

KLAUS MEHNER & SIEGFRIED MATTHUS (Merzig & Berlin / Deutschland)

## Sozialistischer Realismus – Widerspiegelungstheorie. Ein Gespräch

**Hartmut Krones:** Guten Tag und einen guten Nachmittag. Ich habe hier die Ehre, das folgende Gespräch und die mögliche Diskussion zu leiten. Ansonsten aber werde ich mich eher im Hintergrund halten. Wir haben jetzt, nachdem wir über die Institutionen gesprochen haben am Vormittag und auch über persönliche Schicksale und persönliche Befindlichkeiten, einen Gegenstand der Musikästhetik vor uns, und zwar insbesondere jene musikästhetische Position, die die offizielle Position der sozialistischen Länder und nicht nur der DDR war. Sie sehen es am Thema – Sozialistischer Realismus und Widerspiegelungstheorie. Das heißt, wir gehen jetzt in die musikalische Praxis, die, wie Sie gleich hören werden, sehr wohl politisch indoktriniert wurde.

Ich glaube, ich brauche die beiden Redner hier nicht weiter vorzustellen: Klaus Mehner, Professor für Systematische Musikwissenschaft an der Universität Leipzig, zeitweise auch Direktor des Instituts und durch zahlreiche Publikationen hervorgetreten, und Siegfried Matthus, erfolgreicher Komponist, auch im Westen, und jeder wird auf seine Art zu diesem Thema etwas sagen, und dann werden wir sehen, wie groß und wie weit die Diskussion eröffnet werden muss.

Darf ich Klaus Mehner bitten, zu beginnen.

**Klaus Mehner:** Vor wenigen Jahrzehnten erzählte man sich eine Geschichte, die für unser heutiges Thema durchaus von Bedeutung sein kann. Einige von Ihnen werden sie vielleicht noch kennen; ich hoffe, dass Sie trotzdem schmunzeln können. Die Geschichte, die es sicher in einigen Variationen gegeben hat, ging in etwa so: Ein russischer Großfürst wollte sich malen lassen. Dass er auf dem Gemälde gut aussehen wollte, versteht sich von selbst. Und weil er ein begeisterter Reiter war, sollte das Bild ihn auf einem Pferd zeigen. Da gab es aber zumindest zwei Probleme: Zum einen hatte er ein deutlich zu erkennendes Glasauge, zum anderen ein Holzbein.

Der erste Maler, der den Auftrag bekam, setzte ihn so auf das Pferd, dass dem Betrachter das Glasauge nicht verborgen bleiben konnte. Wie

in solchen Geschichten üblich, musste er dies mit dem Leben bezahlen. Der zweite Maler hatte ihn so darauf gesetzt, dass sein Holzbein deutlich erkennbar war. Auch er musste den Weg des ersten gehen. Der dritte nun wollte aus den Fehlern der anderen lernen und drapierte den Fürsten so auf das Pferd, dass der Blick in eine andere Richtung wies und das Holzbein mit einem weiten Mantel verdeckt war. Dies war das Bild, das der Großfürst haben wollte. Und so wurde der Maler reich belohnt.

Wenn Sie nun fragen, was das Ganze mit unserem Thema zu tun haben könnte, dann ist die Antwort ganz einfach – in unserer Geschichte erklärte man den Künstler zum Erfinder des sozialistischen Realismus. Doch wenn ich vom Spaß an solcher Pointe abstrahiere, dann bleibt eine Erkenntnis übrig: Sozialistischer Realismus und grundlegende Beschönigung der gestalteten Realität durch entsprechende künstlerische Mittel haben möglicherweise vieles gemeinsam. Beschönigung – auf diesen Aspekt werden wir noch zurückkommen müssen.

Leider kann man solche fiktiven Bilder nicht vorstellen, aber vergleichbare Beispiele gibt es in der jüngeren Kunstgeschichte in genügender Anzahl. Ausgewählt für eine hier leider nur mit Worten mögliche Beschreibung habe ich ein großformatiges Gemälde des russischen Malers Vasilij Efanov mit dem Titel „Unvergessliche Begegnung“ aus den Jahren 1936/37. Es gehört zum Bestand der Staatlichen Tretâkov-Galerie in Moskau. Wie der Betrachter deutlich erkennen kann, steht im Mittelpunkt des Bildes der Glückwunsch von ‚Väterchen‘ Stalin und seinen engsten Mitstreitern für eine Ausgezeichnete. Man kann unschwer nachvollziehen, dass es sich um ein überaus freudiges Ereignis handeln soll, vielleicht um eine Belohnung für gute Arbeit. Ist das nicht ein typisches Beispiel für sozialistischen Realismus?

Ich gestatte mir, Sie an dieser Stelle noch mit einem anderen Bild zu konfrontieren, das direkt den Titel *Die Ausgezeichnete* trägt. Es stammt von dem Leipziger Maler Wolfgang Mattheuer und ist in den frühen 70er Jahren des letzten Jahrhunderts entstanden und dürfte einigen von Ihnen sicher noch bekannt sein, zumal es ein viel und durchaus kontrovers diskutiertes Objekt war. Ohne eine detaillierte Bildanalyse vornehmen zu wollen, will ich wenigstens auf die total gegensätzliche Situation verweisen: Eine eher verhärmte Frau mit gesenktem Blick, durch einen Tisch vom übrigen Raum und möglichen anderen Personen getrennt, auf dem Tisch ein etwas lieblos abgelegter Blumenstrauß. Meine Frage lautet auch hier: Handelt es sich vielleicht dabei um ein Beispiel für sozialistischen Realismus?

Das Thema der hier angesetzten Veranstaltung lautet „Sozialistischer Realismus und Widerspiegelungstheorie“. Sie wird hauptsächlich als Gespräch zwischen uns im Podium und hoffentlich dann auch mit Ihnen im Publikum stattfinden. Da es offenbar nicht gelungen ist, einen jüngeren Vertreter aus der Studentenschaft dazu zu gewinnen, müssen Sie nun mit uns vorliebnehmen. Unser Vorteil ist, dass wir uns aus meiner Berliner Zeit doch recht gut kennen, vor allem durch die Tätigkeit an der 1993 endgültig aufgelösten Akademie der Künste der DDR.

Wir genießen sicherlich auch den Vorteil, dass unser Faktenwissen darüber nicht gering ist. Wir haben in dem Land DDR gelernt und gearbeitet, gelebt und geliebt, haben uns eingemischt, dabei durchaus Positives erreicht, wie auch Fehler gemacht. Und dieser Vorteil wiegt nach meiner Meinung schwer, vor allem gegenüber vielen, deren Faktenwissen eher gering, deren Wertungsverhalten dafür umso ausgeprägter ist.

Wir wollen versuchen, den vorgegebenen Gegenstand möglichst von mehreren Seiten zu beleuchten – politisch, sozial, künstlerisch-ästhetisch; aus der Sicht des Komponisten und des Musikwissenschaftlers, aus der Sicht des Kulturfunktionärs, des Interpreten und des Hörers. Und natürlich wird es auch einen klingenden Eindruck geben.

Bevor wir ins Gespräch einsteigen, sind aus meiner Sicht einige theoretische und historische Rückversicherungen nötig. Das Phänomen Realismus begleitet die künstlerische Entwicklung und auch die kunstwissenschaftliche Diskussion ja schon über längere Zeit. Eigentlich hat es Realismen im allgemeinsten Sinne in den Künsten und auch in unserer Kunst latent immer gegeben. Gekennzeichnet waren und sind sie vor allem durch ein besonderes Verhältnis zur Realität, von welcher Art dies im speziellen Falle auch immer gewesen sein mag – als vorrangig abbildend und damit in besonderer Weise wirklichkeitsbezogen, als wirklichkeitsverändernd und damit mehr oder weniger kritisch oder sogar revolutionär, als visionär oder utopisch und damit als eine Art von Vorwegnahme von so nicht oder noch nicht vorhandener Wirklichkeit. Und diesen Möglichkeiten der Realitätsbezüge entsprechend gab es und gibt es in den Künsten recht unterschiedliche Gestaltungsweisen. Ebenso vielfältig sind die theoretisch-ästhetischen Debatten um diese Möglichkeiten und die entstandenen künstlerischen Ergebnisse.

Dass sich Realismen oftmals parallel zu anderen künstlerischen Orientierungen etablieren, zeigt die Geschichte der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sehr deutlich: Man könnte zum Beispiel die Zeit zwischen 1815 und 1848 nicht nur in Deutschland durchaus als eine Mischung von Romantik,

Realismus und Biedermeier bezeichnen. Die realistischen Ansätze lassen sich in allen Künsten erkennen, sicher am deutlichsten in der Literatur, aber auch in der Bildenden Kunst und der Musik. Solche Kennzeichnung ist das Ergebnis kunsthistorischer Analysen vor allem im 20. Jahrhundert; durchaus gebräuchlich war dafür auch die Bezeichnung ‚bürgerlicher Realismus‘.

Der Begriff ‚sozialistischer Realismus‘ dagegen ist eine Erfindung sowjetischer Kunstpolitik, seit 1932 mehr und mehr verwendet und 1934 in das Statut des neu gegründeten Allunions-Schriftstellerverbandes aufgenommen als zentrale literarische Schaffensmethode, die sehr bald Vorschriftencharakter für alle Künste erhielt.

Es wäre sicherlich reizvoll, hier einen umfangreicheren historischen Überblick zu geben zu diesen Anfängen und ihrem Gewordensein; wir wollen aber – gemäß dem Thema des Kolloquiums – vor allem die Hauptpunkte der Entwicklung in der Musik und in der Musikdiskussion in den Mittelpunkt stellen. Auch sie begann ja in den 1930er Jahren in der Sowjetunion; neben anderen Komponisten hatte vor allem Dmitrij Šostakovič in dem Zusammenhang unter scharfer Kritik der Parteiführung zu leiden, die erheblich verunsichernd in sein Schaffen und letztlich auch sein Leben eingegriffen hat. Ein ähnlicher Vorgang wiederholte sich 1948, als die 1947 uraufgeführte Oper „Die große Freundschaft“ des georgischen Komponisten Vano Muradeli an den Pranger gestellt wurde.

Fast parallel dazu gab es ein Treffen von Musikschaffenden und Musikkritikern 1948 in Prag, das wohl als einer der Ausgangspunkte für die sich nun in mehreren Ländern Europas ausweitende Debatte angesehen werden kann. Dieses Treffen, später von Theodor W. Adorno mit stark überzogenen bissigen Kommentaren versehen,<sup>1</sup> wollte Bilanz ziehen über die bürgerliche Musikkultur nach Ende des 2. Weltkriegs. Das so genannte „Prager Manifest“, wie das aus den Diskussionen hervorgegangene Abschlussdokument genannt wurde, widmete sich neben der Feststellung, dass sich die gegenwärtige Musikkultur in einer tief greifenden Krise befindet, vor allem der Frage, welche Alternativen und Veränderungen nötig und möglich sind. Gesehen wurden diese insbesondere darin, dass die Künstler persönliche subjektivistische und auch kosmopolitische Haltungen aufgeben und sich

---

<sup>1</sup>Theodor W. Adorno, „Die gegängelte Musik“. Der Aufsatz war im Sommer 1948 entstanden und erschien erstmalig im Mai 1953 in der Zeitschrift *Der Monat*. Enthalten ist er in Adornos Schrift *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, Göttingen 1956, S. 46–61.

inhaltlich an künstlerischen Gattungen orientieren, die bei der musikalischen Erziehung des Volkes von großer Bedeutung sein können – also an Formen wie dem Lied, der Kantate, dem Oratorium und der Oper.<sup>2</sup> Diese damit benannten Punkte spielten in der Realismus-Debatte der folgenden Zeit eine zentrale Rolle.

Für die Musik in der noch jungen DDR begann nach einigen vorherigen Äußerungen die erste größere Auseinandersetzung im Zusammenhang mit der *Lukullus*-Oper von Paul Dessau und Bertolt Brecht. Die geplante Uraufführung in Berlin unter der musikalischen Leitung keines Geringeren als Hermann Scherchen drohte zu scheitern, aber nicht zuletzt der damalige Staatspräsident Wilhelm Pieck sorgte mit dafür, dass diese 1951 doch stattfinden konnte. Die Monita bezogen sich wohl am meisten auf das Textbuch und damit auf die gesamte dramatische Anlage, eine Tatsache, die in ähnlichen Fällen bis in die späten Jahre der DDR zu beobachten gewesen ist. Im Ergebnis wurde aus dem ursprünglichen *Verhör des Lukullus* bekanntlich die *Verurteilung des Lukullus*. An der Musik Dessaus wurde vor allem die Nähe zu Igor Strawinsky bemängelt und ihre ‚Misstöne‘ und ‚intellektualistischen Klügeleien‘.

Wenn man für die Folgezeit eine gewisse Etappengliederung in der Diskussion um den sozialistischen Realismus vornehmen wollte, dann könnte man in etwa sagen, dass nach den starren Regulierungen der 1950er Jahre das Folgejahrzehnt sowohl von Verhärtungen als auch von ersten Zeichen des Aufbrechens gekennzeichnet war. Für die Seite der Verhärtungen sollte nach der großen Formalismus-Debatte, die ihren Ausgangspunkt in einer Tagung des Zentralkomitees der SED hatte, und nach Ernst Hermann Meyers Buch *Musik im Zeitgeschehen*<sup>3</sup> vor allem die vom Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR 1969 durchgeführte theoretische Konferenz zur Frage des sozialistischen Realismus in der Musik genannt werden.<sup>4</sup> Speziell der Hauptbeitrag von Heinz Alfred Brockhaus basierte nahezu vollständig auf dem gleichen, viel zu großen und schwam-

---

<sup>2</sup>Das gesamte Dokument ist wieder veröffentlicht worden in *Neue Musik im geteilten Deutschland, Bd. 1: Dokumente aus den fünfziger-Jahren*, hrsg. von Ulrich Dibelius und Frank Schneider unter Mitwirkung von Evelyn Hansen, Berlin 1993, S. 68–72.

<sup>3</sup>Ernst Hermann Meyer, *Musik im Zeitgeschehen*, Berlin 1952.

<sup>4</sup>*Sammelbände zur Musikgeschichte der DDR*, hrsg. von H. A. Brockhaus und K. Niemann, Bd. 2, Berlin 1971.

migen Kriterienensemble, das schon Meyer fast 20 Jahre früher zur Begriffsbestimmung gedient hatte.<sup>5</sup>

Erste Zeichen des Aufbrechens wurden vor allem in der Musik selbst gesetzt. Sie gingen verstärkt von einer Komponistengeneration aus, die zu meist in der Zeit des Nationalsozialismus oder erst zu Beginn des 2. Weltkrieges geboren wurde, ihre musikalische Ausbildung in der DDR absolvierte und mehr und mehr auf dem Wege war, sich mit ihren Werken national und international Gehör zu verschaffen. Mit Siegfried Matthus haben wir einen ihrer profiliertesten Vertreter unter uns. Diese Generation hat schließlich auch die immer weiter reichenden künstlerischen Veränderungen getragen, die sich spätestens seit den 1970er Jahren verstärkt vollzogen haben. In deren Folge kam es dann auch Schritt für Schritt zum Versiegen der Diskussionen um den sozialistischen Realismus.

Es ist nun sicher sinnvoll, einmal zusammenzutragen, wofür der Begriff in den Diskussionen der Zeit gestanden hat. Da gibt es eine ganze Menge von Ebenen. Zu nennen sind aber selbstverständlich vor allem die drei entscheidenden Kriterien, die sich in nahezu allen Veröffentlichungen finden lassen: sozialistische Parteilichkeit, Volksverbundenheit und natürlich hinzugefügt handwerkliche Meisterschaft. Diese Trias, wie wir wissen, war offenbar schwer zu erreichen. Es gab aber auch eine volkstümliche Definition von sozialistischem Realismus, die ich Ihnen nicht verschweigen will: Sozialistischer Realismus ist die Kunst, die den führenden Genossen noch verständlich ist. Die aber durfte man nur hinter vorgehaltener Hand verwenden.

Ich habe mir für die Vorbereitung einmal versucht klarzumachen, welche zentralen Ebenen diesen Begriff bestimmt haben. Zunächst einmal stand er vielfach einfach als Bezeichnung für die Kunst des revolutionären Proletariats, später für die der Arbeiterklasse. Damit ist nicht mehr und nicht weniger als eine Art von Sammelbecken für künstlerische Erscheinungen gemeint, die den Zielen dieser Klasse entsprechen. Der sozialistische Realismus wurde aber auch als eine wertende Bezeichnung betrachtet, vor allem gegenüber realistischer Kunst vorher. Das komplizierte Verhältnis zur Kunst etwa der 1920er Jahre, nicht nur in der Sowjetunion, sondern auch in Deutschland, ist immer ein Merkmal geblieben. Sozialistischer Realismus kennzeichnete auch immer eine Art von Beziehungsqualität ideologischer Art, nämlich die Beziehung zwischen der politisch-weltanschaulichen Hal-

---

<sup>5</sup>Heinz Alfred Brockhaus, „Probleme der Realismustheorie“, in: ebd., S. 24–76.

tung der Künstler und dem Gehalt ihrer Werke. Aber gemeint war natürlich auch die politisch-moralische Haltung von Interpreten, von Institutionen, von Rezipienten. Und letzten Endes – und das ist vielleicht mit das Interessanteste, auf das wir zurückkommen werden – wurde der Begriff auch gebraucht als kunsttheoretische Bezeichnung für eine ganz spezifische, auf die Erkenntnis und Gestaltung der Beziehungen zwischen Kunst und Realität orientierte Schaffensmethode.

Und da sind wir vielleicht bei einem Punkt, über den wir uns zunächst einmal unterhalten könnten: Wirklichkeitsgetreues oder wirklichkeitsveränderndes Bild oder Abbild ist das Ziel. Wie hat denn ein Komponist solche Forderungen eigentlich erlebt?

**Siegfried Matthus:** Ich habe mit diesem Begriff immer meine Schwierigkeiten gehabt, die habe ich auch heute noch. Im Moment beschäftigen mich viele aktuelle Themen, und so ist das für mich auch ein Stück Nostalgie heute in diesem Kreis. Ich sehe viele Freunde hier, die sich natürlich auch verändert haben in reichlich zwanzig Jahren, aber es ist schön, wenn man sich wiedertrifft. Ich glaube, dass meine Kompositionen ein schlechtes Beispiel für sozialistischen Realismus sind. Und ich glaube auch, dass der Begriff, der in der Literatur und der Bildenden Kunst wie auch in der Theorie durchaus seine Berechtigung hat, in der Musik Schwierigkeiten macht. Da kann ich jetzt ein ganz großes Beispiel bringen. Mein Lehrer Hanns Eisler hat uns einmal im Unterricht gefragt: Könnt Ihr mir erklären, was der sozialistische Realismus in einer Flötensonate ist? Das konnten wir nicht, aber eine solche Frage von einem Mann, der ja über solche Sachen nachgedacht hat und der mit seiner Musik teilweise da dazu gerechnet wurde, zeigt die Schwierigkeiten mit dieser Bezeichnung. Und das ist eine Antwort, die mir eigentlich alles andere erspart.

Ich glaube, dass die Spezifik der Musik in ihrer musikalischen Deutlichkeit und in ihrer inhaltlichen Besonderheit mit einem solchen Begriff nur schwer in Übereinstimmung zu bringen ist.

**Klaus Mehner:** Wir wollen also zunächst einmal konstatieren: Bei der Bewertungs- und Beobachtungsskala in diesem Rahmen steht die Musik möglicherweise ganz am unteren Ende, und es steht sicher ebenso außer Frage, dass die wort- und bildgebundenen Künste sehr viel mehr den Realismus-Diskussionen ausgesetzt waren. Das ist aber auch nur die halbe Wahrheit, weil das mit etwas zusammenhängt, was vorhin in dem Witz

mit den führenden Genossen und ihrem Verständnis schon angedeutet war: Für mich waren die Quellen der Diskussion und die geäußerten Standpunkte eine zutiefst bürgerlich geprägte Angelegenheit. Wenn die ‚große‘ Musik gemeint war, dann war genau das der Maßstab. Aber: Wenn sich eine Formation wie zum Beispiel die Leipziger Gruppe „Klaus Renft“ über gewisse Grenzen bewegte, dann war sie verschwunden.

Man muss also in dem Zusammenhang beachten, dass die Musik auch in sich sehr vielfältig erscheint. Den Maßstab aber bildete die große Kunst der Vergangenheit. Und dann muss man auch noch das jeweilige konkrete Kunst- und Musikverständnis der führenden Genossen in Rechnung stellen.

Wilhelm Pieck zum Beispiel, den ersten Staatspräsidenten der DDR, zeichnete offensichtlich ein verhältnismäßig naives, aber eben auch offenes Verhältnis Kunst und Musik gegenüber aus. Dem Leipziger Großfürsten Walter Ulbricht dagegen war ein zutiefst kleinbürgerliches Kunst- und Musikverständnis zu eigen, das sich in eine völlig andere Richtung bewegte und dazu ausgesprochen dogmatisch war. Vielleicht sind das auch zwei Seiten einer Medaille, die in diesem Begriff und seiner Verwendung enthalten sind und wohl auch nicht in Deckungsgleichheit zu bringen sind.

Und nimmt man noch die Bezirke der DDR hinzu und die Tatsache, dass die Diskussionen dort zum Teil stark verschieden gelaufen sind – im Bezirksverband Dresden zum Beispiel anders als etwa in Berlin –, dann erweitert sich das Spektrum der Positionen ganz beträchtlich.

Aber ich will noch einmal festhalten: Der sich dahinter abzeichnende Musikbegriff ist ein zutiefst bürgerlicher gewesen, gemessen an den großen Sinfonien, an der Kammermusik, an der Oper, an nichts anderem. Und ich möchte daran erinnern: Der Komponist Ernst Krenek hat von Arnold Schönberg schon in den 1920er Jahren und dann Anfang der 30er Jahre sozusagen Hiebe bekommen, weil er sich erlaubt hatte zu sagen, solange die Arbeiter dies alles nur nachmachen und sich vielleicht vor allem an so etwas wie der *Lustigen Witwe* erfreuen, wird es überhaupt keine neue Kunst geben. Das muss anders passieren; und vor diesem Anders, das ja nicht ausgearbeitet war, hatte jeder, der in politischen, kulturpolitischen oder kunstpolitischen Funktionen tätig war, ausgesprochen Angst. Die Folge war, dass alte tradierte Musikverhältnisse und -praktiken darauf überprüft werden mussten, ob sie mit neuen Inhalten gefüllt werden konnten. Die Folge war aber auch eine streckenweise armselige Inhalt-Form-Diskussion, an die sich einige von Ihnen sicher noch lebhaft erinnern werden. Das würde



ich soweit gern erst einmal in den Raum stellen, ich würde aber auch sehr gern, wenn Sie wollen, Ihren möglichen Protest hören.

**Siegfried Matthus:** Ich habe ein sehr schönes Beispiel für die Verwendung des Begriffs sozialistischer Realismus und damit zugleich für eine Hilfe beim aktuellen Umgang mit ihm. Ich hatte zur Eröffnung der Semperoper *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* komponiert. Nun ist der *Cornet* inhaltlich natürlich in keiner Weise mit dem sozialistischen Realismus in Berührung zu bringen. Und Sie wissen vielleicht noch, dass Bertolt Brecht einmal einen kräftigen Hieb auf Rilke losgelassen hatte und er auch deshalb in der DDR nicht so recht zu passen schien. Aber ich habe diese Oper geschrieben, sie wurde angemeldet und zur Eröffnung der Semperoper gespielt. Im Vorfeld dieser Aufführung hat die Zeitung *Neues Deutschland* mit mir ein Gespräch geführt. In der Vormoderation dazu, die ich damals noch nicht kannte, wurde gesagt, dass das ein Werk des sozialistischen Realismus sei. Nun hätte ich mich gegen diese Zuordnung natürlich wehren können; ich habe es nicht getan, weil ich glaube, dass die Dame, die das Interview mit mir geführt hat, mir damit helfen wollte, aus möglichen Diskussionen herausgehalten zu werden. Das ist natürlich nur eine Vermutung meinerseits, aber eine sehr plausible.

**Klaus Mehner:** Könnte es denn sein, dass es manchen Komponisten wirklich interessiert hat, zu einer Gruppe von Künstlern zu gehören, die sich damit richtig beurteilt fühlte? Für andere war es vielleicht weniger schlimm, nicht dazuzugehören, man verliert ja auch eigentlich nichts. Und für manche war es nicht mehr als ein schmückendes Beiwort. Trotzdem konnte man ja auch einige Vorteile genießen, wenn man dazu gehörte. Ihr Beispiel mit dem sozusagen aus der Schusslinie nehmen zeigt das eigentlich auch.

**Siegfried Matthus:** Sehr falsch wäre es, wenn man den sozialistischen Realismus vordergründig etwa auf Unterhaltung reduzieren würde. Ich habe mich vor dem Gespräch wieder versucht zu erinnern, wie vielfältig die Musik in der DDR doch war. Sicher ist es richtig, was bisher zu dem Thema hier gesagt wurde, aber wir dürfen die große Vielfalt und natürlich auch Qualität nicht vergessen, die Musik in der DDR doch ausgemacht hat.

Ich will das noch an einem anderen Beispiel verdeutlichen. Ich war der erste frei gewählte Vorsitzende der AWA (Anstalt zur Wahrung der Aufführungsrechte) und hatte dann die undankbare und furchtbare Aufgabe,

die AWA in die GEMA (Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte) zu überführen. Da kamen Leute auf mich zu mit Fragen, von denen ich als juristisch unerfahrene Person keine Ahnung hatte, und musste Entscheidungen treffen. Und ich will auch sagen, dass es da Komponisten in der GEMA gab, die eine große Angst vor uns hatten und besorgt darüber waren, dass nun noch mehr Kollegen dazu kommen sollen, die auch etwas von dem Kuchen abhaben wollen.

Ich habe dann in einer Versammlung der GEMA ein ganz großes Wort geredet und den Kollegen gesagt, dass wir – im Gegensatz zur Industrie und zu anderen Bereichen – mit einer vollkommen intakten Musiklandschaft kommen. Wir haben Orchester, die in der ganzen Welt bekannt sind und geschätzt werden, wir haben Opernhäuser, deren Regisseure ständig in den Westen eingeladen wurden, also ein so vielfältiges Musikleben, das sich vor eben dem Westen nicht verstecken muss. Und ich will Ihnen das mit ein paar Zahlen belegen. Ich bin dann nach fünf Jahren auch in den Aufsichtsrat der GEMA gewählt worden. Und da war es so, dass die alte GEMA – also ohne uns – Einnahmen von etwa 700 Millionen DM hatte. Als dann die DDR dazu kam, waren es etwa 1,2 Milliarden DM. Das ist auch ein Zeichen dafür, dass es hier im Osten eine intakte und qualitativ hoch stehende Musiklandschaft gegeben hat. Das schweift zwar im Zusammenhang mit unserem Thema etwas ab, aber mir scheint das doch insgesamt wichtig zu sein.

**Hartmut Krones:** Es ist jetzt nach dieser ersten Runde mit einer ersten Verständigung darüber, was sozialistischen Realismus ausmacht und was nicht, vielleicht ganz gut, einmal zu fragen, ob es aus dem Publikum Bemerkungen oder Anfragen gibt.

**Friedbert Steller:** Der Begriff war das eine, die einzelnen Kategorien aber waren das, was die Diskussionen auslösen konnte, wo es wirklich Zugänge gab, die auch künstlerisch realisierbar waren – wie Verständlichkeit oder Anschluss an die Tradition. Die waren es, unter denen man sich etwas vorstellen konnte, unter sozialistischem Realismus allgemein konnte man sich nichts vorstellen. Vielleicht ist das noch eine Möglichkeit zum Einstieg.

**Frank Schneider:** Ich lege Wert darauf, dass man bei der Diskussion nicht vergisst, dass die DDR vierzig Jahre lang existiert hat. Der sozialistische

Realismus war als Theorie am Anfang etwas anderes als am Ende. Man kann den Prozess zunächst einmal ganz einfach so beschreiben: Am Anfang war das eine Theorie vorrangig als Anleitung zum Handeln, die deutlich einengend stilfixiert war. Wenn man heute das Gründungsreferat des Komponistenverbandes von Ernst Hermann Meyer aus dem Jahr 1951 liest, kann man mit Schrecken feststellen, dass da die gesamte moderne Musik für krank erachtet worden ist. Die wenigen Vorbilder aus der Sowjetunion wurden als richtungsweisend beschrieben, aber ansonsten, besonders aus der westlichen Hemisphäre, ging nichts. Darunter fielen Claude Debussy, Béla Bartók, natürlich Schönberg. Mitte der 1950er Jahre begann sozusagen eine historische Nacharbeit. Sie war immer noch vorrangig stilorientiert und es gab viele Komponisten, die unter dieser Stilfixierung durchaus auch gelitten haben. Am Ende aber war der sozialistische Realismus, der als Tiger, als theoretischer Tiger gestartet war, nur noch ein Bettvorleger – mit dem Gestus hilfloser Sonntagsreden, während die musikalische Praxis – wie Siegfried Matthus schon sagte – viel zu stark geworden war mit ihrer Vielfalt der Handschriften, die zunehmend von den Erfindungen der westeuropäischen Avantgarde profitiert hatte. Das musste man einfach durchgehen lassen, so dass man dann am Ende die ganze Angelegenheit deutlich auf zahnlose Allgemeinplätze reduzierte – siehe Brockhaus, Heinz Alfred, wo sich alles nur noch auf eine politische Handlungsfrage bezog: Ist der Komponist für den Sozialismus oder dagegen? Und die Genossen unter den Komponisten hatten dann sowieso kein Problem mehr.

Der sozialistische Realismus wurde theoretisch eigentlich niemals tiefgründig erfasst. Am Ende, wo er schon fast gar keine Rolle mehr spielte, gab es dann noch sehr differenzierte Versuche aus dem Kreis um Wolfgang Heise, auch Günter Mayer zähle ich dazu. Die hatten schon noch Konzepte, aber da war die DDR bereits am Zusammenbrechen. Ich will damit nur sagen, dass man sehr genau festlegen muss, über welchen Zeitraum man spricht. Da gab es ja auch recht unterschiedliche Druckmechanismen der Kulturpolitik auf das Komponieren. Ich habe selbst ja diese Prozesse erst seit den 1970er und 80er Jahren miterlebt, da war das Realismusproblem außer auf den Verbandskongressen schon kein ernsthaftes Thema mehr. Ich erinnere mich noch lebhaft an eine Diskussion im Berliner Bezirksverband Ende der 1970er Jahre, zu der auch Paul Dessau kam. Es wurde irrsinnig darüber diskutiert, was denn sozialistischer Realismus sei. Da stand Dessau auf, er war schon angezogen und wollte gehen und sagte nur noch: „Genossen, ich werde es Euch sagen, das ist wie mit dem Glied der Anophe-

lesmücke, das es wohl geben muss, das aber keiner je gesehen hat.“ Damit verließ er den Saal und die Debatte war zumindest in Berlin de facto beendet.

**Gerd Rienäcker:** Eine strengere Definition gab es in einem Referat von Günter Mayer zehn Tage vor der Wende. Es könnte sein, dass die eigentlichen sozialistisch-realistischen Werke die waren, die beargwöhnt und verfolgt wurden, während die anderen offiziell gefeierten nichts anderes waren als großer Kitsch. Günter Mayer und ich hatten uns für das Referat abgesprochen, es war also unsere gemeinsame Meinung. Wir dachten, es geht nicht um einen Stil, sondern es geht um ein realistisches Verhalten. Und was wir den Theorien des sozialistischen Realismus vorwarfen, war nicht, dass es sie gab, sondern dass sie Wirklichkeitsgerechtigkeit als Vorwand für Wirklichkeitsbeschönigung meinten, dass sie Volksverbundenheit eigentlich für eine Folie für Funktionsverbundenheit hielten, dass also jeder Begriff, für den ich lange Zeit eingestanden bin, in sein Gegenteil verkehrt wurde. Das, was wir als Wirklichkeitsbezüglichkeit gefordert haben, wurde nicht gewünscht.

Und hier ist mir sehr wichtig, dass man auf zwei Schriftsteller verweist, auf die ich lange auch nicht kam. Einer der großen sozialistisch-realistischen Romane wäre *Rummelplatz* von Werner Bräuning, weil er ein sehr klares Bild über die WISMUT entwickelt, während in Wolfgang Hilbigs Novellen durchaus von realistischem Verhalten die Rede ist. Und hier gehört auch Friedrich Goldmanns 1. Sinfonie hin, der nämlich zum Schluss die Sinfonie zerplatzen lässt, die Musiker „Scheiße“ rufen lässt und schließlich mit einem „Bums“ anstelle eines Schlussakkordes endet. Das wäre für mich immer realistisches Verhalten gewesen.

**Klaus Mehner:** Noch eine Bemerkung zum Thema Volksverbundenheit. Wer Brecht gelesen hat, der weiß, dass er – und das hatte zu tun mit dem gebräuchlichen Austausch des Begriffs Volksverbundenheit mit Volkstümlichkeit – deutlich gemacht hat, dass alles, was auf ‚tümlich‘ endet, mit Vorsicht betrachtet werden muss: Königtum, Volkstum, auch Brauchtum. Er war sehr skeptisch, dass das überhaupt sinnvoll ist. Deshalb haben die meisten Theoretiker auch immer von Volksverbundenheit gesprochen, um dieser peinlichen Situation aus dem Wege zu gehen.

Frank Schneider bin ich sehr dankbar für den Hinweis auf die historische Seite, und ich würde, auch wenn wir hier nicht alle Seiten ansprechen

können, zumindest noch auf eine wichtige verweisen wollen – auf das so genannte Prager Manifest, das Ergebnis der Zusammenkunft der fortschrittlichen Musikschaaffenden und Musikdenker 1948 in Prag. An dem hat ja auch Hanns Eisler teilgenommen und Teile des Dokuments tragen wohl auch deutlich seine Handschrift. Man kann sich gar nicht vorstellen, was das ausgelöst hat. Wir wissen das heute gar nicht mehr so genau; ich war erst neun Jahre alt und mir ist erst später bewusst geworden, was da losgetreten worden ist. Von dieser Veranstaltung aus mit dem Bild, dass ja eigentlich die ganze bürgerliche Musikkultur krank ist, ist lange Zeit in den 1950er Jahren gezehrt worden. Und die 50er Jahre waren für mich – vor allem ihre erste Hälfte – auch eines der rigidesten Kapitel, zumindest für die Musik. Die Musik ist dann sicher nie wieder so stark in die Diskussion gekommen, aber da war sie es noch, da wurde richtig noch eingegriffen. Und dann denke ich auch, ist diese Diskussion ab Mitte der 50er und erst recht in den 60er Jahren in eine andere Richtung gegangen.

Für mich würde sich aber hier die Frage stellen, ob das eventuell mit dem Auftreten einer neuen Generation von Komponisten zu tun hat, mit einer quasi zweiten Generation, die ihre Lehre nach dem 2. Weltkrieg absolviert hat bei den großen Meisterlehrern, die wir hatten. Diese Generation musste sich zum einen mit eben diesen Lehrern auseinandersetzen, zum anderen aber vor allem auch mit einer inzwischen stark veränderten Realität. Es war nicht mehr die Zeit unmittelbar nach Kriegsende, es war die Zeit, in der sich der Staat DDR festigen sollte, in der dieser 1961 eine Mauer baute. Und wir wollen nicht die Augen davor verschließen, dass es nicht wenige DDR-Bürger gab, die zunächst einmal froh waren, dass dadurch der beträchtlichen Abwanderung vor allem auch von Fachkräften ein Riegel vorgeschoben war, und die dann bemerken mussten, was das gleichzeitig politisch mit sich gebracht hat.

Könnte es also sein, dass diese Generation in dieser Zeit eine ungeheure Rolle gespielt hat?

**Siegfried Matthus:** Ich glaube, dass das richtig ist. Diese Generation, das ist ja auch meine Generation und die von Reiner Bredemeyer und Friedrich Goldmann und die von Euch Musikwissenschaftlern. Für uns gab es zwar eine Mauer, aber keine Mauer im Äther. Ich habe wirklich Abend für Abend Musik gehört, die im Westen gemacht wurde, habe sie aufgezeichnet. Und ich war immer betrübt darüber, dass das mit den Kollegen dort ganz anders gelaufen ist. Sie haben nach Polen geschaut, nach der Sowjetunion, aber

was bei uns geschehen ist, das haben sie nicht gesehen. Und ich glaube, diese unsere Generation war neugierig zu wissen, was da passierte.

Ich hatte die schöne Gelegenheit, an der Komischen Oper Berlin die Reihe „Kammermusik im Gespräch“ durchzuführen, die zwar dadurch behindert wurde, dass keine Kritik darüber erscheinen durfte. Aber die Veranstaltung gab es, wenn auch zu sehr später Stunde, weil ja sonnabends erst Oper stattfand. Und das will ich auch noch sagen, das habe ich erst später erfahren und das hat mich sehr berührt. Man hatte versucht, über Walter Felsenstein, den Intendanten, die Veranstaltung zu verbieten, wer auch immer dahinter steckte. Aber Felsenstein sagte, lasst den Matthus mal machen, das ist richtig, was er da macht. Also das ist auch DDR gewesen, dass eine so wunderbare Sache weiter stattfinden konnte. Ich hatte dabei die Möglichkeit, sehr viele namhafte Komponisten dazu einzuladen; leider ist es mir nicht gelungen, Karlheinz Stockhausen einzuladen. Aber der Gewinn war, dass wir diese Künstler kennenlernen durften, so wie sie umgekehrt uns kennenlernen konnten. Ob wir von ihnen etwas übernommen haben, das ist eine ganz andere Frage.

Also ich bin schon der Meinung, dass das mit dieser Generation und ihrer Neugier seine Richtigkeit hat und sicher auch für die folgende Generation gelten kann.

**Diskussionsbeitrag aus dem Publikum (I):** Ich war Intendant der Münchner Philharmoniker in den 1980er Jahren und bin dann zum Norddeutschen Rundfunk gegangen. Nach der Wende habe ich den Mitteldeutschen Rundfunk mit aufgebaut. Mein Freund Siegfried Matthus und ich haben uns 1981 kennengelernt. Ich war verantwortlich für die Eröffnung des Gasteigs, des großen KonzertsaaIs, und es ging also darum, wer Kompositionsaufträge bekommen sollte. Mein Gegenpart war ein Mann, den Sie sicher alle kennen – Sergiu Celibidache. Ich habe Siegfried Matthus genannt, der wurde akzeptiert, ich nannte Luigi Nono, immerhin der Schwiegersohn Arnold Schönbergs, Mitglied des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei Italiens, ich nannte Krzysztof Penderecki und ich nannte Hans Werner Henze. Und da sagte Celibidache, Henze, das ist doch ein Kommunist. So viel zu diesem Beitrag. Selbstverständlich ist dann später auch Henze vertreten gewesen.

**Hartmut Krones:** Ich würde gern, da heute schon einige Male der Name Eisler gefallen ist, auf den Widerstreit und auch auf die Veränderungen in

der ästhetischen Diskussion zurückkommen. Die Auffassung, was sozialistischer Realismus und was bürgerliche Musik ist, lässt sich glaube ich sehr schön auch an dem Eislerschen Schönberg-Vortrag vom Dezember 1954 feststellen, wo er sagt, dass Schönberg zwar ein bürgerlicher Komponist gewesen sei, aber was für ein toller, und wo er dann von Karl Laux ganz ordentlich beschimpft wird, dass er so etwas behauptet und dass Schönberg wirklich nicht mehr zu akzeptieren ist. Wie hat man denn das in der DDR aufgefasst, denn letztlich sind das ja genau die zwei Positionen, von denen hier die Rede ist. Ich glaube schon, dass man den Eisler, der ja ein wichtiger Staatskünstler gewesen ist, mit seiner Meinung nicht so einfach zur Seite schieben konnte, obwohl die von Laux sicher die offiziellere war.

**Klaus Mehner:** Man könnte das Ganze noch mit einem anderen Beispiel konterkarieren. Es hat länger gedauert, bis man begriffen hatte, dass Eisler tatsächlich auch dodekaphon komponiert hat. Das heißt, begriffen hatte man es sicher schon, aber es wurde geflissentlich unterdrückt. Diese Seite war einfach nicht da. Man hat dann aber an solchen Äußerungen gemerkt, dass da doch wohl etwas mehr ist, und sie haben schließlich mit Sicherheit ein bisschen ein Tor aufgestoßen. Ich würde allerdings die Rolle Eislers in diesen Diskussionen auch nicht zu sehr überbewerten wollen, da gab es auch noch anderes in der Entwicklung, aber wichtig war es schon.

**Helga Kuschmitz:** Ich habe am Rundfunk in Leipzig über 40 Jahre Entwicklung miterlebt, vor allem aber Herbert Kegel und auch die Zeit davor. Und ich würde sagen, die Theorie ist die eine Sache, aber Sie sollten sich in der Wissenschaft einfach mal die Konzertprogramme des Rundfunks vornehmen speziell ab 1960. Wir haben hier alles gespielt, was jetzt in der Welt wichtig ist: Nono, Henze, die waren alle hier, Dessau, Rudolf Wagner-Régeny, auch Schönberg. Später kam dann Penderecki, und ich wüsste kaum einen wichtigen Komponisten, der hier nicht gespielt worden wäre.

**Hartmut Krones:** Stockhausen auch?

**Helga Kuschmitz:** Stockhausen auch. Aber er wurde dann erst von Udo Zimmermann in Leipzig durch die Oper wirklich bekannt gemacht. Er war glaube ich fürs Konzertante auch nicht so ergiebig wie manche andere Komponisten.

Aber ich möchte nicht, dass wir Theorie und Praxis so weit auseinander sehen, und es wäre eben einmal wichtig, Schlüsse daraus zu ziehen, was der Rundfunk in Leipzig alles gespielt und damit bewirkt hat.

Da kommen ja auch noch die schwierigen Dinge mit AWA und GEMA hinzu. Und Sie dürfen nicht glauben, dass uns die Westverlage eine Partitur kostenlos überlassen hätten, auch nicht, wenn es um Arnold Schönberg ging. Wir wollten im letzten DDR-Jahr ein großes Schönberg-Werk spielen. Ich habe mit der Universal-Edition lange gepokert, doch der Verlag ist in seiner Forderung in keiner Weise zurückgegangen. Auch insofern ist es immer wieder erstaunlich, was der Rundfunk dennoch zustande gebracht hat.

**Hartmut Krones:** Wir müssen jetzt aber wieder zum Realismus zurückkehren, nicht nur zu dem sozialistischen, sondern auch zum Tages- und Tagungsrealismus.

**Hella Brock:** Ich möchte noch etwas Lustiges erzählen, was mich in meiner Erinnerung mit dem Begriff sozialistischer Realismus verbindet. Ich hielt zu meiner Habilitations-Verteidigung in Greifswald – es war glaube ich 1959 oder 1960 – eine kleine Rede. In der Diskussion stellte mir dann ein damals ziemlich bedeutender Philosoph die Frage, ich sollte doch mal definieren die Begriffe sozialistischer Realismus, Verständlichkeit, Volksverbundenheit, Parteilichkeit. Und dann fing ich an mit einem Begriff, und fing schon ziemlich zu stottern an, weil mir das ja eigentlich gar nicht lag, obwohl ich mich in der DDR immer bemühte, das alles zu verstehen und mich auch für vieles eingesetzt habe. Mein Habilitationsvater war Professor Fritz Reuter, der das alles gar nicht mit anhören konnte, wie man seine Habilitandin so behandelte. Er stand plötzlich auf, schlug mit der Faust auf den Tisch und sagte: „Wenn Du von Musik nischt verstehst, dann sollst Du das Maul halten!“ Damit war ich gerettet, die Anwesenden waren wie versteinert und es wurde nicht weiter gefragt. Das gab es also auch.

**Frank Schneider:** Ich habe eine unauslöschliche Erinnerung an einen der großen Leipziger Musikwissenschaftler, Eberhardt Klemm, der als erster in der DDR in einem großen Text auf den Zwölftonaspekt bei Eisler hingewiesen hat, was ihm ja auch den Widerstand von der ganzen offiziellen Berliner Mafia beschert hat, vor allem von Heinz Alfred Brockhaus noch bei der Eisler-Konferenz der Akademie. Das ging sehr lange. Man konnte



nicht akzeptieren, dass es durchaus zusammen gehen konnte als dialektischer Widerspruch, Bote der Arbeiterklasse und Schüler Schönbergs zu sein. Dazu kam ja dann auch das Problem bei Paul Dessau, der sich ebenfalls zu Schönberg bekannt hatte. Kurzum, die Frage der Dodekaphonie bei Eisler ist genauso ein Teil der Rückzugskämpfe der ästhetischen Theorie gegenüber der massiven musikalischen Praxis, wie dann der Eisler-Vortrag in der Akademie doch Folgen gehabt hat. Eislers tiefster Freund war Nathan Notowicz, der langjährige 1. Sekretär des Komponistenverbandes. Er hat dafür gesorgt – und das war schwierig genug in der DDR –, dass in Bezug auf die Wiener Schule ab 1954/55 wenigstens ein Nachdenken begann. Es war zuerst einmal Alban Berg möglich, 1955 zum Jubiläum gab es den ersten *Wozzeck* in der DDR, in der Berliner Staatsoper. Und überhaupt war Alban Berg der Erste, der wegen seiner sozialkritischen Sujets und seiner tonalen Rückbindungen als erster akzeptiert wurde. Dann begann man Schönberg auseinander zu dividieren, in den leicht progressiven und den anderen, eben den spätbürgerlichen Musiker. *Ein Überlebender aus Warschau* war da schon ein Werk, das man gelegentlich auch im Osten hören konnte. Aber es dauerte sehr lange, und interessant ist, dass manches in der Provinz in der DDR eher ging als in der Hauptstadt. Der erste *Moses und Aron* in Dresden sollte in Berlin gemacht werden, ich weiß das von Hans Pischner, dem damaligen Intendanten der Staatsoper, aber es ging nicht. *Moses und Aron* in Berlin war erst 1986 oder 1987 möglich. Da war die DDR endlich im Reinen mit der Wiener Schule.

**Hartmut Krones:** In Österreich war es auch nicht viel früher.

**Frank Schneider:** Österreich und die DDR hatten manche tiefe Sympathien füreinander. Aber da hat sich dann doch etwas getan. Wer es aber am allerschwersten hatte, das war natürlich Anton Webern; er war bis zuletzt immer noch eine Randfigur, auch im Osten. Also so differenziert muss man das sehen, aber der Prozess der Aneignung der westlichen Moderne ist immer eindeutig gewesen. Am Ende hat das alles auch in der DDR sein Recht gefunden, und die Theorie ist kleinmütig in die ihr zukommende Ecke gestellt worden.

**Klaus Mehner:** Ich will nur eine Ergänzung dazu machen. Im Jahre 1990 wurde hier an dieser Universität eine Arbeit über den sozialistischen Realismus verteidigt, die der Doktorvater, der uns als Leipziger Musikästhetiker

sicher allen bekannt ist, vergeben hatte. Das Problem an der Arbeit war, dass offensichtlich die, die an der Theorie unendlich mitgewirkt hatten, von diesem jungen Mann erwarteten, dass er all das ausbügelt, was die Theorie versaut hatte. Das musste natürlich schief gehen; die Arbeit ist zwar gerade so durchgegangen, aber es war kein schöner Anblick. Ich kann mir nicht vorstellen, dass, wohl bemerkt 1990, eine ernsthafte wissenschaftliche Arbeit, kurz nach der Wende, ohne irgendeinen Vorlauf für eine mögliche seriöse historische Bearbeitung des Themas etwas hätte erbringen können, noch dazu, wenn sie von Leuten initiiert und betreut wurde, die selbst mitten im Geschäft gestanden haben.

**Lars Klingberg:** Zunächst, Herr Krones, noch eine Ergänzung zu der Frage, wie es möglich war, dass der Schönberg-Vortrag von Eisler überhaupt zustande kam. Es war ja ein Vortrag in der Akademie der Künste, und da muss man ganz klar sagen, dass die Akademie die ganze DDR-Zeit über und besonders vor der Akademie-Reform Anfang der 1960er Jahre eine Spielwiese für alle möglichen Strömungen gewesen ist. Interessant ist, Laux war keineswegs der Einzige, der Eisler sozusagen ans Bein gepinkelt hat, auch Ihr Wiener Kollege Marcel Rubin hat, wie zum Beispiel in *Musik und Gesellschaft* zu lesen war,<sup>6</sup> ganz massiv dagegen geschossen, und es gab – außer vielleicht Notowicz, der natürlich einerseits ein Anwalt des sozialistischen Realismus, andererseits, wie schon Frank Schneider sagte, ein Freund Eislers war – noch eine Figur, die besonders wichtig war in dieser Situation, das war Leo Spies. Spies war ein durch und durch konservativer Komponist, der rein tonal geschrieben hat, aber er hat für Toleranz gesorgt als Sekretär der Sektion Musik an der Akademie der Künste und hat Eisler ganz massiv verteidigt, auch öffentlich.<sup>7</sup> So etwas war damals in der Akademie möglich.

**Gerd Rienäcker:** Und hat Strawinsky dirigiert, und zwar glänzend.

**Hartmut Krones:** Ich würde nun gern zum zweiten Teil unseres Themas kommen – Widerspiegelungstheorie.

---

<sup>6</sup>Marcel Rubin, „Was bedeutet uns Schönberg. Eine Antwort an Hanns Eisler“, in: *Musik und Gesellschaft* 5 (1955), S. 274–275.

<sup>7</sup>In einer von Leo Spies gezeichneten Stellungnahme verteidigte 1955 die Sektion Musik der Deutschen Akademie der Künste Eislers umstrittene Position zu Arnold Schönberg: „Zur Schönberg-Diskussion“, in: *Musik und Gesellschaft* 5 (1955), S. 362 f.

**Klaus Mehner:** Dem würde ich gern, auch wenn wir hier kein Komponistenporträt machen wollen, ein musikalisches Beispiel vorschalten. Herr Matthus hat eine DVD mit, einen Ausschnitt aus einer Oper, den wir hier jetzt einmal kurz ansehen und anhören sollten, damit die Spannbreite zwischen solchen theoretischen Vorgaben einerseits und doch sehr erfolgreichem Komponieren andererseits noch ein bisschen deutlicher wird.

**Siegfried Matthus:** Es geht um meine Oper *Judith*. Das ist natürlich eine sehr komplizierte Geschichte, sie einzuordnen; es ist ja ein Thema aus der Bibel. Außerdem gibt es sehr viele Bearbeitungen, und ich bin dann immer gefragt worden, auch bei Aufführungen in der Bundesrepublik und in Amerika: Wer ist denn da die DDR, sind das die Bethulier, die da eingekerkert sind oder sind das unten die Babylonier? Das sind so Fragen, die an einen Komponisten, der in der DDR gelebt hat, gestellt wurden. Das haben auch viele Leute in der DDR gefragt, wen meint er denn nun damit? So ein Stoff ist aber so nicht aufzuschlüsseln, der ist viel zu kompliziert dafür. Das möchte ich Ihnen hier mit dem Schluss zeigen, da singt der Chor wie so eine Gedankenstimme der Judith „Herr, errette mich“. Da habe ich Folgendes gemacht: Das ist eine Zwölftonreihe, ein Passacaglia-Thema, wobei nur der Rhythmus am Schluss noch übrig bleibt, der Chor nun aber nicht zwölftönig geführt ist, wie ich es bei Rudolf Wagner-Régeny gelernt habe, sondern harmonisch anders darüber liegt. Das möchte ich Ihnen einmal vorspielen, auch mit der Frage im Hintergrund, wie ist das denn nun einzuordnen.

**Hartmut Krones:** Aus welchem Jahr ist das Werk?

**Siegfried Matthus:** Das ist Anfang der 1980er Jahre komponiert, also 1982/83. Was sie jetzt sehen und hören, das ist die Situation, wo Judith dem Holofernes das Haupt abgeschlagen hat. Jetzt kommen die befreiten Bethulier herunter, ehren sie und wollen sie als ein Denkmal benutzen, aber sie ist durch die Tat, die ja psychologisch sehr kompliziert ist, so kaputt, dass eigentlich nur noch übrig bleibt, wie sie enden wird. In der Bibel heißt es, sie wurde 90 Jahre oder 120 Jahre alt und geehrt, das war für mich so nicht nachvollziehbar, nicht komponierbar. Da beginnt dann die Passacaglia, und ich habe dem Regisseur völlige Freiheit gelassen, was er da zeigen will. Es geht natürlich um das „Herr, errette mich“, um den Schrei der Judith nach Erlösung. In verschiedenen Aufführungen wurde der

Schluss auch ganz verschieden gestaltet: In Amerika, in Santa Fe, wurde die Judith verbrannt, in Krefeld wurde sie in ein Grab getan, und was Harry Kupfer hier jetzt gemacht hat, werden Sie gleich sehen. Aber wie gesagt, das ist frei erfunden, weder vom Komponisten noch von der Dramaturgie festgelegt. Und für mich das Allerschönste: Alle Varianten, die ich gesehen habe, waren richtig.

*(Es folgte das Vorspiel der Schluss-Szene aus Judith.)*

**Hartmut Krones:** Erst einmal Dankeschön, Herr Matthus, und auch Gratulation zu dem Werk und zu dem seinerzeit doch stark anhaltenden Erfolg. Widerspiegelung – eine Oper spiegelt natürlich etwas wider. Doch was hat das mit der Widerspiegelungstheorie nun auf sich?

**Klaus Mehner:** Ich weiche vielleicht zunächst mal auf ein anderes Gebiet aus. Widerspiegelungstheorie – das ist zu meiner Studenten- und anfänglichen Berufszeit ein heiß geliebtes Thema gewesen. Sie entzündete sich – viele werden sich sicher daran erinnern – an einer Šostakovič-Sinfonie, nämlich an der siebenten, mit dem merkwürdigen Einschub, mit der Episode, die in die Form einbricht. Bei der Interpretation dieser Tatsache gab es zwei Lager: Das eine Lager sagte, das ist die Widerspiegelung der siegreichen Sowjetarmee, so diszipliniert, so siegesbewusst; das andere Lager dagegen sagte, so kalt, so brutal, so unmenschlich kann das eigentlich nur die Widerspiegelung der faschistischen deutschen Armee sein. Das ist irgendwie beispielhaft für das Dilemma der Widerspiegelung in der Musik. Wenn es um ganz konkrete, sozusagen zugespitzte Situationen geht, erweist sie sich genau wie in der allgemeinen Realismustheorie als ausgesprochen kompliziert.

Für mich ging diese ganze Diskussion im 20. Jahrhundert zurück auf eine Schrift von Lenin, „Materialismus und Empirio-kritizismus“, übrigens gnadenlos überbewertet. Niemand hat wirklich bedacht, dass der Mann dieses Buch innerhalb von wenigen Wochen niedergeschrieben hat, weil er im Politbüro der KPdSU Ruhe haben wollte vor seinen politischen Gegnern und sie so mit philosophischen Fragen zugekleistert hat, die die überhaupt nicht so schnell verarbeiten konnten. Wenn ich mich recht erinnere, war Aleksandr Bogdanov einer von denen, die er treffen wollte. Aus der allgemeinen Vorstellung, dass im Prinzip alles Widerspiegelung von anderem sein kann, ist im Laufe der Zeit eine Theorie geworden, die sich in verschie-

dene Teile aufgespalten hat – man sprach von Abbild, dann sprach man von Vorbild, von unmittelbarer und mittelbarer Widerspiegelung, von direkter Widerspiegelung. Eine Variante des Problems zeigte sich mit der sogenannten Intonationstheorie, mit dem Hintergrund, dass es nicht so sehr um die Gegenständlichkeit geht, sondern mehr um das, was sich im Bewusstsein abspielt, wofür Musik Widerspiegelung sein kann, also Bewusstseinsprozesse, die so ähnlich ablaufen wie musikalische mit ihrer Lautstärke, Dynamik, Intensität, mit ihrem Tempo und allem, was daran hängt. Eine richtige überzeugende Arbeit dazu ist nach meiner Meinung in der Zeit nicht entstanden. Eberhard Lippold in Leipzig hat in seiner Dissertation versucht, die Wirklichkeitsrelationen zu benennen,<sup>8</sup> aber dies war ein schwieriges Ding. Die alten Vorstellungen davon, also meinetwegen auch die aristotelische Vorstellung, was es mit Widerspiegelung und überhaupt mit solchen Dingen auf sich haben kann, waren wahrscheinlich die wirklich produktiven, und die Zuspitzung auf Abbild hat etwas ergeben, was die Musik aus diesem System letztlich heraus katapultiert hat, weil sie das nicht leisten konnte. Aber vielleicht haben andere auch andere Erfahrungen gemacht.

**Hartmut Krones:** Das Problem ist ja auch, dass die musikwissenschaftliche und semiotische Zeichentheorie in die Widerspiegelungstheorie nicht sehr eingedrungen ist und dass die marxistische Widerspiegelungstheorie doch sehr stark politisch indoktriniert war. Das ist natürlich die Crux daran, denn es gibt in der semiotischen Zeichentheorie sehr wohl Ansätze, die in die Richtung gehen, die aber nicht einbezogen wurden.

**Klaus Mehner:** Oder erst sehr spät.

**Hartmut Krones:** Oder sehr spät. Wie sieht ein Komponist so etwas, wenn von Widerspiegelung die Rede ist?

**Siegfried Matthus:** Komponieren ist so eine Tätigkeit, wo man sich so konzentrieren muss, alles vergessen muss. Man kann beim Komponieren nicht über eine Widerspiegelungstheorie nachdenken. Das ist eine etwas naive Frage. Ich werde ja auch immer wieder gefragt, wie komponierst du denn. Nun, ich konzentriere mich so darauf, dass ich nicht darüber nachdenken kann, wie ich komponiere. Entschuldigung, aber so ist es.

---

<sup>8</sup>Eberhard Lippold, *Zur Frage der ästhetischen Inhalt-Form-Relationen in der Musik* (= Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR 3), Leipzig 1971.

**Hartmut Krones:** Ich kenne ähnliche Komponistenstimmen. Gibt es jetzt zur Widerspiegelungstheorie, zur Widerspiegelungsfrage noch Meinungsäußerungen?

**Diskussionsbeitrag aus dem Publikum (II):** Ich hätte eine Frage an Herrn Matthus. Können Sie mir sagen, welche inhaltliche Bedeutung diese Zwölftonreihe genau an dieser Stelle hat? Und noch eine andere Frage. Meine Kollegen, die bis vor wenigen Jahren DDR-Komponisten waren, schienen mir alle etwas gemeinsam zu haben. Das hat für mich mit einem Merkmal für den sozialistischen Realismus zu tun, das vorhin schon genannt wurde, nämlich mit handwerklicher Meisterschaft. Mir scheint, dass das Selber-Tun wichtig ist, etwas mit Ethos tun, dass man es gut macht und dass man das auch vertreten muss, als Geistesarbeiter, gegenüber denen, die wirklich mit den Händen arbeiten. Ist das vielleicht etwas, was die DDR-Komponisten insgesamt miteinander verbunden hat?

**Siegfried Matthus:** Ja, das liegt natürlich ziemlich lange zurück und ich kann mich so genau auch nicht mehr erinnern. Für mich ist die Gegenwart immer viel wichtiger. Warum ich diese Zwölftonreihe genommen habe: Das hat sich irgendwie so ergeben, das passte gut rein. Das ist der Grund, es war für mich eindeutig nur musikalisches Material. In der *Cornet-Oper* habe ich eine musikalische Reihe entwickelt, die nichts mit einer Zwölftonreihe zu tun hat. Als Komponist muss man sein Material kennen, man muss wissen, wie man es einsetzt und muss es richtig einsetzen. Das sind Dinge, die mich bei jeder Komposition neu herausfordern.

**Diskussionsbeitrag aus dem Publikum (II):** Ein bisschen konkreter gefragt: Hätte diese Zwölftonreihe zu der Zeit auch vorkommen können in einer glücklichen Liebesszene oder ging das nur in dieser Selbstmordszene?

**Siegfried Matthus:** Also nicht diese Reihe hier, weil sie rhythmisch sehr festgelegt ist und dieser Rhythmus am Schluss nur noch übrig bleibt, aber prinzipiell warum nicht?

**Klaus Mehner:** Die zweite Frage, die Sie gestellt haben, beschreibt natürlich einen Idealzustand, dass diejenigen, die Geistesarbeit betreiben, mit der Qualität dieser Arbeit eine Bereicherung für diejenigen darstellen, die körperlich arbeiten. Das ist ein herrliches Ideal, aber ich weiß nicht, ob das immer gelingt, und vor allem mit der Musik, um die es geht. Das ist

ja zeitgleiche Musik, und da ist mir die Schere einfach zu groß, egal ob sozialistischer Realismus oder nicht.

**Hartmut Krones:** Aber da gibt es doch schon wunderschöne Gedichte von Theodor Storm zum Beispiel, dass die geistige Arbeit gleichwertig zu sehen ist mit der körperlichen Arbeit. Da kommen wir aber zu weit weg.

**Frank Schneider:** Tut mir leid, dass ich mich schon wieder melde. Ich habe nie verstanden – und ich komme ja aus diesem Staat und aus diesem Denken –, warum man, sich marxistisch immer nennend, nicht so einen simplen Grundsatz der marxistischen Dialektik hat ernst nehmen können, dass die Musik zum Beispiel einfach in einer Doppelfunktion leben kann. Zunächst einmal wird sie von den allermeisten Menschen, die der Musik gegenüber nicht unbedingt theoriebewusst sind, genommen wie ein Stück Brot auf der geistigen Ebene. „Nichts Wichtiges ist unser Singen, aber zum Leben gehört es.“ Das ist das Beste, was Friedrich Hölderlin zur Musik hat sagen können. Es gehört zum Leben, es ist ein Leben erhaltendes Prinzip, man kann es als einen naturwüchsigen Vorgang begreifen. Warum musste diese Theorie sozusagen als Grundvoraussetzung für das Musikverstehen diese Widerspiegelung einführen? Widerspiegelung ist etwas für einen theoretischen Ansatz, nicht für die Praxis des Musikhörens. Wenn ich bestimmte Fragen an die Musik stelle, kann sie mir wie jeder aus der Erde gebuddelte Teelöffel oder ein anderes historisches Relikt natürlich viel sagen, und selbstverständlich hebt Musik in verschiedenster Form Lebenswirklichkeit auf. Ich kann auch an einer Brotrinde sehen, wie die Produktivkräfte zu ihrer Herstellung beschaffen sind. Ich kann an Musik fast alles, wenn ich es will, wenn ich die entsprechenden Fragen stelle, erforschen und erfahren. Aber das ist nicht der lebensgestaltende Vorgang des Musikhörens. Dort hat nach meiner Meinung Widerspiegelung nichts zu suchen, dort gehen ganz andere Dinge vor sich. Und das hätte die Theorie doch wenigstens mal diskutieren können. Stattdessen hat man sich in einer scholastischen Weise abgemüht, aus jedem Stück Musik irgendein Stück Wirklichkeit herauszufinden. Da konnte auch nur Unsinn herauskommen. Und im Grunde genommen war das für alle, die wenigstens in ihrem Leben mal Thomas Mann oder Adorno gelesen hatten, gelebter Schwachsinn der Theorie.

**Diskussionsbeitrag aus dem Publikum (III):** Die Widerspiegelungstheorie hat ja im Grunde eine lange Tradition. Sie geht ja auf die Nachah-

mungstheorie zurück und die ist ja bekanntlich antiken Ursprungs und war eine Begründung für alle Künste. Kunst begründet sich dadurch, dass sie Wirklichkeit, Schöpfungswirklichkeit wiedergibt. Diese Sätze waren vor allem auf Dichtung, auf Skulpturen, auf Bilder und dergleichen bezogen und klappten da ja auch im Wesentlichen. Wann immer die Musik in die Theorie der Nachahmungstheorie, der Nachahmungsästhetik einbezogen worden ist, war es ein schwieriges Unternehmen. Schon im 18. Jahrhundert klappte das im Grunde nicht, weil die Musik ja diese unmittelbare Existenz hat, weil sie, wie Sie sagten, Herr Schneider, diese Lebenswirklichkeit hat vor aller Kunst, neben aller Kunst. Dass man von ihr verlangen kann, wenn sie sich als Kunst erweisen will, dass sie Wirklichkeiten nachahmt, das ist eine schwierige Sache. Sie hat sich entsprechend redlich bemüht in der Musikgeschichte, dieser Forderung nachzukommen, aber nicht immer zu ihrem Glück, kann man sagen. Insofern sind die Probleme, die wir hier diskutieren, eigentlich keine spezifisch sozialistischen.

**Gerd Rienäcker:** Da ja gelegentlich auch von Marxismus die Rede ist, will ich ein Erlebnis nicht verschweigen. Wir hatten eine marxistisch-leninistische Weiterbildung an der Universität in Berlin im Herbst 1978. Dazu hatten wir ein Lehrbuch, da waren ganz bestimmte Marx-Zitate drin. Und ich dachte, das interessiert mich noch ein bisschen mehr. Ich las also die Marx-Zitate im Original, und das, was im Lehrbuch stand, war zwar bei Marx richtig zitiert, aber mit folgendem Vorsatz: „Ich will folgende Zwischenüberlegung einschalten.“ Nach drei bis vier Zeilen: „Ich will meine Überlegung fortsetzen“; das heißt, ganz in Hegelscher Dialektik. Ich ging nach Hause und sagte, wir müssen ganz von vorn anfangen, wir haben Marx 40 Jahre lang verfälscht, weil wir den radikalen Dialektiker einfach nicht akzeptierten. Von Marx gibt es den schönen Satz, als jemand sich als Marxist bezeichnete: Wenn das Marxismus ist, dann bin ich kein Marxist.

Man muss also Marx darauf zurück schrauben, was er wirklich ist – nämlich ein genialischer ökonomischer Analytiker, der sehr vorsichtig ist in Fragen der Kunst, der die Begriffe Basis und Überbau ganze drei Mal benutzte, der bestenfalls sagen würde, Kunst ist eine besondere Art der Produktion. Und das ist genau der Ansatz, von dem Adorno ausgeht und damit dem Marxismus sehr nahe ist. Wir müssen ihn also auf das zurück schrauben, was er ist, damit das, womit wir uns kritisch auseinanderzusetzen haben, nicht mehr länger als marxistisch auszuweisen ist.



**Hartmut Krones:** Wenn jetzt keine vehemente Wortmeldung mehr ist, möchte ich noch eine Bemerkung machen, weil vorhin der Name Rubin gefallen ist, mit dem ich ja befreundet war und über den ich auch ein Buch geschrieben habe. Dessen Ansatz war ganz eindeutig folgender: Die Musik, die von vielen Leuten verstanden wird, ist die gute, und gewisse Schönberg'sche Musik wird fast von niemandem goutiert und verstanden und daher ist das eine elitäre Musik. Dieser Meinung waren viele, und das hat gar nichts mit Marxismus, mit Sozialismus oder Widerspiegelungstheorie zu tun, das ist einfach ein ganz pragmatischer musiksoziologischer Ansatz, der sich nur in das Gewand des Marxismus begeben hat. So einfach ist das in dem Fall. Ich bitte nun Klaus Mehner um das Schlusswort.

**Klaus Mehner:** Wir haben eine ganze Menge nicht berührt, das wollte ich eigentlich am Ende noch sagen. Der Realismus ist kein DDR-Problem allein, das wissen wir. Dazu brauchen wir nur einmal über die Grenzen zu schauen, nach Polen zum Beispiel, aber auch etwa nach Italien mit der Bewegung ‚Musica realtà‘, die uns lebendig vormacht, dass das ein Haltungsproblem ist, wenn man es mit dem Realismus zu tun hat. Das ist die eine Seite. Die zweite Seite hat mit der Tatsache zu tun, dass das doch offensichtlich eine Kunst für die Arbeiterklasse sein sollte. Wie sah denn das Arbeiterbild aus, das da dahinter stand? Ich erinnere mich an einen Fall, der damals erhebliche Diskussionen ausgelöst hat, als Arbeiter offensichtlich zum Entsetzen von Kulturfunktionären lebhaft Beifall geklatscht haben zu einem Stück, das sie eigentlich gar nicht verstehen sollten. Die Zeitgenossen wissen vielleicht noch, es ging um den *Essay III* von Friedrich Goldmann, in Stralsund uraufgeführt. Das Stück ist sehr laut, sehr zupackend. Ich habe ganz kurze Zeit später auch im Rahmen einer marxistischen Weiterbildung ein Praktikum auf der Volkswerft dort machen dürfen. Goldmann kannte die Werft durch Kontakte zu einer Brigade von Werktätigen, wie es damals üblich war. Und da haben wir festgestellt, dass Goldmann möglicherweise den Prozess der Überdachung von Schiffsfertigungshallen miterlebt hat. Für die Arbeiter ein Vorzug, sie standen nicht mehr im Freien bei jedem Wetter, aber in der Halle herrschte ein ohrenbetäubender Lärm beim Hämmern, Nieten und Schweißen. Ich will nicht behaupten, dass das hier eine Form der Widerspiegelung war, aber es war den Genossen nicht verständlich, warum die Besucher der Uraufführung, von den viele direkte Angehörige der Werft waren, kräftig Beifall klatschten und irgendwie begeistert schienen. Das führte zu großen Diskussionen im SED-Zentralorgan *Neues Deutschland*,

und es führte auch zu dem köstlichen ironischen Beitrag der Musikeule in der Zeitschrift *Eulenspiegel*, wo der Autor Gerhard Müller an dem Beispiel der Frage nach dem Bild unseres Arbeiters und seines Verhältnisses zur Musik nachging.

Und es gäbe noch eine ganze Reihe anderer Dinge. Ich will eigentlich nur noch sagen, wir müssten den sozialistischen Realismus und mit ihm im Schleppe die Widerspiegelungstheorie nicht nur so als allgemeine Kennmarke betrachten, denn die Geschichte hat eigentlich gelehrt, dass der Realismus vieles sein kann: Die Bildende Kunst und die Literatur könnten uns zum Beispiel lehren, dass der Realismus auch eine starke utopische Komponente haben kann; er kann kämpferisch sein, das haben wir auch erlebt; er kann eingreifend sein; er kann Wirklichkeit überzeichnen, aber er kann sie auch konterkarieren. Und ich denke, er spielt in den Prozessen zwischen Anpassen an bestimmte Dinge und Widerstehen gegenüber anderen Dingen eine ungeheuer wichtige Rolle.

Ich möchte Sie nun mit meinem Lieblingsbeispiel – um auch noch einmal auf das Thema Beschönigung zurückzukommen – aus unserer Debatte entlassen. Es ist ein Lied aus der Feder des späteren Verbandspräsidenten Wolfgang Lesser, entstanden in den 1960er Jahren.

*(Es folgt das Vorspiel des Liedes Du liebes Land von Wolfgang Lesser.)*

Charakteristisch dafür ist vor allem der Kehrreim des Liedes:

Du liebes Land zwischen Meiningen und Kap Arkona,  
gewiss, ein Paradies bist du noch nicht.  
Doch du hast so ein Klima, das finde ich prima,  
du bist real und trotzdem ein Gedicht.

Zum Schluss möchte ich mich bei Ihnen allen bedanken für Ihre Teilnahme. Vielleicht hat das Gespräch auch für die Fortsetzung der Tagung einigen Nutzen erbracht.

**Hartmut Krones:** Und ich möchte mich bei den beiden Referenten ganz herzlich bedanken, bei Ihnen im Publikum und Sie nun alle entlassen in den Realismus.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup>Eine ausführlichere Darstellung mit weiteren Literaturangaben siehe bei Klaus Mehner, „Sozialistischer Realismus“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*, 2. Auflage, Sachteil Bd. 8, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel 1998, Sp. 1618–1623.