt des Vizepräsidenten des Verbandes der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR (VKM) inne. Trotz seiner offiziellen Ämter, die er wohl vor allem aus der Überzeugung annahm, sich als pflichtbewusster Staatsbürger der DDR gesellschaftlich engagieren zu müssen, entzog sich Kochan so weit wie möglich öffentlichen Auftritten. Als zeitlebens in-

²⁷⁰ Telefonat mit Inge Kochan am 04.02.2012: „Dieser Preis war der Partei vielleicht wichtiger als alle anderen Auszeichnungen.“ und Gespräch mit Hannelore Gerlach am 19.11.2012. Von der persönlichen Preisentgegennahme hielt Kochan möglicherweise auch der profane Grund seiner Abneigung gegen Flugreisen ab. Zu Meldungen der Westpresse siehe MIZ 222 A 281.

²⁷¹ Vgl. etwa Kynaß 1977.

trovertiertem, unsicherem, zweifelndem und eher publikumsscheuem Menschen fielen ihm öffentliche Reden sehr schwer.²⁷² Udo Zimmermann bemerkte dazu: „Ich könnte mir vorstellen, daß er sich selbst ermahnt, nicht zuviel Zeit auf Sitzungen zu verbringen, und doch geht er nach wie vor in diese Sitzungen, weil er nicht draußen bleiben kann. Er muß teilnehmen!“²⁷³

Privat übersiedelte die Familie Kochan 1978 von Berlin-Pankow nach Hohen Neuendorf am Nordrand der Hauptstadt, wo das Ehepaar Kochan bis 2009 lebte.

3.5 „Und ich lächle im Dunkeln dem Leben“ – die 1980er Jahre

Das Wirken als Professor für Komposition, das von 1967 bis zu seiner endgültigen Emeritierung 1991 währte, war bestimmt vom Einfluss Eislers und zugleich von der großen Toleranz des Menschen und Künstlers Günter Kochan. „In der Betonung (der) handwerklichen Seite habe ich immer an Eisler angeknüpft. (...) Fundierung des kompositorischen Handwerks ist (...) gleichbedeutend mit intensiver Aneignung des Erbes. Der Kompositionsschüler muß heute erst einmal die klassischen Kompositionsmodelle und den strengen kontrapunktischen Satz beherrschen lernen.“²⁷⁴ Kochan war kein Lehrer, der seinen Studenten bestimmte Techniken, Verfahren oder Stilistiken aus prinzipiellen Gründen verbot. Er bezog in seinem Unterricht das (ideologisch vertretbare) Gegenwartsschaffen wie auch grundlegende, wenn auch zu dem Zeitpunkt schon nicht mehr eigentlich moderne Techniken der Avantgarde wie die Zwölftontechnik ein: „Sie gehört meines Erachtens heute genauso zum Rüstzeug des Komponisten wie die traditionelle Harmonielehre oder der Kontrapunkt. Auch bei der analytischen Beschäftigung mit Werken beziehe ich das Schaffen unserer Gegenwart ein.“²⁷⁵ Gleichwohl war aufgrund seiner persönlichen musikalischen und musiksoziologischen Ansichten der Unterricht stark traditionell und handwerksorientiert ausgerichtet, auf Komposition mit klassischen Mitteln orientiert und zielte auf eine Kompositionsweise, die auf tradierten Formmodellen und Techniken ein klassisches Instrumentarium verwandte und tradierte Formen der Tonerzeugung nutzte. Die elektronische Musik und der strenge Serialismus eines Stockhausen, die geräuschbasierte Musik eines Lachenmann, die Aleatorik und performance-orientierte Kunst eines Cage waren ihm ebenso fremd wie das elitäre Verständnis von neuer Musik etwa eines György Ligeti.²⁷⁶ „Das l'art pour l'art in der Kunst war (...) nicht Kochans Anliegen.“²⁷⁷ Peter Ader-

²⁷² Andre Asriel in Gerlach 1991, 256f. und Kochan in zur Weihen 1999, 423: „Er (habe) sich auf Verbandstagen und Delgiertenversammlungen auch wenig geäußert. Nur selten habe er eine Stellungnahme abgegeben, meist auf Aufforderungen hin, er müsse nun auch mal was sagen.“ Amzoll 2009: „Wenn er sozialistische Statements machen sollte, winkte er ab.“

²⁷³ Udo Zimmermann in Gerlach 1991, 378; vgl. auch Gespräch mit Inge Kochan vom 20.11.2012: „Mein Mann hat später gesagt, zwei Dinge gibts, die haben ihn (...) von vielem abgehalten: Das waren diese Kleckerarbeiten (...), und das waren die vielen Sitzungen, die alle für umsonst waren. Wo man schon reinginging uns wusste, es bringt nichts, aber (...) du musst ja hin.“

²⁷⁴ Kochan in Dasche 1986, 17.

²⁷⁵ Ebd.

²⁷⁶ Dieser äußerte: „Ein Elite-Publikum wird es immer geben, denn nur in dieser kleinen Schicht ist Kultur.“ (zit. nach Stürzbecher 1979, 197. Kochan widersprach dieser Sichtweise zunächst vehement. Gleichwohl befreite er sich mit der Zeit immer mehr von seinen teils recht strikten Ansichten der 1950er und 60er Jahre. Bereits in Christa Müller 1973, 23 relativiert er die Äußerung zum elitären Musikverständnis Ligetis: „Für neue Musik

hold merkte an, dass Kochan Komponisten der westlichen Avantgarde „doch irgendwie ein bisschen fern (waren), nicht aus Desinteresse, sondern das kam ihm einfach nicht so unter.“²⁷⁸ Kochans ideologische Überzeugungen mögen zusätzlich eine Rolle dabei gespielt haben, dass sich sein Interesse eher auf das sozialistische Musikschaffen richtete: „Das kapitalistische Ausland war für ihn vielleicht gar nicht so relevant. Er wollte sich da vielleicht auch nicht in Widerspruch zur (...) Staatsführung bringen, und da gar nicht in irgendwelche Konflikte kommen.“²⁷⁹ Dass Kochan aber stets die persönlichen künstlerischen Vorlieben seiner Schüler akzeptierte und nach Kräften unterstützte, auch wenn sie seinen eigenen Auffassungen widersprachen, zeigen die äußerst unterschiedlichen Künstlerpersönlichkeiten, die seine Kompositionsklasse absolvierten, darunter Lothar Voigtländer, Udo Zimmermann, Friedrich Schenker, Gerhard Tittel, Nikolai Badinski, Gunter Erdmann, Helge Jung und Peter Aderhold. Letzterer erinnert sich: „Er hat eine ganz eigene Unterrichtsstruktur gehabt, und das hat mich persönlich auch sehr geprägt, denn das war natürlich nicht mit Elektronik oder mit experimentellen Geräuschen. Das hat ihn eigentlich nicht so sehr interessiert. (...) Und einige seiner Schüler wie z.B. Voigtländer, die haben sich (...) viel mehr für so was interessiert und ich glaube, sie haben dann auch von ihm nicht mehr soviel mitnehmen können, weil er dazu nicht soviel sagen konnte. Aber er hätte vielleicht auch gesagt, (...) gehen Sie mal zu dem und dem, der kennt sich damit besser aus.“²⁸⁰ Kochan selbst äußerte sich ebenfalls zu seinem Kompositionsunterricht: „Sobald ein entsprechender Standard bei der Beherrschung handwerklicher Mittel durch den Schüler vorausgesetzt werden kann (...), knüpfe ich an das an, was der Schüler geschrieben hat, um ihn auf seinem bereits eingeschlagenen Weg eine gewisse Strecke beratend und kritisch zu begleiten (...). Mir liegt es fern, den Schüler oder jungen Kollegen in eine bestimmte Richtung zu drängen, sondern ich versuche, das zu entwickeln, was seinen natürlichen Anlagen entspricht.“²⁸¹ Kochan machte in seinem Unterricht einerseits klare inhaltliche Vorgaben, indem er Gattungen, Formen und Besetzungen teilweise vorgab und so die Elemente des klassischen Kompositionshandwerks systematisch abarbeitete, andererseits gewährte er seinen Schülern zu deren konkreter Umsetzung und inhaltlicher Ausfüllung große Freiheiten.²⁸² Genau wie sein eigener Lehrer Hanns Eisler bezog Kochan seinen eigenen Kompositionen nicht in den Unterricht ein – „sein eigenes Werk (hat) eigentlich überhaupt keine Rolle gespielt.“²⁸³ Dass sich während der zweieinhalb Jahrzehnte, die Kochan Kompositionsstudenten ausbildete, nie eine spezifische Kochan-Schule herausbildete, bestätigt, wie sehr er sich bei seiner Lehrtätigkeit als künstlerisches Individuum zurücknahm.²⁸⁴ Insofern vertrat er geradezu den idealen Kompositionslehrer-

interessiert sich heute bei uns ja keineswegs nur ein kleiner Kreis, der in elitäre Kammermusikveranstaltungen geht, obwohl es sicher auch das geben muß.“ (Kursivsetzung vom Autor).

²⁷⁷ Stürzbecher 1979, 197.

²⁷⁸ Gespräch mit Peter Aderhold am 19.11.2012.

²⁷⁹ Ebd.

²⁸⁰ Ebd.

²⁸¹ Kochan in Dasche 1986, 17, vgl. Kochan in Christa Müller 1973, 14 und Kochan in Stürzbecher 1979, 210.

²⁸² Vgl. Gespräch mit Peter Aderhold am 19.11.2012.

²⁸³ Ebd.

²⁸⁴ Friedrich Schenker in Gerlach 1991, 343: So etwas wie eine Kochan-Schule gibt es nicht, „weil er der ideale Lehrer war. (...) Keine Schule des Meisters, dafür geht jeder seine eigenen Wege.“ Vgl. auch Helge Jung in Gerlach 1991, 267: „Er griff dort ein, wo er Differenzen zwischen Absicht und Erreichtem sah – ohne Wertung des

pus, der seine Schüler umfassend ausbildet, ohne dabei deren Personalstil zu beeinflussen. „Im Unterricht war es frei, wie wir komponieren, und er hat nie irgendjemanden eine bestimmte Richtung (gedrängt), und er hat sich v.a. auch nie positioniert als Nicht-Avantgardist oder so (...). Er persönlich war von einer unglaublichen Toleranz und Neugier. Er hat sich auch Dinge angehört, die ganz anders sind als seine eigenen, und hat wirklich immer interessiert und neugierig versucht herauszubekommen, was die Punkte sind, um die es dem Komponisten dabei geht, hat die auch sehr stark verteidigt.“²⁸⁵ Wie schon Eisler kam es jedoch auch Kochan darauf an, seinen Schüler nicht allein kompositionstechnische Fertigkeiten an die Hand zu geben, sondern bei ihnen auch ein Bewusstsein für den gesellschaftlichen Auftrag eines Komponisten in der DDR, so wie er ihn verstand, zu wecken: „Genauso entscheidend wie kompositorisch-technische Fragen ist meines Erachtens in der künstlerischen Ausbildung die Verständigung über geistige und weltanschauliche Haltungen, über Anschauungen, die das Persönlichkeitsbild des Schülers mitbestimmen, bis hin zu Gesprächen über aktuelle Tagesfragen.“²⁸⁶ Udo Zimmermann betonte jedoch, dass Kochan zu keiner Zeit dogmatisch war, einen abweichenden weltanschaulichen Standpunkt seines Gegenübers stets respektierte und nicht versuchte, ideologisch Einfluss zu nehmen oder gar zu „missionieren“.²⁸⁷ Gleiches wird aus den Äußerungen Peter Aderholds deutlich: „Er hat (...) von seinen Studenten (...) eine Art politischen Standpunkt erwartet. Er kam irgendwann und sagte (...), wir schreiben jetzt Lieder über das Thema Frieden. Das war (...) der kleinste gemeinsame Nenner, ein politisches Lied zu schreiben, ohne sich (...) zu sehr auf eine Seite zu schlagen. (...) Es war ihm wichtig, dass man sich in seinen Kompositionen nicht nur tonal zurückzieht auf irgendeine Art von Kunst. Er hat aber natürlich auch gewusst, dass die Zeit des starken direkten politischen Engagements zumindest in der Art, wie er es in seiner Jugend gemacht hat, vorbei war. (...) Es ging nie um philosophische oder allgemeingültige Themen, sondern immer konkret um die Musik. (...) Eine reine theoretische (...) oder (...) soziale staatsbürgerliche Diskussion hatten wir eigentlich nie miteinander. (...) Die Zeiten waren wirklich vorbei, und das war kein Thema.“²⁸⁸

Kochan, der sowohl an der HfM als auch an der Akademie der Künste unterrichtete, unterschied seine Lehrtätigkeit an beiden Institutionen hinsichtlich der Ziele. Während an der Hochschule die handwerkliche Grundausbildung stattzufinden hatte, sollten als Meisterschüler an der Akademie „erfahrene junge Komponisten“ aufgenommen werden, „die schon mehrere Jahre Praxis hinter sich haben“ und bei denen der Kompositionslehrer „die Funktion eines Beraters, eines Mentors“²⁸⁹

Individuellen (...). Eine Kochan-Schule konnte daher gar nicht entstehen.“ Vgl. auch Udo Zimmermann in Gerlach 1991, 374f.

²⁸⁵ Gespräch mit Peter Aderhold am 19.11.2012.

²⁸⁶ Kochan in Dasche 1986, 18, siehe auch Kochan in Christa Müller 1973, 14 und Kochan in Stürzbecher 1979, 209. Siehe auch Kochan 1979, 538: „Komponieren ist neben der Beherrschung des Handwerks auch Wissen um die gesellschaftlichen Zusammenhänge.“

²⁸⁷ Udo Zimmermann in Gerlach 1991, 371 und 380.

²⁸⁸ Gespräch mit Peter Aderhold am 19.11.2012, Aderhold bezieht sich auf seinen eigenen Unterricht bei Kochan zwischen 1982 und 1988.

²⁸⁹ Kochan in Christa Müller 1973, 14; vgl. Kochan in Stürzbecher 1979, 210 und Wolschina in Gerlach 1991, 363; vgl. auch die Erinnerungen Reinhard Wolschinas und Friedrich Schenkers an den Unterricht: Der des Meisterschülers Wolschina fand alle zwei Monate statt und behandelte vorrangig Kompositionen des Studenten, wäh-

übernimmt. Helge Jung sah den wirksamsten Einfluss Kochans bei aller Fundiertheit seines Grundlagenunterrichts da, wo er „mehr als Partner denn als Lehrer – dort Einfluß nehmen konnte, wo nur noch behutsam einzugreifen nötig war, um dem Produkt End-Form zu geben.“²⁹⁰

Kochan verstand sich in seiner Funktion als Komponist und Dozent nie als Künstler in einem abgehobenen Sinne, sondern eher als bodenständiger Werkstätiger, der ein Handwerk lehrt und ausübt. Eventuell lag darin auch eine Art Rechtfertigung für seine geistige Tätigkeit innerhalb eines Staates, in welchem körperlich tätigen „Arbeitern und Bauern“ oft mehr Respekt gezollt wurde als

der Intelligenzija.²⁹¹ Eben-
sowenig hielt er etwas von
einem autark arbeitenden
Kunstschaffenden, son-
dern suchte vielmehr den
Kontakt zur Masse der
Bevölkerung: „Ich glaube,
daß es in der weiteren
gesellschaftlichen Entwick-
lung für uns nützlich ist,
wenn jeder Künstler, jeder
Komponist, neben seiner
kompositorischen Tätigkeit
einige Tage in der Woche
einen Beruf ausübt. (...) Neben der kompositori-

*Abb. aus
rechtlichen
Gründen ent-
fernt*

Abb. 7: Günter Kochan im Jahr 1980

schen Arbeit noch eine feste Aufgabe zu haben, kann nicht schaden, denn gerade den direkten Kontakt zur gesellschaftlichen Praxis halte ich für sehr wichtig.“²⁹² Auch legte er seinen Meisterklasseabsolventen nahe, nicht nur nach prestigeträchtigen Posten zu streben, sondern sich den gesellschaftlichen Bedürfnissen anzupassen und auch Bereitschaft zu zeigen, in die weniger populäre „Provinz“ zu gehen.²⁹³

Einen entscheidenden persönlichen Einschnitt im Leben Kochans markiert die Flucht seines Sohnes Michael 1980 in die BRD und die Ausreise seiner Tochter Bettina im folgenden Jahr nach Westberlin. Beide hatten offenbar die Situation in der DDR als zunehmend einengend empfunden und die Differenzen zwischen den Rechten und Möglichkeiten der Oberschicht, der die Familie Kochan angehörte, und dem Alltagserleben der Durchschnittsbürger nicht mehr akzeptieren wollen. Die Diskrepanzen bestanden jedoch nicht in Bezug auf gesellschaftlich-politische Ansichten innerhalb der Familie. Bettina Kochan erinnert sich, dass Kochan in der Erziehung seiner Kinder

rend Schenkers Hochschulunterricht mit einer wöchentlichen Doppelstunde stattfand, die die Schülerwerke neben Harmonielehre, Generalbass und Kontrapunkt behandelte. In Gerlach 1991, 338f. und 362.

²⁹⁰ Helge Jung in Gerlach 1991, 266.

²⁹¹ Vgl. Andre Asriel in Gerlach 1991, 256.

²⁹² Kochan in Christa Müller 1973, 14.

²⁹³ Ebd. sowie Kochan in Stürzbecher 1979, 210.

ebenso wenig dogmatisch war wie im Umgang mit anderen Menschen, sowohl was die musikalische als auch die ideologisch-gesellschaftliche Erziehung betraf und er akzeptierte, dass keiner von beiden seine politischen Überzeugungen in deren Konsequenz teilte.²⁹⁴ Gleichwohl mag er Enttäuschung darüber empfunden haben wie über die Tatsache, dass sich keines von beiden Kindern besonders für neue Musik interessierte.²⁹⁵ Die kurz aufeinanderfolgende Ausreise seiner beiden Kinder traf den überzeugten Sozialisten Kochan hart und war für ihn eine große Enttäuschung.²⁹⁶ Sie führte aber auch zu einem Prozess des verstärkten Umdenkens und Hinterfragens der DDR-Wirklichkeit und zur Auseinandersetzung mit den Problemen des real existierenden Sozialismus bzw. überhaupt erst zu ihrer Wahrnehmung. Bettina Kochan äußerte dazu: „Ich denke schon, daß mein Vater ein recht überzeugter – wie er selbst sagt – Kommunist ist. Da gibt es keine Widersprüche. Die bestanden eher zwischen seinen Anschauungen und dem, was wir in unserem Bekanntenkreis hörten und erlebten. Wir hatten alle Freiheiten, keine Entbehungen. (...) Wir haben dadurch viele Erfahrungen gesammelt, die nicht in das Bild passten, das mein Vater von der Realität hatte. Manches wollte er einfach nicht wahrhaben. Erst, als es ganz direkt um uns ging, musste er sehen, daß doch Dinge passieren, die nicht in Ordnung sind. Jetzt hat er seine Sichtweise, glaube ich, in vielem korrigiert. Er ist weltoffener geworden, auch offener für die Wahrnehmung prinzipiell veränderungsbedürftiger Erscheinungen.“²⁹⁷ Bezüglich der Ehrlichkeit der Überzeugungen ihres Vaters gab Bettina Kochan zu Protokoll, dass er in diesen Dingen aufrichtig gewesen ist und im Eifer seines Idealismus manche Probleme nicht wahrnehmen wollte, „er (...) hat sich dann in seine Arbeit vertieft.“²⁹⁸

Als etablierter Komponist wurde Kochan weiterhin mit hochrangigen Auszeichnungen, inzwischen bereits für sein Lebenswerk, dekoriert und unternahm 1984 noch eine Reise nach Moskau sowie 1988 eine Reise nach Vilnius und Kaunas zu Aufführungen seiner Werke in der Sowjetunion. 1982 erhielt er den Kunstpreis der Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft, 1987 folgte ein weiteres Mal der Nationalpreis der DDR für Kunst und Literatur 1. Klasse in Würdigung seines kompositorischen Schaffens. Bereits 1989 wurde Kochan nochmals mit dem Nationalpreis der DDR für Kunst und Literatur 1. Klasse ausgezeichnet, den er jedoch aufgrund der gesellschaftlichen und politischen Situation zum damaligen Zeitpunkt zurückgab. Inge Kochan erinnerte sich, dass zum Ende der 1980er Jahre, als sich die Lage in der DDR immer mehr zuspitzte, Ehrungen und Preise in noch inflationärerem Maße als bisher ohnehin schon vergeben wurden, um die Künstler ruhig zu stellen und loyal zu halten.²⁹⁹

Trotz seiner Reputation als führender Komponist war Günter Kochan, sicher auch aufgrund seiner Zurückhaltung, Vorsicht und Verschlussenheit, ein sehr zurückgezogen lebender und bisweilen

²⁹⁴ Bettina Kochan in Gerlach 1991, 301; 303: „Ich glaube nicht, daß mein Vater wollte, daß wir konform laufen um des lieben Friedens willen.“ Sie beschreibt seine Haltung gegenüber Interessen seiner Kinder, von denen er selbst wenig hielt, als „recht tolerant. Ziemlich lässig sogar.“ (309)

²⁹⁵ Bettina Kochan in Gerlach 1991, 305.

²⁹⁶ Andre Asriel in Gerlach 1991, 254.

²⁹⁷ Bettina Kochan in Gerlach 1991, 309.

²⁹⁸ Ebd., 310.

²⁹⁹ Gespräch mit Inge Kochan am 20.11.2012.

einsamer Mensch, der über seine Familie hinaus wenig persönliche Kontakte pflegte, die über die dienstlich-formale Ebene hinausgingen, so dass er seine Zweifel und Bedenken mit niemandem außer seiner Frau teilte und umso mehr darüber nachgrübelte. Bettina Kochan sagte: „Ich kann mich (...) nicht erinnern, daß mein Vater einen Freund gehabt hätte, mit dem er über persönliche Probleme sprechen konnte. (...) Wir hatten in Pankow eine ECKKneipe, da ist er öfter hingegangen. Er hat wohl in zwei Stunden zwei Bier getrunken, eigentlich nur dagesessen und Pfeife geraucht. Manchmal hat er auch Noten auf die Bierdeckel geschrieben. Und die Leute, die dort Karten spielten, sagten: ‚Hier riecht’s nach Vanille! Da sitzt er wieder!‘³⁰⁰“ Obwohl Kochan stets an seiner Prinzipientreue festhielt, konnte auch er in den 1980er Jahren die Augen vor der Realität in der DDR nicht mehr verschließen. Es scheint, dass er sich zu dieser Zeit bereits damit abgefunden hatte, dass die ostdeutsche Variante des sozialistischen Experiments weitgehend gescheitert war und die Jahrzehnte, welche er durch seine musikalische Arbeit voller Idealismus begleitet hatte, weder einen neuen Menschen noch eine bessere Gesellschaft hervorgebracht hatten. „Immer hat er damit gerungen, sich mit gesellschaftlichen Vorgängen zu identifizieren. Aber es (fiel) ihm wohl zunehmend schwerer.³⁰¹“ Seinen Schülern gegenüber äußerte er seine Enttäuschung mit erstaunlicher Offenheit und zugleich Zügen von bitterer Ironie. So erinnerte sich Reinhard Wolschina: „Es schien ihm geradezu erstaunlich, daß jemand ‚noch‘ Literatur unserer Schriftsteller las. (...) Er (...) sagte damals (...) halb im Scherz: Ich bin vielleicht einer der letzten, die sich jeden Tag die ‚Aktuelle Kamera‘ ansehen. (...) Es wurde deutlich, daß er auch manch bittere Enttäuschung erlebt hatte.³⁰²“ Auch Udo Zimmermann, ebenfalls ehemaliger Meisterschüler Kochans, bemerkte dazu: „Ich denke schon, daß er sich die Entwicklung bei uns anders vorgestellt hat. Es gibt auch viel Bürokratismus, der ihn stört. Aber wie sehr ihn auch einzeln Erscheinungen, Unzulänglichkeiten ärgern mögen, Günter Kochan wird trotzdem nicht aufgeben. (...) Er wird vieles bedauern, wird sich aufregen, (...) aber er wird seinem Standpunkt treu bleiben. Vielleicht mischt sich in diese Treue auch ein krampfhaftes Festhalten, vielleicht kommt sie einer bitteren Konsequenz gleich. Aber eine solche Konsequenz ist eine Tugend, die sehr selten geworden ist.³⁰³“ Kochan, der inzwischen seine offiziellen Posten abgegeben hatte, schien sich angesichts der immer eklatanter hervortretenden Schiefelage zwischen sozialistischer Utopie und DDR-Realität sowie der familiären Betroffenheit mit je einem Fall von Republikflucht bzw. Ausreise seiner über Jahrzehnte erfolgten Instrumentalisierung als Vorzeigekomponist der DDR erst wirklich bewusst zu werden und diese zu hinterfragen: „Günter Kochan wurde lange Zeit für solche dekorativen Vorgänge benutzt, und ihm hat das, glaube ich, überhaupt nicht gefallen. Es hat ihn verärgert und vielleicht sogar verbittert. Man hat ihn in eine Position gebracht, die er gar nicht einnehmen wollte. Gesellschaftliches Sein und Bewußtsein und kompositorisches haben dann gegeneinander reflektiert. Wenn ich seine Werke von heute mit denen aus der Zeit von 1970 vergleiche, so ist doch manches eingedunkelt, grüblerischer gewor-

³⁰⁰ Bettina Kochan in Gerlach 1991, 311f.

³⁰¹ Udo Zimmermann in Gerlach 1991, 374f.

³⁰² Reinhard Wolschina in Gerlach 1991, 366. Allerdings sah Kochan auch täglich die Tagesschau, siehe Bettina Kochan in Gerlach 1991, 310.

³⁰³ Udo Zimmermann in Gerlach 1991, 377.

den. Wenn man in den letzten Jahren mit ihm sprach, merkte man, daß es ihm nicht gut ging. (...) Die Widersprüche wurden für ihn größer und seine Werke interessanter.³⁰⁴ Hannelore Gerlach präzierte die Art des staatlichen Eingebundenseins Kochans im kulturpolitischen Bereich: Er sei durchweg ein sicherer Gewährsmann gewesen für gute Kompositionsarbeit, sichere Beherrschung des Handwerks – „blamieren wir uns nicht im Ausland, stehen wir gut da (...), und außerdem ist er noch ein ganz Treuer. Sagt im Prinzip, was wir wollen, das er sagen soll. Den können wir auch irgendwohin schicken, der redet da nicht mit einem Mal Sachen, wo er uns diffamiert.’ Und insofern war er immer für das System zu gebrauchen.³⁰⁵“ Es scheint wie eine böse Ironie des Schicksals, dass Kochan, der stets darum rang, mit seiner Arbeit etwas Sinnvolles zu schaffen und gebraucht zu werden, letztlich von der DDR tatsächlich gebraucht wurde, nicht benötigt, sondern benutzt, eine Erkenntnis, die nach einem Weg von über 30 Jahren in und mit diesem Staat bei Kochan „auch die Zeichen von Versehrtheit und Einflussnahme per gesellschaftlicher wie privater Konditionen³⁰⁶“ hinterließ.

1985 wurde Günter Kochan invalidisiert, nachdem er bereits seit Jahrzehnten mit den Auswirkungen seiner Erkrankung zu kämpfen hatte. Kochan litt seit Langem an Bluthochdruck, Gefäßverkalkung und damit verbundenen Herzproblemen sowie an Diabetes.³⁰⁷ Mit dem Eintreten in die Frührente legte er einen Großteil seiner Verpflichtungen nieder. Seine Professur in Berlin behielt er formal, unterrichtete allerdings nun im Lehrauftrag in geringerem Umfang und konzentrierte sich dafür umso mehr aufs Komponieren. Sehr wahrscheinlich bestanden Zusammenhänge zwischen seinen Persönlichkeitszügen und der Herzerkrankung. Udo Zimmermann äußerte dazu: „Ich glaube, daß Günter Kochans frühes Kranksein, seine ernste Erkrankung, auch etwas mit dem psychophysischen Zustand dieser Persönlichkeit, mit diesem Zweifeln, dieser Unsicherheit zu tun hat.³⁰⁸“ – „Er ist (...) ein Mensch, der viel in sich hineinfrisst und auch daran leidet, nicht zuletzt gesundheitlich.³⁰⁹“

Die Veränderungen, die ab 1985 durch Gorbačëvs Glaznost'- und Perestrojka-Politik in der Sowjetunion vor sich gingen und die immer mehr auch Forderungen nach Reformen in der DDR nach sich zogen, verfolgte Kochan mit Interesse, jedoch ohne selbst eine Initiative zu ergreifen. Möglicherweise sah er zu diesem Zeitpunkt seine Ideale als im bestehenden Staat nicht mehr realisierbar an, möglicherweise verbot ihm auch seine immerwährende Vorsicht, verbunden mit Zweifeln an der Richtigkeit der Aktivitäten und dem Willen, die Autorität der Staatsmacht und deren Entscheidungen nicht grundsätzlich infrage zu stellen, sich für Reformen einzusetzen. Peter Aderhold sagte dazu: „Er hat (...) wenig versucht anzuecken und in irgendeiner Weise neue Wege mitzugehen und sich (...) gegen bestimmte Entwicklungen in der DDR zu stellen und da auch an gewissen

³⁰⁴ Udo Zimmermann in Gerlach 1991, 376.

³⁰⁵ Gespräch mit Hannelore Gerlach vom 19.11.2012.

³⁰⁶ Helge Jung in Gerlach 1991, 272.

³⁰⁷ Telefonat mit Inge Kochan am 23.11.2012.

³⁰⁸ Udo Zimmermann in Gerlach 1991, 375.

³⁰⁹ Friedrich Schenker in Gerlach 1991, 342. Nahezu wortgleich äußerte sich auch Bettina Kochan in Gerlach 1991, 312.

revolutionären Tendenzen teilzuhaben. Er war ein sehr ängstlicher Mensch, (...) ein Einzelgänger in gewisser Weise (...), der eher versucht hat, sich rauszuhalten, wenn es irgendwie geht.³¹⁰

Die persönlichen und politischen Krisen, mit denen Kochan in den 1980er Jahren konfrontiert wurde, schlugen sich auch in seinen Kompositionen nieder. Das Jahrzehnt stellt eine sehr produktive Schaffensphase dar, in der Kochan seinen Stil konsequent weiter ausdifferenzierte und einige seiner bedeutendsten Werke schuf. Zu den wichtigsten Arbeiten dieser Zeit gehören vor allem sinfonische Kompositionen, darunter besonders das 2. Konzert für Violine und Orchester WV III/9 (1980), die Musik für Orchester Nr. 1 „In Memoriam“ WV II/27 (1982), die Metamorphosen 1983 für Orchester WV II/28, das zum Lutherjahr 1983 komponierte Melodram „Luther“ WV VI/15 (1981-83), die 4. Sinfonie WV II/29 (1983/84), die Konzertanten Szenen für 27 Instrumentalisten WV II/30 (1984), das vokalsinfonische Tryptichon „Der große Friede“ WV VI/16 (1986), die 5. Sinfonie WV II/32 (1985-87), die Musik für Orchester Nr. 2 „Und ich lächle im Dunkeln dem Leben“ nach Briefen Rosa Luxemburgs WV II/33 (1987) und das infolge der Wende bereits nicht mehr zur Aufführung gekommene 2. Konzert für Orchester WV II/34 (1988-90). Im Bereich der Kammermusik entstanden verhältnismäßig wenige Stücke, zu denen die Klaviersonate 1981 WV V/28, die Sonate für Viola und Klavier WV IV/34 (1984/85), die Fünf Bagatellen für vier Posaunen WV IV/35 (1987) und die 14 Bagatellen und Interludien für Klavier WV V/30 (1989) gehören. Insgesamt fällt bei Betrachtung dieser zahlreichen Werke auf, dass sich Kochans Tonsprache zunehmend verdunkelt und schmerzvollere, noch stärker introvertierte und gelegentlich zu klanglichen Eruptionen neigende Züge angenommen hat, wobei die Textur stetig komplexer wird. Trotzdem war er weiterhin um inhaltvolle und verständliche Musik bemüht und darin seinen alten Idealen treu, so wie er sich formal auch Mitte der 1980er Jahre noch zum faktisch bereits nicht mehr existierenden sozialistischen Realismus bekannte. Das geschah sicher weniger aus dem Glauben an die Richtigkeit der Doktrin als aus der Überzeugung an die immer noch bestehende Notwendigkeit einer „nützlichen“ und verständlichen Musik, über die Konflikte und Probleme auf nonverbale Art und Weise thematisiert werden können. Zugleich klingt in seinem Zitat eine gewisse Verbissenheit mit, ein Festhaltenwollen am Status Quo, dessen unvermeidlich bevorstehende Veränderung auch Kochan schon kommen sah: „„Zum sozialistischen Realismus‘, sagte Günter Kochan neulich in einem Gespräch, ‚bekenne ich mich auch heute noch, aber ich verstehe darunter keine bestimmte stilistische Richtung, sondern das Bemühen, für die Menschen in unserem sozialistischen Staat eine Musik zu schreiben, die sie gebrauchen können. Alles, was ich bisher geschrieben habe, was ich heute schreibe und was ich schreiben werde, schreibe ich für das Land, in dem ich lebe, für die DDR und für die Menschen, die in ihr leben.‘³¹¹“

³¹⁰ Gespräch mit Peter Aderhold am 19.11.2012.

³¹¹ Gerlach 1985b, 19.

3.6 „...das, wofür er komponiert hat, ist weg gewesen“ – die 1990er und 2000er Jahre

Nach den Erfahrungen der 1980er Jahre – den beginnenden Reformen in der Sowjetunion, der sich immer weiter verschärfenden ökonomischen Krise der DDR und den zunehmenden gesellschaftlichen Unruhen hat Kochan der Umbruch, wie er sich letztlich durch die Wende ergab, nicht unerwartet getroffen.³¹² Wie für viele Menschen in den nun entstandenen neuen Bundesländern kennzeichneten die Ereignisse der Jahre 1989/90 auch für Kochan einen persönlichen Wendepunkt mit erheblichen Auswirkungen auf Arbeitssituation, gesellschaftliche Eingebundenheit und Bewertung der eigenen Person und des bisherigen Schaffens. Kochan, der bis zuletzt einer der anerkanntesten Künstler des Landes gewesen ist und großes Ansehen als Komponist wie auch von offizieller Seite als prinzipientreuer und loyaler Anhänger der sozialistischen Idee genoss – „Kochan war nicht nur ein Kind der DDR, er diente ihr auch zeitlebens“³¹³ –, sah sich nun in der wiedervereinigten Musiklandschaft Deutschlands an den Rand gedrängt, bestenfalls ignoriert, oft verächtlich und in Unkenntnis seines Gesamtwerkes als mittelmäßiger Kantatenkomponist, Liedschreiber, linientreuer Propagandist und Nomenklaturmitglied abgeurteilt. Hannelore Gerlach erinnert sich: „Das ist vielleicht der einzige Punkt, wo Leute im Westen ihn richtig einsortieren, wenn sie sagen, das ist ein Komponist, der war systemtreu. Er ist hochgekommen durch diese Systemkongruenz. Und dann war er einfach drin im Geschäft und musste dazu nicht mehr viel tun, weil diejenigen, die ihn hochgehoben hatten, ihn weiter gebrauchen konnten.“³¹⁴ Kochan war zu geradlinig denkend, zu prinzipientreu und damit in gewisser Weise zu aufrecht, um sich den neuen Verhältnissen anpassen und unterordnen zu wollen: „Er ist nicht deshalb konsequent, weil er dogmatisch wäre oder sich nicht auch revidieren könnte (er kann sich kritisch zu sich selbst verhalten und sich auch korrigieren). Er hat einfach eine bestimmte Kontinuität menschlichen Verhaltens, die er sich nicht zerstören lässt.“³¹⁵ Nach einer Phase der Neuordnung der Verhältnisse, in der, wie sich Hannelore Gerlach erinnerte, noch nicht klar war, wie es tatsächlich weitergehen würde, zog Kochan die Konsequenz aus den Vorgängen im Land und trat 1991 aus der Akademie der Künste zu Berlin, wie der Ost-Zweig der Akademie nach der Wiedervereinigung bis zur Fusionierung 1993 hieß, aus. Dies geschah auch im Willen, lieber aus eigener Entscheidung ausgetreten zu sein als aufgrund von Personalentscheidungen entlassen zu werden.³¹⁶ 1991 wurde er im Alter

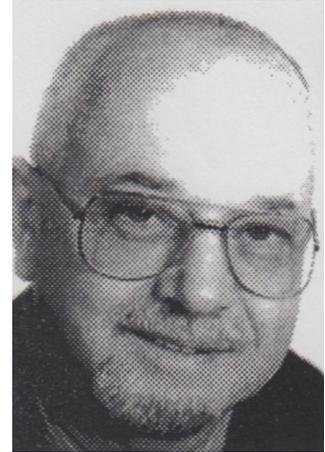


Abb. 8: Günter Kochan Mitte der 1990er Jahre

³¹² Gespräch mit Inge Kochan vom 20.11.2012: „Seit 85 (...) wussten wir, es geht nicht so weiter, wenn nicht (...) schnellstens Reformen kommen (...) Insofern hat es uns (...) im allerweitesten Sinne nicht so überrascht.“

³¹³ Amzoll 2009.

³¹⁴ Gespräch mit Hannelore Gerlach vom 19.11.2012.

³¹⁵ Udo Zimmermann in Gerlach 1991, 377. Kochan äußerte sich etwa in zur Weihen 1999, 423 über seinen Artikel „Geht in die Betriebe!“ von 1951: „Diese Rede 1951 war zurückblickend durchaus naiv, doch ehrlich gemeint, aber geprägt durch mangelnde Erfahrung im Leben und in der Kunst. (...) Das war eine Dummheit. Doch weiß man das erst hinterher, oder könnte ich jetzt zu Ihnen sagen: ‚Jetzt sage ich eine Dummheit?‘“

³¹⁶ Gespräch mit Hannelore Gerlach vom 19.11.2012.

von 61 Jahren emeritiert und beendete damit auch seine 41jährige Dozentenlaufbahn. Der Unwillen oder vielleicht auch die Unfähigkeit, im Deutschland der 1990er Jahre neue Kontakte zu knüpfen und damit die eigene Karriere wiederzubeleben und sich als Komponistenpersönlichkeit wieder neu ins Blickfeld zu bringen, beförderten ein rasches Vergessen (oder Verdrängen) Kochans im allgemeinen Bewusstsein. Kochan sorgte sich bereits vor der Wende nicht um die Knüpfung für ihn hilfreicher Kontakte zu Personen, die ihm zu Aufführungen hätten verhelfen und seinen Namen im Gespräch halten können. Er kümmerte sich nicht um den Erfolg seiner Werke und um Aufführungsgelegenheiten, dass er es danach auch nicht tat, erscheint nur konsequent und ist Ausdruck seiner zwanghaft bescheidenen, sich selbst unterästimierenden Persönlichkeit.³¹⁷ Da das frühere Auftragswesen und die Foren für neue Musik der DDR nicht mehr bestanden und Kochan sich aus allen Institutionen zurückgezogen hatte, verschwand sein Name schnell aus den Programmen: „Die Politik im Sinne von Gesellschaft und Netzwerken hat sich um ihn gekümmert, indem sie ihn (...) einfach ignoriert hat. (...) Kein Engagement seinerseits im Komponistenverband, wenig Kontakt noch zu den ehemaligen Kollegen, er war ja inzwischen auch alt genug, um in Pension zu gehen, hat dann auch nicht mehr viel unterrichtet, hat dann glaub ich noch einen Studenten irgendwann gehabt, denn hat er dann noch fertig(unterrichtet), und dann war das zu Ende. Das heißt, er war (...) auch als Lehrer raus, und damit war er im Prinzip ganz raus. Den Komponistenverband gabs nicht mehr, die DDR-Musiktage gabs nicht mehr, die Biennale gabs nicht mehr, die AdK wurde komplett umgekrempelt, und an der Hochschule war er nicht mehr als Professor, also waren ja alle gesellschaftlichen Gruppen, in denen er aktiv und vernetzt war, (...) weg.“³¹⁸ Kochan fand sich mit den neuen Verhältnissen ab und darin auch mit seiner Situation des Nicht-mehr-Gebrauchtwerdens: Dass „die Entwicklung war (...), wie sie war, (...) das hat er dann irgendwann auch hingenommen und gesagt, ‚ich kümmere mich um gar nichts, ich mache so weiter wie bisher, ich rufe niemanden an, ich werde auch nirgendwo buckeln (...). Ich mache das so wie immer in meinem Leben, entweder die Leute kommen, oder sie lassen es bleiben.“³¹⁹ Von der neuen Gesellschaftsordnung wie vom Scheitern des Sozialismus enttäuscht, blieb er seinen Idealen im Privaten treu. „Er fand schon schade, dass gewisse gewachsene gute Dinge, die in der DDR aufgebaut wurden, auch in den Hochschulen, dass diese Dinge einfach keine Rolle mehr spielten oder auch schlechtgeredet wurden.“³²⁰ Dass sich ehemals führende Persönlichkeiten des DDR-Kulturlebens plötzlich als Widerstandskämpfer oder Opfer des Systems darstellten (was in manchen Fällen mehr, in anderen weniger begründet gewesen sein mag), um ihre Vergangenheit damit zu rechtfertigen und so ihre weitere Karriere zu ermöglichen, war Kochan fremd und stellte für

³¹⁷ Gespräch mit Peter Aderhold am 19.11.2012.

³¹⁸ Ebd.

³¹⁹ Ebd. Ähnlich äußerte sich auch der Komponist Paul-Heinz Dittrich in zur Weihen 1999, 461: „Ich (habe) nicht so viele Aufführungen. Ich beklage mich nicht darüber. (...) Ich sitze ja auch nicht im Aufsichtsrat der GEMA. Da will ich aber auch nicht hin. Das ist für mich alles ganz absurd so was. Ich bin nicht so ein Lobby-Mann, der immer Anknüpfungspunkte sucht. Ich will das nicht. Ich will hier alleine sein und meine Arbeit tun. Und dann wird man sehen, was übrig bleibt. Das wird sich schon zeigen.“

³²⁰ Gespräch mit Peter Aderhold am 19.11.2012.

ihn keine Option dar.³²¹ Er sah keinen Anlass, sich von seinem Verhalten und seiner Arbeit in der DDR zu distanzieren und hätte das wohl als Verrat und Selbstverleugnung empfunden. Zum Umgang mit dem DDR-Erbe gab er 1995 verbittert zu Protokoll: „Der Begriff Vergangenheitsbewältigung ist mir zu allgemein und trifft nicht den Kern der Sache. Die DDR wird als Unrechtsstaat bezeichnet und dem NS-Staat gleichgesetzt. Man hat sich gefälligst zu schämen, daß man DDR-Bürger war und muß nun endlich stolz und glücklich sein, als ‚freier‘, ‚echter‘ Deutscher in einem freien, echten, großen, deutschen Vaterland leben zu dürfen. Demnach gibt es eigentlich nichts zu bewältigen, sondern nur abzurechnen.“³²²

Kochan lebte ab 1991 mit seiner Frau zurückgezogen in Hohen Neuendorf und nahm in den folgenden Jahren kaum noch am öffentlichen Leben teil. Inge Kochan berichtete, dass „mein Mann sich ab sofort, also ab '90, von allem zurückzog, nirgendwo mehr hinging. Wir haben ganz für uns alleine gelebt, mit wenigen Freunden und Bekannten. (...) Ich habe ihn (...), auch (aus) gesundheitlichen Gründen, nirgendwo mehr hingekriegt, in kein Konzert, in keine Veranstaltung (...). Er hat sich also völlig in sein Schneckenhaus zurückgezogen und (...) er ist in bestimmten Dingen auch sehr einsam geworden. Und es war ihm völlig klar (...), dass unsere Zeit vorbei ist.“³²³

Umso erstaunlicher ist es, dass Kochan in den verbleibenden 19 Jahren stetig weiterkomponierte



Abb. 9: Günter Kochan beim Komponieren zu Hause in Hohen Neuendorf Anfang der 2000er Jahre

und nicht resignierte. Dieses Verhalten verdeutlicht, wie sehr ihm das Komponieren inneres Bedürfnis gewesen sein muss und wie wenig er seit jeher damit nur Erwartungen und Bedürfnisse anderer bediente. Zwar fehlte mit der sozialistischen Gesellschaft und dem Staat DDR als deren Träger das nun reale Ziel, auf welches sein Schaffen und dessen Aussageabsicht vormals gegründet lag, wie er selbst mehrfach äußerte – „das, wofür er komponiert hat, ist eben weg gewesen“³²⁴ – doch verlor Kochan deswegen nicht seine persönlichen Ideale, wobei diese sich ohnehin mehr auf eine eher utopische Vorstellung einer besseren, menschlicheren Gesellschaft wie in der Zeit nach 1945 denn auf den existierenden Staat DDR gerichtet haben dürften – „ein unverbrüchlicher Glaube an eine Zukunft, in der vernunftgesteuertes politisches Handeln zu Besserem führen könnte.“³²⁵

Seine Kompositionen der letzten zwei Lebensjahrzehnte umfassen vorwiegend absolute Musik, die – wie im Übrigen auch viele seiner Werke von vor 1990 – unabhängig

³²¹ Gespräch mit Inge Kochan am 20.11.2012.

³²² Kochan in Nauck 1995, 126f.

³²³ Gespräch mit Inge Kochan am 20.11.2012.

³²⁴ Ebd.

³²⁵ Smitmans 2006, 10.

von jeglicher Weltanschauung existiert. Lediglich beim Tryptichon nach Texten von Rosa Luxemburg WV VIII/4 von 1991 und bei den Fürnberg-Gesängen für Gesang und Klavier WV IX/15, Kochans auf Skizzen von 1986 zurückgehender letzter vollendeter Komposition, datiert auf den 8. 11. 2008, scheint der politisch denkende Komponist noch einmal durch. Viele der Werke, die zwischen 1990 und 2009 entstanden, harren neben diesen beiden Stücken noch ihrer Uraufführung³²⁶, darunter die Herbstbilder – Metamorphosen für 28 Solostreicher WV II/35 (1990/91), die Sinfonietta WV II/36 (2001/02), das 2. Streichquartett WV IV/51 (2003-06), die Concertante Musik für Flöte und 24 Streichinstrumente WV III/11 (2007), das Divertimento für Blasinstrumente WV IV/43 und 44 (1997-99), die Musik für Altblockflöte, Streicher und Schlagwerk WV III/10 (2000) sowie zahlreiche kleinere Kammermusikwerke. Noch zu Kochans Lebzeiten wurden das Klavierquintett WV IV/36 (1992/93), die Musik für Altblockflöte und Klavier/Cembalo WV IV/42 (1996) und zum 40. Jahrestag der Uraufführung 1999 eine kammermusikalische Neufassung der Suite Nr. 1 zu „Klaus Störtebeker“ WV VI/17 (Putbuser Fassung) aufgeführt. Die Uraufführung seiner 6. Sinfonie WV II/37 (2004-06) am 11. Februar 2011 erlebte er nicht mehr. Im Innersten mag er, solange er komponierte, darauf gehofft haben, dass eine Zeit kommt, in der seine Musik wieder gebraucht und geschätzt wird, und die Worte Rosa Luxemburgs, welche er 1987 als Inspirationsquelle und Motto für seine Orchestermusik WV II/33 wählte, mögen ihm bis zum Schluss inneren Antrieb gegeben haben: „Und ich lächle im Dunkeln dem Leben... (...) So ist das Leben, und so muß man es nehmen, tapfer, unverzagt und lächelnd (...)!“³²⁷ Günter Kochan starb am 22. Februar 2009 im Krankenhaus Neuruppin an einem Lungenleiden und wurde in Hohen Neuendorf beigesetzt. Seine Frau und seine Kinder leben seitdem wieder in Berlin.

4 Günter Kochans kompositorisches Schaffen – ein Überblick

Günter Kochan wirkte insgesamt 41 Jahre als Lehrbeauftragter, Dozent und Professor im Hochschulbetrieb der DDR und war an der Ausbildung mehrerer Komponistengenerationen beteiligt. Dennoch stand im Zentrum seines Wirkens neben der Lehre und seinen zahlreichen Ämtern stets die schöpferische Tätigkeit als Komponist. Sein Lebenswerk umfasst Werke aller Gattungen, wobei ihm das Sinfonische am nächsten stand und als Zentrum seines Schaffens betrachtet werden kann.³²⁸ Zu seinen Hauptwerken sind die sechs Sinfonien (WV II/16, II/19, II/23, II/29, II/32, II/37), die zwei Sinfonietten (WV II/10 und II/36), die beiden Orchesterkonzerte (WV II/15 und II/34), die drei Orchestervariationen (WV II/17, II/18, II/21), die Musiken für Orchester I und II (WV II/27 und II/33), die sechs Solokonzerte (WV III/1, III/2, III/5, III/7, III/8, III/9), die Oper „Karin Lenz“ (WV I/1) und die Kantate „Die Asche von Birkenau“ (WV VIII/2) zu zählen. Darüber hinaus komponierte

³²⁶ Vgl. Nauck 1995, 122: „Es gibt Komponisten wie Günter Kochan, die, vom Hochschullehrer in den Vorruhestand geschickt, in den zurückliegenden 3 Jahren außer Kammermusik mehrere große Orchesterwerke geschaffen haben, ohne daß es auch nur die geringste Chance einer Aufführung gibt.“

³²⁷ Rosa Luxemburg, Briefe aus dem Gefängnis, Berlin 1979, zit. nach Smitmans 2006, 9.

³²⁸ Gespräche mit Peter Aderhold, Hannelore Gerlach und Inge Kochan am 19./20.11.2012. „Offensichtlich liegt der Schwerpunkt der kompositorischen Vergegenständlichung ureigenster künstlerischer Probleme und Anliegen im Bereich der Sinfonik: dem konzertanten Orchesterstück und dem sinfonisch konzipierten Solokonzert.“ (Gerlach 1979, 260.)

Kochan zahlreiche kammermusikalische Werke. Das deutlich adressatenorientierte Gebrauchsmusikschaffen von Liedern, Kantaten, Hörspielen und Filmmusiken, auf welches er mitunter reduziert wurde, bildet für die 1950er und frühen 60er Jahre rein quantitativ den Schwerpunkt, qualitativ heben sich jedoch schon hier die Werke der ernsteren Genres wie das Klavierkonzert WV III/2 oder das Konzert für Orchester WV II/15 deutlich ab.

Kochans Tonsprache zeigt bis in die frühen 1960er Jahre einen freien Umgang mit Tonalität, der klare tonartige Bezüge nutzt, diese aber außerhalb der traditionellen Kadenzharmonik in neue Zusammenhänge stellt. Insofern knüpfte Kochan bei Hindemith, Bartók und Šostakovič an und bediente sich zunächst einer neoklassischen Musiksprache mit barocken Stilelementen.³²⁹ Als nach den 1950er Jahren die stark konservativen und restriktiven musikästhetischen Vorgaben des sozialistischen Realismus allmählich gelockert wurden, profilierte Kochan eine deutlich atonalere und schärfere, jedoch auch differenziertere und subtilere, expressivere und zunehmend introvertierte Musiksprache, die in harmonischer, rhythmischer und formaler Hinsicht den Stil des jungen Komponisten weiterentwickelte und sich zugleich immer stärker davon löste. Claus Peter Flor bezeichnete die Werke der 1980er Jahre als Höhepunkt des Kochanschen Schaffens, als Ergebnis einer ästhetisch-stilistischen Selbstbefreiung, „wo die Schlacke des Vorangegangenen abgeworfen ist und gewissermaßen die reine Substanz (...) hervortritt.“³³⁰ Am konsequentesten hielt Kochan an der Arbeit auf Basis traditioneller Formmodelle fest, die er jedoch immer öfter innerhalb eines Satzes kombinierte und auf diese Weise erweiterte.³³¹ Es „dominieren Sonatenhauptsatz und Variationsatz, polyphone Form und Genrestück; und alle diese Formtypen können ebenso gut zu Episoden eines einsätzigen Werkes zusammenschmelzen, wie jede von ihnen den Charakter einer ganzen Komposition (...) zu prägen vermag.“³³² Radikale kompositorische Neuerungen finden sich in Kochans Schaffen auch in den Jahrzehnten bis zu seinem Tode kaum. Am ehesten lassen sich serielle Verfahren und ein Anknüpfen an die begrenzte Aleatorik Witold Lutosławskis feststellen, wobei es sich dabei eher um eine Phase des Experimentierens als um nachhaltige Beeinflussung seiner Arbeitsweise gehandelt hat.³³³ Kochan experimentierte auch mit Zwölftonreihen, nutzte diese aber nie gemäß der Schönbergschen Lehre, sondern stets im Sinne seines eigenen Stils als Basis für polyphone und motivisch-thematische Arbeit. Peter Aderhold bemerkte zur Frage von späteren Einflüssen auf Kochans Stil, dass diese eher aus den Erfahrungen der Auseinandersetzung mit eigenen Kompositionen erwachsen. „Ich glaube (...), dass die eigentliche Entwicklung aus der eigenen Musik heraus entsteht (...), einem gewissen Hang zu einer größeren Kürze (...), zu einer gewissen Knappheit, (...) vielleicht auch Herbheit, und das aber weniger als Einfluss von außen, sondern (...) viel stärker aus der Kompositionserfahrung, aus den eigenen Strukturen her-

³²⁹ Vgl. Thein 2004, Sp. 318.

³³⁰ Flor in Gerlach 1991, 259f.

³³¹ Vgl. Thein 2004, Sp. 318.

³³² Gerlach 1979, 260.

³³³ Beispiele für die genannten Techniken finden sich in der 3. Sinfonie WV II/23 oder in den „Bildern aus dem Kombinat“ WV II/25; siehe Thein 2004, Sp. 380. Reinhard Wolschina in Gerlach 1991, 369: „Offensichtlich waren aber überhaupt die vielen Versuche mit Aleatorik und dann auch die Collage-Techniken für ihn wie für mich nicht sehr interessant, auch die Häufung dissonanter Klangballungen, jegliche Überladung einer Partitur (...) missfielen ihm.“

aus.³³⁴ Aderhold hob hinsichtlich stilistischer Charakteristika Kochans die Arbeit mit klassischen Orchesterbesetzungen bzw. traditionellen Instrumenten, klar erkennbare, traditionsorientierte Formen, eine klar formulierte Motivik, Thematik und Binnengliederung der Sätze und klassische Textbehandlung in vokalen Kompositionen hervor. Kochans Werke seien „weder von der Besetzung noch von der Thematik total neu (gewesen), doch in der Intensität der Umsetzung (...) immer auch an Grenzen (gegangen).“³³⁵ Auch Hannelore Gerlach beschäftigte sich bereits 1979 in „Musik und Gesellschaft“ mit allgemeinen stilistischen Tendenzen Kochans. Sie erkannte ebenfalls eine „ausserordentliche Deutlichkeit und Plastizität musikalischer Gestalten (...), das Anknüpfen an die konfliktspiegelnde Formenwelt und Verarbeitungstechnik der Klassik (vor allem an Sonatenform und thematisch-motivische Arbeit, an strenge Kontrapunktik und Variation), zuweilen auch an den Genrecharakter freier Formen des 19. Jahrhunderts. (...) Dramaturgisch bis ins Detail konzipierte Entwicklungssinfonik und virtuoses Konzertieren – das sind die beiden Pole, zwischen denen Kochan seine Formenwelt, die melodisch-rhythmische Struktur sowie Satztechnik und Instrumentation seiner Orchesterwerke entfaltet. (...) Der Komponist bedient sich prägnanter Formtypen und musikalischer Charaktere, um gestisch so deutlich wie möglich zu musizieren. Von den in seinen Werken vorherrschenden musikalischen Haltungen (...) erscheint gerade das Freundlich-Kapriziöse auf eine reizvolle und für Kochan besonders charakteristische Weise behandelt. (...) Im melodischen Bereich wurde – möglicherweise durch die Auseinandersetzung mit seriellen Techniken beeinflusst – die strenge thematisch-motivische Arbeit (...) mitunter zu einer ständigen Metamorphose engräumiger Grundstrukturen.“³³⁶ Das Charakteristikum des „Freundlich-Kapriziösen“, von dem Hannelore Gerlach spricht, gilt jedoch eher für den frühen Kochan. Ab den 1970er Jahren ist eine zunehmende Problemfixierung in seiner Musik erkennbar, die mit persönlichen und gesellschaftlichen Erfahrungen und Enttäuschungen einhergegangen sein mag. Hiller benennt als typische Merkmale weiter „Prägnanz und Konzentration in der Melodiebildung“³³⁷ sowie den charakteristischen schlanken Satz und die Vorliebe für herausgehobene, aber organisch in den sinfonischen Ablauf integrierte Soloinstrumentalpassagen.³³⁸ Auch andere Schüler und Kollegen Kochans hoben oft sein sensibles Gespür für filigrane und fein nuancierte Instrumentation und Durchsichtigkeit des Satzes sowie die organische zeitliche Proportionierung der Werke hervor.³³⁹ Daneben fällt in der gesamten Sinfonik der häufige, oft sehr pointierte und nicht selten solistische Einsatz des Schlagwerks einschließlich der Pauken auf. Letztere erhalten in fast allen Sinfonien (Nr. 2, 3, 4, 5 und 6) sogar motivgenerierende Funktion und wurden von Kochan bevorzugt als Leitinstrument eingesetzt.³⁴⁰

Bei Melodiegestaltung und Harmonik lässt sich ein Hang Kochans zu engen Intervallen, insbesondere Sekunden und Tritoni als spannungsreichen, von traditioneller Harmonik am weitesten ent-

³³⁴ Gespräch mit Peter Aderhold am 19.11.2012.

³³⁵ Ebd.

³³⁶ Gerlach 1979, 260; vgl. auch Härtwig 1976, Spp. 1007f. und de la Motte 1959, 580f.

³³⁷ Hiller 1980, 617.

³³⁸ Ebd.

³³⁹ Claus Peter Flor in Gerlach 1991, 260; auch Friedrich Schenker ebd., 339.

³⁴⁰ Schneider 2011 sowie Korffmacher 2009, 9.

fernten Tonschritten feststellen. Oft dienen kleinste Motive, die auf diesen Intervallen basieren, als Keimzelle für ganze Sätze oder gar Werke wie die Sinfonie Nr. 2 WV II/19 oder das „Friedensfest“ WV VI/14.³⁴¹ Ein Problem, das den Komponisten lange Zeit beschäftigt hat, ist die Finalgestaltung; wiederum beeinflusst durch seinen Lehrer Eisler, der Durch-Nacht-zum-Licht-Schlüsse „fürchterlich“³⁴² fand. Erfüllte Kochan anfangs noch die Forderung nach jubelnden, positiven Schlüssen als Zeichen der Lebensbejahung und Bekräftigung des „neuen Kurses“, so setzen sich bereits ab den frühen 1960er Jahren immer stärker ruhige, verklingende, teil fast grüblerische Schlussgruppen in seinen sinfonischen Werken durch, die zunächst, wie im Falle des 1. Konzerts für Orchester WV II/15 von 1962, auf starke Kritik stießen, da sie den offiziellen Prinzipien des sozialistischen Realismus zuwiderliefen.³⁴³ Mit steigender Toleranz der DDR-Musikkritik für verschiedenartige künstlerische Äußerungen und somit einer immer stärkeren Aufweichung des ohnehin diffusen Begriffs vom sozialistischen Realismus wurden Kochans ruhige Schlussgruppen jedoch zu einer Art Markenzeichen³⁴⁴, in dem sich wiederum eine programmatische Intention des Komponisten spiegelt: „Den Kommunismus hat noch keiner gesehen“³⁴⁵, lautete die ideologische Deutung, die auch in verschiedenen Besprechungen seiner Werke auftaucht.³⁴⁶ Ein typisches Kochan-Finale beschrieb Hannelore Gerlach: „Mit äußerster Energie vorangetriebene (...) Skalenbewegungen gipfeln in einer (...) entfesselten Stretta, der zumeist eine plötzlich innehaltende, auf Besinnung orientierte Coda (...) oder ein allmählich verstummender Epilog (...) folgt. Damit wird auch formal jene Dialektik realisiert, wie sie sich zwischen den aktivitätserfüllten Signalmotiven (...) einerseits und der lyrischen Kantabilität eines liedhaften Themas (...) andererseits offenbart.“³⁴⁷

Nicht nur im Rahmen seiner Dozententätigkeit, sondern auch und gerade für sein eigenes Komponieren stellte Kochan immer die Frage nach dem Sinn seines Schaffens³⁴⁸, nach der Nützlichkeit und Relevanz von Werken und nach der Adäquatheit der eingesetzten musikalischen Mittel. Es ging ihm „stets um den gesellschaftlichen Nutzen seiner Arbeit, um die praktische Verwendbarkeit seiner Musik (...).“³⁴⁹ Das stete, teils manische Züge annehmende Zweifeln an Sinn und Qualität seiner Musik gehörte zu den Grundzügen von Kochans Charakter, an den sich viele seiner Schüler und Vertrauten erinnern. Udo Zimmermann nannte Kochans permanentes Abtun der eigenen Werke als „unwichtig“ eine „produktive Unsicherheit“ im Sinne der „Überzeugung, daß eine Sache immer auch noch besser zu machen wäre, das Bewusstsein der eigenen Grenzen – gekoppelt mit

³⁴¹ Vgl. Gerlach 1979, 260f. und Klement 1981.

³⁴² Gespräch mit Inge Kochan am 20.11.2012.

³⁴³ Vgl. Jungmann 2011, 88; E. H. Meyer und W. Lesser 1971, zit. nach Rüß 1976, Dok. 45, 213 sowie Gespräch mit Inge Kochan vom 20.11.2012.

³⁴⁴ Vgl. Gespräch mit Peter Aderhold am 19.11.2012.

³⁴⁵ Gespräch mit Inge Kochan am 20.11.2012; vgl. auch Kochan in Stürzbecher 1979, 202: „Das Ziel des wirklich neuen, sozialistischen Menschen ist für mich etwas Wunderbares, wenn auch Fernes. Deshalb verzichte ich (...) auf die sonst gewohnte ‚durch-Nacht-zum-Licht-‘Dramaturgie.“

³⁴⁶ Klement 1981, 215; Hütter 1972, 261.

³⁴⁷ Gerlach 1979, 261.

³⁴⁸ Kochan in Müller 1969b, 438: „Ich stellte mir immer wieder die Frage: Ist es sinnvoll, was du machst?“

³⁴⁹ Gerlach 1979, 261, vgl. auch Kochan in Stürzbecher 1979, 200.

Fu rioso

Fu rioso (sehr schnell, wild und stürmisch) (♩ ca. 144 - 160)

The score is written for a full orchestra. The top staves include Piccolo, Flutes (1 and 2), Oboes (1 and 2), Clarinets (1 and 2), Bassoons (1 and 2), Horns (1, 2, 3, 4), Trumpets (1, 2, 3), Trombones (1, 2, 3), Percussion (P.H.), Harp, and strings (Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses). The music is in 4/4 time and features a driving, rhythmic character with frequent accents and slurs. The tempo is marked 'Furioso' with a metronome marking of approximately 144-160 quarter notes per minute. The dynamics are consistently fortissimo (ff). The score includes various performance instructions such as 'staccato', 'acc.', and 'rit.'.

Die Doppelstriche in diesem Satz sind keine sog. „Haltpunkte“, sondern dienen lediglich Anhang bzw. Ende eines Abschnittes (Variation) an.

Abb. 10: Autograph Günter Kochans – Partiturseite vom Beginn des 3. Satzes aus der 6. Sinfonie WV II/37 (2004-06)

dem Wunsch, sie dennoch zu überschreiten.³⁵⁰ Kochan vorrangiges Ziel war es nie, Erfolg zu haben, weder bei staatlichen Institutionen noch beim Publikum.³⁵¹ Komponieren war ihm vielmehr eine Art unvermeidliches Naturbedürfnis, eine „rein vegetative Äußerung“; seine Art, sich zu artikulieren – „Sein Geist hat so gearbeitet, er hat ununterbrochen komponiert.“³⁵² Zwar war er stets bestrebt, eine Musik zu schaffen, die sich dem Publikum bei dessen Bereitschaft zur geistigen Mitarbeit – und oft nur dann – erschließt, jedoch nicht mit dem Hintergedanken der Gefallenswirkung, sondern in der Absicht, seine musikalische, durch seine persönliche Denkweise bestimmte Innenwelt dem Hörer nachvollziehbar und überzeugend darzulegen.³⁵³ Wie wenig ihm an äußerlichem Ruhm gelegen war, verdeutlicht exemplarisch die Ablehnung einer Reise in die USA, um dort 1978 einen Kompositionspreis entgegenzunehmen, sowie die generell geringe Bedeutung, die er seinen zahlreichen Auszeichnungen beimaß. „Überhaupt prallen solche Äußerlichkeiten irgendwie von ihm ab, und darin ist er bestimmt ein Sonderfall bei uns“, erinnerte sich sein Meisterklasseschüler Reinhard Wolschina.³⁵⁴ Auch war Kochan kein Komponist, der für die Aufführung seiner Musik warb und sich selbst um ihre Verbreitung bemühte. Hiller sprach hinsichtlich Kochans Umgang mit seinen eigenen Kompositionen von „stiefväterliche(r) Behandlung durch (ihren) Erzeuger. Kochan ist es nämlich nicht gegeben, mehr für seine Werke zu tun, als sie eben zu schreiben.“³⁵⁵ Sicherlich gibt es einen Zusammenhang zwischen dieser Tatsache und Kochans introvertierter und besessen-bescheidener Persönlichkeit. Es mag sogar sein Wunsch gewesen sein, diesbezüglich stärker involviert zu sein, doch brachte er es nicht über sich, entsprechende Kontakte herzustellen. Zu seinem Schüler Reinhard Wolschina sagte Kochan: „„Kommen Sie nicht zu mir wenn Sie glauben, ich könnte Ihnen behilflich sein, Verbindungen herzustellen, zum Rundfunk beispielsweise. Da sind Sie vielleicht weiter, als ich es bin.“ Er sagte das (...) auch mit einer spürbaren Bitterkeit.“³⁵⁶ Auch Udo Zimmermann bestätigte diese psychologische Disposition Kochans: „Er nimmt sich immer selbst zurück (...), aber das wird ihm niemand danken. Andere drängen dafür nach vorn.“³⁵⁷ Dass seine Werke dennoch sehr häufig gespielt wurden, ist seiner im Gründungsjahrzehnt der DDR wurzelnden und seitdem stetig gewachsenen Prominenz und seiner offiziellen Verortung innerhalb des DDR-Kulturschaffens zu verdanken, die Aufführungen seiner Musik zum Selbstläufer machten. Zudem setzten sich u.a. ehemalige Schüler wie Helge Jung für die Drucklegung von Kochans Kompositionen ein: „Mich verlegerisch für Kochans Werke einzusetzen,

³⁵⁰ Udo Zimmermann in Gerlach 1991, 373; vgl. auch Gespräch mit Hannelore Gerlach vom 19.11.2012 oder Gespräch mit Peter Aderhold vom 19.11.2012: „Eine Mischung aus Bescheidenheit, Ängstlichkeit und Besessenheit.“

³⁵¹ Gespräch mit Peter Aderhold vom 19.11.2012; Reinhard Wolschina in Gerlach 1991, 367.

³⁵² Gespräch mit Peter Aderhold am 19.11.2012; vgl. auch Bettina Kochan in Gerlach 1991, 308: „Ich kann mir nicht vorstellen, daß er es drei Wochen ausgehalten hat, ohne eine einzige Note zu schreiben.“ Inge Kochan im Gespräch am 20.11.2012: „Er konnte ja nichts anderes (...). Und er (...) sagte dann auch zu mir, ‚Ingelein, das ist alles Blödsinn und ich weiß, es ist Quatsch, aber ich muss eventuell doch noch eine siebte Sinfonie anfangen. Ich muss das noch machen‘, aber das hat er dann nicht mehr gemacht.“

³⁵³ Vgl. Gerlach 1979, 259, vgl. auch Kochan in o. A. 1963a und Gespräch mit Peter Aderhold vom 19.11.2012.

³⁵⁴ Reinhard Wolschina in Gerlach 1991, 370.

³⁵⁵ Hiller 1980, 616. Vgl. auch Claus Peter Flor in Gerlach 1991, 258: „Seine Grundeinstellung: Er hat sein Kind geboren, und nun soll die Welt, bitteschön, damit fertigwerden.“

³⁵⁶ Reinhard Wolschina in Gerlach 1991, 370.

³⁵⁷ Udo Zimmermann in Gerlach 1991, 378.

sah ich in gewisser Weise auch als Äquivalent für seine Leistungen als Lehrer. Allein, Danksagung machte den geringsten Teil der Motivation aus; schließlich war und ist an seiner Musik nicht vorbeizukommen.³⁵⁸

Günter Kochan war, wie schon anderenorts verdeutlicht wurde, ein unbedingter Verfechter des Einsatzes von Musik als Mittel zur Persönlichkeitsformung, bekräftigte aber gleichzeitig die notwendige Gestaltungsfreiheit des Künstlers: „Wir sollten darum alles tun, die Musik in ihrer Besonderheit zu erkennen, um sie als mobilisierende Kraft für unsere Gesellschaft nutzen zu können. Dabei kommt man (...) ohne das Reden nicht aus; es darf nur kein Hineinreden in Künstlerische Prozesse oder Zerreden künstlerischer Arbeiten sein.“³⁵⁹ Ähnlich wie Šostakovič³⁶⁰ äußerte sich auch Günter Kochan zu Fragen der Einführung kompositorischer Neuerungen, die er zwar prinzipiell nicht ablehnte, jedoch für deren Traditionsbasiertheit und vor allem Nützlichkeit in der besagten Aufgabe der Persönlichkeitsformung durch Musik plädierte: „Neues‘, sagt Kochan, ‚wird und muß es immer geben, aber Neues, das aus der Tradition uns zuwächst und das jeder in seiner Art aufnimmt, ungezwungen von fremden Interessen, unbeeinflusst von modischem Druck.“³⁶¹ Kochan glaubte, dass sich eine hörerorientierte, verständliche und klare Musiksprache auf Dauer gegen Experimentalität und „modernistische Klischees“³⁶² durchsetzen würde: „Die Musik ist durch die Erfindung des Zwölftonsystems und verschiedener postserieller Techniken immer komplizierter geworden (...). Ich glaube aber, daß sich jetzt eine neue Art von Diatonik, von Überschaubarkeit, Klarheit und Deutlichkeit abzeichnet, eine Musikentwicklung, die möglicherweise aus einer *Synthese* aller technischen Neuerungen erwächst. (...) Ich glaube, man kann alles übernehmen, wenn man versteht, damit eine Musik zu machen, die dem Sozialismus nützt. (...) Daß die neuen technischen Möglichkeiten ausprobiert werden müssen, heißt noch nicht, daß jede Musik, die diese Möglichkeiten benutzt, von vornherein moderner ist als eine, die sie nicht verwendet, auch dann nicht, wenn sie (...) einen fortschrittlichen Text benutzt. Dazu gehört auch, daß sie beim Hörer eine richtige Haltung auslöst, daß sie ihm ein neues Lebensgefühl vermittelt. (...) Man (muss) natürlich in erster Linie musizieren. Ob man dazu ein klassisches Orchester benutzt, eine Combo oder elektronische Klänge, dodekaphonisch, traditionell, seriell oder aleatorisch, ist in diesem Zusammenhang eine ganz gleichgültige Frage. (...) Nicht so sehr auf die Technik an sich sollten wir die meiste Aufmerksamkeit richten, sondern auf den schwer fassbaren und beschreibbaren Vorgang, der eine Komposition, also einen Ablauf von Klängen, zu einem Kunstwerk macht.“³⁶³ Kochan

³⁵⁸ Helge Jung in Gerlach 1991, 270. Jung arbeitete damals im Verlag Neue Musik Berlin.

³⁵⁹ Kochan in Christa Müller 1973, 119.

³⁶⁰ „Auch in Zukunft muß kühn nach Neuem gesucht werden. Denn ohne schöpferisches Suchen gibt es keine wahre Kunst; ohne Erneuerung der künstlerischen Mittel kann das Neue nicht verkörpert werden, das unsere Epoche des Aufbaus des Kommunismus tagtäglich hervorbringt. Wichtig ist nur, daß dieses Neue nicht ‚auf Sand‘ gebaut ist, sondern mit der objektiven Realität organisch verbunden ist und nationalen Boden hat.“ „Musik, singe das Lied des Lebens“; D.D.Šostakovič 1961, in: Bulletin „Presse der Sowjetunion“, Nr. 64/1961, 1395; zit. nach Brockhaus ²1972b, 60.

³⁶¹ Hiller 1980, 617. Vgl. auch Helge Jung in Gerlach 1991, 267f.: „Das Regulativ hieß: Kein Bruch mit der Tradition.“

³⁶² Gerlach 1979, 259.

³⁶³ Kochan 1976, 345f., zugleich Kochan in Christa Müller 1973, 22f., vgl. auch Gerlach 1979, 259 oder Kochan 1979, 538: „Was einer mit großem Materialaufwand und in komplizierten Wendungen auszudrücken wünscht,

verlor trotz aller Konzentration auf eine solide Faktur auch die emotionale Ebene in seiner Musik nie aus den Augen. Wenn auch gewiss von anderer Art als bei den ihm fern stehenden Spätromantikern, so zeigen viele Kompositionen Kochans einen ausgeprägter Sinn für Klangschönheit und für die sinnliche Wirkung seiner Musik: „Die Kompositionen waren (...) nicht nur handwerklich gut gemacht (...), sondern immer auch mit einer Idee und einer ganz starken emotionalen Beteiligung (...) dahinter.“³⁶⁴ Eine glasperlenspielartige Konzentration allein auf die Faktur ohne Berücksichtigung der entstehenden Zusammenklänge, wie sie bei manchen Vertretern des Neoklassizismus oder des Serialismus³⁶⁵ anzutreffen ist, war nie im Sinne Kochans. Dass er von der Kritik und in der Meinung seiner Kollegen damit teilweise als unzeitgemäß und konservativ angesehen wurde, war ihm bewusst, aber gleichgültig.³⁶⁶ Kochan war sich seiner künstlerischen Position innerhalb der Komponistenlandschaft durchaus bewusst und bekannte sich klar zu seinem eher konservativen Stil. „Ich (bin) den alten Termini, Formen und Formulierungen nie aus dem Wege gegangen (...), wenn ich auch frei mit ihnen umging. (...) Das sagt ja über die Musik selbst noch nichts aus. Ich scheue mich überhaupt nicht, mich einen Traditionalisten zu nennen. (...) Ich bin überhaupt gegen das Nachäffen von Stilen und mitmachen von Moden. Vielmehr sollte man versuchen, sich selbst treu zu bleiben, ohne dabei stehenzubleiben und an einmal erreichten Positionen krampfhaft festzuhalten. Man kann nur produktiv bleiben und neue Ausdrucksformen finden, wenn man in sich stabil ist.“³⁶⁷ Peter Aderhold erinnert sich: „Es war zumindest seine Einstellung zu sich selbst, (...) dass es vielleicht gewisse Grenzen gibt, an die er als Komponist stößt, was (...) eine gewisse Art von Neuerertum betrifft. Gleichzeitig hat er aber auch ganz und gar dazu gestanden, weil es (...) seine Art zu Komponieren und sein Charakter war. Er war nicht gerade ein Neutöner oder jemand, der versucht, avantgardistische Tendenzen besonders stark aufzunehmen.“³⁶⁸ Kochans Anliegen war es eben *nicht*, nie Gehörtes zu schaffen, das alles Dagewesene schon im Ansatz vermeidet und Musik quasi von ihren akustischen Grundsätzen her neu erfindet. Neue Wege zu erschließen, die erst in ferner Zukunft verstanden würden, lag ihm fern: „Mich interessiert der Hörer und die Gegenwart unserer sozialistischen Gesellschaft, ich komponiere für heute und jetzt. (...) Meine Musik soll, und zwar mit spezifisch musikalischen Mitteln, menschliche Gefühle

erreicht ein anderer durch eine knappe und sparsame Tonsprache, vielleicht durch herkömmliche Mittel. Was allein zählt, ist das Ergebnis.“ sowie Gerlach 1986, 305 oder Udo Zimmermann in Gerlach 1991, 373 und die Diskussion zu Kochan 1976 in Jungmann 2011, 100f.

³⁶⁴ Gespräch mit Peter Aderhold am 19.11.2012.

³⁶⁵ Verwiesen sei auf die frühe Darmstädter Schule oder polyphone Werke Johann Nepomuk Davids.

³⁶⁶ Gespräch mit Peter Aderhold am 19.11.2012: „Von der Kritik wurde er fast schon wie ein Dinosaurier behandelt. Man hat das geschätzt, man konnte auch nicht so richtig was gegen ihn sagen, dazu war er natürlich auch zu stark involviert (...), aber so richtig ernst genommen haben ihn diese Kritik und diese Zeit, auch die Musikwissenschaften nicht, weil die natürlich immer (...) stark auf Seiten von Leuten (...) standen, die stärker in einen gewissen Avantgardismus hineingingen. Dazu hat er aber gestanden, das hat ihn (...) nicht besonders interessiert.“

³⁶⁷ Hiller 1980, 617. Inge Kochan im Gespräch am 20.11.2012: „Ein junger Wilder war er nicht. Er ist immer seriös geblieben (und) er fühlte sich der Klassik eben mehr verbunden. (...) Mein Mann war altmodisch, wenn man das so sagen will.“ Wolfgang Hiller 1980, 617: „Kochan hat sich im Laufe seiner künstlerischen Profilierung niemals gängigen Trends angeschlossen, sondern stets den für ihn begehren Weg konsequent beschritten (...); er gehört nicht zu denjenigen, die bei irgendeiner importierten Neuerung in Jubel ausbrechen (...).“

³⁶⁸ Gespräch mit Peter Aderhold am 19.11.2012.

und Empfindungen widerspiegeln. Sie soll zum Nachdenken anregen und den Hörer aktivieren.³⁶⁹ Kochans Hervorhebung der „spezifisch musikalischen Mittel“ ist dabei substantiell für die richtige Interpretation seiner Musik. Obwohl gerade die sinfonischen Werke Kochans oft eine Botschaft ins sich tragen, ist es außerhalb der Massenlieder und Kantaten kaum je seine Intention gewesen, programmatische Aussagen durch Texte, Überschriften oder ähnliche außermusikalische Elemente zu transportieren: „Ich habe bei einer Komposition niemals ein literarisches Programm, aber es kann ohne weiteres sein, daß ich durch ein Erlebnis oder durch eine bestimmte Lektüre zum Musikmachen angeregt werde.“³⁷⁰ Kochan, der das Weltgeschehen stets mit wachem Geist verfolgte, chiffrierte die Konsequenzen, seine Ansichten und Erfahrungen, die er für sich daraus ableitete, stets mit musikalischen Mitteln auf implizite Art und Weise, die Raum für individuelle Deutungen durch den Hörer zuließ. Seine Idee war es, ein Werk primär durch seine Faktur, seine Stimmführung, Instrumentation und Rhythmik unverwechselbar zu machen, seine Intentionen so dem Hörer zu vermitteln und auf diese Weise der Musik Konkretheit zu verleihen.³⁷¹ „Ganz wesentlich sind die Jahreszahlen,“ merkte Inge Kochan an, „es hat alles irgendwo einen Bezug auf irgendwelche Ereignisse. (...) So gesehen stellt das Schaffen Kochans eine Art musikalischer Chronik seiner Zeit dar, es bildet den „Zeitgenossen Kochan mit seiner Sicht auf seine Zeit“³⁷² ab; jedoch in der schwer explizit zu machenden Art und Weise, wie Musik beim Hörer Assoziationen und Emotionen erweckt, die nachher kaum in Worte fassbar sind. Dass „die Thematik der Werke (...) zumeist um ein Anliegen konzentriert (ist): (...) um den Kampf gegen Krieg und Faschismus (...), um den Einsatz für den Frieden und für ein menschenwürdiges Dasein, für die Vervollkommnung der sozialistischen Gesellschaftsordnung, für den Aufbau des Kommunismus“³⁷³, ist sicherlich eine den zeitgenössischen Lektoratsansprüchen geschuldete Verallgemeinerung und Übertreibung, die sich nach der „Agitprop-Phase“ der 1950er Jahre nur noch in einzelnen Kompositionen wie der „Asche von Birkenau“ oder dem „Friedensfest“ explizit äußern. Für große Teile der Kammermusik und der Sinfonik ist eine solche Aussage jedoch nicht haltbar, wobei die grundsätzliche sozialistische Gesinnung Kochans nicht mit konkreten Aussageabsichten einzelner Werke verwechselt werden darf. Dass Kochan der Idee des Sozialismus bis zu seinem Lebensende treu war, steht außer Frage, ebenso wenig wie seine Treue zur DDR als Staat.³⁷⁴ Das darf jedoch nicht zu pauschalen Unterstellungen hinsichtlich der Aussage seiner Musik oder gar zu deren genereller Aburteilung führen,

³⁶⁹ Kochan in Stürzbecher 1979, 200.

³⁷⁰ Ebd., 201. Gleichwohl äußerte er noch 1963 in einem Interview: „Meiner Meinung nach sollten wir ein Gebiet mehr pflegen: das der Programm-Musik, die dem Hörer schon in der Überschrift etwas sagt und eben ein konkretes Programm hat.“ o. A. 1963a. Ob jedoch hier wirklich Kochan oder eher die Redaktion der „Jungen Welt“ zum Leser spricht, sei dahingestellt angesichts der Tatsache, dass sich unter Kochans Werken auch der folgenden Jahrzehnte keines findet, das diesen Ansprüchen genügt.

³⁷¹ Kochan in Christa Müller 1973, 119.

³⁷² Gespräch mit Inge Kochan am 20.11.2012.

³⁷³ Gerlach 1979, 259.

³⁷⁴ Helge Jung war der Ansicht, dass trotz allem für Günter Kochan das „Bild der intergren Persönlichkeit“ zutrifft; in dem Sinne, dass sein Handeln und Streben stets leutselig und aus echter Überzeugung heraus geschah, ohne dabei ein persönliches Vorteilsdenken zu verfolgen oder gar anderen Menschen in irgendeiner Weise schaden zu wollen. In Gerlach 1991, 272.

einer im Umgang mit dem musikalischen Erbe der DDR leider bis heute gängigen Praxis.³⁷⁵ Auch Peter Aderhold hob im Gespräch hervor, dass programmatische Botschaften für Kochan keine besondere Rolle spielten: „Er hatte (...) außermusikalisch fast nie irgendwelche großen Philosophien. Er war auch nicht der Typ dafür, (...) es ging (...) tatsächlich um musikalische Vorgänge, (...) wie entwickelt sich etwas zu etwas anderem (...), wie hängt das zusammen, wie kann man eine horizontale Struktur, also Motivik, in die Vertikale verlagern, um daraus eine Harmonik zu erstellen usw. (...) Es ging quasi immer um musikalische Strukturen (...), um konkrete Dinge, die wirklich auf dem Papier stehen. Und das hat ihn, glaube ich, auch mehr interessiert als alles andere.“³⁷⁶ Ganz ähnlich stellt sich die Sichtweise Andre Asriels auf die Arbeitsweise seines Kollegen dar: „Meiner Ansicht nach ist Günter Kochan im Grunde seines Herzens ein Nur-Musiker (...). Alles andere, was vielleicht als notwendig angesehen und auch gemacht wird, bleibt letztlich doch eine Störung, weil man in dieser Zeit nicht komponieren kann. (...) Wenn er nicht komponieren würde, verlöre er seiner Ansicht nach wahrscheinlich seine Daseinsberechtigung. Er muss komponieren.“³⁷⁷

Die folgenden Kapitel sollen dem Leser in Ergänzung zum bisher Gesagten einen nach musikalischen Genres geordneten kurzen Überblick über das Gesamtschaffen Günter Kochans geben, wobei nur auf die wichtigsten Kompositionen eingegangen werden kann. Auf ausführliche Analysen und genaue Beschreibungen des musikalischen Materials sowie des weiteren Kontextes der Entstehung und Wirkung einzelner Kompositionen muss aus Kapazitätsgründen verzichtet werden. Weiterführende Literatur zu Einzelkompositionen (jedoch fast vollständig aus der Zeit vor 1990) ist im Literaturverzeichnis aufgeführt.

4.1 Die Gebrauchsmusik – Liedschaffen, Hörspiel- und Filmmusik

Wie bereits aus den Kapiteln 3.1 und 3.2 hervorging, machte die zweckgebundene bzw. Gebrauchsmusik, welche Kochan in Form von meist politischen Liedern (NB 1), Märchenhörspielen sowie als Musik zu Dokumentar- und Spielfilmen schrieb, einen Großteil seines Schaffens der 1950er Jahre aus. Gleichwohl dürfte bereits deutlich geworden sein, dass es sich aus künstlerischer Perspektive betrachtet bei diesen zahlreichen Kompositionen (90 Lieder, sieben Hörspiele und 15 Filmmusiken) eher um Gelegenheitsarbeiten, kompositorische „Randerscheinungen“ handelt, die wenigen „ernsthaften“, d.h. absoluten, nicht zweckgebundenen Werken dieser Zeit gegenüberstehen. Kochans im Wesentlichen bis in die Mitte der 1960er Jahre dauerndes Gebrauchsmusikschaffen sicherte ihm einerseits neben seiner Lehrtätigkeit ein finanzielles Auskommen und andererseits das staatliche Wohlwollen, welches ihm zur weiteren Beförderung seiner künstlerischen Karriere verhalf. Gerade die Massenlieder wurden von offizieller Seite sehr geschätzt, da sie ihrer Bestimmung der politischen Agitation und Verbreitung des erwünschten allseitigen Optimismus gerecht wurden und dabei zugleich der geforderten stilistischen Norm entsprachen: „Ko-

³⁷⁵ Vgl. dazu etwa die Schriften von Berg, Holtsträter und von Massow 2007, Delaere 1995, Dibelius et al. 1990, Herbort 1997, Nauck 1995, Tischer 2005, Noeske und Tischer 2010, Rienäcker 2006, Tischer 2005a, Weiss 2010 und Wixforth 2011.

³⁷⁶ Gespräch mit Peter Aderhold am 19.11.2012.

³⁷⁷ Andre Asriel in Gerlach 1991, 255f.

chans Liedschaffen wurde in den vergangenen Jahren zum Kernstück seines kompositorischen Schaffens. (...) Seine Lieder sind neu und volkstümlich, ihre Aussage ist sozialistisch und realistisch, in ihnen lebt der Schwung und Optimismus unserer Zeit (...).³⁷⁸“ Zugleich erwies sich dieser Schaffensbereich später als schwere Bürde, da er Kochan sofort als ideologietreuen Komponisten kennzeichnete und ihm deshalb vorgeworfen wurde, er habe sich politisch missbrauchen lassen und in den Dienst des DDR-Systems gestellt, woraus dann wiederum das Pauschalurteil der politischen Belastung seiner Musik per se erwuchs. Das in den 1950er Jahren aufgrund der starken Verbreitung seiner Massenlieder erwachsene Bild des linientreuen Lied- und Kantatenkomponisten mag sich bei manchem verfestigt, die Jahrzehnte überdauert und somit eine Vorstellung von Kochans Musik geschaffen haben, die hinsichtlich der künstlerischen Bedeutsamkeit nur den kleinsten Aspekt in seinem Gesamtschaffen widerspiegelt.

Signale der Jugend (Paul Wiens, Günter Kochan)

Jung ist die Welt. — Ja, Sig-na-le, der Jugend Sig-na-le, seid dem

Sturmtag du Herzen ge-sellt. — Alle sol-len es wis-sen, welch Fahne wir

his-sen: Frie-den, ja Frieden, ja Frieden der Welt.

NB 1: Refrain aus dem Schlusschor der Kantate „Die Welt ist jung“ WV VI/5 (1951) bzw. XII/15 © Inge Kochan

Kompositorisch sind die Stücke, welche oft tagesaktuellen Zwecken dienten und in denen der Text meist wichtiger war als die Musik, schlicht und ambitionslos, sie bedienen im Falle der Filmmusiken und Hörspiele einen gefälligen, tonalen, neoklassizistischen Stil, der damals noch recht eng mit Kochans „ernstem“ Personalstil korrespondierte. Aus heutiger Perspektive bezeichnete Amzoll die Lieder als „Stücke für den Tag, rasch hingeworfen, markant, bisweilen fürchterlich schwülstig, sentimental, platt ideologisch.“³⁷⁹ Auch die Hörspiel- und Filmmusiken konnten die Zeit nicht überdauern und verschwanden mit den Werken, an die sie gebunden waren, wobei Kochan zusätzlich das Unglück hatte, stets an Filmen mitzuarbeiten, denen kein Erfolg beschieden war und die bereits in ihrer Zeit entsprechend wenig wahrgenommen worden sind. Einige seiner damals bekannten Lieder entstammten Filmmusiken, wie das einst äußerst populäre „Beerenlied“ WV XIII/19. Auch versuchte Kochan, den kurzlebigen Filmmusiken Dauer zu verleihen, indem er sie zu Suiten umarbeitete (Kleine Suite op. 13 WV II/7, Goldoni-Suite WV II/12, Rostocker Suite WV II/20), doch auch sie konnten neben den späteren, tiefgründigeren und elaborierteren Kompositionen nicht bestehen.

³⁷⁸ o. A. (o. J.), 2.

³⁷⁹ Amzoll 2009.

4.2 Bühnenwerke

Kochans Bühnenschaffen nimmt nur einen kleinen Teil seines Gesamtwerkes ein und beschränkt sich auf wenige, aber herausragende Kompositionen. Zeitlebens fühlte er sich der absoluten sinfonischen Musik mehr verbunden und fand in ihr das Genre, in welchem er sich musikalisch dem Hörer am intensivsten und überzeugendsten mitteilen konnte. Dennoch unternahm er hin und wieder groß angelegte Versuche, sich auch die dramatischen Genres anzueignen, wobei darin wiederum nicht selten der Sinfoniker Kochan hörbar wird. Udo Zimmermann erinnerte sich, dass Kochan im Gegensatz zu ihm selbst „mehr als Sinfoniker an die Oper heran(ging).“³⁸⁰ Die erste Bühnenkomposition schuf er 1959 als Auftragswerk der ersten Rügenfestspiele mit der dramatischen Ballade „Klaus Störtebeker“ WV X/8 auf einen Text des Dichters Kurt Barthel (KuBa) (NB 2). Das mehrstündige Werk sollte in melodramatischer Form einen Gegenstand der nationalen Geschichte aus sozialistischer Perspektive neu darstellen, um eine neue sozialistische Nationalkultur zu erschaffen.³⁸¹ Das aus acht Abschnitten bestehende Werk grundiert einen weitaus längeren dramatischen Text, der als Volksschauspiel die Geschichte des Freibeuters in monumentaler Art und Weise erzählt. Kochan übertrug darin die Prinzipien des Massenliedes auf eine größere Form. Stilistisch bewusst schlicht und eingängig gehalten, fand er traditionelle Liedintonationen, nutzte Fanfaren, Moritaten, traditionelle Tänze wie Bourree und Sarabande oder einen Trauermarsch, um eine markante, „volkstümliche“ Musik zu schreiben. Die tonale, neoklassizistische Partitur enthält bereits den für Kochan typischen exponierten Schlagwerkeinsatz und nutzt bewusst archaisierende, modale Elemente, um das 14. Jahrhundert zu evozieren. Das Schauspiel wurde mit 2000 Mitwirkenden aus Laienchören, Tanzgruppen, großem Schauspielensemble und drei vereinigten Orchestern zur Aufführung gebracht und begründete die Tradition der seitdem jährlich stattfindenden Rügenfestspiele in Ralswiek.³⁸²

1 Molto animato (frisch u. lebendig)

Chor mf

Der Klaus Störtebeker, der Klaus Störtebeker teilt getreulich sein Brot.

orch. p mf

NB 2: Kinderlied, Nr. 7 aus der dramatischen Ballade „Klaus Störtebeker“ WV X/8 (1959) © Inge Kochan

Kochans Musik wurde drei Jahre lang gespielt und 1980/81 wiederaufgeführt, danach verschwand KuBas „Dramatische Ballade“, die mit ihrem monumental-affirmativen Gestus wohl auch nicht mehr in die Zeit passte. 1999 kam es auf Initiative einiger Mitwirkender der Uraufführung anläss-

³⁸⁰ Udo Zimmermann in Gerlach 1991, 372.

³⁸¹ Riechelmann 1959, 541.

³⁸² Ebd., 542-44.

lich deren 40. Jahrestages zu einer Wiederaufführung einer eigens geschaffenen Kammerfassung in Putbus; es war zugleich eine der seltenen Nachwendaufführungen einer größeren Komposition Kochans.

Den Höhepunkt in Kochans Bühnenschaffen bildet seine einzige Oper „Karin Lenz“ WV I/1, die 1971 in der Deutschen Oper uraufgeführt wurde. Das sich stilistisch unmittelbar an die zweite Sinfonie WV II/19 anschließende, als Nummernoper konzipierte Werk auf einen Text von Erik Neutsch setzt deren auf traditionellen Formkonzepten basierende, eng verflochtene motivisch-thematische Arbeit fort.³⁸³ Kochans Konzentration auf das sinfonische Element der Musik führte jedoch zu dramaturgischen Mängeln. Die Kritik würdigte zwar die handwerklich-musikalische Faktur des Werkes – die „Durchsichtigkeit der Partitur, in der die Vielfalt der angewandten Mittel, der ausgewogene Einsatz von Melodik, Rhythmik, Klangfarbe und Harmonik besticht, in der auch mannigfache Formen und Techniken vom Kinderlied bis zum aleatorischen Zwischenspiel zusammentreffen. Auch Sprechen und Singen mischen sich (...).³⁸⁴“ Sie vermisste jedoch das „dramatisch-expressive, leidenschaftliche Element, was das Publikum und die Bühne zusammenschmiedet (...) (und) eine für jede Figur prägnante, differenzierte musikalische Charakterisierung (...)“, so dass ein „mehr globaler Eindruck für den Hörer (dominiert).³⁸⁵“ Das Werk wurde insgesamt zwölfmal gegeben und verschwand danach aus dem Spielplan. Über die verbleibenden Bühnenwerke – die „Musik zu Vietnam-Diskurs“ WV X/15 und die Ballettmusik „Eine Geschichte von dir“ finden sich außer den Titeln nahezu keine Informationen, bei letzterem Werk ist zu vermuten, dass die Partitur nicht von Kochan stammt, sondern falsch zugeordnet wurde.³⁸⁶ Kochan beließ es bei seinem Opernerstling und den wenigen dramatischen Experimenten und wandte sich ab Mitte der 1970er Jahre wieder stärker der Sinfonik und vor allem dem Solokonzert zu.

4.3 Klavier- und Kammermusik

Das umfangreiche Kammermusikschaffen von Günter Kochan umfasst etwa 80 Kompositionen für Soloinstrumente oder Ensembles und widerspiegelt seine kompositorische Entwicklung vom Neoklassizismus zum gereiften, geschärften und verknüpften Spätstil in voller Bandbreite. Nach zahlreichen kompositorischen Versuchen der Schüler- und Studienzeit waren die Suite für Klavier op. 2 WV V/17 von 1952 (NB 3) und das Trio op. 4 WV IV/9 von 1953/54 die ersten Werke, die im Druck erschienen und ein weiteres Publikum fanden. Stilistisch sind sie stark an Šostakovič orientiert und bieten dem Hörer eine freundliche, unbeschwerte, pointierte, doch noch traditionell-tonale und kadenzbezogene Musik, die besonders metrische Verschiebungen und Quart- und Sekundvorhalte als „moderne“ Stilmittel nutzt.

³⁸³ Vgl. Schaefer 1971, 766 und Sauer 1994, 132.

³⁸⁴ Brennecke, Gerlach und Hansen 1979, 158.

³⁸⁵ Lange 1971, 25. Zur Musik und Bezügen zur 2. Sinfonie vgl. auch Rösler 1971, 25.

³⁸⁶ Gespräch mit Inge Kochan vom 20.11.2012.

7 *Andante*

p (Klav. solo) *pp*

NB 3: Suite für Klavier op. 2, WV V/17 (1952), Beginn des ersten Satzes
© Inge Kochan

Die Präludien, Intermezzi und Fugen op. 7 WV V/18 (1954) (NB 4 und NB 5) verkörpern Kochans Antwort auf Bachs Wohltemperiertes Klavier und Šostakovičs 24 Präludien und Fugen op. 87. Sie zeigen bereits das Bemühen des 24-jährigen Komponisten um Erweiterung der harmonischen und rhythmischen Ausdruckspalette.

I. Präludium *Allegro (alla Toccata)*

Klav. solo *f marcato*

3''

NB 4: 1. Präludium aus den Präludien, Intermezzi und Fuge op. 7 WV V/18 (1954)
© mit freundlicher Genehmigung C.F.Peters Musikverlag

Praeludium I

3''

NB 5: Praeludium I aus dem „Wohltemperierten Klavier“, Band II von J. S. Bach, BWV 870 mit deutlichen strukturellen Parallelen zu Kochans Präludium (NB 4)

Über das dem Klavierkonzert op. 16 WV III/2 (1957/58) nahestehende Divertimento op. 12 WV IV/12 (1956), die Sonate für Violoncello op. 13 WV IV/13 (1958/61) und die fünf Sätze für Streichquartett WV IV/17 (1961) führte Kochans Weg der Etablierung eines freieren, harmonisch avancierteren und rhythmisch komplexeren Kompositionsstils, der jedoch an tonalen Bezügen immer noch festhielt. Gemäß seinem ehemaligen Schüler Helge Jung fand Kochan in der Sonate für Violine und Klavier WV IV/18 (1962) erstmals zu einer ganz neuartigen, dunkleren und problemhafteren Intonation, welche sich vom neoklassizistischen Stil und dem reinen Optimismus- und Harmoniebedürfnis der offiziellen Musikdoktrin gelöst hatte und den Grundstein für sein späteres Schaffen legte.³⁸⁷ Im Streichquartett in einem Satz WV IV/27 (1973) ist dieser neue, komplexere und expressivere Stil mit seinen vielfachen motivisch-thematischen Bezügen bereits voll ausgeprägt. 1971 knüpfte Kochan mit seinen fünf Klavierstücken WV V/22 (NB 6) an die Präludien, Intermezzi und Fugen op. 7 WV V/18 an, wobei er sich von der dort noch stark dominierenden Bachschen Tradition formal und harmonisch stärker, wenn auch nicht vollständig, löste.

14 3. Fuge
Allegro (fließende d. = ca. 72)

Klav.
Solo

NB 6: 3. Satz (Fuge) aus den fünf Klavierstücken WV V/22 von 1971 © mit freundl. Genehmigung C.F.Peters Musikverlag

Mit den Sieben Szenen für vier Tuben WV IV/31 (1977/78) erregte Kochan auch international Aufmerksamkeit, als er dafür mit dem ersten Preis eines kalifornischen Kompositionswettbewerbes ausgezeichnet wurde (vgl. etwa zeitgleiche Tuba-Komposition in NB 7).

Monolog > ruhig, frei (d ca. 60)

f. Tuba

sfz < > *p* *dolce e cantabile* *mf*

accel. > *p* *sfp* *f espr.*

singen spielen

NB 7: Monolog für Tuba WV IV/33 von 1980 – Solostudie mit klaren Bezügen zu den rezitativischen Instrumentalsoli aus Kochans Sinfonien © mit freundl. Genehmigung Verlag Neue Musik Berlin

Nach der virtuoson Klaviersonate WV V/28 (1981) und den Variationen für Klavier WV V/29 (1986) schlossen die 14 Bagatellen und Interludien WV V/30 (1989) (NB 8) das pianistische Œuvre Kochans ab.

³⁸⁷ Helge Jung in Gerlach 1991, 265 (vgl. Anm. 233).

6. Interludium
Allegro energico ($\text{♩} = \text{ca. } 200$)

NB 8: Interludium, 6. Satz aus den 14 Bagatellen und Interludien für Klavier WV V/30 (1989) © Inge Kochan

Deutlich klingen in diesem ebenfalls hochvirtuosen Zyklus stilistische Bezüge zu Bartók an, wobei der konzentrierte Umgang mit dem musikalischen Material und die teilweise aphoristische Formverknappung die jahrzehntelange kompositorische Entwicklung Kochans und die Auseinandersetzung mit seinen künstlerischen Wurzeln und seinem eigenen Schaffen verdeutlichen. Die 1984/85 entstandene Sonate für Viola und Klavier WV IV/34 reflektiert in ihrer grüblerisch-trauernden, bisweilen heftig ausbrechenden Musiksprache die Konflikte, mit welchen Kochan aufgrund seiner privaten Situation und der gleichzeitig immer angespannter werdenden Lage in der DDR konfrontiert war. In den Fünf Bagatellen für vier Posauen WV V/35 (1987) fand er nochmals zu einem gelösteren und heiteren Stil zurück, der an seine frühen Kompositionen erinnert, wenngleich die Musik nun auch Brechungen enthält. Während Kochans kompositorisches Schaffen der 1970er und 80er Jahre wesentlich von der Sinfonik dominiert wurde, wandte er sich – auch in Konsequenz der nach der Wende stark eingeschränkten Aufführungsmöglichkeiten seiner Musik – ab 1990 wieder verstärkt der Kammermusik zu. Zu den bedeutendsten der zahlreichen Kompositionen jener 19 Jahre gehören das Klavierquintett WV IV/36 (1992/93) und die Musik für Altblockflöte und Klavier WV IV/42 (1996) – beide wurden noch zu Lebzeiten Kochans dargeboten –, daneben die Miniaturen für Kontrabass WV IV/45 (1999) und das Streichquartett Nr. 2 WV IV/51 (2003-06), welche bis heute ihrer Uraufführung harren. Die Kammermusik der Nachwendezeit verdankt ihre Existenz zu einem Teil den wenigen verbliebenen Kontakten Kochans mit Musikern, für welche er die Stücke komponierte. So entstanden durch Bekanntschaften verschiedene Werke für Blockflöte(n), Kontrabass, Posauen und Tuba, von denen ein Teil tatsächlich gespielt wurde, während sich vor allem für die groß besetzten Kompositionen nach 1990 keine Aufführungsmöglichkeiten mehr fanden.

NB 9: „Sputnik“ aus der „Kindermusik“ WV V/20 (1960) für Klavier solo © mit freundl. Genehmigung C.F.Peters Musikverlag

Immer wieder widmete sich Kochan auch der Komposition pädagogisch orientierter Literatur für Kinder (NB 9). Im Laufe der Jahre entstanden so kleine Sammlungen von Klavierstücken oder kurze Orchesterwerke, die teils den eigenen Kindern, teils Schülerensembles, mit denen er zeitweilig zusammenarbeitete, gewidmet waren. In der Komposition solcher Kinderliteratur sah Kochan eine wichtige und verantwortungsvolle Aufgabe. Die musikalische Früherziehung auch durch eigens komponierte Werke betrachtete er als Teil der umfassenden sozialistischen Bildung, die die Menschen in der DDR genießen und an deren Zielpunkt der „neue Mensch“ stehen sollte: „Die Liebe zur Musik (...) kann bereits im Kindergarten geweckt werden, es bedarf viel pädagogischen Fingerspitzengeföhls, um auch später in der Schule die eigene Begeisterung immer wieder neu auf die Heranwachsenden zu übertragen. Pädagoge in diesem Sinne sollte auch jeder Komponist sein.³⁸⁸“

4.4 Werke für Singstimme und Chorwerke

Neben seinen zahlreichen Liedern schuf Kochan auch größere Vokalwerke in unterschiedlichen Besetzungen. In seiner frühen Schaffensperiode dominierten zunächst noch Kantaten mit politischer Thematik, welche sich teilweise mit dem Bereich der Gebrauchsmusik überschneiden und in denen die Musik dem Text deutlich untergeordnet ist. Oft sind in ihnen Massenlieder verarbeitet; entsprechend konventionell ist die Musik gehalten. Wie erwähnt, brachten diese Werke Kochan zusammen mit dem Liedschaffen seinerzeit in kritischeren Kreisen den abwertenden Ruf des „Kantatenkomponisten“ ein. Aus der Zeit bis 1974 gibt es elf solcher Kantaten, wobei sich die nach 1965 entstandenen der künstlerischen Entwicklung Kochans entsprechend von den früheren Werken erheblich in musikalischem Gehalt und Komplexität unterscheiden und kaum noch etwas mit dem affirmativen, die Massen ansprechenden Gestus der Musik der 1950er Jahre zu tun haben (etwa „Die Hände der Genossen“ WV VI/12 (1974)).

Bereits in den 1950er Jahren begann Kochan, (vorrömantische) deutsche Volkslieder zu bearbeiten und mit neuen Klavierbegleitungen zu versehen. 1956 erschien die erste Folge der Deutschen Volkslieder op. 11b WV IX/10 (NB 10) zusammen mit den fünf Volksliedbearbeitungen für dreistimmigen Chor WV VII/5, der 1979 ein zweiter Zyklus (WV IX/13) folgte. 1998 und 2007 knüpfte Kochan mit den sieben Volksliedern für gemischten Chor WV VII/9 und den drei Volksliedern WV VII/10 nochmals an diese Tradition an. Daneben existieren mehrere Instrumentalbearbeitungen alter Volkslieder, und auch schon im 1. Konzert für Orchester WV II/15 (1962) zitierte Kochan das Lied „Es geht ein dunkle Wolk' herein“. Zu seinen wenigen A-Cappella-Werken gehören neben den genannten der „Zyklus 1848“ WV VII/6 (1957) sowie der „Neubrandenburger Zyklus“ WV VII/7 (1968/69). An der Schwelle zwischen frühem und emanzipiertem Stil stehen die melancholischen, sehr klangschönen Shakespeare-Lieder für Alt und Kammerorchester bzw. Klavier WV VIII/1 (1964). Eine von Kochans wichtigsten Kompositionen, die zugleich einen stilistischen Wendepunkt markiert, ist die Kantate „Die Asche von Birkenau“ für Alt und Orchester WV VIII/2, 1965, welche

³⁸⁸ Kochan in Haseloff 1982/ Märkische Volksstimme Potsdam vom 18.02.1982; vgl. auch Kochan in Stürzbecher 1979, 212f.

20

p

3. Viel hun- dert- tau- send un- ge- zählt da

p

non legato

NB 10: Nr. 3 aus den Deutschen Volksliedern op. 11b WV IX/10 (1956) für Gesang und Klavier
 © mit freundl. Genehmigung C.F.Peters Musikverlag

als Reaktion auf die Auschwitz-Prozesse entstand (vgl. NB 19, 20 und 32). In ihr findet Kochan zu einem vollkommen neuen Wort-Ton-Verhältnis, wobei die Musik die Worte nicht mehr nur untermalt und begleitet, sondern kommentiert, reflektiert und weiterdenkt. Die Art des musikalischen Materials – ein strukturkonstituierender Intervallvorrat, Reihen, Solokadenzen, linear bedingte Harmonik – und der Umgang mit diesem sowie die Bezugnahme auf tradierte Formen – kontrapunktische Verarbeitung, motivisch-thematische Arbeit, Verwendung von Passacaglia und zyklischer Form sowie wiederum ein ruhiger Schluss – knüpfen an neue Tendenzen in Kochans Arbeitsweise an und deuten bereits auf die drei Jahre später entstandene zweite Sinfonie, wobei die bei Müller 1966b hergestellten Bezüge zur Synagogalmusik sicherlich über die Intention des Komponisten hinausgingen.³⁸⁹

Kochans letzte chorsinfonische Werke sind das Oratorium „Das Friedensfest oder die Teilhabe“ WV VIII/13 (1978) und das zum Lutherjahr 1983 komponierte Melodram „Luther“ WV VIII/14 (1981-83). In ihnen setzt Kochan den in der „Asche von Birkenau“ eingeschlagenen kompositorischen Weg fort, was Material, Faktur, Form und Wort-Ton-Verhältnis betrifft. Die Behauptung, dass Kochan in seiner Chorsinfonik eine andere Herangehensweise als in seinem restlichen Œvre gewählt hätte, wie Hiller 1980 behauptet hat³⁹⁰, lässt sich in keiner Weise aufrecht erhalten, sofern man den Stil nach 1965 als Referenz heranzieht. Im Gegenteil finden sich allein zur „Asche“ und zur zweiten Sinfonie unzählige strukturelle Parallelen. Gleichwohl wirkt das „Friedensfest“ deutlich avancierter und pflegt einen noch weit differenzierteren und konzentrierteren Umgang mit dem musikalischen Material, wie es in höchstem Grade schließlich in der sechsten Sinfonie geschieht. Das doppelchörig angelegte Oratorium, welches in seiner dramaturgischen Konzeption Parallelen zu den Bachschen Passionen aufweist, ist wie die meisten Kochanschen Kompositionen der späten 1970er und 80er Jahre von überwiegend ruhig-reflektierendem Charakter voller Nachdenklichkeit und verklingt abermals mit dem für Kochan typischen ruhigen Schluss.³⁹¹ Mit „Luther“ hat es gemein, dass beide Werke aufgrund ihres Textes in die Kritik gerieten. Während Paul Wiens' Text

³⁸⁹ Müller 1966b, 456f.; vgl. Gespräch mit Inge Kochan am 20.11.2012 sowie Müller 1966b, 456-461 zu den musikalischen Bezügen zur zweiten Sinfonie; vgl. dazu auch Schneider 1969.

³⁹⁰ Hiller 1980, 618; vgl. auch Klement 1981.

³⁹¹ Klement 1981, 214f.

zum „Friedensfest“ aufgrund seiner hohen poetischen Verschlüsselung als zu wenig verständlich kritisiert wurde³⁹², gab es bei „Luther“ Beanstandungen aufgrund der religionsbezogenen Thematik, obwohl der Text von Johannes R. Becher stammte und Luther und die Reformation dort eher im Zusammenhang der Bauernkriege und der in der DDR-Geschichtsschreibung so genannten frühbürgerlichen Revolution dargestellt wurden, wie es der damaligen Lesart der historischen Bedeutung Martin Luthers auch eher entsprach.³⁹³

Die in den frühen 1980er Jahren von Kochan geplanten und offenbar auch in größeren Teilen fertiggestellten „Fünf Gesänge für Tenor und Orchester nach Texten von Goethe, Hesse, Fürnberg, Hölderlin und Deicke“ WV VIII/4a zog er offenbar zurück, ohne dass es zu einer Uraufführung kam.³⁹⁴ Das Werk wurde nur in einem Interview von Kochan selbst erwähnt, danach verliert sich jede Spur. Vermutlich hat der Komponist es vernichtet, da er es als nicht gültig betrachtete.³⁹⁵ In dem zur Biennale 1987 entstandenen Tryptichon „Der große Friede“ für Tenor und Orchester WV VI/15 (1986) wertete Kochan die kompositorischen Erfahrungen aus den größeren Vokalwerken der letzten Jahre aus. Das parallel zur fünften Sinfonie entstandene Stück zeigt konzeptionell und musikalisch Bezüge zu „Luther“, dem „Friedensfest“ und der ersten Orchestermusik „In Memoriam“ WV II/27 (1982). Ein weiteres „Tryptichon für Rosa Luxemburg“ WV VIII/6 (1991) für Mezzosopran und Kammerensemble gelangte nicht mehr zur Uraufführung, gleiches gilt für die „Fürnberg-Gesänge“ WV IX/15 (1986/2008), das letzte vollendete Werk Kochans. Es greift auf Skizzen aus den 1980er Jahren zurück; evtl. verwendete Kochan auch Teile aus den vernichteten „Fünf Gesängen“ wieder. Die nur vom Klavier begleiteten Lieder schließen mit melancholischen Titeln wie „Schlaflose Nacht“, „Altes Lied“, „Spätsommerabend“ und „Heimkehr“ das über sechzigjährige kompositorische Schaffen Kochans auf eine versöhnliche Art ab. Sie spannen ein letztes Mal den Bogen zu Šostakovič, der in seiner „Michelangelo-Suite“ op. 145 (1974) mit einer ähnlichen Textauswahl („Wahrheit“, „Liebe“, „Trennung“, „Nacht“, „Tod“, „Unsterblichkeit“) in tief berührender Weise auf sein Leben zurück- und auf den nahenden Tod vorausblickte. Dass Kochan intimere, privatere und weniger pathetische Dimensionen wählte als Šostakovič, wird nach Kenntnis seiner Persönlichkeitszüge nicht mehr verwundern.

4.5 Die Sinfonik – Sinfonien, Solo- und Orchesterkonzertstücke

Obgleich Kochans kompositorisches Schaffen in den bisher vorgestellten Genres bereits einen umfangreichen Werkkatalog umfasst, so bildet doch die Sinfonik zweifellos den Schwerpunkt in seinem Lebenswerk. Neben den sechs Sinfonien zählen dazu auch weitere sinfonisch angelegte Orchesterkompositionen sowie zahlreiche Solokonzerte. In seinen sinfonischen Werken erreichte Kochan seine größte Gedankentiefe und Ausdruckskraft; er fand darin das für ihn am meisten geeignete Genre, um sich musikalisch zu artikulieren. Kochans Sinfonik steht im Geist der klassi-

³⁹² Klement 1981, 216.

³⁹³ Vgl. Gespräch mit Hannelore Gerlach am 19.11.2012.

³⁹⁴ Haseloff 1982/ Märkische Volksstimme Potsdam vom 18.02.1982.

³⁹⁵ Vgl. Gespräch mit Inge Kochan vom 20.11.2012: „Mein Mann war immer schnell mit Zerreißen.“

schen Tradition und orientiert sich stets an der gemäßigten Moderne. Damit grenzte er sich bereits in den 1950er Jahren von den im Westen stattfindenden seriellen Strömungen ab und blieb seiner Schreibweise, die er über die Jahre immer weiter verfeinerte und verschärfte, prinzipiell immer treu: Dem „dialektischen Komponieren, das nicht nur die materielle Einheit des Werkes sichert, sondern das zugleich in der ausdrucksmäßigen Transformation gleicher motivischer und thematischer Gestalten eine zielgerichtete Entwicklungskonzeption (...) zutage treten lässt.“³⁹⁶ Kochan rang mittels polyphoner, kontrapunktischer Arbeitstechniken um „ständige Bereicherung, Neuordnung, Differenzierung und Disziplinierung der musikalischen Sprach- und Formungsmittel“³⁹⁷ und entwickelte so über die Jahre auf Basis traditioneller Kompositionsverfahren einen Personalstil, der auf konzentrierte Art und Weise Elemente verschiedener Form- und Verarbeitungsmodelle miteinander verbindet. Nur selten setzte er seinen sinfonischen Werken ein Motto voran, wie im 1. Konzert für Orchester oder in der 2. Orchestermusik „Und ich lächle im Dunkeln dem Leben...“. Die meisten seiner sinfonischen Kompositionen sind jedoch als absolute Musik konzipiert und erlauben dem Hörer unterschiedliche Arten der Auslegung, wobei die offizielle Musikkritik oft die Deutungshoheit für ihre Interpretationen im Sinne des sozialistischen Realismus beanspruchte und Kochans Musik so außermusikalische Inhalte eingeschrieben wurden, die der Komponist nicht zwangsläufig intendierte (vgl. Kap. 2.3 und 5.1.4).

The image shows a handwritten musical score for the first section of the Violin Concerto No. 1, D major, Op. 1, Movement III/1 (1952). The score is in 4/4 time and consists of four measures. The top staff is for the solo violin, marked 'mf Solo-Vcl.'. The bottom staff is for the piano, marked 'p'. The piano part includes a section marked 'I. Horn' and 'p'. The score is written in a clear, legible hand with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

NB 11: Violinkonzert Nr. 1 D-Dur op. 1 WV III/1 (1952), Themenexposition im 1. Satz
© mit freundl. Genehmigung C.F.Peters Musikverlag

Zur ersten Gruppe der bedeutenden sinfonischen Werke Kochans gehören das bereits in Kap. 3.2 besprochene neoklassizistische 1. Violinkonzert op.1 WV III/1 (1952) (NB 11), das Kochans kompositorischen Durchbruch bedeutete, daneben das fünf Jahre später entstandene und als Musterbeispiel für progressive, sozialistisch-realistische Musik in den Kanon des allgemeinbildenden DDR-Musikunterrichts³⁹⁸ aufgenommene Klavierkonzert op. 16 WV III/2 (NB 12) sowie die Sinfonietta 1960 op. 23 WV II/10. Diese drei Kompositionen vereinen ihr konservativ-tonaler Stil, die

³⁹⁶ Kneipel 1974, 521.

³⁹⁷ Ebd., 520f.

³⁹⁸ Altmann 1962; dort behandelt als Beispiel für die Sonatenform, ebd. 519.

eher „heiteren“ Intonationen, ihre musikantisch-lebendige „Spielfreudigkeit“ und ihr „Optimismus“³⁹⁹ sowie die enge Orientierung an klassischer Themenbehandlung und Formbildung. Dennoch werden vom Violinkonzert zur Sinfonietta die zunehmende harmonische und rhythmische Freiheit und ein freierer Umgang mit klassischen Modellen erkennbar, welche sich auch aufgrund des erweiterten künstlerischen Spielraums nach 1956 ergaben.⁴⁰⁰ An der Sinfonietta wurden „der hohe Ernst, die zutiefst ausdruckerfüllte Dramatik, satirischer Humor und stürmisch voran-

The image shows a handwritten musical score for three instruments: Violin I (Vi. I), Violin II (Vi. II), and Bassoon I (Fag I/II). The score is written on three staves. The top staff is for Violin I, the middle for Violin II, and the bottom for Bassoon I. The music is in 6/8 time and features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. There are some handwritten annotations and markings, such as 'coll. p. va' above the first staff and 'Fag I/II' below the third staff. The score is divided into measures by vertical bar lines.

NB 12: Klavierkonzert op. 16 WV III/2 (1957/58), Themenexposition im 1. Satz
© mit freundl. Genehmigung C.F.Peters Musikverlag

drängende Aktivität (von Kochans) Tonsprache (gelobt), die aus sehr konzentrierter formalgedanklicher Konzeption des Ganzen erwachsen und deutlich vom Vorbild des großen sowjetischen Sinfonikers Schostakowitsch beeinflusst sind (...).⁴⁰¹ Die internen Meinungen im Komponistenverband stimmten jedoch mit dem offiziellen Lobpreis Kochans nicht zwangsläufig überein; sicherlich hielten gerade progressivere Mitglieder seine Musik für zu rückschrittlich, epigonal und traditionell. In einem Protokoll der VKM-Mitgliederversammlung der Sektion Halle-Magdeburg äußerte MD Fritz Schulze zur Sinfonietta: „Es hat mich verdrossen! Ein langweiliges Stück! Der 2. Satz war noch verhältnismäßig am besten gelungen“⁴⁰², und der Komponist Wilhelm Hübner meinte: „Sicherlich ist diese Musik als Begleitung zu einem Ballett nicht ohne Wirkung.“⁴⁰³

Den Höhepunkt von Kochans frei-tonalem, stark an Šostakovič orientiertem frühem Stil und zugleich die beginnende Abkehr davon markiert das 1. Konzert für Orchester WV II/15 (1962). In diesem Werk, das zusammen mit der folgenden ersten Sinfonie die stilistische Schaltstelle zwischen frühem Neoklassizismus und dem späteren komplexen, atonalen Stil Kochans bildet, entfernt er sich zunehmend von klaren tonalen Verankerungen und handhabt den Rhythmus in noch flexiblerer Weise als zuvor. Das vorangestellte Gedicht „Die Zeit trägt einen roten Stern im Haar“ von Kurt Barthel ist ein klar ideologisch gefärbtes Leitmotiv und dergestalt ein Charakteristikum der

³⁹⁹ Schaefer 1962b, 286 und 288 sowie ders. 1962a.

⁴⁰⁰ „Das Klavierkonzert entstand in den Jahren 1957/58, als sich in der Sowjetunion und im gesamten sozialistischen Lager die ersten Auswirkungen der Beschlüsse des XX. Parteitages der KPdSU mit neuen, großartigen Perspektiven auch für die Musik zeigten.“ Altmann 1962, 493, vgl. auch 493f.

⁴⁰¹ Schaefer 1962a.

⁴⁰² o. A. 1962a.

⁴⁰³ Ebd.

Musik der 1960er Jahre nicht nur in der DDR.⁴⁰⁴ Das Konzert wurde von der offiziellen Kritik abermals sehr positiv aufgenommen, obgleich der für Kochan später typische, hier erstmals auftretende ruhige Schluss heftig kritisiert wurde.⁴⁰⁵ Als Musterbeispiel für „Die Gestaltung des Sonatenhauptsatzes in der klassischen Klaviermusik und im sinfonischen Schaffen sozialistischer Künstler⁴⁰⁶“ wurde es ebenfalls im Musikunterricht behandelt und sollte den Schülern „Kochans Parteilichkeit, Kochans künstlerische Meisterschaft und Kochans künstlerische Absicht⁴⁰⁷“ demonstrieren und dergestalt verdeutlichen, wie Kochan als „vorbildlicher Sozialist“ in seiner an musikalische Traditionen und nationale Intonationen anknüpfenden Komposition der „Forderung nach der Einheit des Nationalen, Emotionalen und Volitativen Rechnung getragen (hat).⁴⁰⁸“

Die dem 1. Konzert für Orchester musikalisch nahestehende viersätzig erste Sinfonie WV II/16 (1963) erweitert das Orchester um einen gemischten Chor in den Ecksätzen und vertont Worte von Paul Wiens. Kochan lehnte das Werk später als fehlproportioniert und schlecht konzipiert ab, in seiner Entstehungszeit geriet es zunächst vor allem aufgrund des Textes in die Kritik (vgl. Kap. 3.3).⁴⁰⁹ Die Musik wurde positiv, wenn auch nicht enthusiastisch besprochen.⁴¹⁰ Das „Neue Deutschland“ wies darauf hin, dass „einige Experten die Meinung (vertraten), das Werk könne zwar auf Grund der überlegenen Gestaltung, der Beherrschung des Orchester- und Chorapparates anfangs blenden, verliere aber bei genauerem Kennenlernen.⁴¹¹“ Diese überwiegend kritischen Expertenmeinungen äußerten VKM-Mitglieder auf einer Versammlung in Halle am 16.11.1963. Dort war die Rede von ewigem, alles erdrückendem Pathos, fortwährendem Tutti im Orchesterklang, einem fehlenden einheitlichen Gedanken in der Musik, „ewigen, gleichmäßigen wiederkehrenden Wendungen^{412a}“, zu wenig differenzierter Thematik, verhältnismäßiger Gleichförmigkeit der Sätze, Undifferenziertheit und fehlender individueller Sprache. Als Fazit stellten die Verbandsmitglieder fest, dass Kochan seinen Personalstil in der ersten Sinfonie noch nicht endgültig gefunden habe, und dass in zukünftigen Werken generell mehr gelöstes Empfinden bei Vermeidung „allzu starker pathetischer Zuspitzung“ Eingang in die Musik finden müsse.⁴¹² In noch negativerer Weise äußerte sich das „Feie Wort Suhl“ nach einer Aufführung der revidierten Fassung der ersten Sinfonie 1967 mit einem Artikel, der bezeugt, wie wenig Verständnis der durchschnittliche DDR-Konzertbesucher selbst so konservativer neuer Musik wie derjenigen Günter Kochans im Allgemeinen entgegenbrachte. Dort hieß es: „Die Sinfonie (...) hatte beim Publikum einige Probleme aufgeworfen. Der Beifall galt mehr dem Orchester und dem Chor (...), weniger der Komposition selbst.⁴¹³“ Kritisiert wurde der praktisch nicht umsetzbare Ratschlag, zum besseren Verständnis

⁴⁰⁴ Mayer 1995, 93.

⁴⁰⁵ Wolf 1963b, 40 sowie E. H. Meyer und H. Lesser, zit. nach Rüß 1976, Dok. 44, 213 und Berg 2004, 19.

⁴⁰⁶ Hütter 1972, 259.

⁴⁰⁷ Ebd., 264.

⁴⁰⁸ Ebd., 260.

⁴⁰⁹ Kochan in Stürzbecher 1979, 205f. sowie Gerlach 1985a, 325 und Militzer 1967/ Freies Wort Suhl vom 09.03.1967.

⁴¹⁰ Vgl. Müller 1966a, Wolf 1964, KHF 1964/ Das Volk, Weimar, vom 20.10.1964 und Wolf 1963a/ Neues Deutschland vom 12.12.1963.

⁴¹¹ Wolf 1963a in „Neues Deutschland“ vom 12.12.1963.

^{412/412a} o. A. 1963b, in MIZ-Archiv, Akte 222A281.

⁴¹³ Militzer 1967/ Freies Wort Suhl vom 09.03.1967.

der Musik das Werk „vor der Urteilsbildung doch unbedingt ein paar Mal anzuhören.“⁴¹⁴ Kochan sei es „nicht ganz gelungen“, das Publikum mit diesem Werk anzusprechen, welches „konfrontiert wird mit der neuen Tonsprache. (...) Man kann dem Komponisten nicht zustimmen, wenn er in einem Presseartikel begrüßenswerte und durchaus angebrachte kritische Einwände als ‚monatelanges Tauziehen‘ mit ‚engstirnigen dogmatischen Auffassungen‘ bezeichnete.“⁴¹⁵

Als Kompositionen der stilistischen Übergangsphase können das Concertino für Flöte und Orchester WV III/3 (1963/64), die Variationen über ein Thema von Carl Maria von Weber WV II/17 (1964) und über eine Venezianische Canzonetta WV II/18 (1966) (NB 13), die Fantasie für Flöte und Orchester WV III/4 (1965) und das 1. Violoncello-Konzert WV III/5 (1967) gelten; vier Stücke, die wenig bekannt wurden und die Aneignung der musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten dokumentieren, welche im Zusammenhang mit der „Asche von Birkenau“ sowie der 2. Sinfonie WV II/19 (1968) erwähnt wurden bzw. im folgenden Abschnitt besprochen werden. Mit letzterer, die Kneipel als „sinfonischen Höhepunkt Ende der sechziger Jahre“⁴¹⁶ bezeichnete, präsentierte Kochan das Resultat seines kompositorischen Ringens der letzten 10 Jahre um konzentriertere musikalische Arbeit und Erweiterung der rhythmischen, harmonischen und formalen Ausdrucksmöglichkeiten und erzielte damit großen Erfolg bei der offiziellen Kritik. Zugleich formulierte er die stilistische Grundlage für sein weiteres sinfonisches Schaffen.

NB 13: Variationen über eine Venezianische Canzonetta WV II/18 (1966), 4. Variation
© mit freundlicher Genehmigung C.F.Peters Musikverlag

Die Variationen über ein Thema von Mendelssohn WV II/21 (1971/72) knüpfen in nunmehr größerer formaler Anlage an zwei frühere Variationszyklen für Orchester aus den 1960er Jahren sowie an die Tonsprache der 2. Sinfonie an. Bewusst auf „nationale Traditionen“ und deren Zusammen-

⁴¹⁴ Militzer 1967/ Freies Wort Suhl vom 09.03.1967.

⁴¹⁵ Ebd.

⁴¹⁶ Kneipel 1987, 65.

hänge Bezug nehmend, verarbeiten sie ein Thema aus Mendelssohns „Variations sérieuses“ op. 54 und aus Bachs Matthäuspassion BWV 244 in ähnlich komplexer polyphoner und auf motivisch-thematischer Arbeit beruhender Art und Weise, mit einer Harmonik „im Mittelfeld zwischen funktionsgebundener Harmonik und streng konstruierter Atonalität“⁴¹⁷ und basierend auf einem einsätzigen, in sich viergliedrigen Formkonzept mit Bezug zum klassischen Sonatenhauptsatz, wie Kochan es schon in der 2. Sinfonie angewandt hatte.⁴¹⁸

112 Kl. Fl., Fl. 1/2, Ob 1/2, Klar 1/2

Trp 1/2 *ff*

Trp 3/4 *ff*

Klav Vc I (div in 3) Vc II

Va I *ff*

Va II *ff*

Vc I *ff*

Vc II *ff*

NB 14: Sinfonie Nr. 3 WV II/23 (1972), aleatorische Elemente im 2. Satz © mit frdl Genehmigung C.F.Peters Musikverlag

Die auf einem bereits sechs Jahre älteren Entwurf basierende⁴¹⁹ 3. Sinfonie WV II/23 (1972) greift in ihrer Anlage als Tryptichon für Orchester und Sopran einen Text Johannes R. Bechers auf und schlägt den Bogen zurück zu früheren vokalsinfonischen Werken. Auch durch den abermals deut-

⁴¹⁷ Ebert-Obermayer 1975, 287.

⁴¹⁸ Ebd., 289, 292, 294f.; vgl. auch Gerlach 1974, 90.

⁴¹⁹ Brennecke o. J., 7.

lich herausgehobenen solistisch-leitmotivischen Einsatz der Pauken entsteht eine Verbindung zu früheren Kompositionen – der „Asche von Birkenau“ sowie der 2. Sinfonie. Mit ihren exponierten Blechbläserchören weist die 3. zudem bereits auf spätere Sinfonien hinaus. Das im Umgang mit dem musikalischen Material konsequent an Kochans bisherige Arbeitsweisen anknüpfende Werk ist ähnlich prozesshaft angelegt wie bereits die 2. Sinfonie oder die „Mendelssohn-Variationen“.⁴²⁰ Als neues Element verwendet Kochan nun kurze aleatorische Abschnitte (NB 14), die auf eine Auseinandersetzung mit Lutosławski zurückgehen; außerdem nimmt die Musik rhythmisch wieder stärkeren Bezug zu den variablen Metren Boris Blachers⁴²¹, die auch im Klavierkonzert oder in der 6. Sinfonie aufscheinen. Das Wort-Ton-Verhältnis ist, wie schon in der „Asche von Birkenau“, nicht rein illustrativ, sondern kommentierend, ergänzend und konkretisierend. Nach ihrer Uraufführung lehnte Kochan die dritte ähnlich wie die erste Sinfonie aufgrund dramaturgischer Schwächen ab.⁴²² Im 1974 uraufgeführten Viola-Konzert WV III/7 erkannten Mitglieder der VKM-Sektion Halle den gereiften Personalstil Kochans, der „wohltuend in seiner Synthese zwischen Traditionellem und neuen Klangelementen“ vor allem das Melodische und Spielerische betone, wobei Christfried Schmidt anmerkte, dass von Kochan „nicht unbedingt moderne Stücke“ erwartet würden. Siegfried Bimberg hob hervor: „Diese Musik ist leicht mitdenkbar, weil sie den Hörer nicht überfordert. Das kann aber auch ein Negativum sein.“ Claus Haacke erkannte im Violakonzert den Beweis, „daß man ein neues Werk schreiben kann, das die Hörgewohnheiten weiterführt, ohne sich von ihnen vollständig zu entfernen.“ Das Stück wurde als Versuch Kochans aufgefasst, „aus einer gewissen (stilistischen) Enge“ her austreten zu wollen, was die teils „nicht (...) authentisch“ wirkenden Mittel rechtfertige.⁴²³ Zu den weiteren sinfonischen Kompositionen der 1970er Jahre zählen das Konzert für Bläserquintett und 2 Streichergruppen WV II/24 (1975) und das wie die dritte Sinfonie und die „Bilder aus dem Kombinat“ WV II/25 (1976/77) mit Aleatorik arbeitende 2. Violoncello-Konzert WV III/8 (1976). Mit diesen Stücken erreichte Kochan seine Phase höchster Experimentalität und schärfster, von seinen kompositorischen Wurzeln am weitesten entfernter Harmonik. In „Passacaglia und Hymne“ WV II/26 (1979) wendet er sich wieder einem etwas gemäßigeren Stil zu, der auf die frühen 1970er Jahre zurückdeutet.

1980 erklang erstmals das 2. Violinkonzert WV III/9. Dazu äußerte die Presse, dass es „immer wieder erstaunlich (sei), wie er (Kochan, CQ) aus alten Konzertformen und Mustern neue Klang- und Gestaltungsansätze herausfindet und diese mit Phantasie, mit vitaler Kontrasthaftigkeit, mit humorig aufgerauhter Motorik und mit einem Melos von ganz persönlichen Umrissen ausbaut. (...) Neben der handwerklich-technischen sicheren und avancierten Schreibweise (fällt) auf, wie sehr die ganz eigene Emotion und die originelle kompositorische Konstruktion verwachsen sind.“⁴²⁴ In der Besprechung des Werkes im VKM wurde anerkannt, dass Kochan sich „von gewissen Floskeln freigemacht“ hätte, wobei die Leitbilder Šostakovičs und Hindemiths immer noch erkennbar

⁴²⁰ Zur Musik der 3. Sinfonie vgl. Müller 1974 und Brennecke 1979.

⁴²¹ Brennecke o. J., 9.

⁴²² Belkuis 1986, 597.

⁴²³ Alle Zitate aus o. A. 1975.

⁴²⁴ Schwinger 1982/ Neue Zeit vom 24.02.1982.

blieben und es „Dinge (gebe), die doch etwas kopiert sind.“ Kochans Musizierhaltung wurde als zu wenig fragend im Sinne der Art von Problematisierung in neuerer Musik kritisiert, wobei bereits zuerkannt wurde, „daß Kochan älter sei“ und man „als Älterer (...) natürlich zu historischen Bezügen (neige).“ Positiv hervorgehoben wurde dabei jedoch auch die Konsequenz, mit der Kochan sich treu blieb, „als er von dem Prozeßhaften nicht zu einer gewissen Plastik übergegangen sei.“⁴²⁵

Die 1980er Jahre markieren im Schaffen Kochans besonders formal einen deutlichen Rückbezug auf seine früheren Werke v.a. der 1960er und frühen 1970er und nutzen wieder stärker traditionelle Formmodelle und gemäßigte Harmonik. Das nach dem 2. Violinkonzert erste in dieser Reihe stehende Werk ist die 1. Musik für Orchester „In Memoriam“ WV II/27 (1982), welche als Requiem auf Paul Wiens und Konrad Wolf komponiert ist. In Bogenform angelegt, verknüpft sie fünf Sätze mit polyphoner und motivisch-thematischer Arbeit. Die Musik „befolgt das Montageprinzip im Großen und geht vom dialektischen Kontrast aus, der enge Bezüge in sich einschließt.“⁴²⁶

Die 4. Sinfonie WV II/29 (1983/84), welche in ihrer kompositorischen Arbeit und formalen Anlage ganz an frühere Werke anknüpft – wieder erscheint ein zentrales Paukenmotiv –, beeindruckt durch ihre bisher ungekannte Konflikthaftigkeit, Düsternis und Trauer, an deren Schluss „die abbröckelnden, fahlen Klänge sozusagen die sorgende Frage nach der Zukunft aufwerfen. Die Sinfonie tritt dafür ein, daß nicht Leere bleibt.“⁴²⁷ Nach den „Konzertanten Szenen für 27 Instrumentalisten“ WV II/30 (1984) folgte 1985-87 die 5. Sinfonie WV II/32. In ihr wertete Kochan die ungelösten Probleme der 4. Sinfonie aus und brachte sie zumindest teilweise zur Lösung: „Die IV. Sinfonie enthielt einen ganzen Berg an Problemen, und auch die Fünfte ist von ihrem Gestus her problematisch, und doch wirkt sie gegenüber der Vierten wie eine Erleichterung, wie ein Ausatmen, wie ein Schlusstrich nach der fragenden Vierten, eine Art Zäsur.“⁴²⁸ Das viersätziges Werk ist „in architektonisch knapper, konzentrierter Form auf einer recht engmaschigen Siebentonfolge aufgebaut“⁴²⁹ und weist damit bereits auf die noch stärker verdichtete Motivgestaltung der sechsten Sinfonie hinaus. Gerald Felber schrieb in einer weiteren Rezension zur fünften Sinfonie: „Der Gestus freilich ist vergleichsweise spröde, angestrebte höchste Konzentration scheint mir stellenweise nicht frei von einer gewissen Verspanntheit. Lyrisch-reflektierendes, sonst eine Domäne Kochans, erscheint diesmal weniger; unüberhörbar dominiert ein fragender Grundton mit einer bis zum Hektischen gesteigerten Unrast.“⁴³⁰ Ohne Zweifel widerspiegelt diese ebenso wie die vierte im Grundton klagende und trauernde Sinfonie auch die sich in den 80er Jahren stetig vergrößernde Diskrepanz zwischen Kochans gesellschaftlich-politischen Idealen und der Realität des DDR-Alltages, die Eindrücke der beginnenden Umwälzungen in der Sowjetunion und auch damit verbundene

⁴²⁵ Alle Zitate zur Besprechung des 2. Violinkonzerts im VKM aus Döppe 1982.

⁴²⁶ Hennenberg 1988, 346.

⁴²⁷ Belkuis 1986, 598, vgl. dort auch zum musikalischen Material.

⁴²⁸ Claus Peter Flor in Gerlach 1991, 259.

⁴²⁹ Schwinger 1987/ Neue Zeit Berlin vom 18.11.1987.

⁴³⁰ Felber 1987/ Berliner Zeitung vom 21.11.1987; vgl. auch Schaefer 1988, 375.

Hoffnungen sowie mit der Ausreise seiner Kinder und seiner sich verschlimmernden Krankheit verbundene persönliche Erfahrungen.⁴³¹

Sinfonietta für Streicher
I. Fantasie sehr ruhig (♩ = ca. 42-44)

NB 15: Sinfonietta für Streicher WV II/36 (2001/02), Beginn des ersten Satzes (Fantasie) © Inge Kochan

Kochans letztes zu seinen Lebzeiten zur Uraufführung gekommenes sinfonisches Werk war die von Briefen Rosa Luxemburgs inspirierte 2. Musik für Orchester „Und ich lächle im Dunkeln dem Leben...“ WV II/33 (1987), die erstmals im Februar 1989 in Karl-Marx-Stadt erklang. Das sieben-sätzliche Werk nutzt, wie schon die erste Orchestermusik, abermals die Bogenform und besteht aus sieben auf traditionellen Formen basierenden Sätzen. Noch zu Zeiten der DDR entstand das sechssätzliche 2. Konzert für Orchester WV II/34 (1988-90), welches infolge der politisch-gesellschaftlichen Wende in Deutschland und der daraufhin stattfindenden Neubewertung Kochans nicht mehr zur Aufführung gebracht wurde. Nach den siebensätzigen „Herbstbildern - Metamorphosen für 28 Solostreicher“ WV II/35 (1990/91) wandte sich Kochan für fast zehn Jahre von der Sinfonik bzw. groß besetzten Gattung ab und widmete sich verstärkt der Komposition von Kammermusik. Erst mit der „Musik für Altblockflöte, 25 Streichinstrumente und Schlagwerk“ WV III/10 (2000) schuf er durch Bearbeitung einer Kammermusikkomposition von 1996 wieder ein

⁴³¹ Gerlach 1987: „Die Partitur wurde 1987 abgeschlossen, in einer Zeit, die nicht nur durch historisch bedeutsame Daten, sondern auch durch eine Vielzahl wichtiger Ereignisse Nachdenken über Vergangenheit und Gegenwart, über Rolle und Möglichkeiten des Individuums innerhalb gesellschaftlicher Prozesse, über Wert und Wahrheitsgehalt bestehender Maximen provoziert hat und provoziert.“

Werk von sinfonischen Ausmaßen. Die dreisätzig Sinfonietta für Streicher WV II/36 von 2001/02 (NB 15) knüpft mit ihrem Variationensatz deutlich an Kochans musikalische Formprinzipien an. Sein letztes großes Werk bildet die „Concertante Musik für Flöte und 24 Streichinstrumente“ WV III/11 (2007). Die im folgenden Abschnitt ausführlich besprochene 6. Sinfonie WV II/37 (2004-06) beendet die Reihe von Kochans Sinfonien. Sie nutzt die über Jahrzehnte erarbeiteten und ausdifferenzierten Kompositionsprinzipien konsequent weiter und führt sie dabei zu einem Maximum an Verdichtung und Verknappung. Die sechste Sinfonie ist das einzige nach 1990 entstandene sinfonische Werk Kochans, das bis heute zur Uraufführung kam. Der Komponist selbst erlebte sie jedoch nicht mehr, er starb 2009, zwei Jahre vor der Premiere im Februar 2011.

5. Analyse

5.1 Die zweite Sinfonie (1968)

Kochans zweite Sinfonie WV II/19 für großes Orchester entstand als Auftragswerk des Berliner Sinfonieorchesters zwischen Dezember 1967 und Juni 1968.⁴³² Das einsätzig Werk ist dem 20. Jahrestag der DDR gewidmet. Die Sinfonie ist besetzt mit Piccoloflöte, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten in B, 2 Fagotten, Kontrafagott, 4 Hörnern in F, 2 Trompeten in C, 3 Posaunen, Tuba, Pauken, 3 Schlagwerkspielern (kl. Trommel, Rührtrommel, 2 Tomtoms, 2 Bongos, Holztrommel, 2 Tempelblocks, Triangel, hängendes Becken, Tamtam, gr. Trommel, Xylophon, Glockenspiel und Vibraphon), Klavier und Streichern. Die Uraufführung fand am 21. Februar 1969 während des Eröffnungskonzerts der II. Musikbiennale in der Deutschen Staatsoper Berlin statt. Es spielte das Berliner Sinfonieorchester unter Leitung von Kurt Sanderling.

Die folgende Tabelle soll ein überblicksmäßiges, grobes Vertrautmachen mit Form und musikalischem Geschehen der 2. Sinfonie von Günter Kochan ermöglichen.⁴³³

Abschnitt	Takte	Form, ggf. Bezeichnung	musikalisches Geschehen
1. Einleitung /Prolog (entspricht freiem, rhapsodischem Eingangssatz)	1-4	ruhig (A)	Unisono-d fixiert tonalen Bezugsrahmen des Werkes; „Initialzündung“ durch Sforzato-Einsatz
	5-16	heftig bewegt, stürmisch (B)	Motivische „Keimzellen“ werden vorgestellt: Pauken-Tritonus, auffahrendes Streichermotiv mit Kernintervallen Tritonus, Quinte und gr./kl. Sekunde, Vorwegnahme der Reihe aus folgendem Teil
	17-32	ruhig (A')	Streicherkantilene (12tönige Reihe) und Paukenmotiv als konstituierende motivisch-thematische Elemente der Sinfonie vorgestellt

⁴³² Schneider 1969, 181.

⁴³³ Zur Gliederung vgl. die Übersicht in ebd., 188f., die jedoch Fehler in einigen Taktzahlangaben enthält.

	33-43	heftig bewegt, stürmisch (B')	Fortspinnung bzw. Variation des auffahrenden Streicher-motivs aus Teil (B)
	44-56	ruhig (A'')	Verdichtung der 12-Ton-Reihe und Wiederaufgreifen und Variieren des Paukenmotivs aus (A')
	57-79	fließend (C)	12tönig basierte Violinkantilene über sich verdichtender, dann auflösender Hbl.-Klangfläche
	80-88	ruhig (A''')	Variante des Paukenmotivs aus (A')
2.Thema mit Variationen (entspricht Scherzo)	89-101	Thema	aus Paukenmotiv (1. A') gewonnenes Scherzando-Motiv, Solofagott
	102-111	Variation 1	Duett Klarinette – Vl. II, rhythmisierte Variante des Themas mit continuoartigem Kontrapunkt
	112-120	Variation 2	beschleunigte rhythmisierte Themenvariante, Fl. mit Kontrapunkt in Vl. II/Va.
	121-128	Variation 3	tonlich stärker veränderte Themenvariante, Oboensolo über Klangfläche von Va. und Fag.
	129-135	Variation 4	komplementär-durchbrochener Streichersatz mit beginnender Dekonstruktion des Themas, Klangfläche in Holzbl./Hr., dynamische Steigerung
	136-145	Variation 5	weitere dynamische Steigerung, Dramatisierung durch bewegte Sechzehntel-Fläche in hohen Str. und Holzbl., Thema als augmentierte Variante in Trpt.
	146-154	Variation 6	Spaltung des Orchesters in 2 komplementäre Blöcke: Holzbl. mit Marschgestus, Str. unisono mit Fragmenten des Themenkopfes
	155-165	Variation 7	Str. übernehmen Marschfiguren der Holzbläser mit themenimitierenden Elementen, Holzbl., Hr., Schlagwerk drängen durch motorisch repetierte Achteltriolen
	166-176	Variation 8	Kulminationspunkt des Konflikts, Thema ist bis auf Fragmente nahezu verschwunden, sehr dichter, polyphoner Satz, Themenkopf ist vertikal zur Terzschichtung im Blech gedreht, rhythmische Verdichtung dieser Terzschichtung wie im Prolog in (A'), „Festfahren“ der Motorik in fff-Tuttischlägen, dazu wiederholtes Repetieren einer Ableitung des Paukenmotivs (Transformationsgestalt vom Tritonus zur Quarte mit beiden Intervallen)
	177-185	Variation 9	„Katharsis“ des Konflikts – Reduktion auf reinen Schlagwerksatz, Auspendeln des Paukenmotivs
186-199	Variation 10	Fagott-Reprise des Themas in Originalgestalt, eingeführter Kanon in kl. Unterterz, Kontrapunktfragmente aus Var. 1-3 in Streichern, Fortspinnung des Themas	

			durch Solofag. als Überleitung zum Folgeabschnitt
Überleitung	200-204	ruhig (A)	Reprise des Paukenmotivs aus Prolog
	205-209	drängend (B)	Reminiszenzen aus dem Variationenabschnitt, Fragmente des Themas und verschiedener Kontrapunktelemente
	210-216	ruhig (A')	Variante der Reprise des Paukenmotivs, Verdichtung im Streichersatz leitet in nächsten Teil über
	217-221	bewegter, Kadenz (C)	Wiederaufgreifen der Violinkantilene aus Prolog (C) zur Überleitung in die folgende Passacaglia, Vorstellen des themenkonstituierenden Materials für die folgende Fugenexposition, Verknüpfung durch Flötenkadenz, diese basiert auf Kernintervallen aus Prolog (B)
3. Passacaglia (entspricht langsamem Satz)	222-228	Thema	Vorstellen des Basso ostinato (Vc./Kb.), der sich durch Umrhythmisierung, Transposition und Uminstrumentierung aus der Violinkantilene im Prolog (C) und im vorangegangenen Teil ergibt
	229-235	Variation 1	Beginnende Fugenexposition: motivisch an vorangegangene Überleitung anknüpfendes Fugenthema in VI. II; Bass bildet gleich bleibendes Kontrasubjekt 1
	236-242	Variation 2	VI. I übernehmen Thema, VI. II stellen Kontrasubj. 2 vor
	243-250	Variation 3	VI. I/I übernehmen Thema, VI. I/II übernehmen Kontrasubjekt 2, VI. II stellen Kontrasubjekt 3 vor
	251-257	Variation 4	Va. übernehmen Thema, dazu Oberterzmixtur in VI. II, VI. I/I = Kontrasubjekt 2, VI. I/II stellen Kontrasubj. 4 vor
	258-265	Variation 5	Thema in Vc. I, dazu Oberterzmixtur in VI. I/II, Va. = Kontrasubjekt 2, VI. I/I = Kontrasubjekt 4 (Variante), VI. II stellen Kontrasubjekt 5 vor, zunehmende motorische Verdichtung
	266-272	Variation 6	VI. II/II = Thema, dazu Oberterzmixtur in VI. I/I, Va. II = Kontrasubjekt 2, dazu Oberterzmixtur in Va. I und Oberquintmixtur in V. II/I, VI. I/II = Kontrasubjekt 5 (Variante)
	273-279	Variation 6a (Zwischenfeld 1)	Abbruch der Fugenexposition; flächige rhythmische, amotivische Verdichtung des Streichersatzes wie im Prolog (B), Aussetzen des Basso ostinato; Ende des reinen Streichersatzes, Str. werden zu Klangpedal-Tremoloteppich, darüber Pesante-Aufgreifen des „Paukenmotivs“ in den Trompeten, erneute Konfliktkulmination
	280-288	Variation 6b (Zwischenfeld 2)	Unisono-Orchesterrezitativ (Str. + Ob./Klar. bzw. Hr.), den Basso ostinato aufgreifend und verarbeitend, Auflösung des Konflikts aus Var. 7
	289-296	Variation 7	Erneutes Einsetzen des Basso ostinato, Fugenthema

			erscheint als komplementär-durchbrochener, dialogischer Satz in den Bläsern; wieder stark kammermusikalischer Satz, dynamisch stark zurückgenommen.
Überleitung	297-319		Fortgesponnener Basso ostinato klingt aus, leitet zu Solo-Paukenmotiv über; folgt rein schlagwerkbasierter Überleitungsgruppe mit deutlicher rhythmisch-motorischer Verdichtung; Kern des Paukenmotiv erscheint erstmals vom Tritonus in Quarte transformiert
4. Variationenrondo (entspricht Rondo-Finalsatz)	320-365	Themenblock A	Expositionsfeld des Rondo-Hauptthemas; dieses entspricht mit kleinen Variationen einer stark rhythmisierten und elaborierteren Variante des Prologs, Teil (A'), anschließende motivisch-thematische Verarbeitung, Fragmente des Themas dienen der kontrapunktischen Arbeit; Aufgreifen einer originalgestaltähnlichen, kanonisierten Form der Kantilene in 349ff. und 358ff.
	366-406	Themenblock B	Seitensatz, zum vorherigen Teil eher ergänzend als kontrastierend; neues Thema in VI. I, in Begleitung Anklänge an Sekundklangflächen aus Prolog (A') und Variationenabschnitt, Var. 3 und 4; Zerlegung des Themas in Fragmente und Verarbeitung dieser; Aufstauen des polyphonen Satzes zur Fläche (Str./Hbl.-Triller), darüber hymnisches Aufgreifen des „Paukenmotivs“ in Trpt. (389ff.), nun mit zur Sexte gelöstem Tritonus, Streicherüberleitung zu A'
	407-451	Themenblock A'	Massiverer Orchestersatz beim Wiederaufgreifen des Themenkomplexes A, gefolgt von kammermusikalisch-konzertantem verarbeitenden Abschnitt mit solistischem Einsatz der Flöte/Piccoloflöte; Verdichtung des Satzes, Aufgreifen des Quart-Paukenmotivs
	452-492	Themenblock B'	erneut massiver und dichter Orchestersatz beim Aufgreifen von Themenkomplex B; läuft ebenfalls kammermusikalisch aus, Themenfragmente aus Komplex A erscheinen; endet mit letzter „Reminiszenz“ des Paukenmotivs: nur Klangpedal, das das vertikal geschichtete Element enthält, erklingt noch, jedoch ohne Pauken
	493-511	Überleitung (C)	Klar. greift Violinkantilene aus Prolog (C) auf; darunter liegt vertikal geschichtetes Paukenmotiv in Hbl.; Ausklang und als „retardierendes Moment“ Überleitung zum Finale durch rezitatives Klarinetten- und Fagottsolo
	512-541	Themenblock A''	Themenkomplex A: Rondo-Hauptthema und dessen originalgestaltähnlicher Form der Kantilene erneut

			angeführt; dreitaktige Überleitung zur Coda durch Sechzehntel-Str.- und Klavierfläche
	542-600	Coda (D)	Sehr dichter, polyphoner Orchestersatz in 2 Ebenen: Sechzehntelketten in Str. und Hbl., dazu ruhigerer Kanon der Blechbläser und Hr. unter Verwendung des Kopfmotivs des Basso ostinato der Passacaglia; homophoner Satz ab 571 – Stauwirkung vorm Schluss; Kulation in transformiertem „Paukenmotiv“ in Hörnern 581f., Finale ab 584 setzt wieder tonalen Rahmen auf d, darüber Themenkopf des „Paukenmotivs“ in Trpt. (Terz) und zur Quarte gelöster Tritonus der Pauken

5.1.1 Form und Aufbau des Werkes

Günter Kochans zweite Sinfonie lässt aufgrund ihrer Form, der Konzeption und Verarbeitung des musikalischen Materials und des vorgesehenen Klangkörpers deutliche Bezüge zur klassisch-romantischen Sinfonik erkennen. Kochan schrieb für eine romantische Orchesterbesetzung mit erweitertem Schlagwerk, die weder Sonderinstrumente noch unkonventionelle Tonerzeugung, Elektronik oder Geräuschelemente nutzt, sondern traditionelle Spielweisen im normalen Ambitus vorschreibt. Das Partiturbild ist traditionell, Rhythmik, Periodik, Formbildung und Melos werden in althergebrachter Weise behandelt, zur Notation dient die konventionelle Notenschrift unter Nutzung der zwölftönigen chromatischen Skala. Zur zeitlich-metrischen Organisation dienen gerade oder ungerade, meist über längere Strecken konstant bleibende Taktschemata, denen jedoch die rhythmische Gruppierung des thematischen Materials oft entgegenläuft und das eigentliche Metrum verschleiert. Auf höherer Ebene dienen Perioden, die allerdings nicht im klassischen Sinne gehandhabt werden, der metrischen Ordnung.⁴³⁴ Die Musik konstituiert sich aus Motiven und Themen im klassischen Sinne, die auf der Grundlage traditioneller Satztechniken und Formschemata verbunden und verarbeitet werden.⁴³⁵ Den Regeln des Verknüpfens der musikalischen Dimensionen des Werks liegt ein im Wesentlichen tonales Modelldenken zugrunde⁴³⁶, welches sich jedoch bereits von der traditionellen kadenzbasierten Harmonielehre gelöst hat. Hauptverfahren für die Entwicklung des musikalischen Geschehens sind die motivisch-thematische Arbeit im klassisch-romantischen Sinne sowie verschiedene variative Verfahren, von denen Frank Schneider die motivische Fortspinnung bzw. Entwicklung, die thematische Variantenbildung sowie die Segmenttransformation identifizierte.⁴³⁷ Kochan arbeitete mit Kompositionstechniken unterschiedlicher Epochen: Der figurierenden sowie der basskonstanten Variation des Barock, der motivischen Charaktervari-

⁴³⁴ Schneider 1969, 185.

⁴³⁵ Dieses Prinzip hat Kochan von Anfang an genutzt und unter starker Erweiterung seiner musikalischen Ausdrucksmittel stets beibehalten. Beispiele für ähnliche Konzeptionen bereits im Klavierkonzert; siehe in Altmann 1962, 497-515.

⁴³⁶ Schneider 1969, 183.

⁴³⁷ Ebd., 185.

ation der Klassik, der Variantenbildungstechnik Mahlers und der Reihenmetamorphose des 20. Jahrhunderts.⁴³⁸ Schneider unterschied drei Satzarten, welche innerhalb dieser formalen Muster genutzt werden: die komplementäre Schichtung, bei der in ununterbrochener Folge gleichberechtigte musikalische Glieder miteinander kombiniert werden, etwa in der Passacaglia; daneben die subsumtive Schichtung, bei welcher eine thematische Linie einen kontrapunktischen Satz dominiert, wie im ersten Variationenabschnitt und schließlich die kontrastierende Schichtung, bei der zwei voneinander verschiedene motivisch-thematische Komplexe eine Bindung eingehen, wobei bewusst die unvereinbaren Eigenarten beider Elemente hervorgekehrt werden.⁴³⁹ Inhaltlich arbeitet Kochan – ebenfalls in Anknüpfung an die klassisch-romantische Sinfonik – mit musikalischen Konflikten, die sich allerdings weniger aus klassischem Themendualismus denn aus dem Ringen um Motivtransformation und dem Kanalisieren aufgestauter Energien sowie dem Kampf eines Themas mit seinem „Umfeld“ ergeben. Im Verlauf der Sinfonie werden jedoch auch alle eingeführten Themen zueinander in Beziehung gesetzt, wobei nicht nur zwischen ihnen Konflikte ausgetragen werden, sondern auch aus alten Themen neue entstehen bzw. neue Themen semantischen Bezug auf frühere nehmen.

Die 2. Sinfonie weist trotz ihrer Einsätzigkeit, in welcher sich bereits das Bemühen des Komponisten um eine Komprimierung und Verknappung seiner musikalischen Sprache auf formalem Gebiet andeutet, eine deutliche innere Gliederung auf. Anknüpfend an das klassische Sinfoniemodell wählte Kochan vier kontrastierende Abschnitte, die im Sinne von Sinfoniesätzen gedeutet werden können und sich jeweils an traditionellen Kompositionsmodellen orientieren. Allen vier Abschnitten liegen verschiedene Formmuster und musikalische Verarbeitungstechniken zugrunde. Sie sind durch Kopplung (z.B. Finalklang = Initialklang), Überlappung, Verklammerung (z.B. über ostinate Rhythmen) oder Instrumentalrezitative miteinander verbunden und in sich jeweils erneut in Felder strukturiert, die sich durch eine homogene Struktur des musikalischen Materials und dadurch verbindende Merkmale ergeben.⁴⁴⁰

Die Introduction, in welcher das für die weitere sinfonische Entwicklung strukturbildende motivisch-thematische Material vorgestellt wird, enthält drei sich in ihrem Grundcharakter unterscheidende, gegeneinander opponierende, dabei aber dennoch motivisch verwandte Elemente, die Schneider als tragisch (Teil A), kämpferisch (Teil B) und freundlich-lyrisch (Teil C) beschrieb.⁴⁴¹

Aus den hier eingeführten motivischen und intervallischen Keimzellen wird nahezu der gesamte Motiv- und Themenvorrat des Werkes extrahiert. Der formale Aufbau des Prologs, in welchem in freier, rhapsodischer Form kontrastierende, motivisch jedoch aufeinander bezogene Felder aneinander gereiht werden, entspricht dem Schema A (Langsam) – B (schnell) – A' (langsam) – B' (schnell) – A'' (langsam) – C (fließend) – A''' (langsam) und erinnert damit an die klassische Rondoform. Die Sinfonie beginnt mit einem Unisonoklang auf d, der das ganze Werk umschließt und damit als tonaler Bezug und Rahmen dient. Im Abschnitt B folgt eine auffahrende, energische

⁴³⁸ Ebd., 184f.

⁴³⁹ Ebd., 186f.

⁴⁴⁰ Ebd., 184, 186f.

⁴⁴¹ Ebd., 188.

Streichergeste (NB 16), die bereits die Tonfolge der im 2. ruhigen Abschnitt A' vorgestellten Streicherkantilene (NB 17) enthält und vorwegnimmt.



NB 16: Introduction, Abschnitt B - auffahrende Streichergeste mit Vorwegnahme der folgenden Streicherkantilene (NB 17) alle Notenbeispiele zur 2. Sinfonie in diesem Kapitel © by Deutscher Verlag für Musik, Leipzig



NB 17: Introduction, Abschnitt A' - zwölftönige Streicherkantilene

Die Streicherkantilene ist bei freier Handhabung der Dodekaphonie⁴⁴² zwölftönig konzipiert und mündet in ein Paukenmotiv. Dieses leitmotivisch eingesetzte markante Motiv (NB 21) erweist sich als besonders bedeutsam für den weiteren sinfonischen Verlauf; generell sind die Pauken in der Sinfonie oft in solistisch herausgehobener Weise eingesetzt. Das Motiv, welches Bezug auf die „Asche von Birkenau nimmt“ (NB 20), tritt stets paarig und im Verlauf der Sinfonie insgesamt sechsmal auf, dabei werden mehrere Varianten extrahiert. Es dient gleichermaßen als thematische Materialquelle, als leitmotivisch wirkendes Klangsymbol und als formgliederndes Element, da aus seinem Intervallvorrat zahlreiche Ableitungen erfolgen und es mehrfach an formalen „Schaltstellen“ im Ablauf des Werkes erklingt. Im Abschnitt A' der Introduction verdichtet sich die enthaltene Kleinterz flächenartig in einer sich rhythmisch beschleunigenden Klangballung, welche als dramatisierendes Moment auch an weiteren Stellen und meist in Kombination mit dem Paukenmotiv auftritt (NB 18). Ähnliche Verdichtungsmomente sind typisch für Kochans Kompositionsweise und finden sich auch in zahlreichen anderen Werken, etwa der „Asche von Birkenau“ (NB 19). Die Abschnitte B' und A'' variieren die bereits vorgestellten Elemente (NB 22).

⁴⁴² Kochans Experimente mit dodekaphonischer Reihenbildung gehen bis in die 50er Jahre zurück. Sie sind vermutlich durch Eisler angeregt und erscheinen in Ansätzen bereits im Klavierkonzert von 1958, vgl. Altmann 1962, 512 und Schaefer 1959, 280.

Allegro $\text{♩} = \text{ca. } 138$
 III. Satz, 1

Pk. solo *ff*
 harte Schl.

NB 20: Die Asche von Birkenau, 3. Satz – Paukenmotiv zum „Entsinne dich!“ © by Verlag Neue Musik Berlin

24 Pk. solo

P (weiche Schlag.) *pp*

NB 21: Introduction, Abschnitt A' – leitmotivisches Paukenmotiv

50 Pk. solo

P (weiche Schlag.) *P* *pp* *P*

55

pp

NB 22: Introduction, Abschnitt A'' – rhythmisch verändertes Wiederauftreten des Paukenmotivs

In Teil C tritt als neues thematisches Element eine rezitativisch-rhapsodische Violinkantilene hinzu (NB 23), welche ebenfalls zwölftönig angelegt ist. Der Prolog schließt mit dem Paukenmotiv, aus dessen Intervallgefüge unmittelbar das Thema des folgenden Abschnitts entsteht.

57 Vl. I fließend ($\text{♩} = \text{ca. } 96$)

p dolce e cantabile
mf
f espr.

62

67

NB 23: Introduction, Abschnitt C - lyrische Violinkantilene

Der zweite Abschnitt der Sinfonie ist ein Variationenzyklus von zehn Variationen über ein Thema, welches als Geschwindmarsch scherzando e leggero vom Fagott vorgestellt wird (NB 24) und aufgrund seines Charakters und der Position in der Sinfonie als Scherzosatz gedeutet werden kann, obgleich seine Form dem nicht entspricht.

89 Fag. I solo. frisch, lebhaft $\text{♩} = \text{ca. } 160$

92" *p*

96 *f*

NB 24: Variationenzyklus - Thema

Die Praxis eines Variationenzyklus auf Basis dichter motivisch-thematischer Arbeit hatte Kochan bereits in ähnlicher Weise 1964 in den Variationen über ein Thema von Weber WV II/17 erprobt.⁴⁴³ Der Variationenabschnitt der 2. Sinfonie beginnt in einem heiteren, kammermusikalischen Duktus, wobei in den ersten drei Variationen solistisches, dialogisierendes und alternierendes Ensemble-spiel und die Gegenüberstellung verschiedener Instrumentengruppen und Register dominieren (NB 25).

102 Klar. I (B)

p *p* *mf* *p*

VI. II pizz. *p*

NB 25: Biciniartigen Satz im Variationenzyklus, 2. Variation

Ab der vierten Variation ändert sich der Gestus jedoch allmählich, und aus dem spielerischen Charakter des Anfangs erwächst ein Konflikt, der sich durch motorische Intensivierung, Materialverdichtung, dynamische Steigerung und stärkere Instrumentierung und dem allmählichen Übergang vom Dialogisieren zum Opponieren zweier Gruppen äußert (NB 26). Auffällig ist in diesem Abschnitt, wie Kochan die einzelnen Variationen miteinander verschränkt, indem er jeweils neuen Elementen der nächstfolgenden Variation bereits vorgreift und so Verbindungen herstellt. Im Verlauf der folgenden Variationen 4-8 ist eine zunehmende Auflösung des ursprünglichen Themas zu beobachten, bis schließlich nur noch Fragmente davon erscheinen. Zugleich gewinnt der Satz themenunabhängig immer stärkere eigenständige Kontur und Aktivität. Es fällt auf, dass sich hier in der Faktur zwei Schichten, oft durch Instrumentengruppen repräsentiert, gegenüberstehen, die jeweils eine flächige und eine stärker motivisch konturierte Ebene bilden, zwischen denen sich der Konflikt entspinnt und ausgetragen wird.

⁴⁴³ Vgl. Ebert-Obermayer 1975, 279-85.

NB 26: Variationenzyklus – dualistische Faktur des Orchestersatzes zwischen Streichern und Holzbläsern

Statt zu einer Lösung kommt es jedoch in Variation 8 zu einem Festfahren – letzte verbliebene Themenfragmente erstarren in *fff*-Tuttischlägen des Orchesters, überlagert vom schrill hervorgestoßenen Kopfmotiv aus der Violinkantilene des Prologs (C) (NB 27, obere Zeile).

NB 27: Variationenzyklus – Kulminationspunkt: „Transformationsmotiv“ der Pauken und VI-Kopfmotiv aus Introduction (C)

Die Pauken repetieren mechanisch das sich in Transformation vom Tritonus- zum Quartkernintervall befindliche, aber noch instabile Motiv aus dem Prolog (NB 27, untere Zeile). Implosionsartig bricht nach diesem ersten Kulminationspunkt der Sinfonie die Musik in sich zusammen und hinterlässt in Variation 9 nur einen gerippeartigen Schlagwerksatz mit rhythmischen Fragmenten der vorausgegangenen Entwicklung, über dem das Quarten-Tritonuspendel der Pauken allmählich verstummt (NB 28). Nicht wie das Ergebnis einer Entwicklung, sondern wie ein Neuanfang nach dem Scheitern wirkt die zehnte und letzte Variation, die das Thema wieder im Fagott und in seiner Originalgestalt erneut anführt, allerdings im Duett mit dem 2. Fagott in einem enggeführten Kanon in der kleinen Unterterz (NB 29) mit sparsamen Kommentaren der Streicher und der kleinen Trommel, die Elemente der ersten Variationen aufweisen und so wie ein ferner Nachhall dieser gescheiterten Entwicklung wirken.

177 Pauke

(fff) harte Schl.
Holztr. fff
Bongos fff
Temp. bl. h t fff
Tom-toms fff
Kl. Tr. fff
Paukerm. fff

NB 28: Variationenzyklus – 9. Var. – Auflösung des Themas in Schlagwerkfiguren und Pauken-„Transformationsmotivik“

186 Fag I (solo)

p scherzando
Fag II (solo)
p scherzando

NB 29: Variationenzyklus – Var. 10 mit enggeführter kanonischer Reprise des Themas

Die Überleitung zum folgenden Teil wird eingeleitet vom erneut erklingenden ruhigen Paukenmotiv, das mit kurzer Unterbrechung, in der noch einmal schlaglichtartig im Forte und Fortissimo Fragmente des Variationenzyklus aufscheinen wie in einem letzten verzweifelten Versuch, sich doch noch Bahn zu brechen, zweimal jeweils wiederholt wird. Beim zweiten Mal folgt wieder eine flächig-rhythmische Verdichtung in Streichern und Holzbläsern, wie sie schon im Prolog nach A' und in C erklang. Ihr Ergebnis ist die Wiederaufnahme der Violinkantilene aus dem Prolog (C) (NB 30), welche damit als konstituierendes Element des folgenden, dritten Abschnitts vorgestellt wird.

217 Vl. I+II etwas bewegter ($\text{♩} = \text{ca. } 76$) unis. rit...

(ff) (dir.) espr. unis. fff rit...

NB 30: Überleitung zum 3. Abschnitt – Wiederaufnahme der Violinkantilene aus Intr. (C) und Vorgriff auf Passacaglia

Als überleitendes Element dient ein rezitatives, expressives Flötensolo (NB 31), welches mit seinem Rubatospiel einen Kontrast zum folgenden, streng kontrapunktisch gearbeiteten und durch einen ostinaten Bass im Ablauf determinierten Abschnitt bildet. Auch zu ihm finden sich Parallelen bereits in der „Asche von Birkenau“ (NB 32).

NB 31: Überleitendes Flötensolo zwischen Variationenabschnitt und Passacaglia

NB 32: Flötenrezitativ aus dem 7. Satz der „Asche von Birkenau“ © by Verlag Neue Musik Berlin

Dieser dritte Abschnitt der Sinfonie hat die Form einer Passacaglia, wobei das Passacaglienthema des basso ostinato (NB 33) als elftönige Reihe (mit Tonwiederholungen) angelegt ist und durch Uminstrumentierung, Umrhythmisierung und Transposition aus der Violinkantilene im vorausgegangenen Teil gewonnen wurde, die es wiederum aus dem Prolog (C) zitiert. Der Abschnitt bildet ein formal-strukturelles sowie inhaltlich-dramaturgisches Äquivalent zur Variationenfolge und weist durch seine polyphone Faktur und den allmählichen Entwicklungsprozess, in dem sich der Satz immer weiter verdichtet, gewisse Parallelen mit dem „Scherzoteil“ auf. Allerdings hat die Passacaglia einen sehr viel gemesseneren und ernsteren Grundgestus und nimmt in dieser Sinfonie eher den Platz des langsamen Satzes ein. Mit seiner Komposition stellt sich Kochan in die Tradition der Orchesterpassacaglia, der sich etwa Brahms im Schlusssatz seiner 4. Sinfonie und Šostakovič im 3. Satz des 1. Violinkonzertes, in der Vergiftungsszene in „Lady Macbeth“, im langsamen Satz der 8. Sinfonie und im Schlusssatz der 15. Sinfonie bedienen, wobei damit inhaltlich

stets ein Moment der Schicksalhaftigkeit und Unabwendbarkeit verbunden ist.⁴⁴⁴ Auch Kochans Passacaglia, die intonatorisch an die Passacaglia aus der „Asche von Birkenau“ und das Larghetto des 1. Orchesterkonzertes anknüpft⁴⁴⁵, weist eine außerordentliche Strenge in Klang und Faktur auf.

222 Vc. r.kb. ruhig fließend, nicht schleppen ($\text{♩} = \text{ca. } 72-80$)

227

NB 33: 3. Abschnitt – Passacaglia, Thema

Im reinen Streichersatz entwickelt sich über sechs Variationen eine Fugenexposition, wobei das Fugenthema bzw. Kontrasubjekt (NB 34) ebenfalls aus dem Intervallvorrat der Violinkantilene der Überleitungsgruppe gewonnen wird.

229 Vl. II

233^{II}

NB 34: Passacaglia, 1. Kontrasubjekt

Im Gegensatz zum Variationensatz werden die exponierten Themen bzw. Kontrasubjekte hier konstant beibehalten und nur durch neu hinzukommende Kontrasubjekte ergänzt, wobei Kochan ab der vierten Variation zusätzlich mit Mixturintervallstimmen im Terz- und Quintabstand arbeitet (NB 35). Dadurch und durch die zunehmende Bewegtheit der hinzutretenden Kontrasubjekte kommt es zu einer kontinuierlichen Verdichtung des Satzes, wobei der homogene Streicherklang erhalten bleibt, sich aber ebenfalls verdichtet und intensiviert.

⁴⁴⁴ Alle genannten Werke basieren auf Affekten der Tragik und Trauer und stehen im Falle Šostakovičs im Zusammenhang mit biographischen Wendestellen – auf Lady Macbeth folgte die erste Verdammung wegen „Formalismus“, wobei die Passacaglia dort zudem den unabwendbaren Tod eines Protagonisten der Handlung durch Vergiftung ankündigt; das 1. Violinkonzert entstand im Zusammenhang mit der 2. Formalismusdebatte und konnte erst Jahre später aufgeführt werden, die 8. Sinfonie thematisiert die Opfer des 2. Weltkrieges und die 15. Sinfonie ist bereits ganz auf den nahenden Tod gerichtet.

⁴⁴⁵ Vgl. Kneipel 1974, 525. Auch in der ersten Sinfonie nutzte Kochan bereits die Passacaglia, vgl. Müller 1966a, 264.

bewegter, immer drängend

266 Vl. I, 1+II, 2

ve 1, 2

Vl. II, 1 + Va I/II

Vc/Kb.

ff *molto espressivo*

ff *molto espr.*

NB 35: Mixturen als den Kontrasubjekten der Passacaglia hinzugefügte Klangfarben

Einen Einschnitt in der polyphonen Entfaltung des Abschnitts bildet die Variation 6a, die streng genommen keine Passacaglienvariation ist, sondern die Passacaglia vielmehr unterbricht und stattdessen die Klangballung der letzten Überleitungsgruppe aufgreift. Dieses Verdichtungsfield steht – wie auch an anderen Stellen der Sinfonie – im Zusammenhang mit dem Paukenmotiv, welches diesmal jedoch exponiert im *fff* von den Trompeten über einer Tremolofläche der Streicher vorgetragen wird (NB 36).

275 *poco pesante*

Mr. klar. # + +

Picc Fl
Ob Xyl

Trpt. 1+2 solo

Blech + Pk.

Str.

fff

fff

fff

fff

NB 36: Passacaglia, Kulminationspunkt mit Paukenmotiv in den Trompeten

Im Gegensatz zum ersten Variationsabschnitt bricht jedoch diesmal die Entwicklung nicht ab, sondern die hervorgebrochene Energie entlädt sich in einem rezitativartigen Unisono der Streicher und Holzbläser/Hörner (NB 37), welches Motive des Basso ostinato und der Kontrasubjekte aus der Passacaglia aufgreift und damit zu dieser zurückleitet.

280 *Vi. I/II, Va, Vc* *marcato* *wieder drängend*

284

NB 37: Überleitungsabschnitt der Passacaglia zwischen Kulmination (Var. 6b) und Var. 7

Auch diese Variation 6b gehört streng genommen nicht zum Verlauf der Passacaglia und wird wie die vorangegangene deshalb hier nicht mit eigener Nummer versehen. Erst in Takt 289 setzt, nun wieder dynamisch beruhigt, der ostinate Bass unverändert erneut ein, wobei das Fugenthema vom Anfang im durchbrochenen Satz der Bläser erscheint (NB 38) und die 2. Violinen ein behutsames, letztes neues Kontrasubjekt dagegensetzen.

289 *a tempo (♩ = ca. 72-80)*

Fl. 1 dolce *Pos. 1* *Fl. 1 p dolce*

Hr. 1 p dolce *Hr. 1* *Klar. 1*

Vl. II

Va, Vc, Kb pizz.

p

NB 38: Passacaglia, Var. 7 mit durchbrochen gesetztem 1. Kontrasubjekt der Holzbläser

In einer Fortspinnung des Basses verklingt dieser Teil der Sinfonie und mündet, ähnlich wie auch im ersten Variationsabschnitt, in das nun vollkommen solistisch und letztmalig mit dem Tritonus als Kernintervall erklingende Paukenmotiv (NB 39).

303 Pk. solo (weiche Schl.) $\text{trmn} \text{trmn} \text{trmn}$ trmn trmn

pp $\text{P} \leftarrow \text{P} \leftarrow \text{P} \leftarrow \text{pp}$

NB 39: letztes Paukenmotiv in Urgestalt am Übergang zwischen Passacaglia und Rondo

Auf dieses folgt erneut ein Ballungsfeld, welches nur vom Schlagwerk bestritten wird und die Verdichtung auf rhythmische und dynamische Weise realisiert. Die Pauken haben an dieser Stelle den Prozess der Motivtransformation vom Tritonus zur Quarte durchlaufen und manifestieren nun durch beschleunigende Repetition die als Konfliktlösung erreichte Quarte (NB 40).

316 Pauken (nach und nach schneller werden)

mf cresc. ff

Kl. Tr. mf cresc. ff

Bongos mf cresc. ff

Tom-toms mf ff

NB 40: Einleitung zum Variationenrondo – Pauken mit „transformiertem“ Quartmotiv und sich verdichtendes Solo der Schlagwerkgruppe

Am Punkt ihrer größten Verdichtung löst sich die Übergangsgruppe in den letzten Abschnitt der Sinfonie, der als Äquivalent zu einem schnellen Finalsatz die klassische Rondoform aufgreift. Dieser letzte Abschnitt enthält im Wesentlichen zwei einander eher ergänzende, nicht gegensätzliche Themenkomplexe, wobei Thema (A) als Haupt- und Thema (B) als Seitenthema betrachtet werden kann. Als retardierendes Moment wird vor dem letztmaligen Aufgreifen des Themenkomplexes (A) eine ruhige, rezitativisch-rhapsodische, flüchtig wirkende Zwischengruppe eingeführt, bevor in die Coda übergeleitet wird. Es ergibt sich so der formale Aufbau A – B – A' – B' – C – A'' – D (Coda). Thema (A) (NB 41) wird auf der Basis einer komplementärrhythmischen Begleitung (NB 42) exponiert, die selbst Fragmente des Themas nutzt und ist durch Umrhythmisierung und affektive Veränderung aus der zwölftönigen Streicherkantilene des Prologs (A') gewonnen, die nun einen impulsiven, zündenden Gestus erhält.

Sehr schnell, heiter ($\text{♩} = \text{ca. } 176$)

325 Fl., Klar a2 $b^{\flat} \sharp^{\flat}$ $\text{♩} = \text{♩}$

mf $\text{♩} = \text{♩}$

330 $\text{♩} = \text{♩}$

NB 41: Thema A des Rondoabschnitts

322 *vc. I/II, Va*

p (arco)

vc, kb
p (arco)

NB 42: Rondo-Abschnitt, komplementärrhythmische Begleitstruktur des A-Themas

Eine näher an der Originalgestalt liegende Ableitung der Kantilene erscheint als zweite Gestalt des Themenkomplexes (A) in Takt 349ff. und 358ff. (NB 43).

349 *Str. unisono*

f arco

NB 43: Rondo-Abschnitt, Ableitung/Variante des A-Themas

Der zweite Themenkomplex (B) führt ein neues Thema an (NB 44), welches aber deutlich Elemente aus dem Thema des ersten Variationsabschnitts aufgreift, wie auch die Begleitung Segmente dieses Abschnitts nutzt.

366 *vl. I*

p con sord. *mf* *p* *mf*

NB 44: Rondo-Abschnitt, Thema B

Insgesamt ist jedoch Thema (B) im Vergleich zu (A) weniger scharf konturiert und wird nach einmaliger Anführung sofort in Fragmente aufgelöst (NB 45), die sich zu einer Klangfläche der Streicher und Holzbläser verdichten, über der ein letztes Mal das – bereits transformierte – Paukenmotiv von den Trompeten vorgetragen wird (NB 46).

375 *vl. I*

pizz. *c. l. b.* *pizz.* *c. l. b.*

vc *pizz.* *c. l. b.* *pizz.* *c. l. b.*

NB 45: Rondo-Abschnitt, Fragmentierung von Thema B

389 Trpt. I+II

ff marcato senza sord.

Hr. *ff*

NB 46: Rondo-Abschnitt, Hervortreten des transformierten Paukenmotivs in den Trompeten

Analog zum freien Zwischenteil der Passacaglia leiten schnelle Streicher- und Holzbläserketten die gestaute Energie ab und führen zurück zum Themenkomplex (A), der nun um die Blechbläsergruppe verstärkt erklingt. Die zweite Gestalt des Themenkomplexes (A) bleibt in diesem Feld ausgespart. Ab Takt 418 dünnt sich der Satz zu einer kammermusikalischen, concertinoartigen Episode aus, in der Piccoloflöte und Flöte als Soloinstrumente im Vordergrund stehen, die im Dialog mit Streichern, Tuba und Kontrafagott Motive aus Thema (A) verarbeiten. Im sich nachfolgend wieder verstärkenden Orchestersatz treten schließlich Ableitungen des Paukenmotivs hinzu, bis die Pauken solistisch mit dem Quartmotiv erneut zum Themenkomplex (B) überleiten (NB 47).

451 Pk. solo

ff

NB 47: Rondo-Abschnitt, quarttransformiertes Solo-Paukenmotiv als Überleitung zu B'

Auch dieser erscheint nun stärker orchestriert und im Gegensatz zu den bisherigen Feldern, deren tonale Fixierung nicht möglich war, durch eine Hornquinte und Figurationen der 2. Violinen wieder eindeutig auf den zu Beginn der Sinfonie verankerten Grundton d bezogen, wobei durch das Fis der 2. Violinen und Holzbläser sogar die klassische „Siegestonart“ D-Dur impliziert wird (NB 48).

452 Picc., Vl. I, Va.

(Coll' d'ava) f espr.

Vl. I *f*

Holzbl. *fp*

Kfg., Vc., Kb. *f*

NB 48: Rondo-Abschnitt, Abschnitt B', verdichteter, auf D-Dur fixierter Orchestersatz

Der sich im Satz immer weiter verdichtende Komplex bricht in Takt 469 ab und führt in ein Feld, in dem wie atomisiert wirkende Motivfragmente aus dem Prolog (A', B und C), dem Variationsabschnitt, dem Fugenthema der Passacaglia und dem Rondo-Hauptthema (A) kurz aufscheinen. Es endet mit dem in den Streichern verklingenden tritonusbasierten Klangpedal, welches das Paukenmotiv im Prolog und vor der Passacaglia grundierte, nun aber ohne dieses Motiv nur noch als letzter Nachhall und ferne Erinnerung wirkt (NB 49).

NB 49: Rondo-Abschnitt, Nachhall des Paukenmotivs durch Reprise des zugrunde liegenden Klangpedals der Introduction

NB 50: Rondo-Abschnitt, Überleitungsfeld (C) als retardierendes Moment mit Rückbezügen zu vorherigen Abschnitten

Das sich anschließende, statisch wirkende Feld verarbeitet das Kopfmotiv aus der Violinkantilene des Prologs (C) und des Passacaglienbasses (NB 50). Es mündet in ein Klarinettenrezitativ, welches das Rondothema (A) aufgreift und von einem Fagottrezitativ abgelöst wird. Hastige Begleitfiguren aus dem Themenkomplex (A) treten hinzu, in den dieses Zwischenfeld schließlich führt. Wie zu Beginn des Rondoabschnitts tritt das Thema (A) wieder in beiden Gestalten auf und erfährt zugleich vielfältige Veränderungen und Abspaltungen. Mit einer dreitaktigen Sekundfläche von Streichern und Klavier wird schließlich in die Coda übergeleitet, deren äußerst dichter polyphoner Satz sich aus zwei Ebenen konstituiert. Über gegeneinander auf- und abstrebenden Sechzehntel-skalen der Streicher und Holzbläser intonieren die Blechbläser und Hörner einen komplexen fugierten Satz, der auf dem Kopfmotiv des Basso ostinato und des Fugenthemas aus der Passacaglia beruht und diese hymnisch wiederaufgreift (NB 51).

stürmisch

544 obi
Klar I b+

2 vl II

vc, klar II
ob II

Hr in F
1+11

Tr. I/II
in C

Pos 1, II

vc, kb,
Fig. 1, II

f

f

Picc

ff

obi vl I

NB 51: Rondo-Abschnitt, Coda mit choralartigen Blechbläsersatz und Streichergirlanden

Ab Takt 571 ordnet sich der vormals fast unüberschaubare polyphone Satz zu homophoner Strukturen, in denen sich zunehmend verdichtende Segmente des Kopfes aus dem Rondothe menkomplex (A) repetiert werden, bis sich die aufgestaute Spannung im Hervorbrechen eines Hornrufes löst, der aus der Transformation des Paukenmotivs hervorgegangen ist und in den Fi nalabschnitt führt (NB 52).

581 Hr III, IV
in F

> (ff)

+ kl., ob 1, II

NB 52: Rondo-Abschnitt, Hervortreten des transformierten Paukenmotivs als Hornruf leitet das Finale ein

Dieser schlägt als langanhaltender Tutti-D-Dur-Klang den tonalen Rahmen zum Beginn der Sinfonie. Über dem affirmativ-jubelnden Klang präsentieren Pauke und Trompete die Lösung des sinfonischen Konflikts, indem sich die aus dem verwandelten Paukenmotiv gewonnenen neuen Elemente intonieren: Die Quarte und die Kleinterz aus dem Motivkopf (NB 53). Unmittelbar vor Schluss erklingen jedoch nochmals der Kopf des Rondothe mas (A) sowie der Pauken-Tritonus (NB 54), welcher sich aber schließlich in dem Unisono-d löst, das die Sinfonie eröffnete.

Handwritten musical score for orchestra, measures 584-586. The score includes parts for Violins I & II, Viola, Bassoon, Clarinet in F, Trumpets I & II, Tom-tom, and Snare Drum. The music is in 2/4 time and features a powerful, rhythmic motif with accents and fortissimo (fff) markings. The snare drum part is particularly prominent, showing a clear pattern of eighth and sixteenth notes.

NB 53: Rondo-Abschnitt, affirmatives Finale mit hervortretenden Elementen des transf. Paukenmotivs (Pk., Trp. I)

Diese Finalgestaltung mit einem lauten und geradezu apotheotischen Schluss ist insofern bemerkenswert, als sie für Kochan untypisch ist, wenngleich sich ähnliche Lösungen in zahlreichen v.a. politisch intendierten zeitgenössischen Kompositionen der östlichen Hemisphäre finden. Wie bereits oben erwähnt, neigte Kochan zu leisen und verklingenden Schlüssen, wie sie sich entsprechend in den meisten seiner sinfonischen Kompositionen finden, so etwa in allen anderen fünf Sinfonien, im 1. Konzert für Orchester und in den beiden Orchestermusiken. Er wollte damit ein latentes Fortbestehen des in der Musik geschilderten Konflikts zum Ausdruck bringen, eine nicht endgültige Lösbarkeit zum gegenwärtigen Zeitpunkt: „Kochan konnte den sieghaft-hymnischen Schluß als Summe alles zu Sagenden nicht brauchen, da er (sich) auf den sich tatsächlich vollziehenden historischen Prozeß bezog und die sozialistische Gesellschaft (...) als eine Phase des Aufbruchs und des Kampfes auf dem Wege zu jenem ‚...reich und weise...‘ verstand (...).⁴⁴⁶“ In der 2. Sinfonie lassen sich entsprechende Gedankengänge höchstens aus dem unvermittelt, da schon

⁴⁴⁶ Brennecke, Gerlach und Hansen 1979, 153; Anmerkung zum 1. Konzert für Orchester WV II/15. Vgl. auch Kneipel 1974, 523 und 527.

„besiegt“ gewählten, wiederauftauchenden Tritonus kurz vor Schluss ableiten, ansonsten bildet dieses affirmative Finale eher eine Ausnahme in Kochans Schaffen nach 1960.

NB 54: Rondo-Abschnitt, Finale mit Reprise des Pauken-Tritonus

5.1.2 Textur

Geschult an Eislers Kompositionsprinzipien und dadurch indirekt an den klangpuristischen Ideen Schönbergs, war Kochan in der Sinfonie wie in jedem seiner Werke auf möglichste Ökonomie der Mittel und Durchsichtigkeit bzw. Durchhörbarkeit seines Orchestersatzes bedacht. Das belegt zum einen die konzentrierte Arbeit mit einem begrenzten Fundus an motivisch-thematischem Material. Mittels strenger kontrapunktischer Arbeit erreicht er einen leicht wirkenden, aufgelockerten, durchbrochenen Satz. Linearer Verlauf und dialogisches In-Beziehung-Treten weniger, klar nachvollziehbarer, oft eingängiger Themen bestimmen die Textur; massive, athematische akkordische Klangballungen werden für episodische dramatische Ausbrüche aufgespart. Auf längeren kammermusikalisch wirkenden Strecken werden einzelne Instrumente konzertant-solistisch eingesetzt. Kochan nutzt bewusst charakteristische Klangfarben einzelner Soloinstrumente und Registerkombinationen bis hin zum leitmotivischen Einsatz der Pauken aus. Die Instrumentation ist sehr ökonomisch und wirkt äußerst abwechslungsreich. Grundlage bilden die stark besetzten Streicher und Holzbläser, die Blechbläser werden für massive Klangballungen aufgespart. Klavier und Schlagwerk erweitern durch ihre Klangmöglichkeiten die Ausdruckspalette. Insgesamt dominiert ein durchhörbarer Spaltklang mit grellen, hart konturierten Farben, der nur selten sowohl bis zum Tutti

gesteigert als auch bis zu zarten und weichen Gesten zurückgenommen wird, dann jedoch mit umso stärkerer Wirkung.

Den gesamten Aufbau betrachtend, fällt ein stetes Abwechseln eher statischer und dynamischer Strukturkomplexe auf, das sowohl innerhalb der vier großen Abschnitte als auch zwischen ihnen geschieht. Wie erwähnt, arbeitet Kochan vor allem mit traditionellen Kompositionsverfahren, etwa der Figuralvariation, der Passacaglia oder der Themenabspaltung, wobei er polyphone Fakturen bevorzugt. Typische Satzverfahren sind über die Instrumente einer Gruppe hinweg durchbrochene gesetzte, auf- oder absteigende und dabei an den Ansatzstellen verzahnte Linien (NB 55) (Takt 11ff., 143f.), das Exponieren eines neuen Themas durch ein Soloinstrument oder eine Instrumentengruppe auf einem liegenden oder athematisch bewegten Klangteppich einer anderen Instrumentengruppe (NB 56) (Takt 17ff. und 24ff., 50ff., 57ff., 136ff., 214ff., 275ff., 388ff.).

NB 55: durchbrochene, verzahnte gesetzte Linie

Die Musik basiert meist auf wenigen, klar nachvollziehbaren Stimmen und ist stark linear angelegt. Flächigkeit entsteht nur als Grundierung für Solostimmen oder Themen oder in Abschnitten klanglicher Verdichtung, nicht aber als eigenes Ausdrucksmittel etwa zum Evozieren von Stimmungen. Blockartige, vorwiegend homophon gearbeitete Passagen sind selten und werden für Kulminationspunkte aufgespart (Takt 452ff., 571ff. [eingeschränkt], 584ff.). Ebenfalls typisch sind sich häufig auf Grundlage eines Intervalls manifestierende Klangballungen, die meist zu einem besonders dramatischen Moment der Entladung der aufgestauten Energie hinführen (NB 18/19/63) (T. 27-32, 167ff., 273f., 309ff.). In mehreren Passagen werden Instrumente konzertant-solistisch eingesetzt,

57 fließend $\text{♩} = ca. 96$

VC. I
Klar I (B)
Klar II (B)
Fag I
Fag II

p dolce e cantabile

p

NB 56: Soloinstrument über athematisch bewegtem Klangteppich

meist wird dadurch ein Übergang oder eine formale Schnittstelle markiert, wobei die rezitativischen Solopassagen sich oft durch besondere metrische und agogische Freiheit auszeichnen (NB 31, 32, 67) (Takt 89ff., 221, 500f.).⁴⁴⁷ An anderen Stellen werden über sparsamer Grundierung weniger Instrumente Solokantilenen exponiert (NB 36) (Takt 342ff., 418ff., 522ff.), wobei oft ein Leitinstrument oder eine spezifische Klangfarbe (in NB 59 die Flöten) genutzt wird. Besonders in kammermusikalischen Episoden fallen bicinienartige, streng kontrapunktisch gearbeitete Duette auf (NB 25, 29) (Takt 102ff., 186ff.). Zur Herausstellung des dialogischen, konzertierenden Charakters der Musik ist der Satz oft durchbrochen-komplementär-rhythmisch angelegt (NB 57) (Takt 129ff., 289ff., 375ff., 442ff.) oder teilt das Orchester in zwei antagonistische Gruppen (NB 58) (Takt 146ff., 167ff.).

129 *Hr. II*

(in F) *Hr. II*
Vl I arco
Vl II
vc+kb.

f > p poco a poco cresc.

arco

sf

NB 57: durchbrochen-komplementär-rhythmischer Satz

⁴⁴⁷ Kneipel 1974, 522.

146 Picc; Fl, Ob, Klar, Fag a 2 (coll 8va e 15ma bassa)

NB 58: Teilung des Orchesters in zwei antagonistische Gruppen

Weiterhin fällt neben der erwähnten Sonderrolle der Pauken der markante, teilweise solistische Einsatz der stark besetzten Schlagwerkgruppe auf, zu welcher auch das Klavier gehört. In komplexentärrhythmisch verwobenen Passagen erhält das Schlagwerk über seine dekorative Funktion hinaus (Takt 177ff., 205, 309ff.) formstrukturierende und motivische Aufgaben, wobei sich Analogien zum Zwischenspiel aus Šostakovičs „Nase“, dem Finale der 15. Sinfonie oder Varèses „Ionisation“ ziehen lassen.

Prinzipiell geht Kochan mit den Mitteln des Sinfonieorchesters sehr ökonomisch um. Stimmen sind in der Regel einem Instrument vorbehalten. Um das durchsichtige und aufgelockerte Klangbild beizubehalten, die Musik auf das Nötigste zu Kondensieren und alles „Dicke“ und Überflüssige zu vermeiden, arbeitet er nur selten mit Oktavierungen und Klangverdopplungen. Wenn diese Mittel zum Einsatz kommen, geschieht das entweder in kraftvollen Unisonopassagen, zur schärferen Konturierung einzelner Linien im polyphonen Satz (NB 26, 41, 44) (Takt 146ff., 155ff., 280ff., 336ff., 349ff., 412ff.), zur Exponierung von Themen (Takt 18ff., 62ff.) oder an Verdichtungs- bzw. Ballungsstellen im Satz (NB 18, 63) (Takt 276ff.).

NB 59: Klangkopplungen im Orchestersatz

Am ehesten nutzt Kochan Klangkopplungen in den Holzbläsern bzw. Hörnern (NB 59) (Takt 132ff., 276ff., 325ff.), um bestimmte Klangfarben zu erzielen, besonders oft die traditionelle Kombination Flöte und Piccoloflöte (Takt 112ff., 342ff.).

Der so entstehende Orchesterklang steht trotz kraftvoll-zupackender Passagen hinsichtlich seiner Ökonomie und kontrapunktisch-verwobenen Faktur am ehesten in der Tradition barocker Kompositionen und angesichts der einzelnen Instrumente und spezifische Klangfarben betonenden scharf konturierten, schneidenden Spaltklänge in der Nachfolge Stravinskis und Šostakovičs.

5.1.3 Harmonik und Melodik

Wie schon in den beiden vorausgegangenen Kapiteln angedeutet, geht Kochans Tonsprache in der 2. Sinfonie von einem grundsätzlich tonalen Denken aus. Er nutzt zur Harmonien- und Melodienbildung die volle chromatische Skala aus, wobei die von ihm konzipierten Themen trotz ihrer Eingängigkeit und guten Fasslichkeit für den Hörer oft zwölftönige Reihen nutzen (NB 16/17/23/24/33). Allerdings verwendet Kochan diese nie in strenger Weise, so dass eine intuitive Melodienbildung möglich bleibt. Bis auf wenige Ausnahmen (kurze Durchgangsklänge und die eindeutig auf D-Dur fixierten Felder im Finale (NB 48/51)) arbeitet er allerdings nicht mit traditioneller funktionaler dreiklangsbezogener Kadenzharmonik. Seine Harmonik ist durch die verwendeten Reihen und die daraus abgeleiteten motivischen Bildungen stärker linear determiniert – das harmonische Empfinden des Hörers ergibt sich wesentlich aus den horizontalen Intervallspannungen einer Linie – und scheint Akkorde des traditionellen tonalen Bereichs eher zu meiden. Theoretisch sind alle Schichtungsmöglichkeiten der 12 Töne vom unisono bis zum Cluster möglich, wobei der Satz v.a. aufgrund seiner thematisch stark konturierten, linearen und polyphonen Faktur nicht zu massiven Clusterklängen neigt, sondern sich das Akkordrepertoire eher an der gemäßigten Moderne eines Bartók, Šostakovič oder Hindemith orientiert, in der das Neue auch dadurch entsteht, dass vertraute Klänge in neue, ungewohnte Zusammenhänge gebracht werden. Akkorde mit mehr als 4-5 Tönen bleiben seltene Ausnahmen und dienen vor allem der Dramatisierung an den sparsam eingesetzten Klangmassierungen besonders in den Blechbläsern (NB 18/27/36/51/61/63/77/88) (z.B. Takt 30ff., 168ff.). Zur Belebung des Klangbildes verwendet Kochan häufig Mixturklänge unterschiedlicher Schärfe, oft jedoch im Terz- und/ oder Quintabstand (NB 35/80). Die Motiv- und Themengestaltung lässt eine Vorliebe für die spannungsreichen Intervalle Tritonus (verminderte Quinte), kleine und große Sekunde sowie deren Umkehrung kleine und große Septime erkennen. Quinten und Quartan werden vor allem dort vermieden, wo sie zu einer dominantischen Deutung führen könnten, auch Terzen und Sexten treten selten auf. Als Leitintervall für das gesamte Werk kann der Tritonus betrachtet werden, welcher als konstituierendes Element den meisten Themen innewohnt und vor allem das Charakteristikum des Pauken-Leitmotivs bildet, welches im Verlauf der Lösung des sinfonischen Konflikts in eine Quarte transformiert wird. Die tonale Fixierung der Sinfonie auf den Grundton d geschieht durch eine rahmenbildende Klammer des unisono gespielten d zu Beginn und Schluss (NB 54). Dennoch lässt sich mit Ausnahme des Finales an keiner

Stelle des Werkes eine tonartliche Zuordnung herstellen, vielmehr dient das d als Bezugspunkt, zu dem die verschiedenen Teile der Sinfonie ins Verhältnis gesetzt werden. Frank Schneider sprach von Makrokadenzen, die durch identisch strukturierte Ausgangs- und Zielakkorde Beziehungen zwischen den Abschnitten herstellen.⁴⁴⁸

Insgesamt betrachtet stellt die 2. Sinfonie einen wesentlichen Schritt Kochans auf dem Weg seiner kompositorischen Emanzipation vom stärker neoklassisch geprägten und vor allem an Šostakovič orientierten Frühstil zu einer eigenständigen, harmonisch, rhythmisch und formal komplexeren und elaborierteren Musiksprache dar. In der Sinfonie entledigt er sich weitgehend der Tonalitätsgebundenheit und komprimiert das sinfonische Material im Bestreben, Längen zu Vermeiden und seine musikalische Aussage zu präzisieren, auf ein Minimum, wobei er zugleich ein hohes Maß semantischer Verflechtungen und Beziehungen herstellt. Nach der Fantasie für Flöte und Orchester WV III/4 (1965) sowie dem 1. Violoncellokonzert WV III/5 (1967), die ebenfalls schon diesen Weg beschritten haben, ist die Sinfonie eines der ersten in dieser neuen Tradition stehenden Werke, in denen sich der „gereifte“ Kochan dem Publikum vorstellt: „Mit der II. Sinfonie erarbeitet sich der Komponist die knappe Gestaltung des Sinfoniezyklus, die sieben Jahre vorher in der Sinfonie für großes Orchester (mit Chor nach Worten von Paul Wiens) noch nicht gelungen war. Verraten die elegischen Partien der II. Sinfonie Empfindungsnähe zur ‚Asche von Birkenau‘, so kann Kochan den erreichten Stand seiner künstlerischen Produktion 1971 für die Opernpartitur zu ‚Karin Lenz‘ nutzen, und zwar zugunsten der großen zyklischen Form, deren hohe Qualität (der klare, knappe Ausdruck, die durchgehende spannungsvolle Entwicklung) wesentlich durch die ‚sinfonische Arbeit‘ gesichert wurde.“⁴⁴⁹

5.1.4 Rezeption

Die Uraufführung der Sinfonie wurde in der Berliner Tagespresse mit großem Lob bedacht und erlebte bald zahlreiche weitere Aufführungen in der gesamten Republik, wobei das Stück ebenfalls von der Lokalpresse gewürdigt wurde. Das Musikinformationszentrum der DDR zählte allein bis 1975 siebzehn Wiederaufführungen, weitere folgten in den 1980er Jahren.⁴⁵⁰ Im Programmheft der Uraufführung wird – bei Verdeutlichung von Kochans ideologischem Standpunkt – die Deutung dem Hörer noch weitgehend selbst überlassen, der Text beschränkt sich auf eine Beschreibung des formalen Ablaufs, gleiches gilt für die ADN-Pressemeldung vom 22.2.1969.⁴⁵¹ Die ersten Pressestimmen erschienen am 23.2.1969 in der Berliner Ausgabe des „Neuen Deutschland“ und der „Neuen Zeit“ Berlin und beschränkten sich auf ein Lob der musikalischen Qualitäten der neuen Sinfonie, „ein in seiner selbstbewußten Haltung bezwingendes Werk, das in seiner Ausdrucksschärfe von der explodierenden Exposition an fesselt.“⁴⁵² Das Werk wurde als „Resumé der ge-

⁴⁴⁸ Schneider 1969, 185.

⁴⁴⁹ Brennecke, Gerlach und Hansen 1979, 158.

⁴⁵⁰ Deutsches Musikarchiv, Akte 222 A 281 (Günter Kochan, Sinfonik).

⁴⁵¹ VKM 1969a sowie o. A. 1969a.

⁴⁵² Schwinger 1969a in Neue Zeit Berlin vom 23.2.1969 (Organ der CDU).

samen Arbeit Kochans“ und als seine „markanteste Komposition⁴⁵³“ eingeschätzt. Auch das „Neue Deutschland“ enthielt sich jeder programmatischen Deutung und konzentrierte sich auf Anlass, Faktur und Qualität der Aufführung.⁴⁵⁴

Die „Berliner Zeitung“ vom 24.2.1969 erkannte bereits „ein eindrucksvolles Bild unserer Zeit und unserer Probleme“ und betrachtete die Sinfonie, deren Vitalität und „aktivierende Haltung“ hervorgehoben wurden, ebenfalls als „das gedankliche und handwerkliche Fazit⁴⁵⁵“ von Kochans Arbeit. Die LVZ vom 24.2.1969 interpretiert das Werk dann als musikalische Repräsentation des zurückgelegten historischen Weges am 20. Jahrestag der DDR und als Ausdruck des Denkens, Handelns und Erlebens sozialistischer Menschen, indem sie Kochans allein auf sich selbst bezogene Äußerung verallgemeinert und auf die gesamte Gesellschaft projiziert.⁴⁵⁶ Am 25.2.1969 würdigte die Berliner „Nationalzeitung“ „die Fülle der Emotionen, die innere Spannung und Kontraststärke“, das „positiv-konfliktreiche Gedankengebäude“, die „erregende menschliche Aussage“ und „umfassende Thematik, formale Dichte und klangliche Gebärde (, die) zum Ausdruck bringt, was ihn als Mitglied der sozialistischen Gesellschaft bewegt.⁴⁵⁷ „Der Morgen“, Presseorgan der LDPD, betonte am selben Tag die mitreißende Wirkung der Sinfonie auf das Publikum, wo „von irgendwelcher Reserve des Publikums gegen zeitgenössische Werke (...) nicht das geringste zu spüren ist.“⁴⁵⁸ Damit sollte ausgedrückt werden, wie sehr die neue sozialistische Kunst bereits zu ihrem Adressaten, dem geistig mitarbeitenden „neuen Menschen“, gefunden hatte. Dass das Biennale-Publikum gewiss nicht den durchschnittlichen Musikgeschmack des DDR-Bürgers vertrat, blieb unerwähnt. Das Stück firmiert hier als „gegenwartsnahe Retrospektive“, welche „die gesellschaftliche Entwicklung in unserem Staat immer wieder aus der Perspektive des eigenen Wachstumsprozesses beleuchtet.“⁴⁵⁹

Noch im selben Jahr wurde die Sinfonie in Bernburg, Dresden, Halle, Potsdam und Rostock mit ähnlich positivem Echo aufgeführt. Die „Sächsische Zeitung“ Dresden erkannte in ihr „das beharrliche Ringen um die Verbesserung des Lebens (...), ein stürmisches Voranschreiten.“⁴⁶⁰ Die Rostocker Aufführung im Oktober 1969 wurde von der „Norddeutschen Zeitung“ positiv, jedoch von rein musikalischem Standpunkt her besprochen, wobei die demonstrative Zuordnung Kochans zum Lager der sozialistisch-realistischen Komponisten nicht ausblieb; ähnlich lesen sich die Besprechungen in der „Ostsee-Zeitung“, dem „Demokrat“ und den „Norddeutschen Neuesten Nachrichten“.⁴⁶¹ Beinahe ketzerisch wirkt die Behauptung, Kochans „Asche von Birkenau“ und „Störte-

⁴⁵³ Schwinger 1969a in Neue Zeit Berlin vom 23.2.1969 (Organ der CDU).

⁴⁵⁴ Schaefer 1969a, Neues Deutschland, Berliner Ausgabe vom 23.2.1969 (Organ der SED).

⁴⁵⁵ Schubert 1969 in der Berliner Zeitung vom 24.2.1969 (Organ der SED).

⁴⁵⁶ K. 1969, LVZ vom 24.2.1969 (SED-Organ); vgl. ursprüngliche Aussage im Bauernecho vom 15.2.1969, o.A. 1969b.

⁴⁵⁷ Krause 1969, Nationalzeitung Berlin vom 25.2.1969 (Organ der NDPD)

⁴⁵⁸ Spieler 1969 in Der Morgen (Berlin) vom 25.2.1969, (Organ der LDPD).

⁴⁵⁹ Ebd.

⁴⁶⁰ Berg 1969 in Sächsische Zeitung Dresden vom 7.3.1969 (Organ der SED).

⁴⁶¹ W.T. 1969 in Norddeutsche Neueste Nachrichten vom 24.10.1969 (Organ der NDPD), Auditor 1969 in Demokrat vom 24.10.1969 (Organ der CDU), Heinecke-Oertel 1969 in Ostsee-Zeitung vom 24.10.1969 (Organ der SED) und ch 1969 in Norddeutsche Zeitung vom 25.10.1969 (Organ der LDPD).

beker“ stünden in der „Tradition der ‚musica sacra‘ von Heinrich Schütz bis Hugo Distler.⁴⁶²“ Die hallesche „Freiheit“ erkannte in Kochans Sinfonie „alle Merkmale einer gediegenen zeitgenössischen Musiksprache: ein klares gesellschaftliches Anliegen, erfüllt mit zündendem künstlerischem Engagement, eine moderne Faktur in Melodik und Instrumentation und eine klar überschaubare, auch für den Hörer relativ leicht zu rezipierende Form.“⁴⁶³ Während die „Freiheit“ Kochans Sinfonie gegenüber dem im selben Konzert erklingenden 1. Klavierkonzert von Johannes Brahms als leichte Kost darstellt, erscheint tags darauf im etwas regierungsferneren CDU-Organ „Der Neue Weg“ erstmals leise Kritik zwischen den Zeilen. Von einem „diffizilen, nicht ohne weiteres eingängigen Werk“ ist die Rede, von dem ein Teil der Hörer „durch die Kühnheit der modernen Mittel zunächst schockiert wird.“⁴⁶⁴ Dabei bleibt im Fazit der offizielle, positive Grundtenor jedoch gewahrt.

Die Pressestimmen aus unterschiedlichen Teilen der DDR verdeutlichen mehreres: Erstens zeigen sie, wie einmal gemachte Äußerungen allmählich eine Eigendynamik erhielten und durch stetige Übernahme und zunehmende „Dehnung“ des ursprünglichen Wortlauts offizielle Deutungen konstruiert wurden, die anfangs höchstens durch vage Andeutungen begründbar gewesen wären. Zweites zeigen sie, wie sich eine als gültig sanktionierte Interpretation nach und nach durchsetzte, obgleich sie nicht vom Komponisten selbst stammte. Drittens wird klar, dass diese offizielle Sichtweise vor allem von den Berliner Presseorganen verbreitet wurde, deren Deutungshoheit bzw. Nähe zu den sanktionierenden Instanzen sich darin äußert. Viertens ist offensichtlich, dass die ideologisch „richtige“ Rezeption beim Publikum in der „Provinz“, also außerhalb Berlins, mit weniger Nachdruck gefordert wurde und die Berichterstattung insgesamt sachlicher und bisweilen sogar kritischer erfolgte, obgleich von der „Richtmeinung“ nicht grundsätzlich abgewichen wurde. Diese Erkenntnis deckt sich mit Aussagen, die nahelegen, dass in den „Provinzstädten“ der DDR Dinge im Kulturleben möglich waren, die in Berlin als Affront gewertet worden wären; wahrscheinlich, da Berlin stärker im Blickfeld stand und ein „Skandal“ hier eher aufzufallen drohte.⁴⁶⁵ Fünftens ist erkennbar, dass zwar die Parteizugehörigkeit der Presseorgane insgesamt kaum Einfluss auf die Qualität der Aussagen in der jeweiligen Rezension hatte, sich die weniger konformen Stimmen aber ausnahmslos in Organen der Blockparteien (NDPD und CDU) fanden.

Nach Kenntnisnahme der zeitgenössischen Stimmen zu Kochans 2. Sinfonie stellt sich die Frage, warum ausgerechnet dieses Werk, welches für sich genommen zunächst programmfreie, absolute Musik ist, einer so ideologischen und programmatischen Deutung unterliegen konnte. Dem Aufbau und semantischen Gehalt der Sinfonie liegt die klassische Durchbruchskonzeption zugrunde, welche als dialektisch angelegtes Formmodell mit eindeutig darstellbarer Konfliktlösung im Nachgang der Formalismusdebatte der 1950er Jahre im Ostblock eine Renaissance erlebte. Auf der Suche nach politischen Deutungsmöglichkeiten von prinzipiell apolitischer, weil absoluter Musik bot die Per-aspera-ad-astra-Konzeption griffige Anknüpfungspunkte, die die Komponisten im Rahmen

⁴⁶² W.T. 1969 in Norddeutsche Neueste Nachrichten vom 24.10.1969 (Organ der NDPD).

⁴⁶³ Baselt 1969, Freiheit Halle vom 04.12.1969 (Organ der SED).

⁴⁶⁴ Gb. 1969 in Der Neue Weg, Halle, vom 5.12.1969 (Organ der CDU).

⁴⁶⁵ Friedrich Goldmann 1985, zit. nach Noeske 2007, 19 (Fußnote 34). Dies galt allerdings offenbar eher für die ersten DDR-Jahrzehnte, während sich das Verhältnis in der späten DDR umkehrte und besonders unter dem Schutz der AdK in Berlin größere künstlerische Freiheit bestand. Vgl. Noeske 2005b, 197.

traditionsbasierter Arbeitsweise im Vergleich zu textbasierten Werken noch verhältnismäßig wenig einschränkten, den Musikkritikern aber ein Gerüst bzw. Deutungsschema lieferten, in das jegliche Werke, sofern sie nur eine positive Konfliktlösung boten, gepresst werden konnten. Da die politisch-gesellschaftliche Legitimation wesentlich von einem Gegenentwurf zu den Feindbildern des Imperialismus und Kapitalismus westlicher Prägung und des nach der offiziellen Lehrmeinung darin fortlebenden Nationalsozialismus ausging und zugleich sozialistisch-realistische Musik, zu der neue DDR-Musik zu gehören hatte, per definitionem parteilich zu sein hatte, waren die musikalisch repräsentierten Konfliktgegner sowie der Ausgang des Konflikts solcher Durchbruchskonzeptionen zugunsten des sozialistischen Lagers in der Deutung von vornherein gesetzt. In entsprechender Weise wurde auch Kochans 2. Sinfonie ausgelegt, zu deren außermusikalischem Gehalt sich der Komponist in der Presse nur vage äußerte – „Gedanken und Gefühle eines Menschen, dessen persönliche Entwicklung untrennbar mit der seines sozialistischen Vaterlandes verbunden ist, sollen hier ihren Ausdruck finden“⁴⁶⁶. Zwar ist das Werk dem 20. Jahrestag der DDR gewidmet, doch ist die Widmung wohl mehr als persönliche Notiz über einem dargebrachten Geschenk denn als Programm zu deuten, zumal sich Kochan zeitlebens der konkret-inhaltlichen Deutung seiner Werke widersetzt hat und unter Zugeständnis der generellen Bezogenheit seiner Musik auf das jeweilige Zeitgeschehen deren Absolutheit stets betonte. Damit wurde 17 Jahre nach dem 1. Violinkonzert erneut ein sinfonisches Werk Kochans als Musterbeispiel für Musik des sozialistischen Realismus mit seinen inzwischen gewandelten, „problemorientierteren“ Kriterien deklariert⁴⁶⁷, da es durch die Widmung, die politische Überzeugung seines Autors und den konflikthafteren, aber letztendlich positiven Gestus als ideologisch „richtig“ gekennzeichnet werden konnte und zugleich traditionsorientiert genug war, um dem offiziellen Anspruch an „verständliche“ Musik gerecht werden zu können. Insofern war die Sinfonie vor allem deshalb „sozialistisch-realistisch“, weil sie kulturpolitisch brauchbar war. Sie demonstrierte, dass in der DDR abseits der westlichen, avantgardistischen Pfade eine eigenständige, anspruchsvolle Musik entstand, auf die noch dazu die Kriterien der Realismustheorie erfolgreich projiziert werden konnten – egal, ob das die Intention des Komponisten war oder nicht. Frank Schneiders musikalisch sehr überzeugende Analyse aus dem Jahr 1969 greift die Denkrichtung der erschienenen Pressestimmen auf und bedient über das rein Musikalische hinaus die beschriebenen ideologischen Deutungsmuster, indem sie das Paukenmotiv mit einer Mahnung an die Verbrechen des Nationalsozialismus und die notwendige Wachsamkeit konnotiert, was durch ein Selbstzitat Kochans aus seiner Kantate „Die Asche von Birkenau“ belegt wird: „Kochan möchte in der Sinfonie durch dieses knapp gefaßte Feld so leicht verschüttbare Erinnerungen aus unserer peinvollen gesellschaftlichen Vergangenheit wach halten, da er weiß, daß viele ihrer Züge auch heute der Wachsamkeit bedürfen, und daß das sichere Glück der Zukunft, das er ja musikalisch einfängt und vordeutet, zu einem nicht geringen Teil einen Prozeß der

⁴⁶⁶ o. A. 1969b, Ankündigung der Uraufführung im Bauernecho vom 15.2.1969 (Organ der DBD/Bauernpartei).

⁴⁶⁷ Schneider 1969, 180f.: „Einen gültigen Nachweis von der Fülle und Vielzahl der Realisierungsmöglichkeiten, die die sozialistisch-realistische Schaffensmethode bietet, können viele Werke vermitteln, die gerade im zwanzigsten Jahr der Gründung unserer Deutschen Demokratischen Republik entstanden (...) sind. Zu ihnen muß exemplarisch die *Zweite Sinfonie* von Günter Kochan gerechnet werden, weil sie in hervorragender Weise (...) über den gegenwärtigen Stand der Bewältigung dieser Methode Auskunft gibt.“

Auseinandersetzung mit eben dieser schlechten, noch gegenwärtigen Vergangenheit einbe- greift.⁴⁶⁸ Den ersten Variationsabschnitt deutet Schneider als letztlich scheiternden Konflikt des Individuums mit einer Gesellschaft, die die Vergangenheit nicht verarbeitet, sondern nur verdrängt hat.⁴⁶⁹ Die folgende Passacaglia sieht er als musikalisches Symbol für die progressive Kraft des gesellschaftlichen Kollektivs, durch das im Sozialismus die Vergangenheit erfolgreich bewältigt werden könne. In ihr äußere Kochan die „konstruktive These, daß Konflikte und Widersprüche zwischen Individuum und Gesellschaft nur auf der Grundlage des bewußt durchexerzierten sozia- listischen Humanismus, eines streng überprüften Perspektivbewußtseins und harter Erfahrungen aus einer kollektiven Arbeitspraxis fruchtbar vermittelt werden können.“⁴⁷⁰ Im Finalrondo erkennt Schneider schließlich die Vision vom Sieg des Sozialismus und der erfolgreichen Bewältigung der Lasten aus der Vergangenheit.⁴⁷¹ Paradoxerweise beschließt er seine Analyse mit der Feststel- lung, dass „das Werk nicht dem Typus der Programmsinfonie entspricht und demzufolge die Kohä- renz und Abfolge der Teile einer geschichts- und geschichtentreuen Kausalkette, die noch dazu verbalisierbar wäre, entbehrt.“⁴⁷² Ob er dem zeitgenössischen Leser damit „zwischen den Zeilen“ sagen wollte, dass seine vorausgegangene Interpretation ideologisch gewollt, aber nicht im Sinne des Komponisten war und angesichts des reinen Notentextes eigentlich unhaltbar erscheint, kann heute nur Spekulation bleiben. Da aber Schneider durchaus nicht zu den Verfechtern des Sozialis- tischen Realismus gehörte und eher aufseiten der ostdeutschen Avantgarde stand⁴⁷³, er jedoch als Musikwissenschaftler die Doktrin in seinen Schriften berücksichtigen musste, erscheint diese Variante denkbar.

Weitere Stimmen zu Kochans 2. Sinfonie finden sich in Dokumenten des VKM. Aus ihnen wird deutlich, dass das Werk auch intern als bedeutender und qualitativ hochwertiger Beitrag zur DDR- Sinfonik gewertet wurde, der jedoch „hohe Anforderungen an den Hörer“⁴⁷⁴ stelle. Mehr oder we- niger öffentlich zur Diskussion gestellt wurde die soeben uraufgeführte Sinfonie 1969 bei einem Kolloquium des Freundeskreises Musik des Kulturbundes in Karl-Marx-Stadt. Die 58 Teilnehmer, vorrangig Mitglieder eines Arbeiter-Sinfonieorchesters, sollten sich per Fragebogen zu Gefallen oder Nichtgefallen der Musik Kochans äußern. Unter den 33 ausgefüllten Fragebögen wurde die 2. Sinfonie 16x mit „sehr gefallen“, 17x mit „mehr (gefallen) als nicht gefallen“ und 2x mit „weniger gefallen als gefallen“ bewertet. 18 Hörer gaben an, dass die Musik die Gefühle anspricht, 11 be- merkten ihren übersichtlichen Aufbau, 16 die originelle Kompositionsweise, 14 die kunstvolle Ge- staltung der Gegensätze, 10 die einprägsame Thematik und melodische Entwicklung, und 19 un- terstützten die These „das Werk vermag möglicherweise nach wiederholtem Hören zu begeistern“. Je 1 Hörer bemängelte dagegen, dass das Hören zu sehr anstrenge, das Werk nicht zu begeistern vermöge und kritisierte die wenig prägnante Thematik und kaum erfassbare melodische Entwick-

⁴⁶⁸ Ebd., 198.

⁴⁶⁹ Vgl. ebd., 205.

⁴⁷⁰ Ebd., 206. In eine ähnliche Richtung geht Müllers Interpretation in Müller 1969a, 302f.

⁴⁷¹ Schneider 1969, 210

⁴⁷² Ebd., 215.

⁴⁷³ Gespräch mit Hannelore Gerlach am 19.11.2012. Vgl. auch die Komponistenauswahl in Schneider 1979.

⁴⁷⁴ VKM 1969b, 2 und Nowka 1969; vgl. o. A. 1970.

lung. Als besonders bemerkenswert notierten die Hörer „Ehrlichkeit der Aussage; starker vitaler Ausdruck; Einheit von inhaltlicher und formaler Gestaltung (Einsätzigkeit!); Gegenüberstellung von Nachdenklichkeit und Aktivität; klare sinfonisch-dramaturgische Konzeption; Tiefe und Reichtum der Gedanken und Gefühle; die Gestaltung der Umwelt mit den ihr anhaftenden Gegensätzen ist gut gelungen.“⁴⁷⁵ Immerhin 25, also beinahe die Hälfte aller Teilnehmer, enthielten sich einer Meinung. Über ihre Gründe kann nur gemutmaßt werden, denkbar ist aber, dass sie evtl. vorhandene negative Meinungen nicht äußern wollten, so dass das zunächst für Kochans Stück positive Umfrageergebnis unter Vorbehalt betrachtet werden muss.

Letztendlich steht jedoch außer Frage, dass Günter Kochan mit seiner 2. Sinfonie eines der populärsten Werke neuer Musik in der DDR schuf, das bis zur Wende so viele Aufführungen erlebte wie kaum ein anderes Stück eines DDR-Komponisten. Die Gründe für ihre Beliebtheit wurden in diesem Kapitel angedeutet – auf der offiziellen Ebene vor allem die ideologische Instrumentalisierbarkeit, auf der Ebene des Klassik-Publikums die kompositorische Qualität, musikalische Ideenvielfalt und für ein atonales Werk dennoch leichte Fasslichkeit und Pointiertheit. Trotzdem wäre es eine irriige Annahme, dass die Sinfonie wie auch andere neue Musik der DDR tatsächlich von der breiten Masse eines „neuen sozialistischen Menschen“ rezipiert worden wäre. Da sich die Musikvorlieben des Volkes in den 1970er Jahren nicht mehr wesentlich von den heutigen unterschieden, machten die Liebhaber neuer Musik auch damals schon eine Minderheit innerhalb der Minderheit des klassischen Konzertpublikums aus. Brennecke schrieb bereits 1972 in einem internen Bericht vom „zu geringen Anteil der Arbeiterklasse am Konzertpublikum. (...) Viele sinfonische Werke der letzten 10 Jahre (ca. 1964-74, CQ) stoßen bei breiten Kreisen der Bevölkerung auf Unverständnis. Voraussetzung für eine breite Wirksamkeit wäre: Ein Publikum, das breite Bevölkerungsschichten repräsentiert, ein Angebot, das überall in der DDR gepflegt wird, eine Aufführungspraxis, die den gesellschaftlichen Bedürfnissen erwiesenermaßen voll entspricht. (...) Das Abonnementspublikum gibt sich häufig konservativ; Vorurteile bestehen gegenüber DDR-Komponisten (...), Werke der vergangenen 20 Jahre wirken im allgemeinen immer wieder ungewohnt.“⁴⁷⁶ 1982 äußerte Kochan in einem Interview hinsichtlich dieser Problematik: „Die neue Musik hat noch nicht so zum Hörer gefunden, wie wir es uns wünschen. Sicher liegt das nicht nur am Hörer.“ Er betonte, dass zum Geschmack der Masse „Lied, Beat, Rock, der Schlager als auch die Unterhaltungsmusik gehören“ und es deshalb nötig sei, „sich mehr an den realen Bedürfnissen werktätiger Hörer zu orientieren.“⁴⁷⁷ Er selbst blieb jedoch seinem Ziel, anspruchsvolle, aber verständliche ernste Musik schreiben zu wollen, weiterhin treu und betonte, dass es vor allem um die Herstellung eines Gleichgewichtes zwischen Angebot der Muskschaffenden und Nachfrage der Hörer geben müsse,

⁴⁷⁵ Müller 1969c, 442 und 444.

⁴⁷⁶ Brennecke o. J., 36f. Mayer 2010, 53 bemerkte: „Da sie (die Komponisten, CQ) jedoch die Arbeits- und Lebensbedingungen der Volksmassen nicht kurzfristig umwälzen konnten, durch die deren musikalische Bedürfnisse wesentlich geprägt werden, waren die vorgegebenen und von manchen akzeptierten Ziele illusorisch, ihre Einflussmöglichkeiten zudem sehr gering.“

⁴⁷⁷ Haseloff 1982/ Märkische Volksstimme Potsdam vom 18.02.1982. Vgl. auch Jungmann 2011, 139-41 sowie 135: „DDR und BRD, Ost und West hatten ein großes, wenn nicht gemeinsames, so doch vergleichbares Problem: Die Werke ihrer lebenden Komponisten wurden niemals von der Breite der Bevölkerung rezipiert, geschweige denn anerkennend akzeptiert.“

in dem auch der Komponist neuer Musik aufgehoben sei.⁴⁷⁸ Jedoch formulierte er in diesem Interview auch deutlich das Eingeständnis, dass nach fast 35 Jahren das Grundanliegen seines und des Eislerschen Denkens wie auch der ursprünglichen DDR-Kulturpolitik, durch neue, fortschrittliche Kunst einen neuen, fortschrittlichen sozialistischen Menschen formen zu wollen, der kulturell gebildet, anspruchsvoll und reflektierend ist, an der Realität letztlich schon vor dem Zusammenbruch der DDR gescheitert waren.

5.2 Die sechste Sinfonie (2004-06)

Kochans 6. Sinfonie WV II/37 entstand als eine seiner letzten großen Kompositionen zwischen 2004 und 2006. Das sechssätzig, knapp 25minütige Werk ist besetzt mit Piccoloflöte, 2 großen Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten in B, Bassklarinette, 2 Fagotten, 4 Hörnern in F, 3 Trompeten in C, 3 Posaunen, Tuba, Pauken, 3 Schlagwerkspielern (Xylophon, Vibraphon, Glockenspiel, große Trommel, kleine Trommel, Holztrommel, 2 Tomtoms, Tamtam, Röhrglocken), Klavier und Celesta sowie einem sehr stark besetzten Streichorchester. Die Satzfolge lautet 1. Moderato sostenuto, 2. Larghetto, 3. Furioso, 4. Adagio, 5. Allegro, 6. Moderato-Lento. Kochans 6. Sinfonie wurde erst posthum knapp zwei Jahre nach seinem Tod am 11. und 12. Februar 2011 im Rahmen der sinfonischen Konzerte des Berliner Konzerthauses vom Konzerthausorchester (ehemals Berliner Sinfonieorchester) unter der Leitung von Lothar Zagrosek uraufgeführt. Das Stück gehört zu den wenigen Kompositionen Kochans aus der Zeit nach 1989, die bisher aufgeführt worden sind. Von den sieben Werken dieser Schaffensperiode für Sinfonie- oder großes Kammerorchester ist die 6. Sinfonie das einzige, welches seine Uraufführung erlebte.

Wie bereits im vorangegangenen Kapitel soll auch hier eine Tabelle mit einer groben Beschreibung des formal-inhaltlichen Ablaufs dem Leser das Erfassen und Nachvollziehen der musikalischen Abläufe in Kochans sechster Sinfonie erleichtern:

Satz/ Abschnitt	Takte	Form, ggf. Bezeichnung	musikalisches Geschehen
1. Moderato- Sostenuto (Prolog)	1-9	Moderato	Achtstimmiger Bläserchoral, stellt Kernmotive vor – Kombination aus kleinen, großen Sekunden und Tritonus – Leitintervalle der Sinfonie – v.a. kleine Sekunde; Klangballung durch verstärkte Instrumentation – neuntöniger Akkord
	10-13	Sostenuto	Pauke quasi solo, Motive aus kleiner Septime, Tritonus, großer Sekunde
	14-16	Subito tempo primo	Bläser-Klangballung durch rhythmische Verdichtung, athematisch, neuntöniger Akkord wie zu Beginn
	17-21	Ruhiger	Pauke quasi solo, wie sostenuto, aber rhythmisch verzerrt
	22-31	Subito tempo	Bläser-Klangballung durch rhythmische Verdichtung,

⁴⁷⁸ Haseloff 1982/ Märkische Volksstimme Potsdam vom 18.02.1982, vgl. Kochan im Interview 1972, zit. nach Rüß 1976, Dok. 68, 360f.

		primo-agitato	athematisch, neuntöniger Akkord wie zu Beginn; Pauken-solo leitet Energie ab, Intervallik wie im Sostenuto, komponiertes Ritardando
	32-41	Sostenuto	Bassklarinettensolo, frei, rhapsodisch, rhythmisch komplex, richtungslos; frei 12tönig konzipiert über tritonusbasiertem Klangpedal tiefer Blechbläser; Verklammerung zum nächsten Satz mit Hornsolo
2. Larghetto (langsamer Satz)	1-5		Solo-Hornmotiv, basiert auf Tritonus und gr. Sekunde und Motiv der Hörner in Takt 2f. des 1. Satzes
	6-12		Choral der hohen Streicher, greift Motivik des Hornmotivs auf, enge Intervalle (kl./gr. Sek, Tritonus, Kleinterz), dichter, „gläserner“ Mixturklang: Stimmen im Kleinsekundabstand geführt
	13-27		über Streicherchoral erklingt konzertantes Flötensolo, frei zwölftönig konzipiert, komplementärrhythmisch zu Streicherchoral, richtungslos; folgt Oboensolo, Konzeption ähnlich wie Flötensolo
	28-35		Dreistimmige kanonisch-kontrapunktische Verarbeitung des Hornmotivs mit Motivumkehr; Übernahme durch Soloklarinette verklammert mit Folgeabschnitt
	36-47		Klarinettensolo, Konzeption wie vorangegangene Soli – diese sind alle individuell verschieden, aber strukturell ähnlich angelegt - Beginn mit kl. Septime auf-/abwärts, gefolgt von kl. Sekunde oder Terz – Themenverwandtschaft! Thema hat hier mehr Richtung: auf-, dann wieder absteigender Bogen. Streicher grundieren mit dezentem Marschrhythmus mit Mixturklänge auf Basis des Sekundmotivs aus 1. Satz und Hornmotiv, dazwischen statische Flächen aus Flageolettschichtungen (Quarten und Sekunden)
	48-53	Largo	Ausklang des Satzes: Hornduett greift Hornmotiv vom Beginn auf, Solofagott setzt Linie der Klarinette fort; der Satz endet verklingend ppp
3. Furioso (Kombination aus Rondo und Variationsatz)	1-6	(A)	Rondo-Ritornell, Kernmotive sind das permutierte Paukenmotiv aus dem 1. Satz (Sostenuto) und ein aus dem 2. Teil des Hornmotivs aus dem vorherigen Satz gewonnenes schrilles „Schrei-Motiv“ der hohen Bläser; massiver Schlagwerkeinsatz
	7-17	(B)	1. Variation einer Reihe, die aus Aneinanderfügung, Permutation und Fortspinnung des „Schrei-“, bzw. Hornmotivs gewonnen wird, Voranschreiten basiert auf Sekunden, Terzen, Quarten. Dichter Mixturklang durch Parallelführung in gr.

			Sekunden. Verdichtung des flächig wirkenden Abschnitts durch Hinzutreten der Holzbläser (9), Blechbläser (12), Trillerfläche der Bläser und zweistimmige kanonische Engführung der Streicher ab 12. Überleitung zum Rondo-Ritornell durch um Grundton verkürztes, permutiertes Paukenmotiv
18-23	(A)		Identische Reprise von (A)
24-31	(B')		2. Variation: Sechsstimmige kanonische Engführung eines fünftönigen, aus dem Hornmotiv abgeleiteten Motivs im Tritonus-/ Grobterzabstand in Aufwärtsbewegung, dabei Verkürzung des Motivs, bei folgender Abwärtsbewegung Verknüpfung der Fünftoneinheiten. Darüber Sechzehntelkette-Flötensolo, flüchtig, aus Elementen der Streichermotive gewonnene Linie
32-37	(A)		Identische Reprise von (A)
38-56	(B'')		3. Variation: Aufgreifen des Fünftonmotivs aus 2. Var., dreistimmige kanonische Engführung in den Holzbläsern in absteigender Folge, nachfolgend zunehmende Fragmentarisierung des Motivs bis zum Einzelton, Verklingen der Variation
57-68	(A'/A'')		Variante von (A) ohne „Schrei-Motiv“, stattdessen auf- bzw. abstrebende Gesten der Holzbläser in Mixturakkorden. Erneut Hervortreten des Paukenmotivs. Homophoner Tutti-Satz. Begleitfiguren der Str. und Blechbläser sind aus Kernmotiven des Sinfoniebeginns gebildet (T. 1 und 2-3); rhythmisch zweimal gleicher Ablauf (57-62, 63-68) mit ähnlichen Gesten, aber unterschiedlichen Tönen
69-77	(C)		Gestisch an (A'/A'') anknüpfende Variation des Rondoritornells, Krebs des Paukenmotivs, Verarbeitung der Motivs vom Beginn der Sinfonie (Takt 1) auf Basis der großen Sekunde, großen Septime, kleinen None; dialogischer Einsatz der Register mit komplementärer Rhythmik
78-93	(C')		Variation von (C), rhythmische Verdichtung der Sekund-/Sept-/Nonmotive
94-105	(A''')		Variation des Rondoritornells (A), jedoch ohne ursprüngliche Begleitfiguren. „Schrei-Motiv“ wird wieder aufgegriffen und im Tutti augmentiert in 9tönigen Mixturakkorden 4x gespielt, dabei rhythmische Verdichtung im Schlagwerk bis zum Wirbel, Festfahren in rhythmisch asymmetrisch angeordneten 9tönigen Tutti-Akkordschlägen
106-114	(B''')		Lösung der Energie in abwärts gerichteter Sechzehntelbewegung, die Skalen der Streicher aus Abschnitt (B) und der

			<p>Streicher und Holzbläsersoli aus (B') aufgreift und variiert. Hörner spielen darüber das augmentierte Hornmotiv. Abruptes Ende mit kleiner Sekunde abwärts nach augmentiertem Paukenmotiv. Generalpause, Einschnitt.</p>
4. Adagio (Choral)	1-9		<p>Achtstimmiger, diskantbetonter Bläserchoral (piano), wirkt richtungslos; greift Eingangsmotiv der Bläser vom Beginn der Sinfonie und Hornmotiv aus 2. Satz wieder auf, verknüpft und variiert diese</p>
	10-27		<p>Dreistimmige enggeführte Streicherfuge mit 11tönigen Subjekten im dreifachen Kontrapunkt, ab Takt 17 werden Subjekte getauscht. Grundmotiv sind kleine/große Sekunden und deren Umkehrungen. Die Stimmen sind ähnlich, aber nicht gleich gebaut. Rhythmische Komplexierung durch Synkopierungen. Starkes ausgreifen der Linien durch Sept- und Nonsprünge, ab 24 Ausklingen des Kanons, dabei immer stärkere Manifestation der kleinen Sekunde als Kernintervall. Gewinnung eines neuen Motivs (mit Bezug auf Kernmotiv vom Beginn Satz 1): Lombardische Punktierung mit kleiner Sekunde auf-/abwärts und lang gehaltener angebundener Note, damit Einsetzen der Holzbläser</p>
	28-33		<p>Rhythmische Verdichtung durch schneller werdende Streichersekundfiguren, Blecheinsatz mit Sekundmotiv, Retardierung durch dynamische Steigerung bis ff, Repetition der Streichermotorik und starke Dehnung der an die Sekundfigur angebundener Noten</p>
	34-43	Tempo II – risoluto	<p>Kurze dreistimmige Fuge (Streicher, Hbl.) - rhythmische Verzerrung und Dehnung des Sekundmotivs auf Septim- und Nonsprünge, klingt aus</p>
	44-50	poco allargando	<p>Bezug zu 1. Satz, Sostenuto Takt 32ff. und zugleich Vorgriff auf 6. Satz, 26ff.: Ähnliches Blech-Klangpedal und Bassklarinette, hier aber kein Solo, sondern nur Triller als Reminiscenz der ersten Stelle; dafür Violin-Rezitativ</p>
	51-68	Tempo I	<p>Weiterführung des Bläserchorals vom Satzbeginn, nun nur noch sechsstimmig und unter Verwendung des Sekundmotivs; In Streichern Flageolettschichtung (Quinten) – Vorgriff auf 5. Satz, darauf Reprise des Hornmotivs vom Beginn des 2. Satzes, aber rhythmisch verändert; Aufgreifen des Paukenmotivs im Xylophon.; markantes Tritonusglissando der Pauken. Variierte Wiederholung dieser Abfolge 60-68.</p>
	69-79	risoluto	<p>Zu-Ende-Führen des Bläserchorals im ff-fff, wieder achtstimmig, um Holzbläser erweitert. Str. greifen geweitetes</p>

			Sekundmotiv nochmals auf (ff). Verklammerung mit 5. Satz durch pp-Streicherflageolet geschichteter Quinten
5. Allegro (Intermezzo und Chaconne)	1-35		Erstarrter, körperloser Klang fast unbewegter Flageoletfläche, nur Diskant (pp-ppp); darüber Oboensolo, dieses ist mit Verwandtschaft zum Hornmotiv (2. Satz) zugleich Nachhall des letzten Teils des Bläserchorals (T. 69-73), zugleich Vorwegnahme des folgenden Chaconnethemas. Fagottsolo 14ff. hat Echofunktion zum Oboensolo, liegender Hornon mit dreimaligem sfp: Signalwirkung, zugleich Reminiszenz des Hornmotivs, darunter verklingendes Flageolet.
	36-48	Chaconne – Thema	Zwölfhöriges Bassthema, aus Bläserchoral (69-73) und Oboensolo abgeleitet. Vc und Kb, pp.
	49-60	1. Variation	Bass bleibt unverändert, statisches, liegendes Kontrastsubjekt in Va., aus Terzen gebildet, tritt hinzu
	61-72	2. Variation	Bass wird von Va. übernommen. Vc und Kb bilden neues Kontrastsubjekt aus Themenkopf der Chaconne und dessen Umkehrung, VI. II und Fag.1 bilden neues Kontrastsubjekt aus Kernmotiv der Holzbläser (1. Satz, 6-8). Bassklarinette greift Sekundmotiv aus Satz 4 wieder auf
	73-89	3. Variation	Umkehrung des Themas durch Picc. und Trp. 1, Hbl. grundieren mit sekundbasierter liegender Fläche; aktivierende Überleitung der Violinen
	90-102	4. Variation	Thema in Umkehrung in Fl. und 1. VI, Rhythmisierung mit punktierter Viertel-Achtel-Figur, dadurch rhythmische Beschleunigung, zugleich Fragmentarisierung; parallel Abspaltung und Fortspinnung einer Figur aus dem Themenkopf in Gestalt der 4. Variation, kanonische Engführung in großer Sekunde und Kleinterz
	103-116	5. Variation	Thema in Originalgestalt unisono in Hörnern, dazu dialogisierende schnelle, aus Original und Umkehr des Themenkopfes und dessen rhythmischer Beschleunigung gewonnene Begleitfiguren (Mixturklänge) in Str. und Hbl.
	117-128	6. Variation	Thema erscheint in Umkehrung und „zerhackt“ in Spitzentönen der Tutti-Akkordschläge, Gestus analog zu Rondoritornell aus 3. Satz. Massives Schlagwerk; dreifaches ff-Hornsignal: Bezug zum Satzbeginn
	130-140	7. Variation	Verdichtung zu Bläser-Trillerfläche (11höriger Akkord), dazu auffahrende, sich rhythmische verdichtende, aus Thema der Chaconne gewonnene Streicherfiguren – Generalpause
	141-170	8. Variation	Streicher spielen schnell repetierende, zunächst athematische Viertelfläche, 7höriger Akkord, als Grundierung, dar-

			über sf Sekundmotiv-Einwürfe der Bläser; ab 152 gehen Streicherviertel in Chaconnethema über (Spitzentöne über Mixturakkorden), teilweise unterstützt von Holzbläserlinien
	171-197	9. Variation	Ähnliche Struktur wie 8. Variation, aber Thema in Umkehrung
	198-206	10. Variation	Beschleunigung der Streicher – Achtel, Thema in Originalgestalt, aber teilweise transponiert, Mixturakkorde
	207-221	11. Variation	Erneutes Erreichen der Viertelfläche mit Sekundeinwürfen der Hbl., aber Verschärfung durch höhere Lage; immer stärkere Verunklarung des Chaconnethemas durch Transpositionen und Repetition einzelner Töne
	222-237	Coda	Verbreiterung der Streicherrepetitionen zu starren, akzentuierten Akkorden, parallel sekundbasierte Aufwärtsbewegung in Vc, Va, Hbl.; Verfestigung auf 9tönigem Akkord, „Festfahren“, keine Lösung des Konflikts, Musik bricht jäh ab
6. Moderato (Epilog)	1-12		Einleitung durch Solopauke mit neuem Kleinterzmotiv, Fortwirken der gestauten Energie des 5. Satzes: Reprise des 1. Satzes (Bläserchor) ff mit Kernmotiven; rhythmische Verdichtung der Bläser auf 9tönigem Akkord (Töne wie im 1. Satz, aber andere Schichtung)
	13-21	stringendo	Entladung der Energie des Beginns: wirre, aufstrebende Sekundbewegungen in 6-8stimmigen Mixturakkorden und Konfliktrhythmus zwischen Str. und Hbl., darüber statisch beharrende sf-Schläge von Blech und Pauken, „Steckenbleiben“ – Konflikt des 1. Satzes ist noch vorhanden, verschärft und nicht lösbar, Kollision aller Stimmen nach wieder neu gestaltetem fff-Paukenmotiv in 12tönigem Akkord über ganzen Orchesterambitus, Steigerung bis ffff, Abbruch
	22-33	Lento	Verklammerung durch überhaltendes Horn: Reprise des Hornmotivs vom Beginn des 2. Satzes (Solo); konzertantes Bassklarinetten solo ebenfalls als Reprise des 2. Satzes, aber verändert; Auftaktseptime fehlt zudem; Reprise des Bläserkranpedals aus 2. Satz.
	34-51		Paukensolo erklingt 3x variiert in letzter Gestalt, gefolgt von dreimaligem Hornsignal aus Fragmenten des Hornmotivs, zuletzt verklingend, unterlegt von Quintenschichtung der Streicherflageoletts (Rückbezug auf 4. Satz). Sekunde des Hornmotivs sowie Pauken-Tritonus hallen nach in jeweils sich um 1 Takt verlängernde Figurationen des klingenden Schlagwerks (Xyl, Cel, Vib, Glsp). Entstehender fragiler, transzendenter Klang mit Schlagwerkgeflecht und Celesta

			erinnert an Schluss von Šostakovičs 15. Sinfonie. Verklingen mit 7tönigem pizz. Streicherakkord auf Basis des ungelösten Tritonusintervalls der Pauke nach 6tönigem Hbl.-Akkord
--	--	--	---

5.2.1 Form und Aufbau des Werkes

Obgleich zwischen der Fertigstellung von zweiter und sechster Sinfonie 38 Jahre liegen, lassen sich in formaler Konzeption, Wahl der musikalischen Gestaltungsmittel, Arbeit mit dem gewählten musikalischen Material und genereller Kompositionstechnik deutliche Parallelen ziehen, wobei sich ebenso klar erkennbare Unterschiede ausmachen lassen. Insgesamt ist zwischen beiden Werken eine klare stilistische Entwicklungslinie erkennbar. Vollkommen treu geblieben ist sich Kochan in der Wahl und im kompositorischen Umgang mit seiner Besetzung, die im Vergleich zur 2. Sinfonie nahezu identisch ist und nur geringfügige Variationen in der Bläserbesetzung und ein verstärktes Schlagwerk aufweist, aber sonst traditionell romantisch bleibt. Rhythmik und Periodik werden in der 6. Sinfonie freier und weniger getreu klassischer Regeln angewandt. Während die Themen der 2. Sinfonie vor allem in ihrer rhythmischen Konzeption sehr traditionell und geradlinig angelegt waren, neigt Kochan in der 6. Sinfonie wesentlich stärker zu komplexen rhythmischen Bildungen besonders in solistischen Passagen, zu metrischer Verschleierung durch Überbindungen, asymmetrisch gesetzte Sforzati und N-Tolen. Zwar bleibt der Takt die metrische Grundordnungseinheit, doch häuft sich die Zahl der Taktwechsel, die Abschnitte gleich bleibender Taktarten werden kürzer, und durch rhythmische Verschachtelungen oder flächig komponierte Abschnitte fällt es dem Hörer streckenweise schwer, ein Metrum zu erkennen. Periodik lässt sich in den entweder ausschweifend-rhapsodischen oder fragmenthaft wirkenden thematischen Bildungen kaum noch ausmachen, wodurch die Musik insgesamt schwerer fasslich wird. Zwar ist auch die sechste Sinfonie auf Basis von Motiven und Themen angelegt, doch entfernt sich Kochan sowohl von der deutlich erkennbaren Tonalitätsbezogenheit der zweiten Sinfonie wie der klassischen Themenformung. Gleichwohl bestimmen immer noch traditionelle Formmodelle den Aufbau der Sinfonie und die semantischen Zusammenhänge der Musik. Wie auch schon 1968, greift Kochan in seiner letzten Sinfonie mit Variationenfolge, Rondo, Scherzo und Chaconne auf traditionelle kompositorische Verfahren zurück und verbindet diese teilweise. Er nutzt kontrapunktische Satztechniken wie Kanon oder Fuge, wobei auch choralartige Passagen auftreten, wie sie bereits in Kochans 5. Sinfonie erschienen sind. Grundprinzip für die musikalische Entwicklung des Materials ist ein Verfahren, das wie eine Art Fusion aus motivisch-thematischer Arbeit und den variativen Verfahren wirkt, welche Frank Schneider bereits im Zusammenhang mit der 2. Sinfonie nannte (motivische Fortspinnung/ Entwicklung, thematische Variantenbildung, Segmanttransformation, vgl. Kap. 5.1.1). Insgesamt erscheint das musikalische Material der 6. Sinfonie weniger eingängig, komplexer, komprimierter und vielgestaltiger. Kochan erreicht dies durch eine noch stärkere Konzentration auf kleinste motivische Grundeinheiten und Kernthemen, die in vielfache und enge semantische Beziehung

gesetzt und im Verlauf des sinfonischen Geschehens permanenter Transformation unterzogen werden, verschiedene Gestalten annehmen und durch unterschiedliche Kontexte wandern. Dabei kommt es jedoch, wie bereits in der 2. Sinfonie, doch nun in noch weit stärkerem Maße, nicht mehr zu einem Themendualismus im klassischen Sinne. Vielmehr korrespondieren die motivisch-thematischen Bildungen in ihren verschiedenen Erscheinungsformen und Kontexten miteinander, erscheinen in neuem Melos, neuem harmonischen Zusammenhang, neuer rhythmischer Faktur, Instrumentation, als Fortspinnung, Permutation, Abspaltung mitunter kleinster intervallischer Bausteine; teils auch in Abwesenheit und nur durch vormaligen Kontext wiedererkennbar. Deutlich lässt sich hier die jahrzehntelange Verfeinerung von Kochans Kompositionsstil ablesen, die unter Beibehaltung der ursprünglichen Verfahrensweisen zu immer dichteren und komplexeren Verknüpfungen und Veränderungen eines immer konzentrierteren Materialfundus geführt hat, wobei der Komponist die Möglichkeiten von Rhythmik und Harmonik zunehmend ausschöpft und sich in diesen Bereichen am meisten von seinem frühen Stil entfernt hat. Auch in der sechsten Sinfonie bildet die zwölfstimmige chromatische Skala den tonlichen Fundus; allerdings wird sie nun in ihren Möglichkeiten der Klangkombination wesentlich stärker ausgeschöpft als in der Zweiten.

Formal ist die sechste Sinfonie in sechs Sätze gegliedert, wobei Satz 1-3 und 4-6 jeweils attacca aufeinander folgen und alle Sätze nochmals eine starke Binnengliederung aufweisen: „Wie jeder Einzelsatz auf ein überliefertes Modell zurückgeht, so läßt sich das Ganze als Variationenfolge wie auch als großer sinfonischer Einzelsatz mit einer deutlich markierten Reprise hören. Offensichtlich will Kochan den Hörern Orientierungspunkte bieten – doch nicht für eine selbstgenügsame Formspielerei, sondern um ein unüberhörbares Ausdrucksbedürfnis zu kanalisieren.“⁴⁷⁹ Frank Schneider sprach im Programmheft der Uraufführung von einem „Werk der pointierten Gestik und des gestrafften Verlaufs in einer antithetisch entfalteten Bogenform.“⁴⁸⁰ Die einzelnen Sätze sind verklammert bzw. gekoppelt durch über die Satzgrenzen hinweggeführte Solostimmen oder Instrumentengruppen (Horn Satz 1-2, Flageolett der hohen Streicher Satz 4-5) oder über sieben- bis neuntönige, dabei aber unterschiedlich aufgebaute Akkorde, welche an den Satzgrenzen stehen – Prinzipien, die ebenfalls beibehalten wurden. Die Satzfolge der sechsten Sinfonie lautet 1. Moderato – Sostenuto – 2. Larghetto – 3. Furioso – 4. Adagio – 5. Allegro – 6. Moderato – Lento und ist damit langsam – langsam – schnell – langsam – schnell – langsam, wobei der Wechsel langsamer und schneller Abschnitte in etwa der Konzeption der zweiten Sinfonie entspricht. Allerdings überwiegen in der sechsten Sinfonie langsame Abschnitte, und teilweise erscheinen auch schnelle Abschnitte als langsam, da durch fehlenden Rhythmus das schnelle Metrum nicht erkennbar wird (Beginn 5. Satz), so dass trotz massiver und hektisch-aufgewühlter Passagen insgesamt eher ein ruhiger, nachdenklich-melancholischer Eindruck beim Hörer bleibt. Die Impulsivität und der mitreisende, frische und zielgerichtet-vorwärtsdrängende Gestus der zweiten Sinfonie findet sich in der sechsten nirgendwo mehr. Wenn schnelle Passagen erscheinen, geht von diesen eher eine unheilvolle Unruhe, ziellose Hektik mit angestautem, eruptionsartig hervorbrechendem, nicht kanali-

⁴⁷⁹ Köhler 2011, 13.

⁴⁸⁰ Schneider 2011.

sierbarem Schmerz und Wut aus. Langsame Abschnitte scheinen dagegen oft in sich zu ruhen, Themen bewegen sich um sich selbst und wirken in ihrer Flüchtigkeit ziellos. Oft erklingen hohe, gläsern und fragil wirkende Registerkombinationen ohne Bassfundament, die eine ätherische, beinahe transzendente Stimmung vermitteln. Wie Köhler in seiner Rezension (Köhler 2011) erwähnt, kann die Form der sechsten Sinfonie auch als in sechs Abschnitte untergliederter Einzelsatz gedeutet werden, was einer Gegenkonzeption zur zweiten Sinfonie entspräche, die in ihrer Einsätzigkeit als viersätzig interpretiert werden kann. In diesem Fall müssten die ersten beiden Sätze als Exposition, die Sätze 3-5 als Durchführung und der Satz 6 als Reprise und Coda verstanden werden. Obwohl eine derartige Deutung aufgrund der Materialexposition und –verarbeitung sicher möglich ist, soll sie in dieser Arbeit nicht weiter verfolgt werden. Als zu vage erscheint dieser Ansatz, der angesichts des proportionalen Missverhältnisses der entstehenden Abschnitte – lange Exposition, sehr ausladende Durchführung bei extrem kurzer Reprise und Coda – wahrscheinlich von Kochan so nicht intendiert ist, wenn man bedenkt, dass er auf korrekte und organisch wirkende Proportionen sowie Ausgewogenheit stets großen Wert legte.⁴⁸¹

Der erste Satz bildet, wie schon in der zweiten Sinfonie, den Prolog des gesamten Werkes und stellt die motivischen Keimzellen sowie die Kernintervalle vor, aus welchen das musikalische Material geformt wird (NB 60).⁴⁸²



NB 60: Kernintervallfolgen bzw. „motive“ des ersten Satzes
© für alle Notenbeispiele aus der 6. Sinfonie by Peter Aderhold/ Vogelweide Verlag Berlin und Inge Kochan

Er beginnt mit sich bis zur Neuntönigkeit verdichtenden choralartigen Bläserakkorden, die aufgrund ihrer fortwährenden Synkopierung gebremst und schleppend wirken. Dieser kurze „Choral“ enthält bereits wesentliche Kernmotive, die aus den Grundintervallen große und übermäßige Sekunde und Tritonus gebildet werden (NB 61).

Nach einer ersten Ballung des Klangs, welche durch verstärkte Instrumentation erreicht wird (vgl. NB 61), ertönt ein an die 2. Sinfonie erinnerndes Paukensolo (NB 62), welches ebenfalls aus kleiner Septime (= umgekehrter großer Sekunde), Tritonus und großer Sekunde gebaut ist und sich selbst rhythmisch beruhigend in ein Feld rhythmischer Verdichtung des initialen neuntönigen Bläserakkords leitet (NB 63).

⁴⁸¹ Vgl. Meseck 1988, 9.

⁴⁸² Vgl. Schneider 2011.

1 Moderato (kraftvoll, nicht zu schnell. $\text{♩} = \text{ca. } 60$) Hr. I-IV

Trp I-III, Pos I-III, Tb
 Ob. Kl. A 2
 Kl. Fg. 1, II

NB 61: eröffnender Bläserchor des ersten Satzes mit enthaltenen Kernmotiven bzw. -intervallen

Sostenuto (ruhiger $\text{♩} = \text{ca. } 42$)

10 *trm* 5 *trm* 5

$f > pp \longleftarrow mf \longrightarrow pp < mf \quad p \quad pp \quad p \longleftarrow pp$

NB 62: Paukensolo, erste Gestalt

Subito Tempo 1 ($\text{♩} = \text{ca. } 60$)

74 Trp I-III, Pos I/II
 Kl. Ob. Klar.
 Hr I-IV
 Pos III, Tb., Bkl. Fg.

NB 63: Feld der rhythmischen Verdichtung nach Paukensolo

Die folgenden beiden Felder (Takt 17-21 und 22-31) wiederholen diese Entwicklung, wobei auffällt, dass sich in den Paukensoli kein Thema manifestiert, da auf Basis der intervallischen Grundstruktur immer neue, nach jedem „Verdichtungsfeld“ schnellere und länger auslaufende rhythmische Gestalten angenommen werden (NB 64).

NB 64: Paukensolo, zweite Gestalt

NB 65: Paukensolo, dritte Gestalt

Das dritte Paukensolo (NB 65) leitet schließlich die Energie des Bläserchores ab und mündet in ein Überleitungsfeld zum zweiten Satz, in welchem über einem tiefen Bläserklangpedal zweier Tritoni (NB 66) ein konzertantes, solistisches, frei-rhapsodisch gestaltetes, frei zwölftönig konzipiertes Bassklarinettensolo in absteigender Linie erklingt, welches die kleine Septime der Pauken als bezugsbildendes Rahmenintervall verwendet (NB 67).

NB 66: tritonusbasiertes Klangpedal

33 Bassklar. b
p dolce *rubato* (Zeit lassen)
 37 (Zeit lassen)
 39" *rit.* *molto sostenuto*

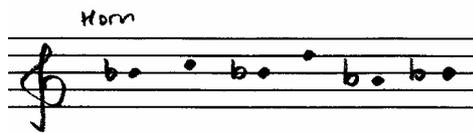
NB 67: frei-rhapsodisches Bassklarinetten solo

Ausgesprochen deutlich sind die formalen Parallelen dieses sechsteiligen Satzes mit seiner rondoähnlichen Form zum Prolog der zweiten Sinfonie, der sich ebenfalls aus abwechselnd kontrastierenden Feldern konstituiert, dabei Kernmotive und Grundintervalle vorstellt und den Pauken eine solistisch herausgehobene Rolle als Leitinstrument zuweist, wobei sogar die Kopplung der Pauken an akkordische Klangballungen und die Grundierung einer solistischen Oberstimme durch ein charakteristisches Klangpedal beibehalten wurden. Ähnlich wie in der zweiten Sinfonie dient das Paukenmotiv mit seinem Intervallvorrat als Quelle für motivische Abspaltungen und erfährt im Verlauf des Werkes eine Transformation seiner Gestalt. Allerdings wird es weniger stark als formbildendes Element genutzt und erscheint im weiteren Verlauf kaum noch solistisch exponiert, sondern eher als markanter Bestandteil des Tutti-Klangs. Eine Ausnahme bildet der letzte Satz, welcher einen klaren inhaltlich-formalen Rahmen zum Prolog bildet.

Der durch Verklammerung über ein Hornsolo attacca auf den ersten Satz folgende ruhige, ebenfalls in sechs Felder gliederbare zweite Satz wirkt in seinem Gestus wie ein langsamer Liedsatz in der klassischen Sinfonie und erweitert den Prolog mehr, als er ihn kontrastiert. Zu Beginn stellt das Horn solistisch ein weiteres Kernmotiv der Sinfonie vor (NB 68, 69), das abermals aus großer Sekunde und Tritonus gewonnen und vom „Echo“ des dritten Horns beantwortet wird.

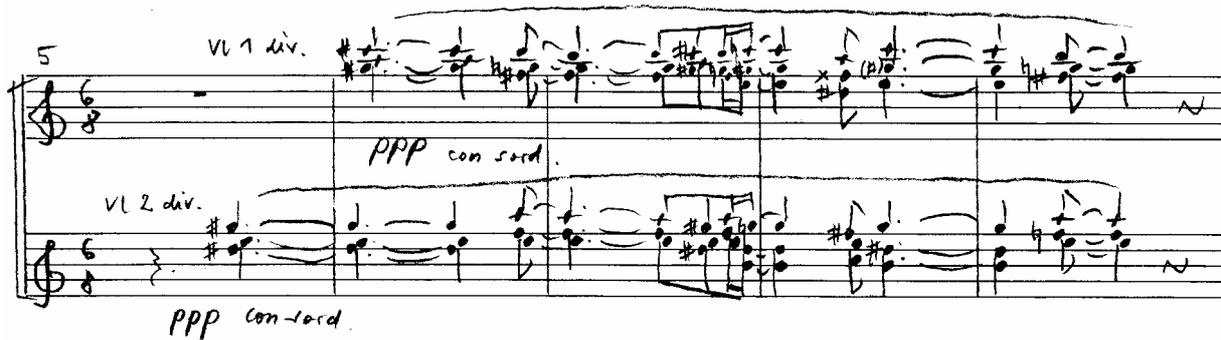
molto sostenuto
 40 Horn 1
 Horn 3 *sfp*
 2. *Larghetto* $\text{♩} = \text{ca. } 120$
 (ruhig fließend, zart und leise, nie schleppen, nie eilen)
fp
 49 *pp*

NB 68: Hornmotiv am Übergang vom 1. zum 2. Satz



NB 69: im Verlauf der Sinfonie auftretende, aus dem Hornmotiv gewonnene Intervallfolge

Die hohen Streicher greifen es in einem metrisch verunklarten, in zwei Schichten mit gespiegelter Struktur geführten gläsern wirkenden choralartigen Satz mit Kleinsekund-Mixturklängen auf (NB 70).



NB 70: choralartiger Begleitsatz der Streicher

Darüber entspinnt sich ein zwölfhöriges Flötensolo, welches in seiner Anlage mit eröffnender kleiner Septime und seiner Kleinsekund-, Kleinterz- und Tritonusbasiertheit wie eine Antwort auf das Bassklarinetten solo des ersten Satzes (NB 67) wirkt und wiederum von einem ähnlich gebauten, elfhörigen Oboensolo beantwortet wird, während der zunächst komplementär rhythmisch geführte Streichersatz zunehmend zur statischen Klangfläche erstarrt. Es folgt abermals das Hornmotiv, das nun in verdichteter Faktur dreistimmig polyphon geführt mit Umkehrung und Quintmixturen erscheint. Daran schließt sich ein zwölfhöriges Klarinetten solo an, das erneut Verwandtschaft mit den früheren Holzbläsersoli erkennen lässt und von einem fragilen, marschartigen Streichersatz grundiert wird, der in einen flächigen Flageolettklang ausläuft. Ein dritter Hornruf, welcher im dritten Horn mit seiner (freien) Umkehrung dialogisiert, und ein Fagott solo, welches das Hornmotiv aufnimmt, beenden diesen Satz.

Der dritte Satz ist der erste schnelle der Sinfonie. Formal kombiniert er das Rondo mit einem Variationszyklus, insofern könnte von einem „Variationenrondo“ gesprochen werden, wobei sich die Abfolge A – B – A – B' – A – B'' – A'/A'' – C – C' – A''' – B''' der Felder ergibt. Das sechstaktige Ritornell basiert auf dem in seiner Intervallfolge permutierten Paukenmotiv (NB 71) und einem vierthörigen Segment des Hornmotivs aus dem zweiten Satz, welches in Gestalt eines „Schreimotivs“ der hohen Bläser erscheint (NB 72).



NB 71: permutiertes Paukenmotiv im Rondo-Ritornell des 3. Satzes

3
 Acc., Fl. I,
 Ob. I, Klar. I, ff (coll 8va e 15ma)
 Trpt. I
 Fl. I ff

NB 72: Ableitung aus dem Hornmotiv des 2. Satzes – „Schrei-Motiv“ im Ritornell von Satz 3 und spätere Ersetzung durch auf- bzw. abfahrende Gesten

Beide werden grundriert von siebentönigen, rhythmisch asymmetrisch verteilten Tuttischlägen und massivem Schlagwerkeinsatz. Im ersten Variationsabschnitt (Takt 7-17) stellen die Streicher eine wiederum aus dem Hornmotiv gewonnene Reihe vor, die in dichten Mixturklängen als schnelle Sechzehntelfolge permutiert (NB 73), fortgesponnen und schließlich zur kanonischen Engführung über einer Akkordfläche der Bläser gebracht wird.

7 vl. I
 sfffpp cresc.

NB 73: 1. Variation, aus Hornmotiv (2. Satz) gewonnene Reihe

Das Ritornell wird wiederholt, danach erfolgt in der zweiten Variation die knappe kanonische, flüchtig einmal auf- und absteigende Engführung einer Variante der Reihe und ihrer Umkehrung (NB 74).

25 vl. I
 p unis. pizz. nicht schleppen mf

NB 74: 3. Satz, 2. Variation, auf Hornmotiv (2. Satz) basierende Reihe in Originalgestalt und Umkehrung

Darüber erklingen zwei flüchtige, gehetzt wirkende zwölftönige, sekundbasierte Holzbläsersoli. Die Variation mündet in eine erneute Wiederholung des Eingangsritornells. In der folgenden dritten Variation wird das Streichermotiv der zweiten aufgegriffen und in einem dichten, fragil klingenden Satz im dreistimmigen Kanon mit Mixturklängen geführt. Dabei kommt es zum allmählichen Zerfall des Motivs über Akkordflächen bis zu punktuellen ppp-Einzelakkorden. Bei der nun folgenden vierten Anführung des Ritornells erfährt dieses eine Verwandlung: In seiner Grundfaktur gleich bleibend, wird das „Schrei-Motiv“ in auf- und abfahrende viertönige Gesten transformiert (vgl. NB 72, 2. Hälfte). Das Feld erklingt zweimal aufeinanderfolgend mit gleicher Struktur, dabei aber unterschiedlichen Tönen, wobei das Paukenmotiv abwechselnd in Originalgestalt und Krebs erscheint. Die beiden folgenden Felder bilden eine Art Übergangsabschnitt, welcher als motivische Elemente allein den Krebs des Paukenmotivs und große und kleine Sekundgesten als Kondensate

aus dem Kernmotiv- und -intervallvorrat der Sinfonie nutzt. Im dialogisch-durchbrochenem Satz verdichtet sich dieses Zwischenfeld rhythmisch immer mehr, wobei ein statisch-repetitiver, festgefahrener Charakter entsteht. Die kleine Sekunde manifestiert sich durch ständige Wiederholung zu einem neuen Kernintervall (NB 75).

The image shows a handwritten musical score for NB 75. It consists of a single staff with a treble clef. The first part is in 3/8 time and contains three measures of chords, each marked with 'sf'. Above the first two measures are annotations '2' and '2b' with arrows pointing to specific intervals. The second part is in 5/4 time, starting with a double bar line and a '94' annotation. It features a 'VI II div' annotation above a chord, followed by a triplet of notes marked with '3' and a 'fff' dynamic marking. The notation is dense with various symbols and markings, including accidentals and slurs.

NB 75: kleine Sekunde (z.T. zur kl. None gedehnt) als manifestiertes Kernintervall

Es folgt eine dritte Variante des Ritornells, wobei die Begleitfiguren nun ausgespart bleiben und das „Schrei-Motiv“ in neuntönigen, zunehmend gedehnten, flächigen Tuttiakkorden ertönt (vgl. auch NB 75, 2. Abschnitt). Dabei erfährt das Paukenmotiv eine zunehmende Komprimierung über zwei Tritoni zur Prime und schließlich zu akkordischer Septime und Sekunde. Das Feld mündet in eine ffff-tutti-Klangballung auf einem stehenden, neuntönigen Akkord, dessen Energie sich in massiven Tuttischlägen immer weiter anstaut, aber gleichsam festgefahren wirkt. Frank Schneider schrieb über die innere Entwicklung des dritten Satzes: „Jede innere Differenzierung (...) hat einen härteren neuen Impakt zur Folge – bis zu brutalen Akkord-Repetitionen und wie Schmerzensschreie hervor gepressten Motiven (...).⁴⁸³“ Dieser Kulminationspunkt ist hier erreicht. Das sich anschließende letzte Variationsfeld greift in schnellen Abwärtsbewegungen die Reihen und Motive der Variationen B, B' und B'' auf; darüber erklingt das augmentierte Hornmotiv (NB 76).

The image shows a handwritten musical score for NB 76. It consists of a single staff with a treble clef. The time signature is 5/4. The notation starts with a '106 Hr. 13 24' annotation. It features a series of notes, some with slurs and accents, and a dynamic marking 'ff'. A triplet of notes is marked with '3'. The notation is dense and includes various symbols and markings.

NB 76: augmentiertes Hornmotiv im letzten Variationsfeld des 3. Satzes

Es kann jedoch die aufgestaute Kraft des vorherigen Abschnitts nicht kanalisieren und wirkt insofern nicht als Lösung des aufgezeigten Konflikts, sondern eher als Resignation, als Aufgeben, als Eingeständnis der Unbezwingbarkeit des Problems. Entsprechend endet der Satz abrupt, der ausgetragene Konflikt läuft gewissermaßen ins Nichts. Momente ähnlicher Konfliktzuspitzungen waren bereits in der zweiten Sinfonie zu beobachten. Neu ist, dass in der Sechsten aber an keiner Stelle eine befriedigende Lösung der aufgebauten Spannungen erfolgt, sondern sie im Gegenteil stetig wieder hervorbrechen und jedes Mal aufs Neue erstickt werden.

Eine lange Generalpause markiert den Einschnitt, der die ersten drei Sätze vom zweiten Teil der Sinfonie, den Sätzen 4-6 trennt. Der langsame, in sieben Felder gliederbare vierte Satz beginnt mit einem achtstimmigen Bläserchoral, der motivisch mit dem Beginn des Prologs und dem Hornmotiv

⁴⁸³ Schneider 2011.

des zweiten Satzes verwandt ist und mit der auf- und absteigenden kleinen Sekunde zugleich das Kernmotiv dieses Satzes vorstellt (NB 77). Die pendelnde, richtungslos wirkende Melodie basiert entsprechend vor allem auf kleinen Sekunden und Terzen, wobei auch der Tritonus als markantes Element wieder auftaucht. Erneut schafft Kochan einen diskantlastigen, gleichsam fundamentlos wirkenden Klang, wie er auch an anderen Stellen der Sinfonie wiederholt auftritt (2. Satz, 6ff., 3. Satz, 38ff., 5. Satz, 1ff., 6. Satz, 35ff.).

Adagio (långsamt und ruhig $d = ca\ 50$)

Handwritten musical score for woodwinds (Hr 1, Hr 2, Trp 2, Pas 2) in 3/2 time, marked Adagio. The score shows a melodic line with intervals of seconds and thirds, and dynamic markings like pp and p.

NB 77: Bläserchoral zu Beginn des vierten Satzes

Es folgt ein dreistimmiges Streicherfugato, dessen drei motivisch eng verwandte Kontrasubjekte sich aus der Reihung kleiner und großer Sekunden und ihren Umkehrungen (Septime, None) ergeben (NB 78).

10 Subito più mosso $d = ca. 60$

Handwritten musical score for strings (vi. I/II, Va/VcI, Vc II, Kb) in 3/2 time, marked Subito più mosso. The score shows a three-voice fugato with dynamic markings like *f espr. e cantabile* and *sf*.

NB 78: zweites Feld von Satz 4 - Streicherfugato

Die Subjekte, welche im dreifachen Kontrapunkt angelegt sind, werden im zweiten Abschnitt des Fugatos vertauscht. Schließlich greifen Holz- und Blechbläser das Sekundmotiv in lombardisch punktierten Figuren auf (NB 79), die – wie schon der bisherige Streichersatz – an die Passacaglia in Kochans zweiter Sinfonie gemahnen.

The image shows a handwritten musical score for two clarinets, labeled 'Klar 1' and 'Klar 2'. The time signature is 3/2. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as 'sfp' (sforzando piano) and 'tr' (trill). The music is written in a Lombardic rhythm, featuring dotted eighth and sixteenth notes. The score is divided into two systems, each with two staves.

NB 79: Aufgreifen des Sekundmotivs im lombardischen Rhythmus

Das Motiv wird zu Liegeakkorden gedehnt, wobei die Streicher aus dem streng kontrapunktischen Satz ausbrechen und sich rhythmisch in schnellen Sekundbewegungen verdichten. Das Feld mündet in eine neuntönige Tutti-Liegefläche, die als Konsequenz der vorherigen Klangballung entsteht und erneut ein Moment großer ungelöster aufgetauter Spannung darstellt. Diese löst sich im folgenden Feld, einer an die erste Fugenexposition (Takt 10ff.) anknüpfenden dreistimmigen Fuge der Streicher und Holzbläser, deren motivisches Material sich aus dem nun vorwiegend zu Septim- und Nonsprüngen gespreizten Kleinsekundschritt ergibt, welcher zu Satzbeginn eingeführt wurde. Mit einem komponierten Ritardando klingt das Feld in Liegetönen aus, welche in das Klangpedal des letzten Feldes aus dem Prolog (NB 66) (Takt 32ff.) überleiten. Zusammen mit einem wie eine blasse Erinnerung an das Solo des ersten Satzes wirkenden Triller der Bassklarinete wird ein semantischer Bezug zwischen den Sätzen hergestellt, der schließlich bis zum 6. Satz reichen wird. Das folgende sechste Feld, in welches eine Violinkantilene überleitet, erscheint als Punkt, wo sich Rückbezug, Vorausschau und Gegenwartsgeschehen treffen. Der Bläserchoral vom Satzbeginn wird nun zweimal im piano aufgegriffen und fortgeführt; jeweils gefolgt von einem transzendent-gläsernen Flageolettklang der in Quinten geschichteten hohen Streicher. In diesem statischen Klang ertönt zweimal das Hornmotiv, zunächst solistisch, dann durch einen Mixturklang der Holzbläser (NB 80) verstärkt, und wird von einem markanten Tritonusglissando der Pauken beantwortet, wobei das ursprüngliche Paukenmotiv als Reminiszenz parallel dazu in Fragmenten im Xylophon erscheint.

64 *Picc (solo)*

fp > dolce fp

Klar 2 (solo)

fp > dolce fp

Horn 3 (solo)

fp > dolce fp

NB 80: Aufgreifen des Hornmotivs, farblich verändert durch Mixturtöne der Holzbläser

Der Satz endet mit dem Beschluss des Bläserchors im ff-fff, in den hinein das Sekundmotiv der Streicherfuge nochmals erklingt. Die letzten Takte nehmen die Flageolettfläche der Streicher vom Beginn des fünften Satzes vorweg (NB 81) und verklammern so beide Sätze. Dieser zunächst aus Quint-, dann aus Sekundschichtungen gebildete, körperlos-fragile Klang bildet den statisch-flächigen Hintergrund zu einem einleitenden Oboensolo (NB 82), welches zugleich Wiederhall der letzten Choralzeile des 4. Satzes und Vorwegnahme des folgenden Chaconnethemas ist. Dabei greift es auch die Konturen des Hornmotivs auf und wird vom Solofagott als Echo beantwortet. Ein dreifacher Hornruf auf einem langen Liegeton leitet zur folgenden Chaconne über. Dieser dreifache Ruf, welcher sein klassisches Vorbild im Trauermarsch von Beethovens „Eroica“ hat, erklang bereits im zweiten Satz und erscheint noch zweimal, zum Ende des fünften und des sechsten Satzes der Sinfonie, ohne jedoch – anders als bei Beethoven – in ein den sinfonischen Konflikt lösendes Finale zu führen.

75 *mit.*

pp

pp

pp

pp

morendo

NB 81: Flageolettfläche der Streicher am Ende des vierten Satzes leitet in fünften Satz über (links)

NB 82: Oboensolo bildet Rückbezug zu Bläserchoral des 4. Satzes und nimmt Chaconnethema des 5. Satzes vorweg (unten)

3 *ob. 1*

solo p semplice, dolce

mf

p

Aus der zerbrechlichen und introvertierten Klangwelt der Flageoletfläche heraus erwächst das vorwiegend in Klein- und Großsekundschritten tastend voranschreitende zwölftönige Chaconnethema (NB 83), das in seiner Anlage durchaus Parallelen zum Passacagliathema der zweiten Sinfonie zeigt, jedoch auf weite Intervallschritte eher verzichtet und rhythmisch weniger profiliert ist.

36 Vc + Kb.

NB 83: 5. Satz – Chaconne-Thema

Es folgen insgesamt elf Variationen, in denen das Thema im Gegensatz zur Passacaglia weniger streng beibehalten wird, durch verschiedene Register wandert und auch in Umkehrung (3., 4., 6., 9. Variation, NB 86) und rhythmischen sowie transponierten Varianten erscheint. Aufgrund der freieren Themenhandhabung erscheint die Chaconne weniger unerbittlich und schicksalhaft als die Passacaglia, wobei das Moment der Unabwendbarkeit dennoch aufscheint. Die Variationen werden überlagert „von einer Dramaturgie der krassen Charakterwechsel, die den Satz aus anfänglicher großer Ruhe zu stürmischer, dramatischer Erregung führen.“⁴⁸⁴ Der Satz weitet sich folglich von einer zunächst noch streng kontrapunktischen Faktur ausgehend, wobei die erscheinenden Kontrasubjekte und Begleitfiguren entweder durch Abspaltung aus dem Chaconnethema selbst oder aus anderen Kernmotiven der Sinfonie gewonnen werden (NB 84, 85).

47 Vw.

NB 84: Chaconne, 1. Kontrasubjekt

⁴⁸⁴ Schneider 2011.

61 Vl. 2 + Fag. 1

70

NB 85: Chaconne, 2. Kontrasubjekt

90 Vl. 1 *8va* *con spirito*

f con furare *f* *f* *f* *f* *f*

NB 86: Chaconne, Veränderung des Themas durch rhythmische Zergliederung und Umkehrung

Rhythmische Verdichtung, Rhythmisierung des zunächst eher konturlosen Themas und zunehmend stärkere Instrumentation mit Nutzung von Mixturklängen führen zu einer affektiven Steigerung. Das Thema ist in seiner Umkehrung in asymmetrisch verteilte Tuttischläge zerlegt, die an das Ritornell aus dem Variationenrondo des dritten Satzes erinnern. Dazu erklingt erneut dreimal der Hornruf im Fortissimo. In der siebten Variation gerät die Musik erneut an einen Punkt des Nicht-Weiter-Könnens. Sich verdichtende, aufwärts gerichtete Sekundfiguren der Streicher, in denen das Thema nun kaum noch erkennbar, in Fragmente zerrissen und teilweise transponiert erscheint, stauen über einem elftönigen Trillerakkord der Bläser den musikalischen Konflikt in einer Klangballung zu einem Kulminationspunkt, und wieder kann sich die Energie nicht organisch lösen. Wie schon zum Ende des dritten Satzes bricht die Entwicklung abrupt ab. Im folgenden, dynamisch sehr zurückgenommenen Feld bilden die Streicher zunächst einen dichten, flächigen Mixturteppich aus einem gleichförmigen, im Gestus an ein Scherzo erinnernden schnellen Viertelpuls im Dreiermetrum, über dem als motivische Elemente das Kleinsekundmotiv sowie kurze, sekundschriftbasierte Bögen der Bläser erklingen (NB 87). Aus dem Viertelpuls erwächst unmerklich wieder das Chaconnethema, teilweise hervorgehoben durch Holzbläserlinien.

148 Vl. I/1 159

pp arco *pp* *sim* *pizz*

arco

NB 87: Chaconne, 8. Variation – Konstituierung des Themas aus einem scherzoartigen Streicher-Viertelpuls

Die neunte Variation führt das Thema in ähnlicher Manier, jedoch in seiner Umkehrung an, wobei es durch Transposition und Repetition einzelner Segmente immer stärker verunkelt wird. Variation zehn bringt das Chaconnethema in rhythmisch beschleunigten Streicherfiguren und noch stärker variiert als zuvor, bis es schließlich in der letzten Variation kaum noch erkennbar ist. Durch Erhöhung der Streicheroktavlage affektiv gesteigert, führt diese zu einer allmählichen Verfestigung und Erstarrung des Satzes in der Coda ab Takt 222. In breiten, repetierten Streicherakkorden, einem schrillen, langen Holzbläserakkord und harten Blech- und Schlagwerkakzenten bricht die Musik und damit die über die Chaconne vollzogene Entwicklung schließlich ungebremst ab. Abermals hat der bis auf ein Maximum gesteigerte Konflikt zu keiner Lösung geführt, sondern endete in festgefahrenen, krampfhaften, erstarrenden Bewegungen.

Es schließt sich attacca der sechste Satz an, welcher reprisenartig deutlichen Bezug auf den Prolog der Sinfonie nimmt. Das solistisch einleitende Paukenmotiv erscheint nach seiner amorphen Form im Glissando des vierten Satzes transformiert zunächst in Kleinterzgestalt und erinnert so stark an die zweite Sinfonie (NB 88). Der Bläserchor vom Eingang des Prologs erscheint leicht variiert, aber die gleichen Kernmotive nutzend und wird, ebenfalls wie zu Beginn, durch rhythmische Verdichtung und dynamische Steigerung zu einem neuntönigen Akkord gestaut, der trotz anderer Tonschichtung eine harmonische Klammer zur Parallelstelle des ersten Satzes bildet (NB 88, vgl. NB 61). Im Gegensatz zum Prolog folgt darauf jedoch nicht das Paukenmotiv. Stattdessen wird der Konflikt noch weiter gesteigert. In dichtesten, hysterisch auffahrenden Mixturklängen der Streicher und Holzbläser und mit statischen akkordischen Akzenten des Blechs kommt es zu einem letzten Aufbäumen unter Aufbietung aller Kräfte. Das Paukenmotiv erfährt an dessen Kulminationspunkt eine erneute Verwandlung in eine None, Quinte und Tritonus umschließende Gestalt,

The image shows a handwritten musical score for the beginning of the 6th movement. It consists of five staves. The first staff is for Horns 3-4 (Hrn 3-IV), the second for Trumpets 1-3 (Trp. 1-III), the third for Percussion 1-2 (Pos. 1,2), the fourth for Percussion 3-6 (Pos. 3, 7, 6), and the fifth for Drums (Pk.). The score is written in 3/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and accents. Dynamic markings such as *ff* and *sfp* are used throughout. The notation is dense and expressive, reflecting the 'hysterisch auffahrenden' character described in the text.

NB 88: Beginn des 6. Satzes mit Reprise des Bläserchores aus Satz 1 und Variante des Paukenmotivs

bevor ein gewaltiger, zwölftöniger Tuttiakkord, welcher den gesamten Orchesterambitus nutzt und bis zum ffff gesteigert wird, das endgültige Scheitern des sinfonischen Konfliktes bestätigt. Die letzten beiden Felder dieses Satzes bilden die äußerst kammermusikalisch angelegte, verklingende Coda. In ihr greift Kochan ein letztes Mal reminiszenzartig die Kernmotive der Sinfonie auf. Ein aus dem zwölftönigen Akkord überleitendes Horn spielt reprisenartig das Hornmotiv des zweiten Satzes (NB 89, vgl. NB 68/69).

22 *Lento* (sehr langsame L., äußerst ruhig und reshalten)
 9. Horn

solo (kaum hörbar) p dolce dim. pp

NB 89: Reprise des Hornmotivs aus Satz 2 im 6. Satz

Es wird von der Bassklarinette mit einem dem letzten Feld des Prologs eng verwandten solistischen, abwärtsführenden Thema beantwortet (NB 90, vgl. NB 67), welches zum damit verkoppelten Klangpedal der tiefen Blechbläser führt (vgl. NB 66).

Das letzte Feld besteht aus einer dreimal wiederholten Abfolge, die vom Paukenmotiv in seiner Endgestalt aus erneut zwei verschränkten Tritoni eröffnet wird. Das Motiv, welches sich wie im Prolog in keiner endgültigen rhythmischen Gestalt manifestieren kann, sondern immer neue Varianten annimmt, weist damit enge Verwandtschaft zu seiner Originalgestalt auf (NB 91).

26 Bass-kl. solo *p dolce, rubato*

(Zeit lassen)

30 *f* *pp*

NB 90: 6. Satz, Bassklarinettensolo als Reprise des Bkl.-Solos aus Satz 1

Pauke

NB 91: 6. Satz, intervallische Gestalten des Paukenmotivs

Eine wirkliche Motivtransformation, wie sie in der 2. Sinfonie geschah, ist in der Sechsten gescheitert, da alle ausgetragenen musikalischen Konflikte dem Paukenmotiv keine neue, „geläuterte“ Gestalt geben konnten. Danach scheint wieder der körperlos-jenseitige Flageolettklangteppich der Streicher aus dem vierten Satz auf, über welchem jeweils das Horn Fragmente seines ursprüngli-

chen, nun zerfallenden Motivs spielt, ein letzter, verhallender dreifacher Ruf, der schließlich lang ausgehalten verklingt, unbeantwortet (NB 92).

Handwritten musical score for Horn 1, measures 35-44. The score is in 6/8 time and shows a melodic line with dynamic markings (fp, p, pp) and performance instructions like "poco a poco allarg. e rit.".

NB 92: 6. Satz, Schlussgestalten des zerfallenden Hornmotivs

Ihm folgt als viertes Element ein sich bei jedem Durchgang um einen Takt verlängerndes gespinnstartiges Schlagwerkgeflecht aus Xylophon, Vibraphon, Glockenspiel und Celesta, das in seiner Wirkung stark an die Schlusstakte aus Šostakovičs 15. Sinfonie erinnert und den Hörer hier wie dort gleichermaßen im Unklaren lässt, ob es Transzendenz und Verklärung oder vollkommene Ausgebranntheit zum Ausdruck bringen will (NB 93).

Die Sinfonie verklingt mit je einem leisen Holzbläser- und Streicherakkord, in denen alle Kernintervalle der Sinfonie als vertikale Schichtung maximal komprimiert sind. Der abschließende Strei-

Handwritten musical score for Percussion instruments (Xyl., Vibra., Glsp., Cel., Pk. solo) in measures 37-44. The score shows complex rhythmic patterns and dynamic markings (p, mf) for a "Schlagwerkgeflecht".

NB 93: 6. Satz, Schlagwerkgeflecht (1. Gestalt) in der Coda

cherpizzicatoakkord wird grundiert von einem leisen Pauken-Tritonus, in welchem als letztem Klang des Werkes der ungelöste Konflikt schließlich verhallt und verstummt. Eine ähnliche Geste wählte Kochan kurz vor Schluss der zweiten Sinfonie, wo der Tritonus ebenfalls kurzzeitig aufscheint; dort jedoch nicht resignierend, sondern als renitente Mahnung einer vielleicht nicht endgültigen, aber dennoch erfolgreich absolvierten Konfliktlösung. Frank Schneider beschrieb das Finale fälschlich als „befriedet und im Lichte sphärischer Klänge von Streichern und Schlagzeug (...) zu einem entspannten und versöhnlichen, zwar nicht freudigem, aber doch eben freundlichem Ende (gebracht).“⁴⁸⁵ Angesichts der bis zum letzten Akkord bestehenden Spannungen und der immensen, ungelöst gebliebenen Konflikte kann jedoch von einem entspannten und freundlichen Ende keine Rede sein.

Die Finalgestaltung beider Sinfonien unterscheidet sich grundlegend. Die ruhig verklingende, nachdenklich endende sechste Sinfonie zeigt ein für Kochan typisches Finalkonzept, welches er seit den sechziger Jahren in der Mehrzahl seiner sinfonischen Werke nutzte und welches durchaus nicht per se als Zeichen der Resignation oder Trauer, sondern eher als Symbol des Weiterdenkens, des Ausblicks und offen gebliebener Erwartungen zu deuten ist.⁴⁸⁶ Affirmative Schlüsse wie in der zweiten Sinfonie sind insofern eher ein Ausdrucksmittel der frühen Schaffensphase, welches Kochan auch angesichts seines veränderten musikalischen Ausdrucksbedürfnisses schon ab den 1970er Jahren fast nicht mehr einsetzte.

5.2.2 Textur

Hinsichtlich der musikalischen Textur ist sich Kochan in seiner sechsten Sinfonie in vielen Dingen treu geblieben. Sein Bedürfnis, mit den zur Verfügung stehenden Mitteln ökonomisch und sparsam umzugehen und an keiner Stelle ein „Zuviel“ zu erzeugen, scheint sich eher sogar noch gesteigert zu haben. In der sechsten Sinfonie arbeitet er mit einem auf Äußerste komprimierten Materialfundus, der eher auf Kernintervallen denn auf Motiven oder Themen im klassischen Sinne aufbaut. Im Vergleich zu früheren Werken führte dies zu einem gewissen Verlust an Eingängigkeit und thematischer Kontur, sowohl in rhythmischer als auch in melodischer Hinsicht. Viele Themen und Motive der sechsten Sinfonie sind aus engen oder sehr weiten Intervallschritten gebaut und haben rhythmische Strukturen, die entweder fast amorph oder sehr komplex wirken und so vom Hörer nicht ohne weiteres erfassbar sind. Vor allem längere, insbesondere solistische Themen sind unter freier Anwendung der Zwölftontechnik konzipiert, und auch in variativen Abschnitten wird die reihenbasierte Arbeit genutzt, dodekaphonische Verfahren wie Umkehr und Krebsbildung kommen zum Einsatz, obgleich diese auch als traditionelle Mittel von Renaissance und Barock gedeutet werden können. Die Mehrzahl der Motive ist jedoch äußerst knapp und wirkt fragmenthaft. Im Vergleich zur zweiten Sinfonie fehlen der lange Atem, die ausgedehnten, klar nachvollziehbaren, einen Spannungsbogen beinhaltenden Linien. Stattdessen wirken nun viele Passagen flüchtig, ziellos und teilweise geradezu abgebrochen. Der einstmals leichte, aufgelockerte und durchbrochene,

⁴⁸⁵ Schneider 2011.

⁴⁸⁶ Vgl. Gespräch mit Peter Aderhold am 19.11.2012 und mit Inge Kochan am 20.11.2012.

aus mehreren klar unterscheidbaren Linien gewobene Satz wurde auf weiten Strecken zugunsten akkordischer Grundierungen, statischer oder auch rhythmisch bewegter Klangflächen aufgegeben. Wenn lineare Elemente erscheinen, sind diese oft so schnell, vielstimmig-dicht geführt und dabei aus kleinsten Intervallen gebaut, dass sie der Hörer nur als Schwirren oder Fläche wahrnehmen kann. Monolithische Klangballungen aus harmonisch komplexen Strukturen greifen zwar Tendenzen der zweiten Sinfonie auf, wenden diese aber mit weit größerer Vehemenz an. Im Gegensatz dazu hat Kochan die solistisch-konzertante Behandlung einzelner Instrumente vor allem der Holzbläsergruppe noch weiter intensiviert, rhapsodische Soli treten nicht mehr nur als Verbindungselement zweier Abschnitte, sondern auch innerhalb von Feldern auf. Insgesamt fällt in der sechsten Sinfonie ein im Vergleich zur Zweiten viel größerer Kontrast von kammermusikalischen, bisweilen vollständig solistischen zu starken Tuttipassagen auf, wobei Kochan auf facettenreiche Instrumentation unverändert großen Wert gelegt hat und die unterschiedlichen Orchestergruppen und Register effektiv und abwechslungsreich zueinander in Beziehung setzt. Dabei ist in der sechsten Sinfonie eine Bevorzugung der hohen Register zu bemerken, welche in manchen Episoden den Ausdruck von Halt- und Kraftlosigkeit verstärkt. Erneut haben einzelne Instrumente Leitfunktion und stiften über Motive oder allen ihren spezifischen Klang Sinnzusammenhänge; insbesondere betrifft dies – typisch für Kochan – die Pauken, Hörner und, wenn auch weniger deutlich, die Bassklarinette. Den Bläsern, besonders dem Blech, kommt eine tragendere Funktion als in der zweiten Sinfonie zu. Sie dienen nicht mehr nur der dynamischen Abstützung von Kraftstellen, sondern treten als Orchestergruppe oft solistisch hervor. Das Schlagwerk wird sparsamer als früher eingesetzt und dient, obgleich stark besetzt, überwiegend der Dekoration von Tuttistellen und der punktuellen Akzentgebung. Die Streichergruppe wird im Vergleich zur Zweiten weniger als Klangfundament genutzt, sondern bisweilen fast punktuell oder zur Farbgebung (Flageolettpassagen!) eingesetzt. Insgesamt dominiert im Orchester noch stärker als in der zweiten Sinfonie ein zu grellen und scharfen Farben neigender Spaltklang, der durch die satztechnische Faktur noch verstärkt wird. Anders als in der zweiten Sinfonie hat jedoch der gezielte Einsatz von Leitinstrumenten weniger formstrukturierende Funktion, sondern dient eher zur Herstellung semantischer Bezüge, während zur formalen Gliederung v.a. Tempowechsel und verschiedene traditionelle Formmodelle herangezogen werden. Auch seiner streng kontrapunktischen Arbeitsweise ist Kochan im Grunde treu geblieben, obgleich in der sechsten Sinfonie zusätzlich über weite Strecken homophonflächige Abschnitte auftreten. Trotzdem gehören fugierte, kanonische und komplementärrhythmisch gearbeitete Felder selbstverständlich zu seinem Fundus, oft wechseln in statisch-flächigen und dynamisch-komplexen Passagen beide Satzverfahren einander ab. Klangdopplungen und Oktavierungen bleiben auch in homophonen Passagen selten und treten am ehesten in Klangballungsfeldern, in den kurzen Tuttipassagen oder an Stellen auf, wo Motive exponiert werden sollen. Häufiger sind dichte Mixturklänge, zu denen bis zu acht Stimmen in unterschiedlichen Intervallabständen parallel geführt werden. Auch dies ist ein Mittel, welches Kochan in der zweiten Sinfonie bereits nutzte, wo er jedoch derart komplexe harmonische Bildungen wie in der Sechsten noch vermied.

In noch weit stärkerem Maße als in der zweiten findet Kochan in seiner letzten Sinfonie zu einer Arbeitsweise, die seine traditionsorientierten Kompositionsverfahren, zu denen motivisch-thematische Arbeit, variative Verfahren, polyphon-kontrapunktische Techniken und Reihentechnik gehören, miteinander verknüpft und gewissermaßen auf das gemeinsame Wesen kondensiert. Das Resultat ist ein hochkonzentriertes, inhaltlich stark verdichtetes, vieldimensionales Geflecht aufeinander bezogener, auseinander entwickelter, sich verwandelnder musikalischer Elemente, die in vielfacher Weise verknüpft sind, sich bedingen, dialogisieren und opponieren.

5.2.3 Harmonik und Melodik

Deutliche Einschränkungen hat der tonale Bezug im harmonischen Denken Kochans erfahren. Während in der zweiten Sinfonie die Melodiebildung trotz Bevorzugung von Sekund- und Tritonusritten weitgehend nach vormodernen Gestaltungsprinzipien erfolgte, erscheint sie in der Sechsten viel avancierter, weniger intuitiv, dafür stärker an Reihentechniken und am gewählten Ausgangsmaterial orientiert und konsequent daraus abgeleitet. Die sich ergebende geringere Eingängigkeit und Fasslichkeit wurde bereits angesprochen. Traditionelle funktionale Harmonik, welche in der Zweiten noch in freier Weise Bezüge herstellte, wird nun vollständig aufgegeben; auch fehlt der dort noch vorhandene tonale Rahmen. Traditionelle Zusammenklänge des klassisch-romantischen Repertoires werden konsequent vermieden, auch in der horizontalen Fortschreitung werden Terz, Quarte, Quinte, Sexte und Oktave selten gebraucht, es dominieren dagegen Sekunden, Septimen, Nonen und der Tritonus. Die chromatische Skala liefert in beiden Werken den Tonfundus. Jedoch beschränkte sich Kochan in der zweiten Sinfonie auf eher traditionelle Zusammenklänge und überschritt selten die Vierstimmigkeit. Waren dort sämtliche Klangkombinationen zwar theoretisch denkbar, praktisch jedoch nicht genutzt, so wird das harmonische Repertoire in der Sechsten bis hin zum zwölftönigen Clusterklang erweitert. Vor allem außerhalb der kammermusikalischen Passagen ist ein fünf- bis neunstimmiger Satz die Regel, was selbstverständlich zu sehr viel komplexeren Akkordbildungen führt. Clusterklänge treten nun deutlich öfter auf und werden bewusst als Ausdrucksmittel sich aufstauer und ungelöster Spannungen und Konflikte eingesetzt. Das Klangbild wirkt insgesamt verstörender, rauher und schärfer.

Dennoch steht auch in Kochans vorletztem groß besetzten Werk das Prinzip der Durchhörbarkeit und der prinzipiellen Fasslichkeit der dem Hörer dargebotenen musikalischen Strukturen und damit verbundenen Aussagen im Vordergrund. Als Zielpunkt eines Lebensweges zeigt sich an diesem Werk die über Jahrzehnte vollzogene, durch private, politische und gesellschaftliche Ereignisse und Umstände sowie verschiedene künstlerische Impulse beeinflusste Emanzipation des Komponisten Günter Kochan von seinen musikalischen Wurzeln in Spielmusik und Neoklassizismus hin zu einem gereiften, nach dem Wesen der Musik suchenden Spätstil, wie ihn auch andere Komponisten – etwa D. Šostakovič – als Konsequenz ihres Schaffens gefunden haben.

Bei der programmatischen Ausdeutung der Sinfonie sollte mit Vorsicht vorgegangen werden – zu leichtfertig möchte man das Werk als bloßes autobiographisches Dokument Kochans der Nachwendezeit lesen, als politische Abrechnung mit der vereinten Bundesrepublik und Ausdruck der

persönlichen und gesellschaftlichen Enttäuschungen dieser zwei Jahrzehnte interpretieren, wie es in den im Folgekapitel besprochenen Rezensionen teils geschah. Dass diese Lesart nicht generell falsch ist, doch die musikalisch-strukturelle Denkweise des Komponisten Kochan zu wenig einbezieht, zeigt ein Blick auf seine künstlerisch-stilistische Entwicklung und das schon zu DDR-Zeiten stetig wachsende Konfliktpotential seiner Musik. Insofern erscheint es nicht ganz schlüssig, nun in der sechsten Sinfonie einen bei Kochan nie dagewesenen Konflikt heraushören zu wollen. Gleichwohl wurde die Gegenwartsbezogenheit seiner Werke von ihm und ihm nahe stehenden Personen immer wieder betont, so dass auch davon auszugehen ist, dass seine zwischen 1990 und 2006 gemachten Erfahrungen die Musik und den Gehalt der 6. Sinfonie mitbestimmen haben. In den vorausgegangenen Kapiteln wurde deutlich gemacht, welche Kontinuitätslinien aus Kochans früherem und mittlerem Werk bis in seine letzten großen Arbeiten reichen, zu denen diese Sinfonie gehört. Zudem ist prinzipiell die aus einem musikalischen Konflikt erwachsende Struktur bei Kochan kein Novum der Nachwendezeit. Neu sind jedoch das Ausmaß und der Umgang mit den angestauten Problemen und im Verlauf des Werkes aufgebauten Konflikten. Die Erbarmungslosigkeit, Verzweiflung, Intensität und Härte, mit der Spannungen aufgebaut werden, das Steckenbeiben und Kollabieren dieser musikalischen Entwicklungen und die danach zurückbleibende Leere und Resignation sind zwar bei Kochan nicht unerhört (man vergleiche die düstere und pessimistische vierte Sinfonie von 1983/84), aber in der nun auftretenden Kompromiss- und Alternativlosigkeit dennoch ein Novum; die Qualität des Konflikts ist gewissermaßen eine andere als bisher. Während in der zweiten Sinfonie die sinfonischen Gegensätze aufeinander aufbauend nach und nach ausgetragen und in einem positiven und optimistischen Finale schließlich aufgelöst werden, bietet die sechste Sinfonie keine derartigen Lösungsansätze an. Motive und Themen wandeln sich fortlaufend, ohne eine Endgestalt zu finden, und geraten schließlich in Auflösung. Antagonismen finden keine Basis, die Ausgangspunkt einer Lösung werden könnte. So gesehen werden die sinfonischen Konflikte der 6. Sinfonie nicht ausgetragen, sondern immer weiter aufgestaut, ergeben sich in stetig heftiger werdenden Ausbrüchen, die jedes Mal nur zur Verschärfung führen und eine Lösung noch unmöglicher erscheinen lassen.

Angesichts der biographischen Erfahrungen, die Kochan nach 1990 machen musste, liegt es durchaus nahe, hier Verbindungen zur Musik der 6. Sinfonie herzustellen und in diesen Erfahrungen den von Kochan oft benannten Gegenwartsbezug zu suchen. Der Verlust des Gefühls von politisch-gesellschaftlicher Relevanz seiner Arbeit, die Enttäuschung über den gesellschaftlichen Niedergang seiner persönlichen Ideale, den er um sich herum beobachten musste, der Abbruch persönlicher und gesellschaftlicher Kontakte zu ehemaligen Kollegen und Institutionen und das Wissen um die weitgehend verlorenen Aufführungsmöglichkeiten seiner Musik mögen ihren Teil zum Werden dieser Komposition in ihrer letztendlichen Gestalt beigetragen haben. Da es zu ihrem konkreten Gehalt jedoch keinerlei Äußerungen des Komponisten gab, soll auch an dieser Stelle mit konkreten und ins Detail gehenden programmatischen Ausdeutungen vorsichtig umgegangen werden. Schließlich scheint Kochan die Sinfonie trotz allem Pessimismus nicht als endgültigen Kommentar zu allen persönlichen und gesellschaftlichen Fragen und Problemen und als resignati-

ven Schlusspunkt seines Lebenswerkes, dem nichts mehr hinzuzufügen gewesen wäre, verstanden zu haben. Sich bereits mit dem Gedanken an eine 7. Sinfonie tragend, verhinderten schließlich gesundheitliche Probleme, die zu seinem Tod im Jahre 2009 führten, dass ein solches Werk noch entstehen konnte (vgl. Anm. 352).

5.2.4 Rezeption

Mit der 6. Sinfonie wurde zum ersten Mal nach 14 Jahren wieder ein sinfonisches Werk von Günter Kochan durch das Konzerthausorchester, ehemals Berliner Sinfonieorchester uraufgeführt, welches einst Kochans „Hausorchester“ war und mehrere seiner bedeutendsten Werke aus der Taufe hob, darunter die Sinfonien Nr. 1, 2, 4 und 5, die Orchestermusik „In Memoriam“ und die „Asche von Birkenau“. Bis heute blieb es die einzige große Komposition aus der Zeit nach 1990, die eine Uraufführung erfahren hat. Dass es dazu kam, ist vor allem der Initiative der beiden ehemaligen Kochan-Schüler Peter Aderhold und Helge Jung zu verdanken, die sich beim Konzerthausorchester für das Werk einsetzten und das Aufführungsmaterial besorgten.⁴⁸⁷

Im von Frank Schneider verfassten Programmhefttext wurde Kochan „zu den begabtesten und erfolgreichsten deutschen Komponisten in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts“⁴⁸⁸ gerechnet, wobei einschränkend hinzugefügt wurde, „dass im vereinten Deutschland seine Musik plötzlich nicht mehr gebraucht zu werden schien, dass sie als veraltet und vor allem politisch belastet galt und daher aus den Konzertprogrammen fast vollständig verschwand.“⁴⁸⁹ Die posthume Uraufführung der sechsten Sinfonie wertete Schneider „als verständnisvolle Geste im Hinblick auf eine lokale Aufführungs-Tradition sowie als Respekt gegenüber einer schöpferischen Leistung von Rang (...)“.⁴⁹⁰

Zu den beiden Konzerten vom 11. und 12. Februar 2011 erschienen insgesamt fünf Besprechungen, davon eine Ankündigung und eine Rezension im liberal-konservativen „Tagesspiegel“ und jeweils ein Artikel in der linksliberalen „Berliner Zeitung“, dem sozialistischen „Neuen Deutschland“, der sozialistischen „Jungen Welt“ und dem ebenfalls sozialistischen „Blättchen“. Die Pressestimmen spiegeln deutlich die jeweiligen politischen Standpunkte der Rezensenten und geben damit ein gutes Bild des Meinungsspektrums zur Person und Musik Günter Kochans in der heutigen Zeit. Dass sich die linke Presse zugleich ausführlicher und positiver über die Uraufführung äußerte, ist angesichts von Kochans politischer Haltung und seiner Reputation in der DDR nicht verwunderlich. Martin Wilkening von der „Berliner Zeitung“ nannte Kochan eine „Leitfigur der musikalischen Versöhnung von Arbeiterklasse und klassischem Erbe mit (...) leicht onkelhaftem Wohlwollen gegenüber der musikalischen Alltagskultur“⁴⁹¹ und einen stabilisierenden und legitimierenden Faktor in der pluralistischen Neue-Musik-Szene der späten DDR. Zur 6. Sinfonie schrieb er: „Das Stück ist gut gemacht, ernst und nicht langweilig, wirkt mit seinen kulturellen und musikge-

⁴⁸⁷ Gespräch mit Peter Aderhold am 19.11.2012 und mit Inge Kochan am 20.11.2012.

⁴⁸⁸ Schneider 2011.

⁴⁸⁹ Ebd.

⁴⁹⁰ Ebd.

⁴⁹¹ Wilkening 2011.

schichtlichen Referenzen aber letztlich belanglos.“ Als intentionsfreie absolute Musik verstanden, konnte Kochans Musik nach Wilkenings Ansicht demnach nur denjenigen Konzertbesuchern etwas sagen, die seine Biographie und seine gesellschaftlichen Absichten als Komponist kannten. Für alle anderen wäre das Werk ein unspektakuläres Beispiel für Musik der gemäßigten Moderne ohne Skandalträchtigkeit, ohne Neuartigkeiten, das existierende Mittel nutzt und weiterentwickelt und welches gleichgültig-wohlwollend aufgenommen und alsbald wieder vergessen wird, da es den heutigen Ansprüchen an Neue Musik nicht gerecht werden konnte – Udo Badelt vom „Tagespiegel“ betonte explizit die stilistische Bodenständigkeit Kochans.⁴⁹²

Es ist damit eingetreten, was viele ostdeutsche Komponisten nach 1990 befürchtet haben, nämlich die Konfrontation mit der plötzlichen Belanglosigkeit und Irrelevanz ihrer Musik, die nun keinen außermusikalischen Subtext mehr enthielt oder ihn nicht mehr zum Publikum transportieren konnte (vgl. Kap. 2.4). Fast alle Autoren erwähnen, dass Kochan nach 1990 relativer Vergessenheit anheimfiel und seine Werke seitdem mit wenigen Ausnahmen nicht mehr gespielt wurden, wobei die Gründe dafür mehr oder weniger deutlich im politischen Bereich verortet wurden. Wilkening wies auf den vermeintlich politischen Gehalt auch der 6. Sinfonie hin, ohne dabei explizit zu werden: „Man sollte nicht vergessen, mit welchem pädagogischen und musikpolitischen Anspruch ein solch repräsentativ-gediegener Stil verknüpft war.“⁴⁹³ Gemeint ist mit „repräsentativ-gediegenem Stil“ vermutlich die nicht-avantgardistisch orientierte, gemäßigte Musiksprache Kochans, die barocke und klassische Formschemata nutzt und mit dem traditionellen Orchesterapparat arbeitet. Obgleich zwischen 2004 und 2006 entstanden, wird das Werk damit in die Kategorie „ideologisch belastete DDR-Musik“ eingeordnet, ein entsprechendes Urteil fällt Wixforth (Der Tagesspiegel), wenn er Kochan als „trockenen Analytiker der Tradition“⁴⁹⁴ bezeichnet.

Als fatal für die Rezeption erwies sich der Titel des Konzertabends – „Blühende Landschaften“ –, den die Programmleitung anscheinend leichtfertig gewählt hatte, um einen inhaltlichen Zusammenhang mit der im gleichen Konzert gespielten 6. Sinfonie Beethovens herzustellen. Er wurde von mehreren Rezensenten aufgegriffen und für die explizite inhaltliche Deutung der 6. Sinfonie genutzt, obgleich die Partitur keinerlei derartige Anmerkungen enthält und auch Kochan sich nie zu außermusikalischen Inhalten des Werkes äußerte. Dennoch sprach Udo Badelt vom „Tagespiegel“ in seiner Konzertankündigung von einer Sinfonie mit dem Zusatz „Blühende Landschaften“ – „Verweis auf das, was zu erwarten ist: Eine musikalische Auseinandersetzung mit dem Versprechen, das Helmut Kohl 1990 in einem möglicherweise unbedachten Moment den Ostdeutschen gemacht hat.“⁴⁹⁵ Auch Kai Köhler von der „Jungen Welt“ setzte sich in seiner „Blühende Landschaften?“ getitelten Besprechung über Kochans Intention absoluter Musik, die dem Rezipienten keine Deutungsrichtung vorgeben möchte, hinweg und griff das vermeintliche Programm auf, noch dazu in einer aggressiven linken Rhetorik, die ebenso wie die Amzolls vom „Neuen Deutschland“ nicht geeignet ist, Kochans Musik einer objektiven Bewertung zu unterziehen und

⁴⁹² Badelt 2011.

⁴⁹³ Wilkening 2011.

⁴⁹⁴ Wixforth 2011.

⁴⁹⁵ Badelt 2011.

bestehende Klischees eher bekräftigt als beräumt. Köhler schrieb zu Kochan und seinem Werk. „Wer 1989 die unvollkommene DDR für etwas noch weit Unvollkommeneres abschaffte, (...) fiel (...) prompt auf einen Kanzler herein, der von den ‚blühenden Landschaften‘ vorlog. Die Konterrevolution bedeutete das Ende der öffentlichen Wirksamkeit von Günter Kochan. (...) Seine Vokalwerke waren durch ihre Textauswahl als antifaschistisch und sozialistisch ausgewiesen, seine Musiksprache versuchte, Errungenschaften der Moderne mit Allgemeinverständlichkeit zu vermitteln. Beides passte nicht in die neue Zeit.“ Obwohl er einräumte, dass Kochan jede außermusikalische Erklärung verweigerte, wurden für ihn „verwüstete Landschaften sichtbar“, und es ging „unmissverständlich um Konflikte, die aufs Gesellschaftliche zielen.“⁴⁹⁶ Die eigenmächtige Ausdeutung von Kochans Musik gipfelte in einem im Online-Lexikon „Wikipedia“ veröffentlichten Artikel, welcher offensichtlich die Rezensionen aufgreift und eigenmächtig ausschmückt: „Er (Kochan, CQ) setzte sich in ihr (der 6. Sinfonie, CQ) mit den von Bundeskanzler Helmut Kohl propagierten Blühenden Landschaften und kritisch mit seinem eigenen Wirken auseinander. Thematisch ging er insbesondere auf die Deindustrialisierung und Entvölkerung von strukturschwachen Teilen Ostdeutschlands ein.“⁴⁹⁷ Diese Aussagen entbehren jeglicher sachlicher Grundlage, prägen aber durch ihre öffentliche Zugänglichkeit das Bild des Komponisten und seiner Musik. Auf diese Weise wird die Interpretation der Musik Kochans und anderer DDR-Komponisten zu einer selbsterfüllenden Prophezeiung: Wer in einem Werk explizite Ideen, seien sie weltanschaulicher oder anderer Art, finden will, wird eher fündig werden als jemand, der mit unvoreingenommenem Blick analysiert. Dass Vokalkompositionen, denen ein ideologisch gefärbter Text zugrunde liegt, nicht unparteiisch sein können, mag einleuchten. Auch dass bestimmte Schreibweisen und das ästhetische Selbstverständnis eines Komponisten und seiner Musik jenen einem bestimmten Lager zuordenbar machen und die Sympathie mit gewissen Denkweisen und Haltungen nahelegen, soll hier vollkommen unbestritten bleiben. Es darf jedoch, wie schon erwähnt, nicht zum Pauschalurteil führen, und besonders im Hinblick auf absolute Musik, wie sie im Falle der 6. Sinfonie vorliegt, sollte mit Vorsicht geurteilt werden.

Bis auf Wixforth vom Tagesspiegel, der das Konzert als „vorgekaute Vorführung von Kontrasten“ und Kochans Sechste als „technokratisch sperrige Uraufführung“ bezeichnete, die „rhythmisch und gestisch eisern traditionsorientiert (...) wie eine entfremdete Deformation von Richard Strauss’ ‚Zarathustra‘“⁴⁹⁸ klinge, hoben alle Rezensenten die handwerkliche Qualität von Kochans Komposition hervor. Köhler von der „Jungen Welt“ sprach von thematischer Geschlossenheit und einem unüberhörbaren Ausdrucksbedürfnis⁴⁹⁹. Stefan Amzoll vom „Neuen Deutschland“ bezeichnete die Sinfonie als eine „Arbeit von Rang“ und „ein redliches, sorgfältig gearbeitetes Werk“⁵⁰⁰ und lobte den Farbreichtum sowie die Ausgewogenheit und Überlegtheit der Gesten. Liesel Markowski vom „Blättchen“, ehemals Chefredakteurin vom Presseorgan des Komponistenverbandes der DDR,

⁴⁹⁶ Köhler 2011, 13.

⁴⁹⁷ [http://de.wikipedia.org/wiki/6._Sinfonie_\(Kochan\)](http://de.wikipedia.org/wiki/6._Sinfonie_(Kochan))

⁴⁹⁸ Wixforth 2011.

⁴⁹⁹ Köhler 2011.

⁵⁰⁰ Amzoll 2011.

„Musik und Gesellschaft“, erkannte „exzellenten kompositorischen Anspruch“ und „Kompositionskunst auf hohem Niveau“. Sie nannte das Werk ein „klingendes Drama kontrastvoller instrumentaler Figurationen, die hohe Kunsthaftigkeit und sinnliches Flair vereinen“, doch auch sie deutete es eigenmächtig als „Reaktion auf jene gesellschaftlichen Veränderungen, die den Komponisten offenbar zu mahnendem Appell inspirierten.“⁵⁰¹ Wilkening von der „Berliner Zeitung“ schließlich würdigte die handwerkliche Solidität der 6. Sinfonie, er erkannte Anknüpfungspunkte an Kochans 5. Sinfonie von 1985-87 und Einflüsse Blachers. Er bezeichnete das Stück als „Musik der feinen Linenaturen, die (...) niemals sentimental oder pathetisch wirkt, auch durch die konstruktiv, um nicht zu sagen einfach angelegten Ausdruckswechsel.“⁵⁰²

Die Hoffnung, mit dieser Kochan-Premiere „an repräsentativer Stelle“ eine Wiederbelebung von dessen Schaffen und längere Wirkungsgeschichte eingeleitet zu haben, die Köhler äußerte⁵⁰³, hat sich jedoch nicht erfüllt. Bis heute blieb die 6. Sinfonie das einzige größere aufgeführte Kochan-Werk der letzten Jahre.

6 Ausblick

Zwei Jahre sind inzwischen seit der Uraufführung von Kochans 6. Sinfonie vergangen, in denen sein Name erneut aus dem Blickfeld der Öffentlichkeit verschwunden ist. So verdienstvoll diese Premiere war, konnte sie dennoch keinen Anstoß für eine Wiederaufnahme Kochanscher Musik ins aktuelle Repertoire und eine erneute Beschäftigung mit der Musik dieses oder eines der zahlreichen anderen „vergessenen“ Komponisten der ehemaligen DDR bewirken.⁵⁰⁴ Seit 2011 fanden keine weiteren Aufführungen Kochanscher Werke statt, und immer noch harren zahlreiche Kompositionen der Nachwendezeit ihrer Uraufführung. Momentan ist nicht absehbar, ob und wann es zu einer Neubewertung der in dieser Arbeit beschriebenen Art gemäßigt-neuer DDR-Musik kommen wird. Zwar lässt das aktuell in den Konzertplänen erscheinende Repertoire an neuer Musik erahnen, dass sich die stilistischen Vorlieben und Bedürfnisse nicht nur der Intendanten, sondern auch der heutigen Komponisten (wieder) in gemäßigtere Bereiche verlagern. Insofern könnte auch Kochans Musik in Zukunft wieder interessant werden. Heute scheint jedoch die Zeit noch nicht reif, der Abstand zu den Vorgängen in der DDR noch nicht groß genug zu sein, um ihrer Kunst wieder objektiver und unvoreingenommener begegnen zu können, als es bisher der Fall war. Zu oberflächlich ist noch die Beschäftigung mit den spezifischen Entstehungsumständen, Wirkfaktoren auf den Kompositionsprozess und die musikanalytische Betrachtung von Kochans Schaffen. Zu sorglos werden noch bestehende Stereotype unreflektiert übernommen und weiterkolportiert, schlimmstenfalls dabei noch weiter ausgeschmückt, so dass Etiketten entstehen, die über den Komponisten Kochan eigentlich nichts aussagen oder einen falschen Eindruck erwecken. Als ein Beispiel sei nur das Bild des „Mittlers zwischen sozialistischem Realismus und Moderne“ genannt, welches in

⁵⁰¹ Markowski 2011.

⁵⁰² Wilkening 2011.

⁵⁰³ Köhler 2011, 13.

⁵⁰⁴ Markowski 2011.

den Pressemeldungen zum Tode Kochans 2009 von fast allen Autoren benutzt wurde, ohne dass einer von ihnen diese Begrifflichkeiten hinterfragt hätte.⁵⁰⁵

Um in der heutigen Zeit mit Kochans Musik einen Sinn stiften und so als Hörer Gewinn daraus ziehen zu können, muss sie, müssen ihre Aussagen und Botschaften auf ihre Relevanz für die Beantwortung oder auch nur Problematisierung heutiger Zeitfragen hin geprüft werden. Dieser Vorgang trifft prinzipiell zunächst auf alle Musik zu und ist kein Spezifikum des Umgangs mit der Musik der DDR. Auch Werke eines Bach, Beethoven, Brahms oder Šostakovič haben neben ihrer technischen Meisterschaft für den Hörer heute vor allem deshalb Relevanz, weil sie in der Lage sind, einen rational schwer fassbaren Prozess in Gang zu setzen, bei welchem mithilfe von Musik Grundfragen des menschlichen Daseins angesprochen werden. Noeske schrieb: „Ob eine Komposition (...) auch einer zukünftigen Gesellschaft Sinn vermitteln, grundlegende Fragen stellen und Orientierung ermöglichen kann, entscheidet nicht die soziale Relevanz eines Werkes innerhalb einer bestimmten politischen oder gesellschaftlichen Situation, sondern allein die Tatsache, ob eine ästhetische Äußerung, indem sie Verallgemeinerbares in sich birgt, über jene Konstellation hinauszuweisen vermag.“⁵⁰⁶ Nun sind die genannten Komponisten einsame Meister ihres Faches gewesen, und der Leser mag bezweifeln, ob Günter Kochan neben ihnen überhaupt der Erwähnung wert sei. Gewiss ist eine Gleichsetzung unzulässig, doch wäre es ebenso ungerecht, Kochan pauschal die Fähigkeit abzusprechen, in seiner Musik Grundfragen des menschlichen Daseins zu berühren. Auch wenn er vielleicht nicht zu den epochalen Genies des 20. Jahrhunderts zu rechnen sein mag, so ist es heute noch nicht möglich, Kochans Bedeutung für die Musikgeschichte seiner Zeit zu bestimmen. Oft hat die Musikhistoriographie gelehrt, dass Komponisten im Laufe der Zeit – mitunter nach Jahrzehnten bis Jahrhunderten – einer Neubewertung unterliegen; dass einst berühmte Namen verschwinden und andere wieder aufscheinen. Dieser „Filter der Geschichte“ lässt oft erst mit einigem zeitlichen Abstand erkennen, wie die großen Entwicklungslinien tatsächlich verlaufen und wie sich Komponisten mit ihrem Schaffen dazu verhalten. Für das 20. Jahrhundert ist es noch zu früh, um solche Entwicklungslinien definitiv auszumachen und festhalten zu können, welcher Teil der Musik des vergangenen Jahrhunderts zukünftig Bestand haben und wie in Fortsetzung dessen zukünftige Musik gestaltet sein wird.

Damit aber eine solche Frage nach den „ewigen Wahrheiten“ überhaupt gestellt werden und damit evtl. eine Neubewertung geschehen kann, muss in der Wahrnehmung von Kochan und seiner Musik zunächst ein Perspektivwechsel stattfinden, welcher bis jetzt noch auf sich warten lässt. Solange Kochan „nur“ als „DDR-Komponist“ betrachtet wird, der dem aus heutiger Sicht falschen Ideal folgte und dessen Lebenswerk deswegen pauschal als wertlos deklariert wird, kann diese Umwertung nicht stattfinden – zu verstellt ist noch der Blick auf die Musik durch politische und ideologische Werturteile über die Person. Würde Kochan in objektiverer Weise wahrgenommen als ein Komponist, der sich unter den besonderen Umständen des sozialistischen Staates, in welchem er lebte, künstlerisch geäußert hat und mit seiner Musik die Fragen seiner Zeit problemati-

⁵⁰⁵ Korffmacher 2009, o. A. 2009b, o. A. 2009c, Uehling 2009 und o. A. 2009e.

⁵⁰⁶ Noeske 2005b, 186.

sierte, fiele es möglicherweise leichter, seine Werke nach qualitativen Kriterien zu beurteilen statt wie heute vorrangig nach ideologischen. In dieser Arbeit wurde der Versuch unternommen, zu hinterfragen, welche Einflüsse auf eine Künstlerpersönlichkeit wie Kochan in der DDR wirkten, welche Handlungsoptionen sich im Zusammenspiel mit persönlichen Faktoren, Idealen und Vorlieben daraus ergaben und welche Art von Musik letztlich unter einer solchen Faktorenkonstellation entstehen konnte. Es sollte verdeutlicht werden, dass es in Kochans kompositorischem Schaffen durchaus verschiedenwertige Kategorien gibt, denen auch er selbst unterschiedliche Wichtigkeit zumaß. Außer Frage steht, dass nicht alle Werke Kochans einer solchen qualitativen Prüfung standhalten können. Wenngleich uns beispielsweise die Gebrauchsmusik heute größtenteils nur noch befremdet, so wäre es zugleich zu kurz gegriffen, angesichts dessen zu behaupten, dass „ewige Wahrheiten“, wie Noeske (Anm. 506) sie andeutete, von Menschen in einem sozialistischen Staat generell nicht formuliert werden konnten. Die Werkanalysen dieser Arbeit sollten zeigen, dass gerade Kochans absolute Musik, welche immerhin den Großteil seines Schaffens umfasst, keinesfalls nur unter dem Gesichtspunkt sozialistischer Dialektik interpretiert werden muss, wie es bisher meist geschah, sondern dass die dort künstlerisch gestalteten Konflikte und Probleme durchaus unabhängig von bestimmten politischen Systemen und Gesellschaftsentwürfen Bestand haben und auch in einem anderen Zeitzusammenhang wiedergefunden werden können. Günter Kochan selbst war zeitlebens einerseits von der Hoffnung erfüllt, eine Musik zu schaffen, die für den Hörer Relevanz erkennen lässt, Probleme anspricht, dies diesen auch bewegen und sich dem Publikum mitteilt. Zugleich war er trotz seiner langjährigen Anerkennung als bedeutender Komponist von andauernden Zweifeln über den Erfolg dieses Bestrebens geplagt und arbeitete deswegen permanent an der Vervollkommnung seiner Tonsprache, um sicherzustellen, dass er das, was er über seine Musik mitzuteilen beabsichtigte, dieser auch seinen Vorstellungen entsprechend einschreiben konnte. Udo Zimmermann erinnerte sich: „Man müsste (Kochan) darin bestärken, daß das, was er geleistet hat (...), wichtig für uns ist. Vielleicht wird sich das in vollem Maße erst in Jahren zeigen. Aber daß es so ist, davon bin ich überzeugt.“⁵⁰⁷ Ob sich diese Überzeugung bewahrheitet, werden zukünftige Jahrzehnte zeigen. Ein Anfang ist gemacht, wenn der Name Kochan nicht in Vergessenheit gerät und die Erinnerung an seine Musik als die eines bedeutenden Sinfonikers aus einem untergegangenen Staat und eines musikalischen Chronisten seiner Zeit bewahrt wird.

⁵⁰⁷ Udo Zimmermann in Gerlach 1991, 381.

7 Anhang

7.1 Verzeichnis der Werke Günter Kochans

7.1.1 Anhang 1 – Systematisches Verzeichnis der Werke Günter Kochans

Günter Kochan (1930-2009) - Werkverzeichnis (Kategorisierung angelehnt an Krzysztof Meyer, Dmitri Schostakowitsch, Mainz 1998, 587-606.)

I Oper

- **I/1** Karin Lenz. Oper in 10 Bildern. Libretto: Erik Neutsch. Entstanden **1968-70**. 2222 4331 Pk Schl Klav Cel Str, Bühnenmusik: 0221 2000; Dauer: 90min; Noten: Autographdruck bei DVfM, leihweise; UA 2.10.1971 Berlin, Deutsche Staatsoper, Heinz Fricke, Regie: Erhard Fischer; Auftragswerk der DSO Berlin.

II Orchesterwerke

- **II/1** Konzert im alten Stil für kleines Orchester. Entstanden **1946**. 1110 1100 Str. 2 Sätze. Anm. des Komponisten: Diese Komposition warf mir der Luckauer Oberschul-Direktor Friedrich Kaempfer buchstäblich an den Kopf: „Nimm deinen Mist.“ --- Es ist ja noch lange nichts, das weiß ich aber - - ---- 1946. Noten: Man.
- **II/2** Suite für Streichorchester. Entstanden **1947/48**. Noten: Man.
- **II/3** I. Symphonie. Entstanden **1948**. 2222 4300 Pk Str. Sätze: 1. Satz (vollständig), 2. Satz (Fragment). Noten: Man.
- **II/4** Divertimento für Streichorchester. Entstanden **1949/50**. Sätze: 1. Präludium, 2. Tempo di minuetto, 3. Capriccio, 4. Romanze, 5. Rondeau. 15-20min. Noten: Man. Aufgeführt vom Orchester der Jungen Welt.
- **II/5** Erste Sinfonie. Entstanden ca. **1953** gemäß Bericht von Inge Kochan. Man. vom Komponisten vernichtet.
- **II/6** Polkas. Heiteres Stück für großes Orchester op. 33 (?). Entstanden **1955**. 3222 4231 Pk Schl Str. 4min. Noten: VNM209. MIZ Band 79-006. UA Rundfunk-Orchester Berlin, Otto Dobrindt.
- **II/7** Kleine Suite für Orchester op. 13 aus der Filmmusik „Bärenburger Schnurre“. Entstanden **1956/57**. 2222 4231 Pk Schl Str. Sätze: Capriccio, Romanze, Intermezzo, Finale. 12min. Noten: IMB7521, VNM 253. MIZ Band 71-074. UA Gr. Rundfunkorchester Berlin, A.F.Guhl.
- **II/8** Ralswieker Tänze für Orchester. Fünf Tänze aus „Klaus Störtebeker“. Entstanden **1959**. 2222 4200 Schl Tb Str. Sätze: 1. Sarabande - Allegro, 2. Adagio ma non troppo, 3. Gavotte, 4. Grave, 5. Allegro con fuoco. 12min. MIZ Band 79-078.
- **II/9** Fröhliche Ouvertüre für kleines Orchester op.26. Entstanden **1960**. 2122 2100 Pk Schl Klav Str. 5min. Noten: VNM228. MIZ Band 74-021. UA 1.10.1060, Berlin. Der Freien Deutschen Jugend gewidmet.
- *1958/60 Suite Nr. 1 für Orchester, Solo und Chor siehe unter Bühnen- und Filmmusik.*
- **II/10** Sinfonietta 1960 op. 23. Entstanden **1959/60**. 3222 4231 Pk Schl Klav Str. Sätze: Ballade: Moderato, Capriccio: Vivace, Elegie: Lento, Finale: Allegro molto. 22min. Noten: EP4994. MIZ Band 12-190. UA 19.11.1960, Dresdner Philharmonie, Heinz Bongartz. Festakt zum 90jährigen Bestehen der Dresdner Philharmonie. Widm. der Dresdner Philharmonie und Prof. Heinz Bongartz.
- **II/11** Fünf Sätze für Streichorchester. Entstanden **1961**. Entspricht den Fünf Sätzen für Streichquartett, mit hinzugefügter eigenständiger Cb-Stimme.

- **II/12** Suite Nr.2 für Orchester „Goldoni-Suite“ aus „Italienisches Capriccio“ (DEFA-Film). Entstanden **1961**. 2222 2200 Pk Schl Str. Sätze: 1. Ouvertüre, 2. Canzonette mit 2 Variationen, 3. Intermezzo, 4. Nocturno, 5. Scherzo. 12min. Noten: IMB A 1541. MIZ Band 72-066 – siehe auch Filmmusik.
- **II/13** Orchestervariationen über Eislers Solidaritätslied. Darin: V. Andante. Entstanden **1961**. Gemeinschaftskomposition mit Andre Asriel, Fritz Geißler, Herbert Kirmße, Siegfried Köhler, Dieter Nowka, Joachim Werzlau und Ruth Zechlin. 3223 4331 Pk Schl Str. Ges (Thema und 8 Var., ges. 22min). Noten VNM10407. Dem VKM zum 10. Jahrestag 1961.
- **II/14** 13. August. Sinfonischer Marsch. Entstanden **1961/62**. Gr. Orch. 4min. MIZ Band 12-205.
- **II/15** Konzert für Orchester. Entstanden **1962**. 3223 4331 Pk Schl Klav Str. Sätze: 1. Allegro, 2. Presto, 3. Laghetto, 4. Allegro molto, 5. Epilog (Andante). 30min. Noten: VNM238. MIZ Band 12-224, Schallplatten Eterna 820530, Nova 885070. UA 7.10.1962, Kongresshalle Leipzig, RSO Leipzig, Herbert Kegel.
- **II/16** Sinfonie für großes Orchester mit Chor. Text: Paul Wiens. Entstanden **1962/63, rev. 1964**. Gem. Chor, 3223 4331 Pk Schl Klav Str. Sätze: 1. Moderato - Allegro molto - Moderato, 2. Prestissimo, 3. Andante, 4. Largo – Allegro con brio – Largo - Moderato –Vivace. 30min. Noten: IMB A3151 und VNM 10386. MIZ Band 11-137. Voraufführung 13.11.1963. Thomas-Müntzer-Haus, Festtage Neuer Musik Oschatz, Rundfunkinfonieorchester (RSO) Leipzig, Rundfunkchor Leipzig, Herbert Kegel. UA 6.12.1063, Berlin. UA der Neufassung 16.10.1964, Weimar.
- **II/17** Orchestervariationen über ein Thema von Carl Maria von Weber (auch: Divertimento für Orchester). Entstanden **1964**. 2122 2111 Pk Schl Klav Str. Aufbau: Introduction - Thema mit 16 Variationen – Coda. 12-15min. Noten: EP9093. MIZ Band 12-318. UA 1.2.1965, Städt. BSO, Kurt Sanderling.
- **II/18** Variationen über eine Venezianische Canzonetta für Klavier und kleines Orchester. Entstanden **1966**. Solo-Klav, 2222 2100, Pk, Schl, Str. 11min. Noten: IMB A 3822, EP 9174.
- **II/19** Sinfonie Nr. 2 in einem Satz - Zum 20. Jahrestag der DDR. Entstanden **1968**. 3223 4231 Pk Schl Klav Str. 16min. Noten: DVfM1644. MIZ Band 11-208, Schallplatte Nova 885002. UA 21.2.1969, II. Musik-Biennale Berlin, Deutsche Staatsoper, BSO, Kurt Sanderling.
- **II/20** Suite Nr. 3 für Orchester (Rostocker Suite). Musik zu dem DEFA-Dok-Film "750 Jahre Rostock". Entstanden **1968**. Filmmusik. 3222 4221 Pk Schl Klav Str. Sätze: 1. Einleitung und Thema, 2. Toccata, 3. Variation I, 4. Intermezzo, 5. Variation II, 6. Intermezzo, 7. Invention, 8. Finale: Variation 3. 15min. Noten: EP9142. Aufnahme: MIZ Band 12-506 (nicht mehr vorhanden) – siehe auch Filmmusik.
- **II/21** Variationen über ein Thema von Mendelssohn für Klavier und Orchester/ Mendelssohn-Variationen. Anlässlich des 125. Todestages von Mendelssohn. Entstanden **1971/72**. Solo-Klav 2222 4221 Pk Schl Str. Aufbau: Thema, 20 Variationen, Coda I/II. 21min30. Noten: EP 9559. MIZ Band 12-492, Schallplatte Nova 885 188. UA 3.11.1972, Berlin, Staatskapelle Berlin; Dieter Zechlin, Klavier; Günter Herbig.
- **II/22** Capriccio für Streichorchester. Entstanden **1972**. Material liegt bei Rundfunk-Musikschulorchester. 4-5min. Dem Jugendstreichorchester der DDR zu den Weltfestspielen 1973 in Berlin gewidmet. Noten: Man.
- **II/23** Sinfonie Nr. 3 (mit Sopran-Solo), "Dem Andenken Hanns Eislers gewidmet". Text: Johannes R. Becher. Entstanden April-Okt. **1972**. Solo-Sopr 3333 4440 Pk Klav Str-Quart Str. Sätze: 1. Prolog: Adagio man non troppo, 2. Allegro, 3. Epilog - Adagio ma non troppo. 27min30. Noten: EP9598. MIZ Band 11-265; Schallplatte Nova 885107st. UA 12.11.1973 Rostock, Roswitha Trexler - S, Orchester des Volkstheaters (Philh. Orch.), Ltg. Gerd Puls.
- **II/24** Konzert für Bläserquintett und zwei Streichergruppen. Entstanden **1975**. Neufassung von 1977. Bläserquintett, Str (doppelt). Sätze: Episoden - Nocturne – Finale. 22min. Noten: VNM 364. MIZ Band 136-076 . UA 18.2.1977 Berlin, VI. Musik-Biennale, Staatskapelle Berlin, Bläserquintett der Staatskapelle Berlin, Ltg. Alexandr Dmitriev.

- **II/25** Bilder aus dem Kombinat. Sieben Orchesterstücke. 2222 4331 Pk Schl (2) Str. Entstanden **1976/77**. Sätze: 1. Landschaft, 2. März, 3. Blumen, 4. Alarm, 5. Moskauer Kinder, 6. Zirkusclown, 7. Landschaft II. 16min. Noten: VNM387. UA 30.6.1978 anlässlich der 17. Arbeiterfestspiele in Sonneberg. Arbeitersinfonieorchester Bitterfeld, Franz-Arne Eichhorn.
- **II/26** Passacaglia und Hymne für Großes Orchester. Gewidmet Olaf Koch und der Halleschen Philharmonie. Entstanden **1979**. 3223 4331 Pk Schl Str. 14min. Noten: VNM405. MIZ Band 12-609. UA Halle 22.9.1980 (10.12.1979?).
- **II/27** In Memoriam (für Konrad Wolf und Paul Wiens). Musik für Orchester Nr. 1. Entstanden **1982**. 3232 2000 Pk Schl Klav Str, Streichquartett. Sätze: 1. Vorspiel, sehr ruhig; 2. Fuge I, ruhig, fließende Viertel; 3. Zwischenspiel, frisch und lebhaft, 4. Fuge II, langsam, 5. Nachspiel, sehr ruhig. 20min. Noten: DVfM. MIZ Band 12-638, Schallplatte Nova 885265. UA 15/16/17.12.1984 Berlin, BSO, Claus-Peter Flor.
- **II/28** Metamorphosen '83 für Orchester. 3333 4331 Pk Schl Klav Str 16min. Entstanden **1983**. 16min.
- **II/29** Sinfonie Nr. 4. Entstanden **1983/84**. 3223 4231 Pk (4) Schl (3) Str. Sätze: 1. Moderato - Allegro, 2. Adagio molto, 3. Lento - Presto - Lento. 36min. Noten: VNM492. MIZ Band 11-321, Schallplatte: Nova 885265. UA 1.2.1985, Berlin, X. Musik-Biennale, BSO, Claus Peter Flor.
- **II/30** Konzertante Szenen für 27 Instrumentalisten. Entstanden **1984**. 3033 0330 Pk (2) Schl (2) Hf (2) Klav Vc (4) Cb. Sätze: 1. Präludium, 2.-4. 1.-3. Szene, 5. Interludium (Fuge), 6.-8. 4.-6. Szene, 9. Postludium. 30min. Noten: VNM 10378. UA Halle 14.4.1986, Hallesche Philharmonie, Ude Nissen.
- **II/31** Präludium für Orchester. Zum 40. Jahrestag der FDJ. Entstanden **1985**. 3223 4331 Pk Schl (3) Str. 7min. Noten: VNM. MIZ Band 12-639. UA 6.3.1986, Berlin, Schauspielhaus, FDJ-Sinfonieorchester, Reinhard Seehafer. Komponiert für das FDJ-Sinfonieorchester der DDR.
- **II/32** Sinfonie Nr. 5. Entstanden **1985-87**. 3233 4331 Pk Schl (2) Str. 20min. Noten: DVfM 1750. MIZ Band 11-338. UA 13./14/15.11.1987 Berlin, Berliner Sinfonieorchester (BSO), Claus Peter Flor. Claus Peter Flor und dem Berliner Sinfonieorchester gewidmet.
- **II/33** Und ich lächle im Dunkeln dem Leben. Musik für Orchester Nr. 2. Nach Briefen von Rosa Luxemburg. Entstanden **1987**. 3232 4220 Pk Schl (2) Hf Str. Sätze: 1. Präludium, 2. Toccata, 3. Elegie I, 4. Capriccio, 5. Elegie II, 6. Passacaglia, 7. Postludium. 20min. Noten: DVfM. UA 14./15./16.2.1989, Karl-Marx-Stadt, Stadthalle, 6. Sinfoniekonzert der Robert-Schumann-Philharmonie, Dieter-Gerhardt Worm.
- **II/34** Konzert für Orchester Nr. 2. Entstanden **1988-90**. 3232 4331 Pk Schl Klav Cel Str. Sätze: 1. Stürmisch, 2. Ruhig, 3. Sehr frisch, 4. Langsam, 5. Schnell, 6. Verhalten. 20min. Entstanden 1988-90. Noten: Man.
- **II/35** Herbstbilder. Metamorphosen für 28 Solostreicher. Entstanden **1990/91**. Sätze: 1. Andante, 2. Presto, 3. Moderato, 4. Energico, 5. Adagio, 6. Vivace, 7. Andante. 18min. Noten: Man.
- **II/36** Sinfonietta für Streicher. Entstanden **2001/02**. Sätze: 1. Fantasie, 2. Variationen, 3. Epilog. 17-18min. Noten: Man. SLUB.
- **II/37** Sinfonie Nr. 6. Entstanden **2004-06**. 3232 4331 Pk Schl (3) Klav Str. Sätze: 1. Moderato sostenuto, 2. Larghetto, 3. Furioso, 4. Adagio, 5. Allegro, 6. Moderato-Lento. 22,5min. UA 11./12.2.2011 Berlin, Konzerthaus, 3. Konzert, Konzerthausorchester Berlin, Leitung: Lothar Zagrosek.

III Konzerte

- **III/1** Konzert für Violine und Orchester Nr. 1 D-Dur op. 1. Entstanden **1952**. Solo-VI 2222 4200 Pk Schl Str. Sätze: 1. Allegro molto, 2. Lento, 3. Vivace con brio. 18min30. Noten: EP4637/ EP4621 (KIA). MIZ Band 131-008. Arbeit der Meisterschülerzeit bei H. Eisler. UA 28.9.1952 RSO Berlin, Adolf Fritz Guhl. Ausgabe für Violine und Klavier bearbeitet von Curt Beilschmidt.

- **III/2** Konzert für Klavier und Orchester op.16. Entstanden **1957/58**. Solo-Klav 1202 2100 Schl Pk Str. Sätze: 1. Allegro, 2. Andante, 3. Allegro con brio. 20min. Noten: EP4948. MIZ Band 263-152, 133-043; Schallplatte Eterna 820268. UA 9.11.1958 Dresdner Musiktage, Kl. Dieter Zechlin, Dresdner Philharmonie, Heinz Bongartz.
- **III/3** Concertino für Flöte und kleines Orchester. Entstanden **1963/64**. Solo-Fl, 1222 1000 Schl Str. Sätze: 1. Lento-Allegro, 2. Andantino, 3. Vivace-Andante. 16-20min. Noten: EP5528, EP9089 (KIA). MIZ Band 134-013. UA 2.10.1964 Staatskapelle Dresden, Fl. Johannes Walter, Ltg. Herbert Kegel a.G.
- **III/4** Fantasie für Flöte und Orchester. (Zum 20. Jahrestag der SED). Entstanden **1965**. Solo-Fl 0122 2110 Schl Klav/Cel Cemb/Cel Str. 10-12min. Noten: IMB A 3826. UA 17.4.1967 Rostock, Fl. Immanuel Lucchesi, PO Rostock, Ltg. Gerd Puls.
- **III/5** Konzert für Violoncello und Orchester Nr. 1. Zum 20. Jahrestag der DDR. Entstanden **1967**. Solo-Vc 2222 4231 Pk Schl Klav Str. Sätze: 1. Andante-Agitato-Andante, 2. Moderato-Allegro vivace. 20min. Noten: DVfM leihweise. UA 1.7.1968 Großes Haus des Volkstheaters Rostock, 10. Philh. Konzert, Theaterorchester Rostock, Vc. Friedemann Erben, Ltg. Gerd Puls.
- **III/6** Solidaritätslied. Variation. Entstanden **1967**. Oboe und Streichorch. 1,5min. Man.
- **III/7** Konzert für Viola und Orchester. Entstanden **1973/74**. Solo-Va 2222 4221 Pk Schl Klav Str. Sätze: 1. Metamorphosen, 2. Capriccio. 26min. Noten: VNM 322. MIZ Band 136-076 und 136-118; Schallplatte Nova 885107st. UA 16.2.1975 Berlin, V. Musik-Biennale. Hallesche Philharmonie, Va. Alfred Lipka, Ltg. Olaf Koch.
- **III/8** Konzert für Violoncello und Orchester Nr. 2. Entstanden **1976**. Solo-Vc 3222 4221 Pk Str. Vier Sätze. 24min30. Noten: Autographdruck EP 5357. MIZ Band 132-029, 136-102; Schallplatte Nova 885188st. UA 5.5.1978 Philharmonisches Orchester Rostock, Vc. Jürnjakob Timm, Ltg. Gerd Puls.
- **III/9** Konzert für Violine und Orchester Nr. 2. Entstanden **1980**. Sätze: 1. Fantasie, 2. Toccata, 3. Nocturno, 4. Rondo. 27min. Noten: VNM435. MIZ Band 131-108. UA 19.2.1982 Berlin, DDR-Musiktage, Vl. Egon Morbitzer, Staatskapelle Berlin, Ltg. Friedrich Goldmann. Man. SLUB.
- **III/10** Musik für Altblockflöte (oder große Flöte), 25 Streichinstrumente und Schlagwerk. Nach der Musik für Altblockflöte und Cembalo (1996). Entstanden **2000**. Alt-Blfl, Vl (10), Va (6), Vc (6), Cb (3), Schl. Sätze: 1. Moderato - Adagio, 2. Allegro molto, 3. Andante tranquillo, 4. Allegretto con spirito, 5. Molto sostenuto, 6. Prestissimo, 7. Moderato – Adagio. Noten: Man. SLUB.
- **III/11** Concertante Musik für Flöte und 24 Streichinstrumente. Entstanden **2007**. Solo-Fl, Vl (14), Va (4), Vc (4), Cb (2). Sätze: 1. Allegro molto, 2. Andante sostenuto, 3. Vivace agitato, 4. Adagio cantabile. 5. Presto-Lento-Presto. 19min. Noten: Man. SLUB.

IV Kammermusik

- **IV/1** Kanon für zwei Geigen. Entstanden ca. **1944**. Noten: Man.
- **IV/2** Adagio für Streichquartett. Entstanden **1946**. Noten: Man.
- **IV/3** Sonatine in A. Entstanden **1946/47**. Vl und Klav. 7min. Noten: Man.
- **IV/4** Kleine Spielmusik für Schülerorchester Nr. 1 (Serenade über ein altes deutsches Volkslied). Entstanden **1947**. Fl, Ob ad lib, Fag ad lib, Klav, Harm, 3Vl, Vc, Cb ad lib. 4-5min. Noten: Man.
- **IV/5** Sonate in g (Quasi una fantasia). Entstanden **1947**. Vl und Klav. Sätze: 1. Andante espressivo, 2. Allegro scherzando. 14min. Noten: Man.
- **IV/6** Sonate für Trompete und Klavier. Entstanden **1949**. Verbleib unklar.
- **IV/7** Violinsonate. Entstanden **1949**. Vl und Klav. 4 Sätze. Noten: Man.
- **IV/8** Sportmarsch der Deutschen VP, Marsch für Blasmusik (Bearb.: Helmut Gatzka). Entstanden vor **1953**. Blasorch. 3min. Noten: Man. MIZ Band 82-008, Schallplatte: Zentrales Orch. des Mdl/Kaufmann Z8-110225.

Arbeit der Meisterschülerzeit bei H. Eisler. Anm. im Protokoll Berlin 20.1.1953: „Mehr für sportliche Übungen geeignet“.

- **IV/9** Trio für Violine, Violoncello und Klavier op. 4. Entstanden **1953/54** (Neufassung von 1954). VI Vc Klav. Sätze: 1. Andante con moto (poco sostenuto), 2. Allegro scherzando, 3. Larghetto, 4. Allegro molto con brio. 17min Noten: EP 4669, IMB 4864. MIZ Band 22-007, 22-060. Arbeit der Meisterschülerzeit bei H. Eisler. UA: 11.4.1954, Berlin. (Angabe im MIZ: 12.9.1954 Dresden, Staatstheater, VI Gottfried Lucke, Vc Clemens Dillner, Klav Günter Blumhagen.) Man. SLUB.
- **IV/10** Streichquartett op. 10. Entstanden ca. **1955/56**. Einzige Information über die Existenz dieses Werkes aus Typoskript „Günter Kochan“ im MIZ, S. 4.
- **IV/11** Rhapsodie für Violine und Klavier op. 11a. Entstanden **1956**. VI Klav. Sätze: Andante. Poco rubato – Allegro molto – Andante. 8min. Noten: IMB 8387.
- **IV/12** Divertimento für Flöte, Klarinette und Fagott op. 12. Entstanden **1956**. FI Ob Fag. Sätze: 1. Allegro, 2. Lento, 3. Allegretto, 4. Presto. 8min. Noten: EP4934a, IMB 9133. MIZ Band 22-026.
- **IV/13** Sonate für Violoncello und Klavier. Entstanden **1958/61**. Vc Klav. Sätze: 1. Allegro, 2. Adagio, 3. Vivace. 13min. Noten: EP9013. UA Dezember 1961.
- **IV/14** Lied und Marsch für drei Instrumente. Entstanden **1960**. Ob (2) Fag oder FI Ob Fag oder KI (2) Fag. Sätze: 1. Lied (Andante), 2. Marsch (Allegretto). Noten in: VNM31677.
- **IV/15** Capriccio. Entstanden **1961**. Solo-Akkordeon. In: Konzertante Studien für Akkordeon. Noten: DVfM 31017, erschienen 1974.
- **IV/16** Vier kleine Stücke für Soloflöte. Entstanden **1961**.
- **IV/17** Fünf Sätze für Streichquartett. Entstanden **1961**. VI (2) Va Vc. Sätze: 1. Allegro giocoso, 2. Andante cantabile, 3. Vivace, 4. Adagio ma non troppo. 15min. Noten: EP9020(a). MIZ Band 21-119; Schallplatte Nova 885033. UA Festtage neuer Musik Dresden, Ulbrich-Quartett Dresden, 15.11.1963. *Siehe auch unter Orchesterwerke, Fünf Sätze für Streichorchester.*
- **IV/18** Sonate für Violine und Klavier in einem Satz. Entstanden **1962**. VI Klav. 10-12min. Noten: Man. MIZ Band 23-097. UA 24.2.63, Volksbühne.
- **IV/19** Zwei kleine Stücke für Soloflöte. Entstanden **1962**.
- **IV/20** Dialog und Scherzo für Violoncello und Klavier. Entstanden **1964**. Vc Klav. 2,5min.
- **IV/21** Divertimento für Schülerorchester. Entstanden **1964**. Str Klav Trm Trgl. Sätze: 1. Marsch, 2. Romanze, 3. Scherzo. 5min. In: Jugend musiziert III. Zeitgenössische Ensemblesmusik DVfM 32047.
- **IV/22** Drei Kleine Stücke. Entstanden **1964**. Blfl (2) KI Klav Trm Trgl. Sätze: 1. Marsch, 2. Romanze, 3. Scherzo. 4min.
- **IV/23** Flötenstudien. Erschienen **1964**. FI. solo. Sätze: 1. Allegretto, 2. Improvisation, 3. Scherzo. Noten in „Flötenstudien im alten und neuen Stil. Band 2.“ Als Studien als Beitrag zu diesem Band komponiert. Noten: Hofmeister Nr. 7369.
- **IV/24** Kleines Streichquartett in zwei Sätzen. Entstanden **1965**. Strquart. Sätze: 1. Sehr ruhig - Frisch - Sehr ruhig, 2. Thema mit Variationen. 8-10min. Noten: VNM267, IMB A 2946.
- **IV/25** Vier Sätze für Streichorchester. Entstanden **1966**. Str. Sätze: 1. Allegro giocoso, 2. Adagio ma non troppo, 3. Vivace, 4. Allegro molto. 13min. Noten: EP9020b. UA 18.5.1964 Kammerorchester der Berliner Hochschule, Berlin, Apollo-Saal.
- **IV/26** Rondo capriccioso. Entstanden **1968**. VI Klav. 1,5min. Noten: EP5431.
- **IV/27** Streichquartett 1973/74 in einem Satz. Dem Streichquartett der DSO Berlin gewidmet. Entstanden **1973**. Strquart. 16min. Noten: EP4966a. MIZ Band 21-227. UA 19.3.1974 Berlin, Streichquartett der Dt. Staatsoper.

- **IV/28** Fantasie für Viola allein. Entstanden **1975**. Solo-Va. Sätze: 1. Energico, 2. Andante, 3. Prestissimo furioso. 9min. Noten: erschienen 1977 in NM337. Reihe Vortragliteratur Viola 2. Stücke für Viola allein. Hrsg. Alfred Lipka. UA 22.9.1980 Berlin, HfM Hanns Eisler, Alfred Lipka, Va.
- **IV/29** "Versteck". Szene für Piccolo und Tuba. Entstanden **1976**. Picc, Tb. 2min40. MIZ Band 23-128, 06-022, 06-032.
- **IV/30** Katze und Maus. Szene für Piccoloflöte und Tuba. Entstanden **1976**. Picc, Tb. 2-3min. Noten: Man.
- **IV/31** Sieben Miniaturen für vier Tuben. Entstanden **1977/78**. 4 Tb. Sätze: 1. Moderato, 2. Lento, 3. Allegretto, 4. Largo, 5. Allegro molto, 6. Adagio, 7. Prestissimo. Noten: VNM358. UA 17.6.1978 Musikfestival Los Angeles, University of Southern California, LA Tuba Quartet - Roger Bobo, Tommy Johnson, James Self, Donald Waldrop.
- **IV/32** Streichtrio. Für E. H. Meyer zum 75. Geburtstag. Entstanden **1979/80**. VI Va Vc. Sätze: 1. Heftig bewegt, 2. Sehr ruhig, 3. Schnell und wild. 12min. Noten: VNM436. UA: 23.5.1981, Dresden, Plenarsaal des Neuen Rathauses, Eröffnung der Musikfestspiele 1981, VI Peter Glatte, Va Winfried Berger, Vc Joachim Bischof. Dresdner Musikfestspiele.
- **IV/33** Monolog für Tuba. Entstanden **1980**. Tb. 2,5min. Noten: VNM. UA 16.11.1980.
- **IV/34** Sonate für Viola und Klavier. Entstanden **1984/85**. Va Klav. Sätze: 1. Grave, 2. Presto-Grave, 3. Allegro-Grave. 15min. Noten: VNM2001. UA 18.2.1986 in Vilnius durch Alfred Lipka, Va und Dieter Zechlin, Klav. Man. SLUB.
- **IV/35** Fünf Bagatellen für 4 Posaunen. Komponiert für das Posaunenquintett Berlin. Entstanden **1987**. 4 Pos. Sätze: 1. Schnell, 2. Langsam, 3. Mäßig, 4. Ruhig, 5. Frisch. 10min. Noten: VNM 2085. MIZ Band 21-305. UA 25.2.1988 Berlin, Apollo-Saal, DDR-Musiktage 1988 Mitglieder des Posaunenquintetts Berlin: Wilfried Helm, Altpos., Ralf Zank, Norman Reichelt, Tenorpos., Jörg Lehmann, Basspos. Man. SLUB.
- **IV/36** Klavierquintett. Entstanden **1992/93**. Sätze: 1. Heftig, 2. Langsam, zart, 3. Schnell, wild, 4. Heftig - ruhig, verhalten. 12min. UA 28.5.2000 Leipzig, Gewandhaus, Rolf-Dieter Arens (Klavier), Gewandhaus-Quartett: Frank-Michael Erben (Violine), Conrad Suske (Violine), Volker Metz (Viola), Jürnjakob Timm (Violoncello)
- **IV/37** Schneiders Höllenfahrt für vier Posaunen und Tuba. Entstanden **1993**. UA PosaunenQuintett Berlin.
- **IV/38** Sieben deutsche Volkslieder für vier Posaunen und Tuba. Entstanden **1993**. Sätze: 1. Ade zur guten Nacht; 2. Wach auf, wach auf; 3. Kume kum, Geselle min; 4. Ei, du feiner Reiter, 5. Ich wollt', daß ich daheim wär'; 6. Komm stiller Abend wieder; 7. Die Leineweber haben eine saubere Zunft. UA PosaunenQuintett Berlin. Noten: Man. (SLUB)
- **IV/39** Sieben Szenen für Flöte, Viola und Gitarre. Entstanden **1993**. Noten: Man. (SLUB)
- **IV/40** Duo für Klarinette und Klavier. Entstanden **1994/95**. Sehr schnell, frisch. 13min. Noten: Man. SLUB.
- **IV/41** Konzertstück für vier Posaunen und Tuba. Entstanden **1995/96**. UA PosaunenQuintett Berlin.
- **IV/42** Musik für Altblockflöte und Klavier oder Cembalo. Für Markus Zahnhausen. Entstanden **1996**. Sätze: 1. Sehr langsam zart und leise, 2. Schnell und wild, 3. Ruhig fließend, 4. Frisch und lebhaft, 5. Mäßig langsam, 6. So schnell wie möglich, rasend, 7. Leise, zart und sehr langsam. UA Markus Bartholomé, Altblockflöte; Andreas Skouras, Cembalo. Noten: Man. SLUB.
- **IV/43** Divertimento für Blasinstrumente. Fassung für Blockflötenensemble. Entstanden **1997/98**. Sätze: 1. Allegro, 2. Adagio, 3. Veloce, 4. Andante, 5. Lento – Vivace. Noten: Man.
- **IV/44** Divertimento für Blasinstrumente. Entstanden **1998/99**. Fassung für 2232 4000 Cb. 18min. Noten: Man.
- **IV/45** Drei Miniaturen für Kontrabaß solo (auch Vc.). Entstanden **1999**. Sätze: 1. Adagio (Präludium), 2. Prestissimo (Variationen), 3. Andante (Postludium). 8min. Noten: Man. SLUB.
- **IV/46** Fünf Miniaturen für Kontrabaß solo. Entstanden **1999**. Sätze: 1. Adagio, 2. Allegro, 3. Larghetto, 4. Veloce, 5. Prestissimo. 11min. Noten: Man.

- **IV/47** Musik für Alt-Blockflöte (oder große Flöte), 25 Streichinstrumente und Schlagwerk, nach der Musik für Altblockflöte und Cembalo 1996. Entstanden **2000**. Sätze: 1. Moderato-Adagio, 2. Allegro molto, 3. Andante tranquillo, 4. Allegro con spirito, 5. Molto sostenuto, 6. Prestissimo, 7. Moderato – adagio. 20min. Noten: Mö-seler Verlag Wolfenbüttel.
- **IV/48** Drei Bilder für Kontrabaß und Klavier. Entstanden **1999-2001**. Sätze: 1. Adagio (Präludium), 2. Prestissimo (Variationen), 3. Andante (Postludium). 9min. Noten: Man. (SLUB) Basiert auf den drei Miniaturen für Kontrabaß solo (1999).
- **IV/49** Fünf Miniaturen für Kontrabass-Solo. Entstanden **2004**. Noten: Man.
- **IV/50** Quintettino für Blockflöten. Entstanden **2004**. Sätze: 1. Poco pesante – allegro – poco pesante, 2. Adagio ma non troppo, 3. Prestissimo. 11min. Noten: Man.
- **IV/51** Streichquartett Nr. 2. Entstanden **2003-06**. Sätze: 1. Adagio molto, 2. Vivace assai, 3. Largo, 4. Andante sostenuto, 5. Presto capriccioso, 6. Lento, 7. Andante, 8. Allegro molto. 22min. Noten: Man. SLUB.

V Klavierwerke

- **V/1** Notenheft 1942: Sonatine Nr. 2 und 3. Sonatine. Entstanden **1942**. Klavier solo. Noten: Man. (Anm. in Lehrerhandschrift: „Diese Sonatine ist nicht gut.)
- **V/2** 4. Sonatine G-Dur. Entstanden **1943**. Klavier solo. Drei Sätze. Noten: Man.
- **V/3** Sechs Variationen für Klavier über „All mein Gedanken die ich hab“. Entstanden **1944**. Klavier solo. Noten: Man.
- **V/4** Drei Stücke für Klavier. Entstanden **1945/46**. Klavier solo. Noten: Man.
- **V/5** Toccata für Klavier solo. Entstanden **1946**. Noten: Man.
- **V/6** Eine aller kleinste Klaviermusik. (Kleine Spielmusik für Klavier Nr. 2). Entstanden **1947**. Klavier solo. Noten: Man.
- **V/7** Erste Sonate für Klavier in F. Entstanden **1947** Klavier solo. Sätze: 1. Allegro, 2. Fantasie, 3. Rondo. 14min. Noten: Man.
- **V/8** Erste Suite für Klavier. Entstanden **1947**. Klavier solo. Sätze: 1. Vorspiel, 2. Fantasiestück, 3. Marsch, 4. Arioso, 5. Rondo. Noten: Man.
- **V/9** Sonate für 2 Klaviere in D-Dur. Entstanden **1947**. Sätze: 1. Allegro energico, 2. Adagio ma non troppo, 3. Finale/Rondo. Noten: Man. Widmung: „Meiner verehrten Lehrerin Maria Petersen gewidmet.“ UA 3.3.1948, Saal der HfM Berlin.
- **V/10** Variationen über ein Thema von William Byrd. Entstanden **1947**. Klavier solo. 15-20min. Noten: Man.
- **V/11** Zwei Sonatinen für Klavier. Entstanden **1948**. Klavier solo. Verbleib unklar.
- **V/12** Acht kleine Klavierstücke. Entstanden **1949**. Klavier solo. Verbleib unklar.
- **V/13** Presto für Klavier solo. Entstanden **1949**. Klavier solo. 1min. Noten in: Neues Spielbuch für Klavier. MDV, erschienen 1950.
- **V/14** Toccata für Klavier. Entstanden **1949**. Klavier solo. (Entspricht evtl. der Toccata für Klavier von 1946?). Verbleib unklar.
- **V/15** Fünf Stücke für Klavier. Entstanden **1950**. Klavier solo. Sätze: 1. Langsam, 2. Etwas lebhaft, 3. Ruhig fließend, 4. Sehr ruhig und stetig, 5. (Unbezeichnet). Noten: EP 5630.
- **V/16** Sonatine für Klavier. Entstanden **1951** in der Meisterklasse H. Eislers. Klavier solo. Verbleib unklar.
- **V/17** Suite für Klavier op. 2. Entstanden **1952**. Klavier solo. Sätze: Präludium - Scherzo - Romanze – Finale. 8min. Noten: IMB 7725, Peters K642, EP5652. MIZ Band 263-111. Arbeit der Meisterschülerzeit bei H. Eisler.

- **V/18** Präludien, Intermezzi und Fugen op. 7. Entstanden **1954**. Klavier solo. Sätze: 1. Präludium (Allegro alla Toccata, Fuga, Moderato), 2. Fuge (Allegro energico), 3. Intermezzo (Lento), 4. Intermezzo (Allegro Scherzando), 5. Fuge (Andante), 6. Präludium und Fuge (Allegro risoluto - Fuga Vivacissima). 12min. Noten: EP4684, IMB 9133. MIZ Band 263-004. UA 11.4.1954, Berlin. (Angabe im MIZ: 23.5.55: Kammermusik Weißer Saal, Weimar (Festtage).)
- **V/19** Elf kleine Stücke für Klavier zu vier Händen op. 20. Entstanden **1958**. Klavier solo. Sätze: 1. Moderato, 2. Lento, 3. Allegretto scherzando, 4. Abendlied, 5. Kleine Ballade, 6. Thema mit Variationen, 7. Allegretto grazioso, 8. Elegie, 9. Andantino, 10. Moderato, 11. Capriccio. 10-12min. Noten: EP 5356.
- **V/20** Kindermusik. (Neun kleine Stücke für Klavier). Entstanden **1960**. Klavier solo. Sätze: 1. Pioniereisenbahn, 2. Im Park, 3. Schmierfink, 4. Besuch auf dem Lande, 5. Guten Appetit, 6. Traurige Geschichte, 7. Fröhliches Spiel, 8. Gute Nacht, 9. Sputnik. 6min. Noten: Collection Litolff 5287. MIZ Band 263-168/ 06-032, 263-199.
- **V/21** Kleine Stücke für Kinder. Entstanden **1964**. Klavier solo. Noten: EP5287.
- **V/22** Fünf Klavierstücke. Entstanden **1971**. Klavier solo. Sätze: 1. Capriccio, 2. Andante, 3. Fuge, 4. Invention, 5. Scherzo. 8min. Noten: EP9284. MIZ Band 263-296. UA: 4.6.1971 Leipzig: Dieter Zechlin, Klavier.
- **V/23** Sieben leichte Klavierstücke. Entstanden **1971**. Klavier solo. Noten: EP9289; Allegro molto, Allegretto und Moderato veröffentlicht als "Drei kleine Klavierstücke", in „Für junge Pianisten: Zeitgenössische Kompositionen im Klavierunterricht, Band 2.“ Noten: DVfM 32051.
- **V/24** Intermezzo und Fuge für Klavier. Erschienen **1972**. Klavier solo. Lento - Allegro energico. Noten in: Klaviermusik aus der DDR, Bd. 2. VNM289/2, HG 927.
- **V/25** Klavierstück für D. Sch. Zum 70. Geburtstag von Dmitri Schostakowitsch 1976. Entstanden **1974**. Klavier solo. ♩ = 100. Erschienen 1976 bei Sovetskij kompozitor.
- **V/26** Vier kleine Klavierstücke für Kinder./ Vier kleine Stücke ohne Überschriften. 1. ♩ = ca. 63, 2. ♩ = ca. 120-132, 3. ♩ = ca. 112, 4. ♩ = ca. 168-183. Erschienen **1979**. Klavier solo. Noten in „Der junge Musikant. Leichte Klavierstücke für Kinder“, VNM 403.
- **V/27** Klavierstücke für Anfänger. Entstanden **1980**. Klavier solo. (*Entspricht möglicherweise den Vier kleinen Stücken ohne Überschriften von 1979*).
- **V/28** Klaviersonate (Annerose Schmidt gewidmet). Entstanden **1981**. Klavier solo. Sätze: 1. Moderato energico – Lento, 2. Allegro – Andante con moto – Allegro, 3. Adagissimo, liberamente molto rubato, 4. Vivacissimo furioso. 14min. Noten: EP10312. UA 29.5.1981 Dresden, Kongresssaal des Dt. Hygienemuseums, Dresdner Musikfestspiele 1981, Annerose Schmidt, Klavier. Man. SLUB.
- **V/29** Variationen für Klavier. Entstanden **1986**. Klavier solo. 8min. Thema, 12 Variationen. Noten: in VNM 2000 (Berliner Klavierbuch). UA 22.11.1987 Berlin, Matinee im Apollo-Saal anl. des 30jähr. Jubiläums des Verlages Neue Musik Berlin. Dieter Brauer, Klavier. Man. SLUB. Für das „Berliner Klavierbuch“.
- **V/30** Vierzehn Bagatellen und Interludien. Entstanden **1989**. Klavier solo. Sätze: 1. Langsam – 2. Frisch – 3. Interludium (Andante con moto) – 4. Mäßig – 5. Sehr langsam - äußerst schnell – 6. Interludium (Allegro energico) – 7. Ziemlich langsam – 8. Heftig - frei – 9. Interludium (Prestissimo) – 10. Ruhig – 11. Sehr lebhaft – 12. Interludium (moderato) – 13. Nicht schnell - sehr wild – 14. Verhalten. 23min. Noten: VNM. Man. SLUB.

VI Werke für Chor und Orchester

- **VI/1** Die Teppichweber von Kujan-Bulak ehren Lenin. Kantate für Sprecher, Chor und Instrumente. Text: Bertold Brecht. Entstanden **1949**. Chor SATB Sprecher 2010 0100 Klav (2) Pk Va Vc Cb. Noten: Man.
- **VI/2** Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration. Kantate für Chor und Orchester. Nach einem Gedicht von Bertold Brecht. Entstanden **1949**. Bar-Solo, gem. Chor,

Kammerorchester. UA August 1949 Berlin, Jugendchor und -orchester der Rundfunkabteilung Junge Welt, Solist: Gerhard Räker, Leitung: Ferdinand Schmitz. Notenmaterial nicht erhalten. (vom Komponisten vernichtet gemäß Bericht von Inge Kochan.)

- **VI/3** An alle. Kantate zum Deutschlandtreffen der FDJ in Berlin. Entstanden **1950**. Chor, Akk, Mandol, Git, VI, Holzbl. UA 1. Deutschlandtreffen der FDJ, 27.-30.5.1950, Thälmannplatz Berlin, Zentrales Ensemble des FDGB (zugleich Auftraggeber). Arbeit der Meisterschülerzeit bei H. Eisler. Verbleib unklar.
- **VI/4** Friedenskantate der Jugend. Gemeinschaftskomposition mit André Asriel. Entstanden **1950/51**. Für Soli, Chor und Orchester. Verbleib unklar.
- **VI/5** Die Welt ist jung. Kantate. Text: Paul Wiens. Entstanden **1951**. Soli, gem. Chor, Orch. 20min. Noten: Hofm M2057. Schallplatte Nova 885005. Arbeit der Meisterschülerzeit bei H. Eisler. UA Berlin, Weltfestspiele der Jugend 1951.
- **VI/6** Suite Nr. 1 für Orchester, Chor und Soli aus der dramatischen Ballade "Klaus Störtebeker" op. 23. Text: KuBa. Entstanden **1958/60**. Solo-Bar Chor Kinderchor 2222 4231 Pk Schl Cel Str Org. 30min. Sätze: 1. Einleitungschor, 2. Ballade des blinden Sängers, 3. Heraus soll man sie klaben, 4. Lied der Trebele, 5. In der Schenke, 6. „Der Klaus Störtebeker“, 7. Ballade des blinden Sängers II, 8. Tanz in Lindholm, 9. De blawe Flagge, 10. Ballade von der Gefangennahme der Likedeeler, 11. „Zu Hamburg auf dem Grasbrook“, 12. Ballade des blinden Sängers III, 13. Finale. Noten: B&H, DVfM leihweise. Schallplatte Zi-009/140. UA Rügenfestspiele 1959 (-61 und 80/81gespielt). *Siehe auch Film- und Bühnenmusik.*
- **VI/7** Interventions-Pantomime "Zerfetzt von den Schüssen des Kreuzers". Text: Sergio Günther. Entstanden **1958**. Männerch Sprecher FI Kl Fag Trp Schl Klav. 10min. Noten: Man.
- **VI/8** Ernst Thälmann. Kantate zum 10. Jahrestag der DDR. Text: Max Zimmering. Entstanden **1959**. 2 Soli, Chor, 2222 2210 Pk Schl Str. Noten: Schlußchor enthalten in EB 4120. UA 6./7.2.1960 Komische Oper, Solistenvereinigung, Großer Chor des Berliner Rundfunks, Berliner RSO, Helmut Koch.
- **VI/9** Aurora. (Als mit den Soldaten...) Zum 50. Jahrestag der Oktoberrevolution. Text: Stephan Hermlin. Entstanden **1966**. Mittl. Frauenstimme, 4st gem Ch, 3222 4221 Pk Schl (3) Klav (2) (Cel) Str. Sätze: 1. Allegro con fuoco – Adagio – 2. Andante con moto – Agitato 3. Lento – Allegro molto – Lento 4. Moderato energico 5. Maestoso – Vivace. 25min. Noten: Man. MIZ Band 15-141. UA 12.3.1967 I. Musik-Biennale Berlin 1967, Berliner RSO, Rolf Kleinert. Auftragswerk des Berliner Rundfunks. *(Im MIZ-Archiv zusätzlicher, vermutlich fehlerhafter Eintrag desselben Werkes unter dem falschen Titel "I sorao" Kantate für Alt-Solo, Chor und Orchester zum 50. Jahrestag.)*
- **VI/10** Das Testament Ho Chi Minhs (Demokratische Republik Vietnam). Text: Ho Chi Minh. Entstanden **1969**. Kantate für Sprecher, 4st Kammerchor, Instr. 15min. Noten: Man. UA Rostock, Volkstheater, 1970.
- **VI/11** Wir – unaufhaltsam (Sinfonische Demonstration). Text: Jo Schulz. Entstanden **1970**. Oratorium für 2 Sprecher, Bariton-Solo, gem. Chor, Orchester (2222 4220, Pk, Schl, Kl, Str.). Sätze: 1. Die Schritte der Ersten, 2. Ins Neuland der Revolution, 3. Über Gräbern Rosen blühen, 4. Berufen zur siegreichen Klasse. 20-25min. Noten: Peters (Leihm.). UA 6.6.1971: in Riesa. 13. Arbeiterfestspiele – Chor des Volkskunstensembles „Joliot Curie“ des Stahl- und Walzwerkes Riesa. Ltg. Karl Haffner. Chor der TU Dresden, Hermann Hähnel, Bariton; Monika Naumann, Werner Hafft, Sprecher. Auftrag: FDGB, 13. Arbeiterfestspiele und 25. Jahrestag der SED.
- **VI/12** Das Friedensfest oder die Teilhabe. Oratorium für STB, 2 Chöre und Orchester. Text: Paul Wiens. Entstanden **1978**. Soli STB, Chor, Orch. 45. Noten: Man. MIZ Band 14-056. UA 23.9.1979 Berlin, Palast der Republik. Renate Frank-Reinecke, S, Harald Neukirch, T, Hermann-Christian Polster, B, Rundfunkchor Berlin, RSO Berlin, Ltg. Heinz Rögner (Franz-Peter Müller-Sybel?).
- **VI/13** Luther - Melodram für zwei Sprecher, gemischten Chor und Orchester. Text: Johannes R. Becher. Entstanden **1981/83**. 2 Spr Chor 3333 4331 Pk Schl (4) Str. 27min. Noten: Material im Volkstheater Rostock,

VNM 10379. MIZ Band 14-062. UA 12/13/14.11.1983 Volkstheater Rostock (VTR), 3. Philharm. Konzert, Uwe-Detlev Jessen und Hans-Dieter Neumann, Sprecher, Chor des VTR, Rostocker Singakademie, PO des VTR, Ltg. Gerd Puls; anlässlich des 500. Geburtstages Martin Luthers am 10.11.1983. Man. SLUB.

- **VI/14** Suite Nr. 1 für Orchester, Chor und Soli aus der dramatischen Ballade "Klaus Störtebeker" op. 23. Text: KuBa. Neufassung **1999** anlässlich der Wiederaufführung des Stückes zum 40. Jahrestag der Komposition in Putbus. (Putbuser Fassung). Gem Chor Kinderchor, Solo-Mezz, Solo-Bar, Sprecher, Fl oder/und/auch Klar; Ob, Alt-Bfkl, Klav, Schl, Pk, Cb. Sätze: 1. Einleitungschor, 2. Ballade des letzten Sängers I, 3. Massengesang „Heraus soll man sie“, 4. Lied der Trebele „Ich wollt mir ziehn“, 5. Ballade des letzten Sängers II, 6. De blawe Flagge, 7. Kinderlied mit Bar-Solo „Der Klaus Störtebeker“, 8. Wiegenlied „Schlap mien Kind“, 9. Ballade von der Gefangennahme der Liekedeeler, 10. Ballade des blinden Sängers III, 11. Schlußchor (Wie Eingangschor). Noten: Man.

VII Werke für Chor a cappella

- **VII/1** Nachtlid. Text: J. Knodel. Entstanden **1946**. 3st gem Chor. Noten: Man.
- **VII/2** 1. Liederheft – Kleine Lieder für 2-5st. Frauen oder Knabenchor nach Gedichten von H. Leuthold u.a. Entstanden **1947**. Sätze: 1. Abschied, 2. Wanderlied 3. In der Schenke, 4. Erinnerung, 5. An einem Grabe, 6. Choral-Motette, 7. Des Meeres und der Liebe. Noten: Man.
- **VII/3** Das Zukunftslid. Text: Bertold Brecht. Entstanden **1949**. 2-4st Chor mit/ohne Instr. (colla parte) 2min. Noten: Man.
- **VII/4** Drei Gesänge für gemischten Chor a cap. op. 9. Text: Johannes R. Becher. Entstanden **1955**. Chor a cap. (SATTBB). Sätze: Frühlingsanfang - Der Sommer summt - Lied der neuen Erde. 10min. Noten: Hofmeister G1717. Nr. 1 für Ges und Klav in: Spektrum 69. Noten: DVfM 9032. MIZ Band 522-034, 522-113/147 (Lied der neuen Erde.) *Siehe auch unter Lieder.*
- **VII/5** Fünf Volksliedbearbeitungen. Entstanden **1956**. Dreist. Chor a cappella. Noten: Man.; darunter möglicherweise: Ritt durch den Wald (Durch das Wäldchen, so dicht und grün). Tschechisches Volkslied. Gem. Chor 3st. Noten: Hofmeister 9068m, o. J.
- **VII/6** Zyklus 1848 – Sechs Stücke für gemischten Chor a cappella op. 15. Entstanden **1957**. Sätze: 1. Die Republik – Freiligrath; 2. Wohl hab ich oft und viel gesungen – Hoffmann von Fallersleben; 3. Lied vom Drohnenkönig – Ludwig Pfau; 4. Badisches Wiegendlied; 5. Das Märchen vom Reichtum und der Not; 6. Das Hungerlied – G. Weerth. 20min. Rundfunkprod. Helmut Koch, Schallplattenprod. R. Frösch, Sprecher, Solistenverein d. DS/ Koch MIZ Band 15-041 und 522-056/100 und 05-081 Bd. II, Schallplatte 5 20 194; Eterna 825884, 15-073/352. Verbleib des Notenmaterials unklar.
- **VII/7** Neubrandenburger Zyklus. "Urbar machen, tätig sein, Mensch sein". Entstanden **1968/69**. Chor-Zyklus. Text: Werner Lindemann. 4st gem. Chor a cap. Sätze: 1. Lied der Meliorationsbrigaden - Vivace, leicht, 2. Studenten in der Melioration - Poco pesante, quasi recitativo, 3. Der Studiosus von Wredenhagen - Frisch, mit Humor, 4. Feierabend eines Grabenbaggers - Lento (nicht schleppen), 5. Kleines Loblied auf den Bagger (Fast ein Kinderlied) - Heiter bewegt, 6. Kleines Liebeslied - Andante con moto, 7. Aufforderung an das Wasser, zu fließen – Moderato, 8. Ansprache an eine alte Wiese. 20min. UA 13.12.1969 in Priborn (Angabe MIZ: Stuer (Kr. Röbel)), FDGB-Chor Neubrandenburg, Leitung Günter Wilsch; weitere Auff. zu den 12. Arbeiterfestspielen 1970 und im 2. Anrechtskonzert des Staatl. SO Neubrandenburg am 22.10.1970. (*Im MIZ zweite Eintragung als „Neubrandenburger Zyklus“ mit leicht abweichenden Titel- und Aufführungsdauerangaben, vermutlich aber Bezeichnung desselben Werkes.*)
- **VII/8** Es geht ein dunkle Wolk herein für. Bearbeitung für gemischten Chor. Entstanden **1979**. Noten: Porfiri&Horváth Pub., EMC 198225.

- **VII/9** Sieben deutsche Volkslieder. Bearbeitungen für gemischten Chor (FI und Schl ad lib) Zyklus: Zeitgemäße Bearbeitungen von Volksliedern des 16. und 17. Jahrhunderts. Unterschiedliche Besetzungen mit Instrumenten ad libitum. Entstanden **1998**. SATB-SAATTBB; FI, Klav, Tr, Beck ad lib. Sätze: 1. Ich bin ein freier Bauersknecht, 2. Nun laube, Lindlein, laube, 3. Wie schön blüht uns der Maien, 4. Weiß mir ein Blümlein blaue, 5. Der Tod als Schnitter, 6. Gesegn dich Laub, 7. Wir sind des Geyers schwarzer Haufen. 18min. Noten: Porfiri&Horváth Pub., EMC 198208.
- **VII/10** Drei deutsche Volkslieder. Bearbeitungen für gemischten Chor a cappella. Entstanden **2007**. Verbleib unklar.

VIII Werke für Singstimme und Orchester/Instrumente

- **VIII/1** Drei Shakespeare-Lieder. Text: William Shakespeare. Entstanden **1964**. Solo-Alt, FI, Pk, Str. Sätze: 1. Heinrich IV (So hat der hellste Tag manchmal Gewölk), 2. Julius Cäsar (Gezeiten gibt's in menschlichen Geschäften), 3. 94. Sonett (Wer Macht zu schaden hat und es nicht tut). 8min. Noten: EP9140, KIA EP9141. MIZ Band 25-397. UA 28.9.1964. Fassung für Alt und Klavier von 1965, Noten: EP.
- **VIII/2** Die Asche von Birkenau. Kantate zum 20. Jahrestag der SED. Text: Stephan Hermlin. Entstanden **1965**. Solo-A, 2122 2210 Pk Schl Cel Klav Str. Sätze: Andante - Interludium I - Allegro - Grave - Interludium II - Vivace – Epilog. 18min. Noten: VNM245. MIZ Band 15-129, Schallplatte Nova885068st, Eterna 820839, 15-090/456. UA 25.4.1966. Städt. Berliner Sinfonieorchester, Ltg. Kurt Masur, A Brigitte Pfretzschner (Annelies Burmeister?).
- **VIII/3** Die Hände der Genossen. Solokantate für Bariton und Orchester. Text: Jannis Ritsos. Dt. von V. Tsakiridis. Entstanden **1974**. Solo-Bar 3233 4221 Pk Schl Kl Str. Sätze: 1. Agitato, 2. Ohne Bez., 3. Ohne Bez., 4. Con fuoco, 5. Sostenuto. 16min. Noten: Man. MIZ Band 15-206. UA 23/25.2.1975, Berlin, V. Biennale, BSO, Bar Werner Haselew, Ltg. Kurt Sanderling. Widmung: Den antifaschistischen Kämpfern in aller Welt.
- **VIII/4** Drei Epitaphe. Text: Ernst Schumacher. Entstanden **1975**. Solo-Bar Kl Trp Schl Klav Cb. Sätze: 1. Epitaph für J. R. Becher, 2. Während des Fluges zum Grabe Brechts, 3. Epitaph für H. Eisler. 12min. Noten: Man. UA 29.10.1981 (Angabe MIZ: 28.6.1982 Berlin, Club der Kulturschaffenden „Johannes R. Becher“, Hermann Hähnel, Bar; 5 Instrumentalisten).
- **VIII/4a** Fünf Gesänge für Tenor und Orchester nach Texten von Goethe, Hesse, Fürnberg, Hölderlin und Deicke. Entstanden **Anfang 1980er Jahre**. Vom Komponisten zurückgezogen, vermutl. vernichtet. Evtl. teilweise als Grundlage für die Fürnberg-Lieder WV IX/15 genutzt.
- **VIII/5** Der große Friede - Tryptichon für Gesang und Orchester. Text: Walter Loewenfels, Paul Wiens (Textübertragung). Entstanden **1986**. Solo-Ten, Hr, Pk, Schl, Str. 3 Sätze (unbez.). 15min. MIZ Band 19-100. UA 15.2.1987 Berlin, XI. Musik-Biennale. Ten Gunter Wurzel, Staatskapelle Berlin, Sebastian Weigle, Horn; Gunter Wurzel, Tenor; Ltg. Chihiro Hayashi. Auftragswerk der XI. Musik-Biennale 1987.
- **VIII/6** Tryptichon für Mezzosopran, Altfl, Bassklar, Va und Vc nach Texten von Rosa Luxemburg. Entstanden **1991**. Sätze: 1. Leise und zart, 2. Elegie (...Da liege ich still, allein...), 3. Ruhig- schnell- ruhig. 9min. Noten: Man.

IX Werke für Singstimme und Klavier

- **IX/1** Zwei Lieder nach Gedichten von Hermann Löns für Singstimme und Klavier Entstanden **1945/46**. Noten: Man.
- **IX/2** Kleine Weihnachtslieder für eine Singstimme und Klavier nach Gedichten von Viktor Blüthgen, Richard Dehmel u.a. Entstanden **1946**. Vier Lieder. Meinen lieben Eltern zu Weihnachten 1946. Noten: Man.

- **IX/3** Tief von fern. (Text: Richard Dehmel) für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Entstanden **1946**. Noten: Man.
- **IX/4** Hermann-Hesse-Lieder für Singstimme und Klavier. Entstanden **1948**. Sätze: 1. Dorfabend, 2. Reich des Todes, 3. Armes Volk, 4. Fremde Stadt, 5. Der alte Mann, 6. Leb wohl, Frau Welt. UA 3.3.1948 Saal der HfM 1948. Noten: Man.
- **IX/5** Ringelnatz-Lieder für eine Singstimme und Klavier. (Songs für Singstimme und Klavier). Entstanden **1948/49**. Sätze: 1. Leise Maschinen, 2. Pfingstbestellung, 3. Schweigen, 4. Die Krähe, 5. Nichts geschieht, 6. Die Nachtigall. Noten: Man. Rosemarie Raabe gewidmet. UA 16.3.1949 (24.5.1949), gesendet 21.6.1949.
- **IX/6** Der Kirschdieb. Text: Bertold Brecht. Entstanden **1949**. Solo-Alt und Klav. 2min. Noten: Man.
- **IX/7** Gedanken über die Dauer des Exils. Text: Bertold Brecht. Entstanden **1949**. Solo-Alt und Klav. 2min. Noten: Man.
- **IX/8** Zwei Lieder für Alt und Klavier aus der Deutschen Kriegfibel von Bertold Brecht. Entstanden **1949**. 3min. Noten: Man.
- **IX/9** Neues Dorf. Zyklus für Gesang und Klavier op. 3. Text: Franz Fühmann. Entstanden **1952/53**. Ges und Klav. Sätze: 1. Auftakt, 2. Das Lächeln der Greise, 3. Liebe, 4. Säer. 6min30. Noten: Hofmeister G2024; Thüringer Volksverlag 1350. MIZ Band 25-012, 521-031. Arbeit der Meisterschülerzeit bei H. Eisler.
- **IX/10** Deutsche Volkslieder, Erste Folge/ Volksliedbearbeitungen op. 11b. Für Inge (Kochan). Entstanden **1956**. Ges, Klav. Sätze: 1. Es soll sich halt keiner mit der Liebe abgeben, 2. Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht, 3. Der Tod als Schnitter: Es ist ein Schnitter, heißt der Tod, 4. Gestern beim Mondschein ging ich spazieren, 5. Schneidri, schneidra, schneidrum, 6. Ach bitterer Winter, wie bist du kalt, 7. Wenn ich ein Vöglein wär, 8. Die Regensburger Schneiderversammlung: Zu Regensburg auf der Kirchturmspitz. 20min. Noten: EP4906, IMB 7669. MIZ Band 25-031, 521-030; Schallplatte Nova 885060st, 63-018/424 (Nr. 5/8). UA: 14.3.1959: Fachtagung Kammermusik Quedlinburg. Konzert (Philine Fischer, Karl-Heinz Weichert, Walter Sandler).
- **IX/11** Revue der Einverstandenen. Acht Songs für Singstimme und Klavier. Text: Mickel/Granitza/Poschbeck/Troegner. Entstanden **1958**. Ges und Klav. Sätze: 1. Song vom Probieren, 2. Was aber werden sie fragen, 3. Sein Wagen rollt, 4. Wie man ins nichts geht, 5. Weil er sein Geld liebt, 6. Wie am Morgen die Bäume, 7. Seht, wenn da ein Kampf ist, 8. Seht, es steht die rote Fahne. 6min. UA 1958.
- **IX/12** Fünf Lieder für Gesang (mittlere Stimme) und Klavier. Text: Johannes R. Becher. Entstanden **1965**. Ges und Klav. Sätze: 1. Panem, 2. Nachtlid I, 3. Nachtlid II, 4. Frühlingsanfang, 5. Wunsch an die Nachwelt. 12min. Noten: DVfM 9002. MIZ Band 25-257. UA 5.3.67, I. Musik-Biennale Berlin 1967: Joachim Freyer, Kl., Erich Siebensschuh, Bar, Deutsche Staatsoper Berlin.
- **IX/13** Deutsche Volkslieder, 2. Folge. Für Inge (Kochan). Entstanden **1979**. Ges und Klav. Sätze: 1. Schneiders Höllenfahrt (19.Jh) – 2. Der Schwere Traum (19.Jh) – 3. Nach grüner Farb mein Herz verlangt (17.Jh) – 4. Die dunkle Wolk (17. Jh) – (5. Oh König von Preußen) – (6. Ich bin ein freier Bauersknecht) – 7. Nun laube, Lindlein, laube (16.Jh.) – 8. Heimliche Liebe (18.Jh.) – 9. Es wollte sich einschleichen (19.Jh.) – 10. Herzlich Lieb, durch Scheiden (15.Jh.) – (11. Der Bauernhimmel). Titel in Klammern nur im Manuskript enthalten. 24min. Noten: EP 4906a (1.+2.Folge). MIZ Band 522-406. UA 16./17.4.1984 Erfurt. Karin Kauzendörfer, MezS, Reinhard Wolschina, Klav. Man. SLUB.
- **IX/14** Drei Lieder. Text: siehe Sätze. Entstanden **1979**. Ges und Klav. Sätze: 1. Du bist erschöpft von langer Arbeit (Bertold Brecht), 2. Nur Anhänger hat und keine Mitläufer (Günter Kunert), 3. Ratschlag für einen Lesenden (René Schwachhofer). 4min. Noten: in Spektrum 79, DVfM9054.
- **IX/15** Fürnberg-Gesänge für Singstimme und Klavier (letztes vollendetes Stück). Entstanden Sommer **1986/2008**. (8.11.08). Sätze: 1. Schlaflose Nacht, 2. Altes Lied, 3. Spruch, 4. Entwertetes Lob, 5. Spätsommerabend, 6. Heimkehr. Ca. 12min.

X Film- und Schauspielmusik

- **X/1** Musik zum DEFA-Film „Ein seltsamer Philosoph und Hauptmann in Zivil / Marek im Westen.“ Entstanden **1951**. Text: Gerhard W. Menzel. UA 11.5.1952 Berlin, Deutsches Theater Berlin, Regisseur: Werner Dissel. Verbleib unklar, DEFA-Archiv?
- **X/2** Musik zum DEFA-Film „Sport voran – seid bereit.“ Kurz-Dokumentarfilm, DDR **1951**. Verbleib unklar, DEFA-Archiv?
- **X/3** Musik zum DEFA-Film „Heimat, wir schützen dich.“ Kurz-Dokumentarfilm, DDR **1952**. Regie: Bruno Kleberg. Arbeit der Meisterschülerzeit bei H. Eisler. Verbleib unklar, DEFA-Archiv?
- **X/4** Musik zum DEFA-Film „Das kleine und das große Glück.“ Spielfilm, DDR **1953**. Regie: Martin Hellberg. Verbleib unklar, DEFA-Archiv?
- **X/5** Musik zum DEFA-Film „Einmal ist keinmal.“ op. 8. Spielfilm, DDR **1954/55**. Solo-Akk, Chor, Orch. Regie: Konrad Wolf. UA 1955, Klingenthal. Verbleib unklar, DEFA-Archiv?
- **X/6** Musik zum DEFA-Film „Heimliche Ehen.“ Spielfilm, DDR **1955/56**. Regie: Gustav von Wangenheim. Verbleib unklar, DEFA-Archiv?
- **X/7** Musik zum DEFA-Film „Bärenburger Schnurre.“ Spielfilm, DDR **1956/57**. Regie: Ralf Kirsten. Verbleib unklar, DEFA-Archiv?
- *1958/60. Revue der Einverständenen siehe Werke für Singstimme und Klavier.*
- **X/8** Musik zu Klaus Störtebeker. Dramatische Ballade in 6 Episoden, ein Vorspiel und ein Nachspiel zu den Rügenfestspielen 1959, op. 23. Text KuBa. Entstanden **1959, überarb. 1981 und Neufassung 1999**. Solo-Bar Chor Kinderchor 2222 4231 Pk Schl Cel Str Org. Bühnenmusik. Noten: B&H/DVfM. UA 16.8.1959 Ralswiek, Rügenfestspiele, gespielt 1959-61, 80-81 und 99, Regisseur: Hanns Anselm Perten.
- **X/9** Musik zum DEFA-Film „Italienisches Capriccio.“ Entstanden **1960/61**. DEFA-Film, Regie Glauco Pellegrini. 2222 2200 Pk Schl Str. Verbleib unklar, DEFA-Archiv?
- **X/10** Neue Stücke für "Klaus Störtebeker". Text: KuBa (2,3,4). Entstanden **1961**. Bühnenmusik; Ten, Chor Orch. Sätze: 1. Ostinato für Orchester, 2. Lied und Tanz, 3. Ten-Solo, 4. Ten-Solo mit Git., 5. Tanz des Chores, 6. Trauermusik. 8min. Noten: Man.
- **X/11** Musik zum DEFA-Film „Die Hochzeit von Länneken.“ Spielfilm, DDR **1963/64**. Regie: Heiner Carow. Verbleib unklar, DEFA-Archiv?
- **X/12** Musik zum DEFA-Film „Terra Incognita.“ Spielfilm, DDR **1964/65**. Regie: Hanns Anselm Perten. Drehbuch: KuBa. Daraus: Lied der Erdölarbeiter. Text: KuBa. Verbleib unklar, DEFA-Archiv?
- **X/13** Musik zum DEFA-Film „Nächstes Jahr in Jerusalem.“ Entstanden **1965**. Fernsehspielmusik. Fl Klar Va Cb Klav Schl. 8-10min, Noten: Man.
- **X/14** Musik zum DEFA-Film „Die Räuber.“ Text: Friedrich von Schiller. Entstanden **1967**. Fernsehspielmusik. Gesang, Fl Ob Tr (2) Pk Schl Cemb Str. 16min; Noten: Man.
- **X/15** Musik zu Vietnam-Diskurs. Zum 20. Jahrestag der DDR. Text: Peter Weiß. Entstanden **1967**. Bühnenmusik. Chor, Instr., Schlagwerk. Noten: Man. UA 31.3.1968, Rostock (Angabe MIZ-Archiv: 20.3.1968 Frankfurt/Main, Kammerspiele, Regie: Harry Buckwitz).
- **X/16** Musik zum DEFA-Film „Jubiläum einer Stadt – 750 Jahre Rostock.“ Kurz-Dokumentarfilm, DDR **1968**. Regie: Winfried Junge. Gr. Orch. Verbleib unklar, DEFA-Archiv?
- **X/17** Musik zum DEFA-Film „Die Verschworenen.“ TV-Spielfilm, DDR **1971/72**. Regie: Martin Eckermann. Drehbuch: Helmut Sakowski. Verbleib unklar, DEFA-Archiv?
- **X/18** Musik zum DEFA-Film „Inselommer.“ TV-Spielfilm, DDR **1973/74**. Regie: Martin Eckermann. Verbleib unklar, DEFA-Archiv?

- **X/19** Eine Geschichte von Dir. Ballettmusik? Text: Waldtraut Lewin. Entstanden **1974**. UA 24.11.1974 Volkstheater Rostock, Regie: Waldtraut Lewin. Verbleib unklar.

In einigen Quellen wird Kochan eine Filmmusik zum Charlie-Chaplin-Film „The Circus“ zugeschrieben. Diese Zuordnung ist falsch. Der Film von 1928 sollte 1948 von Eisler mit einer neuen Musik unterlegt werden, das Projekt wurde jedoch nicht realisiert. Die neue Partitur zur Wiederveröffentlichung des Films 1970 komponierte Chaplin selbst.

XI Hörspiele

- **XI/1** Musik zum Hörspiel „Aufregung im Weihnachtswald.“ Entstanden **1957**. 11 kleine Stücke. Versch. Instr. 11 Sätze. 7min. Noten: Man.
- **XI/2** Musik zum Hörspiel „Schulschwänzer.“ Entstanden **1958**. Verbleib unklar.
- **XI/3** Musik zum Kinderhörspiel "Der König vom Lande nirgendwo". Entstanden **1958**. 2 VI Va Vc. Sätze: 1. Allegretto, 2. Tanto vivea, 3. Presto, 4. Andantino, 5. Allegro. 3min. Noten: Man. Im MIZ fälschlich aufgenommen als „Der König im Lande Wiegendrow“.
- **XI/4** Musik zum Kinderhörspiel „Der Torwart wohnt in unserer Straße.“ Entstanden **1959**. Fl Klav Fag Klav Cemb Trp Sch Vc. 5min. Verbleib unklar.
- **XI/5** Musik zum Hörspiel „Helmbrecht.“ Text: Barbara Winkler. Entstanden **1961**. Gr. Orch. 14min. Noten: Man.
- **XI/6** Musik zum Hörspiel „Der kluge Alexander.“ Text: Joachim Kupsch. Entstanden **1963**. 6 Instr. 9min. Verbleib unklar.
- **XI/7** Musik zum Hörspiel „Hirsch Heinrich.“ Text: Fred Rodrian. Entstanden **1963**. 1011 0000 VI Va Cel Schl. 15min. Noten: Man.

XII Lieder

- **XII/1** An die Jungen. Text: Walter Dehmel. Lied für Jugendchor. Entstanden **1949**. 2min.
- **XII/2** Die den Grundstein legten. Text: KuBa. Lied für Jugendchor. Entstanden **1949**. 2min.
- **XII/3** Lied der Verteidiger (Wir küßten uns im Lenze). Text: Paul Wiens. Entstanden vor **1949**. 1st Gesang. Noten: Neues Leben; Leben, Singen, Kämpfen.
- **XII/4** Lied von der Neptunwerft. Text: Horst Heitzenröther. Entstanden **1949**. Für Chor und Orchester.
- **XII/5** Wo wir sind, da stehen Millionen. Text: Wilm Weinstock. Entstanden vor **1949**. Ges 1st. Noten in: Leben, singen, kämpfen. Neues Leben einst sowie in: VuW, 1956, Ringsum erwachen Lieder.
- **XII/6** Dank an die Sowjetunion. Text: KuBa. Entstanden **1949/50**. Chor und Orchester.
- **XII/7** Lied der jungen Friedenskämpfer (Beschütze, du junge Brigade) (Komp. gem. mit Andre Asriel) Text: Koll. junger Schriftsteller. Entstanden wahrsch. **1950/51**. MIZ Band 52-044/379, Schallplatte Eterna 815056. (*Wahrscheinlich aus der „Friedenskantate der Jugend 1950/51, siehe Werke für Chor und Orchester“.*)
- **XII/8** Mein Präsident. Text: Erwin Burkert. Entstanden **1951**. Solostimme, Chor und Klavier. Noten: Lied der Zeit: Deutsche Massenlieder I (Chorlieder). Arbeit der Meisterschülerzeit bei H. Eisler.
- **XII/9** Kinderträume (Häuser will ich bauen). Aus: Vier Pionierlieder. Text: Martin Pohl. Entstanden **1951/52**. Solo-Ges. mit Chor (gleiche St). Noten: VuW 1957, Hell klingt unser Lied und Junge Welt, wir singen neue Lieder; Hofmeister: Wir singen. MIZ Band 63-010. Arbeit der Meisterschülerzeit bei H. Eisler.

- **XII/10** Pioniersportlied - Auf dem Berge steht ein Haus. Aus: Vier Pionierlieder. Text: Susanne Speer. Entstanden **1951/52**. Noten: Neues Leben, Unter den friedlichen Fahnen. Arbeit der Meisterschülerzeit bei H. Eisler.
- **XII/11** Wir laufen auf den Weihnachtsmarkt. Aus: Vier Pionierlieder. Text: Susanne Speer. Entstanden **1951/52**. 3st Frauenchor. Noten: Hofmeister 1957 (Wir singen 5, Chorbuch f. gl. St.); auch in Junge Welt 1958, Friede schafft der Mensch allein. Arbeit der Meisterschülerzeit bei H. Eisler.
- **XII/12** Wir lieben unsere Heimat (Im Frühling erwachen die Blumen). Aus: Vier Pionierlieder. Text: Susanne Speer. Entstanden **1951/52**. 3st Frauenchor f. Pionierchor und Volkskunstorch. Noten: Hofmeister 1957 (Wir singen 5, Chorbuch f. gl. St.); auch in Neues Leben, Unter den friedlichen Fahnen; Hofmeister, Seid bereit; VuW, 1957, Hell klingt unser Lied; MDV, Wir lieben unsere Heimat. MIZ Band 523-013. Arbeit der Meisterschülerzeit bei H. Eisler.
- **XII/13** Der Aufbau ist das Lied der Zeit. Text: Herbert Keller. Entstanden vor **1952**. Noten: Neues Leben, Unter den friedlichen Fahnen.
- **XII/14** Unser Lied, das den Erdball erschüttert (aus der Kantate "Die Welt ist jung", jedoch vor der Kantate entstanden. Text: Paul Wiens, Ursula Peter. Entstanden **1952**. 4st gem Ch mit Begl, 1st mit Git. 2min. Noten: u.a. in Brüder am Werk/Hofm; Reicht euch die Hände/MDV; Singt nun im Chor/VuW 1957. MIZ Band 523-041, 523-014, 522-292; Schallplatte Zentr. Orch. des Mdl 45-510002, Eterna 815045, Nova 885005. Arbeit der Meisterschülerzeit bei H. Eisler.
- **XII/15** Signale der Jugend (aus der Kantate "Die Welt ist jung", jedoch vor der Kantate entstanden. Text: Paul Wiens, Ursula Peter. Entstanden **1952**. 4st gem Ch mit Begl, 1st mit Git. 2min. Noten: u.a. in Brüder am Werk/Hofm; Reicht euch die Hände/MDV; Singt nun im Chor/VuW 1957. MIZ Band 523-041, 523-014, 522-292; Schallplatte Zentr. Orch. des Mdl 45-510002, Eterna 815045, Nova 885005. Arbeit der Meisterschülerzeit bei H. Eisler.
- **XII/16** Stalinaufgebot (Nun da der Nebel wich.) Text: Paul Wiens. Entstanden **1952**. Akk Git Ges Noten in: Stalin unser Lied. Thüringer Volksverlag 1272. 4min. Arbeit der Meisterschülerzeit bei H. Eisler.
- **XII/17** Liebe. (Liebe, ach Liebe, du uralte Weise). Text: Franz Fühmann. Entstanden ca. **1953**. Ges. und Klav. Noten: in EP9432.
- **XII/18** VP-Sportlied (Kühner als im Sturm der Falke fliegt). Text: Paul Wiens. Entstanden vor **1953**. Ges 1st. Noten: Neues Leben: Leben, Singen, Kämpfen; Hofm: Soldaten singen; Hofm: Schreiten wir in Reih und Glied.
- **XII/19** Beerenlied „Im grünen Walde bin ich gegangen“. Aus der DEFA-Filmmusik „Einmal ist einmal.“ *Siehe auch Film- und Schauspielmusik.* Text: Paul Wiens. Entstanden **1954**. Ges und Klav, auch Chor a cap. SSA. 4min. Noten: Hofmeister HG2104, in EP9432a/b.
- **XII/20** In Bamberg hinter dem Hügel. Text: Paul Wiens. Entstanden **1954**. 1. Fassung: Ges und Klav; 2. Fassung: gem. Chor a cap. Noten: Hofmeister 1957, Wir singen. Chorbuch für gleiche Stimmen, VuW 1958: Fröhlich singen, vorwärts schauen, VuW 1956, Ringsum erwachen Lieder.
- **XII/21** Abendlied eines Soldaten (Wenn die Nebel vorüberwehn). Text: Walter Stranka. Entstanden ca. **1955**. 1st Gesang und Gitarre. Noten: Hofmeister, Soldaten singen.
- **XII/22** Der Sommer summt (Das ist die Zeit, zu gehen bis an das Ende dieser Welt). Text: Johannes R. Becher. Entstanden **1955**. Aus „3 Gesänge op. 9“, siehe auch *Werke für Chor a cappella.* Ges und Klav. 2min. Noten: Hofmeister. MIZ Band 522-035; Schallplatte: Solistenverein der DSO/Koch 45-520154.
- **XII/23** Frühlingsanfang. Text: Johannes R. Becher. Entstanden **1955**. Aus „3 Gesänge op. 9“, siehe auch *Werke für Chor a cappella.* Ges und Klav. 2min. Noten: Hofmeister G1717; für Ges und Klav in: Spektrum 69, DVfM 9032.

- **XII/24** Lied der neuen Erde. Text: Johannes R. Becher. Entstanden **1955**. Aus „3 Gesänge op. 9“, siehe auch *Werke für Chor a cappella*. Ges und Klav. 2min. Noten: Hofmeister G1717, DVfM 9032. MIZ Band 522-113/147.
- **XII/25** Die Zuckerrübe; In der Früh, ja, lange schon vor sieben. Text: Paul Wiens. Entstanden **1955/59**. Noten: Hofmeister: Soldaten singt und Heimat, dich werden wir hüten. MIZ Band 54-003.
- **XII/26** Gruß an Warschau (Lied der Weltfestspiele der Jugend und Studenten). Text: Paul Wiens. Entstanden **1955**. Chor und Orchester. MIZ Band 523-012, Schallplatte 78-110247, 45-410008.
- **XII/27** Auch einer (Ich bin kein Rechter, kein Marxist). Aus: Drei Songs. Text: Hans-Georg Stengel. Entstanden **1957**. Ges und Klav. MIZ Band 54-021.
- **XII/28** Der Sozialismus lebt. Text: Erich Weinert. Entstanden **1957**. Bar, Kl. 1,5min. MIZ Band 54-034.
- **XII/29** Die Entwicklung der Menschheit. Aus: Drei Songs. Text: Erich Kästner. Entstanden **1957**. Ges und Klav.
- **XII/30** Rostocker Hafenlied (Lied für die FDJ) - Du hast ja Anspruch. Text: Erwin Burkert. Entstanden **1957**. Ges und Klav. Noten: Hofmeister 1959, Brüder am Werk II. MIZ Band 522-066, Schallplatte Eterna 820956.
- **XII/31** Vor dem Schnee. Aus: Drei Songs. Text: Elfriede Scheibe. Entstanden **1957**. Ges und Klav. 1,5min.
- **XII/32** Chor der Pioniere (Mit Trommeln und Fanfaren). Aus: Zwei Pionierchöre. Im MIZ fälschlich unter op. 8 geführt. Text: Erika Engel. Entstanden **1958**. Kinderchor, kl. Orch. Noten: Hofmeister, Kommt her und singt.
- **XII/33** Die Sache mit der Wirkung. Song. Text: Helmut Preißler. Entstanden **1958**. Singstimme, kleiner Chor, Klar, Trp, Schl, Klav, Cb.
- **XII/34** Jugendmarsch. Text: Sergio Günther. Entstanden **1958**. Einst. Jugendchor, Fl, 2 Kl, Trp, Schl, Kl, Git, Baß.
- **XII/35** Lob des Lebens (Wenn die Sonne früh am Morgen). Text: Max Zimmering. Entstanden vor **1958**. Einst Ch und Klav oder Chor SA und Kl. Noten: VuW 1959, Wir singen dem Frieden und Hofmeister 1958: Schulfestbuch und Unser Neues Lied 25. MIZ Band 54-141.
- **XII/36** Marschrichtung Kl (Pflanzt eure blauen Fahnen auf...). Im MIZ fälschlich unter op.8 geführt. Text: Sergio Günther. Entstanden **1958**. 1st Chor und Klav .
- **XII/37** Wir haben Grund zum Fröhlichsein. Aus: Zwei Pionierchöre. Text: Erika Engel. Entstanden **1958**. Kinderchor, kl. Orch und Str. 2min.
- **XII/38** An Maschinen und auf Baugerüsten. Text: Marianne Schmidt. Entstanden **1959**. gem Chor a cap und Klav, Trm. 0,5min. MIZ Band 522-063.
- **XII/39** Die sozialistischen Brigaden. (Lied der "Brigaden der Sozialistischen Arbeit". Text: Helmut Preißler.) Entstanden **1959**. Chor a cap. oder Ges und Klav. MIZ Band 522-235.
- **XII/40** Kinderlied. Text: Walter Stranka. Entstanden **1959**. Kinderchor und Kl.
- **XII/41** Lied der "Brigaden der Sozialistischen Arbeit". Text: Helmut Preißler. Entstanden **1959**. Soli, Chor SATB, 3222 4000 Pk Schl Str. 3-4min. Noten: IMB A 1544, Hofmeister FDGB-Liedblätter 78. MIZ Band 522-235.
- **XII/42** Pfeif-Rendezvous. Text: Paul Wiens. Entstanden **1959**. Solo, Chor, Instr bzw. Ges und Kl. 1min bzw. 8min. Noten: Junge Welt. MIZ Band 52-020. Komponiert für die Weltfestspiele der Jugend und Studenten in Wien 1959.
- **XII/43** Schunkelwalzer. Text: Rudi Raupach. Entstanden **1959**. Ges 1st. Noten: in Junge Welt 1959. Festival-lied für Wien.
- **XII/44** Wir sind die rote Garde. Erschienen **1959**. 4st Männerchor. Noten: Hofmeister, FDGB-Liedblätter, Sonderliedblatt 52. MIZ Band 523-076, 522-124.
- **XII/45** Am sonnenhellen Breitling (Wir haben als Kulis die Meere bereist). Text: KuBa, Horst Heitzenröther. Entstanden **1960**. Ges und Instr. 3min.

- **XII/46** Laßt euch grüßen, Pioniere. Text: Max Zimmering. Entstanden **1960**. Kinderchor und Klav. 3min. Schallplatte Nova 885013. Lied für das internationale Kinderlager der jungen Pioniere 1960.
- **XII/47** Lied der Freundschaft (Wo unser Geleucht). Text: Ernst Salomon. Entstanden **1960**. Solo-Ges., Chor, 1122 3110 Pk Schl Str. 4min.
- **XII/48** Lied der Hochöfner (Wir sind die Ofenbrigaden). Text: Helmut Preißler. Entstanden **1960**. kl. Orch 2222 3210 und Ges. 3min.
- **XII/49** Rostock, ahoi! Text: Rudi Raupach. Entstanden **1960**. Ges und Klav. 2,5min.
- **XII/50** Sonnenhell ist unsre Straße. Text: Paul Wiens/unbekannt. Entstanden **1960**. Chor 2211 2220 Schl Str. 2min.
- **XII/51** Straubinger Ballade (Am Anfang der dreißiger Jahre...). Text: Arnold Eisensee. Entstanden **1960**. Ges u Klav, Orch.
- **XII/52** Weil auf dir die Zukunft ruht (Auch wenn der Regen fällt). Text: Eva Lippold. Entstanden **1960**. Singst und Klav. 3min.
- **XII/53** Wir werden glücklich sein (Nun schlafe, mein Kind). Text: Eva Lippold. Entstanden **1960**. Singst und Klav. 2min.
- **XII/54** Sagt es dem Kind und den Weisen. Text: Rose Nyland. Entstanden **1961**. Ges und Klav. 2min. Noten: IMB A 3328, in EP9432a/b und NM241. MIZ Band 25-173.
- **XII/55** Wir lieben das Leben, die Sonne, den Wind. Text: Erich Fried (Walter Dehmel ?). Entstanden **1961**. Ges und Klav. 3min. Noten: in NM241. MIZ Band 523-132, 25-174.
- **XII/56** Wir rufen: Her mit dem Friedensvertrag (Zieh die Wolken hoch am Himmel). Text: Willi Layh. Entstanden **1961**. Pionierlied für Ges. oder Chor und Klav . 2-3min. Noten: Manuskript.
- **XII/57** Frühling (Draußen schmilzt der Föhn). Chanson. Text: Louis Fürnberg. Entstanden **1964**. Ges und Klav. oder Instrumentalgruppe Noten: Man. MIZ Band 07-010.
- **XII/58** Wir nehmen in die Hand (Lied für Deutschlandtreffen 1964). Entstanden **1964**. Ges. u. Klav oder Git. 3min. MIZ Band 54-515.
- **XII/59** Ferientag eines Unpolitischen. Text: Erich Weinert. Aus: Zwei Lieder für Gesang und Klavier. Entstanden **1965**. Ges und Klav. Noten: Neues Leben 252.
- **XII/60** Hab acht! Es wird ein Krieg gemacht. (Landsmann, hab acht...). Text: Hans Lorbeer. Entstanden **1965**. 4st gem Chor a cap. 3min. Noten: Volkskunst 1/66, 10.
- **XII/61** Lied der Erdölarbeiter. Text: KuBa. Entstanden 1964/65. Aus: Musik zum DEFA-Film „Terra Incognita.“ Spielfilm, DDR **1964/65**. Regie: Hanns Anselm Perten. Drehbuch: KuBa.
- **XII/62** Man fühlt sich wieder (Als neunzehnte die Soldaten das Reich). Text: Erich Weinert. Aus: Zwei Lieder für Gesang und Klavier. Entstanden **1965**. Ges und Klav. Noten: Verlag Neues Leben 253.
- **XII/63** Lied vom Anderssein/Anders ist der neue Tag. Text: Johannes R. Becher. Entstanden **1966**. Ges und Klav. 3min. Noten: Man.
- **XII/64** Schützt diese Welt/Das Land in grünen, blühenden Gebieten (Zum 20.Jahrestag der SED und zum 75. Geburtstag von Walter Ulbricht). Text: Günter Deicke. Entstanden **1966**. Ges und Klav./ 2222 2000 Pk Schl Ges Str. 3min. Noten: EP9109, VuW/ Unser Neues Lied 266. MIZ Band 78-143/381, 25-364; Schallplatte Eterna 815045, Nova 885009.
- **XII/65** Die rötliche Wolke/Abendrot bringt die Sonne. Text: Heino Leist. Entstanden **1967**. Ges und Klav./ Gitarre. 1,5min. Noten: Man.
- **XII/66** Ein Nelkenstrauß (Ein LKW der Volksarmee). Kinderlied für die NVA. Text: Heino Leiß (Karl Artelt?). Entstanden **1967**. Klav Chor und Kl. 1,5min Noten: Man. Schallplatte Eterna 815055.
- **XII/67** Hier bei uns.../Unser ist, was wir gebaut. Text: Erwin Kohn. Entstanden **1967**. Chor und Klav . 2min. Noten: Man.

- **XII/68** Kopernikanische Charaktere gesucht. Chanson. Text: Erich Kästner. Entstanden **1967**. Ges und 6st Kammerorch./ Klav 2-3min. Noten: Man. Liegt auf Schallplatte vor (nicht spez.).
- **XII/69** Wie Budjonny's kühne Reiter. Text: Jo Schulz. Entstanden: **1967**. Gesang und Orch./ Chor und Klav. 2,5min. Noten: Man.
- **XII/70** Burger Walzwerkerlied (Es sind jetzt 20 Jahre). Text: Brigade "Manolis Glezos". Entstanden **1968**. Ges und Klav oder 3st Chor. Noten: Man.
- **XII/71** Lernt von Lenin (Hab nachgeschlagen in Büchern). Text: Uwe Berger. Entstanden **1969**. Ges und Kl. 2,5min. Noten: in EP9132. UA 27.2.70 Berlin, Wolfgang Hellmich (Bar), Karl-Heinz Naumann (Klav).
- **XII/72** Klage eines Vielbeschäftigten (Song vom stumpfen Beil). Text: Helmut Preißler. Entstanden **1970**. Ges 1st. Sätze (?): Alle Tage klotz ich ran - Ach, mit einem stumpfen Beil. 2-3min. Noten: Man.
- **XII/73** Meer des Friedens. Hymne zur Ostseewoche 1970. Text: Heinz Hall. Entstanden **1970**. Ges 1st., Orch. 2,5min. Noten: Man. Auftragswerk des Komitees Ostseewoche.
- **XII/74** Über die Diktatur (Solange noch Klassenkämpfe bestehen). Text: Helmut Preißler. Entstanden **1970**. Ges und Klav. 1-2min. Noten: VNM273d. MIZ Band 52-045/382, Schallplatte Eterna 8 15062.
- **XII/75** Die Freude ist ein Sonnenstrahl/Deine Freunde, meine Freunde. Text: Rose Nyland. Entstanden **1972**. Chor und Klav . 2,5min. Noten: Man.
- **XII/76** Ein Jahr/ Ein Tag an X (Ich sah dich zuerst im Januar). Text: Georg Weerth. Entstanden **1972**. 4st Ch und Klav Orch/ Ges und Kl. 3min Noten: VNM 1011, Unser neues Lied 11(369).
- **XII/77** Anklage. Text: Ernst Stadthus. Entstanden **1979**. Ges und Kl. 2,5min. Noten: Man. Widmung: Für Vietnam!
- **XII/78** Lied der Partei (Unser Land). Text: Nils Werner. Entstanden **1979**. Ges, Chor, Orch. 3min. Noten: Man. MIZ Band 522-320. UA 7.10.1979 Berlin, Palast der Republik, Festprogramm: Singt das Lied der Republik.
- **XII/79** Pionierdank an die Partei (Sehr nur unsre Lachenden). Text: Helmut Stöhr. Entstanden **1980**. Chor und 6 Instr. 3min. Noten: Man. Eingabe Kochans an die FDJ am 19.4.1981 wegen Nichtaufführung des Liedes.
- **XII/80** Daß nimmer auf Erden geschehe. Text: Günter Deicke. Entstanden **1984**. Solo-Bar und Klav. (auch Cemb.) 2,5min. Erschienen 1986. Noten VNM 1076.
- **XII/81** Der Esel auf der Schmiede. Lied.
- **XII/82** Einladung der Kinder (Ihr seid eingeladen heute). Text: Martin Pohl.
- **XII/83** Es muß endlich Frieden sein (Soll auch weiterhin der Star). Text: Martin Pohl. Ges, Git, Akk.
- **XII/84** Genosse General.
- **XII/85** Hettstedter Walzwerkerlied (Wo einstmals nur Kupfer und Messing war). Text: Nils Werner. Chor und Klav . 2,5min.
- **XII/86** La Paz, La Pax, Der Frieden. Text: KuBa/Fabian. Ges und Kl. MIZ Band 52-017.
- **XII/87** Lied der nationalen Front (Als vorbei die dunklen Jahre). Text: Max Zimmering. Chor und Instr. 3min.
- **XII/88** Lied vom Sperber. Text: Marta Nawrath. 1st Chor und Klav/ Orch. MIZ Band 54-065.
- **XII/89** Rauschende Wogen/Schnittertanz. Lied.
- **XII/90** Wie klingt euer Lachen so hell. Text: H. Matschurat.

7.1.2 Anhang 2 – Chronologisches Verzeichnis der Werke Günter Kochans

(Kategorisierung angelehnt an Krzysztof Meyer, Dmitri Schostakowitsch, Mainz 1998, 587-606.)

- **V/1** Notenheft 1942: Sonatine Nr. 2 und 3. Sonatine. Entstanden **1942**. Klavier solo. Noten: Man. (Anm. in Lehrerhandschrift: „Diese Sonatine ist nicht gut.)
- **V/2** 4. Sonatine G-Dur. Entstanden **1943**. Klavier solo. Drei Sätze. Noten: Man.
- **IV/1** Kanon für zwei Geigen. Entstanden ca. **1944**. Noten: Man.
- **V/3** Sechs Variationen für Klavier über „All mein Gedanken die ich hab“. Entstanden **1944**. Klavier solo. Noten: Man.
- **IX/1** Zwei Lieder nach Gedichten von Hermann Löns für Singstimme und Klavier Entstanden **1945/46**. Noten: Man.
- **V/4** Drei Stücke für Klavier. Entstanden **1945/46**. Klavier solo. Noten: Man.
- **II/1** Konzert im alten Stil für kleines Orchester. Entstanden **1946**. 1110 1100 2VI Va Vc/Kb. 2 Sätze. Anm. des Komponisten: Diese Komposition warf mir der Luckauer Oberschul-Direktor Friedrich Kaempfer buchstäblich an den Kopf: „Nimm deinen Mist.“ --- Es ist ja noch lange nichts, das weiß ich aber - - ----- 1946. Noten: Man.
- **IV/2** Adagio für Streichquartett. Entstanden **1946**. Noten: Man.
- **IX/2** Kleine Weihnachtslieder für eine Singstimme und Klavier nach Gedichten von Viktor Blüthgen, Richard Dehmel u.a. Entstanden **1946**. Vier Lieder. Meinen lieben Eltern zu Weihnachten 1946. Noten: Man.
- **IX/3** Tief von fern. (Text: Richard Dehmel) für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Entstanden **1946**. Noten: Man.
- **V/5** Toccata für Klavier solo. Entstanden **1946**. Noten: Man.
- **VII/1** Nachtlied. Text: J. Knodel. Entstanden **1946**. 3st gem Chor. Noten: Man.
- **IV/3** Sonatine in A. Entstanden **1946/47**. VI und Klav. 7min. Noten: Man.
- **IV/4** Kleine Spielmusik für Schülerorchester Nr. 1 (Serenade über ein altes deutsches Volkslied). Entstanden **1947**. Fl, Ob ad lib, Fag ad lib, Klav, Harm, 3VI, Vc, Kb ad lib. 4-5min. Noten: Man.
- **IV/5** Sonate in g (Quasi una fantasia). Entstanden **1947**. VI und Klav. Sätze: 1. Andante espressivo, 2. Allegro scherzando. 14min. Noten: Man.
- **V/10** Variationen über ein Thema von William Byrd. Entstanden **1947**. Klavier solo. 15-20min. Noten: Man.
- **V/6** Eine aller kleinste Klaviermusik. (Kleine Spielmusik für Klavier Nr. 2). Entstanden **1947**. Klavier solo. Noten: Man.
- **V/7** Erste Sonate für Klavier in F. Entstanden **1947** Klavier solo. Sätze: 1. Allegro, 2. Fantasie, 3. Rondo. 14min. Noten: Man.
- **V/8** Erste Suite für Klavier. Entstanden **1947**. Klavier solo. Sätze: 1. Vorspiel, 2. Fantasiestück, 3. Marsch, 4. Arioso, 5. Rondo. Noten: Man.
- **V/9** Sonate für 2 Klaviere in D-Dur. Entstanden **1947**. Sätze: 1. Allegro energico, 2. Adagio ma non troppo, 3. Finale/Rondo. Noten: Man. Widmung: „Meiner verehrten Lehrerin Maria Petersen gewidmet.“ UA 3.3.1948, Saal der HfM Berlin.
- **VII/2** 1. Liederheft – Kleine Lieder für 2-5st. Frauen oder Knabenchor nach Gedichten von H. Leuthold u.a. Entstanden **1947**. Sätze: 1. Abschied, 2. Wanderlied 3. In der Schenke, 4. Erinnerung, 5. An einem Grabe, 6. Choral-Motette, 7. Des Meeres und der Liebe. Noten: Man.
- **II/2** Suite für Streichorchester. Entstanden **1947/48**. Noten: Man.
- **II/3** I. Symphonie. Entstanden **1948**. 2222 4300 Pk Str. Sätze: 1. Satz (vollständig), 2. Satz (Fragment). Noten: Man.

- **IX/4** Hermann-Hesse-Lieder für Singstimme und Klavier. Entstanden **1948**. Sätze: 1. Dorfabend, 2. Reich des Todes, 3. Armes Volk, 4. Fremde Stadt, 5. Der alte Mann, 6. Leb wohl, Frau Welt. UA 3.3.1948 Saal der HfM 1948. Noten: Man.
- **V/11** Zwei Sonatinen für Klavier. Entstanden **1948**. Klavier solo. Verbleib unklar.
- **IX/5** Ringelnatz-Lieder für eine Singstimme und Klavier. (Songs für Singstimme und Klavier). Entstanden **1948/49**. Sätze: 1. Leise Maschinen, 2. Pfingstbestellung, 3. Schweigen, 4. Die Krähe, 5. Nichts geschieht, 6. Die Nachtigall. Noten: Man. Rosemarie Raabe gewidmet. UA 16.3.1949 (24.5.1949), gesendet 21.6.1949.
- **IV/6** Sonate für Trompete und Klavier. Entstanden **1949**. Verbleib unklar.
- **IV/7** Violinsonate. Entstanden **1949**. VI und Klav. 4 Sätze. Noten: Man.
- **IX/6** Der Kirschdieb. Text: Bertold Brecht. Entstanden **1949**. Solo-Alt und Klav. 2min. Noten: Man.
- **IX/7** Gedanken über die Dauer des Exils. Text: Bertold Brecht. Entstanden **1949**. Solo-Alt und Klav. 2min. Noten: Man.
- **IX/8** Zwei Lieder für Alt und Klavier aus der Deutschen Kriegfibel von Bertold Brecht. Entstanden **1949**. 3min. Noten: Man.
- **V/12** Acht kleine Klavierstücke. Entstanden **1949**. Klavier solo. Verbleib unklar.
- **V/13** Presto für Klavier solo. Entstanden **1949**. Klavier solo. 1min. Noten in: Neues Spielbuch für Klavier. MDV, erschienen 1950.
- **V/14** Toccata für Klavier. Entstanden **1949**. Klavier solo. (Entspricht evtl. der Toccata für Klavier von 1946?). Verbleib unklar.
- **VI/1** Die Teppichweber von Kujan-Bulak ehren Lenin. Kantate für Sprecher, Chor und Instrumente. Text: Bertold Brecht. Entstanden **1949**. Chor SATB Sprecher 2010 0100 Klav (2) Pk Va Vc Kb. Noten: Man.
- **VI/2** Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration. Kantate für Chor und Orchester. Nach einem Gedicht von Bertold Brecht. Entstanden **1949**. Bar-Solo, gem. Chor, Kammerorchester. UA August 1949 Berlin, Jugendchor und -orchester der Rundfunkabteilung Junge Welt, Solist: Gerhard Räker, Leitung: Ferdinand Schmitz. Notenmaterial nicht erhalten. (vom Komponisten vernichtet gemäß Bericht von Inge Kochan.)
- **VII/3** Das Zukunftslied. Text: Bertold Brecht. Entstanden **1949**. 2-4st Chor mit/ohne Instr. (colla parte) 2min. Noten: Man.
- **XII/1** An die Jungen. Text: Walter Dehmel. Lied für Jugendchor. Entstanden **1949**. 2min.
- **XII/2** Die den Grundstein legten. Text: KuBa. Lied für Jugendchor. Entstanden **1949**. 2min.
- **XII/3** Lied der Verteidiger (Wir küßten uns im Lenze). Text: Paul Wiens. Entstanden vor **1949**. 1st Gesang. Noten: Neues Leben; Leben, Singen, Kämpfen.
- **XII/4** Lied von der Neptunwerft. Text: Horst Heitzenröther. Entstanden **1949**. Für Chor und Orchester.
- **XII/5** Wo wir sind, da stehen Millionen. Text: Wilm Weinstock. Entstanden vor **1949**. Ges 1st. Noten in: Leben, singen, kämpfen. Neues Leben einst sowie in: VuW, 1956, Ringsum erwachen Lieder.
- **II/4** Divertimento für Streichorchester. Entstanden **1949/50**. Sätze: 1. Präludium, 2. Tempo di minuetto, 3. Capriccio, 4. Romanze, 5. Rondeau. 15-20min. Noten: Man. Aufgeführt vom Orchester der Jungen Welt.
- **XII/6** Dank an die Sowjetunion. Text: KuBa. Entstanden **1949/50**. Chor und Orchester.
- **V/15** Fünf Stücke für Klavier. Entstanden **1950**. Klavier solo. Sätze: 1. Langsam, 2. Etwas lebhaft, 3. Ruhig fließend, 4. Sehr ruhig und stetig, 5. (Unbezeichnet). Noten: EP 5630.
- **VI/3** An alle. Kantate zum Deutschlandtreffen der FDJ in Berlin. Entstanden **1950**. Chor, Akk, Mandol, Git, VI, Holzbl. UA 1. Deutschlandtreffen der FDJ, 27.-30.5.1950, Thälmannplatz Berlin, Zentrales Ensemble des FDGB (zugleich Auftraggeber). Arbeit der Meisterschülerzeit bei H. Eisler. Verbleib unklar.

- **XII/7** Lied der jungen Friedenskämpfer (Beschütze, du junge Brigade) (Komp. gem. mit Andre Asriel) Text: Koll. junger Schriftsteller. Entstanden wahrsch. **1950/51**. MIZ Band 52-044/379, Schallplatte Eterna 815056. (*Wahrscheinlich aus der „Friedenskantate der Jugend 1950/51, siehe Werke für Chor und Orchester*).
- **VI/4** Friedenskantate der Jugend. Gemeinschaftskomposition mit André Asriel. Entstanden **1950/51**. Für Soli, Chor und Orchester. Verbleib unklar.
- **V/16** Sonatine für Klavier. Entstanden **1951** in der Meisterklasse H. Eislers. Klavier solo. Verbleib unklar.
- **VI/5** Die Welt ist jung. Kantate. Text: Paul Wiens. Entstanden **1951**. Soli, gem. Chor, Orch. 20min. Noten: Hofm M2057. Schallplatte Nova 885005. Arbeit der Meisterschülerzeit bei H. Eisler. UA Berlin, Weltfestspiele der Jugend 1951.
- **X/1** Musik zum DEFA-Film „Ein seltsamer Philosoph und Hauptmann in Zivil / Marek im Westen.“ Entstanden **1951**. Text: Gerhard W. Menzel. UA 11.5.1952 Berlin, Deutsches Theater Berlin, Regisseur: Werner Dissel. Verbleib unklar, DEFA-Archiv?
- **X/2** Musik zum DEFA-Film „Sport voran – seid bereit.“ Kurz-Dokumentarfilm, DDR **1951**. Verbleib unklar, DEFA-Archiv?
- **XII/8** Mein Präsident. Text: Erwin Burkert. Entstanden **1951**. Solostimme, Chor und Klavier. Noten: Lied der Zeit: Deutsche Massenlieder I (Chorlieder). Arbeit der Meisterschülerzeit bei H. Eisler.
- **XII/10** Pioniersportlied - Auf dem Berge steht ein Haus. Aus: Vier Pionierlieder. Text: Susanne Speer. Entstanden **1951/52**. Noten: Neues Leben, Unter den friedlichen Fahnen. Arbeit der Meisterschülerzeit bei H. Eisler.
- **XII/11** Wir laufen auf den Weihnachtsmarkt. Aus: Vier Pionierlieder. Text: Susanne Speer. Entstanden **1951/52**. 3st Frauenchor. Noten: Hofmeister 1957 (Wir singen 5, Chorbuch f. gl. St.); auch in Junge Welt 1958, Friede schafft der Mensch allein. Arbeit der Meisterschülerzeit bei H. Eisler.
- **XII/12** Wir lieben unsere Heimat (Im Frühling erwachen die Blumen). Aus: Vier Pionierlieder. Text: Susanne Speer. Entstanden **1951/52**. 3st Frauenchor f. Pionierchor und Volkskunstorch. Noten: Hofmeister 1957 (Wir singen 5, Chorbuch f. gl. St.); auch in Neues Leben, Unter den friedlichen Fahnen; Hofmeister, Seid bereit; VuW, 1957, Hell klingt unser Lied; MDV, Wir lieben unsere Heimat. MIZ Band 523-013. Arbeit der Meisterschülerzeit bei H. Eisler.
- **XII/9** Kinderträume (Häuser will ich bauen). Aus: Vier Pionierlieder. Text: Martin Pohl. Entstanden **1951/52**. Solo-Ges. mit Chor (gleiche St). Noten: VuW 1957, Hell klingt unser Lied und Junge Welt, wir singen neue Lieder; Hofmeister: Wir singen. MIZ Band 63-010. Arbeit der Meisterschülerzeit bei H. Eisler.
- **III/1** Konzert für VI. und Orchester Nr. 1 D-Dur op. 1. Entstanden **1952**. Solo-VI 2222 4200 Pk Schl Str. Sätze: 1. Allegro molto, 2. Lento, 3. Vivace con brio. 18min30. Noten: EP4637/ EP4621 (KIA). MIZ Band 131-008. Arbeit der Meisterschülerzeit bei H. Eisler. UA 28.9.1952 RSO Berlin, Adolf Fritz Guhl. Ausgabe für Violine und Klavier bearbeitet von Curt Beilschmidt.
- **V/17** Suite für Klavier op. 2. Entstanden **1952**. Klavier solo. Sätze: Präludium - Scherzo - Romanze – Finale. 8min. Noten: IMB 7725, Peters K642, EP5652. MIZ Band 263-111. Arbeit der Meisterschülerzeit bei H. Eisler.
- **X/3** Musik zum DEFA-Film „Heimat, wir schützen dich.“ Kurz-Dokumentarfilm, DDR **1952**. Regie: Bruno Kleberg. Arbeit der Meisterschülerzeit bei H. Eisler. Verbleib unklar, DEFA-Archiv?
- **XII/13** Der Aufbau ist das Lied der Zeit. Text: Herbert Keller. Entstanden vor **1952**. Noten: Neues Leben, Unter den friedlichen Fahnen.
- **XII/14** Signale der Jugend (aus der Kantate "Die Welt ist jung", jedoch vor der Kantate entstanden. Text: Paul Wiens, Ursula Peter. Entstanden **1952**. 4st gem Ch mit Begl, 1st mit Git. 2min. Noten: u.a. in Brüder am Werk/Hofm; Reicht euch die Hände/MDV; Singt nun im Chor/VuW 1957. MIZ Band 523-041, 523-014, 522-

292; Schallplatte Zentr. Orch. des Mdl 45-510002, Eterna 815045, Nova 885005. Arbeit der Meisterschülerzeit bei H. Eisler.

- **XII/15** Unser Lied, das den Erdball erschüttert (aus der Kantate "Die Welt ist jung", jedoch vor der Kantate entstanden. Text: Paul Wiens, Ursula Peter. Entstanden **1952**. 4st gem Ch mit Begl, 1st mit Git. 2min. Noten: u.a. in Brüder am Werk/Hofm; Reicht euch die Hände/MDV; Singt nun im Chor/VuW 1957. MIZ Band 523-041, 523-014, 522-292; Schallplatte Zentr. Orch. des Mdl 45-510002, Eterna 815045, Nova 885005. Arbeit der Meisterschülerzeit bei H. Eisler.
- **XII/16** Stalinaufgebot (Nun da der Nebel wich.) Text: Paul Wiens. Entstanden **1952**. Akk Git Ges Noten in: Stalin unser Lied. Thüringer Volksverlag 1272. 4min. Arbeit der Meisterschülerzeit bei H. Eisler.
- **II/5** Erste Sinfonie. Entstanden ca. **1953** gemäß Bericht von Inge Kochan. Man. vom Komponisten vernichtet.
- **IV/8** Sportmarsch der Deutschen VP, Marsch für Blasmusik (Bearb.: Helmut Gatzka). Entstanden vor **1953**. Blasorch. 3min. Noten: Man. MIZ Band 82-008, Schallplatte: Zentrales Orch. des Mdl/Kaufmann Z8-110225. Arbeit der Meisterschülerzeit bei H. Eisler. Anm. im Protokoll Berlin 20.1.1953: „Mehr für sportliche Übungen geeignet“.
- **IX/9** Neues Dorf. Zyklus für Gesang und Klavier op. 3. Text: Franz Fühmann. Entstanden **1952/53**. Ges und Klav. Sätze: 1. Auftakt, 2. Das Lächeln der Greise, 3. Liebe, 4. Säer. 6min30. Noten: Hofmeister G2024; Thüringer Volksverlag 1350. MIZ Band 25-012, 521-031. Arbeit der Meisterschülerzeit bei H. Eisler.
- **IV/9** Trio für Violine, Violoncello und Klavier op. 4. Entstanden **1953/54** (Neufassung von 1954). VI Vc Klav. Sätze: 1. Andante con moto (poco sostenuto), 2. Allegro scherzando, 3. Larghetto, 4. Allegro molto con brio. 17min Noten: EP 4669, IMB 4864. MIZ Band 22-007, 22-060. Arbeit der Meisterschülerzeit bei H. Eisler. UA: 11.4.1954, Berlin. (Angabe im MIZ: 12.9.1954 Dresden, Staatstheater, VI Gottfried Lucke, Vc Clemens Dillner, Klav Günter Blumhagen.) Man. SLUB.
- **X/4** Musik zum DEFA-Film „Das kleine und das große Glück.“ Spielfilm, DDR **1953**. Regie: Martin Hellberg. Verbleib unklar, DEFA-Archiv?
- **XII/17** Liebe. (Liebe, ach Liebe, du uralte Weise). Text: Franz Fühmann. Entstanden ca. **1953**. Ges. und Klav. Noten: in EP9432.
- **XII/18** VP-Sportlied (Kühner als im Sturm der Falke fliegt). Text: Paul Wiens. Entstanden vor **1953**. Ges 1st. Noten: Neues Leben: Leben, Singen, Kämpfen; Hofm: Soldaten singen; Hofm: Schreiten wir in Reih und Glied.
- **V/18** Präludien, Intermezzi und Fugen op. 7. Entstanden **1954**. Klavier solo. Sätze: 1. Präludium (Allegro alla Toccata, Fuga, Moderato), 2. Fuge (Allegro energico), 3. Intermezzo (Lento), 4. Intermezzo (Allegro Scherzando), 5. Fuge (Andante), 6. Präludium und Fuge (Allegro risoluto - Fuga Vivacissima). 12min. Noten: EP4684, IMB 9133. MIZ Band 263-004. UA 11.4.1954, Berlin. (Angabe im MIZ: 23.5.55: Kammermusik Weißer Saal, Weimar (Festtage).)
- **X/5** Musik zum DEFA-Film „Einmal ist keinmal.“ op. 8. Spielfilm, DDR **1954/55**. Solo-Akk, Chor, Orch. Regie: Konrad Wolf. UA 1955, Klingenthal. Verbleib unklar, DEFA-Archiv?
- **XII/19** Beerenlied „Im grünen Walde bin ich gegangen“. Aus der DEFA-Filmmusik „Einmal ist einmal.“ *Siehe auch Film- und Schauspielmusik*. Text: Paul Wiens. Entstanden **1954**. Ges und Klav, auch Chor a cap. SSA. 4min. Noten: Hofmeister HG2104, in EP9432a/b.
- **XII/20** In Bamberg hinter dem Hügel. Text: Paul Wiens. Entstanden **1954**. 1. Fassung: Ges und Klav; 2. Fassung: gem. Chor a cap. Noten: Hofmeister 1957, Wir singen. Chorbuch für gleiche Stimmen, VuW 1958: Fröhlich singen, vorwärts schauen, VuW 1956, Ringsum erwachen Lieder.
- **II/6** Polkas. Heiteres Stück für großes Orchester op. 33 (?). Entstanden **1955**. 3222 4231 Pk Schl Str. 4min. Noten: VNM209. MIZ Band 79-006. UA Rundfunk-Orchester Berlin, Otto Dobrindt.

- **VII/4** Drei Gesänge für gemischten Chor a cap. op. 9. Text: Johannes R. Becher. Entstanden **1955**. Chor a cap. (SATTBB). Sätze: Frühlingsanfang - Der Sommer summt - Lied der neuen Erde. 10min. Noten: Hofmeister G1717. Nr. 1 für Ges und Klav in: Spektrum 69. Noten: DVfM 9032. MIZ Band 522-034, 522-113/147 (Lied der neuen Erde.) *Siehe auch unter Lieder.*
- **IV/10** Streichquartett op. 10. Entstanden ca. **1955/56**. Einzige Information über die Existenz dieses Werkes aus Typoskript „Günter Kochan“ im MIZ, S. 4.
- **X/6** Musik zum DEFA-Film „Heimliche Ehen.“ Spielfilm, DDR **1955/56**. Regie: Gustav von Wangenheim. Verbleib unklar, DEFA-Archiv?
- **XII/21** Abendlied eines Soldaten (Wenn die Nebel vorüberwehn). Text: Walter Stranka. Entstanden ca. **1955**. 1st Gesang und Gitarre. Noten: Hofmeister, Soldaten singen.
- **XII/22** Der Sommer summt (Das ist die Zeit, zu gehen bis an das Ende dieser Welt). Text: Johannes R. Becher. Entstanden **1955**. Aus „3 Gesänge op. 9“, siehe auch *Werke für Chor a cappella.* Ges und Klav. 2min. Noten: Hofmeister. MIZ Band 522-035; Schallplatte: Solistenverein der DSO/Koch 45-520154.
- **XII/23** Die Zuckerrübe; In der Früh, ja, lange schon vor sieben. Text: Paul Wiens. Entstanden **1955/59**. Noten: Hofmeister: Soldaten singt und Heimat, dich werden wir hüten. MIZ Band 54-003.
- **XII/24** Frühlingsanfang. Text: Johannes R. Becher. Entstanden **1955**. Aus „3 Gesänge op. 9“, siehe auch *Werke für Chor a cappella.* Ges und Klav. 2min. Noten: Hofmeister G1717; für Ges und Klav in: Spektrum 69, DVfM 9032.
- **XII/25** Gruß an Warschau (Lied der Weltfestspiele der Jugend und Studenten). Text: Paul Wiens. Entstanden **1955**. Chor und Orchester. MIZ Band 523-012, Schallplatte 78-110247, 45-410008.
- **XII/26** Lied der neuen Erde. Text: Johannes R. Becher. Entstanden **1955**. Aus „3 Gesänge op. 9“, siehe auch *Werke für Chor a cappella.* Ges und Klav. 2min. Noten: Hofmeister G1717, DVfM 9032. MIZ Band 522-113/147.
- **IV/11** Rhapsodie für Violine und Klavier op. 11a. Entstanden **1956**. VI Klav. Sätze: Andante. Poco rubato – Allegro molto – Andante. 8min. Noten: IMB 8387.
- **IX/10** Deutsche Volkslieder, Erste Folge/ Volksliedbearbeitungen op. 11b. Für Inge (Kochan). Entstanden **1956**. Ges, Klav. Sätze: 1. Es soll sich halt keiner mit der Liebe abgeben, 2. Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht, 3. Der Tod als Schnitter: Es ist ein Schnitter, heißt der Tod, 4. Gestern beim Mondschein ging ich spazieren, 5. Schneidri, schneidra, schneidrum, 6. Ach bitterer Winter, wie bist du kalt, 7. Wenn ich ein Vöglein wär, 8. Die Regensburger Schneiderversammlung: Zu Regensburg auf der Kirchturmspitz. 20min. Noten: EP4906, IMB 7669. MIZ Band 25-031, 521-030; Schallplatte Nova 885060st, 63-018/424 (Nr. 5/8). UA: 14.3.1959: Fachtagung Kammermusik Quedlinburg. Konzert (Philine Fischer, Karl-Heinz Weichert, Walter Sendler).
- **IV/12** Divertimento für Flöte, Klarinette und Fagott op. 12. Entstanden **1956**. FI Ob Fag. Sätze: 1. Allegro, 2. Lento, 3. Allegretto, 4. Presto. 8min. Noten: EP4934a, IMB 9133. MIZ Band 22-026.
- **VII/5** Fünf Volksliedbearbeitungen. Entstanden **1956**. Dreist. Chor a cappella. Noten: Man.; darunter möglicherweise: Ritt durch den Wald (Durch das Wäldchen, so dicht und grün). Tschechisches Volkslied. Gem. Chor 3st. Noten: Hofmeister 9068m, o. J.
- **X/7** Musik zum DEFA-Film „Bärenburger Schnurre.“ Spielfilm, DDR **1956/57**. Regie: Ralf Kirsten. Verbleib unklar, DEFA-Archiv?
- **II/7** Kleine Suite für Orchester op. 13 aus der Filmmusik „Bärenburger Schnurre“. Entstanden **1956/57**. 2222 4231 Pk Schl Str. Sätze: Capriccio, Romanze, Intermezzo, Finale. 12min. Noten: IMB7521, VNM 253. MIZ Band 71-074. UA Gr. Rundfunkorchester Berlin, A.F.Guhl.
- **XI/1** Musik zum Hörspiel „Aufregung im Weihnachtswald.“ Entstanden **1957**. 11 kleine Stücke. Versch. Instr. 11 Sätze. 7min. Noten: Man.

- **XII/27** Auch einer (Ich bin kein Rechter, kein Marxist). Aus: Drei Songs. Text: Hans-Georg Stengel. Entstanden **1957**. Ges und Klav. MIZ Band 54-021.
- **XII/28** Der Sozialismus lebt. Text: Erich Weinert. Entstanden **1957**. Bar, Kl. 1,5min. MIZ Band 54-034.
- **XII/29** Die Entwicklung der Menschheit. Aus: Drei Songs. Text: Erich Kästner. Entstanden **1957**. Ges und Klav.
- **XII/30** Rostocker Hafenlied (Lied für die FDJ) - Du hast ja Anspruch. Text: Erwin Burkert. Entstanden **1957**. Ges und Klav. Noten: Hofmeister 1959, Brüder am Werk II. MIZ Band 522-066, Schallplatte Eterna 820956.
- **XII/31** Vor dem Schnee. Aus: Drei Songs. Text: Elfriede Scheibe. Entstanden **1957**. Ges und Klav. 1,5min.
- **VII/6** Zyklus 1848 – Sechs Stücke für gemischten Chor a cappella op. 15. Entstanden **1957**. Sätze: 1. Die Republik – Freiligrath; 2. Wohl hab ich oft und viel gesungen – Hoffmann von Fallersleben; 3. Lied vom Drogenkönig – Ludwig Pfau; 4. Badisches Wiegendlied; 5. Das Märchen vom Reichtum und der Not; 6. Das Hungerlied – G. Weerth. 20min. Rundfunkprod. Helmut Koch, Schallplattenprod. R. Frösch, Sprecher, Solistenverein d. DS/ Koch MIZ Band 15-041 und 522-056/100 und 05-081 Bd. II, Schallplatte 5 20 194; Eterna 825884, 15-073/352. Verbleib des Notenmaterials unklar.
- **III/2** Konzert für Klavier und Orchester op.16. Entstanden **1957/58**. Solo-Klav 1202 2100 Schl Pk Str. Sätze: 1. Allegro, 2. Andante, 3. Allegro con brio. 20min. Noten: EP4948. MIZ Band 263-152, 133-043; Schallplatte Eterna 820268. UA 9.11.1958 Dresdner Musiktage, Kl. Dieter Zechlin, Dresdner Philharmonie, Heinz Bongartz.
- **IV/13** Sonate für Violoncello und Klavier. Entstanden **1958/61**. Vc Klav. Sätze: 1. Allegro, 2. Adagio, 3. Vivace. 13min. Noten: EP9013. UA Dezember 1961.
- **IX/11** Revue der Einverstandenen. Acht Songs für Singstimme und Klavier. Text: Mickel/Granitza/Poschbeck/Troegner. Entstanden **1958**. Ges und Klav. Sätze: 1. Song vom Probieren, 2. Was aber werden sie fragen, 3. Sein Wagen rollt, 4. Wie man ins nichts geht, 5. Weil er sein Geld liebt, 6. Wie am Morgen die Bäume, 7. Seht, wenn da ein Kampf ist, 8. Seht, es steht die rote Fahne. 6min. UA 1958.
- **V/19** Elf kleine Stücke für Klavier zu vier Händen op. 20. Entstanden **1958**. Klavier solo. Sätze: 1. Moderato, 2. Lento, 3. Allegretto scherzando, 4. Abendlied, 5. Kleine Ballade, 6. Thema mit Variationen, 7. Allegretto grazioso, 8. Elegie, 9. Andantino, 10. Moderato, 11. Capriccio. 10-12min. Noten: EP 5356.
- **VI/6** Suite Nr. 1 für Orchester, Chor und Soli aus der dramatischen Ballade "Klaus Störtebeker" op. 23. Text: KuBa. Entstanden **1958/60**. Solo-Bar Chor Kinderchor 2222 4231 Pk Schl Cel Str Org. 30min. Sätze: 1. Einleitungschor, 2. Ballade des blinden Sängers, 3. Heraus soll man sie klaben, 4. Lied der Trebele, 5. In der Schenke, 6. „Der Klaus Störtebeker“, 7. Ballade des blinden Sängers II, 8. Tanz in Lindholm, 9. De blawe Flagge, 10. Ballade von der Gefangennahme der Likedeeler, 11. „Zu Hamburg auf dem Grasbrook“, 12. Ballade des blinden Sängers III, 13. Finale. Noten: B&H, DVfM leihweise. Schallplatte Zi-009/140. UA Rügenfestspiele 1959 (-61, 80-81 und 99 gespielt).
- **VI/7** Interventions-Pantomime "Zerfetzt von den Schüssen des Kreuzers". Text: Sergio Günther. Entstanden **1958**. Männerch Sprecher FI Kl Fag Trp Schl Klav. 10min. Noten: Man.
- **XI/2** Musik zum Hörspiel „Schulschwänzer.“ Entstanden **1958**. Verbleib unklar.
- **XI/3** Musik zum Kinderhörspiel "Der König vom Lande nirgendwo". Entstanden **1958**. 2 VI Va Vc. Sätze: 1. Allegretto, 2. Tanto vivea, 3. Presto, 4. Andantino, 5. Allegro. 3min. Noten: Man. Im MIZ fälschlich aufgenommen als „Der König im Lande Wiegendrow“.
- **XII/32** Chor der Pioniere (Mit Trommeln und Fanfaren). Aus: Zwei Pionierchöre. Im MIZ fälschlich unter op. 8 geführt. Text: Erika Engel. Entstanden **1958**. Kinderchor, kl. Orch. Noten: Hofmeister, Kommt her und singt.
- **XII/33** Die Sache mit der Wirkung. Song. Text: Helmut Preißler. Entstanden **1958**. Singstimme, kleiner Chor, Klar, Trp, Schl, Klav, Kb.

- **XII/34** Jugendmarsch. Text: Sergio Günther. Entstanden **1958**. Einst. Jugendchor, Fl, 2 Kl, Trp, Schl, Kl, Git, Baß.
- **XII/35** Lob des Lebens (Wenn die Sonne früh am Morgen). Text: Max Zimmering. Entstanden vor **1958**. Einst Ch und Klav oder Chor SA und Kl. Noten: VuW 1959, Wir singen dem Frieden und Hofmeister 1958: Schulfestbuch und Unser Neues Lied 25. MIZ Band 54-141.
- **XII/36** Marschrichtung Kl (Pflanzt eure blauen Fahnen auf...). Im MIZ fälschlich unter op.8 geführt. Text: Sergio Günther. Entstanden **1958**. 1st Chor und Klav .
- **XII/37** Wir haben Grund zum Fröhlichsein. Aus: Zwei Pionierchöre. Text: Erika Engel. Entstanden **1958**. Kinderchor, kl. Orch und Str. 2min.
- *Suite Nr. 1 für Orchester, Solo und Chor siehe unter Bühnen- und Filmmusik.*
- *Revue der Einverständenen siehe Werke für Singstimme und Klavier.*
- **II/8** Ralswieker Tänze für Orchester. Fünf Tänze aus „Klaus Störtebeker“. Entstanden **1959**. 2222 4200 Schl Tb Str. Sätze: 1. Sarabande - Allegro, 2. Adagio ma non troppo, 3. Gavotte, 4. Grave, 5. Allegro con fuoco. 12min. MIZ Band 79-078.
- **VI/8** Ernst Thälmann. Kantate zum 10. Jahrestag der DDR. Text: Max Zimmering. Entstanden **1959**. 2 Soli, Chor, 2222 2210 Pk Schl Str. Noten: Schlußchor enthalten in EB 4120. UA 6./7.2.1960 Komische Oper, Solistenvereinigung, Großer Chor des Berliner Rundfunks, Berliner RSO, Helmut Koch.
- **X/8** Musik zu Klaus Störtebeker. Dramatische Ballade in 6 Episoden, ein Vorspiel und ein Nachspiel zu den Rügenfestspielen 1959, op. 23. Text KuBa. Entstanden **1959, überarb. 1981 und Neufassung 1999**. Solo-Bar Chor Kinderchor 2222 4231 Pk Schl Cel Str Org. Bühnenmusik. Noten: B&H/DVfM. UA 16.8.1959 Ralswiek, Rügenfestspiele, Regisseur: Hanns Anselm Perten.
- **XI/4** Musik zum Kinderhörspiel „Der Torwart wohnt in unserer Straße.“ Entstanden **1959**. Fl Klav Fag Klav Cemb Trp Sch Vc. 5min. Verbleib unklar.
- **XII/38** An Maschinen und auf Baugerüsten. Text: Marianne Schmidt. Entstanden **1959**. gem Chor a cap und Klav, Trm. 0,5min. MIZ Band 522-063.
- **XII/39** Die sozialistischen Brigaden. (Lied der "Brigaden der Sozialistischen Arbeit". Text: Helmut Preißler.) Entstanden **1959**. Chor a cap. oder Ges und Klav. MIZ Band 522-235.
- **XII/40** Kinderlied. Text: Walter Stranka. Entstanden **1959**. Kinderchor und Kl.
- **XII/41** Lied der "Brigaden der Sozialistischen Arbeit". Text: Helmut Preißler. Entstanden **1959**. Soli, Chor SATB, 3222 4000 Pk Schl Str. 3-4min. Noten: IMB A 1544, Hofmeister FDGB-Liedblätter 78. MIZ Band 522-235.
- **XII/42** Pfeif-Rendezvous. Text: Paul Wiens. Entstanden **1959**. Solo, Chor, Instr bzw. Ges und Kl. 1min bzw. 8min. Noten: Junge Welt. MIZ Band 52-020. Komponiert für die Weltfestspiele der Jugend und Studenten in Wien 1959.
- **XII/43** Schunkelwalzer. Text: Rudi Raupach. Entstanden **1959**. Ges 1st. Noten: in Junge Welt 1959. Festival-lied für Wien.
- **XII/44** Wir sind die rote Garde. Erschienen **1959**. 4st Männerchor. Noten: Hofmeister, FDGB-Liedblätter, Sonderliedblatt 52. MIZ Band 523-076, 522-124.
- **II/10** Sinfonietta 1960 op. 23. Entstanden **1959/60**. 3222 4231 Pk Schl Klav Str. Sätze: Ballade: Moderato, Capriccio: Vivace, Elegie: Lento, Finale: Allegro molto. 22min. Noten: EP4994. MIZ Band 12-190. UA 19.11.1960, Dresdner Philharmonie, Heinz Bongartz. Festakt zum 90jährigen Bestehen der Dresdner Philharmonie. Widm. der Dresdner Philharmonie und Prof. Heinz Bongartz.
- **II/9** Fröhliche Ouvertüre für kleines Orchester op.26. Entstanden **1960**. 2122 2100 Pk Schl Klav Str. 5min. Noten: VNM228. MIZ Band 74-021. UA 1.10.1960, Berlin. Der Freien Deutschen Jugend gewidmet.

- **IV/14** Lied und Marsch für drei Instrumente. Entstanden **1960**. Ob (2) Fag oder Fl Ob Fag oder Kl (2) Fag. Sätze: 1. Lied (Andante), 2. Marsch (Allegretto). Noten in: VNM31677.
- **V/20** Kindermusik. (Neun kleine Stücke für Klavier). Entstanden **1960**. Klavier solo. Sätze: 1. Pioniereisenbahn, 2. Im Park, 3. Schmierfink, 4. Besuch auf dem Lande, 5. Guten Appetit, 6. Traurige Geschichte, 7. Fröhliches Spiel, 8. Gute Nacht, 9. Sputnik. 6min. Noten: Collection Litolf 5287. MIZ Band 263-168/ 06-032, 263-199.
- **X/9** Musik zum DEFA-Film „Italienisches Capriccio.“ Entstanden **1960/61**. DEFA-Film, Regie Glauco Pellegrini. 2222 2200 Pk Schl Str. Verbleib unklar, DEFA-Archiv?
- **XII/45** Am sonnenhellen Breitling (Wir haben als Kulis die Meere bereist). Text: KuBa, Horst Heitzenröther. Entstanden **1960**. Ges und Instr. 3min.
- **XII/46** Laßt euch grüßen, Pioniere. Text: Max Zimmering. Entstanden **1960**. Kinderchor und Klav. 3min. Schallplatte Nova 885013. Lied für das internationale Kinderlager der jungen Pioniere 1960.
- **XII/47** Lied der Freundschaft (Wo unser Geleucht). Text: Ernst Salomon. Entstanden **1960**. Solo-Ges., Chor, 1122 3110 Pk Schl Str. 4min.
- **XII/48** Lied der Hochöfner (Wir sind die Ofenbrigaden). Text: Helmut Preißler. Entstanden **1960**. kl. Orch 2222 3210 und Ges. 3min.
- **XII/49** Rostock, ahoi! Text: Rudi Raupach. Entstanden **1960**. Ges und Klav. 2,5min.
- **XII/50** Sonnenhell ist unsre Straße. Text: Paul Wiens/unbekannt. Entstanden **1960**. Chor 2211 2220 Schl Str. 2min.
- **XII/51** Straubinger Ballade (Am Anfang der dreißiger Jahre...). Text: Arnold Eisensee. Entstanden **1960**. Ges u Klav, Orch.
- **XII/52** Weil auf dir die Zukunft ruht (Auch wenn der Regen fällt). Text: Eva Lippold. Entstanden **1960**. Singst und Klav. 3min.
- **XII/53** Wir werden glücklich sein (Nun schlafe, mein Kind). Text: Eva Lippold. Entstanden **1960**. Singst und Klav. 2min.
- **II/11** Fünf Sätze für Streichorchester. Entstanden **1961**. Entspricht den Fünf Sätzen für Streichquartett, mit hinzugefügter eigenständiger Kb-Stimme.
- **II/12** Suite Nr.2 für Orchester „Goldoni-Suite“ aus „Italienisches Capriccio“ (DEFA-Film). Entstanden **1961**. 2222 2200 Pk Schl Str. Sätze: 1. Ouvertüre, 2. Canzonette mit 2 Variationen, 3. Intermezzo, 4. Nocturno, 5. Scherzo. 12min. Noten: IMB A 1541. MIZ Band 72-066 – siehe auch Filmmusik.
- **II/13** Orchestervariationen über Eislers Solidaritätslied. Darin: V. Andante. Entstanden **1961**. Gemeinschaftskomposition mit Andre Asriel, Fritz Geißler, Herbert Kirmße, Siegfried Köhler, Dieter Nowka, Joachim Werzlau und Ruth Zechlin. 3223 4331 Pk Schl Str. Ges (Thema und 8 Var., ges. 22min). Noten VNM10407. Dem VKM zum 10. Jahrestag 1961.
- **IV/15** Capriccio. Entstanden **1961**. Solo-Akkordeon. In: Konzertante Studien für Akkordeon. Noten: DVfM 31017, erschienen 1974.
- **IV/16** Vier kleine Stücke für Soloflöte. Entstanden **1961**.
- **IV/17** Fünf Sätze für Streichquartett. Entstanden **1961**. VI (2) Va Vc. Sätze: 1. Allegro giocoso, 2. Andante cantabile, 3. Vivace, 4. Adagio ma non troppo. 15min. Noten: EP9020(a). MIZ Band 21-119; Schallplatte Nova 885033. UA Festtage neuer Musik Dresden, Ulbrich-Quartett Dresden, 15.11.1963. *Siehe auch unter Orchesterwerke, Fünf Sätze für Streichorchester.*
- **X/10** Neue Stücke für "Klaus Störtebeker". Text: KuBa (2,3,4). Entstanden **1961**. Bühnenmusik; Ten, Chor Orch. Sätze: 1. Ostinato für Orchester, 2. Lied und Tanz, 3. Ten-Solo, 4. Ten-Solo mit Git., 5. Tanz des Chores, 6. Trauermusik. 8min. Noten: Man.

- **XI/5** Musik zum Hörspiel „Helmbrecht.“ Text: Barbara Winkler. Entstanden **1961**. Gr. Orch. 14min. Noten: Man.
- **XII/54** Sagt es dem Kind und den Weisen. Text: Rose Nyland. Entstanden **1961**. Ges und Klav. 2min. Noten: IMB A 3328, in EP9432a/b und NM241. MIZ Band 25-173.
- **XII/55** Wir lieben das Leben, die Sonne, den Wind. Text: Erich Fried (Walter Dehmel ?). Entstanden **1961**. Ges und Klav. 3min. Noten: in NM241. MIZ Band 523-132, 25-174.
- **XII/56** Wir rufen: Her mit dem Friedensvertrag (Ziehn die Wolken hoch am Himmel). Text: Willi Layh. Entstanden **1961**. Pionierlied für Ges. oder Chor und Klav. 2-3min. Noten: Manuskript.
- **II/14** 13. August. Sinfonischer Marsch. Entstanden **1961/62**. Gr. Orch. 4min. MIZ Band 12-205.
- **II/15** Konzert für Orchester. Entstanden **1962**. 3223 4331 Pk Schl Klav Str. Sätze: 1. Allegro, 2. Presto, 3. Laghetto, 4. Allegro molto, 5. Epilog (Andante). 30min. Noten: VNM238. MIZ Band 12-224, Schallplatten Eterna 820530, Nova 885070. UA 7.10.1962, Kongresshalle Leipzig, RSO Leipzig, Herbert Kegel.
- **II/16** Sinfonie für großes Orchester mit Chor. Text: Paul Wiens. Entstanden **1962/63, rev. 1964**. Gem. Chor, 3223 4331 Pk Schl Klav Str. Sätze: 1. Moderato - Allegro molto - Moderato, 2. Prestissimo, 3. Andante, 4. Largo – Allegro con brio – Largo - Moderato –Vivace. 30min. Noten: IMB A3151 und VNM 10386. MIZ Band 11-137. Voraufführung 13.11.1963. Thomas-Müntzer-Haus, Festtage Neuer Musik Oschatz, Rundfunksinfonieorchester (RSO) Leipzig, Rundfunkchor Leipzig, Herbert Kegel. UA 6.12.1063, Berlin. UA der Neufassung 16.10.1964, Weimar.
- **IV/18** Sonate für Violine und Klavier in einem Satz. Entstanden **1962**. VI Klav. 10-12min. Noten: Man. MIZ Band 23-097. UA 24.2.63, Volksbühne.
- **IV/19** Zwei kleine Stücke für Soloflöte. Entstanden **1962**.
- **X/11** Musik zum DEFA-Film „Die Hochzeit von Länneken.“ Spielfilm, DDR **1963/64**. Regie: Heiner Carow. Verbleib unklar, DEFA-Archiv?
- **XI/6** Musik zum Hörspiel „Der kluge Alexander.“ Text: Joachim Kupsch. Entstanden **1963**. 6 Instr. 9min. Verbleib unklar.
- **XI/7** Musik zum Hörspiel „Hirsch Heinrich.“ Text: Fred Rodrian. Entstanden **1963**. 1011 0000 VI Va Cel Schl. 15min. Noten: Man.
- **II/17** Orchestervariationen über ein Thema von Carl Maria von Weber (auch: Divertimento für Orchester). Entstanden **1964**. 2122 2111 Pk Schl Klav Str. Aufbau: Introduction - Thema mit 16 Variationen – Coda. 12-15min. Noten: EP9093. MIZ Band 12-318. UA 1.2.1965, Städt. BSO, Kurt Sanderling.
- **III/3** Concertino für Flöte und kleines Orchester. Entstanden **1963/64**. Solo-Fl, 1222 1000 Schl Str. Sätze: 1. Lento-Allegro, 2. Andantino, 3. Vivace-Andante. 16-20min. Noten: EP5528, EP9089 (KIA). MIZ Band 134-013. UA 2.10.1964 Staatskapelle Dresden, Fl. Johannes Walter, Ltg. Herbert Kegel a.G.
- **IV/20** Dialog und Scherzo für Violoncello und Klavier. Entstanden **1964**. Vc Klav. 2,5min.
- **IV/21** Divertimento für Schülerorchester. Entstanden **1964**. Str Klav Trm Trgl. Sätze: 1. Marsch, 2. Romanze, 3. Scherzo. 5min. In: Jugend musiziert III. Zeitgenössische Ensemblesmusik DVfM 32047.
- **IV/22** Drei Kleine Stücke. Entstanden **1964**. Bfl (2) Kl Klav Trm Trgl. Sätze: 1. Marsch, 2. Romanze, 3. Scherzo. 4min.
- **IV/23** Flötenstudien. Erschienen **1964**. Fl. solo. Sätze: 1. Allegretto, 2. Improvisation, 3. Scherzo. Noten in „Flötenstudien im alten und neuen Stil. Band 2.“ Als Studien als Beitrag zu diesem Band komponiert. Noten: Hofmeister Nr. 7369.
- **V/21** Kleine Stücke für Kinder. Entstanden **1964**. Klavier solo. Noten: EP5287.
- **VIII/1** Drei Shakespeare-Lieder. Text: William Shakespeare. Entstanden **1964**. Solo-Alt, Fl, Pk, Str. Sätze: 1. Heinrich IV (So hat der hellste Tag manchmal Gewölk), 2. Julius Cäsar (Gezeiten gibt's in menschlichen Ge-

- schäften), 3. 94. Sonett (Wer Macht zu schaden hat und es nicht tut). 8min. Noten: EP9140, KIA EP9141. MIZ Band 25-397. UA 28.9.1964. Fassung für Alt und Klavier von 1965, Noten: EP.
- **X/12** Musik zum DEFA-Film „Terra Incognita.“ Spielfilm, DDR **1964/65**. Regie: Hanns Anselm Perten. Drehbuch: KuBa. Daraus: Lied der Erdölarbeiter. Text: KuBa. Verbleib unklar, DEFA-Archiv?
 - **XII/57** Frühling (Draußen schmilzt der Föhn). Chanson. Text: Louis Fürnberg. Entstanden **1964**. Ges und Klav. oder Instrumentalgruppe Noten: Man. MIZ Band 07-010.
 - **XII/58** Wir nehmens in die Hand (Lied für Deutschlandtreffen 1964). Entstanden **1964**. Ges. u. Klav oder Git. 3min. MIZ Band 54-515.
 - **III/4** Fantasie für Flöte und Orchester. (Zum 20. Jahrestag der SED). Entstanden **1965**. Solo-Fl 0122 2110 Schl Klav/Cel Cemb/Cel Str. 10-12min. Noten: IMB A 3826. UA 17.4.1967 Rostock, Fl. Immanuel Lucchesi, PO Rostock, Ltg. Gerd Puls.
 - **IV/24** Kleines Streichquartett in zwei Sätzen. Entstanden **1965**. Strquart. Sätze: 1. Sehr ruhig - Frisch - Sehr ruhig, 2. Thema mit Variationen. 8-10min. Noten: VNM267, IMB A 2946.
 - **IX/12** Fünf Lieder für Gesang (mittlere Stimme) und Klavier. Text: Johannes R. Becher. Entstanden **1965**. Ges und Klav. Sätze: 1. Panem, 2. Nachtlid I, 3. Nachtlid II, 4. Frühlingsanfang, 5. Wunsch an die Nachwelt. 12min. Noten: DVfM 9002. MIZ Band 25-257. UA 5.3.67, I. Musik-Biennale Berlin 1967: Joachim Freyer, Kl., Erich Siebenschuh, Bar, Deutsche Staatsoper Berlin.
 - **VIII/2** Die Asche von Birkenau. Kantate zum 20. Jahrestag der SED. Text: Stephan Hermlin. Entstanden **1965**. Solo-A, 2122 2210 Pk Schl Cel Klav Str. Sätze: Andante - Interludium I - Allegro - Grave - Interludium II - Vivace – Epilog. 18min. Noten: VNM245. MIZ Band 15-129, Schallplatte Nova885068st, Eterna 820839, 15-090/456. UA 25.4.1966. Städt. Berliner Sinfonieorchester, Ltg. Kurt Masur, A Brigitte Pfretzschner (Annelies Burmeister?).
 - **X/13** Musik zum DEFA-Film „Nächstes Jahr in Jerusalem.“ Entstanden **1965**. Fernsehspielmusik. Fl Klar Va Kb Klav Schl. 8-10min, Noten: Man.
 - **XII/59** Ferientag eines Unpolitischen. Text: Erich Weinert. Aus: Zwei Lieder für Gesang und Klavier. Entstanden 1965. Ges und Klav. Noten: Neues Leben 252.
 - **XII/60** Hab acht! Es wird ein Krieg gemacht. (Landsmann, hab acht...). Text: Hans Lorbeer. Entstanden **1965**. 4st gem Chor a cap. 3min. Noten: Volkskunst 1/66, 10.
 - **XII/61** Lied der Erdölarbeiter. Text: KuBa. Entstanden 1964/65. Aus: Musik zum DEFA-Film „Terra Incognita.“ Spielfilm, DDR **1964/65**. Regie: Hanns Anselm Perten. Drehbuch: KuBa.
 - **XII/62** Man fühlt sich wieder (Als neunzehnte die Soldaten das Reich). Text: Erich Weinert. Aus: Zwei Lieder für Gesang und Klavier. Entstanden **1965**. Ges und Klav. Noten: Verlag Neues Leben 253.
 - **II/18** Variationen über eine Venezianische Canzonetta für Klavier und kleines Orchester. Entstanden **1966**. Solo-Klav, 2222 2100, Pk, Schl, Str. 11min. Noten: IMB A 3822, EP 9174.
 - **IV/25** Vier Sätze für Streichorchester. Entstanden **1966**. Str. Sätze: 1. Allegro giocoso, 2. Adagio ma non troppo, 3. Vivace, 4. Allegro molto. 13min. Noten: EP9020b. UA 18.5.1964 Kammerorchester der Berliner Hochschule, Berlin, Apollo-Saal.
 - **VI/9** Aurora. (Als mit den Soldaten...) Zum 50. Jahrestag der Oktoberrevolution. Text: Stephan Hermlin. Entstanden **1966**. Mittl. Frauenstimme, 4st gem Ch, 3222 4221 Pk Schl (3) Klav (2) (Cel) Str. Sätze: 1. Allegro con fuoco – Adagio – 2. Andante con moto – Agitato 3. Lento – Allegro molto – Lento 4. Moderato energico 5. Maestoso – Vivace. 25min. Noten: Man. MIZ Band 15-141. UA 12.3.1967 I. Musik-Biennale Berlin 1967, Berliner RSO, Rolf Kleinert. Auftragswerk des Berliner Rundfunks. *(Im MIZ-Archiv zusätzlicher, vermutlich fehlerhafter Eintrag desselben Werkes unter dem falschen Titel "I sorao" Kantate für Alt-Solo, Chor und Orchester zum 50. Jahrestag.)*

- **XII/63** Lied vom Anderssein/Anders ist der neue Tag. Text: Johannes R. Becher. Entstanden **1966**. Ges und Klav. 3min. Noten: Man.
- **XII/64** Schützt diese Welt/Das Land in grünen, blühenden Gebieten (Zum 20.Jahrestag der SED und zum 75. Geburtstag von Walter Ulbricht). Text: Günter Deicke. Entstanden **1966**. Ges und Klav./ 2222 2000 Pk Schl Ges Str. 3min. Noten: EP9109, VuW/ Unser Neues Lied 266. MIZ Band 78-143/381, 25-364; Schallplatte Eterna 815045, Nova 885009.
- **III/5** Konzert für Violoncello und Orchester Nr. 1. Zum 20. Jahrestag der DDR. Entstanden **1967**. Solo-Vc 2222 4231 Pk Schl Klav Str. Sätze: 1. Andante-Agitato-Andante, 2. Moderato-Allegro vivace. 20min. Noten: DVfM leihweise. UA 1.7.1968 Großes Haus des Volkstheaters Rostock, 10. Philh. Konzert, Theaterorchester Rostock, Vc. Friedemann Erben, Ltg. Gerd Puls.
- **III/6** Solidaritätslied. Variation. Entstanden **1967**. Oboe und Streichorch. 1,5min. Man.
- **X/14** Musik zum DEFA-Film „Die Räuber.“ Text: Friedrich von Schiller. Entstanden **1967**. Fernsehspielmusik. Gesang, Fl Ob Tr (2) Pk Schl Cemb Str. 16min; Noten: Man.
- **X/15** Musik zu Vietnam-Diskurs. Zum 20. Jahrestag der DDR. Text: Peter Weiß. Entstanden **1967**. Bühnenmusik. Chor, Instr., Schlagwerk. Noten: Man. UA 31.3.1968, Rostock (Angabe MIZ-Archiv: 20.3.1968 Frankfurt/Main, Kammerspiele, Regie: Harry Buckwitz).
- **XII/65** Die rötliche Wolke/Abendrot bringt die Sonne. Text: Heino Leist. Entstanden **1967**. Ges und Klav./ Gitarre. 1,5min. Noten: Man.
- **XII/66** Ein Nelkenstrauß (Ein LKW der Volksarmee). Kinderlied für die NVA. Text: Heino Leiß (Karl Artelt?). Entstanden **1967**. Chor Klav. 1,5min Noten: Man. Schallplatte Eterna 815055.
- **XII/67** Hier bei uns.../Unser ist, was wir gebaut. Text: Erwin Kohn. Entstanden **1967**. Chor und Klav. 2min. Noten: Man.
- **XII/68** Kopernikanische Charaktere gesucht. Chanson. Text: Erich Kästner. Entstanden **1967**. Ges und 6st Kammerorch./ Klav 2-3min. Noten: Man. Liegt auf Schallplatte vor (nicht spez.).
- **XII/69** Wie Budjonny's kühne Reiter. Text: Jo Schulz. Entstanden: **1967**. Gesang und Orch./ Chor und Klav. 2,5min. Noten: Man.
- **II/19** Sinfonie Nr. 2 in einem Satz - Zum 20. Jahrestag der DDR. Entstanden **1968**. 3223 4231 Pk Schl Klav Str. 16min. Noten: DVfM1644. MIZ Band 11-208, Schallplatte Nova 885002. UA 21.2.1969, II. Musik-Biennale Berlin, Deutsche Staatsoper, BSO, Kurt Sanderling.
- **II/20** Suite Nr. 3 für Orchester (Rostocker Suite). Musik zu dem DEFA-Dok-Film "750 Jahre Rostock". Entstanden **1968**. Filmmusik. 3222 4221 Pk Schl Klav Str . Sätze: 1. Einleitung und Thema, 2. Toccata, 3. Variation I, 4. Intermezzo, 5. Variation II, 6. Intermezzo, 7. Invention, 8. Finale: Variation 3. 15min. Noten: EP9142. Aufnahme: MIZ Band 12-506 (nicht mehr vorhanden) – siehe auch Filmmusik.
- **IV/26** Rondo capriccioso. Entstanden **1968**. VI Klav. 1,5min. Noten: EP5431.
- **VII/7** Neubrandenburger Zyklus. "Urbar machen, tätig sein, Mensch sein". Entstanden **1968/69**. Chor-Zyklus. Text: Werner Lindemann. 4st gem. Chor a cap. Sätze: 1. Lied der Meliorationsbrigaden - Vivace, leicht, 2. Studenten in der Melioration - Poco pesante, quasi recitativo, 3. Der Studiosus von Wredenhagen - Frisch, mit Humor, 4. Feierabend eines Grabenbaggers - Lento (nicht schleppen), 5 Kleines Loblied auf den Bagger (Fast ein Kinderlied) - Heiter bewegt, 6. Kleines Liebeslied - Andante con moto, 7. Aufforderung an das Wasser, zu fließen – Moderato, 8. Ansprache an eine alte Wiese. 20min. UA 13.12.1969 in Priborn (Angabe MIZ: Stuer (Kr. Röbel)), FDGB-Chor Neubrandenburg, Leitung Günter Wilsch; weitere Auff. zu den 12. Arbeiterfestspielen 1970 und im 2. Anrechtskonzert des Staatl. SO Neubrandenburg am 22.10.1970. (Im MIZ zweite Eintragung als „Neubrandenburger Zyklus“ mit leicht abweichenden Titel- und Aufführungsdauerangaben, vermutlich aber Bezeichnung desselben Werkes.)

- **X/16** Musik zum DEFA-Film „Jubiläum einer Stadt – 750 Jahre Rostock.“ Kurz-Dokumentarfilm, DDR **1968**. Regie: Winfried Junge. Gr. Orch. Verbleib unklar, DEFA-Archiv?
- **XII/70** Burger Walzwerkerlied (Es sind jetzt 20 Jahre). Text: Brigade "Manolis Glezos". Entstanden **1968**. Ges und Klav oder 3st Chor. Noten: Man.
- **VI/10** Das Testament Ho Chi Minhs (Demokratische Republik Vietnam). Text: Ho Chi Minh. Entstanden **1969**. Kantate für Sprecher, 4st Kammerchor, Instr. 15min. Noten: Man. UA Rostock, Volkstheater, 1970.
- **XII/71** Lernt von Lenin (Hab nachgeschlagen in Büchern). Text: Uwe Berger. Entstanden **1969**. Ges und Kl. 2,5min. Noten: in EP9132. UA 27.2.70 Berlin, Wolfgang Hellmich (Bar), Karl-Heinz Naumann (Klav).
- **I/1** Karin Lenz. Oper in 10 Bildern. Libretto: Erik Neutsch. Entstanden **1968-70**. 2222 4331 Pk Schl Klav Cel Str, Bühnenmusik: 0221 2000; Dauer: 90min; Noten: Autographdruck bei DVfM, leihweise; UA 2.10.1971 Berlin, Deutsche Staatsoper, Heinz Fricke, Regie: Erhard Fischer; Auftragswerk der DSO Berlin.
- **VI/11** Wir – unaufhaltsam (Sinfonische Demonstration). Text: Jo Schulz. Entstanden **1970**. Oratorium für 2 Sprecher, Bariton-Solo, gem. Chor, Orchester (2222 4220, Pk, Schl, Kl, Str.). Sätze: 1. Die Schritte der Ersten, 2. Ins Neuland der Revolution, 3. Über Gräbern Rosen blühen, 4. Berufen zur siegreichen Klasse. 20-25min. Noten: Peters (Leihm.). UA 6.6.1971: in Riesa. 13. Arbeiterfestspiele – Chor des Volkskunstensembles „Joliot Curie“ des Stahl- und Walzwerkes Riesa. Ltg. Karl Haffner. Chor der TU Dresden, Hermann Hähnel, Bariton; Monika Naumann, Werner Hafft, Sprecher. Auftrag: FDGB, 13. Arbeiterfestspiele und 25. Jahrestag der SED.
- **XII/72** Klage eines Vielbeschäftigten (Song vom stumpfen Beil). Text: Helmut Preißler. Entstanden **1970**. Ges 1st. Sätze (?): Alle Tage klotz ich ran - Ach, mit einem stumpfen Beil. 2-3min. Noten: Man.
- **XII/73** Meer des Friedens. Hymne zur Ostseewoche 1970. Text: Heinz Hall. Entstanden **1970**. Ges 1st., Orch. 2,5min. Noten: Man. Auftragswerk des Komitees Ostseewoche.
- **XII/74** Über die Diktatur (Solange noch Klassenkämpfe bestehen). Text: Helmut Preißler. Entstanden **1970**. Ges und Klav. 1-2min. Noten: VNM273d. MIZ Band 52-045/382, Schallplatte Eterna 8 15062.
- **II/21** Variationen über ein Thema von Mendelssohn für Klavier und Orchester/ Mendelssohn-Variationen. Anlässlich des 125. Todestages von Mendelssohn. Entstanden **1971/72**. Solo-Klav 2222 4221 Pk Schl Str. Aufbau: Thema, 20 Variationen, Coda I/II. 21min30. Noten: EP 9559. MIZ Band 12-492, Schallplatte Nova 885 188. UA 3.11.1972, Berlin, Staatskapelle Berlin; Dieter Zechlin, Klavier; Günter Herbig.
- **V/22** Fünf Klavierstücke. Entstanden **1971**. Klavier solo. Sätze: 1. Capriccio, 2. Andante, 3. Fuge, 4. Invention, 5. Scherzo. 8min. Noten: EP9284. MIZ Band 263-296. UA: 4.6.1971 Leipzig: Dieter Zechlin, Klavier.
- **V/23** Sieben leichte Klavierstücke. Entstanden **1971**. Klavier solo. Noten: EP9289; Allegro molto, Allegretto und Moderato veröff. als "Drei kleine Klavierstücke", in „Für junge Pianisten: Zeitgenössische Kompositionen im Klavierunterricht, Band 2.“ Noten: DVfM 32051.
- **X/17** Musik zum DEFA-Film „Die Verschworenen.“ TV-Spielfilm, DDR **1971/72**. Regie: Martin Eckermann. Drehbuch: Helmut Sakowski. Verbleib unklar, DEFA-Archiv?
- **II/22** Capriccio für Streichorchester. Entstanden **1972**. Material liegt bei Rundfunk-Musikschulorchester. 4-5min. Dem Jugendstreichorchester der DDR zu den Weltfestspielen 1973 in Berlin gewidmet. Noten: Man.
- **II/23** Sinfonie Nr. 3 (mit Sopran-Solo), "Dem Andenken Hanns Eislers gewidmet". Text: Johannes R. Becher. Entstanden April-Okt. **1972**. Solo-Sopr 3333 4440 Pk Klav Str-Quart Str. Sätze: 1. Prolog: Adagio man non troppo, 2. Allegro, 3. Epilog - Adagio ma non troppo. 27min30. Noten: EP9598. MIZ Band 11-265; Schallplatte Nova 885107st. UA 12.11.1973 Rostock, Roswitha Trexler - S, Orchester des Volkstheaters (Philh. Orch.), Ltg. Gerd Puls.
- **V/24** Intermezzo und Fuge für Klavier. Erschienen **1972**. Klavier solo. Lento - Allegro energico. Noten in: Klaviermusik aus der DDR, Bd. 2. VNM289/2, HG 927.

- **XII/75** Die Freude ist ein Sonnenstrahl/Deine Freunde, meine Freunde. Text: Rose Nyland. Entstanden **1972**. Chor und Klav. 2,5min. Noten: Man.
- **XII/76** Ein Jahr/ Ein Tag an X (Ich sah dich zuerst im Januar). Text: Georg Weerth. Entstanden **1972**. 4st Ch und Klav Orch/ Ges und Kl. 3min Noten: VNM 1011, Unser neues Lied 11(369).
- **III/7** Konzert für Viola und Orchester. Entstanden **1973/74**. Solo-Va 2222 4221 Pk Schl Klav Str. Sätze: 1. Metamorphosen, 2. Capriccio. 26min. Noten: VNM 322. MIZ Band 136-076 und 136-118; Schallplatte Nova 885107st. UA 16.2.1975 Berlin, V. Musik-Biennale. Hallesche Philharmonie, Va. Alfred Lipka, Ltg. Olaf Koch.
- **IV/27** Streichquartett 1973/74 in einem Satz. Dem Streichquartett der DSO Berlin gewidmet. Entstanden **1973**. Strquart. 16min. Noten: EP4966a. MIZ Band 21-227. UA 19.3.1974 Berlin, Streichquartett der Dt. Staatsoper.
- **X/18** Musik zum DEFA-Film „Inselsummer.“ TV-Spielfilm, DDR **1973/74**. Regie: Martin Eckermann. Verbleib unklar, DEFA-Archiv?
- **V/25** Klavierstück für D. Sch. Zum 70. Geburtstag von Dmitri Schostakowitsch 1976. Entstanden **1974**. Klavier solo. ♩ = 100. Erschienen 1976 bei Sovetskij kompozitor.
- **VIII/3** Die Hände der Genossen. Solokantate für Bariton und Orchester. Text: Jannis Ritsos. Dt. von V. Tsakiridis. Entstanden **1974**. Solo-Bar 3233 4221 Pk Schl Kl Str. Sätze: 1. Agitato, 2. Ohne Bez., 3. Ohne Bez., 4. Con fuoco, 5. Sostenuto. 16min. Noten: Man. MIZ Band 15-206. UA 23/25.2.1975, Berlin, V. Biennale, BSO, Bar Werner Haselew, Ltg. Kurt Sanderling. Widmung: Den antifaschistischen Kämpfern in aller Welt.
- **X/19** Eine Geschichte von Dir. Ballettmusik? Text: Waldtraut Lewin. Entstanden **1974**. UA 24.11.1974 Volkstheater Rostock, Regie: Waldtraut Lewin. Verbleib unklar.
- **II/24** Konzert für Bläserquintett und zwei Streichergruppen. Entstanden **1975**. Neufassung von 1977. Bläserquintett, Str (doppelt). Sätze: Episoden - Nocturne – Finale. 22min. Noten: VNM 364. MIZ Band 136-076 . UA 18.2.1977 Berlin, VI. Musik-Biennale, Staatskapelle Berlin, Bläserquintett der Staatskapelle Berlin, Ltg. Alexandr Dmitriev.
- **IV/28** Fantasie für Viola allein. Entstanden **1975**. Solo-Va. Sätze: 1. Energico, 2. Andante, 3. Prestissimo furioso. 9min. Noten: erschienen 1977 in NM337. Reihe Vortragliteratur Viola 2. Stücke für Viola allein. Hrsg. Alfred Lipka. UA 22.9.1980 Berlin, HfM Hanns Eisler, Alfred Lipka, Va.
- **VIII/4** Drei Epitaphe. Text: Ernst Schumacher. Entstanden **1975**. Solo-Bar Kl Trp Schl Klav Kb. Sätze: 1. Epitaph für J. R. Becher, 2. Während des Fluges zum Grabe Brechts, 3. Epitaph für H. Eisler. 12min. Noten: Man. UA 29.10.1981 (Angabe MIZ: 28.6.1982 Berlin, Club der Kulturschaffenden „Johannes R. Becher“, Hermann Hähnel, Bar; 5 Instrumentalisten).
- **III/8** Konzert für Violoncello und Orchester Nr. 2. Entstanden **1976**. Solo-Vc 3222 4221 Pk Str. Vier Sätze. 24min30. Noten: Autographdruck EP 5357. MIZ Band 132-029, 136-102; Schallplatte Nova 885188st. UA 5.5.1978 Philharmonisches Orchester Rostock, Vc. Jürnjakob Timm, Ltg. Gerd Puls.
- **IV/29** "Versteck". Szene für Piccolo und Tuba. Entstanden **1976**. Picc, Tb. 2min40. MIZ Band 23-128, 06-022, 06-032.
- **IV/30** Katze und Maus. Szene für Piccoloflöte und Tuba. Entstanden **1976**. Picc, Tb. 2-3min. Noten: Man.
- **II/25** Bilder aus dem Kombinat. Sieben Orchesterstücke. 2222 4331 Pk Schl (2) Str. Entstanden **1976/77**. Sätze: 1. Landschaft, 2. März, 3. Blumen, 4. Alarm, 5. Moskauer Kinder, 6. Zirkusclown, 7. Landschaft II. 16min. Noten: VNM387. UA 30.6.1978 anlässlich der 17. Arbeiterfestspiele in Sonneberg. Arbeitersinfonieorchester Bitterfeld, Franz-Arne Eichhorn.
- **IV/31** Sieben Miniaturen für vier Tuben. Entstanden **1977/78**. 4 Tb. Sätze: 1. Moderato, 2. Lento, 3. Allegretto, 4. Largo, 5. Allegro molto, 6. Adagio, 7. Prestissimo. Noten: VNM358. UA 17.6.1978 Musikfestival Los Angeles, University of Southern California, LA Tuba Quartet - Roger Bobo, Tommy Johnson, James Self, Donald Waldrop.

- **VI/12** Das Friedensfest oder die Teilhabe. Oratorium für STB, 2 Chöre und Orchester. Text: Paul Wiens. Entstanden **1978**. Soli STB, Chor, Orch. 45. Noten: Man. MIZ Band 14-056. UA 23.9.1979 Berlin, Palast der Republik. Renate Frank-Reinecke, S, Harald Neukirch, T, Hermann-Christian Polster, B, Rundfunkchor Berlin, RSO Berlin, Ltg. Heinz Rögner (Franz-Peter Müller-Sybel?).
- **II/26** Passacaglia und Hymne für Großes Orchester. Gewidmet Olaf Koch und der Halleschen Philharmonie. Entstanden **1979**. 3223 4331 Pk Schl Str. 14min. Noten: VNM405. MIZ Band 12-609. UA Halle 22.9.1980 (10.12.1979?).
- **IX/13** Deutsche Volkslieder, 2. Folge. Für Inge (Kochan). Entstanden **1979**. Ges und Klav. Sätze: 1. Schneiders Höllenfahrt (19.Jh) – 2. Der Schwere Traum (19.Jh) – 3. Nach grüner Farb mein Herz verlangt (17.Jh) – 4. Die dunkle Wolk (17. Jh) – (5. Oh König von Preußen) – (6. Ich bin ein freier Bauersknecht) – 7. Nun laube, Lindlein, laube (16.Jh.) – 8. Heimliche Liebe (18.Jh.) – 9. Es wollte sich einschleichen (19.Jh.) – 10. Herzlich Lieb, durch Scheiden (15.Jh.) – (11. Der Bauernhimmel). Titel in Klammern nur im Manuskript enthalten. 24min. Noten: EP 4906a (1.+2.Folge). MIZ Band 522-406. UA 16./17.4.1984 Erfurt. Karin Kauzendörfer, MezS, Reinhard Wolschina, Klav. Man. SLUB.
- **IX/14** Drei Lieder. Text: siehe Sätze. Entstanden **1979**. Ges und Klav. Sätze: 1. Du bist erschöpft von langer Arbeit (Bertold Brecht), 2. Nur Anhänger hat und keine Mitläufer (Günter Kunert), 3. Ratschlag für einen Lesenden (René Schwachhofer). 4min. Noten: in Spektrum 79, DVfM9054.
- **V/26** Vier kleine Klavierstücke für Kinder./ Vier kleine Stücke ohne Überschriften. 1. ♩ = ca. 63, 2. ♩ = ca. 120-132, 3. ♩ = ca. 112, 4. ♩ = ca. 168-183. Erschienen **1979**. Klavier solo. Noten in „Der junge Musikant. Leichte Klavierstücke für Kinder“, VNM 403.
- **VII/8** Es geht ein dunkle Wolk herein für. Bearbeitung für gemischten Chor. Entstanden **1979**. Noten: Porfiri&Horváth Pub., EMC 198225.
- **XII/77** Anklage. Text: Ernst Stadthus. Entstanden **1979**. Ges und Klav. 2,5min. Noten: Man. Widmung: Für Vietnam!
- **XII/78** Lied der Partei (Unser Land). Text: Nils Werner. Entstanden **1979**. Ges, Chor, Orch. 3min. Noten: Man. MIZ Band 522-320. UA 7.10.1979 Berlin, Palast der Republik, Festprogramm: Singt das Lied der Republik.
- **III/9** Konzert für Violine und Orchester Nr. 2. Entstanden **1980**. Sätze: 1. Fantasie, 2. Toccata, 3. Nocturno, 4. Rondo. 27min. Noten: VNM435. MIZ Band 131-108. UA 19.2.1982 Berlin, DDR-Musiktage, VI. Egon Morbitzer, Staatskapelle Berlin, Ltg. Friedrich Goldmann. Man. SLUB.
- **IV/32** Monolog für Tuba. Entstanden **1980**. Tb. 2,5min. Noten: VNM. UA 16.11.1980.
- **IV/33** Streichtrio. Für E. H. Meyer zum 75. Geburtstag. Entstanden **1979/80**. VI Va Vc. Sätze: 1. Heftig bewegt, 2. Sehr ruhig, 3. Schnell und wild. 12min. Noten: VNM436. UA: 23.5.1981, Dresden, Plenarsaal des Neuen Rathauses, Eröffnung der Musikfestspiele 1981, VI Peter Glatte, Va Winfried Berger, Vc Joachim Bischof. Dresdner Musikfestspiele.
- **V/27** Klavierstücke für Anfänger. Entstanden **1980**. Klavier solo. (*Entspricht möglicherweise den Vier kleinen Stücken ohne Überschriften von 1979*).
- **XII/79** Pionierdank an die Partei (Sehr nur unsre Lachenden). Text: Helmut Stöhr. Entstanden **1980**. Chor und 6 Instr. 3min. Noten: Man. Eingabe Kochans an die FDJ am 19.4.1981 wegen Nichtaufführung des Liedes.
- **V/28** Klaviersonate (Annerose Schmidt gewidmet). Entstanden **1981**. Klavier solo. Sätze: 1. Moderato energico – Lento, 2. Allegro – Andante con moto – Allegro, 3. Adagissimo, liberamente molto rubato, 4. Vivacissimo furioso. 14min. Noten: EP10312. UA 29.5.1981 Dresden, Kongresssaal des Dt. Hygienemuseums, Dresdner Musikfestspiele 1981, Annerose Schmidt, Klavier. Man. SLUB.

- **II/27** In Memoriam (für Konrad Wolf und Paul Wiens). Musik für Orchester Nr. 1. Entstanden **1982**. 3232 2000 Pk Schl Klav Str, Streichquartett. Sätze: 1. Vorspiel, sehr ruhig; 2. Fuge I, ruhig, fließende Viertel; 3. Zwischenspiel, frisch und lebhaft, 4. Fuge II, langsam, 5. Nachspiel, sehr ruhig. 20min. Noten: DVfM. MIZ Band 12-638, Schallplatte Nova 885265. UA 15/16/17.12.1984 Berlin, BSO, Claus-Peter Flor.
- **VIII/4a** Fünf Gesänge für Tenor und Orchester nach Texten von Goethe, Hesse, Fürnberg, Hölderlin und Deicke. Entstanden **Anfang 1980er Jahre**. Vom Komponisten zurückgezogen, vermutl. vernichtet. Evtl. teilweise als Grundlage für die Fürnberg-Lieder WV IX/15 genutzt.
- **II/28** Metamorphosen '83 für Orchester. 3333 4331 Pk Schl Klav Str 16min. Entstanden **1983**. 16min.
- **II/29** Sinfonie Nr. 4. Entstanden **1983/84**. 3223 4231 Pk (4) Schl (3) Str. Sätze: 1. Moderato - Allegro, 2. Adagio molto, 3. Lento - Presto - Lento. 36min. Noten: VNM492. MIZ Band 11-321, Schallplatte: Nova 885265. UA 1.2.1985, Berlin, X. Musik-Biennale, BSO, Claus Peter Flor.
- **VI/13** Luther - Melodram für zwei Sprecher, gemischten Chor und Orchester. Text: Johannes R. Becher. Entstanden **1981/83**. 2 Spr Chor 3333 4331 Pk Schl (4) Str. 27min. Noten: Material im Volkstheater Rostock, VNM 10379. MIZ Band 14-062. UA 12/13/14.11.1983 Volkstheater Rostock (VTR), 3. Philharm. Konzert, Uwe-Detlev Jessen und Hans-Dieter Neumann, Sprecher, Chor des VTR, Rostocker Singakademie, PO des VTR, Ltg. Gerd Puls; anlässlich des 500. Geburtstages Martin Luthers am 10.11.1983. Man. SLUB.
- **II/30** Konzertante Szenen für 27 Instrumentalisten. Entstanden **1984**. 3033 0330 Pk (2) Schl (2) Hf 2 Klav Vc 4 Kb. Sätze: 1. Präludium, 2.-4. 1.-3. Szene, 5. Interludium (Fuge), 6.-8. 4.-6. Szene, 9. Postludium. 30min. Noten: VNM 10378. UA Halle 14.4.1986, Hallesche Philharmonie, Ude Nissen.
- **IV/34** Sonate für Viola und Klavier. Entstanden **1984/85**. Va Klav. Sätze: 1. Grave, 2. Presto-Grave, 3. Allegro-Grave. 15min. Noten: VNM2001. UA 18.2.1986 in Vilnius durch Alfred Lipka, Va und Dieter Zechlin, Klav. Man. SLUB.
- **XII/80** Daß nimmer auf Erden geschehe. Text: Günter Deicke. Entstanden **1984**. Solo-Bar und Klav (auch Cemb.). 2,5min. Erschienen 1986. Noten VNM 1076.
- **II/31** Präludium für Orchester. Zum 40. Jahrestag der FDJ. Entstanden **1985**. 3223 4331 Pk Schl (3) Str. 7min. Noten: VNM. MIZ Band 12-639. UA 6.3.1986, Berlin, Schauspielhaus, FDJ-Sinfonieorchester, Reinhard Seehafer. Komponiert für das FDJ-Sinfonieorchester der DDR.
- **II/32** Sinfonie Nr. 5. Entstanden **1985-87**. 3233 4331 Pk Schl (2) Str. 20min. Noten: DVfM 1750. MIZ Band 11-338. UA 13./14/15.11.1987 Berlin, Berliner Sinfonieorchester (BSO), Claus Peter Flor. Claus Peter Flor und dem Berliner Sinfonieorchester gewidmet.
- **V/29** Variationen für Klavier. Entstanden **1986**. Klavier solo. 8min. Thema, 12 Variationen. Noten: in VNM 2000 (Berliner Klavierbuch). UA 22.11.1987 Berlin, Matinee im Apollo-Saal anl. des 30jähr. Jubiläums des Verlages Neue Musik Berlin. Dieter Brauer, Klavier. Man. SLUB. Für das „Berliner Klavierbuch“.
- **VIII/5** Der große Friede - Tryptichon für Gesang und Orchester. Text: Walter Loewenfels, Paul Wiens (Textübertragung). Entstanden **1986**. Solo-Ten, Hr, Pk, Schl, Str. 3 Sätze (unbez.). 15min. MIZ Band 19-100. UA 15.2.1987 Berlin, XI. Musik-Biennale. Ten Gunter Wurzel, Staatskapelle Berlin, Sebastian Weigle, Horn; Gunter Wurzel, Tenor; Ltg. Chihiro Hayashi. Auftragswerk der XI. Musik-Biennale 1987.
- **II/33** Und ich lächle im Dunkeln dem Leben. Musik für Orchester Nr. 2. Nach Briefen von Rosa Luxemburg. Entstanden **1987**. 3232 4220 Pk Schl (2) Hf Str. Sätze: 1. Präludium, 2. Toccata, 3. Elegie I, 4. Capriccio, 5. Elegie II, 6. Passacaglia, 7. Postludium. 20min. Noten: DVfM. UA 14./15./16.2.1989, Karl-Marx-Stadt, Stadthalle, 6. Sinfoniekonzert der Robert-Schumann-Philharmonie, Dieter-Gerhardt Worm.
- **IV/35** Fünf Bagatellen für 4 Posaunen. Komponiert für das Posaunenquintett Berlin. Entstanden **1987**. 4 Pos. Sätze: 1. Schnell, 2. Langsam, 3. Mäßig, 4. Ruhig, 5. Frisch. 10min. Noten: VNM 2085. MIZ Band 21-305. UA 25.2.1988 Berlin, Apollo-Saal, DDR-Musiktage 1988 Mitglieder des Posaunenquintetts Berlin: Wilfried Helm, Altpos., Ralf Zank, Norman Reichelt, Tenorpos., Jörg Lehmann, Basspos. Man. SLUB.

- **V/30** Vierzehn Bagatellen und Interludien. Entstanden **1989**. Klavier solo. Sätze: 1. Langsam – 2. Frisch – 3. Interludium (Andante con moto) – 4. Mäßig – 5. Sehr langsam - äußerst schnell – 6. Interludium (Allegro energico) – 7. Ziemlich langsam – 8. Heftig - frei – 9. Interludium (Prestissimo) – 10. Ruhig – 11. Sehr lebhaft – 12. Interludium (moderato) – 13. Nicht schnell - sehr wild – 14. Verhalten. 23min. Noten: VNM. Man. SLUB.
- **II/34** Konzert für Orchester Nr. 2. Entstanden **1988-90**. 3232 4331 Pk Schl Klav Cel Str. Sätze: 1. Stürmisch, 2. Ruhig, 3. Sehr frisch, 4. Langsam, 5. Schnell, 6. Verhalten. 20min. Entstanden 1988-90. Noten: Man.
- **II/35** Herbstbilder. Metamorphosen für 28 Solostreicher. Entstanden **1990/91**. Sätze: 1. Andante, 2. Presto, 3. Moderato, 4. Energico, 5. Adagio, 6. Vivace, 7. Andante. 18min. Noten: Man.
- **VIII/6** Tryptichon für Mezzosopran, Altfl, Bassklar, Va und Vc nach Texten von Rosa Luxemburg. Entstanden **1991**. Sätze: 1. Leise und zart, 2. Elegie (...Da liege ich still, allein...), 3. Ruhig- schnell- ruhig. 9min. Noten: Man.
- **IV/36** Klavierquintett. Entstanden **1992/93**. Sätze: 1. Heftig, 2. Langsam, zart, 3. Schnell, wild, 4. Heftig - ruhig, verhalten. 12min. UA 28.5.2000 Leipzig, Gewandhaus, Rolf-Dieter Arens (Klavier), Gewandhaus-Quartett: Frank-Michael Erben (Violine), Conrad Suske (Violine), Volker Metz (Viola), Jürnjakob Timm (Violoncello)
- **IV/37** Schneiders Höllenfahrt für vier Posaunen und Tuba. Entstanden **1993**. UA PosaunenQuintett Berlin.
- **IV/38** Sieben deutsche Volkslieder für vier Posaunen und Tuba. Entstanden **1993**. Sätze: 1. Ade zur guten Nacht; 2. Wach auf, wach auf; 3. Kume kum, Geselle min; 4. Ei, du feiner Reiter, 5. Ich wollt', daß ich daheim wär'; 6. Komm stiller Abend wieder; 7. Die Leineweber haben eine saubere Zunft. UA PosaunenQuintett Berlin. Noten: Man. (SLUB)
- **IV/39** Sieben Szenen für Flöte, Viola und Gitarre. Entstanden **1993**. Noten: Man. (SLUB)
- **IV/40** Duo für Klarinette und Klavier. Entstanden **1994/95**. Sehr schnell, frisch. 13min. Noten: Man. SLUB.
- **IV/41** Konzertstück für vier Posaunen und Tuba. Entstanden **1995/96**. UA PosaunenQuintett Berlin.
- **IV/42** Musik für Altblockflöte und Klavier oder Cembalo. Für Markus Zahnhausen. Entstanden **1996**. Sätze: 1. Sehr langsam zart und leise, 2. Schnell und wild, 3. Ruhig fließend, 4. Frisch und lebhaft, 5. Mäßig langsam, 6. So schnell wie möglich, rasend, 7. Leise, zart und sehr langsam. UA Markus Zahnhausen, Altblockflöte; Andreas Skouras, Cembalo. Noten: Man. SLUB.
- **IV/43** Divertimento für Blasinstrumente. Fassung für Blockflötenensemble. Entstanden **1997/98**. Sätze: 1. Allegro, 2. Adagio, 3. Veloce, 4. Andante, 5. Lento – Vivace. Noten: Man.
- **VII/9** Sieben deutsche Volkslieder. Bearbeitungen für gemischten Chor (FI und Schl ad lib) Zyklus: Zeitgemäße Bearbeitungen von Volksliedern des 16. und 17. Jahrhunderts. Unterschiedliche Besetzungen mit Instrumenten ad libitum. Entstanden **1998**. SATB-SAATTBB; FI, Klav, Tr, Beck ad lib. Sätze: 1. Ich bin ein freier Bauersknecht, 2. Nun laube, Lindlein, laube, 3. Wie schön blüht uns der Maien, 4. Weiß mir ein Blümlein blaue, 5. Der Tod als Schnitter, 6. Gesegn dich Laub, 7. Wir sind des Geyers schwarzer Haufen. 18min. Noten: Porfiri&Horváth Pub., EMC 198208.
- **IV/44** Divertimento für Blasinstrumente. Entstanden **1998/99**. Fassung für 2232 4000 Kb. 18min. Noten: Man.
- **IV/45** Drei Miniaturen für Kontrabaß solo (auch Vc.). Entstanden **1999**. Sätze: 1. Adagio (Präludium), 2. Prestissimo (Variationen), 3. Andante (Postludium). 8min. Noten: Man. SLUB.
- **IV/46** Fünf Miniaturen für Kontrabaß solo. Entstanden **1999**. Sätze: 1. Adagio, 2. Allegro, 3. Larghetto, 4. Veloce, 5. Prestissimo. 11min. Noten: Man.
- **VI/14** Suite Nr. 1 für Orchester, Chor und Soli aus der dramatischen Ballade "Klaus Störtebeker" op. 23. Text: KuBa. Neufassung **1999** anlässlich der Wiederaufführung des Stückes zum 40. Jahrestag der Komposition in Putbus. (Putbuser Fassung). Gem Chor Kinderchor, Solo-Mez, Solo-Bar, Sprecher, FI oder/und/auch Klar; Ob, Alt-Bfl, Klav, Schl, Pk, Kb. Sätze: 1. Einleitungschor, 2. Ballade des letzten Sängers I, 3. Massengesang „Heraus soll man sie“, 4. Lied der Trebele „Ich wollt mir ziehn“, 5. Ballade des letzten Sängers II, 6. De blawe

Flagge, 7. Kinderlied mit Bar-Solo „Der Klaus Störtebeker“, 8. Wiegenlied „Schlap mien Kind“, 9. Ballade von der Gefangennahme der Liekedeeler, 10. Ballade des blinden Sängers III, 11. Schlußchor (Wie Eingangschor). Noten: Man.

- **III/10** Musik für Altblockflöte (oder große Flöte), 25 Streichinstrumente und Schlagwerk. Nach der Musik für Altblockflöte und Cembalo (1996). Entstanden **2000**. Alt-Blfl, VI (10), Va (6), Vc (6), Cb (3), Schl. Sätze: 1. Moderato - Adagio, 2. Allegro molto, 3. Andante tranquillo, 4. Allegretto con spirito, 5. Molto sostenuto, 6. Prestissimo, 7. Moderato – Adagio. Noten: Man. SLUB.
- **IV/47** Musik für Alt-Blfl (oder große Flöte), 25 Streichinstrumente und Schl, nach der Musik für Altblfl und Cemb 1996. Entstanden **2000**. Sätze: 1. Moderato-Adagio, 2. Allegro molto, 3. Andante tranquillo, 4. Allegro con spirito, 5. Molto sostenuto, 6. Prestissimo, 7. Moderato – adagio. 20min. Noten: Möseler Verlag Wolfenbüttel.
- **IV/48** Drei Bilder für Kontrabaß und Klavier. Entstanden **1999-2001**. Sätze: 1. Adagio (Präludium), 2. Prestissimo (Variationen), 3. Andante (Postludium). 9min. Noten: Man. (SLUB) Basiert auf den drei Miniaturen für Kontrabaß solo (1999).
- **II/36** Sinfonietta für Streicher. Entstanden **2001/02**. Sätze: 1. Fantasie, 2. Variationen, 3. Epilog. 17-18min. Noten: Man. SLUB.
- **IV/49** Fünf Miniaturen für Kontrabass-Solo. Entstanden **2004**. Noten: Man.
- **IV/50** Quintettino für Blockflöten. Entstanden **2004**. Sätze: 1. Poco pesante – allegro – poco pesante, 2. Adagio ma non troppo, 3. Prestissimo. 11min. Noten: Man.
- **II/37** Sinfonie Nr. 6. Entstanden **2004-06**. 3232 4331 Pk Schl (3) Klav Str. Sätze: 1. Moderato sostenuto, 2. Larghetto, 3. Furioso, 4. Adagio, 5. Allegro, 6. Moderato-Lento. 22,5min. UA 11./12.2.2011 Berlin, Konzerthaus, 3. Konzert, Konzerthausorchester Berlin, Leitung: Lothar Zagrosek.
- **IV/51** Streichquartett Nr. 2. Entstanden **2003-06**. Sätze: 1. Adagio molto, 2. Vivace assai, 3. Largo, 4. Andante sostenuto, 5. Presto capriccioso, 6. Lento, 7. Andante, 8. Allegro molto. 22min. Noten: Man. SLUB.
- **III/11** Concertante Musik für Flöte und 24 Streichinstrumente. Entstanden **2007**. Solo-Fl, VI (14), Va (4), Vc (4), Cb (2). Sätze: 1. Allegro molto, 2. Andante sostenuto, 3. Vivace agitato, 4. Adagio cantabile. 5. Presto-Lento-Presto. 19min. Noten: Man. SLUB.
- **VII/10** Drei deutsche Volkslieder. Bearbeitungen für gemischten Chor a cappella. Entstanden **2007**. Verbleib unklar.
- **IX/15** Fürnberg-Gesänge für Singstimme und Klavier (letztes vollendetes Stück). Entstanden Sommer **1986/2008**. (8.11.08). Sätze: 1. Schlaflose Nacht, 2. Altes Lied, 3. Spruch, 4. Entwertetes Lob, 5. Spätsommerabend, 6. Heimkehr. Ca. 12min.

----- Titel ohne ermitteltes Entstehungsdatum

- **XII/81** Der Esel auf der Schmiede. Lied.
- **XII/82** Einladung der Kinder (Ihr seid eingeladen heute). Text: Martin Pohl.
- **XII/83** Es muß endlich Frieden sein (Soll auch weiterhin der Star). Text: Martin Pohl. Ges, Git, Akk.
- **XII/84** Genosse General.
- **XII/85** Hettstedter Walzwerkerlied (Wo einstmals nur Kupfer und Messing war). Text: Nils Werner. Chor und Klav . 2,5min.
- **XII/86** La Paz, La Pax, Der Frieden. Text: KuBa/Fabian. Ges und Kl. MIZ Band 52-017.
- **XII/87** Lied der nationalen Front (Als vorbei die dunklen Jahre). Text: Max Zimmering. Chor und Instr. 3min.
- **XII/88** Lied vom Sperber. Text: Marta Nawrath. 1st Chor und Klav/ Orch. MIZ Band 54-065.
- **XII/89** Rauschende Wogen/Schnittertanz. Lied.
- **XII/90** Wie klingt euer Lachen so hell. Text: H. Matschurat.

**Anhang zum Werkeverzeichnis: Verzeichnis der Opera Kochans
(Eigene Zählung des Komponisten bis ca. 1960)**

- **op. 1** Konzert für VI. und Orchester Nr. 1 D-Dur **op. 1**. Entstanden 1952. VI 2222 4200 Pk Schl Str. Sätze: 1. Allegro molto, 2. Lento, 3. Vivace con brio. 18min30. Noten: EP4637/ EP4621 (KIA). MIZ Band 131-008. UA 28.9.1952 RSO Berlin, Adolf Fritz Guhl. Ausgabe für Violine und Klavier bearbeitet von Curt Beilschmidt.
- **op. 2** Suite für Klavier **op. 2**. Entstanden 1952. Sätze: Präludium - Scherzo - Romanze – Finale. 8min. Noten: IMB 7725, Peters K642, EP5652. MIZ Band 263-111.
- **op. 3** Neues Dorf. Zyklus für Gesang und Klavier **op. 3**. Text: Franz Fühmann. Entstanden 1952/53. Ges und Klav . Sätze: 1. Auftakt, 2. Das Lächeln der Greise, 3. Liebe, 4. Säer. 6min30. Noten: Hofmeister G2024; Thüringer Volksverlag. MIZ Band 25-012, 521-031.
- **op. 4** Trio für Violine, Violoncello und Klavier **op. 4**. Entstanden 1953/54 (Neufassung von 1954). VI Vc Klav . Sätze: 1. Andante con moto (poco sostenuto), 2. Allegro scherzando, 3. Larghetto, 4. Allegro molto con brio. 17min Noten: EP 4669, IMB 4864. MIZ Band 22-007, 22-060. UA: 12.9.1954 Dresden, Staatstheater, VI Gottfried Lucke, Vc Clemens Dillner, Klav Günter Blumhagen. Man. SLUB.
- **op. 5 und 6 – keine Information (Zeitraum 1953/54)**
- **op. 7** Präludien, Intermezzi und Fugen **op. 7**. Entstanden 1954. Klav . Sätze: 1. Präludium (Allegro alla Toccata, Fuga, Moderato), 2. Fuge (Allegro energico), 3. Intermezzo (Lento), 4. Intermezzo (Allegro Scherzando), 5. Fuge (Andante), 6. Präludium und Fuge (Allegro risoluto - Fuga Vivacissima). 12min. Noten: EP4684, IMB 9133. MIZ Band 263-004. UA 23.5.55: Kammermusik Weißer Saal, Weimar (Festtage).
- **op. 8** Musik zum DEFA-Film „Einmal ist keinmal.“ **op. 8**. Spielfilm, DDR 1954/55. Solo-Akk, Chor, Orch. Regie: Konrad Wolf.
- **op. 9** Drei Gesänge für gemischten Chor a cap. **op. 9**. Text: Johannes R. Becher. Entstanden 1955. Chor a cap. (SATTBB). Sätze: Frühlingsanfang - Der Sommer summt - Lied der neuen Er-de. 10min. Noten: Hofmeister G1717. Nr. 1 für Ges und Kl. in: Spektrum 69. Noten: DVfM 9032. Siehe auch unter Lieder.
- **op. 10** Streichquartett. Entstanden vermutlich 1955/56.
- **op. 11a** Rhapsodie für Violine und Klavier **op. 11a**. Entstanden 1956. VI Klav . Noten: IMB 8387.
- **op. 11b** Deutsche Volkslieder, Erste Folge/ Volksliedbearbeitungen **op. 11b**. Entstanden 1956. Ges, Kl. Sätze: 1. Es soll sich halt keiner mit der Liebe abgeben, 2. Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht, 3. Der Tod als Schnitter: Es ist ein Schnitter, heißt der Tod, 4. Gestern beim Mondschein ging ich spazieren, 5. Schneidri, schneidra, schneidrum, 6. Ach bitterer Winter, wie bist du kalt, 7. Wenn ich ein Vöglein wär, 8. Die Regensburger Schneiderversammlung: Zu Regensburg auf der Kirchturmspitz. 20min. Noten: EP4906, IMB 7669. MIZ Band 25-031, 521-030; Schallplatte Nova 885060st, 63-018/424 (Nr. 5/8). UA: 14.3.59: Fachtagung Kammermusik Quedlinburg. Konzert (Philine Fischer, Karl-Heinz Weichert, Walter Sendler).
- **op. 12** Divertimento für Flöte, Klarinette und Fagott **op. 12**. Entstanden 1956. FI Ob Fag. Sätze: 1. Allegro, 2. Lento, 3. Allegretto, 4. Presto. 8min. Noten: EP4934a, IMB 9133. MIZ Band 22-026.
- **op. 13** Kleine Suite für Orchester **op. 13** aus der Filmmusik „Bärenburger Schnurre“.. Entstanden 1957. 2222 4231 Pk Schl Str. Sätze: Capriccio, Romanze, Intermezzo, Finale. 12min. Noten: IMB7521, VNM 253. MIZ Band 71-074. UA Gr. Rundfunkorchester Berlin, A.F.Guhl.
- **op. 14 – keine Information. Zeitraum 1957/58.**
- **op. 15** Zyklus 1848 – Sechs Stücke für gemischten Chor a cappella **op. 15**. Entstanden 1957. Sätze: 1. Die Republik – Freiligrath; 2. Wohl hab ich oft und viel gesungen – Hoffmann von Fallersleben; 3. Lied vom Drogenkönig – Ludwig Pfau; 4. Badisches Wiegendlied; 5. Das Märchen vom Reichtum und der Not; 6. Das Hungerlied – G. Weerth. 20min. Rundfunkprod. Helmut Koch, Schallplattenprod. R. Frösch, Sprecher, Solis-

tenverein d. DS/ Koch MIZ Band 15-041 und 522-056/100 und 05-081 Bd. II, Schallplatte 5 20 194; Eterna 825884, 15-073/352.

- **op. 16** Konzert für Klavier und Orchester **op. 16**. Entstanden 1957/58. Klav 1202 2100 Schl Pk Str. Sätze: 1. Allegro, 2. Andante, 3. Allegro con brio. 20min. Noten: EP4948. MIZ Band 263-152, 133-043; Schallplatte Eterna 820268. UA 9.11.1958 Dresdner Musiktage, Kl. Dieter Zechlin, Dresdner Philharmonie, Heinz Bongartz.
- **op.17, 18 und 19 – keine Information. Zeitraum 1957/58.**
- **op. 20** Elf kleine Stücke für Klavier zu vier Händen **op. 20**. Entstanden 1958. Sätze: 1. Moderato, 2. Lento, 3. Allegretto scherzando, 4. Abendlied, 5. Kleine Ballade, 6. Thema mit Variationen, 7. Al-legretto grazioso, 8. Elegie, 9. Andantino, 10. Moderato, 11. Capriccio. 10-12min. Noten: EP 5356.
- **op. 21, 22 – keine Information. Zeitraum 1958/59.**
- **op. 23** Musik zu Klaus Störtebeker. Dramatische Ballade in 6 Episoden, ein Vorspiel und ein Nachspiel zu den Rügenfestspielen 1959, **op. 23**. Text KuBa. Entstanden 1959, überarb. 1981 und 1999. Solo-Bar Chor Kinderchor 2222 4231 Pk Schl Cel Str Org. Bühnenmusik. UA 16.8.1959 Ralswiek, Rügenfestspiele, Regisseur: Hanns Anselm Perten.
- **op. 23** Sinfonietta 1960 **op. 23**. Entstanden 1959/60. 3222 4231 Pk Schl Klav Str. Sätze: Ballade: Moderato, Capriccio: Vivace, Elegie: Lento, Finale: Allegro molto. 22min. Noten: EP4994. MIZ Band 12-190. UA 19.11.1960, Dresdner Philharmonie, Heinz Bongartz. Festakt zum 90jährigen Bestehen der Dresdner Philharmonie.
- **op. 24, 25 – keine Information. Zeitraum 1960.**
- **op. 26** Fröhliche Ouvertüre für kleines Orchester **op. 26**. Entstanden 1960. 2122 2100 Pk Schl Klav Str. 6min. Noten: VNM228. MIZ Band 74-021. UA 1.10.1960, Berlin.
- **op. 27, 28, 29, 30, 31, 32 – keine Information. Zeitraum 1960ff.**
- **op. 33** Polkas. Heiteres Stück für großes Orchester **op. 33** (?). Entstanden 1955. 3222 4231 Pk Schl Str. 4min. Noten: VNM209. MIZ Band 79-006. UA Rundfunk-Orchester Berlin, Otto Dobrindt. Falsche Zählung?

Nach op. 33 wurden keine weiteren mit Opuszahlen versehenen Werke mehr gefunden. Op. 33 wurde evtl. im MIZ mit einer falschen Opuszahl bezeichnet, da das Werk als einziges die Chronologie bricht. Für die nicht zuordenbaren Nummern kommen v.a. Kantaten, Film- und Hörspielmusiken, die vernichtete I. Sinfonie, die 5 Volksliedbearbeitungen von 1956 und die Sonate für Violoncello und Klavier von 1958 in Betracht. Die Opusnummer 23 wurde doppelt vergeben, wobei vom Komponisten im Gegensatz zu op. 11 keine Unterscheidung in a/b vorgenommen wurde. Etwa um 1960 gab Kochan die Opuszählung auf.

Kinder- und Jugendwerke (Nachlass Ordner „Kinderwerke“)

- Notenheft 1942: Sonatine Nr. 2 und 3. Sonatine. (Anm. in Lehrerhandschrift: „Diese Sonatine ist nicht gut.)
- 4. Sonatine G-Dur. 1943. Drei Sätze.
- Kanon für zwei Geigen. Ca. 1944.
- Sechs Variationen für Klavier über „All mein Gedanken die ich hab“. 1944.
- Drei Stücke für Klavier. 1945/46.
- Zwei Lieder nach Gedichten von Hermann Löns für Singstimme und Klavier 1945/46.
- Adagio für Streichquartett. 1946.
- Kleine Weihnachtslieder für eine Singstimme und Klavier nach Gedichten von Viktor Blüthgen, Richard Dehmel u.a. Vier Lieder, 1946. Meinen lieben Eltern zu Weihnachten 1946.

- Konzert im alten Stil für kleines Orchester. 1110 1100 2VI Va Vc/Cb. 2 Sätze. Anm: des Komponisten: Diese Komposition warf mir der Luckauer Oberschul-Direktor Friedrich Kaempfer buchstäblich an den Kopf: „Nimm deinen Mist.“ --- Es ist ja noch lange nichts, das weiß ich aber - - ---- 1946.
- Nachtlied./ J. Knodel für 3st gem Chor. 1946.
- Tief von fern. (Text: Richard Dehmel) für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. 1946.
- Toccata für Klavier solo. 1946.
- Eine aller kleinste Klaviermusik. (Kleine Spielmusik für Klavier Nr. 2). 1947.
- Sonate für 2 Klaviere in D. 1947. Sätze: 1. Allegro energico, 2. Adagio ma non troppo, 3. Rondo. Meiner verehrten Lehrerin Maria Petersen gewidmet.
- I. Symphonie. 1948. 2222 4300 Pk Str. Sätze: 1. Satz (vollständig), 2. Satz (Fragment).

Werke der Studienzeit (Nachlass Ordner „Jugendwerke“)

- Sonatine in A. VI und Klav. 1946/47. 7min.
- 1. Liederheft – Kleine Lieder für 2-5st Frauen oder Knabenchor nach Gedichten von H. Leuthold u.a. 1947 Sätze: 1. Abschied, 2. Wanderlied 3. In der Schenke, 4. Erinnerung, 5. An einem Grabe, 6. Choral-Motette, 7. Des Meeres und der Liebe.
- Erste Sonate für Klavier in F. 1947. Sätze: 1. Allegro, 2. Fantasie, 3. Rondo. 14min.
- Erste Suite für Klavier. 1947 Sätze: 1. Vorspiel, 2. Fantasiestück, 3. Marsch, 4. Arioso, 5. Rondo.
- Kleine Spielmusik für Schülerorchester Nr. 1 (Serenade über ein altes deutsches Volkslied). Fl, Ob ad lib, Fag ad lib, Klav, Harm, 3VI, Vc, Cb ad lib. 1947. 4-5min
- Sonate in g (Quasi una fantasia). VI und Klav. Sätze: 1. Andante espressivo, 2. Allegro scherzando. 1947. 14min.
- Variationen über ein Thema von William Byrd. Klav solo. 1947. 15-20min
- Wo wir sind, da stehen Millionen. Lied. ca. 1947.
- Hermann-Hesse-Lieder für Singstimme und Klavier. Sätze: 1. Dorfabend, 2. Reich des Todes, 3. Armes Volk, 4. Fremde Stadt, 5. Der alte Mann, 6. Leb wohl, Frau Welt. UA 3.3.1948 Saal der HfM 1948.
- Sonate in D für zwei Solo-Klaviere in drei Sätzen. UA 3.3.1948 Saal der HfM Berlin Sätze: 1. Allegro energico, 2. Adagio ma non troppo, 3. Finale/Rondo. 1947.
- Ringelnatz-Lieder für eine Singstimme und Klavier. 1948/49. Sätze: 1. Leise Maschinen, 2. Pfingstbestellung, 3. Schweigen, 4. Die Krähe, 5. Nichts geschieht, 6. Die Nachtigall. Rosemarie Raabe gewidmet. UA 16.3.1949, gesendet 21.6.1949.
- An die Jungen (Walter Dehmel). Lied. 1949. 2min.
- Das Zukunftslied. Text: Bertold Brecht. 2-4st Chor mit/ohne Instr. (colla parte) 1949. 2min.
- Der Kirschdieb. Text: Bertold Brecht. Ges und Klav. 1949. 2min.
- Die Teppichweber von Kujan-Bulak ehren Lenin. Kantate für Sprecher, Chor und Instrumente. Text: Bertold Brecht. 2010 0100 2Klav Pk Va Vc Cb Chor SATB Sprecher. 1949.
- Zwei Lieder für Alt und Klavier aus der Deutschen Kriegsfibel von Bertold Brecht. 1949. 3min.
- Divertimento für Streichorchester. Sätze: 1. Präludium, 2. Tempo di minuetto, 3. Capriccio, 4. Romanze, 5. Rondeau. 15-20min. Gespielt vom Orchester der Jungen Welt 1949/50.
- Violinsonate. VI und Klav. 4 Sätze. 1950.

weitere Studienwerke:

- 1947/48 Suite für Streichorchester. Entstanden **1947/48**.

Anmerkung: Entstehungsdaten geben mitunter die Daten der Werkmeldung im MIZ-Archiv wieder und können vor allem bei den Massenliedern vom tatsächlichen Entstehungsdatum erheblich abweichen. Über die Vollständigkeit der Auflistung aller geschaffenen Lieder im Bereich Gebrauchsmusik/ Massenlieder kann keine verbindliche Aussage getroffen werden, da offenbar viele Lieder der 50er Jahre nur im Manuskript vorlagen, bibliographisch nicht erfasst wurden und der Komponist diesen Stücken zudem geringe Bedeutung beimaß. Da selbst im MIZ einige Titel nur mit unzureichenden Angaben und z.T. sogar fehlerhaft erfasst sind, können auch Dopplungen in der Liste nicht vollständig ausgeschlossen werden. Nach Auswertung aller zugänglichen Quellen scheint jedoch der überwiegende Teil des Massenliedschaffens in oben stehender Liste erfasst zu sein. Offensichtliche Fehler (Dopplungen, fehlerhafte Titel) wurden in allen Teilen des Werkverzeichnisses stillschweigend bereinigt. Bei Fehleinträgen im MIZ, die eine richtige Zuordnung nicht auf den ersten Blick ermöglichen, wurde im Werkverzeichnis ein entsprechender Kommentar beim jeweiligen Eintrag angefügt. Die Lieder ohne Jahresangabe sind höchstwahrscheinlich den späten 1940er, 1950er und frühen 1960er Jahren zuzuordnen, in denen die meisten von Kochans Massenliedern entstanden sind.

Bei der Nummerierung innerhalb des Werkverzeichnisses wurden einige Lieder mit einer eigenen Nummer versehen, welche bereits als Teil anderer Werke mit eigener Verzeichnisnummer erscheinen. Dabei handelt es sich um außerhalb des ursprünglichen Werkzusammenhangs populär gewordene Massenlieder, deren Wahrnehmung als eigener Komposition diese Nummerierung Rechnung trägt.

Im Werkverzeichnis verwendete Abkürzungen

A	Alt
B	Bass
B&H	Breitkopf & Härtel
Bar	Bariton
Bfl	Blockflöte
Cb	Kontrabass
Cel	Celesta
Cemb	cembalo
Ch	Chor
DSO	Deutsche Staatsoper Berlin
EB	Edition Breitkopf
EP	Edition Peters
Fag	Fagott
Fl	Flöte
Ges	Gesang
Git	Gitarre
Hf	Harfe
Hofm/HG	Friedrich Hofmeister Verlag
IMB	Interalliierte, später Internationale Musikbibliothek Berlin (Ost).
Klar	Klarinette
Klav	Klavier
KuBa	Pseudonym von Kurt Barthel, Schriftsteller.
Mdl	Ministerium des Innern
MDV	Mitteldeutscher Verlag
Mez	Mezzosopran
MIZ	Musikinformationszentrum der DDR, heute Teil des Deutschen Musikarchivs Leipzig.
Ob	Oboe
Org	Orgel
Pk	Pauken
Pos	Posaune
S	Sopran
Schl	Schlagwerk
Str	Streicher
T	Tenor
Tb	Tuba
Trgl	Triangel
Trm	Trommel
Trp	Trompete
UA	Uraufführung
Va	Viola
Vc	Violoncello
Vi	Violine
VNM	Verlag Neue Musik
VuW	Verlag Volk und Wissen

Bläserbesetzungen in der Form 3322 4321 geben die Zahl der Spieler in der üblichen Reihenfolge Flöte – Oboe – Klarinette – Fagott, Horn – Trompete – Posaune – Tuba an.

7.2 Anhang 3 - Gesprächsleitfaden zu Günter Kochan – Fragen und Impulse

A Gespräch zu Person, Einflüssen und Werdegang

- Als was für einen Menschen muss ich mir K. vorstellen? Können Sie K. beschreiben – wie war er, wie wirkte er auf andere?
- Musikalische Vorprägung durch Elternhaus? Frühe Kompositionen?
- Besuch des musischen Gymnasiums Leipzig – Einfluss des Musikantischen?, Stellenwert dieser Ausbildung für weiteren Werdegang?
- Musikstudium 1946ff
 - Einflüsse – Blacher?
 - Aufbau von Netzwerken zu späteren Kollegen und Förderern – wie entstanden diese Netzwerke, wer gehörte dazu? Gab es „Weggenossen“?
 - Politisches Engagement in dieser Zeit?
 - Bedeutung der Tätigkeit beim Rundfunk, Massenliedschaffen 1948-51? FDJ-Chorleitung?
 - Gab es für das weitere Schaffen, spätere Grundhaltungen prägende Erfahrungen aus dieser Zeit?
 - Übersiedlung nach Ostberlin und folgendes gesellschaftspolitisches Engagement – wodurch motiviert?
 - Wurden die in die musikalische Ausbildung gesetzten Erwartungen erfüllt?
 - Einfluss Eislers auf künstlerischen Werdegang und Auffassung der Beziehung von Musik und Gesellschaft? Einfluss Eislers neuer Volkstümlichkeit?

B Gespräch zu Arbeitsweise, Arbeitsbedingungen

- Wie wurde die Formalismusdebatte von 1948f. erlebt? Gab es einen Einfluss auf Arbeitsbedingungen, Arbeitsweisen?
- Anfangs umfasste K.s Schaffen auch viel Filmmusiken und Hörspiele, zu denen er sich später z.T. sehr kritisch äußerte („Schauderhaft, bereue noch heute, dass ich mich von der DEFA dazu habe breitschlagen lassen“). Warum? Wie beurteilte er sein Liedschaffen? Anscheinend war er den unterhaltenden Genres ja trotzdem nie abgeneigt...
- K setzte sich auch stets sehr für Musik für Kinder ein. Sah er im pädagogischen Bereich und der Früherziehung für sich eine besondere Aufgabe?
- Wie ging K. generell mit seinen Kompositionen im Nachhinein um? Neigte er zu Selbstkritik und Überarbeitung fertiger Stücke?
- Wie war Ks Haltung zum Sozialistischen Realismus in der Musik?
- In der DDR gab es ein sehr ausgeprägtes Auftragswesen, in welches Komponisten eingebunden waren. Wie war K. darin eingebunden, wie war seine Meinung dazu?
- K. war freischaffend seit 1985. Wie kam es dazu - Beweggründe, welche Veränderungen in der Arbeitsweise etc. brachte das mit sich?

C Gespräch zur Ästhetik

- Wie würden Sie den Stil, die Kompositionsprinzipien K.s beschreiben? Welcher Schule war er verpflichtet, was ist „typisch Kochan“?
- Welche Botschaft wollte K durch seine Musik vermitteln?
- stark von Eisler geprägt – wie äußerte sich diese Prägung? (immer Bezug zum Publikum, Verständlichkeit, traditionsbasiert – Nutzung alter Formen)
- K. füllte oft trad. Formen mit neuen Inhalten, veränderte, zeigte Vorlieben für best. Instrumente (Schlagwerk/Pauken, Holzbläsersoli) – zeigt sich hierin eine tiefere semantische Ebene, hatten diese Dinge für ihn einen besonderen Bedeutungsgehalt/Assoziationen? (vgl. Passacaglia und Celesteinsatz bei Schostakowitsch)
- K.s Stil zeigt über die Jahre eine deutliche Emanzipation von den Vorbildern. Wie verlief diese Emanzipation? Gab es spätere neue Einflüsse (Lutosławski)?
- Mit den Jahren ist eine zunehmende Introvertiertheit, Expressivität und Verschärfung der Tonsprache erkennbar. Gibt es dafür Gründe neben dem musikalischen Entwicklungsgedanken?
- Welche Werke sah er selbst als am wichtigsten an, warum (Asche von Birkenau, Musik für Orchester II/Und ich lächle im Dunkeln...)?
- Gab es Themen, die den Künstler Kochan besonders inspirierten und beschäftigten (zB Aufarbeitung des Nationalsozialismus...)?
- Gab es einen Bereich, den er besonders als „seine“ Domäne empfand?
- K.s Ziel war es stets, eine verständliche, aber dennoch anspruchsvolle und persönlich gefärbte Musik zu schaffen. Haben sich seine Vorstellungen, was darunter zu betrachten ist, verändert?
- Wie stand K dem Begriff der Avantgarde gegenüber?
- De la Motte 1959 (Warschauer Herbst): „...heitere und lustige Tonsprache, Bestreben zu ergötzen, ohne an die Konzentration des Hörers besondere Anforderungen zu stellen“ – zwischen Zeilen: osteuropäische Musik, die sich nicht westlichen Einflüssen öffnet, ist uninteressant – wie reagierte K? Nahm er das ernst?

- Das Selbstverständnis neuer Musik verbunden mit den Aufgaben von Musik war nach 1945 in Ost und West sehr verschieden. Welche Sicht hatte K. auf die westdeutsche und westeuropäische Avantgarde seiner Zeit, wie beurteilte er Komponisten wie Boulez, Ligeti, Stockhausen, später Rihm und deren Ästhetik und Musikverständnis? Interessierte er sich für das kompositorische Geschehen in der BRD?
- Wie beurteilte K die zu den 80er Jahren allmählich erstarkende (jüngere) DDR-Avantgarde – Katzer, Goldmann, Schenker, Bredemeyer usw.?
- Welche Einstellung hatte er hingegen zu den „Gründervätern“ der Musik in der DDR – Gerster, Meyer, Cilensek?
- Wie stand er zu seinen etwa der gleichen Generation entstammenden Kollegen – Matthus, Zechlin, Köhler etc.? Wie war generell der Kontakt zu Komponistenkollegen im In- und Ausland?
- Wenn man K. in ästhetisch-musikalische Gruppen im DDR-Musikleben einordnen müsste, wo wäre er Ihrer Meinung nach verortet? Wo hätte er sich selbst verortet?
- Peter Herrmann schrieb 1983 (auch unter Berufung auf Köhler): „Komponisten wie Cilensek, Geißler, Kochan, Tittel, Kurz, Ragwitz, Nowka, Wohlgemuth haben das Musikleben der 50er und 60er Jahre bestimmt und wurden verdrängt durch Bredemeyer, Goldmann, Dittrich, Schenker oder Voigtländer, einer Gruppe mit ‚Ausschließlichkeitsanspruch‘ und ‚Meinungsterror‘, die die erstgenannte Gruppe in ihrer Entfaltungsfreiheit einschränkten.“ Wie sah K das? Sah er dieses Problem auch?
- K. versuchte, „zwischen den verschiedenen Komponistengenerationen der DDR zu vermitteln“ – wie geschah diese Vermittlung?
- Wie wurde K. im Ausland rezipiert? Ist Ihnen etwas bekannt? Gab es Unterschiede zwischen Ost und West? – „In Memoriam“ wurde z.B. 1987 von den Philharmoniker in WB gespielt und wohlwollend besprochen.
- K. bekannte sich zu verschiedenen künstlerischen Vorbildern, welche Bedeutung hatten sie für ihn, welchen Einfluss auf sein Schaffen? Gibt es Erinnerungen an die Begegnung mit Schostakowitsch 1971?

D Gespräch zur gesellschaftlichen Tätigkeit und Position

- Können Sie K.s Haltung zur Rolle von Musik in einer sozialistischen Gesellschaft wie der DDR kurz darstellen? (1979: „Die Probleme des Komponierens sind eine Frage des weltanschaulichen Standpunktes“)
- Worin sah K. seine Hauptaufgabe als –sozialistischer– Komponist, was war sozusagen Ziel seiner Arbeit?
- K. befürwortete den „Bitterfelder Weg“, wie war seine Haltung dazu, welche Auswirkungen ergaben sich ggf. daraus auf sein eigenes Schaffen?
- K. lehrte sowohl in der Meisterklasse der AdK als auch an der HfM, an letzterer bereits seit 1951. Wie unterschieden sich diese Tätigkeiten, hinsichtlich Anspruch, Zielsetzung, Zielgruppen, änderten sich vielleicht auch mit der Zeit? Seine Haltung zur eigenen Lehrtätigkeit?
- Worin genau bestanden die Aufgaben der AdK?
- K. sollte bereits 1961 in die AdK aufgenommen werden, Dessau verhinderte das - „Über Dessaus Motive ist nichts bekannt; weitere abgelehnte Kandidaten waren: Helmut Koch, Hans Pischner und Wilhelm Weismann; gewählt wurden Kurt Schwaen und Kurt Sanderling.“ – a.a.O.: K. erfuhr Förderung durch Dessau und Schwaen. Wie verhielt es sich damit?
- Worin bestand die Arbeit im Komponistenverband? Wie nahm evtl. der Verband Einfluss auf die Arbeiten seiner Mitglieder? Welche Vorteile brachte eine Mitgliedschaft?
- Wie empfand K das Vorführen neuer Werke auf den Sitzungen von VDK und AdK? Gab es Diskrepanzen zwischen der öffentlichen Meinung zu seiner Musik und internen Meinungsäustauschen?
- Wie standen VDK und AdK zueinander?
- Es wird von einer Differenz zwischen Berlin und „der Provinz“ hinsichtlich dessen, was musikalisch möglich war, berichtet – mehr Toleranz in der Provinz vs. Sonderrechte in Berlin. Wie haben Sie das erlebt? Gab es da Unterschiede in der Rezeption von Ks Werken?
- Wie wurden die Ereignisse von 1953, 1956, 1961 und 1968 erfahren? Gab es künstlerische o.a. Reaktionen Kochans?
- K 1995: „Da begann etwas in mir zu zerbrechen, ich dachte sogar kurz darüber nach die DDR zu verlassen (1956).“
- Wie bewertete K. rückblickend die Kulturpolitik der DDR, ausgehend von den 50er Jahren über die allmähliche Liberalisierung? Inwieweit gab es Freiheit in der Arbeitsweise oder auch lenkende Eingriffe?
- Empfand sich K. in seinem eigenen Schaffen durch die Kunstpolitik der SED beeinflusst? - Wie stark musste der kunstpolitische Kurs der SED berücksichtigt werden? Was passierte, wenn ein Komponist dennoch seinen eigenen Weg ging?
- Katzer: Konventionelle Titelwahl verhalf zur Aufführung und größerer Akzeptanz – war das ein Beweggrund?
- Wie bewertete K. rückblickend seine Arbeit als Komponist in der DDR generell? Wurden seine Erwartungen erfüllt?
- Wie war Ks Rolle bei der Diskussion neuer Musik in der DDR? In schriftlich fixierten Diskussionen wirkt er immer sehr zurückhaltend und äußert sich nur selten.
- Haltung zu den MuWis Eberhard Kneipel und Heinz Alfred Brockhaus? Wem eher zugetan?
- K. wurde mit zahlreichen Preisen im In- und Ausland ausgezeichnet. Welche Bedeutung hatte das für ihn? Welche Bedeutung hatten diese Preise auch für seine offizielle Bewertung (z.B. USA-Preis 1979)? Nationalpreis 1989 zurückgegeben, warum?

- Wie würden Sie K.s Position innerhalb der DDR-Kulturpolitik beurteilen? Worin bestand seine politische Tätigkeit vor allem, in welchen Kreisen fand sie statt? Über welche Kompetenzen verfügte er, machte er davon Gebrauch? Wie aktiv war er in solcher Position?
- Welche Haltung nahm K. zu den Veränderungen in der DDR in den 1980er Jahren ein, reagierte er darauf, wenn ja, wie? (zB Mitzeichnung des offenen Briefes im VDK gegen Lesser Nov. 1989, Rückgabe des NP 1989) – wie stand er zu Reformbestrebungen, etwa zu einem „Dritten Weg“? Offenbar gab es innerhalb der AdK-Sitzungen der 80er Jahre offene Unmutsbekundungen, dort wurde oft „Klartext“ gesprochen – auch von K?
- Gibt es musikalische Reaktionen auf die Krise in der DDR in den 80er Jahren? Wie schätzte K die Reformierbarkeit der DDR zuletzt ein?

E Gespräch zur Situation nach 1990

- Wie erlebte K. die politisch-gesellschaftlichen Ereignisse 1989/90? Welche persönlichen Konsequenzen ergaben sich?
- W. Wolf: „Kochan war nie ein Vermarkter seiner Musik“ – ist diese Tatsache mit Schuld daran, dass K. nach der Wende fast vergessen wurde?
- Wie war das Verhältnis der letzten DDR-Komponistengeneration (VDK, AdK...) nach der Wende zueinander? Gab es noch Kontakte? Wie ging man miteinander um, wie wurde rückblickend das eigene Schaffen und das der anderen beurteilt? Gab es verschiedene Gruppen? Verrat zur Selbststrettung?
- Katzer unterscheidet nach 1990 „DDR-Musik“ und „Musik der DDR“. Wie ist das im Hinblick auf K. zu beurteilen? Sehen Sie diese Trennung als gerechtfertigt an?
- Wie beurteilen Sie generell den Umgang mit dem DDR-Musikerbe nach 1990?
- Es scheint so, dass nach 1990 v.a. politische Kriterien vor künstlerisch-ästhetischen galten – wie kam es, dass ein bedeutender Komponist wie K. so völlig verschwinden konnte, während Kollegen wie Matthus, Katzer oder Zechlin „überlebten“?
- Die Zeit 1997 (zur 1. Hasted-CD): „Kochans Solokonzerte und Sinfonien gehörten zum Besten, was die DDR draußen vertreten konnte“. Wie schätzen Sie diese Aussage ein?
- Welche Motivation veranlasste K. zum Weiterkomponieren nach 1990?
- Gab es Aufträge und Aufführungen seit 1990? Wo? Von wem?
- Gab es Veränderungen im Schaffen – Gattungen, Quantität, Qualität, Gehalt, Aussageabsicht,

F Spezielle Fragen zur 2. und 6. Sinfonie

- 2. Sinfonie gilt als Erreichen des gereiften Stils und wurde stilistisch als kompositorischer Standpunkt beibehalten – so richtig?
- In früheren Kochanschen Sinfonien dominiert eine Art Durch-Nacht-zum-Licht-Konzeption, welche nicht bei einem errungenen Sieg endet, sondern durch oft verhaltene Schlüsse auf die Notwendigkeit weiterer Entwicklungen weist („Fröhlichkeit, Dialektik, nicht problemfreier Weg in positive Zukunft“.) In den Werken wird jedoch stets das allmähliche Bahnbrechen einer positiven Haltung deutlich. Bei der 6. Sinfonie fehlt dieser Optimismus, es dominieren Resignation, Wut, teilweise ätherisch-transzendente Klänge. Spiegelt sich hierin eine veränderte Wahrnehmung oder Zielsetzung in Ks Musik nach der Wende?
- Gibt es in der 6. Sinfonie musikalische Bezüge in andere Werke? Anspielungen?
- Inwiefern sah K die „Blühenden Landschaften“ als Programm?
- Wie bewerten Sie die Stimmen der Presse zur 6. Sinfonie 2011: *„Leicht onkelhaftes Wohlwollen gegenüber der musikalischen Alltagskultur“* - *„Innerhalb der seit den frühen 80er Jahren erstaunlich offenen DDR-Szene für Neue Musik wirkte Kochan als stabilisierender, legitimierender Faktor. Die Wende brachte im Musikleben vor allem eine Befreiung der Komponisten von dieser Verpflichtung zur Repräsentationskultur, und damit war Kochans Zeit vorbei.“* - *6. Sinf. „wirkt in ihren kulturellen und musikgeschichtlichen Referenzen aber letztlich belanglos“ – solch „repräsentativ gediegener Stil“ war bereits zu DDR-Zeit an den Rand gedrängt. (Zit. Berliner Zeitung 14.2.2011)*
- *Meldung vom Hastedt-Verlag:* Ks Musik verkauft sich besonders in USA sehr gut – Können Sie sich Gründe vorstellen?

8 Literaturverzeichnis

8.1 Verwendete Literatur

- **Altmann, Günter (1962):** Ein neues Klavierkonzert im Unterricht. In: Musik in der Schule 23(11)1962, 491–499, 510–522.
- **Amzoll, Peter (2011):** Hohe Ehre – posthum - Günter Kochans 6. Sinfonie im Konzerthaus Berlin uraufgeführt. In: Neues Deutschland, 17.02.2011. Im Internet abrufbar unter der Adresse: <http://www.neues-deutschland.de/artikel/191130.hohe-ehre-8211-posthum.html>.
- **Amzoll, Stefan (2009):** Lächeln im Dunkeln. Zum Tod des Komponisten Günter Kochan. In: Junge Welt vom 26. Februar 2009, 13.
- **Badelt, Udo (2011):** Konzert. Lothar Zagrosek dirigiert Günter Kochan. Gebrochene Versprechen. In: Ticket Nr. 7, Die Termine für Berlin und Potsdam, Beilage zu Der Tagesspiegel vom 10. Februar 2011, 12.
- **Baselt, B. (1969):** Hallesche Erstaufführung. 6. Konzert des Staatlichen Sinfonieorchesters. Freiheit, Halle vom 4. Dezember 1969. Dokument im MIZ-Archiv 222A281.
- **Belkuis, Gerd (1986):** Musik voller Konflikthaftigkeit. Sinfonie Nr. 4 von Günter Kochan. In: Musik und Gesellschaft, 36(11)1986, 597f.
- **Berg, Leo (1969):** Eindrücke von der II. Musik-Biennale Berlin. Konzerterfolge mit neuen Werken. Sächsische Zeitung Dresden vom 7. März 1969. Dokument im MIZ-Archiv 222A281.
- **Berg, Michael (2000):** Anmerkungen zur Vor- und Frühgeschichte der DDR-Musik. In: Alexander, Walpurga; Stange-Elbe, Joachim und Waczkat, Andreas (Hrsg.): Miscellaneorum de Musica Concentus. Karl Heller zum 65. Geburtstag am 10. Dezember 2000. Rostock, 233-248.
- **Berg, Michael; Holtsträter, Knut und von Massow, Albrecht (Hrsg.) (2007):** Die unerträgliche Leichtigkeit der Kunst. Ästhetisches und politisches Handeln in der DDR. = Altenburg, Detlef; Berg, Michael; Geyer, Helen und von Massow, Albrecht (Hrsg.): KlangZeiten. Musik, Politik und Gesellschaft, Bd. 2, Köln, Weimar, Berlin.
- **Berg, Michael (2004):** Ambivalenzen eines noch nicht vollends geklärten Geschehens. In: Berg, Michael; von Massow, Albrecht und Noeske, Nina (Hrsg.): Zwischen Macht und Freiheit. Neue Musik in der DDR. = Altenburg, Detlef; Berg, Michael; Geyer, Helen und von Massow, Albrecht (Hrsg.): KlangZeiten. Musik, Politik und Gesellschaft, Bd. 1, Köln, Weimar, Berlin, 1-21.
- **Braun, Matthias (2007):** Kulturinsel und Machtinstrument. Die Akademie der Künste, die Partei und die Staatssicherheit. = Analysen und Dokumente Bd. 31, Wissenschaftliche Reihe der Bundesbeauftragten für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik (BStU). Göttingen.
- **Brennecke, Dietrich; Gerlach, Hannelore und Hansen, Mathias (Hrsg.) (1979):** Musiker in unserer Zeit. Mitglieder der Sektion Musik der Akademie der Künste der DDR. Deutscher Verlag für Musik, Leipzig
- **Brennecke, Dietrich (1971):** Aus der Arbeit der Sektion Musik. Forum Musik in der DDR. In: Mitteilungen der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin. 9(5)1971, 6f.
- **Brennecke, Dietrich (1979):** Günter Kochan. In: Dietrich Brennecke, Hannelore Gerlach, Mathias Hansen (Hrsg.): Musiker in unserer Zeit. Mitglieder der Sektion Musik der Akademie der Künste der DDR. Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 151-161 und 369-71 (Werkeverzeichnis).
- **Brennecke, Dietrich (o. J.):** Gedanken zu Günter Kochans III. Sinfonie für großes Orchester (mit Sopran-Solo, Worte von Johannes R. Becher). Typoskript, 37 S. Vorlage für Teile von Brennecke 1979. Dokument im MIZ-Archiv 222A281.

- **Brockhaus, Heinz Alfred (1972a):** Prinzipien der Musik des sozialistischen Realismus. In: Forum Musik in der DDR, Heft 1. =Arbeitshefte der Akademie der Künste der DDR, Bd. 9: Sektion Musik, Berlin, 7-23.
- **Brockhaus, Heinz Alfred (1972b):** Die sozialistisch-realistische Musikkultur in der Sowjetunion. Hrsg. von der Fachschule für Klubleiter „Martin Andersen Nexö“, Fernstudium. =Spezielle Grundlagenfächer, Musik, Lehrbrief 6/7, Meißen-Siebeneichen.
- **Brockhaus, Heinz Alfred und Niemann, Konrad (Hrsg.) (1979):** Musikgeschichte der Deutschen Demokratischen Republik 1945-1976. = Sammelbände zur Musikgeschichte der Deutschen Demokratischen Republik. Band 5, Berlin.
- **Bruchhäuser, Wilfried W. (1995):** Kochan, Günter. In: Komponisten der Gegenwart im Deutschen Komponisten-Interessenverband. Ein Handbuch. Deutscher Komponisten-Interessenverband, Berlin.
- **Dasche, Michael (1980):** Aus Gesprächen mit Ruth Zechlin, Günter Kochan und Siegfried Köhler. In: Musik und Gesellschaft, 30(12)1980, 513-518.
- **Dasche, Michael (1986):** Hanns Eisler – Leitbild heutiger Komponistengenerationen. Gespräch mit Günter Kochan. In: Musik und Gesellschaft 36(1)1986, 17–19.
- **Delaere, Marc (Hrsg.) (1995):** New Music, Aesthetics and Ideology/ Neue Musik, Ästhetik und Ideologie. Wilhelmshaven.
- **De la Motte, Diether (1959):** Der ‚Warschauer Herbst‘. 3. Festival zeitgenössischer Musik in Polen. In: NZfM 120 (1959), Nr. 11, 580-81.
- **De la Motte, Diether (1986):** Neue Musik – in der DDR lebendig integriert. In: Musiktheorie 1(3)1986, 281-83.
- **De la Motte-Haber, Helga (1995):** Avantgarde und Postmoderne in Ost- und Westdeutschland. In: Delaere, Marc (Hrsg.): New Music, Aesthetics and Ideology/ Neue Musik, Ästhetik und Ideologie. Wilhelmshaven, 141-151.
- **Dessau, Paul (1977):** Sozialistisch – Realistisch. In: Beiträge zur Musikwissenschaft (4)1977, 255.
- **Dibelius, Ulrich und Schneider, Frank (Hrsg.) (1997):** Neue Musik im geteilten Deutschland. Band 3. Dokumente aus den siebziger Jahren. Berlin.
- **Dibelius, Ulrich et al. (1990):** Große Hoffnung, große Furcht. Gespräch zwischen Komponisten und Musikideologen aus der DDR und der BRD. In: MusikTexte. Zeitschrift für neue Musik 33/34(4)1990, 35-43.
- **Döppe, Marianne (Vorsitz) (1982):** Protokoll der Mitgliederversammlung des BV Halle/Magdeburg vom 24.4.82. Marianne Döppe, Vorsitz. Tonbandvorspiel: Günter Kochan, Konzert für Violine und Orchester, Nr. 2, UA. S. 4-6. Dokument im MIZ-Archiv 222A281.
- **Ebert-Obermeier, Traude (1975):** Orchestervariationen von Günter Kochan. In: Heinz Alfred Brockhaus (Hrsg.): Sammelbände zur Musikgeschichte der Deutschen Demokratischen Republik. Band 4, Berlin 1975, 272–298.
- **Felber, Gerald (1987):** Neuschöpfung strebt zu höchster Konzentration. Uraufführung der 5. Sinfonie von Günter Kochan. Berliner Zeitung, Berlin vom 21. November 1987. Dokument im MIZ-Archiv 222A281.
- **Felix, Werner (1963):** Zur Entwicklung unserer Sinfonik. In: Musik und Gesellschaft 13(10)1963, 407-411.
- **Gb. (Signum) (1969):** Spannungsreiches Musizieren. Günter Kochans 2. Sinfonie im 6. Konzert des Staatlichen Sinfonieorchesters. Der Neue Weg, Halle vom 5. Dezember 1969. Dokument im MIZ-Archiv 222A281.
- **Gerlach, Hannelore (1974):** Die Analyse. Mendelssohn-Variationen für Klavier und Orchester. In: Musik und Gesellschaft 24(1)1974, 86–90.
- **Gerlach, Hannelore (1979):** Wir stellen vor – Zum 30. Jahrestag der DDR. Komponisten unserer Republik: Günter Kochan. In: Musik in der Schule 39(7-8)1979, 258–261.
- **Gerlach, Hannelore (1985a):** Aus Gesprächen mit Günter Kochan. In: Sinn und Form, (2)1985, 323-335.

- **Gerlach, Hannelore (1985b):** „Für das Land, in dem ich lebe.“ =NBI-Serie „Erinnerungen für morgen“ in Zusammenarbeit mit der Akademie der Künste der DDR. Fotos von Gerhard Zwickert. In: Neue Berliner Illustrierte (NBI) 15/1985, 16-19.
- **Gerlach, Hannelore (1986):** Günter Kochan, Für das Land, in dem ich lebe. In: Musik in der Schule 37(10)1986, 303-305. (Entspricht im Text Gerlach 1985b).
- **Gerlach, Hannelore (1987):** Günter Kochan. 5. Sinfonie. In: Programmheft des Schauspielhauses Berlin. Spielzeit 1987/88, Grosser Konzertsaal. Freitag, 13. November 1987, 20.00 Uhr; Sonnabend, 14. November 1987, 20.00 Uhr; Sonntag, 15. November 1987, 20.00 Uhr. Konzertreihe B, 2. Konzert. 750 Jahre Berlin. Sinfoniekonzert. Dirigent: Claus Peter Flor. Solist: Eric Heidsieck (Frankreich).
- **Gerlach, Hannelore (1991):** Gespräche mit und über Günter Kochan. Unveröffentlichte Typoskriptkopie im Besitz der Autorin und Inge Kochans. Das Buch sollte 1991 im Verlag Neue Musik Berlin erscheinen, wurde aber infolge der Veränderungen nach der Wende nicht mehr gedruckt. Alle Unterlagen wurden vom Verlag an die Autorin zurückgegeben.
- **Grochulski, Michaela G.; Kautny, Oliver und Helmke, Jan Keden (Hrsg.) (2006):** Musik in Diktaturen des 20. Jahrhunderts. Internationales Symposium an der Bergischen Universität Wuppertal vom 28./29.2.2004. Tagungsband. =Musik im Metrum der Macht, Band 3. Mainz.
- **Grütznert, Vera (1979):** Zur Position des Melodischen in Sinfonien der DDR (1949-1976). Dissertation, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg.
- **Hähnel, Hilde (1962):** Der Ton allein macht's nicht. BZA-Gespräch mit Günter Kochan. In: Berliner Zeitung am Abend vom 4. Dezember 1962. Dokument im MIZ-Archiv 222A281.
- **Hähnel, Hilde (1974):** Komponieren für heute oder für die Nachwelt? BZ-Werkstattgespräch mit Prof. Günter Kochan. In: Berliner Zeitung vom 24. Februar 1974. Dokument im MIZ-Archiv 222A281.
- **Härtwig, Dieter (1976):** Kochan, Günter. In: Blume, Friedrich (Hrsg.): Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG). Band 16, Bärenreiter, Kassel, Spp. 1007f.
- **Härtwig, Dieter (2004):** Von Horst Förster zu Michel Plasson. Neue Musik bei der Dresdner Philharmonie 1964-1999. In: Herrmann, Matthias und Heister, Hanns-Werner (Hrsg.): Dresden und die avancierte Musik im 20. Jahrhundert. Teil 3: 1966-1999. =Musik in Dresden, Laaber, Bd. 6, 211-217
- **Haseloff, Christa (1982):** Martin Luther – ein Porträt in Tönen. Zu Besuch in der „Werkstatt“ bei Professor Günter Kochan in Hohen Neuendorf. In: Märkische Volksstimme, Potsdam vom 18. Februar 1982. Dokument im MIZ-Archiv 222A281.
- **Heinecke-Oertel, W. (1969):** Kochan-Konzert in Rostock. In: Ostsee-Zeitung vom 24.10.1969.
- **Hennenberg, Fritz (1988):** Günter Kochan: ‚In memoriam‘ – Musik für Orchester. In: Berliner Philharmonisches Orchester, Philharmonische Programme 1987/88 – 18. Künstlerische Leitung Herbert von Karajan, Intendant Hans Georg Schäfer. Freitag, 15.1.88 20 Uhr, Sonnabend, 16.1.88 20 Uhr. 3. Konzert Serie A, Dirigent Claus Peter Flor, Solist Maurizio Pollini. Berlin (West), 343-346.
- **Herbort, Heinz Josef (1997):** Zeit zum Hören. In: Die Zeit 42/97 vom 10. Oktober 1997, im Internet abrufbar unter der Adresse <http://www.zeit.de/1997/42/19595>.
- **Herrmann, Matthias und Heister, Hanns-Werner (Hrsg.) (2004):** Dresden und die avancierte Musik im 20. Jahrhundert. Teil 3: 1966-1999. =Musik in Dresden, Laaber, Bd. 6.
- **Heß, Frauke M. (1994):** Zeitgenössische Musik im bundesdeutschen Sinfoniekonzert der achtziger Jahre. Eine kulturästhetische und musikanalytische Bestandsaufnahme. =Musikwissenschaft/ Musikpädagogik in der Blauen Eule Band 19. Essen.
- **Hildermeier, Manfred (1998):** Geschichte der Sowjetunion. Entstehung und Niedergang des ersten sozialistischen Staates. München.

- **Hiller, Wolfgang (1968)**: Komponisten in der DDR. 5. Günter Kochan. Montag 10.30 BW. In: Funk und Fernsehen der DDR, Berlin vom 1. September 1968. Dokument im MIZ-Archiv 222A281.
- **Hiller, Wolfgang (1980)**: Günter Kochan zum 50. Geburtstag. In: Musik und Gesellschaft 30(10)1980, 616 – 618.
- **Hütter, Wolfgang (1972)**: Konzert für Orchester 1962. Hinweise zur 3. Stoffeinheit des Lehrplans für die 8. Klasse. In: Musik in der Schule 23(7-8)1972, 259–264.
- **Jungmann, Irmgard (2011)**: Kalter Krieg in der Musik. Eine Geschichte deutsch-deutscher Musikideologien. = Altenburg, Detlef; Berg, Michael; Geyer, Helen und von Massow, Albrecht (Hrsg.): KlangZeiten. Musik, Politik und Gesellschaft, Bd. 9, Köln, Weimar, Berlin.
- **K (Signum) (1969)**: II. Musik-Biennale Berlin. Eröffnung mit Kochan-Uraufführung. Leipziger Volkszeitung vom 24. Februar 1969. Dokument im MIZ-Archiv 222A281.
- **KHF (Signum) (1964)**: Erlebnisreiches Sinfoniekonzert. Kurt Masur (als Gast) dirigierte zwei Erstaufführungen. Das Volk, Weimar vom 20. Oktober 1964. Dokument im MIZ-Archiv 222A281.
- **Klement, Udo (1981)**: Die Analyse. Oratorium „Das Friedensfest oder die Teilhabe“ von Günter Kochan. In: Musik und Gesellschaft 31(2)1981, 213–216.
- **Klingberg, Lars (2000)**: Was machte den Sozialismus in der frühen DDR für Komponisten so attraktiv? In: Alexander, Walpurga; Stange-Elbe, Joachim und Waczkat, Andreas (Hrsg.): Miscellaneorum de Musica Concentus. Karl Heller zum 65. Geburtstag am 10. Dezember 2000. Rostock, 249-259.
- **Kneipel, Eberhard (1974)**: Die Sinfonik Kochans. Anmerkungen zum sozialistischen Realismus im Musikschaffen der DDR. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Gesellschafts- u. sprachwiss. Reihe, 23(4)1974 519–530.
- **Kneipel, Eberhard (1987)**: Fritz Geißler. Ziele. Wege. Kommentare, Positionen, Fakten. Ein Komponistenporträt, vorgestellt von Eberhard Kneipel. Berlin.
- **Knepler, Georg (1990)**: Etwas über Identität. In: Musik und Gesellschaft 40(10)1990, 477-479.
- **Kochan, Günter (1951)**: Geht in die Betriebe! In: Musik und Gesellschaft 1(2)1951, 49–50.
- **Kochan, Günter (1963a)**: Die Verantwortung des sozialistischen Künstlers. In: Neues Deutschland vom 24. März 1963.
- **Kochan, Günter (1963b)**: Diskussion mit Hörern. In: Musik und Gesellschaft 13(10)1963, 405–406.
- **Kochan, Günter (1969)**: Mitgestalter der großen Sache. In: Musik und Gesellschaft 19(1)1969, 38–39.
- **Kochan, Günter (1972)**: Das Bemühen, verständlich zu sprechen. Gedanken zum Kunstschaffen und zur Arbeit der Künstlerverbände. In: Neues Deutschland vom 25.06.1972, 4.
- **Kochan, Günter (1976)**: Nicht die Technik ist das Entscheidende. In: Beiträge zur Musikwissenschaft (4)1976, 345–346.
- **Kochan, Günter (1979)**: DDR 30 – In eigener Sache. G. Kochan: „...um nützlich zu sein“ In: Musik und Gesellschaft 29(9)1979, 538.
- **Köhler, Kai (2011)**: Leicht erkennbar. Blühende Landschaften? Zwei sechste Sinfonien im Berliner Konzerthaus. In: Junge Welt vom 14.02.2011.
- **Kopp, Karen (1990)**: Form und Gehalt der Symphonien des Dmitrij Schostakowitsch. = Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik, Hrsg. Martin Vogel, Bd. 53. Bonn.
- **Korffmacher, Peter (2009)**: Mittler zwischen Sozialistischem Realismus und Avantgarde. Komponist Günter Kochan 78-jährig gestorben. In: Leipziger Volkszeitung vom 24. Februar 2009, 9.
- **Krause, Ernst (1969)**: Musik des Hier und Heute. Neue Werke von Kochan, Cilensek (sic), Kurz auf der II. Biennale. National-Zeitung Berlin, Berlin vom 25. Februar 1969. Dokument im MIZ-Archiv 222A281.

- **Kynaß, Hans-Joachim (1977):** Gedanken und Gefühle in neuer Musik. Begegnung mit dem Komponisten Prof. Günter Kochan. In: Neues Deutschland, Berliner Ausgabe, vom 26. Oktober 1977. Dokument im MIZ-Archiv 222A281.
- **Lange, Wolfgang (1971):** Der lange Weg der Karin Lenz. Zur Uraufführung der Oper „Karin Lenz“ von Kochan/Neutsch an der Deutschen Staatsoper. In: Theater der Zeit (12)1971, 22-25.
- **Laux, Karl (1958):** Die Musik in Rußland und in der Sowjetunion. Berlin.
- **Lühr, Hans-Peter (2004):** Kunststadt Dresden – Drei Jahrzehnte zwischen Anpassung und Eigensinn. In: Herrmann, Matthias und Heister, Hanns-Werner (Hrsg.): Dresden und die avancierte Musik im 20. Jahrhundert. Teil 3: 1966-1999. =Musik in Dresden, Bd. 6, 17-24.
- **Markowski, Liesel (2011):** Günter Kochans 6. Sinfonie uraufgeführt. In: Das Blättchen. Zweiwochenschrift für Politik, Kunst und Wirtschaft. 14(4)2011 vom 21. Februar 2011.
- **Mayer, Günter (1990):** Politische Kunst heute. Rückblicke und Ausblicke. In: Musik und Gesellschaft 40(1)1990, 59-67.
- **Mayer, Günter (1995):** DDR-Komponisten um und nach Eisler (die fünfziger und sechziger Jahre). In: Delaere, Marc (Hrsg.): New Music, Aesthetics and Ideology/ Neue Musik, Ästhetik und Ideologie. Wilhelmshaven, 86-107.
- **Mayer, Günter (2010):** Reflexionen zur Methodologie der Musikgeschichtsschreibung. In: Noeske, Nina und Tischer, Matthias (Hrsg.) (2010): Musikwissenschaft und Kalter Krieg. Das Beispiel DDR. =KlangZeiten. Musik, Politik und Gesellschaft, Bd. 7. Hrsg. von Altenburg, Detlef; Berg, Michael; Geyer, Helen und von Masow, Albrecht. Köln, Weimar, Wien, 21-68.
- **Meseck, Petra (1988):** Er bleibt sich treu, und er verändert sich. Komponistenporträt Günter Kochan. In: Mitteilungen der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik, Berlin, 26(6)1988, 8–9.
- **Militzer, Waltraud (1967):** Problemreiches Februarkonzert. Kochans „Sinfonie mit Chor“ im Programm des Staatlichen Sinfonieorchesters Suhl. Freies Wort Suhl vom 9. März 1967. Dokument im MIZ-Archiv 222A281.
- **Müller, Christa (Hrsg.) (1973):** Komponistenwerkstatt. =Arbeitsheft der Akademie der Künste der DDR. Forum: Musik in der DDR. Berlin 1973, Heft 13.
- **Müller, Hans-Peter (1966a):** Revision mit Konsequenz (Bemerkungen zu zwei Fassungen von Günter Kochans Sinfonie mit Chor). In: Musik und Gesellschaft 16(3)1966, 263–267.
- **Müller, Hans-Peter (1966b):** „Die Asche von Birkenau“ zu Günter Kochans neuer Solo-Kantate. In: Musik und Gesellschaft 16(11)1966, 453–462.
- **Müller, Hans-Peter (1969a):** Biennale-Uraufführungen. Günter Kochan: II. Sinfonie. In: Musik und Gesellschaft 19(10)1969, 302f.
- **Müller, Hans-Peter (1969b):** Werkstattgespräch mit Günter Kochan. Zum 20. Jahrestag der DDR. In: Musik und Gesellschaft 19(10)1969, 438–441.
- **Müller, Hans-Peter (1969c):** Beim Kulturbund: Unsere neue Musik im Gespräch. Bemerkungen zu einem Kolloquium über Werke von Kochan und Matthus. In: Musik und Gesellschaft 19(10)1969, 442-445.
- **Müller, Hans-Peter (1974):** „... die Zeit, die wir begannen einzuleiten“. Betrachtungen zum Schaffen Günter Kochans und zu seiner III. Sinfonie. In: Musik und Gesellschaft 24(12)1974, 596–603.
- **Müller-Enbergs, Helmut (2008):** Die inoffiziellen Mitarbeiter. In: BStU: Anatomie der Staatssicherheit – Geschichte, Struktur, Methoden, Berlin, 35–38.
- **Musikinformationszentrum (Hrsg.) (1989):** Günter Kochan. Verband Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler, Musikinformationszentrum, Berlin.

- **Nauck, Gisela (1995):** Anpassen, Widersetzen, Aufgeben. Komponieren nach einem politischen Umbruch. In: Delaere, Marc (Hrsg.): *New Music, Aesthetics and Ideology/ Neue Musik, Ästhetik und Ideologie*. Wilhelmshaven, 118-130.
- **Noeske, Nina und Tischer, Matthias (Hrsg.) (2010):** Musikwissenschaft und Kalter Krieg. Das Beispiel DDR. =KlangZeiten. Musik, Politik und Gesellschaft, Bd. 7. Hrsg. von Altenburg, Detlef; Berg, Michael; Geyer, Helen und von Massow, Albrecht. Köln, Weimar, Wien.
- **Noeske, Nina (2005a):** Autorität und Differenz – Musikalische Dekonstruktion in der DDR. In: Tischer, Matthias (Hrsg.) (2005): *Musik in der DDR. Beiträge zu den Musikverhältnissen eines verschwundenen Staates. =musicologica berolinensia. Texte und Abhandlungen zur historischen, systematischen und vergleichenden Musikwissenschaft*, Bd. 13. Berlin, 93-104.
- **Noeske, Nina (2005b):** Des Schenkers Schneider, des Schneiders Geißler: Anmerkungen zur musikalisch-ästhetischen Gruppenbildung in der DDR der 70er und 80er Jahre. In: Tischer, Matthias (Hrsg.) (2005): *Musik in der DDR. Beiträge zu den Musikverhältnissen eines verschwundenen Staates. =musicologica berolinensia. Texte und Abhandlungen zur historischen, systematischen und vergleichenden Musikwissenschaft*, Bd. 13. Berlin, 185-206.
- **Noeske, Nina (2007):** Musikalische Dekonstruktion. Neue Instrumentalmusik in der DDR. = KlangZeiten. Musik, Politik, Gesellschaft Bd. 3, Hrsg. Altenburg, Detlef; Berg, Michael; Geyer, Helen und von Massow, Albrecht. Köln, Weimar, Wien.
- **Nowka, Dieter (1969):** Werkeinschätzung Koll. Nowka. Günter Kochan. 2. Sinfonie. Vermutlich Sitzungsprotokoll des VKM zur Besprechung der Uraufführung. Dokument im MIZ-Archiv 222A281.
- **o. A. (1962a):** Auszug aus dem Protokoll der Mitgliederversammlung am 24.2.62 in Halle-Magdeburg. Günter Kochan, Sinfonietta 1960. Dokument im MIZ-Archiv 222A281.
- **o. A. (1963a):** „Gebasteltes“ kommt nicht an. Ein Gespräch mit Erich-Weinert-Kunstpreisträger Günter Kochan. In: *Junge Welt* vom 25./26. Mai 1963. Dokument im MIZ-Archiv 222A281.
- **o. A. (1963b):** Auszug aus dem Protokoll der Mitgliederversammlung Halle am 16.11.1963. Kochan, Sinfonie mit Chor. 3 S. Dokument im MIZ-Archiv 222A281.
- **o. A. (1969a):** Bravo-Rufe fuer Kochan-Uraufführung. ADN-Mitteilung, 22. Februar 1969. Biennale-Eröffnung 4/721. Dokument im MIZ-Archiv 222A281.
- **o. A. (1969b):** II. Musik-Biennale Berlin. Sechs Uraufführungen aus dem DDR-Musikschaffen. In: *Bauern-echo. Organ der demokratischen Bauernpartei Deutschlands* vom 15. Februar 1969. Dokument im MIZ-Archiv 222A281.
- **o. A. (1970):** Protokoll der Sinfonik-Sektion am 6.4.1970. Vorspiel: 2. Sinfonie von Günter Kochan, 1. Sinfonie von Wolfgang Strauß. Unterzeichnet von Wolfgang Richter am 12. Mai 1970. Protokoll des VKM BV Berlin. Dokument im MIZ-Archiv 222A281.
- **o. A. (1975):** Protokoll der Mitgliederversammlung des BV Halle/Magdeburg vom 22.3.75. Tonbandvorspiel: Günter Kochan, Konzert für Viola und Orchester. S. 3-6. Dokument im MIZ-Archiv 222A281.
- **o. A. (1990):** Unser Thema: Musik und Politik heute. Redaktioneller Artikel. In: *Musik und Gesellschaft* 40(1)1990, 57f.
- **o. A. (2009b):** Gestorben. Günter Kochan. In: *Der Spiegel* vom 2. März 2009, S. 166. Im Internet abrufbar unter der Adresse: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-64385887.html>.
- **o. A. (2009c):** In der Klemme Komponist Günter Kochan gestorben. In: *FAZ* vom 24. Februar 2009, 34.
- **o. A. (2009e):** Wollte „Musik für alle“ – DDR-Komponist Günter Kochan gestorben. In: *nmz* (02)2009.
- **o. A. (o. J.):** Günter Kochan. Sechsseitiges Typoskript. Vermutlich didaktisches Material zur Lehrerbildung o. ä., verfasst um 1959. Dokument im MIZ-Archiv 222A281.

- **Oehlschlägel, Reinhard (1995):** Zentren der neuen Musik in Westdeutschland und ihre Beziehung zu ost-deutschen Komponisten vor und nach 1989. In: Delaere, Marc (Hrsg.): *New Music, Aesthetics and Ideology/ Neue Musik, Ästhetik und Ideologie*. Wilhelmshaven, 131-140.
- **Perten, Hanns Anselm (Hrsg.) (1969):** Philharmonisches Orchester Rostock 1969/70, Volkstheater Rostock, Träger des Vaterländischen Verdienstordens in Gold, Leitung: Hanns Anselm Perten. 2. Philharmonisches Konzert. Montag, den 20. Oktober 1969; Dienstag, den 21. Oktober 1969. =Konzertprogrammhefte des Volkstheaters Rostock, 75. Spielzeit, Heft 2, Rostock.
- **Piel, Victoria (2002):** Weimar, 6. bis 9. Dezember 2001: „Musik – Macht – Perspektiven: Neue Musik in der DDR im europäischen Kontext“. In: *Die Musikforschung* 55(1)2002, 283f.
- **Quinque, Christian (2011):** „Das Lied von den Wäldern“ op. 81. Dmitrij Šostakovičs Wende zum sozialistischen Realismus? Angenommen als Bachelorarbeit an der HMT Leipzig. Unveröffentlichtes Typoskript.
- **Rebling, Eberhard (1953):** Das Violinkonzert von Günter Kochan. In: *Musik und Gesellschaft* 3(1)1953, 4–7.
- **Riechelmann, Lutz (1959):** Musik zu einer neuen Form des Volkstheaters Rügenfestspiele. In: *Musik und Gesellschaft* 9(12)1959, 541-545.
- **Rienäcker, Gerhard (2006):** Avantgarde-Debatten in der DDR. In: Grochulski, Michaela G.; Kautny, Oliver und Helmke, Jan Keden (Hrsg.): *Musik in Diktaturen des 20. Jahrhunderts. Internationales Symposium an der Bergischen Universität Wuppertal vom 28./29.2.2004. Tagungsband. =Musik im Metrum der Macht, Band 3*. Mainz, 137-155.
- **Rösler, Walter (1971):** Karin Lenz, *Zur Musik, Theater der Zeit* (12)1971, 25-27.
- **Rüß, Gisela (Hrsg.) (1976):** *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED 1971-1974*. Stuttgart.
- **Sauer, Heike (1994):** *Traum, Wirklichkeit, Utopie. Das deutsche Musiktheater 1961-1971 als Spiegel politischer und gesellschaftlicher Aspekte seiner Zeit*. Münster, New York.
- **Schaefer, Hansjürgen (1959):** Konzert für Klavier und Orchester op. 16 von Günter Kochan. In: *Musik und Gesellschaft* 9(5)1959, 278–281.
- **Schaefer, Hansjürgen (1962a):** Konzert von beglückender Vollkommenheit. Igor Oistrach konzertierte mit dem Städtischen Berliner Sinfonieorchester. *Neues Deutschland* vom 10. Oktober 1962. Dokument im MIZ-Archiv 222A281.
- **Schaefer, Hansjürgen (1962b):** Reichtum der Gedanken und Empfindungen. Bemerkungen zu Günter Kochans Sinfonietta 1960. In: *Musik und Gesellschaft* 12(3)1962, 286–289.
- **Schaefer, Hansjürgen (1969a):** Auftakt der Berliner Biennale. Kochans 2. Sinfonie uraufgeführt. Hansjürgen Schaefer. *Neues Deutschland, Berliner Ausgabe* vom 23. Februar 1969. Dokument im MIZ-Archiv 222A281.
- **Schaefer, Hansjürgen (1971):** Vergangenes im Heute bewältigt (Günter Kochans erste Oper). In: *Musik und Gesellschaft* 21(12)1971, 763–768.
- **Schaefer, Hansjürgen (1988):** Mit Ernsthaftigkeit und Konfliktbewußtsein. Günter Kochan: Sinfonie Nr. 5. In: *Musik und Gesellschaft* 38(7)1988, 375.
- **Schneider, Frank (1969):** Günter Kochan – Zweite Sinfonie (1968) – Analyse. In: *Sammelband zur Musikgeschichte der DDR I*, hrsg. von H. A. Brockhaus und K. Niemann. Berlin, 180-215.
- **Schneider, Frank (1979):** *Momentaufnahme. Notate zu Musik und Musikern der DDR*. Leipzig. =Reclams Universal-Bibliothek, Bd. 785.
- **Schneider, Frank (1990):** *Der andere Weg. Grundzüge einer Musikgeschichte im gespaltenen Deutschland*. In: *Musik und Gesellschaft* 40(7)1990, 363-373.
- **Schneider, Frank (1995a):** DDR-Komponisten um und nach Dessau (die siebziger und achtziger Jahre). In: Delaere, Marc (Hrsg.): *New Music, Aesthetics and Ideology/ Neue Musik, Ästhetik und Ideologie*. Wilhelmshaven, 108-117.

- **Schneider, Frank (2011):** Günter Kochan. Sinfonie Nr. 6. (UA). Konzertprogramm des Konzerthauses Berlin vom 11./12.2.2011. Im Internet abrufbar unter der Adresse: http://kulturserver-berlin.de/home/konzerthausparser/home/konzerthausparser/KHO5_11_12_02_2011web.pdf
- **Schubert, Manfred (1969):** Sein jüngstes großes Stück. Kochan-Uraufführung in der Deutschen Staatsoper als Auftakt der Biennale. Berliner Zeitung vom 24. Februar 1969. Dokument im MIZ-Archiv 222A281.
- **Schwerdtfeger, Christiane (2007):** Günter Kochan. In: Musik unter politischen Vorzeichen. Parteiherrschaft und Instrumentalmusik in der DDR seit dem Mauerbau. Werk- und Kontextanalysen. Saarbrücken 2007, 78 ff. (= zugleich Dissertation, Universität Hamburg, 2006). *Z.T. unter dem Namen Sporn, Christiane in Bibliographien zu finden (Geburtsname).*
- **Schwinger, Eckart (1969a):** Komponierte Gegenwart. Eröffnungskonzert der II. Musikbiennale – Uraufführung von Kochans 2. Sinfonie. Neue Zeit Berlin vom 23. Februar 1969. Dokument im MIZ-Archiv 222A281.
- **Schwinger, Eckart (1982):** Wortmeldungen der Komponisten. Notizen von den DDR-Musiktagen. In: Neue Zeit Berlin vom 24. Februar 1982. Dokument im MIZ-Archiv 222A281.
- **Schwinger, Eckart (1987):** Lyrische Reflexion und stürmische Aktion. Kochans 5. Sinfonie vom BSO uraufgeführt. Neue Zeit Berlin vom 18. November 1987. Dokument im MIZ-Archiv 222A281.
- **Sellin, Ina (1984):** Es begann mit „Liedern ohne Worte“. Heute Abend: 3. Folge von „Unser Zeichen ist die Sonne“. BZA sprach mit Prof. Günter Kochan. Sein Lied klingt mit in der Titelmusik. In: Berliner Zeitung am Abend vom 3. April 1984. Dokument im MIZ-Archiv 222A281.
- **Skladny (Signum) (1983):** Kochan, Günter. Zitate (der letzten 7 Jahre). Sammlung von Zitaten aus der Tages- und Monatspresse 1977-82. Dokument im MIZ-Archiv 222A281.
- **Smitmans, Wolfgang (2006):** Zeitgenossen – Musik der Zeit 30. Günter Kochan, Orchestral Works II. Hastedt CD-Booklet, Bremen.
- **Spieler, Heinrich (1969):** Die zweite Sinfonie von Kochan uraufgeführt. Die ersten Konzerte der II. Musikbiennale in Berlin. Der Morgen, Berlin vom 25. Februar 1969. Dokument im MIZ-Archiv 222A281.
- **Sporn, Christiane (2006):** „Die individuellen Pläne der Künstler stärker in Übereinstimmung mit der gesellschaftlichen Entwicklung bringen“. Musikpolitische Institutionen in der DDR. In: Grochulski, Michaela G.; Kautny, Oliver und Helmke, Jan Keden (Hrsg.): Musik in Diktaturen des 20. Jahrhunderts. Internationales Symposium an der Bergischen Universität Wuppertal vom 28./29.2.2004. Tagungsband. =Musik im Metrum der Macht, Band 3. Mainz, 156-173. *Z.T. unter dem Namen Schwerdtfeger, Christiane in Bibliographien zu finden (Sporn=Mädchenname).*
- **Stöck, Gilbert (2008):** Neue Musik in den Bezirken Halle und Magdeburg zur Zeit der DDR. Kompositionen, Politik, Institutionen. Leipzig.
- **Stürzbecher, Ursula (Hrsg.) (1979):** Komponisten in der DDR. 17 Gespräche. Hildesheim.
- **Thein, Annette (?2003):** Kochan, Günter. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG). Band 10, Bärenreiter, Kassel, Spp. 379-380.
- **Tischer, Matthias (2005a):** Musik aus einem verschwundenen Staat – Thesen zu Risiken und Nebenwirkungen des Projekts DDR-Musikgeschichte. In: Tischer, Matthias (Hrsg.) (2005): Musik in der DDR. Beiträge zu den Musikverhältnissen eines verschwundenen Staates. =musicologica berlinensia. Texte und Abhandlungen zur historischen, systematischen und vergleichenden Musikwissenschaft, Bd. 13. Berlin, 1-11.
- **Tischer, Matthias (2005b):** Ästhetische, poetische und politische Diskurse in der Akademie der Künste: „Warum ist das so, dass wir innerhalb der Republik eine Kulturinsel sind?“, die 50er und 60er Jahre. In: Tischer, Matthias (Hrsg.) (2005): Musik in der DDR. Beiträge zu den Musikverhältnissen eines verschwundenen Staates. =musicologica berlinensia. Texte und Abhandlungen zur historischen, systematischen und vergleichenden Musikwissenschaft, Bd. 13. Berlin, 105-126.

- **Tischer, Matthias (2005c):** Der 17. Juni 1953 und die Musik. In: Tischer, Matthias (Hrsg.) (2005): Musik in der DDR. Beiträge zu den Musikverhältnissen eines verschwundenen Staates. =musicologica berlinensia. Texte und Abhandlungen zur historischen, systematischen und vergleichenden Musikwissenschaft, Bd. 13. Berlin, 207-237.
- **Tischer, Matthias (Hrsg.) (2005d):** Musik in der DDR. Beiträge zu den Musikverhältnissen eines verschwundenen Staates. =musicologica berlinensia. Texte und Abhandlungen zur historischen, systematischen und vergleichenden Musikwissenschaft, Bd. 13. Berlin.
- **Uehling, Peter (2009):** Der Komponist Günter Kochan ist nach langer Krankheit gestorben. In: Berliner Zeitung vom 24. Februar 2009. Im Internet abrufbar unter der Adresse: <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/der-komponist-guenter-kochan-ist-nach-langer-krankheit-gestorben-laufbahn-im-einklang,10810590,10622414.html>.
- **Verband deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler (Hrsg.) (1969a):** Programmheft zur II. Musikbiennale Berlin. Sinfoniekonzert, Freitag, 21.2.1969, 19.30, Deutsche Staatsoper Berlin. Günter Kochan, Sinfonie Nr. 2, Gerhard Wohlgemuth, Konzert für Violine und Orchester, Dmitri Schostakowitsch, Sinfonie Nr. 10. Dirigenten Kurt Sanderling/ Günter Herbig. Dokument im MIZ-Archiv 222A281.
- **Verband deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler (Hrsg.) (1969b):** Günter Kochan – Sinfonie Nr. 2 – (in einem Satz). Typoskript. 2 S. Möglicherweise Pressemitteilung des VKM, vom 26. Juni 1969, gez. Weitzendorf. Dokument im MIZ-Archiv 222A281.
- **Weil, Ursula (1982):** Das Gesicht: Günter Kochan. In: Freie Welt Nr. 10 vom 14. Mai 1982, 30. Dokument im MIZ-Archiv 222A281.
- **Weiss, Stefan (2010):** Landschaft mit Komponisten. Die DDR als Protagonistin von Musikgeschichte. In: Noeske, Nina und Tischer, Matthias (Hrsg.) (2010): Musikwissenschaft und Kalter Krieg. Das Beispiel DDR. =KlangZeiten. Musik, Politik und Gesellschaft, Bd. 7. Hrsg. von Altenburg, Detlef; Berg, Michael; Geyer, Helen und von Massow, Albrecht. Köln, Weimar, Wien, 69-78.
- **Wilkening, Martin (2011):** Ein neues, altes Werk von Günter Kochan. Postume Uraufführung im Konzerthaus. In: Berliner Zeitung vom 14. Februar 2011. Im Internet abrufbar unter der Adresse: <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/ein-neues--altes-werk-von-guenter-kochan-postume-urauffuehrung-im-konzerthaus,10810590,10771326.html>
- **Wixforth, Daniel (2011):** Kurz und Kritisch. Zweimal die Sechste: Kochan und Beethoven im Konzerthaus. In: Der Tagesspiegel, 12. Februar 2011. Im Internet abrufbar unter der Adresse: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/kurz-und-kritisch-kurz-und-kritisch/3813878.html>.
- **Wolf, Werner (1963a):** Du, unsere Erde, wir lieben dich! Chor-Sinfonie von Günter Kochan uraufgeführt. Neues Deutschland vom 12. Dezember 1963. Dokument im MIZ-Archiv 222A281.
- **Wolf, Werner (1963b):** Großartiges „Konzert für Orchester“ von Günter Kochan. In: Musik und Gesellschaft 13(1)1963, 40–42.
- **Wolf, Werner (1964):** Sinfonie für großes Orchester mit Chor. In: Musik und Gesellschaft 14(2)1964, 143–146.
- **Wolf, Werner (2009):** Schaffen im Dienst des Humanismus. Zum Tode des großen Komponisten Günter Kochan. In: Neues Deutschland vom 24. Februar 2009. Im Internet abrufbar unter der Adresse: <http://www.neues-deutschland.de/artikel/144420.schaffen-im-dienst-des-humanismus.html>.
- **WT (Signum) (1969):** G. Kochan: „Die Asche von Birkenau“. Annelies Burmeister sang im 2. Philharmonischen Konzert des Volkstheaters. In: Norddeutsche Neueste Nachrichten vom 24.10.1969.

- **Zimmermann, Reiner (2004):** „Schönberg ist unser!“ Dresdner Kontroversen um die Neue Musik aus Sicht eines Zeitzeugen. In: Herrmann, Matthias und Heister, Hanns-Werner (Hrsg.): Dresden und die avancierte Musik im 20. Jahrhundert. Teil 3: 1966-1999. =Musik in Dresden, Bd. 6, Laaber, 25-30.
- **Zur Weihen, Daniel (1999):** Komponieren in der DDR. Institutionen, Organisationen und die erste Komponistengeneration bis 1961. Analysen. Hrsg. von Hermann Heckmann im Auftrag der Stiftung Mitteldeutscher Kulturrat, Bonn als Band 29 der Reihe „Aus Deutschlands Mitte“. Köln, Weimar, Wien; zugl. Univ.-Diss. Hamburg.
- **Zur Weihen, Daniel (2004):** Anleitung und Kontrolle – Arbeitsbedingungen für junge Komponisten in der DDR der 50er Jahre und deren Folgen. In: Berg, Michael; von Massow, Albrecht und Noeske, Nina (Hrsg.): Zwischen Macht und Freiheit. Neue Musik in der DDR. = Altenburg, Detlef; Berg, Michael; Geyer, Helen und von Massow, Albrecht (Hrsg.): KlangZeiten. Musik, Politik und Gesellschaft, Bd. 1, Köln, Weimar, Berlin, 22-37.

8.2 Weiterführende Literatur

- **Abusch, Alexander (1971):** Aus der Arbeit der Akademie. Zu einigen Grundfragen der künftigen Entwicklung unserer sozialistischen Gesellschaft. Rede des Stellvertreters des Vorsitzenden des Ministerrates Dr. h. c. Alexander Abusch auf der Plenartagung der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin am 12. Mai 1971. In: Mitteilungen der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin. 9(4)1971, 2-7.
- **Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik (Hrsg.) (1973):** Beiträge zum Forum Musik in der DDR – Komponist und Hörer. Berlin 1973.
- **Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik (Hrsg.) (1988):** Günter Kochan. In: Handbuch 1982–1986. Henschel Verlag, Berlin, 137 ff.
- **Albrecht, Norbert (1973):** Kochans II. Sinfonie. Kleine Musiklektion (9). Junge Welt Berlin vom 12. Oktober 1973. Dokument im MIZ-Archiv 222A281.
- **Alexander, Walpurga; Stange-Elbe, Joachim und Waczkat, Andreas (Hrsg.) (2000):** Miscellaneorum de Musica Concentus. Karl Heller zum 65. Geburtstag am 10. Dezember 2000. Rostock.
- **Auditor (Signum) (1969):** Imposanter Querschnitt durch Kochans Werk. 2. Sinfoniekonzert im Volkstheater. In: Demokrat (Rostock) vom 24.10.1969.
- **Baschleben, Klaus (1987):** Humanistische Botschaft in hoher Klangkultur. Festliches Konzert für die Delegierten und Gäste am Vorabend unseres 13. Parteitages. Von unserer Parteitagsredaktion. Nationalzeitung Berlin vom 8. Mai 1987. Dokument im MIZ-Archiv 222A281.
- **Baumgartner, Gabriele und Hebig, Dieter (Hrsg.) (1996):** Günter Kochan. In: Biographisches Handbuch der SBZ/DDR. 1945–1990. Band 1, München, 412.
- **Berg, Michael; von Massow, Albrecht und Noeske, Nina (Hrsg.) (2004):** Zwischen Macht und Freiheit. Neue Musik in der DDR. = Altenburg, Detlef; Berg, Michael; Geyer, Helen und von Massow, Albrecht (Hrsg.): KlangZeiten. Musik, Politik und Gesellschaft, Bd. 1, Köln, Weimar, Berlin.
- **Blume, Friedrich (²1960):** Was ist Musik? Ein Vortrag. =Musikalische Zeitfragen, 5. Band, Hrsg. Walter Wiora im Auftrag des Deutschen Musikrates. Kassel und Basel.
- **Börner, Klaus (2005):** Günter Kochan. In: Handbuch der Klavierliteratur zu vier Händen an einem Instrument. Zürich, Mainz, 245.
- **Buchheister, Erik (2007):** Günter Kochan. Orchestral Works II: Luxemburg-Briefe/ Violinkonzert op. 1/ Violasonate/ Die Asche von Birkenau. Hastedt, Reihe „Zeitgenossen – Musik der Zeit“ 30, HAT 5330. CD-Portrait. In: Neue Zeitschrift für Musik (4)2007, 82.
- **Buschkötter, Wilhelm und Schaefer, Hansjürgen (²1996):** Handbuch der internationalen Konzertliteratur. Instrumental- und Vokalmusik [Manual of international concert literature]. Berlin, New York, 476.
- **ch (Signum) (1969):** Eine Sinfonie für unsere Republik. 2. Rostocker Sinfoniekonzert mit Werken Günter Kochans. In: Norddeutsche Zeitung vom 25.10.1969.
- **Deutsche Akademie der Künste (Hrsg.) (1964):** Sinn und Form. Beiträge zur Literatur. Sonderheft Hanns Eisler. Berlin.
- **Dibelius, Ulrich und Schneider, Frank (Hrsg.) (1995):** Neue Musik im geteilten Deutschland. Band 2. Dokumente aus den sechziger Jahren. Berlin.
- **Dibelius, Ulrich und Schneider, Frank (Hrsg.) (1999):** Neue Musik im geteilten Deutschland. Band 4. Dokumente aus den achtziger Jahren. Berlin.

- **Geck, Karl Wilhelm (2004):** Originalpartituren ostdeutscher Komponisten in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden. In: Herrmann, Matthias und Heister, Hanns-Werner (Hrsg.): Dresden und die avancierte Musik im 20. Jahrhundert. Teil 3: 1966-1999. =Musik in Dresden, Laaber, Bd. 6, 341-350.
- **Gerlach, Hannelore (1972):** Die Analyse. Fünf Sätze für Streichorchester von Günter Kochan. In: Musik und Gesellschaft 22(1)1972, 2–7.
- **Gerlach, Hannelore (1985c):** Klage und Memento. Günter Kochan: „In Memoriam“, Musik für Orchester (1982). In: Musik und Gesellschaft 36(9)1985, 490f.
- **Grabs, Manfred und Müller, Christa (1971):** Über Kinder- und Jugendmusik. In: Mitteilungen der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin. 9(5)1971, 7-22.
- **Grützner, Vera (2004):** Kochan, Günter. In: Musiker in Brandenburg vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Berlin, 134f.
- **Hanke, Helmut (1990):** Gedanken zur Zeit. Vom Scheitern unserer Provinz. In: Musik und Gesellschaft 40(10)1990, 473-477.
- **Hansen, Mathias (Hrsg.) (1988):** Komponieren zur Zeit. Gespräche mit Komponisten der DDR. Veröffentlichung der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik. Berlin.
- **Heister, Hanns-Werner (1999):** In einer DDR-Nische – 10 Jahre Ferienkurse für zeitgenössische Musik in Gera. In: Ulrich Dibelius (Hrsg.): Neue Musik im geteilten Deutschland. Band 4: Dokumente aus den achtziger Jahren. Berlin, 21.
- **Hell, Michael (2001):** Musik für Altblockflöte und Cembalo. In: Tibia, (2)2001, 499.
- **Karl, Inge (1967):** Am Anfang einer Tradition. In: für dich, Februar 1967. Dokument im MIZ-Archiv 222A281.
- **Klempnow, Bernd (2009):** Notenbild als Ausdruck eines Weltbilds. In: Sächsische Zeitung vom 24. Februar 2009, 8.
- **Kynaß, Hans-Joachim (1966):** „Das muß ein Künstler begreifen lernen“ Sonntag, Berlin, vom 10. Juli 1966. Dokument im MIZ-Archiv 222A281.
- **Lesser, Wolfgang (1973):** Die Verantwortung unserer Komponisten. Aus dem Hauptreferat des II. Musikkongresses der DDR. In: Musik und Gesellschaft 23(1)1973, 11f.
- **Lorenz, Reiner (1978):** Günter Kochan, 2. Sinfonie. Programmheft zu den DDR-Musiktagen 1978. Dokument im MIZ-Archiv A222.
- **Nehrdich-Lemke, Eva (1971):** Günter Kochan. II. Sinfonie für großes Orchester (in einem Satz). In: Programmheft. Städtische Bühnen Erfurt, Spielzeit 1970/71, 7. Sinfoniekonzert des städtischen Orchesters. Donnerstag, den 18.3.1971. Dirigent Ude Nissen, Solist Annerose Schmidt. Günter Kochan, II. Sinfonie, Robert Schumann, Konzert für Klavier und Orchester, Maurice Ravel, Rhapsodie Espagnole. Dokument im MIZ-Archiv 222A281.
- **o. A. (1962b):** Die Verantwortung des sozialistischen Künstlers – Günter Kochan. Der Ton allein macht's nicht. BZ-Gespräch mit Günter Kochan. BZ am Abend vom 4. Dezember 1962. Dokument im MIZ-Archiv 222A281.
- **o. A. (1965):** Günter Kochan wurde von der „Vereinigung für kulturelle Beziehungen Amerikas“ (ARCA) für sein hervorragendes musikalisches Schaffen mit dem Preis „Puerta del Sol sobre Agata y Amatista“ (Sonentor über Achat und Amethyst) ausgezeichnet. Sonntag, 43/1965, S. 16. Nationalzeitung vom 3. Oktober 1965. Dokument im MIZ-Archiv 222A281.
- **o. A. (1971):** Karin Lenz. Libretto von Erik Neutsch. In: Theater der Zeit (11)1971, 67-72.

- **o. A. (1974):** Komponist und Hörer. Komponisten und Musikwissenschaftler äußern sich zu Fragen des musikalischen Schaffens. 1. Teil: D. Schostakowitsch, W. Lutoslawski, L. Nono/L. Lombardi, R. Kunad, S. Matthus, T. Medek. In: Beiträge zur Musikwissenschaft 16(4)1974, 319-338.
- **o. A. (1982):** Wortmeldungen der Komponisten. Notizen von den DDR-Musiktagen. Neue Zeit Berlin vom 24. Februar 1982, Nr. 46, 4. Dokument im MIZ-Archiv 222A281.
- **o. A. (2009a):** Deutscher Komponist Günter Kochan ist tot. In: Der Standard vom 23. Februar 2009. Wien.
- **o. A. (2009d):** Verständlichkeit und Mahnung Hanns Eislers Meisterschüler. Zum Tod des Komponisten Günter Kochan. In: nmz (03)2009. Im Internet abrufbar unter der Adresse: <http://www.nmz.de/artikel/personalia-200903>. (Artikel inhaltlich z.T. fehlerhaft!)
- **Parschau, Renate (1979):** Prominente Künstler vorgestellt: Der Komponist Günter Kochan. Schöpfer vieler neuer Lieder. Sein jüngstes Oratorium: „Das Friedensfest oder Die Teilhabe“, kürzliche uraufgeführt. In: Neuer Tag, Frankfurt/Oder vom 2. November 1979. Dokument im MIZ-Archiv 222A281.
- **Pötzsch, Wolfgang (1985):** Explosive Klänge aus Trommelwirbel erwachsen. Eröffnungskonzert der X. Musik-Biennale. Nationalzeitung Berlin, Berlin vom 5. Februar 1985. Dokument im MIZ-Archiv 222A281.
- **Rösler, Walter und Kochan, Günter (1971):** In Sachen "Karin Lenz", In: Theater der Zeit (11)1971, 66.
- **Rueger, Christoph (Hrsg.) (1988):** Günter Kochan. In: Konzertbuch. Klaviermusik A–Z. Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 397.
- **Schaefer, Hansjürgen (1969b):** Musikfest mit sozialistischem Profil. Die II. Musik-Biennale Berlin im Überblick. In: Musik und Gesellschaft 19(5)1969, 289-301.
- **Schaefer, Hansjürgen (1973):** Wo stehen wir? Gedanken nach dem 9. Plenum des ZK der SED. In: Musik und Gesellschaft 23(8)1973, 450f.
- **Schaefer, Hansjürgen und Schönewolf, Karl (Hrsg.) (1988):** Günter Kochan. In: Konzertbuch Orchester-musik. Band 2: G–O, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1988, 292.
- **Schneider, Frank (1995b):** Musik in der DDR Vol. I. Musik für Orchester. Berlin Classics CD-Booklet.
- **Schneider, Frank (o. J.):** Deutscher Kulturbund, Zentrale Kommission Musik. Frank Schneider. Zweite Sinfonie von Günter Kochan. – Analytische Betrachtungen – Arbeitsmaterial. Typoskript, 14 S. Dokument im MIZ-Archiv 222A281.
- **Schwinger, Eckart (1969b):** Reichtum der Gedanken und Gefühle. Eindrücke aus zwei Berliner Kammer- und Sinfoniekonzerten. Neue Zeit Berlin vom 25. Februar 1969. Dokument im MIZ-Archiv 222A281.
- **Smitmans, Wolfgang (1997):** Zeitgenossen Ost 3. Günter Kochan, Orchestral Works. Orchesterwerke 1958, 1980, 1987. Hastedt CD-Booklet, Bremen.
- **Staatliches Ensemble für sorbische Volkskultur (Hrsg.) (1975):** Programmheft. 2 Bautzener Sinfoniekonzerte. Budyske Sinfonické Koncerty 1975/76. Donnerstag, 23.10.75 20 Uhr im Hotel „Stadt Bautzen“. 2. Sinfoniekonzert. Ausgeführt von dem Orchester des deutsch-sorbischen Volkstheaters und des städtischen Ensembles für sorbische Volkskultur Bautzen. Günter Kochan, II. Sinfonie, Pjotr Iljitsch Tschaikowskij, 1. Konzert für Klavier und Orchester, Modest Mussorgskij, Bilder einer Ausstellung. Dirigent MD Hugo Raithel. Dokument im MIZ-Archiv 222A281.
- **Tischer, Matthias (2010):** Erfragte Geschichte. Praktisches zu einer Theorie der Oral History. In: Noeske, Nina und Tischer, Matthias (Hrsg.) (2010): Musikwissenschaft und Kalter Krieg. Das Beispiel DDR. =KlangZeiten. Musik, Politik und Gesellschaft, Bd. 7. Hrsg. von Altenburg, Detlef; Berg, Michael; Geyer, Helen und von Massow, Albrecht. Köln, Weimar, Wien, 179-192.
- **vbl (Signum) (2009):** Günter Kochan, Komponist (1930-2009). In: Die Welt vom 24. Februar 2009, 46.

- **Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR (Hrsg.) (1959):** Günter Kochan. In: Komponisten und Musikwissenschaftler der Deutschen Demokratischen Republik. Kurzbiographien und Werkverzeichnisse. Berlin, 97 ff. und 109f.
- **Weule, Monika (1970):** Hörerkontakte, Melodik und Vergnügen am Denken. BZ-Werkstattgespräch mit dem Komponisten Prof. Günter Kochan. In: Berliner Zeitung vom 25. Januar 1970.
- **Zimmermann, Anna-Luise (1971):** Inge Kochan / Prof. Günter Kochan. Zum Musikhören erziehen. In: Der Morgen, Berlin vom 29. Mai 1971. Dokument im MIZ-Archiv 222A281.

Die verwendeten Notenausgaben sind im Verzeichnis der Abbildungen und Notenbeispiele zu Beginn dieser Arbeit aufgeführt.

9 Verzeichnis der verfügbaren Tondokumente

1 Youtube-Aufnahmen (Stand 19.04.2013)

II/23 3. Sinfonie	http://www.youtube.com/watch?v=cS-p0WFTIQ8 http://www.youtube.com/watch?v=J4xNJGzTA2M
II/29 4. Sinfonie	http://www.youtube.com/watch?v=IDMIs88rRX0 http://www.youtube.com/watch?v=tCsEHqyvX5Q http://www.youtube.com/watch?v=jVhV5jWI8gg
II/32 5. Sinfonie	http://www.youtube.com/watch?v=4aFeHTQRqxo http://www.youtube.com/watch?v=vNVGJQ2Yzhg http://www.youtube.com/watch?v=7jhrX6WbkUw
III/7 Violakonzert	http://www.youtube.com/watch?v=zdn814U4e9q http://www.youtube.com/watch?v=uAkye4g2Npo
III/8 Konzert für Violoncello Nr. 2	http://www.youtube.com/watch?v=jydChSmPQF8
IV/17 Fünf Sätze für Streichquartett	http://www.youtube.com/watch?v=2aI0TnLJym0
II/21 Mendelssohn-Variationen	http://www.youtube.com/watch?v=Uo095SV93E4
III/2 Konzert für Klavier op. 16	http://www.youtube.com/watch?v=Tp0qmB_HkUA http://www.youtube.com/watch?v=moMkxvhV7gQ
II/27 In Memoriam	http://www.youtube.com/watch?v=5oMGYdfgfd http://www.youtube.com/watch?v=1JwxJyUfPw4
II/15 Konzert für Orchester Nr. 1	http://www.youtube.com/watch?v=VYd7oiggUI8 http://www.youtube.com/watch?v=jHo5Zf0E5qw http://www.youtube.com/watch?v=nDeh-Gc0EA8
VIII/1 Drei Shakespeare-Lieder, Nr. 3	http://www.youtube.com/watch?v=oXb4wveH1Gc

2 CD-Aufnahmen

Hastedt, Zeitgenossen Ost 3, CD ht5303	II/32 Sinfonie Nr. 5, III/2 Klavierkonzert, III/9 Violinkonzert Nr. 2
Hastedt, Zeitgenossen Musik in der Zeit 30, CD ht5330	III/1 Violinkonzert Nr. 1, VIII/2 Kantate für Solo & Orchester "Die Asche von Birkenau"; Sonate für Viola & Klavier; II/33 Und ich lächle im Dunkeln dem Leben
Berlin Classics, Musik in der DDR Vol. 1: Sinfonik, CD 1: 0090692BC	II/19 Sinfonie Nr. 2
Musik in Deutschland 1950-2000; Musik-Biennale Berlin: Uraufführungen 1969-1995, Box 1	II/19 Sinfonie Nr. 2
Berlin Classics, Musik in der DDR Vol. 2: Vokalmusik, CD 1: 0090702BC	VIII/2 Die Asche von Birkenau
Musik in Deutschland 1950-2000; Chormusik a cappella 1950-1975, Box 16	VII/6 Zyklus 1848 (Auszüge)

3 Aufnahmen im MIZ-Archiv

II/6 Polkas. Heiteres Stück für großes Orchester op. 33 MIZ Band 79-006	VI/6 Suite Nr. 1 für Orchester, Chor und Soli aus der dramatischen Ballade "Klaus Störtebeker" op. 23 als Schallplatte Zi-009/140 im MIZ-Archiv
II/7 Kleine Suite für Orchester op. 13 MIZ Band 71-074	VI/9 Aurora MIZ Band 15-141
II/8 Ralswieker Tänze für Orchester MIZ Band 79-078	VI/12 Das Friedensfest oder die Teilhabe MIZ Band 14-056.
II/9 Fröhliche Ouvertüre für kleines Orchester op.26 MIZ Band 74-021	VI/13 Luther MIZ Band 14-062
II/10 Sinfonietta 1960 op. 23 MIZ Band 12-190	VII/4 Drei Gesänge für gemischten Chor a cap. op. 9 MIZ Band 522-034, 522-113/147 (Lied der neuen Erde.)
II/12 Suite Nr.2 für Orchester „Goldoni-Suite“ aus „Italienisches Capriccio“ MIZ Band 72-066	VII/6 Zyklus 1848 MIZ Band 15-041 und 522-056/100 und 05-081
II/14 13. August. Sinfonischer Marsch MIZ Band 12-205	VIII/1 Drei Shakespeare-Lieder. MIZ Band 25-397
II/15 Konzert für Orchester MIZ Band 12-224	VIII/2 Die Asche von Birkenau MIZ Band 15-129
II/16 Sinfonie für großes Orchester mit Chor MIZ Band 11-137.	VIII/3 Die Hände der Genossen MIZ Band 15-206
II/17 Orchestervariationen über ein Thema von Carl Maria von Weber (auch: Divertimento für Orchester) MIZ Band 12-318	VIII/5 Der große Friede MIZ Band 19-100
II/19 Sinfonie Nr. 2 in einem Satz MIZ Band 11-208	IX/9 Neues Dorf. Zyklus für Gesang und Klavier op. 3. MIZ Band 25-012, 521-031

II/21 Variationen über ein Thema von Mendelssohn für Klavier und Orchester/ Mendelssohn-Variationen MIZ Band 12-492	IX/10 Deutsche Volkslieder, Erste Folge/ Volksliedbearbeitungen op. 11b MIZ Band 25-031, 521-030
II/23 Sinfonie Nr. 3 MIZ Band 11-265	IX/12 Fünf Lieder für Gesang (mittlere Stimme) und Klavier. MIZ Band 25-257
II/24 Konzert für Bläserquintett und zwei Streichergruppen MIZ Band 136-076	IX/13 Deutsche Volkslieder, 2. Folge MIZ Band 522-406
II/26 Passacaglia und Hymne für Großes Orchester MIZ Band 12-609.	XII/7 Lied der jungen Friedenskämpfer MIZ Band 52-044/379
II/27 In Memoriam MIZ Band 12-638	XII/9 Kinderträume (Häuser will ich bauen) MIZ Band 63-010.
II/29 Sinfonie Nr. 4 MIZ Band 11-321	XII/12 Wir lieben unsere Heimat (Im Frühling erwachen die Blumen) MIZ Band 523-013
II/31 Präludium für Orchester MIZ Band 12-639	XII/14 Unser Lied, das den Erdball erschüttert MIZ Band 523-041, 523-014, 522-292
II/32 Sinfonie Nr. 5 MIZ Band 11-338	XII/15 Signale der Jugend MIZ Band 523-041, 523-014, 522-292
III/1 Konzert für VI. und Orchester Nr. 1 D-Dur op. 1 MIZ Band 131-008	XII/22 Der Sommer summt MIZ Band 522-035
III/2 Konzert für Klavier und Orchester op.16 MIZ Band 263-152, 133-043	XII/24 Lied der neuen Erde MIZ Band 522-113/147
III/3 Concertino für Flöte und kleines Orchester MIZ Band 134-013	XII/25 Die Zuckerrübe MIZ Band 54-003
III/7 Konzert für Viola und Orchester MIZ Band 136-076 und 136-118	XII/26 Gruß an Warschau MIZ Band 523-012
III/8 Konzert für Violoncello und Orchester Nr. 2 MIZ Band 132-029, 136-102;	XII/27 Auch einer MIZ Band 54-021
III/9 Konzert für Violine und Orchester Nr. 2. MIZ Band 131-108	XII/28 Der Sozialismus lebt MIZ Band 54-034
IV/8 Sportmarsch der Deutschen VP MIZ Band 82-008	XII/30 Rostocker Hafenedelied MIZ Band 522-066
IV/9 Trio für Violine, Violoncello und Klavier op. 4 MIZ Band 22-007, 22-060	XII/35 Lob des Lebens MIZ Band 54-141
IV/12 Divertimento für Flöte, Klarinette und Fagott op. 12 MIZ Band 22-026	XII/38 An Maschinen und auf Baugerüsten MIZ Band 522-063
IV/17 Fünf Sätze für Streichquartett MIZ Band 21-119	XII/39 Die sozialistischen Brigaden MIZ Band 522-235
IV/18 Sonate für Violine und Klavier in einem Satz MIZ Band 23-097	XII/41 Lied der "Brigaden der Sozialistischen Arbeit" MIZ Band 522-235
IV/27 Streichquartett 1973/74 in einem Satz MIZ Band 21-227	XII/42 Pfeif-Rendezvous MIZ Band 52-020
IV/29 "Versteck". Szene für Piccolo und Tuba MIZ Band 23-128, 06-022, 06-032.	XII/44 Wir sind die rote Garde MIZ Band 523-076, 522-124
IV/35 Fünf Bagatellen für 4 Posaunen MIZ Band 21-305	XII/54 Sagt es dem Kind und den Weisen MIZ Band 25-173
V/17 Suite für Klavier op. 2 MIZ Band 263-111	XII/55 Wir lieben das Leben, die Sonne, den Wind. MIZ Band 523-132, 25-174
V/18 Präludien, Intermezzi und Fugen op. 7 MIZ Band 263-004	XII/57 Frühling (Draußen schmilzt der Föhn). MIZ Band 07-010
V/20 Kindermusik. (Neun kleine Stücke für Klavier) MIZ Band 263-168/ 06-032, 263-199	XII/58 Wirnehmens in die Hand MIZ Band 54-515
V/22 Fünf Klavierstücke MIZ Band 263-296	XII/64 Schützt diese Welt/Das Land in grünen, blühenden Gebieten MIZ Band 78-143/381, 25-364
XII/74 Über die Diktatur MIZ Band 52-045/382	XII/78 Lied der Partei (Unser Land) MIZ Band 522-320
XII/86 La Paz, La Pax, Der Frieden MIZ Band 52-017	XII/88 Lied vom Sperber MIZ Band 54-065

Die MIZ-Bänder können im DMA Leipzig angehört und gegen Gebühr als Umschnitt auf CD erworben werden.