

Gestalt und in unterschiedlichen Intensitäten auf, markant ist dagegen das historiographische Moment der Kontinuität. Der Topos vom genuin Deutschen am Menschen Bach und in seiner kompositorischen Hinterlassenschaft lässt sich über die politischen Systeme hinweg verfolgen. Aber so fließend sich die Übergänge auch gestalten mögen, im Argumentationskontext der einzelnen Schrift und des zeitgeschichtlichen Umfeldes konturieren sich bei jedem Autor Grundlinien, aus denen sich die jeweilige Deutung Bachs zu einem Gesamtbild des Komponisten konstituiert. Was man angesichts der angeführten Textproben leider nicht beobachten kann, ist der Versuch, eine nationale oder mindestens regional begrenzbar musikalische Stilkomponente objektiv herauszuarbeiten – das transnational Verbindende ohne pejorative Einstellungen, also die üblichen Chauvinismen, immer im Blick. Eine wesentliche Erkenntnis hingegen bleibt. Sie ließ sich im Kontext einer nationalhistorisch orientierten und partiell von nationalistisch hybriden Äußerungen durchdrungenen Bach-Geschichtsschreibung exemplifizieren und tritt in den Bach-Interpretationen in selten charakteristischer Weise hervor: Das Subjekt ist zeitweise mehr Gegenstand übergeordneter Intentionen, die Werkobjektivität – sofern eine solche in einem gewissen Rahmen identifizierbar ist – mehr ein von ideologischen Inhalten durchdrungenes und ein diesem Zweck entsprechend lanciertes Objekt. Manch ein Spezifikum eines zeitgenössischen Bach-Bildes ist in breitem Pinselstrich mehr Bild seiner Entstehungszeit als ein authentisch ausgerichtetes musikalisches Gemälde von Leben und Werk der Komponistenpersönlichkeit Bach.

Nina Noeske (Weimar–Jena)

Maschinenkritik als Gesellschaftskritik, oder: Von der musikalischen Dekonstruktion der DDR

Georg Katzers *D-Dur-Musikmaschine* (1973)

Nachdem Erich Honecker 1971 die offizielle Erlaubnis zum ›tabulosen‹ künstlerischen Schaffen gegeben hatte (freilich nur unter der Voraussetzung, dass dies auf sozialistische Weise geschehe) und damit auf die kulturellen Gegebenheiten nur re-agierte, fühlte sich die damals jüngere Komponistengeneration der DDR kurzfristig wie befreit. Es schien, als wären die Steine nun endgültig weggeräumt, die einem bedingungslos zeitgemäßen Komponieren als Hindernis zuvor im Wege gelegen hatten; der sozialistische Realismus schien an Bedrohlichkeit verloren zu haben. Noch waren Reiner Bredemeyer, Paul-Heinz Dittrich, Friedrich Goldmann und Georg Katzer allerdings nicht etabliert: In die Akademie der Künste (Ost) wurden sie erst Ende der 1970er Jahre aufgenommen, Platteneinspielungen ließen auf sich warten, doch erste kompositorische Erfolge – mit positivem

Echo auch aus dem Ausland – konnten bereits erzielt werden. Die anfangs noch währende Skepsis gegenüber den vermeintlich Aufmüpfigen wurde nach und nach stiller. Dennoch: Paul Dessaus heftige, meist akademieinterne Interventionen zum Schutze seiner jungen Kollegen legen vom unmittelbar vorangehenden kulturpolitischen Klima jener Zeit um 1970 im wahrsten Sinne des Wortes beredt, wenn nicht wortgewaltig, Zeugnis ab.¹ So war in etwa die Ausgangslage, in der Georg Katzer, ehemaliger Schüler Ruth Zechlins, Hanns Eislers und Rudolf Wagner-Régenys, 1973 sein Orchesterwerk *Die D-Dur-Musikmaschine* komponierte.² Das Stück wurde am 18. Mai 1975 in Potsdam uraufgeführt³ und war ursprünglich als ein Ballett geplant.

Vor dem Hintergrund dessen, was Mitte der 1970er Jahre bereits in der DDR komponiert und zum Teil auch aufgeführt wurde, nimmt sich das Stück durchaus außergewöhnlich aus: Während Bredemeyer zu dieser Zeit seine *Serenade 3 (für H[anns] E[isler])* (1972) fertig gestellt hatte und sich damit hinsichtlich der Geräuschkomponente seiner Musik in enger Nachbarschaft zu Helmut Lachenmann positionierte, Goldmann seinen dritten, aleatorisch inspirierten Orchester-*Essay* (1971) vollendet hatte und Christfried Schmidt dabei war, die mit avancierten Klängen umgehende *Kammermusik VII* (1974) aufzuschreiben, verkörpert *Die D-Dur-Musikmaschine*, zumindest auf den ersten Blick, längst Obsoletes. Denn zu dieser Zeit war der Dreiklang als Inbegriff von Tonalität auch in der DDR – zumindest bei jenen Komponisten, die sich gegenüber dem sozialistischen Realismus reserviert verhielten – verpönt und verirrte sich höchstens als ironisch gebrochene, subtile, nur Augenblicke währende Anspielung in musikalisches Schaffen. *Die D-Dur-Musikmaschine* hingegen baut ganze Flächen aus D-Dur auf und gewährt (vermeintlich) ›schönem Klang‹ dessen volle Entfaltung.

Schnell wird jedoch deutlich, dass der Schein trügt. Es handelt sich nämlich um maschinell gefertigtes, mit Hilfe eines (akustisch nachvollziehbaren) Münzeinwurfs in Gang gesetztes D-Dur, das zudem erst beim zweiten Versuch, wenn auch nicht gänzlich reibungslos, ›funktioniert‹. Die Maschine scheint alt und partiell eingerostet zu sein, so ›leiert‹ das D-Dur zunächst (T. 29ff.), bevor das Gerät nach einiger Zeit ›läuft‹ und dabei auch den Blick auf (vermeintliche) Idyllen freigibt: Es klingen Wagners *Rheingold*-Beginn (T. 28), Alm-Impressionen (T. 43ff.) und verschiedentlich auch Čajkovskij an. Nachdem das D-Dur, wenn auch mit Hindernissen (z. B. Cluster-Glissandi, T. 104f.), einigermaßen ›läuft‹, erfolgt, eingeleitet durch aleatorische Passagen, ein radikaler Bruch (T. 244ff.). Dieser Bruch – auch als bedrohlicher ›Abgrund‹ vernehmbar – wird schließlich von der Maschine eingeholt (T. 267ff.), die nach einiger Zeit ›überdreht‹. Es schließen wiederum

1 Vgl. u. a. Matthias Tischer, »Ästhetische, poetische und politische Diskurse in der Akademie der Künste. Die 50er und 60er Jahre«, in: *Musik in der DDR*, hrsg. von Matthias Tischer (= Musicologica Berolinensia 13), Berlin 2005, S. 105–126; *Neue Musik im geteilten Deutschland*, Bd. 3: *Dokumente aus den siebziger Jahren*, hrsg. von Ulrich Dibelius und Frank Schneider, S. 200ff.; Nina Noeske, *Musikalische Dekonstruktion. Neue Instrumentalmusik in der DDR* (= KlangZeiten 3), Weimar u. a. 2007.

2 Die Partitur erschien 1983 beim Peters-Verlag (Nr. 10335).

3 Es spielte das Orchester des Hans-Otto-Theaters Potsdam unter Leitung von Hans-Dieter Baum. Die westdeutsche Erstaufführung fand am 29.6.1977 in Hagen statt (Orchester der Stadt Hagen, Leitung: Volkmar Olbrich).

dissonante Klänge an, doch in beiden, alternativ zu spielenden Schlüssen baut sich jeweils ein letztes Mal D-Dur auf. Das Stück endet mit einem von einem Cluster eingeleiteten Knall; der Spuk hat ein Ende.

Im (innerhalb der Partitur verschwiegenen) »Programm« heißt es:

Im »Warenhaus für kleines Glück« bestellen Menschen, die mit sich selbst nichts anzufangen wissen, einen Apparat, der gegen Einwurf kleiner Münze »Glück« spendet, musikalisch vergegenständlicht durch den D-Dur-Akkord. Natürlich funktioniert der Apparat nicht störungsfrei, was für das Libretto die verschiedensten Verwicklungen ermöglicht und die Verwandlungen und Abenteuer des D-Dur-Akkords auslöst. Der brutale Triumph des D-Dur am Schluß des Stückes kann kulinarisch gehört werden, gemeint ist allerdings etwas anderes: die Glück verheißende und doch leerlaufende Maschine, an die sich der Mensch allzugern ketten läßt.⁴

In der ursprünglichen Ballett-Fassung sollte es hingegen der Teufel sein, der die Maschine in Gang setzt, um jene sich in ihr Gegenteil verkehrende »Lust« zu produzieren.⁵

Beide alternativen Schlüsse des Werkes legen nahe, dass Katzer hier das Verhältnis zwischen klanglicher Materie, ästhetischem Werturteil und dem auf sinnlichen Eindrücken beruhenden Urteil – welches nach Kant das »Angenehme« zum Gegenstand hat – thematisiert: Schluss 1 stellt einen Cluster vor, der zuerst »häßlich«, schließlich »schön« gespielt werden soll (T. 326ff.); in Schluss 2 erklingt hingegen ein D-Dur-Dreiklang, welcher mit Hilfe des verstärkten Bogendrucks der Bässe kontinuierlich »häßlicher« wird (T. 341f.). Hiermit bezieht der Komponist auf gedrängtestem Raum kompositorisch Stellung zu ästhetischen Implikationen bestimmten musikalischen Materials, welches demzufolge nicht absolut bewertet werden kann, sondern stets im Zusammenhang mit seiner jeweiligen geschichtlichen Erscheinung zu betrachten ist. Pointiert könnte hieraus zu schließen sein, dass – dialektisch gewendet – ehemals »hässliche« Klänge in bestimmten historischen Konstellationen an Schönheit gewinnen, während vermeintlich »schöne« Klänge als »verbraucht«, leblos, penetrant und damit, wie es Schluss 2 nahelegt, ihrerseits als »hässlich« wahrgenommen werden können. Mit Adorno ließe sich in diesem Sinne von der »Dialektik musikalischen Materials« sprechen, welche gleichsam kompositorisch vorgeführt wird.

Hiermit setzt sich Katzer mit Anfang der 1970er Jahre an Aktualität gewinnenden ästhetischen Tendenzen auseinander: In Ansätzen ließ sich zu diesem Zeitpunkt bereits die Rezipientenfreundlichkeit der Neuen Einfachheit erahnen, aber auch die im Rahmen des sozialistischen Realismus »kürzlich erhobene Forderung nach Positivität« – wie es in Katzers *Ballade vom zerbrochenen Klavier* (1983/84) heißt – war noch nicht gänzlich vergessen. Anhand der Zeichenhaftigkeit seiner Musik, die plastisch eine vermeintlich schöne Klänge erzeugende Maschinerie abbildet, ergibt sich somit ein Bezug nicht nur zu rein musikalischen Implikationen von Schönheit und Hässlichkeit, sondern der Komponist spielt zugleich mit den Bezügen, die sich zwischen ästhetischem Urteil und gesellschaft-

4 Georg Katzer, zitiert nach *Orchesterprogramm der Stadt Hagen 1977* (Deutsches Musikarchiv, Ordner A 222, Kat-Ku).

5 Katzer im Gespräch mit d. Verf. (September 2004).

lich-politischen Zusammenhängen ergeben. Letztere machen sich, so Katzer, stets »als Kratzer, als Schürfmale im musikalischen Material«⁶ bemerkbar. So schlägt das maschinell, mit Hilfe eines Münzeinwurfs erzeugte – und damit käufliche – D-Dur in seiner zunehmenden Penetranz im Laufe der Komposition in Bedrohung um: Die Maschine gerät (vgl. den »Lärm«-Abschnitt, T. 243) zusehends außer Kontrolle, unverbindliche klangliche Anarchie greift um sich, bis das Werk eine dramaturgisch eindringliche Wendung nimmt und »tiefe Schläge« den Eindruck von schicksalhafter Unausweichlichkeit hervorrufen; aus vorgeblichem Spaß wird Ernst. Die Auseinandersetzung mit Schönheit und Hässlichkeit impliziert somit zugleich jene mit vermeintlichen Idyllen und deren Fratze sowie mit ästhetischer Wahrhaftigkeit gegenüber deren industriell – wie auch politisch – induziertem Ausverkauf. Jene drei Aspekte hängen unmittelbar miteinander zusammen. So werden nicht zuletzt die fatalen Konsequenzen von Realitätsflucht thematisiert: Letztere wird stets, früher oder später, eingeholt vom Zeitgeschehen; »Rückzug aus der Realität in die Idylle kann zur Katastrophe führen, das schäbige Glück sich als Gift erweisen.«⁷ Aufschlussreich ist der Hinweis, dass dem Titel des Werkes zunächst zusätzlich die Worte »Nostalgie für Orchester« beigefügt waren: »Da diese »Maschine« aber so eigentlich eine Anti-Nostalgie sein will, wäre der Untertitel irreführend gewesen.«⁸

Ein weiterer zentraler Aspekt der Komposition ergibt sich mit der Identifizierung von Tonalität mit »Ordnung« im weitesten Sinne, worauf der Komponist selber hinweist: »Mich hat seit dieser Zeit immer wieder die Frage beschäftigt, wie vermeintlich perfekte Ordnungen entstehen und diese dann durch vermeintliche Störungen wieder zerfallen. Je weniger Toleranzen ein System hat, desto schneller zerbricht es dann auch. Das war ja das gesellschaftliche Problem in der DDR.«⁹ *Die D-Dur-Musikmaschine* kann in diesem Sinne gleichnishaft als akustisches Beispiel für rigide, in ihrer Monotonie und annähernden Gleichförmigkeit bedrohlich anmutende, qualitativ (D-Dur) festgelegte Bewegungsordnungen verstanden werden, welche jedoch nach und nach zerbrechen. – Doch auch die Frage nach der Authentizität künstlerischer Entwürfe wird in den Raum gestellt: So ist kaum eindeutig erkennbar, wo sich das »musikalische Subjekt« verbirgt, wenn der Komponist mit vorgefundenem Material, hier in Form von Klischees, arbeitet. Komposition nähert sich auf diese Weise der maschinellen Zusammenfügung musikalischer Versatzstücke. Katzer scheint eben jenen unbekümmerten, unreflektierten, gleichsam »automatischen« Gebrauch musikalischer Mittel anzuprangern, der »für Geld« den eigenen Anspruch verleugnet. Dementsprechend kann die hier thematisierte (nicht praktizierte!) Verleugnung des »Eigenen« zugleich als Verdrängung des Individuellen seitens des 1973 noch keineswegs obsoleten sozialistischen Realismus verstanden werden, welcher als Voraussetzung der intendierten Allgemeinverständlichkeit von Musik u. a. »Tonalität« forderte. Diese sollte au-

6 Gerd Belkuis, »Interview mit Georg Katzer«, in: *Weimarer Beiträge* 28/4 (1982), S. 30–41, hier: S. 36.

7 Fritz Hennenberg, »Die Mittlere Generation. Versuch über sechs Komponisten der DDR«, in: *German Studies Review* 3/2 (1980), S. 289–321, hier: S. 301.

8 Gerd Belkuis, »Bemühungen um neuen Wirkungsraum für Musik. Der Komponist Georg Katzer«, in: *Weimarer Beiträge* 28/4 (1982), S. 42–55 hier: S. 48.

9 Georg Katzer, »Auch neue Musik strebt der Vermutung nach, Kunst könne den Menschen bessern!«, in: *Musikforum* 3/1 (2005), S. 24–26, hier: S. 26.

ßerdem ›positiv‹ und ›optimistisch‹ konnotiert sein, worauf das »Dur« im Titel der *Musikmaschine* verweist: Katzer beschrieb den Dur-Akkord 1982 als »eines von den stereotypen Sigeln, die immer für Ausgleich und Harmonie, für Nichtvorhandensein von Spannungen stehen«. Dabei sei »die Bewertung dieser Aussage nicht zu vergessen [...], denn meistens ist er [der Dur-Akkord] von mir distanzierend und kritisch gemeint«¹⁰. Speziell hinsichtlich des D-Dur-Akkordes der *Musikmaschine* erklärte der Komponist, dass dieser »als Sinnbild für Wohllaut und ästhetische ›Rückständigkeit‹, für Geschlossenheit und Energie, ja sogar für Brutalität« stehen könne.¹¹ Aufschlussreich ist zudem der Hinweis, dass er das D-Dur – eigener Auskunft zufolge »Hauptgegenstand der Komposition«¹² – durchaus als Anspielung auf ›DDR‹ (die sich als Buchstabenkombination ohne das ›u‹ ergibt) verstanden wissen wollte; ein Kritiker sprach gar von »DDR-Musikmaschine«¹³. Der Tonbuchstabe *D* stünde somit zugleich für ›Deutschland‹.¹⁴

Häufig musste zudem die Maschinenmetapher für den Sozialismus bzw. Kommunismus erhalten.¹⁵ Die *D-Dur-Musikmaschine* könnte demzufolge, die Äußerungen des Komponisten berücksichtigend, frei mit »realitätsblind-optimistischer, dabei brutaler deutscher Sozialismusmaschine« übersetzt werden. Katzer verwies in diesem Zusammenhang auch auf die »DDR-Spaßgesellschaft«¹⁶, welche in seiner Komposition ad absurdum geführt werde: So wird die Idee des sozialistischen Realismus, ebenso wie das in der Bevölkerung in West wie Ost verbreitete, in der DDR politischen Zwecken dienstbar gemachte Bedürfnis nach (auch musikalischer) ›Harmonie‹ in das Werk integriert, um sich hiermit als Gegeninstanz produktiv auseinanderzusetzen. Es ist somit nicht in jedem musikalischen Moment der ›Avantgardist‹ Katzer, der sich äußert, sondern der Komponist lässt das ›Andere‹ ebenso zu Wort kommen, um es in seiner Unhaltbarkeit musikalisch zu entlarven.

D-Dur stellt mithin, so viel Raum ihm eingeräumt wird, in erster Linie ein Zitat dar: Auf diese Weise ergibt sich ein mögliches Zusammenspiel zwischen Idylle, Harmonie, Regression, Automatik, Beschädigung, Funktionslosigkeit und zuletzt ernsthafter Bedrohung. Zusammenfassend ließe sich, um abermals mit Adorno zu sprechen, von (in diesem Falle politisch motivierter) »Entfremdung« durch die – realsozialistische wie kapitalistische – »Kulturindustrie« sprechen, welche sich jeweils in der massenhaften Automatisierung ästhetischer Bedürfnisse manifestiert. Aufgelöst wird dieser Zustand erst durch dessen kompositorische Thematisierung.

Katzer distanzierte sich wiederholt von der Ende der 1970er Jahre aufkommenden Neuen Einfachheit. Hinzu kam, dass er, eigener Auskunft zufolge, von einigen Funktionären ermuntert worden sei, sich dieser ästhetischen »Strömung« anzuschließen: »Das hätte viele

10 Belkuis, »Interview mit Georg Katzer«, S. 37.

11 Georg Katzer, in: Programmheft zur Uraufführung am 18. 5. 1975 in Potsdam.

12 Ebd.

13 Katzer im Gespräch mit d. Verf. (September 2004).

14 Auf ähnliche Weise spielt Katzer mit dem Tonbuchstaben *e* in seinem Orchesterstück *Offene Landschaft mit obligatem Ton e* (1990).

15 Vgl. hierzu Fred K. Prieberg, *Musica ex machina. Über das Verhältnis von Musik und Technik*, Berlin 1960, S. 17 und S. 60.

16 Katzer im Gespräch mit d. Verf. (September 2004).

Punkte gebracht zur Regierungsloge hin, aber genau dagegen habe nicht nur ich mich konsequent widersetzt.«¹⁷ So baue er die D-Dur-Akkorde nicht in seine Kompositionen ein, »um den Leuten Gelegenheit zu geben, sich an dem D-Dur oder A-Dur zu ergötzen, ihnen sozusagen einen ansonsten nicht vorhandenen Ruhepunkt zu verschaffen, sondern um einen bestimmten inhaltlichen Punkt anzusprechen«¹⁸. Auf die anschließende Frage, ob für Katzer demzufolge »Bestrebungen, die man gegenwärtig mit Begriffen wie »neue Einfachheit« oder »Neo-Romantik« bezeichnen könnte«, ohne jede Relevanz seien, antwortete der Komponist: »Sie sind völlig uninteressant! Wobei ja diese *D-Dur-Musikmaschine* bei oberflächlicher Betrachtung so vereinnahmt werden könnte, als würde sie, trotz ihres relativen Alters, auf dieser Welle schwimmen. Es ist ein anti-nostalgisches Stück, da in ihr die Demontage dieser Idylle vorgenommen wird, der Versuch, diese Ästhetik ad absurdum zu führen.«¹⁹

Dem entspricht die ein Jahrzehnt zuvor (1973) gegebene Auskunft, dass er nicht »dagegen« sei, »Klischees zu benutzen. Aber man muß sie so benutzen, dass sie als Klischees ausgestellt und deutlich werden. Das heißt, mit dem Klischee muß eine Brechung erfolgen.«²⁰ Auch Katzers (ungefähr zur selben Zeit wie *Die D-Dur-Musikmaschine* entstandene) Oper *Das Land Bum-Bum* (oder *Der lustige Musikant*) (1973 / 74) spielt mit den hier erläuterten Klischees, welche bestimmten klanglichen Konstellationen anhaften. Zweifellos ist der (restriktive) Staat DDR hier ebenfalls wesentlicher Gegenstand des kompositorischen Befassens: »Der König ist ein Diktator und hat auch die Kunst reglementiert. Die offiziell verordnete Tonart ist C-Dur: Sie steht als Zeichen der Gestelztheit, Vernutztheit, Verödung. Die positiven Figuren aber meiden – in Umkehrung des herkömmlichen Verfahrens – Dur, und die Heldin heißt programmatisch Zwölfklang!«²¹

Doch nicht nur das akustische Klischee in Form von Tonalität und (Dur-)Dreiklängen, sondern auch der durch die Musikgeschichte verfolgbare Maschinen-Topos beschäftigte Katzer – wie auch Heiner Müller, der mit Paul Dessau befreundet war – mehrmals. So bezeichnete er seine intensive Auseinandersetzung mit dem Arzt und Philosophen Julien Offray de La Mettrie als eine »Idee in progress«²², die ihn in mehreren Werken verfolgt habe. La Mettrie hatte beim Sezieren die Seele des Menschen nicht gefunden und behauptete nun als Konsequenz dessen Maschinenhaftigkeit. Die in dieser These enthaltene Ironie verweist nicht zuletzt auch auf einen diesbezüglichen sozialkritischen Impuls des Autors:

Herrscher, Kriegsführer, Potentaten: Ihr unterwerft eure Subjekte und verlangt von ihnen einen blinden Gehorsam, als wären sie bewußtseinslose Maschinen, als

17 Georg Katzer, »Zeugnisse. Komponieren unter Hammer und Zirkel«, in: *Positionen* 13 (1992), S. 49 bis 50, hier: S. 49. Vgl. auch Nina Noeske, »Des Schenkers Schneider, des Schneiders Geißler. Anmerkungen zur musikalisch-ästhetischen Gruppenbildung in der DDR der 70er und 80er Jahre«, in: *Musik in der DDR*, hrsg. von Matthias Tischer, S. 185–206.

18 Belkuis, »Interview mit Georg Katzer«, S. 38.

19 Ebd.

20 Georg Katzer, in: *Forum Musik in der DDR. Komponisten-Werkstatt*, hrsg. von Christa Müller, Berlin 1973, S. 73.

21 Hennenberg, »Die mittlere Generation«, S. 301.

22 Georg Katzer in einem Portrait-Konzert im Konzerthaus Berlin am 9.1.2000.

könnten sie nur auf Befehl und Verbot reagieren, als wären sie Reiz- und Reaktionssysteme. Ihr macht aus denkenden Menschen gehorsame Soldaten, abgerichtet auf Kanonendonner und Schlachtenlärm; Tausende von Soldaten werden an grünen Tischen, in euren Köpfen, zu kleinen Rädern für die große Kriegsmaschine. [...] Der *Homme Machine* ist entstanden nicht im gelehrten Kabinett, sondern inmitten einer ins Groteske gesteigerten Kriegsrealität.²³

Parallelen zum Gesellschaftssystem der DDR, welches seine Bürger bis zuletzt entmündigte, ergeben sich auch hier. Dass es sich in den 1970er und 1980er Jahren um einen ›Kalten‹ Krieg handelte, spielt hinsichtlich des künstlerischen Impulses, welcher mit der Infragestellung der ›Maschine‹ Aufschluss über die eigene Zeit zu geben erhofft, keine Rolle. So kann auch die Affinität des Komponisten Katzer zum Maschinen-Topos als latente Auseinandersetzung mit dem eigenen Staat verstanden werden. Mit seinem *L'Homme machine* (1748) pointierte La Mettrie zudem den Zeitgeist eines in vielerlei Hinsicht ›maschinenversessenen‹ Jahrhunderts, in dem in der *Encyclopédie* Diderots und d'Alemberts unter dem Stichwort »Philosoph« etwa zu lesen war: »Der Philosoph ist eine menschliche Maschine wie jeder andere Mensch; aber es ist eine Maschine, die durch ihre Mechanik fähig ist, über ihre Bewegungen nachzudenken.«²⁴ Auch Katzers *D-Dur-Musikmaschine* verhält sich insofern selbstreflexiv, als sie, über ihr ›Getriebe‹ hinausweisend, musikimmanent die verheerenden Konsequenzen kompositorischer ›Bewusstlosigkeit‹ als profit- und geltungsorientierte (›Münzeinwurf‹) Bedienung einer kunstfremden Vergnügungs- und Indoktrinationsmaschinerie aufzeigt.

Christiane Sporn (Leipzig)

›DDR-Musik‹? – Staatliche Herrschaft, musikalische Traditionen und die Bedeutung des Neuen

Die Untersuchung von Musik aus der DDR unterliegt einer vielschichtigen Fragestellung. Ausgangspunkt ist die funktionale Definition des sozialistischen Musikbegriffs einerseits sowie das Streben vieler Künstler nach autonomer Kunst andererseits, das den kunstpolitischen Zielen der DDR-Führung entgegenstand. Der Situationszwang einer zu erkämpfenden Autonomie ist damit Aspekt eines spezifischen Herrschaftsverhältnisses.

23 Ursula Pia Jauch, *Jenseits der Maschine. Philosophie, Ironie und Ästhetik bei Julien Offray de La Mettrie (1709–1751)*, München u. a. 1998, S. 455.

24 Zit. nach Hans-Ulrich Gumbrecht, »Tod des Subjekts als Ekstase der Subjektivität«, in: *Postmoderne – globale Differenz*, hrsg. von Hans-Ulrich Gumbrecht und Robert Weimann, Frankfurt a.M. 1991, S. 307–312, hier: S. 308.