

LAURA SILVERBERG (University of Wisconsin–Madison, WI / USA)

## **Dissonanz, Dissidenz und der ‚Dritte Weg‘ in der Musik<sup>1</sup>**

Das Thema „Komposition in der DDR: Theorie und Praxis“ beinhaltet sowohl Aspekte der Gegenwart als auch der Geschichte. Obwohl die DDR vor mehr als zwei Jahrzehnten von der Landkarte verschwand, leben immer noch viele der damaligen DDR-Komponisten, Musikwissenschaftler, Kritiker und Zuhörer. Die Komponisten komponieren immer noch und auch die Musikwissenschaftler theoretisieren immer noch über die Musik der DDR. Eine einheitliche Perspektive zum Thema „Komponisten in der DDR“ wird es sicher nie geben.

Ich begegne meinem Thema in zweierlei Hinsicht mit Distanz: Erstens da ich Amerikanerin bin; und zweitens als jemand, der nach dem Kalten Krieg aufgewachsen ist. Deutschland ist für mich ein fremdes Land, zu dessen Geschichte die Teilung grundlegend dazugehört. Meine Haltung als Ausländerin, ohne die ‚Mauer im Kopf‘, ermöglicht es mir, meine Forschung mit einem Ausmaß politischer Neutralität durchzuführen. Zugleich bin ich gerade durch das Aufwachsen in meiner – einer späteren – Generation dazu angeregt, mich mit vielen Grundprämissen der Geschichtsschreibung über Musik des Kalten Krieges auseinanderzusetzen.

Obwohl ich im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts Doktorandin war, war meine Ausbildung stark vom Kalten Krieg beeinflusst. Meine Professoren hatten die Angst und die Feindseligkeiten des Kalten Krieges selbst erfahren. Meine Lehrbücher über die Musik des 20. Jahrhunderts waren meistens vor der Wende verfasst worden; beim Lesen hatte man den Eindruck, dass die Musik nach 1945 aus zwei einfachen Kategorien bestehe: die modernistische, avancierte Musik aus Westeuropa und Amerika, und die politische Musik des sozialistischen Realismus aus Osteuropa und der Sowjetunion. Zwischen den Zeilen solcher Bücher traf man auf die folgenden Vorurteile: Alle Musik, die aus dem Ostblock stammt, sei politisch belastet, konservativ, und habe wenig inneren musikalischen Wert. Man müsse mit dem armen Dmitrij Schostakowitsch Mitleid haben und die besten, innovativsten Komponisten im Osten hätten nur für die Schublade kom-

---

<sup>1</sup>Dieser Aufsatz wurde mit geringen Änderungen am 12.11.2011 auf der Konferenz „Komponieren in der DDR: Theorie und Praxis“ in Leipzig gelesen.

poniert. Die polnischen Modernisten wie Krzysztof Penderecki und Witold Lutoslawski seien Ausnahmen; und György Ligeti habe seine beste Musik geschrieben, nachdem er in den Westen geflohen war. Darüber hinaus wurde die DDR fast niemals erwähnt. Die DDR war für uns Amerikaner ein schwarzes Loch zwischen Westdeutschland und Polen. Außer einigen Stücken von Hanns Eisler und Paul Dessau waren (und sind immer noch) DDR-Noten und Aufnahmen unglaublich schwer zu finden. ‚Deutsche Musik‘ bedeutete für uns bloß die Musik aus Westdeutschland.

Ich fand solche Vorstellungen fragwürdig. (Selbstverständlich war ich nicht allein damit. Zur gleichen Zeit traten eine Reihe Musikwissenschaftler hervor, die sich mit der Historiografie des Kalten Krieges auseinandersetzten.<sup>2</sup>) Mit geografischer und chronologischer Distanz war ich der DDR-Musikentwicklung gegenüber relativ aufgeschlossen. Ich las und interpretierte Zeitschriften, Protokolle und Archivalien aus der DDR als historische Dokumente und betrachtete sie nicht bloß als Beweis einer reaktionären Kulturpolitik einer Diktatur. Ich hatte zudem aufschlussreiche Diskussionen mit Zeitzeugen und konnte offene, manchmal auch naive Fragen über die politischen, ästhetischen und sogar persönlichen Zustände stellen, die die Musikentwicklung der DDR prägten. Meine Gesprächspartner – Komponisten, Kritiker und Musikwissenschaftler aus der DDR – wurden sozusagen meine Fremdenführer, beim Erkunden dieser unbekanntenen DDR-Kultur. Dabei halfen sie mir, die Vorurteile über Musik im Ostblock – und besonders in der DDR – anzufechten.

---

<sup>2</sup>Um nur einige Veröffentlichungen auf Englisch zu nennen: Rachel Beckles Willson, *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War*, Cambridge (Cambridge University Press) 2007; Jennifer DeLapp-Birkett, „Aaron Copland and the Politics of Twelve-Tone Composition in the Early Cold War United States“, in: *Journal of Musicological Research* 27 (2008), S. 31–62; Joy Haslam Calico, *The Politics of Opera in the German Democratic Republic, 1945–1961*, PhD Diss. (Duke University) 1999; Mark Carroll, *Music and Ideology in Cold War Europe*, Cambridge (Cambridge University Press) 2003; Danielle Fosler-Lussier, *Music Divided: Bartók's Legacy in Cold War Culture*, Berkeley (University of California Press) 2007; Peter Schmelz, *Such Freedom, if only Musical: Unofficial Soviet Music During the Thaw*, New York (Oxford University Press) 2009; Anne C. Shreffler, „Berlin Walls: Dahlhaus, Knepler, and Ideologies of Music History“, in: *Journal of Musicology* 20 (2003), S. 498–525. Selbstverständlich sind Richard Taruskis etliche Publikationen über die letzten zwei Jahrzehnte eine treibende Kraft, um die Beziehungen zwischen Musik, Historiografie, Ästhetik und Ideologie zu untersuchen. Auch wichtig – und gerade nach dem Ende des Kalten Krieges publiziert – ist Martin Brodys Aufsatz von 1993: „‚Music for the Masses‘: Milton Babbitt's Cold War Music Theory“, in: *Musical Quarterly* 77 (1993), S. 161–192.

Dieser Beitrag beschäftigt sich allerdings nicht mit diesen alten Vorurteilen. Stattdessen wird versucht, mit Blick von außen die Beziehungen zwischen politischen und ästhetischen Begriffen in Bezug auf die DDR-Musikentwicklung unter die Lupe zu nehmen. Im Folgenden stehen diese vier Fragen im Mittelpunkt:

1. Was bedeuteten die Begriffe ‚Dissidenz‘ und ‚dritter Weg‘ in der DDR?
2. Was bedeuten diese politischen Begriffe in Bezug auf die Musik der DDR?
3. Wie wurde die Beziehung zwischen musikalischer Sprache und ideologischem Standpunkt in der DDR – und im Westen – betrachtet?
4. Können Musikwissenschaftler heute über musikalische Dissidenz oder einen ‚dritten Weg‘ in der DDR-Musik sprechen?

Diese Fragen betreffen nicht nur die Musikgeschichte der DDR, sondern auch die Musikwissenschaft und Musikhistoriografie des Kalten Krieges schlechthin.

### **‚Dissidenz‘ und der ‚dritte Weg‘ in der DDR-Politik**

Politische Begriffe wie ‚Dissidenz‘ oder ‚dritter Weg‘ wurden oft verwendet, als wären ihre Bedeutungen universal oder selbstverständlich. Das Stereotyp des ‚Dissidenten‘ in der Zeit des Kalten Kriegs beschreibt einen Menschen, der die sozialistische Regierung stürzen will, der protestiert, der im Gefängnis als politischer Häftling leidet und der anonym regimekritische Literatur schreibt. So ein Bild ist jedoch eher poetisch und entspricht selten der DDR-Realität – besonders unter den Intellektuellen. Der Literaturwissenschaftler David Bathrick behauptet, dass die Vorstellung von einem DDR-Dissidenten ein westdeutsches Konstrukt sei; Schriftsteller wie Christa Wolf und Heiner Müller – so Bathrick – wurden in der Bundesrepublik unterstützt, weil ihre Unterdrückung in der DDR die Freiheit in Westdeutschland bestätigte.<sup>3</sup> Im Vergleich zu den Intellektuellen in anderen osteuropäischen Ländern wie in Ungarn, Polen oder der Tschechoslowakei unterstützte die Mehrheit der DDR-Intelligenz zumindest das Prinzip eines

---

<sup>3</sup>David Bathrick, *The Powers of Speech: The Politics of Culture in the GDR*, Lincoln (University of Nebraska Press) 1995, S. 8.

sozialistischen Staates. Sie glaubten, dass die DDR das bessere Deutschland sei, und relativ viele waren auch SED-Mitglieder. Deswegen ist eine breite Konzeption der Dissidenz, die von den Soziologen Detlev Pollack und Jan Wielgohs vorgeschlagen wird, besonders für den DDR-Kontext verwendbar. Dissidenz bedeutet, die ideologische Doktrin der Staatspartei in Frage zu stellen, bis hin zur völligen Ablehnung.<sup>4</sup> Dissidenz ist auch vom politischen, sozialen und persönlichen Kontext untrennbar. In der DDR wollte ein sogenannter ‚Dissident‘ den sozialistischen Staat reformieren, nicht umstürzen. Er wollte neue Äußerungsformen innerhalb des Systems finden; er war nicht gegen das System. Hier denkt man an Leute wie Wolfgang Harich, Gustav Just und besonders Robert Havemann.

Wie bei dem Begriff ‚Dissidenz‘ muss man auch den ‚dritten Weg‘ klar definieren und mit dem spezifischen Kontext verbinden. Oft wurde der ‚dritte Weg‘ einfach als Synonym für ‚Kompromiss‘ verwendet, als Mittelweg zwischen zwei gegensätzlichen Positionen. Sogar während des Kalten Krieges hatte der ‚dritte Weg‘ unterschiedliche Bedeutungen: Zum Beispiel war in Amerika und Großbritannien der sogenannte ‚Third Way‘ ein Versuch, linksliberale Sozialpolitik mit einer freien Marktwirtschaft zu verbinden. Unter den DDR-Intellektuellen war es in gewissem Sinne umgekehrt, d. h., ein ostdeutscher ‚dritter Weg‘ sollte eine sozialistische Wirtschaftsordnung mit Elementen demokratischer Mitbestimmung verbinden. Diese DDR-spezifische Bedeutung des ‚dritten Wegs‘ ähnelt in mancher Hinsicht dem Programm der DDR-Dissidenten: nämlich, den sozialistischen Staat durch politische Freiheiten und die Abkehr vom stalinistischen Dogmatismus zu verbessern.

### Dissidenz und Musik

Was bedeuten diese allgemeinen politischen Überlegungen für die Musik? Können wir diese politischen Begriffe überhaupt als musikalische Begriffe verstehen? Besser formuliert, was ist die Beziehung – gibt es überhaupt eine Beziehung – zwischen politischer Dissidenz und einer modernen musikalischen Sprache?

Beschränkt man sich auf parteinahe Dokumente der DDR, dann ist die Antwort klar: Natürlich verbinden sich modernistische Verfahrensweisen wie Zwölfmontechnik mit einem parteifeindlichen Weltbild. Man liest solche

---

<sup>4</sup>Detlev Pollack und Jan Wielgohs, „Introduction“, in: *Dissent and Opposition in Communist Eastern Europe: Origins of Civil Society and Democratic Transition*, Aldershot (Ashgate) 2004, S. ix–xvi, hier S. xi.

Behauptungen überall: in *Musik und Gesellschaft*, in Konzertrezensionen, in den Protokollen des Komponistenverbands, sogar in Stasi-Akten. Laut Peter Czerny (Mitglied des Zentralkomitees der SED), „sei die Zwölftontechnik mit bestimmten ideologischen Aussagen verbunden. Benutze man sie, so übernehme man damit auch bestimmte geistige Haltungen – ob man wolle oder nicht.“<sup>5</sup> Zudem ist bekannt, dass eine Vorliebe für modernistische Techniken Anlass für ‚Bearbeitung‘ durch die Stasi war. Der Musikwissenschaftler Daniel Zur Weihen erklärte zum Beispiel, dass die Stasi ein „Gefährdungspotential aufgrund kompositionshandwerklicher und kompositionsästhetischer Entscheidungen in den Werken selbst“ entdeckt habe.<sup>6</sup> In der staatsnahen Literatur war eine Koppelung von Weltbild und Notenbild selbstverständlich: Die Verwendung der westlichen, modernistischen Techniken weist nach deren Verständnis somit auf eine Neigung zur westlichen – d. h. parteifeindlichen – Ideologie hin.

Besonders während der Konferenz des Komponistenverbandes im Oktober 1968 warnte die Verbandsleitung vor dem Eindringen westlicher Verfahrensweisen und einer Abschwächung der sozialistischen Musikkultur. Mit dem Prager Frühling noch im Gedächtnis wurden zwei in Beziehung stehende politische Sachen unter musikalischem Aspekt diskutiert: die Bedrohung eines ‚dritten Wegs‘ und einer ‚Konvergenz‘<sup>7</sup> zwischen der DDR und der Bundesrepublik. (Davon ausgehend, dass dies zwei verschiedene Sachen sind – die Erste deutet auf einen Kompromiss hin, die Zweite auf eine künftige Annäherung oder Vereinigung – fügte die Verbandsleitung während der Konferenz die zwei Begriffe meistens zusammen.) In seinem Hauptreferat behauptete der 1. Sekretär des Komponistenverbandes Wolfgang Lesser, „der sogenannte goldene Mittelweg, der heute im Westen unter dem Namen Nonkonformismus weit verbreitet ist, konnte [...] keine echte Alternative sein.“<sup>8</sup> Der Musikwissenschaftler Heinz Alfred Brockhaus meinte, dass „die

---

<sup>5</sup>Stenografisches Protokoll der theoretischen Konferenz 1966. Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Archiv des Verbandes Deutscher Komponisten und Wissenschaftler, [402], S. 8.

<sup>6</sup>Daniel Zur Weihen, „Komponisten im Blick des Ministeriums für Staatssicherheit“, in: *Musik in der DDR*, hrsg. von Matthias Tischer, Berlin (E. Kuhn) 2005, S. 273–312, hier S. 275.

<sup>7</sup>Der Konvergenztheorie zufolge nähern sich die zwei Weltsysteme wegen der gemeinsamen Beanspruchungen der Industriegesellschaft an.

<sup>8</sup>Wolfgang Lesser, „Die soziale Funktion unserer Kunst bei der Entwicklung einer sozialistischen Volkskultur“, in: *Musik und Gesellschaft* 18 (1968), S. 793–814, hier S. 793.

isolierte, formale Materialdiskussion“ ein „Einfallstor der Konvergenztheorie“<sup>9</sup> sei; darüber hinaus könne die Auffassung der „Rettungswürdigkeit“ bestimmter Teile, Tendenzen oder Ergebnisse der spätbürgerlichen Kunst“ zu einem „Alibi für die spätbürgerliche Dekadenz“ führen.<sup>10</sup> Auch Arno Hochmuth, Leiter der Abteilung Kultur beim ZK der SED, sagte folgendes über den ‚dritten Weg‘:

Darum konzentriert sich der Imperialismus darauf, erneut und wieder einmal Leute des ‚dritten Weges‘, Revisionisten, als Waffe der ideologischen Diversion vorzuschieben. Sie werden als moderne Marxisten ausgegeben. Dieser raffinierte Trick der modernen Revisionisten muß gut durchschaut werden. Darum ist es angebracht, obwohl schon oft von der Konvergenztheorie gesprochen wurde, ihre kulturtheoretischen Aspekte zu systematisieren, um dann unsere Position offensiv zu entwickeln.<sup>11</sup>

Trotz der ästhetischen, ideologischen und besonders musikalischen Unterschiede zwischen der DDR und dem Westen findet man ähnliche Verbindungen von Technik und Ideologie in der westlichen Musikwissenschaft und Musikkritik. Eine konservative musikalische Sprache wurde als Zeichen sozialistischer Herrschaft verstanden, während Modernismus – besonders Serialismus – mit politischer Freiheit und Antikommunismus gleichgesetzt wurde. 1994 schrieb der Musikwissenschaftler Paul Griffiths:

Das Ideal der ‚sozialistischen Musik‘, die hinter dem Eisernen Vorhang betrachtet werden konnte, war sehr begrenzt [...] Komponisten, die gegen den Strom schwammen, zum Beispiel [György] Kurtág und Lutoslawski, wandten sich auch gegen das System.<sup>12</sup>

Und elf Jahre später beschrieb Peter Schmelz sowjetischen Serialismus als ein „politisch ausdrucksvolles Symbol der Widerstandsbewegung.“<sup>13</sup>

<sup>9</sup>Heinz Alfred Brockhaus, „Kriterien des sozialistischen Neuerertums“, in: *Musik und Gesellschaft* 19 (1969), S. 24–35, hier S. 28.

<sup>10</sup>Ebd., S. 29.

<sup>11</sup>Arno Hochmuth, „Mitwirken am Werden des sozialistischen Musiklebens“, in: *Musik und Gesellschaft* 19 (1969), S. 74–79, hier S. 75.

<sup>12</sup>Paul Griffiths, *Modern Music: A Concise History*, Rev. ed., New York (Thames and Hudson) 1994, S. 184. („The ideal of ‚socialist music‘ that could be observed behind the Iron Curtain was tightly constrained [...] composers who went against the grain, like Kurtág and Lutoslawski, were also going against the system.“)

<sup>13</sup>Peter Schmelz, „Andrey Volkonsky and the Beginnings of Unofficial Music in the Soviet Union“, in: *Journal of the American Musicological Society* 58, Nr. 1 (2005), S. 139–207, hier S. 143–144. („politically charged symbol of resistance“).

Genauso wie wir ein differenziertes Bild von Dissidenz brauchen, müssen wir berücksichtigen, dass es viele verschiedene Kombinationen von musikalischer Sprache und politischem Standpunkt gibt. In der DDR förderten viele Sozialisten – und oft auch Parteimitglieder – westlichen Modernismus. Sie wollten keinen hermetischen Modernismus, getrennt von Gesellschaft und Zuhörer. Obwohl sie nicht mit den dogmatischen Formulierungen des sozialistischen Realismus einverstanden waren, glaubten sie dennoch, dass Musik in gewisser Weise eine gesellschaftliche Bedeutung haben sollte, und dass Musik zumindest eine abstrakte Beziehung zum sozialen oder politischen Kontext habe. In ihrer Musik oder in ihren Schriften über Musik versuchten diese Komponisten, Musikwissenschaftler und Musikkritiker, eine Stelle für musikalischen Modernismus zu finden – und dies nicht in einer Schublade, sondern innerhalb einer sozialistischen Musikkultur. In ihren Rechtfertigungen des westlichen Modernismus trugen sie zwei Argumente vor: erstens, dass Verfahrensweisen wie Atonalität oder Zwölftontechnik ihre Wurzeln in der deutschen Tradition hätten; und zweitens, dass eine moderne, sozialistische Gesellschaft moderne Musik brauche.

In der DDR-Musikgeschichte findet man dafür etliche Beispiele in jeder Generation. Obwohl Hanns Eisler selten direkt an den öffentlichen ästhetischen Debatten in der DDR teilnahm, ist er ohne Zweifel das bekannteste Beispiel eines sozialistischen Komponisten, der Zwölftonmusik geschrieben hat. Einflussreich war sein Zeitgenosse Paul Dessau – nicht nur als Komponist, sondern auch als Lehrer, Dirigent und Autor von etlichen Aufsätzen und Artikeln über Musik. Als überzeugter Sozialist und Parteimitglied war er bestrebt, eine Stelle für modernistische Verfahrensweisen in der DDR-Musikkultur zu finden, und kämpfte gegen eine unkritische Aneignung der Tradition. Viele seiner Werke verwenden moderne Techniken im Dienst einer sozialistischen Botschaft, zum Beispiel, der zwölftönige *Appell der Arbeiterklasse* und die *Hymne auf den Beginn einer neuen Geschichte der Menschheit*. Seine *Orchestermusik Nr. 3*, mit dem Untertitel *Lenin*, hat einen prominenten aleatorischen Teil und Anspielungen auf Anton von Webern und Ludwig van Beethovens *Appassionata*.<sup>14</sup>

Fritz Geißler (1921–1984) und Gerhard Wohlgenuth (1920–2001), die nicht zu den ausgesprochenen ‚Modernisten‘ gehörten, schrieben in den frühen 1960er Jahren Zwölftonstücke. Um die Werke zu rechtfertigen, ver-

---

<sup>14</sup>Siehe Laura Silverberg, *The East German Sonderweg to Modern Music, 1956–1971*, PhD Diss., University of Pennsylvania, 2007, S. 326–365.

suchten sympathisierende Kritiker und die Komponisten selber, die Anwendung der Zwölftontechnik vom westlichen Modernismus abzugrenzen. Über Wohlgemuths erstes Streichquartett (1960) schrieb Walter Siegmund-Schultze:

So finden wir in diesem Quartett nicht nur die Gesetze der selbstgewählten Schreibweise ziemlich weitgehend befolgt, sondern zugleich ihre Vereinigung und Durchdringung mit klassisch-harmonischen und typisch Wohlgemuthschen Klängen.<sup>15</sup>

Vier Jahre später, in einem Interview vor der Premiere seiner zweiten Sinfonie, kritisierte Geißler die westliche Avantgarde und bezeichnete seine Zwölftonmusik als traditionsverbunden:

Die sogenannten Avantgardisten haben in der modernen westeuropäischen Musik zu viel aufgegeben, selbst so wichtige Elemente wie die Melodik und das sinfonische Allegro. Sie haben die Harmonik und den Klang fast verabsolutiert [...]. Dennoch darf man aber nicht verkennen, daß sie von Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton Webern nach 1945 Anregungen aufnahmen, die zu neuen Ergebnissen führten [...]. Ich sehe die Möglichkeit einer fruchtbaren Weiterentwicklung der musikalischen Sprache weder in einem epigonenhaften Wiederholen überlieferter Ausdrucks- und Gestaltungsmittel noch in einem schroffen Bruch mit der Tradition, sondern in einer echten Synthese von Überliefertem und Neuem [...]. Mit meiner zweiten Sinfonie hatte ich mir die Aufgabe gestellt, nach einer Synthese von Tradition und Neuem zu streben.<sup>16</sup>

Wichtige Komponisten der ‚mittleren Generation‘, die zwischen 1929 und 1943 geboren wurden,<sup>17</sup> waren Friedrich Schenker, Paul-Heinz Dittrich, Friedrich Goldmann, Georg Katzer und Reiner Bredemeyer. Sie benutzten moderne Techniken, hauptsächlich jedoch in einer kommunikativen, sozialbewussten, programmatischen oder manchmal politischen Weise – nicht im Dienst einer ‚musica pura‘. Musterbeispiele dafür sind Schenkers *Fanal Spanien 1936* und Bredemeyers *Bagatellen für B*. Letztendlich versuchten

<sup>15</sup>Walter Siegmund-Schultze, „Technik: weder gut noch böse“, in: *Musik und Gesellschaft* 11 (1961), S. 46–48, hier S. 48.

<sup>16</sup>Zitiert in Werner Wolf, „Fritz Geißlers ‚Zweite‘“, in: *Leipziger Volkszeitung*, 12. Oktober 1965.

<sup>17</sup>Über die Zuordnung von DDR-Komponisten zu Generationen siehe u. a. Nina Noeske, *Musikalische Dekonstruktion: Neue Instrumentalmusik in der DDR*, (= KlangZeiten, Bd. 3), Köln etc. (Böhlau) 2007, S. 34–38.

in der Musikwissenschaft und Musikkritik Personen wie Günter Mayer, eine ostdeutsche, sozialistische Moderne zu fördern und eine marxistische Theorie des musikalischen Materials zu entwickeln.<sup>18</sup>

### **DDR-Musik und Musikwissenschaft heute**

Ich habe gezeigt, dass das Musikleben in der DDR nicht in die einfachen Dichotomien des Kalten Krieges passt. Im Gegenteil lag das Wirken vieler DDR-Komponisten oder Musikwissenschaftler oft zwischen den Polen von Kommunismus und Kapitalismus, Konformität und Dissidenz, Realismus und Modernismus. Wenn Musikwissenschaftler versuchen, die Musikgeschichte der DDR auf plakative Gegensätze zu verengen, dann wird den Vorurteilen des Kalten Krieges weiter Vorschub geleistet. Diese Vorurteile sind intellektuelle Scheuklappen, die bewirken, dass Menschen, die innerhalb oder trotz des Systems gearbeitet haben, aus der Geschichtsschreibung verdrängt werden.

Musikwissenschaftler und Komponisten, die in der DDR moderne Musik schrieben, oder diese unterstützen, taten dies aus vielerlei Gründen. Natürlich darf man fragen, ob ein ‚dritter Weg‘ die SED-Diktatur legitimiert oder das Leben der Menschen vielleicht verbessert hätte. Wo lag die Grenze zwischen Opportunismus und aufrichtigen Versuchen, einen musikalischen ‚dritten Weg‘ zu finden? Aber es ist nicht die Aufgabe der Musikwissenschaft, über das Leben der DDR-Komponisten und Musikwissenschaftler zu richten. Stattdessen muss die Musikwissenschaft – nicht nur in Amerika, sondern auch in Deutschland – nach einem differenzierteren Verständnis der biografischen, ästhetischen, politischen, ökonomischen und gesellschaftlichen Bedingungen streben. Wir brauchen keine Urteile, sondern tiefere Einsicht in die Komplexität der musikalischen Moderne der DDR.

---

<sup>18</sup>Siehe z. B. Günter Mayer, *Weltbild, Notenbild. Zur Dialektik des musikalischen Materials*, Leipzig (Reclam) 1978. Zu Mayers einflussreichem aber unveröffentlichtem „Problemspiegel“ siehe Laura Silverberg, „Dissidence and Dissonance: Socialist Modernism in the German Democratic Republic“, in: *Journal of Musicology* 26 (2009), S. 72–80.