

# Halblegale Kreativität : die verschlungenen Pfade elektroakustischen Komponierens in der DDR

Autor(en): **Böhme-Mehner, Tatjana**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2016)**

Heft 134

PDF erstellt am: **23.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927511>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Halblegale Kreativität

## Die verschlungenen Pfade elektroakustischen Komponierens in der DDR

Tatjana Böhme-Mehner

*Die Geschichte der elektroakustischen Musik in der DDR ist nach wie vor eine Terra incognita der Musikforschung. Dabei wurde in der DDR das erste elektronische Studio des Ostblocks gegründet. Wie so vieles in der DDR verdanken sich innovative Ansätze auch hier dem kreativen Wirken im Halblegalen mit verborgenen Kanälen nach aussen. Die Autorin beschreibt die Entwicklung der elektroakustischen Musik in der DDR bis zum Mauerfall 1989.*

Die Geschichte ist typisch für das Paradoxe der DDR, und Lothar Voigtländer (\*1943) schmunzelt, wenn er sich heute daran erinnert, wie das Radio seines damaligen Heimatlandes sein Werk *Maikäfer flieg*, das beim renommierten Festival für elektroakustische Musik in Bourges preisgekrönt wurde, parallel zur Preisverleihung sendete:

«Ich habe in Frankreich den Preis für das Stück bekommen, war dort zur Aufführung. Im Radio der DDR aber sind die Regler heruntergezogen worden an der Stelle, an der es heisst: «Vater ist in Pommerland, Pommerland ist abgebrannt». Das Thema Ostgebiete war ja tabuisiert. Und man kann auch nicht sagen, dass das von mir nicht bewusst eingesetzt war. Später ist das Stück dann ja noch oft genug gesendet worden ...»<sup>1</sup>

Dem Tonregisseur von damals trägt er das nicht nach. Mutmasslich war es die Vorsichtsmassnahme eines Individuums, das um seine Existenz fürchtete, und wie sie das Entscheidungsgefüge des DDR-Radios provozierte. Obgleich es vor allem die Reizworte waren, die die Reaktion bei der Rundfunkausstrahlung provozierten, traf das Werk doch einen Nerv auch in weiterem ästhetischen Sinn, denn es mag 1985 in seiner Sampling-Struktur tatsächlich recht ungewöhnlich gewirkt haben. Beschäftigt man sich intensiver mit der Geschichte der Musik der Deutschen Demokratischen Republik, so kommt man schliesslich fast zwangsläufig zum Schluss, dass es gerade solche subjektive Auslegungen offizieller Direktiven waren, welche die Musikentwicklung förderten oder eben ausbremsen.

### FRENCH CONNECTIONS

Liest man heute das obige Statement Lothar Voigtländers, so übersieht man leicht einen für damalige Verhältnisse besonders bemerkenswerten Aspekt: Voigtländer holte sich seinen

Preis in Bourges persönlich ab. Es war nicht die erste Reise des Komponisten dorthin.

Letztlich ist die Rundfunkausstrahlung der Preisverleihung der absurde Höhepunkt einer durchaus langwierigen und ebenfalls absurden Entwicklung. Der Weg der DDR in die Confédération Internationale de Musique Electroacoustique (CIME) bzw. der zwei führenden DDR-Komponisten Lothar Voigtländer und Georg Katzer (\*1935) nach Bourges war ein geographischer Umweg. Er führte über die damalige Tschechoslowakei.

Beide Komponisten erinnern sich im Gespräch, wie sie quasi zeitgleich Mitte der 70er Jahre das Bedürfnis verspürten, sich Techniken elektroakustischen Komponierens anzueignen. Beide erhielten ein Arbeitsstipendium für das Studio in Bratislava. Den Aufenthalt nutzten sie, um Erfahrungen zu sammeln, und vor allem auch, um Kontakte zu knüpfen. In der Folge ertrugten sie sich Reisen auch nach Frankreich. Westdeutschland blieb tabu. Es war also leichter, nach Paris oder Bourges zu gelangen als etwa nach Köln oder Freiburg. Förderlich wirkte sich dann aber die Tatsache aus, dass die Bundesrepublik keine Ländervertretung in der CIME hatte; denn das führte schliesslich dazu, dass die DDR 1987 selber eine einrichtete.

Wie es tatsächlich zur Ländervertretung der DDR in der CIME in Bourges kam, mutet aus heutiger Sicht allerdings paradox an. Die Komponisten Katzer und Voigtländer verstanden es nämlich in schon fast genialischer Weise, die offiziellen Argumentationsstrukturen des Landes für ihre Zwecke zu nutzen. Die Gründung geht fast ausschliesslich auf Initiative der beiden zurück. In einem komplizierten Antragsverfahren durch alle Gremien und Behörden setzten sie damit etwas durch, was in einem Land mit extrem eingeschränkter Reisefreiheit eigentlich undenkbar war: einen kontinuierlichen internationalen Austausch jenseits der üblichen Kontakte zu den «Bruderländern». Bereits in der Satzung der Komponistengruppe wurde dies besiegelt und damit ein grundlegendes Korrektiv zur systeminternen ästhetischen Evaluierung etabliert. Inwieweit der vielerorts geltende Exotenstatus der DDR-Komponisten auch inner-



Ein Schnappschuss mit Symbolwert aus dem Archiv Steinke, der den Arbeitsalltag eines der DDR-Rundfunkstudios zeigt. Foto: Archiv Steinke

halb der CIME eine Rolle gespielt hat, lässt sich heute nur noch schwer sagen. Angesichts der zahlreichen Preise und Ehrungen der in der CIME vertretenen DDR-Komponisten hatten diese sich inzwischen ein solches Ansehen erarbeitet, dass sie gar nicht mehr als Sonderlinge wahrgenommen wurden.

Auch die Gründung der *Gesellschaft für elektroakustische Musik* in der DDR 1984 muss in diesem Zusammenhang betrachtet werden: Sie war Voraussetzung für den Auftritt innerhalb der CIME, förderte gleichzeitig die wachsende internationale Beachtung und konnte sich auch national als kompetente Instanz etablieren, auch wenn die rasante politische Entwicklung sie zunehmend obsolet machte. 1988 und 1989 veranstaltete die Gesellschaft jeweils einmal nationale Werkstatttage für elektroakustische Musik, die vor allem als Plattform der sich neu formierenden DDR-Elektroakustikszene dienen sollten. Es ist Ironie der Geschichte, dass die heute gesamtdeutsche DeGeM (Deutsche Gesellschaft für elektronische Musik e.V.) aus der *Gesellschaft für elektroakustische Musik* der DDR hervorgegangen ist.

Der entscheidende Schritt zur Etablierung und offiziellen Anerkennung der elektroakustischen Musik in der DDR ist die Gründung des elektronischen Studios an der Akademie der Künste der DDR 1986, drei Jahre vor dem Ende der DDR. Das Studio hatte also nur wenige Jahre vor sich, um sich zu profilieren. Doch in dieser kurzen Zeitspanne zeigt sich eine Entwicklung von ungeheurer kreativen Energie, die sich offensichtlich in einer langjährigen und wechselvollen Geschichte aufgestaut hatte.

#### «THEATER IM PALAST»

Dass die DDR-Komponisten oft den «Umweg» über Frankreich nahmen und darüberhinaus im elektroakustischen Schaffen ein italienischer Einfluss deutlich wird, liegt an den intensiven Kontakten, welche die DDR gerade mit den französischen Sozialisten pflegte. Zudem wurde ein Missverständnis gegenüber der *musique concrète* reproduziert, das auch den westdeutschen Diskurs prägte: Demnach setze sich die *musique concrète* mit konkreten sozialen Gegebenheiten auseinander und widerspiegeln diese; daher sei sie innerhalb eines kapitalistischen Systems durchaus als sozialkritisch einzustufen und präge den sozialistischen Realismus entscheidend mit.

Die frühe und in den 1980er Jahren eigentlich längst überlebte Antipodenschaft von *elektronischer Musik* («Kölner Schule») und *musique concrète* («Pariser Schule») wurde vereinzelt sogar zum politisch-ästhetischen Vehikel im deutschen Wettbewerb. Obendrein kann der Einfluss Luigi Nonos auf das Bewusstsein der DDR-Avantgarde nicht hoch genug eingeschätzt werden, und das schließt partiell auch die Elektroakustik ein.

Ein wichtiges Zentrum experimenteller Musik – und so auch elektroakustischer Musik – entwickelte sich bereits ab 1976 ausgerechnet im Palast der Republik in Form der Studiobühne Theater im Palast (TiP). Diese Studiobühne schien dem beliebten Krimikonzept «Verstecke dich im Zentrum der Macht, wenn dich niemand finden soll» verpflichtet zu sein: Denn in dem gigantischen Mehrzweckgebäude war auch die Volkskammer, das Parlament der DDR, untergebracht.

Das etwa 250 Zuschauer fassende TiP wurde mit einem zwar kleinen, aber ausreichend ausgestatteten elektronischen Studio versehen. Mit dem Tonmeister Eckard Rödger und dem Dramaturgen Manuel Neuendorf holte man zwei Spezialisten für zeitgenössische und namentlich elektroakustische Musik ans TiP. Sie installierten dort gut besuchte Konzertreihen mit elektroakustischer Musik aus aller Welt und machten die Einrichtung zu einem festen Produktionszentrum. Nahezu alle DDR-Komponisten, die sich zu dieser Zeit für Elektroakustik interessierten, arbeiteten hier in zwar nicht idealen, aber zumindest korrekten Bedingungen.

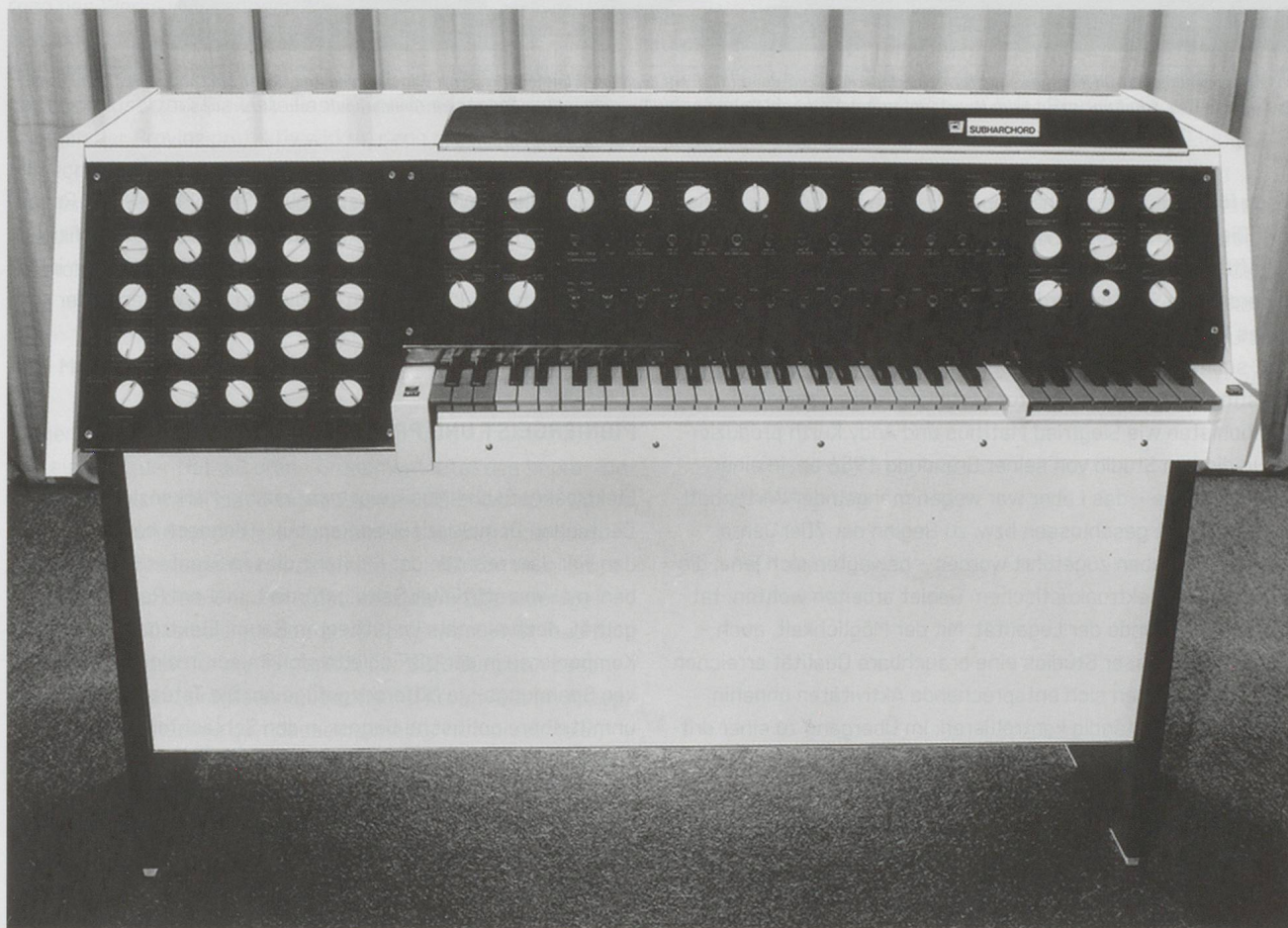
### «LABOR FÜR AKUSTISCH-MUSIKALISCHE GRENZPROBLEME»

Bourges, das TiP, schliesslich das Akademie-Studio stellen die Hauptzentren der Elektroakustik-Szene der DDR in den 1980er Jahren dar und widerlegen auch das vielerorts immer noch kursierende Image, elektroakustische Musik sei in der DDR-Diktatur schlicht verboten gewesen. Letzteres wäre zu einfach gewesen: Das System mied offene Verbote, denn solche hätten eine weit grössere Öffentlichkeit auf den Plan gerufen als es

künstlerisch-avantgardistische Bestrebungen jemals gekonnt hätten. Denn im Unterschied zu anderen Bedürfnissen – von Reisen über Delikatessen bis hin zu Lifestyle-Produkten – vermochten avantgardistische künstlerische Positionen eher nur Minderheiten zu aktivieren.

Weniger bekannt ist die Tatsache, dass sich die Geschichte elektroakustischer Musik in der DDR nicht auf diese wenigen wunderbaren Jahre fast schon (für DDR-Verhältnisse) absurder Freiheit beschränkt, sondern eine wechselvolle und keineswegs kontinuierliche Vorgeschichte hat. So besass die DDR das erste elektronische Studio des Ostblocks, und die Geschichte des im Rundfunktechnischen Zentralamt (RFZ) angesiedelten «Labors für akustisch-musikalische Grenzprobleme» gibt Auskunft sowohl über das Avantgarde- bzw. Kunstverständnis des DDR-Systems als auch über die Entwicklung elektroakustischer Musik in deren Anfangsjahren. Und natürlich erklärt sie auch, warum die Elektroakustik-Szene des Landes sich in solch spezifischer Weise entwickelte.

Die Geschichte elektroakustischer Musik im ostdeutschen Staat lässt sich in drei Phasen beschreiben. Die erste Phase beinhaltet in den 1960er Jahren die Arbeiten am erwähnten «Labor für akustisch-musikalische Grenzprobleme» beim DDR-Rundfunk in Berlin-Adlershof und der vorsichtigen Entwicklung



Aussergewöhnliches elektronisches Musikinstrument: das Subharchord. Foto: Archiv Steinke



Das Experimentalstudio im Rundfunk- und Fernseh-technischen Zentralamt (RFZ): Mit Regisseur Günther Rätz, Ernst Schreiber und Addy Kurth am Laborgerät; Tonassistentin Evelyn Garten, Schnittmeisterin Anita Maucksch (verdeckt), Gerhard Steinke, sowie Tonmeister Klaus Wagner am Tonmischpult. Foto: Archiv Steinke.

eines forschungsbezogenen musikalischen Produktionsbetriebes. Die Politik verfolgte mit dessen Förderung klare wirtschaftliche Interessen. In dieser Zeit wurde in dem Labor unter anderem das Subharchord, ein aussergewöhnliches elektronisches Musikinstrument, für das sich wegen dessen Untertönen bzw. subharmonischen Tönen heute wieder viele Forscher und Künstler interessieren, bis zur Fertigungsreife entwickelt. Komponisten wie Siegfried Matthus und Addy Kurth produzierten in diesem Studio von seiner Gründung 1956 an. In einer zweiten Phase – das Labor war wegen mangelnder Wirtschaftlichkeit längst geschlossen bzw. zu Beginn der 70er Jahre anderen Aufgaben zugeführt worden – bewegten sich jene, die dennoch auf elektroakustischem Gebiet arbeiten wollten, tatsächlich am Rande der Legalität: Mit der Möglichkeit, auch ausserhalb grosser Studios eine brauchbare Qualität erreichen zu können, liessen sich entsprechende Aktivitäten ohnehin kaum noch vollständig kontrollieren. Im Übergang zu einer dritten Phase bildete sich eine ernstzunehmende Generation von Komponisten elektroakustischer Musik heraus, zu denen insbesondere Georg Katzer, Lothar Voigtländer, aber auf ganz andere Weise auch Paul-Heinz Dittrich und zahlreiche jüngere Musiker wie Helmut Zapf und auch der ganz junge Hans Tutschku zu zählen sind. Sie nutzten Lücken und Widersprüche im System ebenso aus wie eine beginnende Liberalisierung, um zumindest

in bescheidenem Masse die speziellen Produktions- und Rezeptionsformen elektroakustischer Musik einigermaßen offiziell zu etablieren. Dies kulminierte in den letzten DDR-Jahren in der Gründung des elektronischen Studios an der Akademie der Künste in Berlin.

#### PIONIERGEIST UND PROTESTHALTUNG

Elektroakustische Musik war zwar nie ein Markenzeichen der Deutschen Demokratischen Republik – dennoch hat es sie in den vier Jahrzehnten der Existenz dieses Staates immer gegeben: mal von offizieller Seite gefördert, mal am Rande der Illegalität, doch niemals im luftleeren Raum. Elektroakustisches Komponieren in der DDR spielte sich immer in einem komplexen Spannungs-, ja Differenzgefüge ab. Die Tatsache, dass der unmittelbare politische Gegner in den Schlachten des «Kalten Krieges» die gleiche Sprache sprach und sich auf die gleichen kulturellen Wurzeln und Traditionen besinnen und berufen musste, spielt hier eine besondere Rolle und machte ihn in gewisser Weise zum Katalysator.

Gewiss stellt die Geschichte der elektroakustischen Musik der DDR einen Sonderweg dar, der sich bis in unsere Gegenwart spiegelt und der auch in Bezug auf ästhetische Bewertungen

berücksichtigt werden muss. Für die späten Jahre dieser Entwicklung – also im Wesentlichen die 80er Jahre des vergangenen Jahrhunderts – ist sinnfällig, wie kreativ und produktiv mit nicht sehr attraktiven technischen Arbeitsbedingungen umgegangen wurde. Abgekoppelt von der internationalen Entwicklung und doch immer wieder voller Neugier auf das, was «draussen» passierte, und jeden nur möglichen Einfluss in sich aufsaugend, beschritt man mitunter höchst eigenwillige Pfade, getrieben von einer Mischung aus ästhetischem Ausdruckswillen, Pioniergeist und Protesthaltung. Daraus erklärt sich auch die Fallhöhe zwischen fast schon rührender Naivität in technischen Belangen und hohem intellektuellem Anspruch, der aus dem die DDR-Geisteskultur prägenden kontinuierlichen Diskurs zwischen sehr verschiedenen Künstlern und Kunstinteressierten resultierte. Genau diese interkünstlerische Verbundenheit war der Grund dafür, dass Veranstaltungen mit experimenteller Musik ein sehr viel breiteres Publikum fand, als das auf dem freien Kunstmarkt des Westens je vorstellbar gewesen wäre. Der Beigeschmack des Anrühigen, zuweilen gar des Widerständigen wirkte weit über das übliche Spezialistenpublikum hinaus anziehend.

In der Provinz – also ausserhalb Berlins – waren es ohnehin oft Künstlergruppen von Schriftstellern, Bildkünstlern und eben auch Musikern, die in ihre Projekte auch elektroakustische Arbeiten einbezogen. So berichtet Michael von Hintzenstern (\*1956), der sich im Raum Weimar intensiv um die Popularisierung des Werks von Karlheinz Stockhausen bemühte, von seinen Aktivitäten in der Erfurter Galerie im Flur. Das Theater war nicht selten eine zusätzliche Motivation, um elektroakustische Mittel einzusetzen. Die Liste liesse sich fortsetzen, wobei der Rahmen der Provinz protektiv wirkte, denn oft waren dort Dinge möglich, die in der unter strenger Beobachtung stehenden Hauptstadt ausgeschlossen gewesen wären. Auch hier waren allerdings individuelle Entscheidungen verantwortlich für das Entstehen oder Nicht-Entstehen aussergewöhnlicher Projekte.

## NOT MACHT ERFINDERISCH

Prägend für die elektroakustische Praxis im deutschen Osten war eine aus der Not geborene Grundmentalität des Improvisierens. Dies zeichnete die Alltagskultur der DDR aus; man war einfallsreich im Improvisieren und einem Lavieren innerhalb der Grenzen des Legalen mit einem Gespür für kommunikative Feinheiten, das dem Bedürfnis nach sozialem Überleben geschuldet war. Das beliebte deutsche Sprichwort «Not macht erfinderisch» galt für die Mentalität der DDR-Bürger in besonderem Masse und prägte eine spezifische Kreativität im Alltag.

Für die Kunstszene galt dasselbe wie für Autoersatzteile, Eierlikör, Auslegware oder Kaffeemaschinen: Der DDR-Bürger wusste sich zu helfen, wenn es um die Befriedigung halblegaler Bedürfnisse ging. Ob Schnittmuster für Kleider oder Gitarrengriffe für unliebsame Rockmusiktitel – es entwickelte sich eine interessante Kultur des Imitierens. Die Ergebnisse sind allerdings keinesfalls mit dem vergleichbar, was man in der Gegenwart als Markenpiraterie bezeichnet. Vielmehr entfaltete die

ses Imitieren in der DDR besonders in den 70er Jahren eine spezifische Eigendynamik. Auch die sogenannte Hochkultur war davon nicht frei und entwickelte ihre eigene Spezifik, wenn Determiniertheit sich mit der besagten improvisatorischen Grundmentalität mischte.

Im Bereich des elektroakustischen Komponierens, das zwangsläufig an materielle und technische Voraussetzungen gebunden ist, war eine solche Grundhaltung natürlich in ganz besonderem Masse prägend. Deshalb blieb der in der DDR entstandenen elektroakustischen Musik und namentlich im Zeitabschnitt zwischen der Existenz der beiden zentralen Studios – jenes, das bis Anfang der 70er Jahre im «Labor für akustisch-musikalische Grenzprobleme» existierte und jenem, das schliesslich 1986 an der Akademie der Künste der DDR gegründet wurde – jener Pioniergeist erhalten, den Historiografen normalerweise mit der Frühphase der elektroakustischen Musik verbinden.

Die Notwendigkeit zu improvisieren machte letztlich auch einen besonderen Reiz aus. Ohne staatliche Studiokonventionen auszukommen, eröffnete Denkfreiheiten und erlaubte ohne entsprechende Rechtfertigungsstrategien produzieren zu können. Die Wahl eines Textes von Samuel Beckett in Paul-Heinz Dittrichs *Die anonyme Stimme* (1972) wäre im «Labor für akustisch-musikalische Grenzprobleme» ebenso wenig machbar gewesen wie die Produktion eines Stückes wie des besagten *Maikäfer flieg* von Lothar Voigtländer.

Auch wenn es später im Zusammenhang mit Aufführungen zu umso stärkeren Reglementierungen und Einschränkungen gekommen sein mag, so war die Folge dieser neuen Kreativität doch eine deutliche Befreiung auf der Produktionsseite. Interessanterweise entstand eine den westlichen Entwicklungen vergleichbare Elektroakustikszene mit DDR-spezifischen Strukturen erst in jenem Moment, wo der Versuch des ersten Studios im europäischen Ostblock gescheitert war. Natürlich müssen hier einige wenige Werke, wie Siegfried Matthus' *Galilei* oder Bernd Wefelmeyers *Protest / Studie I*, die im Adlershofer Studio entstanden waren, ausgenommen werden – sie wurden aber in der DDR-Öffentlichkeit kaum wahrgenommen.

1 Lothar Voigtländer im Interview mit der Autorin, 5.12.2009, Berlin.