

Julia Gläzel

Arnold Schönberg in der DDR

Ein Beitrag zur verbalen Schönberg-Rezeption

Dieser Band erscheint als Band 19
in der Reihe *sinfonia*
© Julia Gläzel
alle Rechte vorbehalten
Wolke Verlag Hofheim, 2013
Umschlaggestaltung: Friedwalt Donner, Alonissos

ISBN 978-3-95593-019-6

www.wolke-verlag.de

Inhalt

Danksagung	7
I Einleitung	9
1 Gegenstand und Vorgehensweise	11
2 Quellenlage und Forschungsstand	14
3 Grundlagen	21
3.1 Offizielle Erwartungen an Kunst/Musik in der DDR	21
3.2 Schönberg im westeuropäischen Musikleben/im Musikleben der Bundesrepublik Deutschland	24
3.3 Schönberg im Musikleben der DDR	28
II Formalismusverdacht	37
1 Diskussion in der Sowjetunion	39
2 Prager Kongress	46
3 Formalismusdiskussion in der SBZ/DDR	55
4 Schönberg und der Formalismusvorwurf	64
4.1 Darstellung Schönbergs in Periodika	67
4.1.1 Rezensionen bis 1948	67
4.1.2 Rezensionen ab 1948	69
4.1.3 Hanns Eisler, ein Schüler Arnold Schönbergs	73
4.2 Gründungskonferenz des Komponistenverbandes	75
4.3 Publikationen	82
4.3.1 <i>Musik im Zeitgeschehen</i>	83
4.3.2 <i>Musikalische Formlehre in unserer Zeit</i>	87
4.3.3 <i>Arbeits- und Studienmaterial zur Frage des Formalismus und Realismus in der Musik</i>	91
5 Zusammenfassung	94
III Ausdifferenzierung	97
1 Fünfziger Jahre	97
1.1 Akteure der Diskussion	100
1.2 Schönberg-Ehrung in der Deutschen Akademie der Künste	115
1.2.1 Konzert	117
1.2.2 „Mein Lehrer Arnold Schönberg“	118
1.2.3 Reaktionen	121

1.3	Schönberg und die Zwölftontechnik – Diskussion im Komponistenverband	127
1.4	Schönberg und die Zwölftontechnik – Darstellung in Periodika	137
1.5	„Antifaschistische Bekenntniswerke“	144
2	Sechziger Jahre	151
2.1	Eisler und / versus Schönberg	154
2.1.1	Aufsatz von Nathan Notowicz	155
2.1.2	Aufsatz von Eberhardt Klemm	162
2.2	Die „umfunktionierte“ Zwölftontechnik	165
2.3	Verbandsdiskussion	168
2.3.1	Diskussion bis 1964	170
2.3.2	Diskussion ab 1964	174
3	Zusammenfassung	184
IV	Etablierung	187
1	Politik – Kulturpolitik – Musikpolitik	188
2	„Tradition und Erbe“	193
3	Veränderung des Schönberg-Bildes	201
4	Veranstaltungen zu Schönbergs 100. Geburtstag und 25. Todestag	209
4.1	Öffentliche Sitzung der Sektion Musik der Akademie der Künste der DDR	211
4.2	Kulturbundkonferenz „Schönberg in der Diskussion“	219
4.3	DDR-Erstaufführung von <i>Moses und Aron</i>	227
4.4	Publikation und Ausstellung in der Akademie der Künste der DDR	243
4.4.1	Publikation	243
4.4.2	Ausstellung	246
4.4.3	Auswertung und Berichterstattung	254
5	Zusammenfassung	257
V	Schluss	259
	Anlage 1: Dokumente zur <i>Moses und Aron</i>	269
	Anlage 2: Konzerte mit Werken Arnold Schönbergs in der DDR bis 1989	272
	Abkürzungsverzeichnis	296
	Literaturverzeichnis	298
	Archivsiglen	325

Danksagung

Einen Beitrag zur Rezeption Arnold Schönbergs zu liefern, macht sich die vorliegende Untersuchung zur Aufgabe, die bei der Technischen Universität als Promotionsschrift vorgelegt und im Frühjahr 2010 verteidigt wurde.

Ohne weitreichende fachliche, finanzielle und ideelle Unterstützung wäre diese Arbeit nicht zustande gekommen. Mein Dank gilt in erster Linie meinem Doktorvater Prof. Dr. Christian Martin Schmidt sowie meinem Zweitgutachter Prof. Dr. Mathias Hansen. Beide standen mir stets mit Hinweisen, inhaltlichen Anstößen und manch aufmunterndem Wort zur Seite. Ferner danke ich den Mitarbeitern des Bundesarchivs (Außenstelle Berlin), des Sächsischen Hauptstaatsarchivs, des Deutschen Musikarchivs und des Archivs der Akademie der Künste, Berlin für den unproblematischen Zugang zu den Quellen und die stets freundliche, zuvorkommende und kompetente Beratung und Betreuung.

Für Gespräche und Hinweise danke ich Stephan Dörschel, Dr. Werner Grünzweig, Prof. Dr. h.c. Joachim Herz († 2010), Heiko Hübner, Prof. Dr. Günter Mayer († 2010), Prof. Dr. Klaus Mehner, Norbert Molkenbur, Christian Niklew, Prof. Dr. Eberhard Rebling († 2008) sowie Daniela Reinhold; für die Erlaubnis bisher nicht publizierte Quellen zu veröffentlichen: Dr. Sabine Baumgärtner, Maxim Dessau, Hans-Jürgen Diener, Erwin Döring, Dr. Christoph Felsenstein, Ine Klemm, John Knepler, Marion Meyer, Prof. Siegfried Matthus, Daniel Poszner und der Sächsischen Staatsoper Dresden.

Gefördert wurde die vorliegende Untersuchung von der Konrad-Adenauer-Stiftung. Sie ermöglichte mir nicht nur das konzentrierte Arbeiten am Thema aufgrund eines dreijährigen Promotionsstipendiums, sondern auch die Teilnahme am Kolleg „Die Beziehungen zwischen beiden deutschen Staaten und Gesellschaften in der Zeit ihrer Teilung“. Den Verantwortlichen und beteiligten Sachbearbeitern sei an dieser Stelle herzlich gedankt, ebenso meinen Konstipendiaten Joachim Samuel Eichhorn, Tina Kwiatkowski-Celofiga, Sebastian Lindner, Gunnar Peters, Daniel Scharenberg, Verena Schädler, Petra Schweizer-Martinschek und Marc Theurer. Für zahlreiche Anregungen, fachliche Ratschläge und lange Diskussionen bin ich im besonderen Maße meinen Freunden und Kollegen zu Dank verpflichtet.

Schlussendlich danke ich meiner Familie: Josef, der mich stets bestärkt hat, wenn ich an mir gezweifelt habe und meinen lieben Eltern, die mir ein sorgenfreies Studium ermöglichten und mich über die Jahre hinweg mit viel Zuspruch, motivierender Kritik und Geduld begleiteten. Ihnen ist dieses Buch gewidmet.

Julia Gläzel
Berlin, April 2013

I EINLEITUNG

Die DDR stellt ein sowohl geografisch wie zeitlich fest umrissenes Kapitel der Geschichte Deutschlands dar. Seit 1949 existierte sie über vierzig Jahre hinweg. 1989 fiel die Berliner Mauer, bis schließlich die 10. Volkskammer am 3. Oktober 1990 den Beitritt der Bundesländer zur Bundesrepublik Deutschland beschloss und durchführte.¹ Die über vierzig Jahre andauernde Teilung der Staatsnation bedeute aber nicht die Beseitigung der deutschen Kulturnation. Vielfältige Traditionenbeziehungen spielten vielmehr in beiden deutschen Staaten eine bedeutende Rolle,² ebenso wie die Ablehnung des jeweils anderen politischen Systems. Sowohl die DDR als auch die Bundesrepublik Deutschland waren (bis weit in die sechziger Jahre hinein) nicht bereit, die Existenz des anderen deutschen Staates offiziell anzuerkennen. Aus dieser Konfrontation resultierte das Generieren von Feindbildern, die der Abgrenzung dienten. Gleichzeitig versuchte man das eigene System nicht zuletzt durch einen Rückgriff auf geschichtliche Traditionen zu legitimieren. Problematisch erwies sich dabei, dass nur eine *gemeinsame* Vergangenheit existierte.

Parallel zum Aufbau der neuen Gesellschaft wurde in der DDR dazu aufgerufen, eine neue Kultur zu erschaffen, die sich von der westlichen unterscheiden sollte. Beeinflusungen des kulturellen Lebens existieren wohl überall. Das Besondere aber ist, dass die Staatsmacht in der DDR die Deutungshoheit für sich beanspruchte. Kunst im Allgemeinen galt als Bereich der Ideologie und seit 1949 wurde immer deutlicher, welche Forderungen damit verbunden waren. Ebenfalls von der SED-Führung vorgegeben, war die Konzeption von Tradition und Erbe, die um 1950 die gesamte Moderne ausschloss und sie auch später nur zögerlich integrierte. Einige Künstler und Wissenschaftler sympathisierten mit diesen Vorgaben, daneben gab es aber auch zahlreiche, die der theoretischen Bestimmung der quasi „richtigen“ Anknüpfungspunkte mit Skepsis gegenüberstanden und sich bisweilen auch offen dagegen aussprachen. Die genannten Faktoren behinderten vorerst die Beschäftigung mit den avancierten Entwicklungen und Strömungen des frühen 20. Jahrhunderts und beeinflussten sie auch später. Im Musikbereich lässt sich dieser Prozess geradezu exemplarisch an den Diskussionen über Arnold Schönberg nachzeichnen.

1 Siehe dazu die demnächst als Druck erscheinende Dissertation von Gunnar Peters mit dem Titel *Das Parlament der deutschen Einheit. Die 10. Volkskammer der DDR im Prozeß der Wiedervereinigung*.

2 Im Kulturbereich wurde die „Weimarer Klassik“ zur ideellen Vorgeschichte der DDR erklärt. Innerhalb des Tradition- und Erbekonzepts waren zudem die „frühbürgerliche Revolution“, die kommunistischen und sozialistischen Bestrebungen in der Weimarer Republik sowie der kommunistische Widerstand während der NS-Zeit von Anbeginn integriert. Die Bundesrepublik Deutschland bezog sich ebenfalls auf bestimmte Tendenzen in der Geschichte. Dazu zählten liberale Verfassungs- und Rechtstraditionen vor 1933, die Revolution 1848/49, die Weimarer Verfassung und der (vorrangig christliche und militärische) Widerstand gegen Hitler. Im kulturellen Bereich lassen sich ebenso Rekurse auf die Klassik finden. HORST MÖLLER, Demokratie und Diktatur, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* B 3/2007, S. 4.

Heute, zu Beginn der 21. Jahrhunderts, hat Schönberg einen festen Platz in der Musikgeschichte. Seine „auslösende und verändernde Kraft“³ wird heute niemand mehr bestritten. Doch lange Zeit bereitete seine Einordnung und Bewertung erhebliche Schwierigkeiten. Bereits zu seinen Lebzeiten waren einige Aufführungen seiner Werke von Tumulten und Protesten, bisweilen auch von Handgreiflichkeiten innerhalb des Publikums begleitet.⁴ Schönberg war und blieb bis viele Jahre nach seinem Tod (1951) umstritten. Er selbst mutmaßte: „Die zweite Hälfte dieses Jahrhunderts wird durch Überschätzung schlecht machen, was die erste Hälfte durch Unterschätzung gut gelassen hat an mir.“⁵ Ob etwas an ihm gut gelassen, weil sein Schaffen unterschätzt wurde, bleibt sicherlich fraglich. Schönberg sollte aber Recht behalten, wenn er von der Überschätzung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sprach. Die Gründe hierfür sind jedoch nicht allein in seinen Kompositionen zu suchen. Am Beispiel der DDR wird deutlich, dass die Staatsmacht selbst die Wirkungsmöglichkeiten der Künste deutlich überschätzte. Auch wenn musikalisch-praktische Anweisungen, wie sozialistisches Komponieren auszusehen habe, kaum gegeben wurden, bestand doch – gerade um 1950 – Einigkeit darüber, an welchen Komponisten es sich zu orientieren galt. Schönberg wurde zu diesem Zeitpunkt aus der musikalischen Tradition ausgeklammert und sein Schaffen zur Wurzel des „spätbürgerlichen Modernismus“ erklärt. Diesen galt es zu bekämpfen, später sich davon abzugrenzen, bis Schönberg schließlich in den siebziger Jahren als „Klassiker der Moderne“ gefeiert wurde.

Deutlich wird der Prozess der allmählichen Akzeptanz bei einem Vergleich der Schönberg-Artikel zweier Ausgaben (1960, 1974) des *Konzertbuchs Orchestermusik*.

„Drohende Gefahr, Angst, Katastrophe‘ [...] [sind] die Grundstimmung nicht nur dieser Komposition [„Begleitmusik zu einer Lichtspielszene“ op. 34], sondern (wenn man von den Arbeiten der tonalen Periode absieht) des Schönbergschen Lebenswerks überhaupt. In diesen Werken gibt es kein einziges Stück, das Freude oder auch nur Fröhlichkeit ausdrücken würde. Wenn in der ‚Ode an Napoleon‘, op. 41 (1942), der Sprecher das Wort ‚Freiheit‘ ausspricht, so – verstummt die Musik. Bei Schönberg hatte dieses Verstummen vor dem Positiven gewiß einen weltanschaulichen Grund: seinen hartnäckigen Unglauben an die Befreiung, an das Glück der Menschheit.“⁶

Verfasser des Artikels war Marcel Rubin, der Mitte der fünfziger Jahre gegen die Akademie-Rede Eislers (1954) und die darin vorgenommene historische Verortung Schönbergs

-
- 3 Ulrich Dibelius, Vorwort, in: *Herausforderung Schönberg: Was die Musik des Jahrhunderts veränderte*, hrsg. von Ulrich Dibelius, München 1974, S. 7.
- 4 Siehe dazu: *Die Befreiung des Augenblicks: Schönbergs Skandalkonzerte 1907 und 1908. Eine Dokumentation*, hrsg. von Martin Eybl, Wien etc. 2004 (= Wiener Veröffentlichung zur Musikgeschichte Bd. 4, hrsg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp).
- 5 Zit. nach: „Erst nach dem Tode anerkannt werden.“ Brief Arnold Schönbergs an Paul Dessau [und viele andere] vom 16.9.1949, in: *Forum: Musik in der DDR. Arnold-Schönberg 1874–1951. Zum 25. Todestag des Komponisten*, hrsg. von Mathias Hansen und Christa Müller, Berlin (Ost) 1976 (= Arbeitshefte der Akademie der Künste der DDR, Nr. 24), Teil: Bilddokumente, ohne Foliierung (dort als Faksimile). Schönberg zitierte in diesem Schreiben einen eigenen Aphorismus.
- 6 MARCEL RUBIN, Arnold Schönberg (1874–1951), in: *Konzertbuch Orchestermusik*, 2. Teil, 19. bis 20. Jahrhundert, hrsg. von Karl Schönewolf, Berlin (Ost) 1960, S. 790.

polemisiert hatte.⁷ Im Gegensatz dazu hatte sich der Wortlaut in der zweiten Ausgabe deutlich verändert. Zudem wählte man mit Eberhardt Klemm einen Autor, der ein wissenschaftliches Interesse an dem Komponisten besaß. Über Schönberg und die Zwölftontechnik hieß es dort:

„Es wird jedoch vergessen, daß die Hälfte seines Lebenswerkes nicht nach dieser Methode [der Zwölftontechnik] entstanden ist und daß man ihre Prinzipien nicht kennen braucht, um den musikalischen Vorgängen seiner Werke folgen zu können. Die Technik, die kompositorischen Methoden überhaupt berühren zwar den Stil der Musik, entscheiden aber nicht über ihren Wert oder Unwert. Bereits die frühen, atonalen Werke Schönbergs sind genial.“⁸

1 Gegenstand und Vorgehensweise

Gegenstand der vorliegenden Untersuchung ist die Diskussion über Arnold Schönberg in der DDR. Mehrere Ebenen müssen in dieser Betrachtung berücksichtigt werden. Ging es allein um die Publikumsgunst – wie es Christian Martin Schmidt formuliert –, „die sich an der Zahl der Konzertveranstaltungen und Zuhörer ablesen lässt [...], so wären im Hinblick auf Schönberg wenige Worte zu verlieren.“⁹ Mit einem ähnlichen Sachverhalt wäre man konfrontiert, stünde die kompositorische Schönberg-Rezeption im Mittelpunkt der Untersuchung. Ebenso wie im bundesrepublikanischen/westeuropäischen Musikleben kann man auch in der DDR kaum von einer wahrhaften Schönbergnachfolge sprechen, beispielsweise im Sinne der von Simone Hohmeier dargestellten Bartók-Rezeption durch György Kurtág.¹⁰ Dennoch, auch die Komponisten aus der DDR ließen sich von Schönbergs musikalischen Neuerungen anregen. Wie das als sozialistisches Vorzeigewerk gepriesene Melodram *Lilo Hermann* zeigt, beschäftigte sich Paul Dessau mit dem Aspekt Musik und Sprache bei Schönberg,¹¹ Friedrich Schenker komponierte 1972 eine Hommage à Arnold SCHÖNBERG.¹² Dem ersten Satz seiner Orchesterkomposition *Landschaften für großes Orchester* (1974) gab er den Titel „Farben“ aufgrund des starken Eindrucks, den er während der Tonbandproduktion der *Orchesterstücke* op. 16 empfangen hatte. Jakob Ullmann urteilte rückblickend, dass es für Komponisten „überhaupt keine

7 RUBIN, MARCEL: Was bedeutet uns Schönberg. Eine Antwort an Hanns Eisler, in: *Musik und Gesellschaft*, 5. Jg. (1955), Heft 9, S. 2–3.

8 Eberhardt Klemm, Arnold Schönberg, in: *Konzertbuch Orchestermusik* (begründet von Karl Schönewolf), hrsg. von Hansjürgen Schaefer, Leipzig 1974, S. 168.

9 CHRISTIAN MARTIN SCHMIDT, Arnold Schönberg, in: *MGG²*, Personenteil, Bd. 14, Kassel etc. 1997, Sp. 1637.

10 SIMONE HOHMAIER, *Ein zweier Pfad der Tradition. Kompositorische Bartók-Rezeption*, Saarbrücken 2003.

11 FRANK SCHNEIDER, Von Gestern auf Heute: Die Wiener Schule im Schaffen von Komponisten der DDR, in: *Bericht über den 2. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft: „Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts“*, hrsg. von Rudolf Stephan und Sigrid Wiesmann, Wien 1986, S. 125.

12 Das Autograph trägt den Titel *Klavierstück I*: [AdK, Berlin, FSA, Nr. 102]. Es erschien 1979 beim Deutschen Verlag für Musik in dem von Ferdinand Hirsch herausgegeben Sammelband *aspekte zeitgenössischer klaviermusik* (DV 8020), S. 75.

Frage [war], dass man sich an Schönberg oder Webern orientierte, wenn man ernsthaft komponiert“.¹³ Befragt nach ihren musikalischen Vorbildern, gaben viele Komponisten aus der DDR zwar die Vertreter der Wiener Schule an, doch gibt es in Bezug auf Schönberg selten konkret nachweisbares produktives Nachschaffen.

Der rein musikalischen Auseinandersetzung steht eine weit umfangreichere verbale und wissenschaftliche Beschäftigung mit Schönberg gegenüber, sowohl im ost- wie im westeuropäischen Musikleben.¹⁴ Das Besondere an der Diskussion über Schönberg in der DDR aber ist, dass den individuellen Anschauungen ein offiziell proklamiertes Konzept gegenüberstand. Woran sich die Komponisten zu orientieren hatten, wurde mehr als deutlich unterstrichen: an den „Großen Meistern“ wie beispielsweise Johann Sebastian Bach und Ludwig van Beethoven. Vertreter der so genannten „spätbürgerlichen Moderne“ wurden hingegen zu Feindbildern erklärt. Nicht jeder war aber bereit, das inhaltlich stark eingeschränkte Tradition- und Erbmodell als gültig für sein eigenes Schaffen zu betrachten. Beide Ebenen konnten deshalb eine beträchtliche Differenz entfalten und boten nicht nur ab und zu Anlass zur Diskussion. Vielmehr stellt sich die Auseinandersetzung um die Bedeutung Schönbergs als ein bisweilen unversöhnlich scheinender Widerstreit dar.

Um jene Situation und den Prozess der allmählichen Akzeptanz des Komponisten nachzeichnen zu können, ist es notwendig, verschiedene Rahmenbedingungen und Einflussfaktoren darzustellen sowie Zusammenhänge und Widersprüche aufzuzeigen. Zu den Rahmenbedingungen und Einflussfaktoren zählen die politische Faktoren, biografische Perspektiven und die Diskussionen über zeitgenössisches Komponieren einerseits und über Traditionslinien andererseits. Gerade jene Diskussionen können nicht unabhängig von der in der DDR herrschenden Ideologie verstanden werden, da jedes Werk anhand bestimmter definierter Kriterien rezipiert und bewertet wurde. Das betraf nicht nur das zeitgenössische Komponieren, sondern auch den Umgang mit Komponisten der Vergangenheit. Das Bewertungsschema erweist sich – vor allem unmittelbar nach der Gründung der DDR – (ähnlich wie die Anforderungen an realistisches Komponieren) als abgeleitet von allgemeinen politischen Grundsätzen und beschränkte sich vorrangig auf Dichotomien: rückwärtsgewandt vs. fortschrittlich, inhuman vs. human, das eine sei vollständig abzulehnen, das andere zum Besitz des Volkes zu erklären etc.¹⁵ Neben der theoretischen

13 Clemens Kühn, Deckname „Theater“. Was die Stasi über einen Musikkorrespondenten sammelte – und wessen er mit (nicht nur) ihrer „Hilfe“ sich erinnert. Aufzeichnungen, Musik, Gespräche mit den Komponisten Friedrich Goldmann, Georg Katzer, Siegfried Matthus, Jakob Ullmann und mit dem Regisseur Peter Konwitschny Bayern2 Radio, 26.10.1999: www.gf-kuehn.de/feature/theaddr.htm. Das Manuskript befindet sich in: [AdK, Berlin, PKA, Nr. 754].

14 Fricke beschreibt diese Situation auch für das westeuropäische Musikleben. STEFAN FRICKE, *Totgesagte leben trotzdem! Zur verbalen Schönberg-Rezeption europäischer Komponisten seit 1950*, in: *Stil oder Gedanke? Zur Schönberg-Rezeption in Amerika und Europa*, hrsg. von Stefan Litwin und Klaus Velten, Saarbrücken etc. 1995 (= Schriftenreihe der Hochschule des Saarlandes für Musik und Theater, Bd. 3), S. 157.

15 Augenscheinlich wird diese Betrachtung und Indienstnahme eines Komponisten erstmals beim Bach-Jubiläum im Jahre 1950. Siehe dazu die Beiträge in: *Musik und Gesellschaft*, 1. Jg. (1951), Heft 1. Vgl. mit der Bewertung „spätbürgerlicher“ Komponisten. Siehe dazu vor allem: II 4.2 „Gründungskonferenz des Komponisterverbandes“ sowie II 4.3 „Publikationen“.

Bestimmung und Bewertung des Erbes existierte eine weitere Ebene: die individuelle Position. Sie war geprägt von den Anschauungen und Präferenzen der an der Diskussion beteiligten Akteure. Allein das Vorhandensein beider Ebenen setzt voraus, dass nicht alle Bereiche der Gesellschaft von Partei und Staat „durchherrscht“ waren. Steuerung und Durchdringung mögen das angestrebte Ziel gewesen sein, doch stieß die Führung oftmals auf Grenzen, bisweilen auch auf Gegentendenzen.¹⁶

Untergliedert ist die Studie in drei Abschnitte: Formalismusverdacht, Ausdifferenzierung und Etablierung, innerhalb deren die wechselhafte, bisweilen auch widersprüchliche, aber dennoch kontinuierliche Diskussion um die Bedeutung des Komponisten dargestellt wird. Der gewählte Untersuchungszeitraum umfasst dreißig Jahre. Er beginnt nach dem Ende des 2. Weltkriegs und endet mit den Feierlichkeiten zu Ehren von Schönbergs 100. Geburtstag und 25. Todestag Mitte der siebziger Jahre. Damit umfasst er im Wesentlichen vier Perioden der DDR-Geschichtsschreibung, die Hermann Weber als Vorgeschichte (1945 bis 1949), Aufbau des Sozialismus (1949 bis 1961), Festigung der DDR (1961 bis 1970) sowie die DDR zwischen Stabilität und Krise (1971 bis 1980) bezeichnet.¹⁷ Natürlich spielte der Komponist auch während der achtziger Jahre im Musikleben der DDR eine Rolle. Doch das offizielle Schönberg-Bild war mit den Feierlichkeiten der siebziger Jahre festgeschrieben. Die Prämisse, das Jahr 1976 als Endpunkt der Untersuchung zu betrachten, ist demnach dem Forschungsinteresse geschuldet. Die zentrale Fragestellung der vorliegenden Untersuchung, der sich historisch-deskriptiv genähert wird, lautet: Wie konnte Schönberg, der um 1950 noch unter Formalismusverdacht stand, am Ende der Zeitspanne als Klassiker der „bürgerlichen“ Musikkultur gefeiert werden? Daraus ergeben sich weitere Problemstellungen, die in den einzelnen Kapiteln behandelt werden: Wie kam es, dass Schönbergs Werk unmittelbar nach der Gründung der DDR verunglimpft wurde? Welche Akteure waren maßgeblich an der Diskussion beteiligt? Welche Einflussfaktoren existierten und aus welchen Bereichen kamen diese? Unter welchen Gesichtspunkten erfolgte die Beschäftigung mit dem Komponisten? In welchen Etappen verlief der Prozess der allmählichen Annäherung? Welche Feierlichkeiten gab es zu Ehren Schönbergs während der siebziger Jahre? Und wie hatte sich bis dahin die Argumentation verändert? Neben dem Wandel des offiziellen Schönberg-Bildes, dem das Hauptinteresse der vorliegenden Untersuchung gilt, beschreibt ein Grundlagen-Kapitel die Möglichkeiten, sich über das Werk des Komponisten in der DDR zu informieren und sich mit dessen Schaffen auseinanderzusetzen. Es handelt sich demnach nicht um eine musikalisch-analytische Arbeit, sondern um eine Untersuchung, die sich der Diskussion und dem Denken über Musik zuwendet.

Auf einen letzten Punkt sei an dieser Stelle noch verwiesen: Gerade zu Beginn der DDR stößt man bei der Bewertung Schönbergs auf Vorurteile (beispielsweise: die Zwölfton-

16 Grundlegend dazu: JÜRGEN KOCKA, Eine durchherrschte Gesellschaft, in: *Sozialgeschichte der DDR*, hrsg. von Hartmut Kaelble, Jürgen Kocka und Hartmut Zwahr, Stuttgart 1994, S. 553, FN 23.

17 Systematisierung nach: HERMANN WEBER, *Die DDR 1945–1990*, München³ 1999 (= Oldenburg Grundriss der Geschichte, hrsg. von Jochen Bleichen, Lothar Gall und Hermann Jakobs, Bd. 20).

technik ersetze mangelndes Talent und fehlende Fantasie, sie könne keine Gefühle ausdrücken, sie sei ein abstraktes Spiel etc.), die bereits zu Schönbergs Lebzeiten geäußert wurden. Zugleich bezog man sich aber auch auf Äußerungen des Komponisten, die jedoch nicht kritisch (oder nur innerhalb des eigenen Konzepts) hinterfragt wurden. Prominentes Beispiel dafür ist Schönbergs Darstellung, dass der Übergang von der erweiterten Tonalität zur Atonalität eine logische und folgerichtige Entwicklung und die Reihentechnik selbst bereits im „Keim des atonalen Tonmaterials“ enthalten sei.¹⁸ Inzwischen besteht in der Forschung weitgehend Einigkeit darüber, dass es sich bei dieser Darstellung um ein historisches Konstrukt handelt.¹⁹ Doch gerade das Bemühen, sein eigenes Schaffen in eine historische Perspektive zu stellen, ist zentral für das offizielle Schönberg-Bild in der DDR. Anfangs wurde ihm der Bruch mit der Tradition unterstellt. Schlussendlich erweist sich diese geschichtliche Verortung aber als eines der Hauptargumente, mit denen Schönberg „legalisiert“ und ins eigene Traditions- und Erbekonzept integriert werden konnte. Neben diesem Beispiel finden sich in der vorliegenden Untersuchung noch viele weitere, anhand deren deutlich wird, dass man sich von Schönbergs eigenen Vorstellungen bisweilen erheblich entfernt hatte oder aber sie nicht im jeweiligen Kontext betrachtete oder betrachten wollte. Doch kann nicht jedes Argument, das im Laufe der Auseinandersetzung für oder wider ihn geäußert wurde, mit den Ansichten und Darlegungen des Komponisten abgeglichen werden. Dafür sind diese zu vielschichtig und zudem Wandlungen unterworfen.

2 Quellenlage und Forschungsstand

Beschäftigt man sich mit einem Thema, das einen Beitrag zur Aufarbeitung der DDR-Geschichte leisten soll, steht man kaum vor dem Problem, nicht genügend Quellen zusammenzutragen zu können. Wie wenige andere Kapitel deutscher Geschichte sind diese vierzig Jahre dokumentiert und das Material weitgehend einsehbar.²⁰

Für die vorliegende Untersuchung wurden verschiedene Quellentypen herangezogen und ausgewertet. Artikel aus Zeitschriften und Zeitungen geben Auskunft über individuelle Anschauungen und Einschätzungen der Bedeutung Schönbergs, darüber hinaus aber auch einen Einblick in die jeweils geltende politische/musikpolitische Linie. Letzteres wird besonders deutlich anhand der Zeitschrift der Komponistenverbandes (*Musik und Gesellschaft*) und der Tageszeitung der SED (*Neues Deutschland*). Aber auch Rezensionen, die in

18 SCHMIDT, Arnold Schönberg (Anm. 9), Sp. 1616.

19 Ebd. Siehe auch: ANDREAS MEYER, ULLRICH SCHEIDELER, Einleitung, in: *Autorschaft als historische Konstruktion. Arnold Schönberg – Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolger und Interpreten*, hrsg. von Andreas Meyer und Ullrich Scheideler im Auftrag des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Stuttgart etc. 2001, S. 10.

20 Die Sperrfrist ist bei nahezu allen Beständen mit dem Ende der DDR erloschen. Siehe § 5 (5) Bundesarchivgesetz.

Lokalzeitungen oder aber in der Wochenzeitung des Kulturbundes *Sonntag*²¹ erschienen, liefern Informationen über das offizielle Schönberg-Bild. Von besonderer Bedeutung sind sie bis zum Erscheinen von *Musik und Gesellschaft* (April 1951). Obwohl sich bis dahin schwerlich eine einheitliche Position im Sinne eines offiziell proklamierten Schönberg-Bildes ausmachen lässt, zeigt sich in der Berichterstattung ab 1948 doch eine zunehmende Skepsis gegenüber dem Komponisten und mit ihm zusammen gegenüber der Neuen Musik. Darüber hinaus erweist sich die Auswertung von Artikeln aus Lokalzeitungen bis in die siebziger Jahre als außerordentlich wichtig, wenn es um die Berichterstattung über die Feierlichkeiten zu Ehren Schönbergs geht. Großteils wurden die Zeitungen in der Zeitschriftenabteilung der Staatsbibliothek eingesehen, darüber hinaus aber auch zwei Sammlungen einbezogen: Dokumentationsfonds zum deutschsprachigen Theater an der Akademie der Künste, Berlin und die Satellite Collections im Arnold-Schönberg-Center, Wien.²² Die dort aufbewahrten Zeitungsartikel geben vor allem Auskunft über die Aufführung von Schönbergs *Moses und Aron* in Dresden (1975).

Das verwendete Material aus Personalauslagen und Institutionsarchiven entstammt hauptsächlich der Akademie der Künste, Berlin (AdK) und der Stiftung Parteien und Massenorganisationen (SAPMO) im Bundesarchiv. Während im Bundesarchiv vorwiegend Bestände der Abteilung Kultur sowie der Abteilung Wissenschaft des ZK der SED, des Büros Kurt Hager und des Kulturbundes eingesehen wurden, waren in der Akademie der Künste vor allem das Archiv des Komponistenverbandes der DDR (VKM) und das Archiv der Akademie der Künste der DDR (AdK-O) wichtige Institutionsbestände. Für den Untersuchungszeitraum wurde das dort befindliche relevante Quellenmaterial vollständig einbezogen. Dieses Material erweist sich insofern als problematisch, als bis in die siebziger Jahre hinein nicht alle Sitzungen, Kongresse etc. in stenografischer Niederschrift überliefert sind. Dennoch gewährt es detaillierte Einblicke in den Umgang mit dem „schwierigen“ Erbe Schönberg, da es nicht nur Auskunft über die offizielle Betrachtungsweise, sondern auch über individuelle Einschätzungen sowie über die sich daraus ergebenden Problemstellungen gibt.

Des Weiteren befinden sich zahlreiche Nachlässe von Komponisten, Musikwissenschaftlern und die Sammlung Musik in der Archivabteilung Musik der Akademie der Künste, Berlin. Quellenmaterial aus dem Paul-Dessau-Archiv (PDA), Hanns-Eisler-Archiv (HEA), Ernst-Hermann-Meyer-Archiv (EHMA),²³ Rudolf-Wagner-Régeny-Archiv

21 Der Untertitel des *Sonntags* wechselte im Laufe der Jahre. Seit der ersten Ausgabe (7.7.1946) trug sie den Untertitel „Eine Wochenzeitung für Kulturpolitik. Kunst und Unterhaltung“. Dieser änderte sich ab Nr. 35 im Jahre 1948 in „Wochenzeitung für Kultur, Politik und Unterhaltung“. Während des Jahres 1959, ab Nr. 47 lautete er: „Wochenzeitung für Kulturpolitik, Kunst und Wissenschaft. Siehe dazu: VERENA BLAUM, *Kunst und Politik im Sonntag 1946–1958. Eine historische Inhaltsanalyse zum deutschen Journalismus der Nachkriegsjahre*, Köln 1993.

22 Bereits das Arnold Schoenberg Institute der University of Southern California in Los Angeles begann Dokumente mit Schönberg-Bezug zu sammeln. Das seit 1974 zusammengetragene Material ergänzt als „Satellite Collections“ den Nachlass Arnold Schönbergs.

23 Einige Dokumente aus dem Ernst-Hermann-Meyer-Archiv, auf die sich in der vorliegenden Untersuchung bezo gen wurde, tragen keine Signatur, da der Nachlass während der Recherche phase noch nicht vollständig verzeichnet vorlag.

(RWRA) und Eberhardt-Klemm-Archiv (EKA) hatte für die vorliegende Untersuchung besondere Relevanz. Anhand der gesammelten ganz unterschiedlichen Quellentypen können individuelle Ansichten über Schönberg (beispielsweise anhand von Korrespondenzen, Notizen und Manuskripten) nachgezeichnet werden. Der Nachlass von Harry Goldschmidt befindet sich in der Staatsbibliothek Berlin,²⁴ die von Karl Laux und Johannes Paul Thilman in der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB). Zählt man die Personalbestände hinzu, die an der Akademie der Künste eingesehen wurden, sind die Archive der Hauptakteure der Diskussion um Schönberg in der DDR der fünfziger und sechziger Jahre im Wesentlichen eingesehen worden. Drei wichtige Personen fehlen allerdings: Georg Knepler, Nathan Notowicz und Eberhard Rebling. Bis zum heutigen Zeitpunkt ist kein Nathan-Notowicz-Archiv eingerichtet oder aber der Nachlass einer Institution übergeben worden. Im Gegensatz dazu existiert an der Akademie der Künste zwar das Georg-Knepler-Archiv, doch die dort aufbewahrten Materialien sind für die vorliegende Untersuchung nicht aussagekräftig. Eberhard Rebling starb im Sommer 2008, zu einem Zeitpunkt, als die Quellenrecherche bereits abgeschlossen war. Der Teil-Vorlass, der 2002 an die Akademie der Künste übergeben wurde,²⁵ besitzt kaum Relevanz für die vorliegende Untersuchung. Um dennoch Auskunft über seine persönlichen musikalischen Anschauungen und seine Einstellung zu Schönberg zu erhalten, führte ich im August 2007 ein Gespräch mit Rebling. Das Interview wurde auf Tonband aufgezeichnet und liegt transkribiert und autorisiert vor.

Wichtige Informationen für die Übersicht „Konzerte mit Werken Arnold Schönbergs in der DDR bis 1989“²⁶ stammen erstens aus Überblicksdarstellungen, zweitens aus Personalbeständen (bspw. Hanns Eisler, Eberhardt Klemm), in denen unter anderem Programme und Rezensionen enthalten sind, drittens aus Sammlungen (Programme, Zeitungsartikel) der jeweiligen Institutionen sowie vierten aus dem umfangreichen Dokumentationsmaterial, das im Deutschen Musikarchiv aufbewahrt wird. Dort befinden sich die Bestände des Musikinformationszentrums des Komponistenverbandes der DDR (MIZ im VKM). Auskunft über Rundfunkproduktionen gibt zudem das Deutsche Musikarchiv Potsdam Babelsberg (DRA), das nicht nur Tonbänder der Sendungen aufbewahrt, sondern auch die Korrespondenz des DDR-Rundfunks.

Material zur Planung und Aufführung von *Moses und Aron* in Dresden, zur Lesart des Werkes des Regisseurs Harry Kupfer befindet sich im Archiv der Sächsischen Staatssopera Dresden und im Sächsischen Hauptstaatsarchiv (Staatsschauspiel Dresden, Staatsoper Dresden). Zudem wurden einzelne Dokumente bereits 2001 von Matthias Hermann²⁷ veröffentlicht.

²⁴ Der Nachlass Harry Goldschmidts war zum Zeitpunkt der Einsichtnahme nicht vollständig verzeichnet.

²⁵ Weiteres Material, das inzwischen das Eberhardt-Rebling-Archiv bildet, war zum Zeitpunkt der Recherche noch nicht an das Archiv der Akademie der Künste übergeben worden.

²⁶ Die Liste: „Konzerte mit Werken Arnold Schönbergs in der DDR bis 1989“ befindet sich im Anhang der Untersuchung.

²⁷ MATTHIAS HERRMANN, *Arnold Schönberg in Dresden*, Dresden 2001, S. 100–129.

Da einige Bestände (beispielsweise das Eberhardt-Klemm-Archiv, das Archiv der Sächsische Staatsoper Dresden, der Nachlass Harry Goldschmidts und das Ernst-Hermann-Meyer-Archiv) zum Zeitpunkt der Einsichtnahme nicht oder nur teilweise verzeichnet vorlagen, wird das Quellenmaterial in der Fußnote mit dem Vermerk ohne Signatur zitiert. Eine fehlende Paginierung von Dokumenten wird nicht gesondert vermerkt.

Im kulturpolitischen und musikpolitischen Bereich stützt sich die vorliegende Untersuchung auch auf Quellensammlungen. Zu nennen sind die Veröffentlichungen von Elimar Schubbe,²⁸ Gisela Rüß²⁹ und Peter Lübbes³⁰ sowie die von Ulrich Dibelius und Frank Schneider herausgegebenen und kommentierten vier Bände *Neue Musik im geteilten Deutschland*.³¹ Darüber hinaus geben zwei Publikationen Aufschluss über die Geschichte der Deutschen Akademie der Künste/Akademie der Künste der DDR.³²

Im Gegensatz zur umfangreichen Forschungsliteratur zu Leben, Werk und Bedeutung Arnold Schönbergs ist die Anzahl von Publikationen, die sich mit der Musik in der DDR beschäftigen, überschaubar. Vorrangig handelte es sich dabei um Artikel in Zeitschriften³³ und Lexika,³⁴ Veröffentlichungen, die sich prominenten Komponisten aus der DDR (Hanns Eisler und Paul Dessau und Wagner-Régeny³⁵) zuwenden oder wichtige Ereignisse³⁶ dokumentieren. Oftmals sind die Autoren selbst Zeitzeugen, beispielsweise

28 *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED 1946–1970*, hrsg. von Elimar Schubbe, Stuttgart 1972.

29 *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED 1971–1974*, hrsg. von Gisela Rüß, Stuttgart 1976.

30 *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED 1975–1980*, hrsg. von Peter Lübbe, Stuttgart 1984.

31 *Neue Musik im geteilten Deutschland*, Bd. 1–4, hrsg. und kommentiert von Ulrich Dibelius und Frank Schneider, Berlin 1993, 1995, 1997, 1999.

32 „*Die Regierung ruft die Künstler*“ – Dokumente zur Gründung der „Deutschen Akademie der Künste“ (DDR) 1945–1953, ausgewählt und kommentiert von Petra Ullmann und Sabine Wolf, hrsg. von der Akademie der Künste, Stiftung Archiv, Berlin 1993, *Zwischen Diskussion und Disziplin. Dokumente zur Gründung der Deutschen Akademie der Künste (Ost) 1945/50–1993*, ausgewählt und kommentiert von Ulrich Dietzel und Gudrun Geißler, hrsg. von der Akademie der Künste, Stiftung Archiv, Berlin 1997.

33 Siehe unter anderem: KLAUS MEHNER, Jahre der Entscheidung. Vom deutschen Nachkriegsklang zur sozialistisch-realistischen Musik, in: *Positionen* 27, 1996, S. 13–18, FRANK SCHNEIDER, New Music from Old GDR, in: *Contemporary Music Review* 1995, Heft 1, S. 25–40.

34 Siehe unter anderem: GÜNTER MAYER, Formalismus-Kampagnen, in: *Historisch-Kritisches Wörterbuch des Marxismus*, Bd. 4, hrsg. von Wolfgang Fritz Haug, Hamburg 1999, Sp. 619–635, KLAUS MEHNER, Deutschland ab 1945: Deutsche Demokratische Republik, in: *MGG*², Sachteil, Bd. 2, Kassel etc. 1995, Sp. 1188–1192, DERS., Sozialistischer Realismus, in: *MGG*², Sachteil, Bd. 8, Kassel etc. 1998, Sp. 1618–1623.

35 Siehe dazu unter anderem: Hanns Eisler, „’s müßt dem Himmel Höllenangst werden“, hrsg. von Maren Köster, Hofheim 1998 (= Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts, Bd. 3), Paul Dessau „Let’s Hope fort he Best“. Briefe und Notizbücher aus den Jahren 1948–1978, hrsg. von Daniela Reinhold, Hofheim 2000 (= Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts, Bd. 5), JAN-PETER KOCH: *Rudolf Wagner-Régeny und die Zwölftontechnik. Der „Versuch eines Lehrbuchs der Zwölftontechnik“*, Hamburg 2004 (= Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 1).

36 *Das Verhör in der Oper. Die Debatte um die Aufführung „Das Verhör des Lukullus“ von Bertolt Brecht und Paul Dessau*, hrsg. und kommentiert von Joachim Lucchesi, Berlin 1993. Siehe auch MAREN KÖSTER, *Musik-Zeit-Geschehen. Zu den Musikverhältnissen in der SBZ/DDR 1945–1952*, Saarbrücken 2002, S. 134–158. Am Ende ihrer Untersuchung steht die Werkdiskussion über Eislers Textbuch *Johann Faustus* im Mittelpunkt. Ebd., S. 134–158.

Klaus Mehner, Günter Mayer oder Frank Schneider, ein Umstand, der bei der Lektüre und Auswertung der Texte immer mitbedacht werden sollte. Grundsätzlich kann in der vorliegenden Untersuchung, die in der Forschung übliche Unterscheidung zwischen Primärquelle und Sekundärliteratur nur bedingt beibehalten werden, da sämtliche Veröffentlichungen, die bis 1990 in der DDR erschienen, auch über die Lebensverhältnisse und über die Rezeption eines Werkes, Aufsatzes etc. Auskunft erteilen, demnach vom historischen Kontext schwerlich zu trennen sind. Insofern erweist es sich geradezu als notwendig, sie wie Primärquellen zu behandeln und neben dem Inhalt auch die Argumentation des Autors respektive die Absicht, die die Publikation verfolgte, zu berücksichtigen.

Seit 1990 erschienen mehrere musikwissenschaftliche Publikationen, die sich mit unterschiedlichen Aspekten der Musik und dem Musikleben der DDR beschäftigen. Einen Überblick über das kammermusikalische Schaffen in der DDR gibt die 1996 erschienene Studie von Manfred Vetter.³⁷ Die jüngste verdienstvolle Arbeit, die Auskunft über das Komponieren zwischen staatlichen Anforderungen und individuellen musikalischen Konzepten gibt, ist die Untersuchung von Christiane Sporn.³⁸ Mit ähnlichen Fragestellungen beschäftigte sich auch die ebenfalls im Jahr 2007 erschienene Dissertation von Nina Noeske.³⁹ Verschiedene Herangehensweisen an die „Musik in der DDR“ dokumentiert sowohl der Symposionsbericht „Musik Macht Perspektiven. Neue Musik in der DDR im europäischen Kontext“,⁴⁰ als auch der Sammelband, der von Matthias Tischer herausgegeben wurde.⁴¹ Darüber hinaus liegen wichtige institutionsgeschichtliche, musikorganisatorische Arbeiten von Daniel zur Weihen⁴² und Lars Klingberg⁴³ vor. Im Mittelpunkt von zur Weihens Untersuchung stehen die Rahmenbedingungen des Komponierens sowie die Auseinandersetzungen um Musik, zwischen kulturpolitischem Anspruch und praktischer Realisierung. Die Publikation von Klingberg, die sich musikwissenschaftlichen Institutionen zuwendet, ist darüber hinaus von Bedeutung, da er darin maßgebliche politische Entscheidungsinstanzen der Kulturpolitik näher beleuchtet. Maren Köster liefert mit ihrer 2002 erschienenen Dissertation *Musik-Zeit-Geschehen* Informationen über das Musikleben in der SBZ und frühen DDR⁴⁴ mittels einer montageartigen Darstellung von biografischen, institutionsgeschichtlichen und geschichtschronologischen Fakten. Expli-

37 MANFRED VETTER, *Kammermusik in der DDR*, Frankfurt a. M. etc. 1996.

38 CHRISTIANE SPORN, *Musik unter politischen Vorzeichen. Parteiherrschaft und Instrumentalmusik in der DDR seit dem Mauerbau. Werk und Kontextanalyse*, Saarbrücken 2007.

39 NINA NOESKE, *Musikalische Dekonstruktion. Neue Instrumentalmusik in der DDR*, Köln etc. 2007 (= KlangZeiten – Musik, Politik und Gesellschaft, 3).

40 *Zwischen Macht und Freiheit. Neue Musik in der DDR*, hrsg. von Michael Berg, Albrecht von Massow und Nina Noeske, Köln etc. 2004 (= KlangZeiten – Musik, Politik und Gesellschaft, 1).

41 *Musik in der DDR. Beiträge zu den Musikverhältnissen eines verschwunden Staates*, hrsg. von Matthias Tischer, Berlin 2005 (= musica berolinensis, Bd. 13).

42 DANIEL ZUR WEIHEN, *Komponieren in der DDR. Institutionen, Organisationen und die erste Komponistengeneration bis 1961: Analysen*, Köln etc. 1999 (= „Aus Deutschlands Mitte“, Bd. 29).

43 LARS KLINGBERG, „Politisch fest in unseren Händen.“ *Musikalische und musikwissenschaftliche Gesellschaften in der DDR. Dokumente und Analysen*, Kassel 1997 (= Musiksoziologie hrsg. von Christian Kaden, Bd. 3).

44 MAREN KÖSTER, *Musik-Zeit-Geschehen* (Anm. 36).

zit vom „Problem“ Schönberg spricht Peggy Klemke und fasst in diesem Kapitel ihrer Dissertation die Ereignisse sowie die Diskussionen um den Komponisten während der fünfziger Jahre zusammen.⁴⁵ Das Hauptaugenmerk der Untersuchung richtet sich jedoch auf die Berliner Komponisten und auf die politische Beeinflussung des künstlerischen Schaffens. Die Bedingungen des Komponierens, die Werke selbst sowie die ästhetische Diskussion und kulturpolitische Implikation im Bezirksverband Halle und Magdeburg untersuchte Gilbert Stöck.⁴⁶

Die genannte Literatur liefert wichtige Einblicke in und grundlegende Erkenntnisse über das Musikleben der DDR und bildet die inhaltlich unverzichtbare Voraussetzung, ohne die die Diskussion um Schönberg schwerlich hätte nachvollzogen werden können.

Aufschluss über die Rezeption Schönbergs gibt der von Stefan Litwin und Klaus Velten herausgegebene Band *Stil oder Gedanke?*⁴⁷ Daraus ist vor allem der Artikel von Stefan Fricke „Totgesagte leben trotzdem“⁴⁸ von Interesse, der sich der verbalen Schönberg-Rezeption in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zuwendet. Der Fokus richtet sich darin aber auf das westeuropäische Musikleben, wenngleich er in einem Absatz auch auf die Akademie-Publikation *Forum: Musik in der DDR. Arnold Schönberg 1874–1951. Zum 25. Todestag*⁴⁹ zu sprechen kommt. Speziell mit den Diskussionen um Schönberg in der DDR setzten sich zwei Artikel auseinander. Zum einen referierte Frank Schneider auf dem 2. Kongress der Internationalen Schönberg-Gesellschaft über das Thema „Von Gestern auf Heute: Die Wiener Schule im Schaffen von Komponisten der DDR“ – ein Beitrag, der im Kongressbericht seinen Abdruck fand. Darin thematisiert er den Widerspruch zwischen der „allgemein-theoretischen“ und „praktisch-konkreten“ Bestimmung der musikgeschichtlichen Anknüpfungspunkte. Ausgehend von der „Verdammung“ des Komponisten um 1950 zeichnet er den Weg bis zur dessen Anerkennung nach und belegt anhand von zahlreichen Beispielen den Einfluss, den Schönberg auf das musikalische Denken der Komponisten in der DDR besaß. Anschaulich stellt Schneider den Konflikt dar zwischen dem von parteistaatlichen Stellen Geforderten und dem gemäß individuellen Ansichten Geschaffenen. Bis schließlich ab Mitte der sechziger Jahre eine Komponistengeneration das Musikleben in der DDR bestimmte, die sich „einen erheblichen Freiraum des Experimentierens, der klanglichen Innovationen“ eroberte und sich dabei auf „internationale Anregungen verschiedenster historischer und aktueller Avantgarden“ bezog.⁵⁰

45 PEGGY KLEMKE, *Taktgeber oder Tabuisierte. Komponisten in der DDR. Staatliche Kulturpolitik in den fünfziger Jahren*, Marburg 2007. Siehe dort vor allem: 5.3 Das „Problem“ Arnold Schönberg, ebd., S. 188–191.

46 GILBERT STÖCK, *Neue Musik in den Bezirken Halle und Magdeburg zur Zeit der DDR. Kompositionen – Politik – Institutionen*, Leipzig 2008.

47 *Stil oder Gedanke? Zur Schönberg-Rezeption in Amerika und Europa*, hrsg. von Stefan Litwin und Klaus Velten, Saarbrücken 1995 (= Schriftenreihe der Hochschule des Saarlandes für Musik und Theater, Bd. 3).

48 FRICKE. Totgesagte leben trotzdem!, in: ebd., S. 157–179.

49 *Arnold Schönberg 1874–1951. Zum 25. Todestags des Komponisten* (Anm. 5)

50 SCHNEIDER, Von Gestern auf Heute (Anm. 11), S. 122–128, Zitat S. 127.

Eine veränderte Fassung des Textes erschien noch einmal 1994, an dessen Ende Schneider einige Bemerkungen einfügte, die über die Bewertung des Artikels in der DDR Aufschluss geben. Nachdem er auf dem zweiten Wiener Kongress der Internationalen Schönberg-Gesellschaft seinen Beitrag referiert hatte, wurde er von *Musik und Gesellschaft* gebeten, den Text zu verändern und im Verbandsorgan zu veröffentlichen. Daraufhin legte Schneider mehrere Fassungen vor, in denen er „das Gleiche in anderen Worten und in neu formulierten Watterahmen zu sagen“ versuchte, doch bei „den Oberen“ fand der Text keine Billigung, bis schließlich aber eine Möglichkeit gefunden wurde. Er erschien in einem Bulletin des Musikrates, das jedoch nur für das Ausland bestimmt war.⁵¹ An diesem Beispiel zeigt sich geradezu exemplarisch, wie fließend die Grenzen zwischen Primärquelle und Sekundärliteratur (oder wie in diesem Fall zwischen Sekundärliteratur und Primärquelle) bei dem gewählten Untersuchungsgegenstand sind.

Zum anderen ist der Artikel von Wesley Blomster zu nennen, der den Titel „The Reception of Arnold Schoenberg in the German Democratic Republic“ trägt und bereits 1982 veröffentlicht wurde.⁵² Ausgehend von den Debatten in der Sowjetunion wendet er sich einzelnen wesentlichen Etappen und Zäsuren der verbalen Schönberg-Rezeption zu. Blomster stellt aber die Diskussion als geprägt von verfestigten Meinungen und Ansichten dar und geht nicht auf das Wechselvolle bisweilen auch Widersprüchliche jener Auseinandersetzung ein. Damit beschränkt er sie auf negative Stimmen und attestiert ihr lediglich ein bescheiden glückliches Ende Mitte der siebziger Jahre (Sektionssitzung der Akademie der Künste der DDR, Inszenierung von *Moses und Aron* in Dresden, Akademie-Ausstellung).

„The account of the reception of Arnold Schoenberg's work in the German Democratic Republic is an involved and largely sorry tale. The ending thereof, however, is modestly happy.“⁵³

Diese Pauschalisierung ist aber sicherlich mit dem Erscheinungsjahr des Artikels zu begründen. Ist doch davon auszugehen, dass dem Autor zu diesem Zeitpunkt lediglich die bereits in der Sowjetunion und der DDR veröffentlichten Beiträge als Quellenmaterial zur Verfügung standen. Obwohl demnach einige Punkte zu kritisieren sind, bleibt es doch das Verdienst des Autors, den ersten Beitrag über die Diskussion um Schönberg in der DDR geschrieben und darin die wesentliche Entwicklung dargestellt zu haben. Zudem war Blomster – anders als Schneider – kein Zeitzeuge.

51 FRANK SCHNEIDER, Vom Reden und Schweigen. Über Neue Musik im Bannkreis real-existierender Ästhetik, in: *Klischee und Wirklichkeit in der musikalischen Moderne*, hrsg. von Otto Kolleritsch, Wien etc. 1994 (= Studien zur Wertungsforschung, Bd. 28), S. 100 f.

52 WESLEY BLOMSTER, The Reception of Arnold Schoenberg in the German Democratic Republic, in: *Perspectives of New Music* 21 (1982), S. 114–137.

53 Ebd., S. 114.

3 Grundlagen

3.1 Offizielle Erwartungen an Kunst/Musik in der DDR

Die Künste in der DDR waren eingebunden in das gesellschaftliche System. Anspruch auf die Lenkung und Beeinflussung des kulturellen Lebens erhab die DDR-Führung über parteigesteuerte Institutionen und eine angestrebte Definition von Kunst. Grundlegend war deren funktionale Auffassung „im Dienst des gesellschaftlichen Fortschritts“⁵⁴ basierend auf der Annahme, dass Kunst und Gesellschaft eine dialektische Einheit sind. Dabei übernahm die Kunst als „Waffe im Klassenkampf“ die ihr zugewiesenen aktiv-politischen Aufgaben. Sie sollte die Menschen für den Sozialismus und den Aufbau ihres Landes begeistern, Identität stiften und bei der Entwicklung der sozialistischen Persönlichkeit unterstützen. Diese Anforderungen wurden prinzipiell beibehalten, wenngleich nicht alle Merkmale zu jeder Zeit gleichermaßen im Vordergrund standen. Zudem galt es möglichst viele Rezipienten mit Kunst zu erreichen. Für die Musik bedeutete diese Forderung, dass sie sich einer „Sprache“ bedienen sollte, die den „Massen“ geläufig ist. Vor allem während der fünfziger Jahre kam im musikalischen Bereich der Vokalmusik besondere Bedeutung zu, da sie – aufgrund ihrer textlichen Gebundenheit – deutlicher die „neuen Inhalte“ zum Ausdruck bringen konnte. Beispieldhafte (wenngleich nicht unumstrittene) Kompositionen waren unter anderem: Ottmar Gersters Kantate *Eisenhüttenkombinat Ost*, Ernst Hermann Meyers/Stephan Hermlins *Manfelder Oratorium* und die *Neuen Deutschen Volkslieder* von Hanns Eisler/Johannes R. Becher.

Die genannten Anforderungen an Musik, die als eine deutliche Überschätzung ihrer Wirkungsmöglichkeiten zu bewerten sind, galten als offizielle Bewertungskriterien für das aktuelle Musikschaften, wenngleich viele Komponisten mit den Anforderungen an sozialistisch-realistisches Schaffen nichts oder nur wenig anfangen konnten. Dennoch wussten sie, welche Anknüpfungspunkte erwünscht und welche unerwünscht waren. Auf der einen Seite standen ausgewählte Entwicklungen und Erscheinungen, die als Bezugspunkt galten, auf der anderen die aus der Tradition ausgegliederten. Nach der Gründung der DDR wurden die Feindbilder unter dem Schlagwort Formalismus zusammengefasst, der später durch den Begriff Dekadenz ersetzt wurde. Im Grunde genommen gab es zwei Möglichkeiten, auf diese suggerierte Schwarz-Weiß-Situation zu reagieren. Entweder man bewegte sich innerhalb eines gegebenen Rahmens oder aber man „verstieß“ dagegen, was innerhalb der Struktur zwangsläufig mit Subversivität gleichgesetzt wurde. Daher ist es kaum verwunderlich, dass sich – wie es Frank Schneider formulierte – der kompositorische Umgang mit der Zwölftontechnik (vor allem bis zur Phase des politischen Tauwetters 1956) zu einem „Vexier- und Versteckspiel“ verpuppte. Das sind teilweise Musiktenscherze gewesen, „mitunter aber sehr ernst gemeinte.“⁵⁵

⁵⁴ ZUR WEIHEN, *Komponieren in der DDR* (Anm. 42), S. 36.

⁵⁵ Frank Schneider, Diskussion, in: *Zwischen Macht und Freiheit* (Anm. 40), S. 20.

„In seinen symphonischen und kammermusikalischen Partituren flocht Butting Reihengestalten ein, die sich im konventionellen Sinn ausmelodisieren ließen und sich einem erweitert tonalen, Hindemithschen Harmonik-Konzept mühelos einfügten. Auch Wagner-Régeny, der strenger und komplexer organisierte, suchte lineare Zwölftonmuster im klassizistisch-spielerischen Ambiente unanständig verschwinden zu lassen. Dessau hingegen, der ohnedies nur partiell und recht frei die Grundregeln aufgriff, dafür aber den expressiven Ton des mittleren Schönbergs nachformulierte, verfiel auf die klangsymbolische Rettung der Reihen, indem er sie beispielsweise aus Permutationen und Sequenzen von ‚S-E-D‘ (so etwa im *Lukullus*-Finale) aufbaute.“⁵⁶

Bis zum V. Parteitag der SED 1958 wurde die deutsche Nationalkultur in den Mittelpunkt des zu verwirklichenden Programms gestellt. Doch als man sich von der nationalen Einheit Deutschlands abwandte, wurde auch von der Einheit der nationalen Kultur Abstand genommen. Ende des Jahres 1961 erklärte Alexander Abusch einer „einheitliche[n] deutsche[n] Kultur eine Absage“⁵⁷ und forderte von den Künstlern, „sozialistische Kunstwerke von nationaler Bedeutung und Wirksamkeit“ zu schaffen, die helfen sollten, die DDR zu festigen und zu stärken. Die Erziehung der Bevölkerung im Geist des Sozialismus, die „Entwicklung der neuen sozialistischen Moral und Ethik“ und die „neuen sozialistischen Beziehungen“ zwischen den Menschen der Gesellschaft standen im Mittelpunkt.⁵⁸ Im Aufsatz „Tradition und Neuerertum“ von Ernst Hermann Meyer hieß es dazu explizit: Musik sei ein Medium der „Bewusstseinsbildung“ und im Bereich der Ideologie zu verorten.⁵⁹ Bis in die achtziger Jahre hinein blieben die Anforderungen an Kunst in ihren Grundzügen bestehen.

Vor allem während der sechziger Jahre fand eine stärkere Verknüpfung von Kunst und Ökonomie statt, eine Entwicklung, die mit der kulturpolitischen Chiffre „Bitterfelder Weg“ versehen wurde. Man sprach nun von einer Kunst, die bei der Verwirklichung der „ökonomischen Hauptaufgabe“ dienende Funktion auszuüben habe. Die Lösung „Greif zur Feder, Kumpel, die sozialistische deutsche Nationalkultur braucht dich!“ war schließlich die Maxime der I. Bitterfelder-Konferenz (24. April 1959), eine Initiative, die die Zirkel schreibender, malender und musizierender Arbeiter hervorbrachte.⁶⁰ Nun hieß es: „In Staat und Wirtschaft ist die Arbeiterklasse bereits der Herr. Jetzt muß sie auch die

56 SCHNEIDER, Von Gestern auf Heute (Anm. 11), S. 125.

57 Parallel zum Politbüro-Beschluss vom 10.1.1967, in dem der Gedanke an eine gemeinsame, einheitliche deutsche Wissenschaft und Kultur verworfen wurde, hieß es dann auch ganz offiziell in der Presse, dass Bürger der DDR sich gegen eine Wiedervereinigung aussprechen würden. KLINGBERG, „Politisch fest in unseren Händen“ (Anm. 43), S. 65 f., WEBER, *Die DDR 1945–1990* (Anm. 17), S. 373.

58 Beschluss des V. Parteitags 1958, zit. nach: WERNER ROSSADE, Kulturpolitik als Herrschaftsinstrument. Bemerkungen zur Kulturpolitik der SED-Führung, in: *Deutschland-Archiv. Zeitschrift für Fragen der DDR und der Deutschlandpolitik*, 1977, Heft 3, S. 290.

59 ERNST HERMANN MEYER, Tradition und Neuerertum, in: *Musik und Gesellschaft*, 13. Jg. (1963), Heft 9, S. 513.

60 Obwohl sich das Konzept vorwiegend auf die Literatur konzentrierte, beeinflusste es auch andere kulturelle Bereiche; 1961 wurden beispielsweise in Halle und Leipzig Zirkel komponierender Werktaätiger gegründet. Auch der Freundschaftsvertrag zwischen Paul Dessau und der Frauenbrigade W4 des VEB Agfa Wolfen resultierte aus dieser politischen Initiative.

Höhen der Kultur erstürmen und von ihnen Besitz ergreifen.“⁶¹ Umgekehrt sei es aber auch notwendig, dass die Künstler Hilfe und Unterstützung von der Arbeiterklasse und der SED erhalten. Denn erst die Anwendung von deren Politik befähige den Einzelnen, aktiv an der Umgestaltung teilzunehmen, sie zur „Grundlage seines Schaffens“ zu machen.⁶² Problematisch gestaltete sich allerdings die Realität. Berufskünstler verweigerten sich zum Teil oder hatten ein zu kritisches Verhältnis gegenüber dem Produktionsalltag. Die Zeugnisse der Werktätigen hingegen erwiesen sich meist als für die Propaganda ungeeignet, für die die Werke der sozialistischen Kunst als wirksames Mittel betrachtet wurden.⁶³

Instrumentale Gattungen (allen voran die Sinfonik) erhielten während der sechziger Jahre von Seiten des Komponistenverbandes verstärkt Aufmerksamkeit. Die Frage nach den verwendeten kompositorischen Mitteln und der dramaturgische Aufbau eines Werkes standen im Mittelpunkt der Diskussion.⁶⁴ Gefordert waren eine „optimistische“ und „lebensbejahende“ Kunst sowie die Darstellung eines Konflikts und dessen Lösung.⁶⁵ Dieser Anspruch war ebenfalls aus der Ideologie abgeleitet, wenn man davon ausging, dass im Gegensatz zur „bürgerlichen Welt“ mit ihren „antagonistischen Widersprüchen“ im Sozialismus lediglich Konflikte im Prozess der fortschreitenden Entwicklung auftreten könnten. Anders als in der „Klassengesellschaft“ würden diese aber erkannt und gelöst, was geradezu zwangsläufig in glühenden Apotheosen seinen Ausdruck finden sollte.

Der Regierungswechsel von Walter Ulbricht zu Erich Honecker (1971), der als eine Zäsur in der DDR-Geschichte gilt und bis zur Ausbürgerung Wolf Biermanns (1976) Anlass zur Hoffnung auf eine liberalere Kulturpolitik bot, veränderte die geltende Konzeption nicht. Die Machtverhältnisse blieben ebenso bestehen wie das Feindbild, das in der vermeintlichen „Dekadenz des Westens“ und im Standpunkt „l'art pour l'art“ gesehen wurde. Obwohl Erich Honecker und Kurt Hager (1971/72) vorerst den Künstlern größere Entscheidungsräume zubilligten und von „ästhetischer wie stilistischer Vielfalt“⁶⁶ sprachen, blieben im Grunde die funktionalisierte Kunstauffassung und die Skepsis gegenüber der Neuen Musik (bisweilen auch Modernefeindlichkeit) bestehen.

61 Einige Probleme der Kulturrevolution. Referat Walter Ulbrichts „Der Kampf um den Frieden, für den Sieg des Sozialismus, für die nationale Wiedergeburt Deutschlands als friedliebender demokratischer Staat“ auf dem V. Parteitag der SED, 10.–16.7.1958, zit. nach: *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED 1946–1970* (Anm. 28), S. 536.

62 Grundsätze sozialistischer Kulturarbeit im Siebenjahresplan. Entschließung der Kulturkonferenz des ZK der SED, des MfK und des Deutschen Kulturbundes, 27.–29.4.1960, in: ebd., S. 638.

63 ROSSADE, Kulturpolitik als Herrschaftsinstrument (Anm. 58), S. 292.

64 Zu den offiziellen Erwartungen an Musik siehe ausführlich: SPORN, *Musik unter politischen Vorzeichen* (Anm. 38), S. 59–72.

65 Siehe dazu ausführlich: ebd., S. 65–72.

66 Siehe dazu: Hauptaufgabe umfaßt auch weitere Erhöhung des kulturellen Niveaus. Schlußwort Erich Honeckers auf der 4. Tagung des ZK der SED, Dezember 1971, in: *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED 1971–1974* (Anm. 29), S. 287–288, KURT HAGER, *Zu Fragen der Kulturpolitik der SED. Referat auf dem 6. Plenum der SED*, 6.–7.7.1972, Berlin (Ost) 1972, S. 32.

3.2 Schönberg im westeuropäischen Musikleben/im Musikleben der Bundesrepublik Deutschland

Das west- und das osteuropäische Musikleben teilten nach dem 2. Weltkrieg eine gemeinsame Ausgangssituation. Schönbergs Schaffen war in Europa nahezu unbekannt. Doch bereits fünf Jahre nach Kriegsende hatte sich die Situation grundlegend geändert. 1947 veröffentlichte beispielsweise René Leibowitz, einer der energischsten Verfechter und Befürworter Schönbergs, das Buch *Schoenberg et son école*, 1948 erfolgte unter seiner Leitung die deutsche Erstaufführung von Schönbergs *Klavierkonzert* op. 42 bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt,⁶⁷ 1949 fand der Erste Internationale Kongress für Zwölftontechnik in Mailand statt, Theodor W. Adorno veröffentlichte die *Philosophie der Neuen Musik*⁶⁸ und Hans-Heinz Stuckenschmidt seine erste Schönbergmonografie.⁶⁹ Des Weiteren erschien das Stimmen-Sonderheft *Arnold Schönberg*. Wie Stefan Fricke darstellt, kann von einer „wahrhaften Schönberg-Renaissance“ gesprochen werden.⁷⁰ Wolfgang Steinecke, Initiator und Gründer der Darmstädter Ferienkurse, berichtete in einem Brief im Februar 1949 an Schönberg:

„Die Ferienkurse, die seit 1946 regelmäßig stattfinden, bemühen sich von Anfang an, ein möglichst umfassendes Bild der neuen Musik zu praktischer und theoretischer Darstellung zu geben. Ohne besonder[es] äußeres Dazutun ist auf ganz organische Weise nun im vorigen Jahr Ihr Werk ganz deutlich in den Mittelpunkt dieses Bildes getreten, nicht etwa nur in der Darstellung in der Presse, sondern vor allem im Bewusstsein der Studierenden und jungen Musiker, die hier versammelt waren.“⁷¹

In welchem Maße man sich in Darmstadt mit Schönbergs Schaffen identifizierte, verdeutlicht das bis Anfang der sechziger Jahre beibehaltene Signum der Ferienkurse (auf Plakaten und in Programmheften): die fünf Quarten aus dessen *Kammersymphonie* op. 9. Sein

67 Die Etablierung der Ferienkurse in Darmstadt geht auf das Engagement Wolfgang Steineckes (damals Kulturreferent der Stadt Darmstadt) zurück, der sie von 1946 bis zu seinem Tod 1961 leitete. Bis 1970 fanden sie einmal im Jahr statt, Ausgangspunkt war Schloss Kranichstein, das jedoch als Gebäude nur die ersten Jahre zur Verfügung stand. Junge Interpreten und Komponisten sollten während der Ferienkurse an die aktuelle Musikproduktion herangeführt werden, wobei das Hauptinteresse den jeweils avantgardistischsten Richtungen galt. Siehe dazu: *Im Zenit der Moderne. Die internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966*, Bd. 1, hrsg. von Gianmario Borio und Hermann Danuser, Freiburg i. Br. 1997, S. 59 f. Zu den Darmstädter Ferienkursen siehe auch: *Festschrift „1946–1996. Von Kranichstein zur Gegenwart“ – 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse*, hrsg. von Rudolf Stephan, Lothar Knessl, Otto Tomek, Klaus Trapp, Christopher Fox, im Auftrag des Internationalen Musikinstitut Darmstadt, Stuttgart 1996, *Musik-Konzepte. Sonderband. Darmstadt-Dokumente I*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1999.

68 THEODOR W. ADORNO, *Philosophie der Neuen Musik*, Tübingen 1949.

69 HANS-HEINZ STUCKENSCHMIDT, *Arnold Schönberg*, Zürich etc. 1951.

70 FRICKE, *Totgesagte leben trotzdem!* (Anm. 14), S. 162.

71 Brief von Wolfgang Steinecke an Arnold Schönberg, 24.2.1949, zit. nach: FRIEDRICH HOMMEL, „... die Sache interessiert mich sehr...“ Arnold Schönbergs Briefwechsel mit Wolfgang Steinecke 1949–1951, in: *Musik-Konzepte. Sonderband Darmstadt-Dokumente I*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1999, S. 29.

kompositorisches Schaffen und die Zwölftontechnik waren Gegenstand theoretischer und praktischer Unterweisungen. Viele seiner Werke erlebten in Darmstadt ihre deutsche und europäische Erstaufführung zusammen mit anderen einst als entartet bezeichneten Kompositionen (von unter anderem Edgar Varèse und Paul Hindemith). Neben dem bereits angesprochenen *Klavierkonzert* op. 42 sind das *Violinenkonzert* op. 36, das *4. Streichquartett* op. 37, das *Streichtrio* op. 45, die Kantate *Ein Überlebender aus Warschau* op. 46 und die Uraufführung vom „Tanz um das Goldene Kalb“ aus *Moses und Aron* zu nennen. Mehrfach lud Steinecke Schönberg als Vortragenden und Leiter eines Kompositionsseminars ein (1949, 1950 und 1951). Im Programm von 1949 wurde er zusammen mit Wolfgang Fortner und René Leibowitz als Kompositionsdozent angekündigt. Doch trotz Absichtserklärungen sagte Schönberg jedes Jahr schlussendlich doch ab.

Obwohl 1952 Pierre Boulez das „Überlebtsein“ Schönbergs für die musikalische Avantgarde⁷² verkündete, behielt Schönberg während der fünfziger Jahre einen gewichtigen Platz in den Programmen der Darmstädter Ferienkurse.⁷³ Darüber hinaus konstituierte sich 1952 das Arnold-Schönberg-Kuratorium, dessen Hauptaufgabe die Verleihung der Arnold-Schönberg-Medaille für besondere Verdienste um die Förderung und Verbreitung der neuen Musik war.⁷⁴ Steinecke plante weiterhin die Einrichtung eines Schönberg-Archivs in Darmstadt, ein Vorhaben, das aber nicht realisiert werden konnte.⁷⁵

Auf Boulez' Nachruf „Schönberg Is Dead“, der als „versuchter Vernichtungsschlag“ gegen dessen kompositorisches Werk⁷⁶ schließlich in die Musikgeschichte eingegangen ist, gab es nur allzu häufig Erwiderungen, nicht nur im westeuropäischen Musikleben,⁷⁷ sondern auch in der DDR. So reagierte beispielsweise Karl Laux auf die Rede Hanns Eislers in der Deutschen Akademie der Künste (1954) mit dem polemischen Artikel „Die moderne

72 PIERRE BOULEZ, Schönberg is Dead, in: *The Score*, 1952, Nr. 6, S. 22.

73 *Im Zenit der Moderne* (Anm. 67), S. 189, so auch: FRIEDRICH HOMMEL, Aus der Frühzeit der Kranichsteiner Ferienkurse – Fragestellungen, Überlegungen, Folgerungen zur Situation der Neuen Musik. Ein Exkurs, in: *Die Wiener Schule heute*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Mainz 1983, S. 111 f.

74 Arnold Schönberg-Kuratorium in Darmstadt, Protokoll der konstituierenden Generalversammlung, 21.8.1954: [AdK, Berlin, HHSa, Nr. 2588]. Die Medaille erhielten beispielsweise: Rudolf Kolisch, Peter Stadlen, Eduard Steuermann, Hans Heinz Stuckenschmidt und René Leibowitz.

75 Siehe dazu: SIGRID WIESMANN, Ein Schönberg-Archiv in Darmstadt. Das Scheitern eines Projektes, in: *Bericht über den 2. Kongress der Internationalen Schönberg-Gesellschaft: „Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts“*, hrsg. von Rudolf Stephan und Sigrid Wiesmann, Wien 1986, S. 226–229, siehe auch: Therese Muxeneder, Ethik des Bewahrens. Exil und Rückkehr des Schönberg-Nachlasses, website des Arnold Schönberg Centers: http://www.schoenberg.at/2_center/history_long.htm#FN21, zugegriffen am: 17.8.2009, ACHIM HEIDENREICH, Arnold Schönberg und das Kranichsteiner Musikinstitut, in: *Musik & Ästhetik*, hrsg. von Ludwig Holtmeier, Richard Klein und Claus-Steffen Mahnkopf, 3. Jg. (1999), Heft 11, dort vor allem S. 85–88.

76 INGE KOVÁC, Warum Schönberg sterben mußte... Pierre Boulez' musikalische Selbstverortung um 1950, in: *Autorschaft als historische Konstruktion* (Anm. 19), S. 324.

77 Der Titel eines Rundfunkbeitrags von Konrad Boehmer zum 15. Todestag Schönbergs lautete beispielsweise „Schönberg lebt“ (1966) und Helmut Lachenmann bemerkte zum 100. Geburtstag des Komponisten „Tote aber leben länger“. FRICKE, Totgesagte leben trotzdem! (Anm. 14), S. 160.

Musik ist tot'. In Amerika und anderswo, in der DDR feiert sie fröhliche Urständ".⁷⁸ Zum 100. Geburtstag Schönbergs bat die wissenschaftliche Abteilung Musik der Akademie der Künste der DDR die Mitglieder um eine Stellungnahme, die sich mit der Frage „Ist Schönberg tot?“ auseinandersetzen sollte, ein Motto, das einzig Reiner Bredemeyer als Titel für seinen Beitrag beibehielt.⁷⁹

Begann man im westeuropäischen Musikleben ab 1948 die Bedeutung Schönbergs nach dessen Verdammung während der Zeit des Nationalsozialismus „zurechtzurücken“, folgte ab 1952/53 in Darmstadt eine intensivere Beschäftigung mit Anton Webern.⁸⁰ Sein Werk wurde zum aktuellen Bezugspunkt für zeitgenössisches Komponieren, da Schönberg die „Notwendigkeit der Übertragung der Tonhöhenreihe auf den Rhythmus nicht“ gesehen habe und auch „hinsichtlich Form und Rhetorik [...] dem traditionellen Kanon verhaftet“ geblieben sei (Pierre Boulez), er seine Neuerungen nicht von den Resten des vergangenen Systems gereinigt habe (Dieter Schnebel), nicht Schönberg, sondern „Satie and Webern went deeper and realized the exact nature of the problem of atonality, which is: How can music be given structure if not through its tonal relations? Their answer: by means of the time lengths“ (John Cage).⁸¹ Schönberg galt vielmehr als „unumgänglicher Meister der Vergangenheit“, zu den „Ausläufern der romantischen Periode“ (Gottfried Michael König).⁸² Nunmehr in die Reihe der „Klassiker“ aufgenommen, wandten sich Komponisten ihm noch einmal während der sechziger Jahre verstärkt zu. Grund dafür war die vorangegangene intensive Beschäftigung mit Gustav Mahler und dem Komplex Musik und Sprache. Doch erst im Rahmen des Schönberg-Jubiläums (1974) widmete man sich dem Komponisten wieder ausführlicher.⁸³

In der Zeitschrift des Komponistenverbandes *Musik und Gesellschaft* wurde während der fünfziger Jahre das Bild aufrechterhalten, dass in der Bundesrepublik Deutschland das gesamte Musikleben einzig durch die Anhänger Schönbergs dominiert werde. Dass es sich bei den Anhängern von Darmstadt um eine verhältnismäßig kleine Gruppe handelte, wurde kaum erwähnt. Stattdessen suchte man nach Vertretern im konservativen Lager, die die überlieferten Grundlagen der Musik durch Schönberg infrage gestellt sahen und

78 KARL LAUX, „Die moderne Musik ist tot“. In Amerika und anderswo – in der DDR feiert sie fröhliche Urständ, in: *Musik und Gesellschaft*. 5. Jg. (1955), Heft 7, S. 4–6.

79 Arnold Schönberg 1874–1951. Zum 25. Todestag (Anm. 5), S. 121.

80 Während der Darmstädter Ferienkurse 1953 fand ein Konzertabend mit dessen Kammermusik statt, zwei Jahre später veröffentlichte *die reihe* ein Heft über den Komponisten. Zur Webern-Rezeption siehe: *Im Zenit der Moderne* (Anm. 67), S. 213–266.

81 Zit. nach: Kovás, Warum Schönberg sterben mußte..., in: *Autorschaft als historische Konstruktion* (Anm. 19), S. 335.

82 FRICKE, Totgesagte leben trotzdem! (Anm. 14), S. 164, 166.

83 Zahlreiche Beispiele nennt Fricke. Ebd., S. 169. Er benennt vier Motive der Schönberg Rezeption, die bis zur Zentenarfeier entstanden. Diese betrafen erstens das Ethische und Politische in seiner Musik, zweitens den Gebrauch von Musik und Sprache, drittens die Relevanz von dessen Musiksprachlichkeit als möglichen Wegweiser aktuellen Komponierens, insbesondere bezüglich Form und Inhalt sowie viertens Schönbergs Genialität und die damit verbundene Wertschätzung. Welches Motiv von welchem Autor besonders hervorgehoben wurde, entspricht in der Regel den Themen, die für die urteilenden Komponisten selbst eine besondere Rolle spielten. Ebd., S. 169, 178 f.

die damit im engeren oder weiteren Sinne dem offiziellen Konzept in der DDR gemäß argumentierten. Als einer der Hauptverbündeten der fünfziger Jahre erwies sich Alois Melichar, der in seiner Veröffentlichung *Musik in der Zwangsjacke* beispielsweise äußerte:

„Am liebsten möchte ich Ihnen und mir! – das Kapitel über die Schönberg-Oper *Moses und Aron* schenken, denn noch liegt mir das schreckliche Erlebnis ihrer Aufführung – auch ich gehöre zu den Überlebenden von Zürich! – wie ein geistig-musikalischer Altdruck auf der Seele.“⁸⁴

Darüber hinaus erschienen in der Bundesrepublik zahlreiche Rezensionen, in denen die Kritiker keinen Hehl aus ihrer Ablehnung von Schönbergs Kompositionen machten. Eine Auswahl von *Verdikten über die Musik von 1950 bis 2000* hat Friedrich Geiger zusammengestellt.⁸⁵ 1953 hieß es beispielsweise über den *Pierrot lunaire* op. 21:

„Man wird dieses Experiment von 1912 auch heute noch als ein solches empfinden, und zwar darf man nach 40 Jahren ruhig sagen: als ein misslungenes.“⁸⁶

Und nach einer Aufführung der *Erwartung* op. 17 im Jahre 1955 urteilte Claus Henning Bachmann

„Als sehr ‚gestrig‘ [...] erwies sich Arnold Schönbergs Monodram *Erwartung*. Gewiß – der somnambule Charakter, der dem Schönbergschen Œuvre anhaftet, ist hier bereits ausgeprägt; auch die ‚schwebende Freiheit‘ seiner Rhythmik, die absolute Nivellierung der Tonqualitäten – das alles ist in der *Erwartung* einprägsam angedeutet und vorgezeichnet. Löst man das Werk jedoch aus dem Zusammenhang des Schönbergschen Wollens, dann ist seine Dekadenz, seine zeitgebundene Einförmigkeit auf den Höhen (oder Tiefen) hektischer Ekstase nicht zu übersehen.“⁸⁷

In der Publikation *Musikalische Umweltverschmutzung*, deren Titel bereits die Ansichten des Autors deutlich zum Ausdruck bringt, ist die Rede vom Bestreben Schönbergs, „alles intellektuell-analytisch“ erfassen zu wollen, von Kompositionen, die im Notenbild stimmen, jedoch im Konzertsaal „nervöse Unruhe“ auslösen und den Hörer irritieren würden.⁸⁸ 1957 hieß es über die *Drei kleinen Stücke für Kammerorchester* (1910), dass es Schönberg so gut wie kein anderer vermocht habe, die „musikalische Alb- und Angsttraumwelt“ zu illustrieren.⁸⁹ Und op. 24 wurde 1952 folgendermaßen charakterisiert: „In dem unsinnlich, quälend einförmige Tongeschehen der Serenade spürt man wie dort nur

84 ALOIS MELICHAR, *Musik in der Zwangsjacke. Die deutsche Musik zwischen Orff und Schönberg*, zit. nach: FRIEDRICH GEIGER, *Verdikte über Musik 1950–2000. Eine Dokumentation*, Stuttgart etc. 2005, S. 147.

85 Ebd., 141–149.

86 HEINZ PRINGSHEIM, Berichte. München, in: *Schweizer Musikzeitung*, 93. Jg. (1953), S. 237, zit. nach: ebd., S. 144.

87 CLAUS HENNING BACHMANN, Berichte aus dem Ausland. Hamburg, in: *Schweizer Musikzeitung*, 95. Jg. (1955), S. 70, zit. nach: ebd., S. 142 f.

88 PETER JONA KORN, *Musikalische Umweltverschmutzung. Polemische Variationen über ein unerquickliches Thema*, Wiesbaden 1975, S. 31–32, zit. nach: ebd., S. 142.

89 HELMUTH KOTSCHENREUTER, Arnold Schönbergs alte neue Kleider, in: *Der Kurier* vom 11.10.1957, zit. nach: ebd., S. 144.

Sterilität und das tragische Phänomen eines durch die papierene Spekulation paralysierten Schöpfertums“.⁹⁰ Wie aus den Beispielen ersichtlich, handelte es sich dabei um ähnliche (Vor-)Urteile, wie sie auch in der DDR geäußert wurden und darüber hinaus auch bereits in den Diskussionen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu finden sind.⁹¹

3.3 Schönberg im Musikleben der DDR

Es existieren unterschiedliche Auskünfte, ob und wie man sich über Schönberg in der frühen DDR informieren konnte. Paul-Heinz Dittrich beispielsweise erklärte: „Ich habe 1956 mein Examen gemacht und habe nichts [von der musikalischen Moderne] gekannt. Ich kann nicht sagen, daß ich z. B. unbedingt Schönberg kennenlernen wollte. Ich wußte ja gar nicht, daß es ihn gab.“⁹² Im Gegensatz dazu berichtete Eberhardt Klemm:

„Als 1951 Schönberg starb, habe ich das äußerst bestürzt zur Kenntnis genommen. Es war der 13. Juli – die Zahl 13 spielte ja bei Schönberg immer eine besondere Rolle –, [Hermann] Heyer trat auf den Balkon, völlig verstört, und rief mir zu, Schönberg sei tot. Ich war fassungslos, obwohl das Ende zu erwarten war. Aber Heyers nicht etwa gespieltes, sondern echtes Betroffensein hat sich auf mich übertragen. Wir kamen abends zusammen und haben eine Art Trauergespräch geführt. Für mich war Schönberg damals eben schon ein Begriff.“⁹³

Doch welche Möglichkeiten gab es für Interessierte in der DDR, sich mit dem Werk des Komponisten vertraut zu machen?

Bis zum Bau der Berliner Mauer (1961), zu deren nachhaltigster Konsequenz der Abbruch fachlicher Kontakte zählte,⁹⁴ war es nach Beantragung und Erteilung einer Genehmigung prinzipiell möglich, an Veranstaltungen in der Bundesrepublik Deutschland teilzunehmen. Eine Reiseerlaubnis zu erhalten, konnte sich aber als durchaus problematisch erweisen. Friedrich Goldmann wurde beispielsweise zweifach die Teilnahme an den Internationalen Ferienkursen in Darmstadt verweigert (1958 und 1961). Zudem verweisen Briefe von Eberhardt Klemm an Wolfgang Steinecke auf Schwierigkeiten, die mit der

90 HUGO PUETTER, Frankfurter „Woche für neue Musik“, in: *Melos*, 19. Jg. (1952), S. 183, zit. nach: ebd., S. 144.

91 Siehe dazu: *Die Befreiung des Augenblicks. Schönbergs Skandalkonzerte* (Anm. 4).

92 Paul Heinz Dittrich (Gespräch mit Eberhardt Klemm), in: *Komponieren zur Zeit. Gespräche mit Komponisten der DDR*, hrsg. von Mathias Hansen, Leipzig 1988 (= Veröffentlichung der Akademie der Künste der DDR), S. 43. Erst 1958, als er Meisterschüler Wagner-Régenys wurde, habe dieser ihn mit Werken unter anderem von Schönberg, Berg und Webern vertraut gemacht. PAUL-HEINZ DITTRICH, Tagebuch-Notizen, in: *Forum: Musik in der DDR. Komponisten-Werkstatt*, Redaktion Christa Müller, Berlin (Ost) 1973 (= Arbeitshefte der Akademie der Künste der DDR, Bd. 13), S. 50.

93 Paul Heinz Dittrich (Gespräch mit Eberhardt Klemm), in: *Komponieren zur Zeit. Gespräche mit Komponisten der DDR*, hrsg. von Mathias Hansen, Leipzig 1988 (= Veröffentlichung der Akademie der Künste der DDR), S. 44.

94 In Briefkontakt standen zum Beispiel Eberhardt Klemm mit Theodor W. Adorno oder Friedrich Goldmann mit Karlheinz Stockhausen. Die Briefe befinden sich in den Nachlässen von Klemm, Goldmann und Theodor W. Adorno im Archiv der Akademie der Künste in Berlin. Siehe: AdK, Berlin, EKA, Nr. 592, FGA, Nr. 356, TWAA, Br. 0761.

Genehmigung verbunden waren.⁹⁵ Dennoch reisten während der fünfziger Jahre einige Teilnehmer aus der DDR zu den Internationalen Ferienkursen. Nachdem von 1950 bis 1952 gerade einmal 15 Personen aus der DDR anwesend waren, stieg deren Anzahl ab 1953 wieder an, 1956 folgte gar eine Delegation. Das Jahr 1957 markiert den Höhepunkt mit 49 Teilnehmern.⁹⁶ Doch anschließend gingen die Zahlen erneut massiv zurück.

Statistiken über die Teilnehmer wurden nicht nur vom Komponistenverband erstellt,⁹⁷ sondern ebenso von Seiten der Internationalen Ferienkurse. Auch sie schenkten der Entwicklung der Teilnehmerzahl aus dem „Ostblock“ große Aufmerksamkeit und maßen ihr „politische Bedeutung“ bei.⁹⁸ Dafür spricht beispielsweise, dass Teilnehmer aus der DDR zur Kompensation des Währungsgefälles unterstützt wurden. Im „Rundschreiben an die aus der DDR angemeldeten Teilnehmer der Ferienkurse 1956“ schlug Wolfgang Steinecke vor, dass die Gebühren für Unterkunft und Verpflegung (80,- DM) mit Noten aus Musikverlagen der DDR beglichen werden könnten.⁹⁹ Dieses Verfahren war – ohne entsprechende Genehmigung – jedoch strafbar, woraufhin verstärkt Stipendien und Zuschüsse gewährt wurden.¹⁰⁰ Dass diese Vergünstigungen auch „Beobachter[n] für bestimmte Kreise“ zugute kamen, die, wie es Klemm in einem Schreiben an Steinecke formulierte, „sich Waffen holen, um dann hier in der DDR erst recht die Musik bekämpfen zu können“,¹⁰¹ ist wahrscheinlich, konnte jedoch nicht verifiziert werden. Fest steht aber, dass jeweils nach den Internationalen Ferienkursen Artikel vor allem in *Musik und Gesellschaft* erschienen, die über die Veranstaltung skeptisch, bisweilen sogar abfällig berichteten.¹⁰²

Obwohl es sich auch in der Bundesrepublik Deutschland bei den Vertretern der Neuen Musik zahlenmäßig um eine – im Vergleich zum Gros der Komponisten, das eben nicht mit der Avantgarde sympathisierte – recht kleine Gruppe handelte, wurden

95 Brief von Eberhardt Klemm an Wolfgang Steinecke, 12.6.1959: [AdK, Berlin, EKA, ohne Sign.].

96 Das Dresdner Kammerorchester kam in diesem Jahr nach Darmstadt und spielte dort zwei Konzerte, die unter dem Motto standen „Webern und die junge Generation“. CHRISTOPH HOHLFELD, Tage mit neuer Musik in Darmstadt, in: *Sächsische Neueste Nachrichten* vom 3.8.1957, siehe auch: INGE Kovács, Die Ferienkurse als Schauplatz der Ost-West-Konfrontation, in: *Im Zenit der Moderne* (Anm. 67), S. 137.

97 Reisen nach Westdeutschland 1956–1959: [AdK, Berlin, VKM, Nr. 2243].

98 Kovács, Die Ferienkurse als Schauplatz der Ost-West-Konfrontation, in: *Im Zenit der Moderne* (Anm. 67), S. 136.

99 Rundschreiben des Kranichsteiner Musikinstituts, Wolfgang Steinecke an die aus der DDR angemeldeten Teilnehmer der Ferienkurse 1956, Mai 1956, in: ebd., S. 133.

100 Ebd., S. 132. Klemm wurde beispielsweise 1954 ein Stipendium erteilt. Brief von Wolfgang Steinecke an Eberhardt Klemm, 19.7.1954: [AdK, Berlin, EKA, ohne Sign.].

101 Brief von Eberhardt Klemm an Wolfgang Steinecke, 1.6.1956, abgedruckt in: Kovács, Die Ferienkurse als Schauplatz der Ost-West-Konfrontation, in: *Im Zenit der Moderne* (Anm. 67), S. 134.

102 [JOHANNA RUDOLF], Das Ende der Welt, in: *Musik und Gesellschaft*, 4. Jg. (1954), Heft 2, S. 45, HARRY GOLDSCHMIDT, Darmstadt 1956. Fragmentarische Gedanken zu einem zeitgemäßen Thema, in: *Musik und Gesellschaft*, 6. Jg. (1956), Heft 10, S. 11–16, SIEGFRIED KÖHLER, Das Darmstädter Glasperlenspiel. Bemerkungen zu den XII. Internationalen Ferienkursen für Neue Musik Darmstadt 1957, in: *Musik und Gesellschaft*, 7. Jg. (1957), Heft 10, S. 18–21. Siehe zudem: Berichterstattung über das westdeutsche Musikleben 1956–57: [SAP-MO-BArch DY 1/289].

sie starken Anfeindungen von Seiten der sozialistischen Kritik ausgesetzt. Dies resultierte vermutlich aus der starken Publizität, die derartige Ereignisse erhielten, und der daraus entstandenen verzerrten Einschätzung der sozialistischen Kritiker und Funktionäre, dass dies die Kultur Westeuropas sei. Dabei kann allerdings davon ausgegangen werden, dass dieser Sachverhalt in der DDR durchaus bekannt war, aber geflissentlich keine Erwähnung fand. Erschien die Abgrenzung von der westlichen Musikkultur doch um so vorteilhafter, wenn in den entsprechenden Publikationen nicht auf die Tatsache hingewiesen wurde, dass es sich bei den Anhängern von beispielsweise Darmstadt nur um eine kleine Anzahl von Sympathisanten handelte, die zudem im eigenen Land auch nicht ohne negative Kritik beurteilt wurden.

Eine andere Möglichkeit für Bürger aus der DDR, sich über die internationale Musikkentwicklung zu informieren, bot ab 1955 der vom polnischen Komponistenverband veranstaltete „Warschauer Herbst“, wenngleich eine Reisegenehmigung auch dafür nicht so einfach zu erhalten war.¹⁰³ Werke der östlichen wie westlichen Moderne fanden dort ihre Aufführung, zudem hielten Hans Heinz Stuckenschmidt, Josef Rufer und Theodor W. Adorno Vorträge – Personen, die von der DDR-Musikkritik als „Schönberg-Apologeten“ bezeichnet wurden. Auch Schönbergs Werke standen auf den Festivalprogrammen. So reiste beispielsweise 1958 Herbert Kegel mit dem Leipziger Rundfunk-Sinfonieorchester und dem Rundfunkchor an, um neben Johann Cilenšek und Paul Dessau auch Schönberg aufzuführen.¹⁰⁴

Aber auch im eigenen Land konnte man Schönbergs Werke kennen lernen, vor allem in Konzerten. Problematisch blieb es hingegen bis in die siebziger Jahre hinein, Literatur über die musikalische Moderne und Aufführungsmaterialien zu erwerben, ein Missstand, auf den Komponisten und Wissenschaftler seit den fünfziger Jahren aufmerksam machten.¹⁰⁵ Eine der Möglichkeiten, an Partituren von Werken Schönbergs oder aber Literatur über Schönberg zu gelangen, war der (illegale) Einkauf aus Berlin (West) oder der Bundesrepublik Deutschland. Auch das Tauschen von Büchern bot (wenn sie nicht an der Grenze konfisziert wurden) eine Möglichkeit, sich mit Neuem zu versorgen. Im Nachlass von

103 Klemm berichtete, dass der Komponistenverband und vor allem Nathan Notowicz sämtlichen Mitgliedern verboten hatte, am Warschauer Herbst teilzunehmen. „Einmal durfte ich [Eberhardt Klemm] von der Universität aus zum Warschauer Herbst fahren – als einziger, das muß man sich mal überlegen! Als ich zurückkam, hat das ganze Leipziger Institut sozusagen ein Verhör mit mir und einigen Kollegen abgehalten, die zwar nicht in Warschau waren, aber denen ich erzählt habe und die mit mir Schallplattenbeispiele hörten.“ EBERHARDT KLEMM, „Das sind schlimmer Erinnerungen...“ Gespräch mit Renate Richter, in: DERS., *Spuren der Avantgarde. Schriften 1955–1991*, Köln 1997, S. 32.

104 ANDRZEJ CHŁOPECKI, Zur Rezeption der Neuen Musik der DDR aus der Perspektive des „Warschauer Herbstes“, in: *Zwischen Macht und Freiheit* (Anm. 40), S. 109.

105 Protokoll der Sektionssitzung am 23.11.1956, Bl. 1: [AdK, Berlin, AdK-O, Nr. 477, Bl. 254]. Klemm berichtete, dass man von der „Westliteratur“ abgeschottet wurde. „Was Leipzig [Institut für Musikwissenschaft] anbelangt, so mußten die westdeutschen und europäischen Zeitschriften unter Verschluß gehalten werden.“ Der Bibliotheksbestand des Instituts der Humboldt-Universität habe, aufgrund der begrenzten finanziellen Mittel große Lücken aufgewiesen und selbst in der Musikabteilung der Staatsbibliothek sei dieser Missstand zu beklagen gewesen. EBERHARDT KLEMM, Einseitigkeit von Forschung und Lehre. Zur Lage der Musikwissenschaft in der ehemaligen DDR, in: DERS., *Spuren der Avantgarde* (Anm. 103), S. 56.

Eberhardt Klemm befinden sich einige Anfragen. Beispielsweise bat er das Bärenreiter-Antiquariat im Sommer 1953, Theodor W. Adornos *Versuch über Wagner* in Hans Heinz Stuckenschmidts *Arnold Schönberg*, Nicolas Slonimskys *Thesaurus of Scales and Melodic Pattern* oder Johan Huizinga *Homo ludens* eintauschen zu können.¹⁰⁶

Vereinzelt wurden aber auch in der DDR Werke Schönbergs verlegt. Bei C. F. Peters erschienen beispielsweise die *5 Orchesterstücke* op. 16 (1959 – EP 3376 und 1960 – TP, EP 3376a) und später – bis zum Schönberg-Jubiläum – wurden auch die Fassung für zwei Klaviere (EP 3378) und die Bearbeitung von Felix Greissle (P EP 3828) veröffentlicht.¹⁰⁷ Traditionell waren es aber die Verlage Universal Edition und Schott und (mit Ausnahme von op. 16) eben nicht C. F. Peters, die die Werke Schönbergs in ihrem Programm hatten. Zusätzlich existierten wohl aber auch erhebliche ideologische Bedenken von Seiten der Verlagsbehörde. Eine Beteiligung der DDR-Verlage an der geplanten Schönberg-Gesamtausgabe wurde abgesagt und anders als bei den Liszt-, Weber-, Schumann- und Schubert-Gesamtausgaben kulturpolitische Gründe geltend gemacht.¹⁰⁸

Erst ab den siebziger Jahren mehrte sich das Engagement für bedeutende Werke der Moderne. So wurden beispielsweise die Mitglieder der Sektion Musik der Akademie der Künste der DDR in der Sektionssitzung im April 1976 aufgefordert, Vorschläge zu unterbreiten, welche Fachliteratur und Noten aus dem „kapitalistischen Wirtschaftsbereich“ zu beschaffen seien. Und in einer erweiterten Beiratssitzung des Leipziger Musikverlags C. F. Peters kündigte man an, dass das „Probleme der Einfuhr und Lizenznahme hinsichtlich wichtiger Werke der ‚Klassischen Moderne‘ (Schönberg, Webern, Strawinsky etc.), neuerer für Information und Studium unentbehrlicher Leistungen (z. B. Lutosławski, Ligeti) sowie einschlägiger Fachbücher und Zeitschriften“ angegangen werde.¹⁰⁹ Schließlich erschien 1977 bei C. F. Peters der fotomechanische Nachdruck der dritten Auflage der *Harmonielehre*,¹¹⁰ zwei Jahre später der Klavierauszug zu *Moses und Aron*¹¹¹ sowie 1989 die Aufsatzsammlung *Stil und Gedanke* bei Reclam Leipzig.¹¹² Bis zum Schönberg-Jubiläum

106 Brief von Eberhardt Klemm an das Bärenreiter-Antiquariat, 20.8.1953: [AdK, Berlin, EKA, ohne Sign.]. Der Antwortbrief, in dem Klemm mitgeteilt wurde, dass die Studie Huizingas für ihn zurückgelegt wurde, ist datiert auf den 25.8.1953: [ebd.].

107 E-mail von Norbert Molkenbur an die Verf. vom 19.5.2009. – Der Fokus auf op. 16 bestand bei C. F. Peters bereits vor dem 2. Weltkrieg.

108 Brief vom Deutschen Verlag für Musik an die Hauptverwaltung Verlage und Buchhandel, 15.12.1964: [SAP-MO-BArch, DR 1/1843], Brief von der Abteilung Belletistik, Kunst und Musikliteratur an die Abteilung Musik, Rackwitz, 19.2.1964: [ebd.]. BETTINA HINTERTHÜR, *Noten nach Plan. Die Musikverlage in der SBZ/DDR – Zensursystem, zentrale Planwirtschaft und deutsch-deutsche Beziehungen bis Anfang der 1960er Jahre*, Stuttgart 2006 (= Beiträge zu Unternehmensgeschichte, Bd. 23), S. 498 f.

109 Brief von Egon Rubisch an die Mitglieder der Sektion Musik der Akademie der Künste der DDR, 30.6.1976: [AdK, Berlin, AdK-O, Nr. 799].

110 ARNOLD SCHÖNBERG, *Harmonielehre*. Photomechanischer Nachdruck der dritten Auflage, Wien 1922 mit einem Nachwort, Bemerkungen zur Edition und einer Zeittafel, hrsg. von Eberhardt Klemm, Leipzig 1977.

111 ARNOLD SCHÖNBERG, *Moses und Aron*. Klavierauszug mit einem Nachwort von Eberhardt Klemm, Leipzig 1979.

112 ARNOLD SCHÖNBERG, *Stil und Gedanke*, hrsg. von Frank Schneider, Leipzig 1989.

jedoch finden sich nur vereinzelt Beiträge. Vor allem war es der Musikwissenschaftler Eberhardt Klemm, der bereits ab Mitte der sechziger Jahre einige Artikel über Schönberg und die Zwölftontechnik veröffentlichte. Neben seinen „Bemerkungen zur Zwölftontechnik bei Eisler und Schönberg“, die eine langwierige Diskussion nach sich zogen,¹¹³ sei auf folgende Beiträge verwiesen: „Zur Theorie der Reihenstruktur und Reihendisposition in Schönbergs IV. Streichquartett“, „Zur Theorie einiger Reihen-Kombinationen“ sowie „Der Briefwechsel zwischen Arnold Schönberg und dem Verlag C. F. Peters“.¹¹⁴ Des Weiteren schrieb Klemm zahlreiche Werkeinführungen für Programmhefte¹¹⁵ sowie Schallplatten.¹¹⁶ Die erste selbständige Publikation in der DDR erschien aber erst 1976 als Arbeitsheft Nr. 24 der Akademie der Künste der DDR. Es handelt sich dabei um die von Mathias Hansen und Christa Müller herausgegebene Veröffentlichung *Forum: Musik in der DDR. Arnold Schönberg 1874–1951. Zum 25. Todestag des Komponisten.*¹¹⁷

Doch bereits Ende der sechziger Jahre wäre es beinahe zu einer „deutsch-deutschen“ Zusammenarbeit in Sachen Schönberg gekommen. Der Rowohlt-Verlag wandte sich 1969 an Klemm mit dem Anliegen, anstelle Josef Rufers eine Monografie über Schönberg zu schreiben. Als Abgabetermin für das Manuskript schlug Klemm daraufhin den 28. Februar 1971 vor, der von Seiten des Verlags bestätigt wurde. Am 11. August 1969 schaltete sich jedoch das Büro für Urheberrechte ein und bezichtigte Klemm gegen die „Anordnung zur Wahrung für Urheberrechte“ (vom 7. Februar 1966, GB II/21, S.107 § 2) sowie gegen devisenrechtliche Bestimmungen verstoßen zu haben, da er an die Institution bis dahin keinen Vertrag übersandt hatte.¹¹⁸ Im Antwortschreiben legte Klemm wiederum

113 EBERHARD KLEMM, Bemerkungen zur Zwölftontechnik bei Eisler und Schönberg, in: *Sinn und Form. Beiträge zur Literatur*, hrsg. von der Deutschen Akademie der Künste, Berlin (Ost) 16. Jg. (1964), Heft 5, S. 771–784. Siehe dazu III 2.1 „Eisler und / versus Schönberg“.

114 EBERHARD KLEMM, Zur Theorie der Reihenstruktur und Reihendisposition in Schönbergs IV. Streichquartett, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, hrsg. vom Verband Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler, Berlin (Ost), 8. Jg. (1966), Heft 1, S. 27–49, DERS., Zur Theorie einiger Reihen-Kombinationen, *Archiv für Musikwissenschaft*, 23. Jg. (1966), S. 170–212. DERS., Der Briefwechsel zwischen Arnold Schönberg und dem Verlag C. F. Peters, in: *Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft* für 1970, hrsg. von Rudolf Eller, Leipzig, 15. Jg. (1971) (= 62. Jahrgang des Jahrbuchs der Musikbibliothek Peters), S. 5–10.

115 *Kammersinfonie für 15 Soloinstrumente* [hs. Verm.: Gastspieldirektion, Konzert am 3.11.1972], *Fantasie für Violine mit Klavierbegleitung* op. 47 für das 3. Leipziger Rathauskonzert am 3.2.1975 (Festsaal des Alten Rathauses in Leipzig), *Variation für Orchester* op. 31 für das Konzert des Rundfunk-Sinfonieorchesters Leipzig am 25.3.1980 in Leipzig, *Fantasie für Violine mit Klavierbegleitung* op. 47 für das 4. Leipziger Rathaus-Konzert am 20.3.1973 (Festsaal des Alten Rathauses) in Leipzig, *Ein Überlebender aus Warschau*, Schönberg und Beethoven für das 7. Anrechtskonzert des Rundfunk-Sinfonieorchesters Leipzig am 29.4.1985 in Leipzig. Die Manuskripte befinden sich in: [AdK, Berlin, EKA, ohne Sign.].

116 Schallplatteneinführungen: *Moses und Aron*, Berlin 1978 (VEB Deutsche Schallplatten, Eterna 826 899-90), *Die Klavierwerke*, Berlin 1978 (ebd. 826 978), *Pelleas und Melisande* op. 5, Berlin 1978 (ebd. 826 978), *Fünfzehn Lieder aus „Das Buch der hängenden Gärten“* op. 15, Berlin 1979 (ebd. 827 173), *Fünf Orchesterstücke* op. 16, *Variationen für Orchester* op. 31, Berlin 1986 (ebd. 827 898), 2. *Streichquartett* op. 10, Berlin 1988 (ebd. 727 137), *Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott* op. 26, Berlin 1990 (ebd. 728 951). Siehe dazu: Bibliographie, in: KLEMM, *Spuren der Avantgarde* (Anm. 103), S. 531–532 sowie die Verträge mit dem VEB Deutsche Schallplatten und Typoskripte im Nachlass von Klemm: [AdK, Berlin, EKA, ohne Sign.].

117 *Arnold Schönberg 1874–1951. Zum 25. Todestag* (Anm. 5).

118 Brief vom Büro für Urheberrechte an Eberhardt Klemm, 11.8.1969: [AdK, Berlin, EKA, ohne Sign.].

dar, dass kein unterschriebener Vertrag existiere und verlangte, dass die erhobenen Anschuldigungen schriftlich zurückgenommen würden. Ein nicht unterschriebenes Exemplar des Vertrags legte er bei und bat das Büro für Urheberrechte um Genehmigung. Daraufhin wurde er aufgefordert, nachzuweisen, welchen DDR-Verlagen er das Manuskript bisher angeboten habe und welche Stellungnahmen dazu vorlägen.¹¹⁹ Eine Genehmigung des Büros für Urheberrechte wurde nicht erteilt. In einem Schreiben an Kurt Kusenberg vom Rowohlt-Verlag (Juli 1970) berichtete Klemm, dass er sich eventuell die Genehmigung für den Druck bei einem Westverlag hätte erkämpfen können. Doch das eigentliche Problem sei, dass der Verlag in Ungnade gefallen sei.

„Man sagte mir vertraulich, daß jeglicher Versuch derzeit zwecklos ist [...]. Ich möchte Ihnen noch einmal versichern, daß mir kein Auftrag lieber gekommen ist als gerade dieser, ein Büchlein über Schönberg zu schreiben. Zumal bei uns wirklich keine Chance besteht, über diesen Gegenstand zu schreiben, jedenfalls so zu schreiben, wie ich es für richtig halte.“¹²⁰

Die sicherlich kontinuierlichste Möglichkeit, sich mit dem Werk Schönbergs vertraut zu machen, war der Besuch von Konzerten. Die aufgeführten Kompositionen wurden teilweise mitgeschnitten und im Radio (vor allem DDR II) gesendet. Während jedoch ab den sechziger Jahren Werke Schönbergs vergleichsweise häufig auf den Konzertprogrammen standen, war es im ersten DDR-Jahrzehnt ungleich schwieriger – wenn auch nicht unmöglich –, Aufführungen zu besuchen. Die Übersicht „Konzerte mit Werken Arnold Schönbergs in der DDR“ im Anhang der vorliegenden Untersuchung gibt einen Überblick, wann welche Kompositionen aufgeführt wurden. Sie kann als durchaus repräsentativ gelten, erhebt aber keinen Anspruch auf Vollständigkeit, da nicht alle angekündigten Vorhaben verifiziert werden konnten. Sie basiert im Wesentlichen auf Informationen aus Programmheften aus Personalbeständen,¹²¹ Institutionsarchiven,¹²² Publikationen¹²³ und Rezensionen. Ab Ende der sechziger Jahre sind die Konzerte besser dokumentiert, da die Abteilung Information/Dokumentation des Komponistenverbandes von nahezu allen Konzerten ein Programmheft aufbewahrte.¹²⁴ Das Vorrteil, Schönbergs Kompositionen

119 Nur wenn eine Publikation von einem Verlag der DDR abgelehnt worden war, bestand die Möglichkeit, an einen Verlag aus der Bundesrepublik Deutschland heranzutreten und gegebenenfalls dort zu veröffentlichen.

120 Korrespondenz von Eberhardt Klemm mit dem Rowohlt Taschenbuch Verlag, 9.4.1969–24.7.1970: [AdK, Berlin, EKA, ohne Sign.].

121 Beispieleweise aus: AdK, Berlin, EKA, HEA, RWRA

122 MIZ des VKM im DMA, DRA, SAPMO-BArch, DY 27/215, Archiv der Staatsoper Dresden, Archiv der Oper Chemnitz.

123 Unter anderem: *Herbert Kegel. Legende ohne Tabu. Ein Dirigentenleben im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Helga Kuschmitz, Altenburg 2003, *Dresden und die avancierte Musik im 20. Jahrhundert*, Teil II: 1933–1966, hrsg. von Matthias Hermann und Hanns-Werner Heister, Laaber 2002 (= Musik in Dresden, Bd. 5), *Die Gewandhauskonzerte zu Leipzig: 1781–1981*, Bd. 2, hrsg. von Johannes Forner im Auftrag des Gewandhauses zu Leipzig, Leipzig 1981, Kammermusikveranstaltungen und Gedenkfeiern der Deutschen Staatsoper 1955–1960, in: *Deutsche Staatsoper Berlin 1955–1960*, hrsg. aus Anlass der Jubiläumsspielzeit 1965/66 von Werner Otto und Günter Rimkus, im Auftrag der Intendant, Berlin, o. J. [1966] (ohne Paginierung).

124 1982 ging aus der Abteilung Information/Dokumentation das Musikinformationszentrum der DDR hervor. Diesem wurden vor allem folgende Aufgaben übertragen: die Erfassung aller Werke von DDR-Komponisten

hätten kaum Platz im Konzertrepertoire eingenommen, dürfte durch die zusammengestellten Daten widerlegt sein.

Dass seine Werke aufgeführt wurden, ist sicherlich auf das Interesse und Engagement Einzelner zurückzuführen. Gab es doch neben linientreuen Funktionären – die nur allzu oft versuchten, zentrale praktizierende Einrichtungen zu kontrollieren¹²⁵ – auch viele unabhängig denkende Spezialisten, die etwas bewirken konnten. Zugleich war aber auch die „offizielle“ Reaktion auf die Veranstaltungen recht unterschiedlich. Bisweilen wurden sie mit viel Argwohn und Skepsis betrachtet, wie ein Beitrag aus *Musik und Gesellschaft* (1953) verdeutlicht.

„In der Konzert-Vorschau der Bühnen der Stadt Gera lesen wir in einer kurzen Erläuterung zu einem Sinfoniekonzert am 5. Juni 1953, für das GMD Albert Grünes eine Aufführung der Kammermusik op. 9 von Arnold Schönberg plant: ‚Schönberg ist der erste große Revolutionär der Musik der Neuzeit, einer der sich von allen Richtungen frei machte und der sich der Musik, die ihn umgab, entgegengestellt hatte.‘ Demnach hatte sich Schönberg anscheinend in den Kopf gesetzt, von einem breiten Publikum nicht verstanden zu werden, was ihm dann auch wirklich ganz ausgezeichnet geglückt ist. (GMD Grünes wird das am 5. Juni selbst feststellen können.) Welch ein ‚Revolutionär‘, dem das ganze klassische Erbe und die Zuhörerschaft seiner Werke vollkommen gleichgültig ist!“¹²⁶

Dass nun aber jedes Mal, wenn ein Werk Schönbergs auf dem Konzertprogramm stand, grundlegende, öffentliche Kritik geäußert wurde, lässt sich nicht belegen.

Die Übersicht zeigt, dass die Anzahl der Aufführungen von Schönbergs Kompositionen in Konzertprogrammen der DDR bis in die siebziger Jahre mit jedem Jahrzehnt

(ausgenommen Tanz- und Unterhaltungsmusik), das Sammeln von Tonträgern, Noten, Büchern und Broschüren, Dokumentation von Literaturangaben, Zeitungsausschnitten, Fotos, Zeitschriften sowie die Gestaltung von Ausstellungen begleitend zu den Veranstaltungen des Komponistenverbandes, die Dokumentation des Musiklebens der DDR durch Sammlung von Informationen in den Bereichen Musik- und Kulturpolitik, musikalische Interpretation, Musikpflege, Musikpädagogik und musikalische Ausbildung, Musikwissenschaft, Musikkritik, Förderungsmaßnahmen, Medien, Verlage und Institutionen, Organisationen und Vereinigungen. BARBARA MURACH, Musikinformationszentrum des ehemaligen DDR-Komponistenverbandes, in: *Forum Musikkbibliothek*, 13. Jg. (1992), Heft 1, S. 50–55.

125 Rudolf Hartig, Vorlage. Über die Entwicklung der Musikkultur in der Deutschen Demokratischen Republik. Darin werden „formalistische“ Werke (von beispielsweise Henze, Strawinsky und Schönberg) in den Programmen der Orchester, Chöre und Kammermusikvereinigungen als Folge „subjektivistischer“ und „individualistischer“ Einstellung vieler Musikausbildender bezeichnet: [SAPMO-BArch, DY 30/IV 2/9.06/284, Bl. 69]. – In anderen Dokumenten ist explizit von den Anforderungen an das Konzertprogramm die Rede. Folgende Punkte wurden benannt: 1. der „kämpferische Optimismus unseres neuen Lebens“ muss zum Ausdruck kommen, 2. Bekanntmachung der Werktafeln mit dem „hohen humanistischen Gedanken unserer Klassiker unter besonderer Berücksichtigung der patriotischen Werke von Beethoven, Bach, Carl Maria v. Weber, Smetana, Tschaikowsky [sowie] der patriotischen Werke unserer zeitgenössischen Komponisten“. Referat zur Orchesterleiter-Tagung am 26.11.[19]52. Kritische Beleuchtung der Konzertprogramme in der DDR: [SAPMO-BArch, DY 30 /IV 2/9.06/279, Bl. 7]. Die Programme hatten demnach – wie alle anderen Bereiche auch – die Aufgabe „Schönheit und die Grösse [beim] Aufbau des Sozialismus [...] zu zeigen“. S-s. Unserer Orchesterleiter diskutieren über ihren patriotischen Auftrag. Bericht von der Orchesterleiter-Tagung am 26.11.1952 in Berlin, Bl. 7 [ebd., Bl. 16].

126 Kritische Glossen, in: *Musik und Gesellschaft* 1953, Heft 5, S. 25.

zunahm. Dass es ab den sechziger Jahren vermehrt zu Aufführungen kam, steht auch im Zusammenhang mit der im Februar 1967 begründeten Veranstaltungsreihe „Kammermusik im Gespräch“ an der Komischen Oper Berlin und mit der Gründung von Spezialensembles, zum Beispiel der Gruppe Neue Musik „Hanns Eisler“ in Leipzig (1970). Obgleich Schönberg weder der einzige noch *der* zentrale Komponist war, dem sich die jeweiligen Programme widmeten, taucht sein Name doch kontinuierlich auf. Die Kammermusik nahm zudem einen besonderen Stellenwert ein, da sie mit größeren Freiräumen für Experimente verbunden war, nicht zuletzt, weil diese Veranstaltungen für ein kleines Publikum konzipiert waren und Kammermusik – im Vergleich zum Symphoniekonzert – keine Breitenwirkung besaß.

Zum großen Teil fanden Schönberg-Konzerte in den Städten Berlin, Leipzig und Dresden statt. Ab den sechziger Jahren sind aber auch vereinzelt Veranstaltungen zum Beispiel in Weimar, Hildburghausen, Saalfeld und Eisenach dokumentiert. Je nach Thema der Veranstaltung wurden seine Werke mit anderen kombiniert. An Abenden, die sich dem zeitgenössischen Komponieren widmeten, erklangen beispielsweise auch Werke von Anton Webern, Alban Berg, Igor Strawinsky, Olivier Messiaen und Komponisten aus der DDR.¹²⁷ Aber es gab auch Konzerte, in denen Schönbergs Kompositionen zusammen mit denen von Ludwig van Beethoven, Johannes Brahms oder Robert Schumann auf dem Programm standen.¹²⁸ Zu den Opern Schönbergs, die am häufigsten aufgeführt wurden, zählen: *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19, *Fünf Orchesterstücke* op. 16, *Pierrot lunaire* op. 21, *Kammersymphonie* op. 9 und *Verklärte Nacht* op. 4. Aber auch die (im Komponistenverband heiß umstrittenen) zwölftönigen Werke Schönbergs kamen zur Aufführung. Ab den sechziger Jahren betraf dies unter anderem das *Bläserquintett* op. 26 und die *Orchestervariationen* op. 31. Sie gehörten damit nicht zu denjenigen Werken, die nur sehr selten gespielt wurden wie die *Sechs Lieder für Gesang und Orchester* op. 8, *Zwei Balladen für Gesang und Klavier* op. 12, *Zwei Lieder für Gesang und Klavier* op. 14, *Die Glückliche Hand* op. 18, *Vier Stücke für gemischten Chor* op. 27, *Suite* op. 29. Besonders verdient machten

127 Kammermusik der Staatskapelle, II. Konzert, Deutsche Staatsoper Berlin im Januar 1960: Paul Dessau: *Streichquartett Nr. 1*, Hanns Eisler: *Nonett Nr. 2*, Arnold Schönberg: *Serenade* op. 24 / Kammermusik im Gespräch XVIII, Komische Oper Berlin im April 1971: Arnold Schönberg: *Bläserquintett* op. 26, Anton Webern: *Drei kleine Stücke* op. 11, Paul Heinz Dittrich: *Klaviersmusik* Nr. 1, Georg Katzer: *Pas de deux*.

128 Zum Beispiel: Konzert zum Jahreswechsel 1959/60 in Karl-Marx-Stadt: Arnold Schönberg *Ein Überlebender aus Warschau* op. 46, Ludwig van Beethoven: *9. Sinfonie* d-Moll op. 125 / 1. Sinfoniekonzert des Orchesters des Hans-Otto-Theater Potsdam im August 1968: Arnold Schönberg: *Verklärte Nacht* op. 4, Johannes Brahms: *Klavierkonzert* Nr. 1 d-Moll op. 15, Ludwig van Beethoven: *Sinfonie* Nr. 6 F-Dur op. 68 / Kammermusikabend, Alte Börse, Naschmarkt Leipzig (Veranstalter: Gewandhaus zu Leipzig) im Januar 1971: Josef Haydn: *Streichquartett* F-Dur HV III:82, Arnold Schönberg: *4. Streichquartett* op. 37, Johannes Brahms: *Streichsextett* B-Dur op. 18.

sich die Sängerin Roswitha Trexler,¹²⁹ die Pianisten Bernd Casper und Manfred Reinelt¹³⁰ sowie die Dirigenten Herbert Kegel und Max Pommer, unter deren Leitung zahlreiche Schönberg-Aufführungen stattfanden und auch Schallplattenproduktionen entstanden.¹³¹

Eterna war ein Plattenlabel des staatlichen DDR-Tonträgerproduzenten VEB Deutsche Schallplatten Berlin, des alleinigen Herstellers von Tonträgern in der DDR. Widmete sich beispielsweise Amiga der Unterhaltungsmusik und Nova dem zeitgenössischen Komponieren, erschienen bei Eterna Werke des kulturellen/künstlerischen Erbes und damit auch Werke Schönbergs. Grundsätzlich zeigt sich auch hier eine ähnliche Situation, wie sie bei allen anderen Distributionskanälen von Musik zu konstatieren ist. Obschon bereits ab 1960 vereinzelt Schallplatten mit Werken Schönbergs erschienen, wie die *Kammer-symphonie* op. 9, der Chor *Friede auf Erden* op. 13, *Ein Überlebender aus Warschau* op. 46 (Eterna 820 201, 1960) sowie *Verklärte Nacht* op. 4 (Eterna 820 451/ 825 451, 1964/68), existieren erst ab 1970 vermehrt Aufnahmen, die sein Schaffen publik machten.¹³²

129 Zu Roswitha Trexler siehe: FRITZ HENNENBERG, In meiner lieben Vaterstadt... : Porträt der Sängerin Roswitha Trexler, in: *Leipziger Blätter*, Heft 17/1990, S. 72–73; DERS., *Gesang und Gesichter: Roswitha Trexler in Begegnungen mit Musikern und Musik*, Berlin 1990. – Von den Aufführungen der „Brett“-Lieder und des *Pierrot lunaire* op. 21 existieren Konzertmitschnitte (DRA). Zudem wirkte sie bei der Einspielung der 15 Gedichte aus „Das Buch der hängenden Gärten“ op. 15 (Eterna 827 173) sowie von *Moses und Aron* (2. nackte Jungfrau) (Eterna 826 889-890) mit. Trexler war international tätig und gastierte unter anderem mit ihrem *Pierrot* auch außerhalb der DDR. In erster Linie verbindet man mit Trexler die Gesamtaufnahme der Lieder von Hanns Eisler im Rahmen der Eisler-Schallplatten-Edition. Doch auch Werke von Dieter Schnebel, Luigi Nono, Anton Webern, Friedrich Schenker u. v. m. gehörten zu ihrem Repertoire.

130 Zur Manfred Reinelt siehe: EBERHARDT KLEMM, „Und Neues wird es wohl auch nicht mehr geben...“ Manfred Reinelt – ein vergessener Pianist der Avantgarde, in: DERS., *Spuren der Avantgarde* (Anm. 103), S. 42–46.

131 Max Pommer wurde am 9.2.1936 in Leipzig geboren. Er besuchte die Leipziger Thomasschule, studierte Dirigieren und Klavier an der Leipziger Hochschule für Musik und anschließend Musikwissenschaft. 1968 wurde er promoviert. Nach seiner Tätigkeit als Kapellmeister in Borna leitete er die Leipziger Kammermusikvereinigung und die Gruppe Neue Musik „Hanns Eisler“ (1962–1973). Anschließend arbeitete er als Leiter des Leipziger Universitätschores. Zu dieser Zeit gründete er mit Mitgliedern des Gewandhausorchesters das Neue Bachische Collegium Musicum, dessen künstlerischer Leiter er bis 1987 war. Von 1987–1991 war Pommer GMD des Rundfunk-Sinfonieorchesters Leipzig. 1990 wurde er an die Hochschule für Musik in Saarbrücken berufen.

132 Zum Beispiel: Eterna 825 948: *Pierrot lunaire* op. 21 (1970) – Sopr.: Helga Pilarczyk, Kammerensemble der Domaine Musical, ML: Pierre Boulez; Eterna 826 939: 2. *Kammersinfonie* op. 38 (1971) – Leipziger Kammermusikvereinigung, ML: Max Pommer; Eterna 827 123: *Pelleas und Melisande* op. 5 (1971) – Großes Sinfonie-Orchester des Rundfunks der UdSSR, ML: Gennadi Roshdestwenskij; Eterna 826 889-890: *Moses und Aron* (1976) – Moses: Werner Haseleu, Aron: Reiner Goldberg, Rundfunkchor Leipzig, RSO Leipzig, ML: Herbert Kegel; Eterna 826-939: *Verklärte Nacht* op. 4 (1976) – Kammerorchester Berlin, ML: Max Pommer; Eterna 827 898: *Fünf Orchesterstücke* op. 16 (1982/83) – Berliner Sinfonieorchester, ML: Günter Herbig; Eterna 725 133: 2. *Streichquartett* op. 10 (1985/86) – Gewandhaus-Quartett; Eterna 729 111-112: *Gurrelieder* (1986) – Sopr.: Eva-Maria Bundschuh, Alt: Rosemarie Lang, Ten.: Manfred Jung, Spr.: Gert Westphal, Dresdner Philharmonie, Rundfunkchor Berlin, Prager Männerchor, Rundfunkchor Leipzig, RSO Leipzig, ML: Herbert Kegel. Siehe zudem: www.usc.edu/libraries/archives/schoenberg/as_disco/labels/recetern.htm#BM820201 (zugegriffen am 20.11.2009).