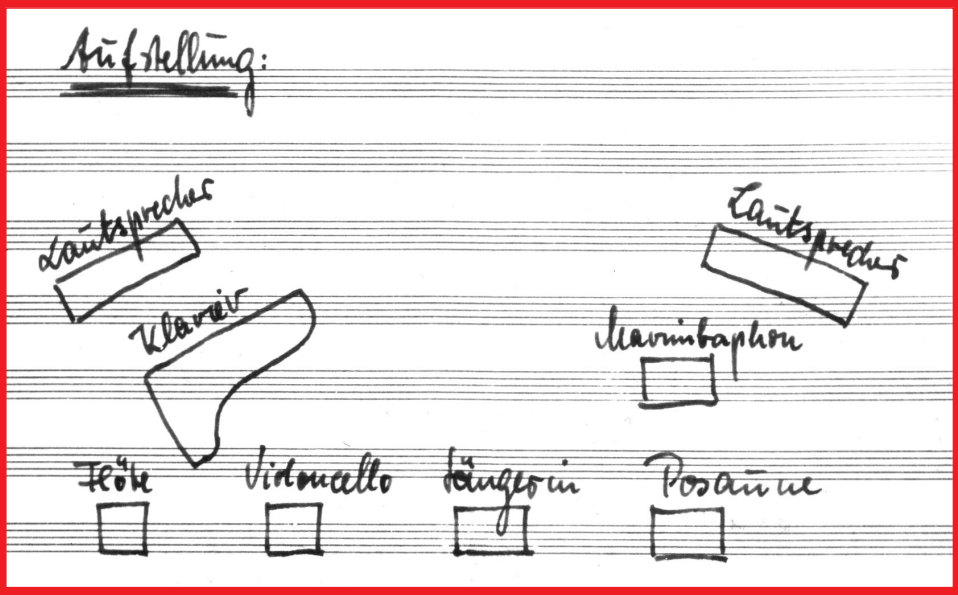
Harriet Oelers



Elektroakustische Musik in der DDR

Rezeption, Institutionen und Werke

KlangZeiten – Musik, Politik und Gesellschaft

böhlau

© 2021 Böhlau | Brill Deutschland GmbH
ISBN Print: 9783412523084 — ISBN E-Book: 9783412523091

KlangZeiten
Musik, Politik und Gesellschaft

Band 18

Herausgegeben von

Detlef Altenburg (†)
Michael Berg (†)
Albrecht von Massow

© 2021 Böhlau | Brill Deutschland GmbH
ISBN Print: 9783412523084 — ISBN E-Book: 9783412523091

Harriet Oelers

Elektroakustische Musik in der DDR

Rezeption, Institutionen und Werke

Böhlau Verlag Wien Köln

© 2021 Böhlau | Brill Deutschland GmbH
ISBN Print: 9783412523084 — ISBN E-Book: 9783412523091

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
der Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur

BUNDESSTIFTUNG
AUFARBEITUNG

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über https://dnb.de abrufbar.

© 2021 Böhlau, Lindenstraße 14, D-50674 Köln, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA;
Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland;
Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)
Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotei, Brill Schöningh,
Brill Fink, Brill mentis, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau, Verlag Antike und V&R unipress.

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der
vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: Siegfried Matthus: „Galilei“ Partitur, S. 2, Aufstellung auf der Bühne
© by Deutscher Verlag für Musik Leipzig

Korrektorat: Dore Wilken, Freiburg
Umschlaggestaltung: Michael Haderer, Wien
Satz: SchwabScantechnik, Göttingen

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISBN 978-3-412-52309-1

Für Bennett

© 2021 Böhlau | Brill Deutschland GmbH
ISBN Print: 9783412523084 — ISBN E-Book: 9783412523091

© 2021 Böhlau | Brill Deutschland GmbH
ISBN Print: 9783412523084 — ISBN E-Book: 9783412523091

Inhalt

Vorwort 11

1. **Einleitung** 12
   1.1 Forschungsstand 12
   1.2 Methodisches Vorgehen 13

2. **Auswertung der Werkdatenbank** 16
   2.1 Komponisten 17
   2.2 Besetzungen 21
   2.3 Titel 25

3. **Elektroakustische Musik und elektronische Klangerzeugung im Spiegel der Medien der DDR** 26
   3.1 *Musik und Gesellschaft* – Grundlage der Untersuchung 26
   3.2 Entwicklung der Berichterstattung in *Musik und Gesellschaft* von 1951 bis 1990 27
   3.3 Textanalyse des verwendeten Vokabulars anhand eines Fallbeispiels: Heinrich Strobel: „Die Einheit der modernen Kunst“ 41
      3.3.1 Heinrich Strobel: Apologet der Neuen Musik 41
      3.3.2 Analyse von Strobels Text „Die Einheit der modernen Kunst“ 43
      3.3.3 Strobels Text in der Rezeption von *Musik und Gesellschaft* 46

4. **Institutionelle Entwicklung der elektroakustischen Musik in der DDR** 48
   4.1 Die Anfänge: Das Experimentalstudio für künstliche Klang- und Geräuscherzeugung des Rundfunk- und Fernsehtechnischen Zentralamtes . . . 49
   4.2 Die Geraer Ferienkurse für Neue Musik – elektroakustische Musik und ihre Vermittlung jenseits eines institutionellen Studios 57
      4.2.1 Die Situation der Komponierenden in der DDR ohne institutionelles Studio 57
      4.2.2 Die Entstehung und Entwicklung der Geraer Ferienkurse 59

© 2021 Böhlau | Brill Deutschland GmbH
ISBN Print: 9783412523084 — ISBN E-Book: 9783412523091

4.2.3 Konzeption und Aufbau der Ferienkurse 62
4.2.4 Die Rolle der Geraer Ferienkurse für die Entwicklung der elektroakustischen Musik in der DDR 77
4.3 Berlin: elektroakustische Musik am Theater im Palast der Republik und an der Akademie der Künste der DDR 78
4.3.1 Konzertreihe und Studio am Theater im Palast 78
4.3.2 Das Studio an der Akademie der Künste 82
4.3.3 Die Konzertreihe „Kontakte“ der Akademie der Künste 94
4.3.4 Gründung der nationalen Gesellschaft für elektroakustische Musik und die Mitgliedschaft der DDR in der CIME 96
4.4 Dresden: Studio an der Dresdner Hochschule für Musik 98
4.5 Zusammenfassung: Die Situation zum Ende der DDR 103

5. **Interpreten und Ensembles am Beispiel des Ensembles für Intuitive Musik Weimar** 104
5.1 Das Ensemble für Intuitive Musik Weimar 105
5.2 Stockhausen-Rezeption in der DDR, vorrangig der elektroakustischen Werke 114
5.3 Tage für Neue Musik Weimar 119

6. **Einzelanalysen** 124
6.1 Auswahl der Werke 124
6.2 Die Anfänge der elektroakustischen Musik in der DDR: Siegfried Matthus: „Galilei“ 125
6.2.1 Siegfried Matthus 125
6.2.2 Grundlagen der Komposition von „Galilei“ 126
6.2.3 Matthus’ Textauswahl mit Exkurs „Galilei der Wahrheitskämpfer?“ . . . 127
6.2.4 Gliederung der Musik 133
6.2.5 Zur Funktion des Tonbandes 140
6.2.6 Aleatorische und 12-Ton-Elemente 141
6.2.7 Rezeption und Deutung von „Galilei“ 142
6.3 Kompositionen für das Radio: Lothar Voigtländer: „Maikäfer flieg!“ 145
6.3.1 Georg Katzer und Lothar Voigtländer 145
6.3.2 Konzeption von Lothar Voigtländers „Maikäfer flieg!“ 152
6.4 Elektroakustik als Element eines groß besetzten Werkes: Paul-Heinz Dittrich: „Engführung“ 156
6.4.1 Paul-Heinz Dittrich 157
6.4.2 Textgrundlage: „Engführung“ von Paul Celan 159
6.4.3 Verwendung von elektroakustischen Elementen 167
6.5 Die Schülergeneration: Ralf Hoyer: „Studie 4 für Kontrabass und Tonband“ 177
6.5.1 Ralf Hoyer 178
6.5.2 Musikalische Struktur der „Studie 4“ 178
6.5.3 Material und Techniken des Tonbandes 187

© 2021 Böhlau | Brill Deutschland GmbH
ISBN Print: 9783412523084 — ISBN E-Book: 9783412523091

6.6 Ein rein elektroakustisches Werk: Hans Tutschku: „Hommage à Laszlo Moholy-Nagy“ 192
6.6.1 Hans Tutschku 192
6.6.2 Verlauf von „Hommage à Laszlo Moholy-Nagy“ 192
6.6.3 Klänge in Bezug zu Maholy-Nagys Licht-Raum-Modulator 200

Literaturverzeichnis 203

Abbildungsverzeichnis 210

Anhang 211

Werkliste 292

© 2021 Böhlau | Brill Deutschland GmbH
ISBN Print: 9783412523084 — ISBN E-Book: 9783412523091

© 2021 Böhlau | Brill Deutschland GmbH
ISBN Print: 9783412523084 — ISBN E-Book: 9783412523091

Vorwort

Außerhalb einer Szene, die in Hochschulstudios oder bei kleinen Konzerten fern der großen Bühnen zusammenkommt, hat die elektroakustische Musik ein Akzeptanz-Problem. In der DDR hatten die Komponisten, war die Hürde der reinen Beschaffung der technischen Ausrüstung überwunden, noch viel stärker mit der kulturellen und gesellschaftlichen Akzeptanz zu kämpfen als im Westen. Das Verhältnis von Technik zum musizierenden Menschen, die Funktion von Tonband und Live-Elektronik und die Abgrenzung von technischer Spielerei zu einem „echten" Werk wurden bei elektroakustischer Musik in der DDR kritischer hinterfragt – wenn sich überhaupt mit ihr beschäftigt wurde. Elektroakustische Musik in der DDR blieb eine Randerscheinung, die nichtsdestotrotz eine Vielzahl der Komponisten interessiert, zu Kompositionen animiert und dabei einige bemerkenswerte Werke hervorgebracht hat. Nachdem seit der Deutschen Einheit schon mehr als 30 Jahre vergangen sind, ist es Zeit, sich dem Thema zu widmen, um die Aussagen der in der DDR tätigen Komponisten und Interpreten einzufangen. Dokumentiert ist wenig – und vieles, wie beispielsweise die Unterlagen des elektroakustischen Studios in Dresden, ist zerstört. Beinahe einzig erschöpfende Quelle sind die Aussagen der Komponisten, Tontechniker und Interpreten. Viele von ihnen haben für diese Studie ihre Archive geöffnet und mir ihre Erfahrungen in Interviews mitgeteilt.

In erster Linie danke ich Prof. Dr. Albrecht von Massow und Michael von Hintzenstern, die die Entstehung der Arbeit wohlwollend und mit vielen Hinweisen begleitet haben. Insbesondere Michael von Hintzenstern bin ich für seine zahlreichen Berichte aus seinem Erleben als Musiker und passionierter Stockhausen-Interpret sowie für den Einblick in sein umfangreiches privates Archiv dankbar. Ebenso danke ich Eberhard Kneipel, der mir einige Unterlagen zu den Ferienkursen in Gera zur Verfügung gestellt hat.

Ich danke meinen Eltern für die Unterstützung, sowie für das Korrekturlesen der Arbeit danke ich Bernward Krause, Monika Oelers-Menschner, Freia Kollar und Caroline Glöckner.

Mönchengladbach, März 2021

© 2021 Böhlau | Brill Deutschland GmbH
ISBN Print: 9783412523084 — ISBN E-Book: 9783412523091

1. Einleitung

1.1 Forschungsstand

Elektroakustische Musik war in der DDR eine Randerscheinung und ihre Geschichte war insbesondere in den frühen Jahren maßgeblich durch deren Verhinderung geprägt. Trotz alledem wurde während der gesamten Zeit des Bestehens der DDR elektroakustische Musik rezipiert, komponiert, realisiert und aufgeführt: „The GDR had a lively electroacoustic scene, in different forms, basically from the beginning of the nation state until its downfall."[1]

Dieses lebendige kompositorische Schaffen im Bereich der elektroakustischen Musik in der DDR nachzuvollziehen, soll Ziel dieser Arbeit sein.

Das Thema ist weitestgehend unerforscht; Veröffentlichungen stammen bisher zumeist von den jeweiligen Akteuren, die an der Entwicklung beteiligt waren. So hat Eberhard Kneipel, Initiator der Geraer Ferienkurse für zeitgenössische Musik, bei denen auch Elektroakustik thematisiert wurde, rückblickend über die Ferienkurse geschrieben oder Gerhard Steinke, Leiter des Studios im Rundfunk- und Fernsehtechnischen Zentralamtes in Berlin-Adlershof, hat seine Erfahrungen aus der aktiven Studiozeit niedergeschrieben. Es gibt bisher weder Untersuchungen zur Rezeption von elektroakustischer Musik in der DDR noch eine Zusammenstellung der Geschichte der Studios in der DDR.

Die neueste und bisher umfangreichste Veröffentlichung zu dem Thema stammt von Tatjana Böhme-Mehner, die 2011 den Band *Creating sound behind the wall: electroacoustic music in the GDR* – erschienen in der Reihe *Contemporary Music Review* – vorgelegt hat.[2] Ihre Arbeit beinhaltet schwerpunktmäßig Interviews mit Komponisten, Technikern und Musikern,[3] die aus ihrer persönlichen Sicht und Erinnerung die Kompositionsbedingungen und -möglichkeiten beschreiben. Diese Sammlung wertvoller Zeitzeugenaussagen gibt einen Einblick in die wichtigsten Schauplätze, an denen die Entwicklung und Aufführung elektroakustischer Musik in der DDR stattgefunden hat. Böhme-Mehner ergänzt die Interviews

1 Böhme-Mehner, Tatjana: Introduction: Electroacoustics in the GDR?, in: dies.: *Creating sound behind the wall: electroacoustic music in the GDR* (= *Contemporary Music Review* 30), hrsg. von Peter Nelson, Edinburgh 2011, S. 1.

2 Böhme-Mehner, Tatjana: *Creating sound behind the wall: electroacoustic music in the GDR* (= *Contemporary Music Review* 30), hrsg. von Peter Nelson, Edinburgh 2011.

3 Sie führt Interviews mit Gerhard Steinke, Eckard Rödger, Bernd Wefelmeyer, Siegfried Matthus, Paul-Heinz Dittrich, Eberhard Kneipel, Michael von Hintzenstern, Georg Katzer und Lothar Voigtländer.

© 2021 Böhlau | Brill Deutschland GmbH
ISBN Print: 9783412523084 — ISBN E-Book: 9783412523091

durch kurze Texte, die die Aussagen in einen Kontext stellen. Schwerpunkte der Veröffentlichung bilden die Entwicklung des Subharchordes im Rundfunktechnischen Zentralamt und die Geschichte dieses Instrumentes. Die Studiogründung in Dresden in den 80er-Jahren wird nicht thematisiert.

Böhme-Mehner gliedert die Entwicklung der elektroakustischen Musik in der DDR in drei Abschnitte, die sich an dem Vorhandensein von offiziellen Studios orientieren. Die erste Phase endet mit der Auflösung des Experimentalstudios für künstliche Klang- und Geräuscherzeugung des Rundfunk- und Fernsehtechnischen Zentralamtes Anfang der 70er-Jahre. Die Schließung des Studios hätte „a lasting effect on the perception of electronic composition in East Germany".[4] Die sich daran anschließende Phase bezeichnet Böhme-Mehner als „most interesting", da die elektroakustische Szene „semi-official […] or even at the edge of legality" arbeitet.[5] Hier reisen die Komponisten in ausländische Studios, arbeiten in privaten Studios und nutzen die Geraer Ferienkurse als Austauschplattform. Wieder in institutionelle Bahnen wird die Elektroakustik in der dritten Phase mit der Einrichtung des Studios an der Akademie der Künste der DDR gelenkt.

1.2 Methodisches Vorgehen

Auch wenn es die Möglichkeiten gab, Werke westdeutscher und internationaler Komponisten insbesondere über das Radio zu hören und selbst Stücke in der DDR zu realisieren, waren der Diskurs und der Austausch sowohl im Ausbildungsbereich (Hochschule, Kompositionskurse) als auch im Konzertbereich (Gesprächskonzerte, Workshops bei Festivals und Konzerten) beschränkt. Eine Ausbildung von Kompositionsstudierenden im Bereich der Elektroakustik fand nur punktuell statt und wurde erst mit dem Aufbau des Studios an der Akademie der Künste der DDR mit Georg Katzer als treibender Kraft und im Studio an der Hochschule in Dresden institutionalisiert. Zwar wurden bereits bei den Geraer Ferienkursen ab 1974 Lehrer-Schüler-Beziehungen aufgebaut, die auch über die Ferienkurse hinaus Bestand hatten. Von einer grundständigen universitären Ausbildung kann hierbei aber nicht gesprochen werden. Das Berliner Angebot richtete sich an Meisterschüler, die bereits ein Kompositionsstudium aufzuweisen hatten. Erst mit dem Studio in Dresden, das 1984 als Kooperation zwischen der Technischen Universität und der Musikhochschule entstand, wurde eine grundständige Hochschulausbildung im Bereich der elektroakustischen Komposition möglich. Das Fehlen einer geregelten Ausbildung und eines dokumentierten Diskurses über elektroakustische Musik während der DDR sind Gründe, warum die Zahl verwertbarer Zeitdokumente sehr gering ist. Die Interviews, die Tatjana Böhme-Mehner 2009 und 2010 geführt hat, oder die Interviews, die für diese Arbeit ent-

4 Böhme-Mehner, Tatjana: Berlin was Home to the First Electronic Studio in the Eastern-Bloc: The Forgotten Years of the Research Lab for Inter-disciplinary Problems in Musical Acoustics, in: dies.: *Creating sound behind the wall,* S. 33–47, hier S. 34.

5 Böhme-Mehner, Tatjana: Does the GDR Have its Own Electroacoustic Sound?, in: dies.: *Creating sound behind the wall,* S. 5–13, hier S. 10.

© 2021 Böhlau | Brill Deutschland GmbH
ISBN Print: 9783412523084 — ISBN E-Book: 9783412523091

standen sind, sind daher umso wichtigere Dokumente. Darüber hinaus greift die vorliegende Arbeit auf Zeitdokumente zurück. Für die Rezeptionsgeschichte relevant ist vor allem die Zeitschrift *Musik und Gesellschaft,* da sie durchgehend von 1951 bis 1990 erschienen ist.

Sehr unterschiedlich ist die Dokumentenlage bei den einzelnen Studios. Von dem Adlershofer Studio sind vor allem Tonbänder erhalten. Die Einrichtung des Studios an der Berliner Akademie der Künste ist gut durch Sitzungsprotokolle und Schriftwechsel, die im Archiv der Akademie der Künste zusammengeführt und zugänglich gemacht wurden, dokumentiert. Tonbänder sind größtenteils nicht erhalten. Ganz anders sieht die Situation für das Dresdner Studio aus: Von der Gründung und den ersten Jahren des Studios sind fast keine Unterlagen weder im Archiv der Hochschule noch der Technischen Universität erhalten.[6] Im Archiv der Stadt Gera sind Unterlagen der Geraer Ferienkurse gesammelt und verfügbar. Mit der Bereitschaft von Michael von Hintzenstern,[7] Eberhard Kneipel,[8] Friedberg Wissmann und Jürgen Lange,[9] Dokumente aus ihren privaten Archiven zur Verfügung zu stellen, konnten Zeitdokumente zur Rezeption, zu den Geraer Ferienkursen und dem Dresdner Studio zusammengetragen werden.

Die vorliegende Arbeit nähert sich dem Thema der Elektroakustik in der DDR auf drei Ebenen. Zum einen in einer Rezeptionsgeschichte, die sich die Fragen stellt wie, wo und unter welchen Bedingungen elektroakustische Musik gehört und wie darüber in den Medien der DDR berichtet wurde. Dazu gehören nicht nur die Werke, die von Komponisten der DDR realisiert wurden, sondern auch die in der DDR aufgeführten Werke westlicher Komponisten. Insbesondere anhand der Rezeption der Werke Karlheinz Stockhausens soll die Veränderung im Umgang mit elektroakustischen Werken und deren ursprünglich unter dem Formalismusvorwurf stehenden Deutung nachvollzogen werden.[10]

Ein weiteres Thema ist eine Darstellung der Institutionen, die sich mit elektroakustischer Musik in der DDR befassten. Sie manifestiert sich vor allem in der Einrichtung von Studios in Berlin und Dresden. Es soll den Fragen nachgegangen werden, warum und mit welchen Mitteln die Studios gegründet wurden, welche Ziele sie verfolgten und welche Zielgruppen sie ansprechen sollten. Jedoch waren nicht nur die Studios, sondern auch Einzelpersonen wie Eberhard Kneipel und Michael von Hintzenstern und Ensembles wie das Ensemble für Intuitive Musik Weimar oder die Gruppe Neue Musik Hanns Eisler an der Verbreitung elektroakustischer Musik in der DDR beteiligt. Auch diese Entwicklungen sollen nachvollzogen werden.

---

6 Hinzu kommt, dass z. B. das Archiv der Dresdner Musikhochschule 2002 beim Elbehochwasser in Teilen zerstört wurde, wobei auch Dokumente verloren gingen.

7 Vgl. dazu die Kapitel 4.2 und 5.

8 Vgl. dazu das Kapitel 4.2.

9 Vgl. dazu das Kapitel 4.4.

10 Bernhard Neuhoff stellt diesen Wandel in seinem Aufsatz „Von der Modernismus-Debatte zur Avantgarde-Forschung. Ästhetische Theorie im ideologischen Klassenkampf“ (in: Henckmann, Wolfhart und Schandera, Gunter (Hrsg.): *Ästhetische Theorie in der DDR 1949 bis 1990. Beiträge zu ihrer Geschichte,* Berlin 2001, S. 37–56) anhand der Literatur dar. Dies ist auf den Umgang mit elektroakustischer Musik in der DDR übertragbar.

© 2021 Böhlau | Brill Deutschland GmbH
ISBN Print: 9783412523084 — ISBN E-Book: 9783412523091

Den letzten Schwerpunkt bildet die Annährung an das Thema über die Analyse ausgewählter, in der DDR entstandener, elektroakustischer Werke. Der unterschiedliche Umgang der Komponisten mit aufgenommenem, verändertem und über Lautsprecher wiedergegebenem Material und vor allem das Zusammenwirken von (Live-)Elektronik und Musikinstrumenten werden in den Analysen bearbeitet. Auch wenn keine gemeinsame Klangsprache[11] nachgewiesen werden kann, ergeben sich in der Behandlung des Materials einige Verbindungen, die eine gemeinsame Haltung dem Medium „Elektroakustik" gegenüber formulieren. Paul-Heinz Dittrich postuliert 1978 in einem Vortrag bei den Geraer Ferienkursen für zeitgenössische Musik: „Das Material liegt vor uns, alles steht uns zur Verfügung, es gibt keinerlei Einschränkungen. Der Wert der Arbeit wird aber nicht an dem Katalog des Materials gemessen, welches wir benutzen, sondern an der Auswahl des Materials, welches wir in schöpferischen Kontext zu bringen haben."[12]

11 Siehe dazu die Ausführungen von Böhme-Mehner: Does the GDR Have its Own Electroacoustic Sound?, S. 5–13.

12 Dittrich, Paul-Heinz: Zu Fragen der Musik-Dramaturgie als ein mögliches Kompositionsmodell, dargestellt an meinem Orchesterwerk ‚Illuminations', in: *Struktur und Form in der zeitgenössischen Musik,* Jena 1981, S. 81–86, hier S. 82–83. Das greift auch Siegfried Köhler ein Jahr später auf, wenn er konstatiert, dass es für die Komponisten keinen „kompositorische[n] Nachholbedarf" mehr gebe. Köhler, Siegfried: Anmerkungen zu Wert- und Wirkungsaspekten im zeitgenössischen Musikschaffen, in: *Tendenzen und Beispiele. Entwicklungslinien zeitgenössischer Musik Teil 1, 8. Geraer Ferienkurs für zeitgenössische Musik 1981,* Gera 1982, S. 8–30, hier S. 11.

© 2021 Böhlau | Brill Deutschland GmbH
ISBN Print: 9783412523084 — ISBN E-Book: 9783412523091

2. Auswertung der Werkdatenbank

Die Werkdatenbank umfasst insgesamt 277 Werke, darunter alle Werke, die in *Musik und Gesellschaft* erwähnt wurden. Zudem wurden die Findliste des Studios des Fernseh- und Rundfunktechnischen Zentralamts Berlin-Adlershof, die Uraufführungslisten des Bulletins des Musikrates der DDR, Dokumentationen der Deutschen Gesellschaft für elektroakustische Musik (Degem) sowie Werklisten, CDs und Schallplatten der einzelnen Komponisten ausgewertet. Da besonders Frühwerke oder Werke, in denen mit neuen Techniken experimentiert wurde, oftmals nicht in den offiziellen Werklisten erscheinen oder veröffentlicht wurden, konnten diese Werke nur im persönlichen Gespräch oder Mailwechsel mit den Komponisten ermittelt werden. Einige der Werke, darunter auch einige von Reiner Bredemeyer,[13] wurden bisher auch noch nicht uraufgeführt, haben aber trotzdem Eingang in die Datenbank gefunden.

Aufgenommen wurden alle Werke, die mit einem Tonband, Live-Elektronik oder einem Synthesizer, Subharchord oder einem ähnlichen elektronischen Klangerzeuger gespielt bzw. abgespielt werden. Ausgenommen ist dabei Popularmusik, die zumeist ebenfalls mit elektronischen Klangerzeugern, wie Synthesizern arbeitet. Ebenfalls ausgenommen sind Hörspiele, deren Geräusche im Studio erzeugt wurden. Da beispielsweise das Studio des Rundfunk- und Fernsehtechnischen Zentralamtes vorrangig für die Erzeugung von Bändern für Hörspiele konzipiert war, sind hier die Übergänge fließend. Komponisten wie Wolfgang Hohensee haben hier sowohl autonome Werke mit dem Subharchord aufgenommen als auch Musiken für Hörspiele realisiert.

Aufgenommen sind ausschließlich Werke, die zwischen 1949 und 1989 entstanden sind und von Komponisten der DDR komponiert wurde. Die Realisation muss nicht zwingend in der DDR, sondern kann auch in ausländischen Studios entstanden sein.[14] Einige der aufgeführten Komponisten haben die DDR vor 1989 verlassen. Von ihnen werden nur Werke erfasst, die sie noch zu DDR-Zeiten komponiert haben bzw. deren Tonband sie zu dieser Zeit realisiert haben.[15]

---

13 „Stück für Klavier und Tonband“ (1963), „Die neue Erfahrung“ (1972).

14 Beispielsweise haben Lothar Voigtländer und Georg Katzer in einem Studio in Bratislava gearbeitet.

15 So hat Roland Breitenfeld (* 1952 in Dresden) 1984 die DDR verlassen. Er hat Konzepte zu mehreren Werken bereits in der DDR entworfen, schlussendlich komponiert und realisiert wurden sie erst nach 1984 in Westdeutschland, unter anderem im Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung in Freiburg. Breitenfeld studierte von 1978 bis 1984 bei Paul-Heinz Dittrich, hat am

© 2021 Böhlau | Brill Deutschland GmbH
ISBN Print: 9783412523084 — ISBN E-Book: 9783412523091

2.1 Komponisten

Insgesamt konnten Werke von 62 Komponisten nachgewiesen werden, wobei einige nur mit einem Stück Erwähnung finden. Darunter sind Karl-Heinz Duschl, der Filmmusikkomponist Jürgen Ecke, Rolf Fischer, Manfred Grabs, Ellen Hünigen, Ingolf Keppel, Matthias Kleemann, Thomas Kupsch, Hermann Naehring, Kurt Dietmar Richter, Christfried Schmidt, Christine Schulz-Wittan, Wolfgang Strauß, Joachim Thurm, Jakob Ullmann und Matthias Weißing. Rolf Fischer (* 1953 in Dortmund) studierte von 1976 bis 1981 Musikwissenschaft und von 1986 bis 1988 Komposition bei Gerhard Tittel in Berlin. Heute schreibt er vor allem Lieder. Manfred Grabs (1938–1984) studierte in den 60er-Jahren Musikwissenschaft und Komposition in Berlin. Er leitete von 1968 bis zu seinem Tod das Hanns-Eisler-Archiv an der Akademie der Künste in Berlin. Thomas Hertel (* 1951) hat von 1969 bis 1974 bei Siegfried Matthus Komposition studiert. 1985 hat er die DDR nach Westdeutschland verlassen. Während seiner Zeit in der DDR widmete er sich hauptsächlich der Bühnenmusik. Ellen Hünigen (* 1965 Berlin) studierte von 1984 bis 1989 bei Gerhard Tittel Komposition. Das Werk „VERSunkenE Landschaft“, komponiert 1989, ist ihr erstes Tonbandwerk. Ingolf Keppel ist heute Musiklehrer in Fürstenwalde. Matthias Kleemann (* 1948 Dresden) war von 1978 bis 1980 Meisterschüler für elektronische Musik von Georg Katzer an der Akademie der Künste. In dieser Zeit sind vor allem Filmmusiken entstanden. Gemeinsam mit Thomas Hertel, Wilfried Krätzschmar und Christian Münch hat er 1979 das multimediale Projekt „workshop I: Interferenzen“ realisiert. Es wurde am 23. Mai 1979 bei den Dresdner Musikfestspielen uraufgeführt. Thomas Kupsch (* 1959) studierte von 1984 bis 1989 in Dresden Komposition und Klavier. Sein Werk „an eine Klarinette erinnernd“ für Klarinette, Tonband und Live-Elektronik entstand 1988 während des Studiums. Kurt Dietmar Richter (1931–2019) war Meisterschüler an der Akademie der Künste in Berlin und danach als freischaffender Dirigent zeitgenössischer Musik und Komponist vor allem von Bühnenmusik tätig. Christfried Schmidt (* 1932) hat von 1951 bis 1954 in Leipzig Kirchenmusik studiert und lebt heute als freischaffender Komponist in Berlin. Christine Schulz-Wittan (* 1952 in Leipzig) studierte in Berlin Musikwissenschaft, Dirigieren und Komposition bei Ruth Zechlin. Sie ist heute hauptsächlich als Dirigentin tätig. Joachim Thurm (1927–1995) arbeitete im Studio in Adlershof und hat dort vor allem mit Hendrik Wehding zusammengearbeitet. Jakob Ullmann (* 1958) nahm privaten Unterricht bei Friedrich Goldmann, nachdem ihm die Aufnahme in die Meisterklasse der Akademie der Künste verwehrt wurde. Er war bis 2018 Professor für Komposition, Notationskunde und Musiktheorie in Basel. Matthias Weißing (* 1960) ist in erster Linie als Komponist von Orgelwerken in Erscheinung getreten.

Mit jeweils zwei Werken sind sieben Komponisten vertreten: Jürgen Ganzer, der Filmmusikkomponist Joachim Haberecht, Helge Jung, Robert Linke, Juro Metsk, Günter Neubert und Gerhard Rosenfeld. Jürgen Ganzer (* 1950) hat in Berlin von 1969 bis 1975 Komposition und Akkordeon studiert. Er hatte eine Professur für Tonsatz an der Hoch-

Freiburger Studio gearbeitet und war von 2006 bis 2017 Professor für Komposition und elektroakustische Musik in Seoul. www.breitenfeld-net.de/breited3.htm, abgerufen am 30.4.2021.

© 2021 Böhlau | Brill Deutschland GmbH
ISBN Print: 9783412523084 — ISBN E-Book: 9783412523091

schule für Musik „Hanns Eisler“ Berlin. Helge Jung (1943–2013) studierte Komposition, Klavier und Dirigieren in Berlin. Ende der 80er-Jahre unternahm er zahlreiche Auslandsreisen mit Konzerten und Produktionen. Wahrscheinlich entstanden die beiden Kompositionen mit Tonband während dieser Reisen. Robert Linke (* 1958 in Leipzig) war von 1983 bis 1986 Meisterschüler bei Friedrich Goldmann an der Akademie der Künste. Seitdem lebt er als freischaffender Komponist. Juro Metsk (* 1958) war von 1980 bis 1983 Meisterschüler an der Akademie der Künste bei Reiner Bredemeyer. Seitdem lebt er als freischaffender Komponist in Bautzen. Günter Neubert (* 1936) war von 1968 bis 1971 Meisterschüler bei Rudolf Wagner-Régeny und Paul Dessau an der Akademie der Künste. Er arbeitete als Tonmeister und war Lehrbeauftragter in Leipzig und Dresden. Gerhard Rosenfeld (1931–2003) war von 1958 bis 1961 Meisterschüler bei Hanns Eisler und Leo Spiess an der Akademie der Künste. Er wurde vor allem durch Filmmusiken und seine sechs Opern bekannt. Durch seine Arbeit beim Film kam er in Kontakt zum RFZ-Studio in Berlin-Adlershof und realisierte dort 1966 ein Tonbandwerk.

Sieben Komponisten konnten mit je drei und vier Komponisten mit je vier Werken nachgewiesen werden: Roland Breitenfeld, Friedhelm Hartmann, Walter Thomas Heyn, Hermann Keller, Harald Lorscheid, Heiko Löchel, Christian Münch, Annette Schlünz, Johannes Wallmann, Bernd Wefelmeyer und Hans-Jürgen Wenzel. Friedhelm Hartmann (* 1963) studierte von 1980 bis 1985 Komposition bei Weiss und Zimmermann sowie Klavier an der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ in Dresden. Von 1985 bis 1988 war er freier künstlerischer Mitarbeiter am Dresdner Studio für elektronische Klangerzeugung und absolvierte ein Gaststudium Informatik an der Technischen Universität Dresden. 1987/88 war er Meisterschüler bei Georg Katzer an der Akademie der Künste der DDR in Berlin. Seit 1997 lebt er als freischaffender Komponist in Israel. Walter Thomas Heyn (* 1953) war von 1985 bis 1987 Meisterschüler bei Siegfried Matthus an der Akademie der Künste. Hermann Keller (1945–2018) studierte in Weimar Klavier und Komposition bei Johann Cilenšek. Sein Hauptbetätigungsfeld liegt in der Improvisation. Drei der vier Werke gehören dem Zyklus „Ex tempore“ an (Teile 1, 6 und 8). Reinhard Lakomy (1946–2013) studierte Klavier in Dresden und Komposition privat bei verschiedenen Lehrern in Berlin. Er komponiert vor allem Lieder und zahlreiche Werke für Kinder. Heiko Löchel (* 1962 in Berlin) studierte an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ und nahm von 1981 bis 1987 an den Geraer Ferienkursen für Neue Musik teil. Dort besuchte er Kurse bei Paul-Heinz Dittrich und Lothar Voigtländer, der ihn an elektroakustische Musik heranführte. Heute arbeitet er als Musiktherapeut in Berlin. Christian Münch (* 1951) war von 1983 bis 1985 Meisterschüler bei Georg Katzer an der Akademie der Künste. Dort entstanden drei Werke für Tonband bzw. für Violoncello und Live-Elektronik. Annette Schlünz (* 1964) studierte in Dresden unter anderem Komposition und Klavier und arbeitete im Dresdner Studio für elektronische Klangerzeugung. Von 1988 bis 1991 war sie Meisterschülerin bei Paul-Heinz Dittrich an der Akademie der Künste. Sie lebt heute im Elsass. Johannes Wallmann (* 1952 in Leipzig) war von 1980 bis 1981 Meisterschüler bei Friedrich Goldmann an der Akademie der Künste in Berlin. 1986 stellte er einen Ausreiseantrag; 1988 reiste er aus der DDR aus. Bernd Wefelmeyer (* 1940) studierte in den 60er-Jahren zunächst Tontechnik und danach Komposition. Er komponiert hauptsächlich Theater-, Film- und

© 2021 Böhlau | Brill Deutschland GmbH
ISBN Print: 9783412523084 — ISBN E-Book: 9783412523091

Fernsehmusiken. Seine elektroakustischen Werke entstanden im RFZ-Studio während des Studiums. Hans-Jürgen Wenzel (1939–2009) studierte Dirigieren und Komposition bei Ruth Zechlin in Berlin. Er lehrte unter anderem an der Dresdner Hochschule Komposition. Von Herbert Mitschke konnten fünf Werke gefunden werden. Herbert Mitschke (* 1951) schloss 1988 sein Dirigierstudium an der Musikhochschule in Weimar ab. Er hat seine elektroakustischen Werke bei den Geraer Ferienkursen für zeitgenössische Musik realisiert.

Bei allen diesen Komponisten kann man nicht davon sprechen, dass Elektroakustik in der Zeit der DDR ihr Hauptbetätigungsfeld war. Die meisten von ihnen haben in einem oder wenigen Werken die Mittel der Elektroakustik (Tonband, Live-Elektronik oder die Verwendung eines Synthesizers oder des Subharchords) genutzt und ausprobiert, kehrten aber dann den elektronischen Klangphänomenen zumindest zu Zeiten der DDR den Rücken. Vorrangig in der Studienzeit haben diese Komponisten sich mit Elektroakustik auseinandergesetzt. Vor allem an der Akademie der Künste und an der Musikhochschule in Dresden in den 80er-Jahren hatten die Studierenden die Möglichkeit, mit dem Medium zu experimentieren, und anscheinend wurde von den Lehrenden, wie beispielsweise Georg Katzer, Wert darauf gelegt, dass die Studierenden sich mit dem Thema auseinandersetzen. Nach dem Studium hatten einige der Komponisten entweder nicht die Möglichkeit, auf dem Gebiet weiterzuarbeiten, oder haben bei der Beschäftigung festgestellt, dass ihnen die Arbeit mit traditionellen Instrumenten näher ist. Das erklärt die große Zahl der singulären Werke mit elektroakustischen Mitteln im Œuvre der aufgeführten Komponisten der DDR.

Einige der Komponisten, die nur mit wenigen Werken vertreten sind, haben erst in der zweiten Hälfte der 80er-Jahre begonnen, sich mit elektroakustischem Komponieren zu beschäftigen. Dies trifft vor allem auf das Studio in Dresden zu: Annette Schlünz realisierte hier 1986, Ellen Hünigen 1989 ihr erstes Werk. Danach haben sie noch zahlreiche weitere elektroakustische Werke komponiert, die jedoch nicht mehr in den erfassten Zeitraum passen. Ein weiteres Beispiel ist Roland Breitfeld, der in der DDR nur drei Werke schuf, bevor er 1984 die DDR verließ und danach vor allem im Freiburger Studio zahlreiche Werke realisierte. Konzeptionen dieser Werke hat er bereits in der DDR gemacht, hatte aber nicht die Möglichkeit, diese in die Tat umzusetzen.[16] Ebenso erging es Johannes Wallmann, der 1988 die DDR verließ. Nach seiner Ausreise komponierte er zahlreiche elektroakustische Werke, von denen er schreibt, dass „solche Musik in der DDR unmöglich zu realisieren gewesen wäre".[17]

Einige Werke wurden von Musikern für sich selbst geschrieben, wie dies beispielsweise die beiden Schlagzeuger Fritz Kreutel und Hermann Naehring taten. Hierbei steht das Schlagzeug im Vordergrund und die Elektronik dient nur zur Erweiterung des Klangmaterials. Fritz Kreutel hat 1970 „Impressionen" für sich selbst, Klavier (Bernd Casper) und Tonband geschrieben. Hermann Naehring (* 1951) komponierte 1983 für sich selbst das Werk „Donnervogel" für Percussion und Live-Elektronik.

16 Mail von Roland Breitenfeld am 7. Februar 2012.
17 Mail von Johannes Wallmann am 11. Februar 2012.

© 2021 Böhlau | Brill Deutschland GmbH
ISBN Print: 9783412523084 — ISBN E-Book: 9783412523091

Ein Sonderfall ist der US-amerikanische Komponist Frederic Rzewski[18], der 1965 in dem Berliner RFZ-Studio zu Gast war. Er hat dort mit dem Subharchord die fast 25-minütige Tonbandkomposition „Zoologischer Garten" verwirklicht. Manfred Miersch berichtet darüber in einem Interview mit Georg Katzer:

> Ein ‚Glanzlicht' war in dieser Zeit sicherlich Frederic Rzewski, der dort 1965 die Komposition ‚Zoologischer Garten' realisiert hat. Rzewski als international bekannte Größe der Live-Elektronik-Szene und Mitglied der Gruppe ‚Musica Elettronica Viva'.[19]

Eine Werkgruppe, die für diese Arbeit nicht von Bedeutung sein soll, sind Tonbändern mit Geräuschen oder Geräuschcollagen, die in Bühnenwerken Verwendung finden. Exemplarisch sei hier die Kinderoper „Pinocchios Abenteuer" von Kurt Schwaen[20] aus dem Jahre 1970 genannt. Auch dieses Vorgehen ist singulär im Œuvre Schwaens.

Als wichtige Vertreter der elektroakustischen Musik in der DDR gelten Reiner Bredemeyer (1929–1995), Paul-Heinz Dittrich (1930–2020), Lutz Glandien (* 1954), Wolfgang Hohensee (1927–2018), Ralf Hoyer (* 1950), Georg Katzer (1935–2019), Siegfried Matthus (* 1934), Hans-Karsten Raecke (* 1941), Nicolaus Richter de Vroe (* 1955), André Ruschkowski (* 1959), Friedrich Schenker (1942–2013), Lothar Voigtländer (* 1943), Hendrik Wehding (1915–1975), Friedbert Wissmann (* 1953) und Helmut Zapf (* 1956) gelten. Dabei lassen die Komponisten sich größtenteils verschiedenen Studios zuordnen. Es beginnt mit dem Experimentalstudio für künstliche Klang- und Geräuscherzeugung des Rundfunk- und Fernsehtechnischen Zentralamtes, in dem Wolfgang Hohensee und Hendrik Wehding in den 60er-Jahren arbeiteten. Hier realisierte auch Siegfried Matthus seine wenigen Werke mit elektronischen Klängen.

In den 80er-Jahren wurde das Studio der Akademie der Künste für die junge Generation der Komponisten interessant, die dort studierten. Hier arbeiteten unter der Leitung von Georg Katzer Lutz Glandien, Ralf Hoyer, Hans-Karsten Raecke[21], Nicolaus Richter de Vroe und Helmut Zapf.

Als sich Ende der 80er-Jahre das Studio an der Musikhochschule in Dresden etablierte, arbeiteten dort Friedhelm Hartmann, André Ruschkowski[22] und Friedbert Wissmann.

Nicht direkt einem Studio zuzuordnen sind Paul-Heinz Dittrich, Georg Katzer und Lothar Voigtländer, da sie sowohl in verschiedenen Studios der DDR und im Privatstudio als auch in zahlreichen ausländischen Studios ihre Werke realisierten. Paul-Heinz Dittrich arbeitete in den 70er-Jahren in der Akademie der Künste, wo unter anderem „Kammer-

18 Frederic Rzewski (* 1938 in Massachusetts) studierte bei Luigi Dallapiccola und war von 1977 bis 2003 Professor für Komposition in Lüttich.

19 http://www.subharchord.de/sub_frameset/katzer_text.html, abgerufen am 30.4.2021.

20 Kurt Schwaen (1909–2007) hat die Geräusche für die Kinderoper auf Tonband aufgenommen. Diese wurden dann bei der Opernaufführung abgespielt.

21 Hans-Karsten Raecke hat 1980 die DDR verlassen und danach unter anderem in den Studios in Freiburg und am IRCAM in Paris gearbeitet.

22 André Ruschkowski hat zudem drei Ballettmusiken zwischen 1982 und 1985 gemeinsam mit Winfried Prkno in seinem privaten Studio realisiert.

© 2021 Böhlau | Brill Deutschland GmbH
ISBN Print: 9783412523084 — ISBN E-Book: 9783412523091

musik 1“ entstand. Später realisierte er die Kammermusiken 4, 5 und 9 am Theater im Palast. Mehrfach war er in dem Studio in Warschau (dort entstanden 1974 „Kammermusik 2“ und 1975 „Aktion – Reaktion“). 1976 und 1980 reiste er nach Freiburg, um „Vokalblätter“ und „Engführung“ zu kreieren.

Die meisten seiner Werke hat Georg Katzer im Studio der Akademie der Künste realisiert. Aber auch er hat in internationalen Studios, sowohl im sozialistischen als auch im kapitalistischen Ausland gearbeitet: Es begann 1976 mit einer Reise zum Studio in Bratislava. 1978 folgte ein Studioaufenthalt in Belgrad, später dann Aufenthalte in Bourges (1982 und 1985), Stockholm (1986/87) und Freiburg (1987). Außerdem hat sich Katzer ein privates Studio aufgebaut.

Auch Lothar Voigtländer reiste in den 70er-Jahren nach Bratislava, gefolgt von einem Aufenthalt 1982 in Budapest. 1980 durfte er in das Freiburger Studio und 1985 nach Bourges reisen, um dort sein Tonbandwerk „Hommage a un poete“ zu realisieren. Ebenfalls 1985 realisierte er in Bremen „Danse macabre“. In der DDR hingegen arbeitete er an seinen Werken zumeist im eigenen Studio.

2.2 Besetzungen

Auf den ersten Blick fällt auf, dass der Anteil der reinen Tonband-Werke gering ist. Lediglich 66 Werke sind rein elektroakustisch. Der weitaus größte Teil der Werke ist für eine kammermusikalische Besetzung geschrieben, zumeist für ein Instrument und Tonband bzw. für ein Instrument und Live-Elektronik. Die reinen Tonband-Werke lassen sich fast ausschließlich in den 80er-Jahren finden. Einzige Ausnahmen bilden die im Studio des Rundfunk- und Fernsehtechnischen Zentralamts entstandenen Werke[23] sowie einzelne Kompositionen von Georg Katzer, die im Ausland realisiert wurden: „Radioscopie“ (1978) und „Musikmaschine 2“ (1979) in Belgrad; „Bevor Ariadne kommt“ (1976) in Bratislava, „Stille, doch manchmal spürst Du noch einen Hauch“ (1977) in Bourges. Ebenso verhält es sich mit den beiden Werken von Lothar Voigtländer aus den 70er-Jahren: „Harmonics“ (1975), „Meditations sur le temps“ (1976) und „Structum I“ (1977) wurden in Bratislava realisiert. Auch die beiden Werke Siegfried Matthus’ der 70er-Jahre „Alptraum einer Ballerina“ (1973) und „Mario und der Zauberer“ (1974) sind nicht in der DDR, sondern in Moskau entstanden.

23 Fünf Werke von Wolfgang Hohensee von 1963 bis 1965, drei Werke von Siegfried Matthus „Terra incognita“ (1964), „Galilei“ (1966) und „Match“ (1969), jeweils ein Werk von Bernd Wefelmeyer „Serielle Studie“ (1966) und Gerhard Rosenfeld „Nyserium buffo“ (1966) sowie drei Werke von Hendrik Wehding „Quartett für elektronische Klänge“, „Variationen über ein Thema von R. Liebermann“ und „Vorbereitung zur Orchesterballade“.

© 2021 Böhlau | Brill Deutschland GmbH
ISBN Print: 9783412523084 — ISBN E-Book: 9783412523091

Nach Schließung des Studios des Rundfunk- und Fernsehtechnischen Zentralamtes 1969 sind die nächsten rein elektroakustischen Werke erst nach 1980 in der DDR produziert worden. Dazu zählen folgende Werke:

- Lutz Glandien: „Stimmen für Klavier“ (1984), „Wyssozki-Musik“ (1984), „Foto-Musik“ (1986) und „Cut“ (1988)
- Walter Thomas Heyn: „Drei jiddische Lieder“ (1985) und „Marsias Material“ (1989)
- Ralf Hoyer: „Frage der Zeit“ (1982) und „Klangprojekte“ (1985/1989)
- Ellen Hünigen: VERSunkenE Landschaft (1989)
- Georg Katzer: „Dialog imaginär“ (1982), „In der Schleife“ (1986/1988), „Steine-Lied“ (1986/87) und „Der Mann an der Rampe“ (1988)
- Reinhard Lakomy: „Der Wasserkristall“ (1988) und „Stille“ (1988)
- Harald Lorscheid: „Frei werden“ (1989), „Mahnung“ (1986) und „Geigenspiele“ (1987)
- Christian Münch: „Monolog der Freude“ (1984)
- Hans-Karsten Raecke: „Biotron“ (1980) und „Auf dem Stern der Beschwingten“ (1980)
- André Ruschkowski: „Kampftanz“ (1982/83), „Morpheus“ (1984), Extravaganza“ (1985), „Der Himmel über den Dächern Berlins“ (1988), „Svelt“ (1988), „Zeichen“ (1989) und „Rimbaud ist der Dichter I“ (1989/90)
- Friedrich Schenker: „Schafott-Front“ (1983)
- Lothar Voigtländer: „Raum-Musik 2 und 3“ (1980/1982), „Ex voce I und II“ (1982), „Danse macabre“ (1985), „Hommage a un poete“ (1985), „Maikäfer flieg!“ (1985), „Raum-Musik Klanghaus Dresden“ (1986), „Berlin-Report“ (1987), „Paysage sonore“ (1988) und „Klangspiel“ für Kinder (1989)
- Johannes Wallmann: „Meteor“ (1982)
- Helmut Zapf: „Wandlung“ (1986), „Anklang“ (1987) und „Schütz-Musik“ (1987)

Hinzu kommen Werke, die mit anderen Künsten zusammengehen. In Verbindung mit bildender Kunst zum Beispiel ist von Herbert Mitschke „Caprichio“ mit Skulpturen und „Ernst!“ mit Diaprojektionen (beide 1987). Hierbei handelt sich eher um Klanginstallationen, die als Teil einer Ausstellung oder Performance gesehen werden können. Zwei weitere Werke, die in die Richtung der Performance gehen, sind von Christian Münch „Monolog“ für Tonband und Bühnenaktion (1986) und von Hans-Karsten Raecke „Temperament 4“ für Luftballons, Tonband und Publikum (1974).

Besonders hervorzuheben ist André Ruschkowski, der während der DDR-Zeit ausschließlich für Tonband – ohne andere Medien oder Instrumente – geschrieben hat. Werke für Tonband und Instrumente bzw. Gesang hat er erst nach 1995 komponiert. Dies liegt vermutlich daran, dass er nach einer Ausbildung als Tontechniker den theoretischen Zugang zu der Musik über ein Studium der Musikwissenschaft gesucht hat. Er war nicht der Komponist, der nach neuen Klangmöglichkeiten gesucht hat, sondern der Klangtechniker, der die Technik beherrschte und begann, damit zu komponieren.

Am häufigsten sind kammermusikalisch besetzte Werke mit einem oder zwei Soloinstrumenten in Kombination mit Tonband oder Live-Elektronik. Hierbei stehen besonders

© 2021 Böhlau | Brill Deutschland GmbH
ISBN Print: 9783412523084 — ISBN E-Book: 9783412523091

Blasinstrumente, Klavier und Schlagzeug im Vordergrund. Streicher sind seltener besetzt. Dies liegt wahrscheinlich daran, dass mit Burkhard Glaetzner[24] (Oboe) und der Bläservereinigung Berlin[25] für die Komponisten engagierte Fachleute auf dem Gebiet der zeitgenössischen Musik für Blasinstrumente verfügbar waren. Die Bläservereinigung Berlin führte zahlreiche Werke von Paul-Heinz Dittrich auf, darunter auch die „Kammermusik I", die bei ihrer Uraufführung im Rahmen der Berliner Musik-Biennale 1971 für einen Skandal sorgte. Während der erste Teil des Werkes noch wohlwollend von den Kritikern betrachtet wurde, so „rief das von Dittrich am Ende der Kammermusik I erstmals eingesetzte Tonband eine ‚Schockwirkung' hervor".[26] Die Pianistinnen Bettina Otto und Susanne Stelzenbach treten häufig als Interpretinnen der Werke mit Tonband oder Live-Elektronik unter anderem von Ralf Hoyer und Roland Breitenfeld hervor. In den 80er-Jahren ist es oftmals die von Johannes Wallmann 1977 gegründete Gruppe Neue Musik Weimar, die unter anderem Werke von Thomas Hertel und Johannes Wallmann uraufführte sowie die von Burkhard Glaetzner und Friedrich Schenker gegründete Gruppe Neue Musik Hanns Eisler[27], die neben Werken von Schenker auch Werke von Günter Neubert, Hans-Karsten Raecke und Helmut Zapf aufführte.

Die Besetzung der kammermusikalischen Werke ist nicht immer zwingend festgeschrieben. In „Einblick II" lässt Roland Breitenfeld es beispielsweise offen, wie das real gespielte Instrument besetzt sein soll, wenn er schreibt „für 1 Instrument ad libitum und Synthesizer".[28]

Einen weiteren Schwerpunkt bilden Werke mit Einbeziehung von Gesang und/oder Stimme. Insgesamt 37 Werke greifen auf solistischen Gesang, Chorgesang oder Sprecher zurück. Bei Werken mit Gesang wurde die Gesangspartie oft Roswitha Trexler (* 1936 in Leipzig) übertragen.

Relativ gering ist die Zahl der Werke, die groß besetzt sind. Darunter sind vor allem Werke für Subharchord und Orchester aus den 60er-Jahren von Hendrik Wehding[29] und

24 Burkhard Glaetzner (* 1943) studierte von 1962 bis 1965 an der Berliner Musikhochschule „Hanns Eisler" Oboe. Er war Solooboist beim Rundfunksinfonieorchester Leipzig und wurde 1982 Professor an der Hochschule für Musik „Felix Mendelssohn Bartholdy" in Leipzig und wechselte 1992 an die Hochschule der Künste nach Berlin.

25 Die Bläservereinigung bestand von 1966 bis 1993 und setzte sich aus Musikern der Berliner Orchester zusammen. Sie spielte in der Besetzung Holzbläserquintett und Klavier.

26 Raetzer, Alexandra: ‚Poesie als Gegenstand des musikalischen Denkens'. Zum kompositorischen Schaffen Paul-Heinz Dittrichs, in: Dittrich, Paul-Heinz: *„Nie vollendbare poetische Anstrengung". Texte zur Musik 1957–1999,* hrsg. von Stefan Fricke und Alexandra Raetzer, Saarbrücken 2003, S. 9–38, hier S. 17.

27 Die Gruppe Neue Musik Hanns Eisler bestand von 1970 bis 1993 in Leipzig und setzte sich vorrangig aus Mitgliedern des Leipziger Rundfunksinfonieorchesters zusammen. Es spielte in einer Stammbesetzung aus drei Streichern, drei Bläsern, Schlagwerk und Klavier.

28 Mail des Komponisten vom 14.2.2012.

29 Darunter sind „Concertino" für Streicher, Schlagwerk und Subharchord sowie „Impressionen", „Konfrontation", „Orchesterballade" und „Rhapsodie" für Subharchord und Orchester.

© 2021 Böhlau | Brill Deutschland GmbH
ISBN Print: 9783412523084 — ISBN E-Book: 9783412523091

Wolfgang Hohensee[30]. Paul-Heinz Dittrichs „Cantus II“ ist mit Sopran, Violoncello, Orchester und Tonband besetzt und Georg Katzers „Sound-House“ aus dem Jahre 1979 mit Orchester, Orgel, Sprechstimme und Elektronik. Ein wichtiges groß angelegtes Werk ist „Engführung“ von Paul-Heinz Dittrich. Das Tonband zu diesem Oratorium für Sopran, sechs Vokalisten, sechs Soloinstrumentalisten, Orchester, Tonband und Live-Elektronik ist im Freiburger Studio entstanden. Von Hans-Jürgen Wenzel sind zwei Werke für das Händelfestspielorchester mit Tonband[31] nachgewiesen sowie ein Werk für die Arbeiterfestspiele Magdeburg 1987 in der Besetzung Sprecher, Schauspieler, Tänzerin, Chor, Orchester, Tonband und Live-Elektronik.[32] Das „Stralsund-Poem. Ein Ende ist gesetzt dem großen Sterben“ von Kurt Dietmar Richter aus dem Jahre 1985 ist mit zwei Sprechern, Stimmen, Chor, Orchester und Tonband besetzt. Ebenfalls groß angelegt mit Orchester und elektronischen Instrumenten ist „Zuversicht“ von Ingolf Keppel, das 1984 in Frankfurt/Oder uraufgeführt wurde. Vier Opern mit Tonband kommen vor: das „Poem des Nichtvergessens“ eine Kammeroper von Bernd Wefelmeyer, „Bettina“ von Friedrich Schenker, „Das Land Bum-Bum“ von Georg Katzer sowie „Spiel“ von Paul-Heinz Dittrich.

Diese Aufstellung zeigt deutlich, dass Werke, die mit Tonband oder Live-Elektronik arbeiten, hauptsächlich im Bereich der Kammermusik zu finden sind. Hier entwickelten Komponisten seit jeher die größte Experimentierfreude. Bei großen sinfonischen oder chorsinfonischen Werken, die zumeist im staatlichen Auftrag geschrieben wurden, wird weitestgehend auf Elektronik verzichtet. Aber auch reine Tonbandkompositionen, die ohne einen live musizierenden Menschen auskommen, sind selten. Das liegt sicherlich an dem von der offiziellen Kulturpolitik vorgegebenen „Vermenschlichungsprozess“ der Kunst, den Johannes R. Becher 1951 bei der Gründungskonferenz des Verbandes Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler forderte.[33] Bei einem reinen Tonbandwerk fehlt der Interpret und damit die menschliche Komponente in der Aufführung. Es ist daher für den Komponisten nur schwer zu rechtfertigen. Aus diesem Grund greifen die meisten rein elektroakustischen Werke auch auf außermusikalische Sujets zurück, wie beispielsweise Lothar Voigtländer, der in „Maikäfer flieg!“ den Zweiten Weltkrieg thematisiert.[34] Reine Tonbandwerke, die wie Stockhausens frühe „Studie I“ nur mit Sinustönen arbeiten, sind nicht zu finden. Die Tonbänder enthalten als Ausgangsmaterial immer aufgenommene Geräusche, Instrumentalklänge oder Stimmen. Somit lässt sich zumindest in den Aufnahmen wieder eine menschliche Komponente finden. Tonbänder mit rein technisch erzeugten Klängen (Sinustöne beispielsweise) kommen nicht vor.

In den Werken für Tonband oder Live-Elektronik in Verbindung mit einem oder mehreren Instrumenten stehen die Instrumentalisten dem Tonband meist gleichwertig gegen-

30 Darunter ist das „Concertino“ für Streichorchester und Subharchord sowie die „Suite Nr. 2“ für elektronische Klangerzeuger und Streicher.

31 „Metamorphosen dreier Themen Georg Friedrich Händels“ für großes Orchester und Tonband (1977) und „Reflexionen“ für zwei Sprecher, Orchester und Tonband (1976).

32 „Händel-Pasticcio“ (1987).

33 Der Text seiner Rede ist abgedruckt in *Musik und Gesellschaft (MuG)* 1 (1951), S. 35–36.

34 Siehe dazu die Analyse in Kapitel 6.3.2.

© 2021 Böhlau | Brill Deutschland GmbH
ISBN Print: 9783412523084 — ISBN E-Book: 9783412523091

über. Besonders Reiner Bredemeyer nutzt die Verbindung von real gespielten Klängen mit Klängen auf dem Tonband, wenn er seine Werke „(Oboe)²“ und „Kommunikation“ für Schlagzeug und Tonband nennt. Ebenso verfahren Katzer in seinem „Dialog imaginär 2“ für Klavier und Tonband und Schenker in „Hörstück mit Flöten“ und „Hörstück mit Oboe“. Es treten hierbei auf dem Tonband jeweils Klänge des real gespielten Instrumentenpartners auf.

Auffallend ist außerdem, dass oft Stimme und Gesang sowohl live als auch auf den Tonbändern verwendet werden. Hierin können auch Legitimationsversuche vermutet werden: Durch den Text wird eine eindeutig politisch korrekte Position vermittelt, deren Aussage durch die Elektronik untermauert wird.

2.3 Titel

Die Titel der Werke beziehen sich zumeist auf außermusikalische Elemente. Gerade wenn die Werke mit Text arbeiten, spiegelt sich der Text auch im Titel wider, wie in „Galilei“ von Siegfried Matthus. Andere Werke wiederum verweisen auf eine musikalische Gattung. Wehding gibt seinen Werken für Subharchord und Orchester ganz „klassische“ Namen, wie „Orchesterballade“, „Rhapsodie“, „Concertino“ und „Quartett“. Aber auch Dittrich verweist mit den Titeln auf die Gattung, wenn er seine Werke „Cantus“, „Kammermusik“ oder „Motette“ nennt. Ebenso verfährt Katzer in „Cantus II“, „Elegisch, ma non troppo“, „Kammermusik I“ und „Rondo“. Werktitel, die rein auf technische oder physikalische Begriffe zurückzuführen sind, lassen sich nicht finden. Karlheinz Stockhausens „Plus-Minus“, „Mikrophonie“ oder „Kurzwellen“ gelten als formalistisch. Ähnliche Titel werden daher von den Komponisten gemieden. Ebenso selten weisen die Werke darauf hin, dass es sich bei der Hinzuziehung von Elektroakustik um ein Experiment handelt. Nur bei Ralf Hoyer finden sich mit zwei „Studien“ Hinweise darauf, dass die Werke experimentellen, Klangphänomene erforschenden Charakter haben. Auch die Machart der Werke, beispielsweise „Collage“, findet in den Titeln keine Erwähnung.

Die bewusst eher konservativen Titel und das Verweisen auf außermusikalische Sujets deuten auf Legitimationsversuche der Komponisten hin. In den Stücktiteln wird die Elektroakustik grundsätzlich nicht thematisiert. Lediglich in Titeln wie „(Oboe)²“ von Reiner Bredemeyer lässt es sich erahnen: Er umschreibt, „daß hier ein Instrumentalist mit sich selbst spielt, […] das heißt der Oboist spielt mit einem Tonband, das [Bredemeyer] vorher aus seinen Oboenklängen angefertigt“[35] hat. Die Wahl der elektroakustischen Mittel steht aber demnach nicht im Vordergrund, sondern ergibt sich aus der Umsetzung des (außer)musikalischen Themas. Die Komponisten legen in der Wahl ihrer Stücktitel Wert darauf, dass nicht die musikalischen Mittel, also die Elektroakustik, thematisiert werden, sondern ein übergeordnetes Thema.

35 Stürzbecher, Ursula: *Komponisten in der DDR. 17 Gespräche,* Hildesheim 1977, S. 277.

© 2021 Böhlau | Brill Deutschland GmbH
ISBN Print: 9783412523084 — ISBN E-Book: 9783412523091