

Schmidt²³ oder Magdeburger Komponisten wie Klaus-Dieter Kopf und Wolfgang Stendel. Andererseits vertonten diese Komponisten oftmals Texte, die weltpolitische Fragen und allgemeine Fragen des weiteren sozialistischen Weges behandelten oder sich kritisch mit Auswüchsen des Sozialismus in der DDR auseinandersetzten. Die entstandenen Werke offenbaren – stark verkürzt – in vielen Fällen eine Orientierung an einem Gegenüber, die Werke wenden sich an jemanden und suchen den Diskurs, indem sie zuweilen durch Provokation Positionierungen seitens der Rezipienten einfordern. Zugleich wurde der Werkbegriff nicht – wie vergleichsweise bei einigen Komponisten der westlichen Avantgarde – in Frage gestellt, sondern innerhalb dessen die Formgebung variabel gehandhabt. Die individuell durchaus unterschiedlichen kompositorischen Verfahren wurden durch Rezeption des westlichen Materialstandes und der Avantgarde sozialistischer Länder wie Polen mit Lutosławski und Penderecki (beispielsweise durch Besuche beim ›Warschauer Herbst‹) gefördert.

So etablierten sich individuelle Deutungen vom Stand der gesellschaftlichen Dinge mit all seinen Konflikten quasi als ein alternativer ›Dritter Weg‹, mit dem Ziel, nicht eine Demontage der DDR an sich zu betreiben, sondern einen produktiven Diskurs über einen sich reformierenden Sozialismus zu führen. Die oben skizzierten Kriterien dieses ›Dritten Weges‹ sollen als Initialen für weitere Gedanken über die kunstmusikalische Identität der DDR dienen.

Katrin Stöck (Halle/Saale)

Identität, Differenz und Intertextualität

Friedrich Schenkers *Kammerspiel II: Missa nigra* und seine Kammeroper *Bettina*

Identität wird allgemein als Prozess der Konstruktion und Revision von Selbstbildern beschrieben, der am Schnittpunkt von gesellschaftlicher Interaktion und individueller Biographie stattfindet. Es wird unterschieden zwischen privater beziehungsweise subjektiver Identität, definiert als Unverwechselbarkeit und Einmaligkeit einer Person, die von ihr als ihre spezifische Art und Weise des Verhaltens, Denkens und Erlebens erfahren wird, und sozialer beziehungsweise objektiver Identität, die als Ergebnis von Merkmalszuschreibungen durch andere charakterisiert werden kann. Resultat des Zusammenwirkens von privater

23 Gilbert Stöck, »Eine österreichische Volksweise und die avancierte Musik der DDR: Zur Zitattechnik in Christfried Schmidts *Kammermusik VII ›Epitaph auf einen Bobemien‹*«, in: *AMI* 77 (2005), S. 123–136.

und sozialer Identität, auch personale und Gruppenidentität genannt, ist die Ich-Identität eines Individuums.¹

Die Frage nach der Ich-Identität eines Komponisten stellt sich in Diktaturen existentieller als in Demokratien, weil vom Staat objektive Identität gefordert wird – in der DDR auf der Basis der Doktrin des sozialistischen Realismus –, die subjektive Identität des Komponisten dem aber häufig entgegensteht. Für die Aufführungs- und Arbeitsmöglichkeiten kann es entscheidend werden, wie der Komponist diese Differenz behauptet oder andere Forderungen für sich annimmt bzw. ihnen gezwungenermaßen entspricht.

Die Diskrepanz von personaler und Gruppenidentität von Komponisten in totalitären Staaten betraf auch Friedrich Schenker und sein Komponieren in der DDR. Anhand der Kammeroper *Bettina* (Berlin 1987) sowie des *Kammerspiels II: Missa nigra* (Leipzig 1979) können Aspekte von Identität und Identitätsstiftung durch intertextuelle Verfahren vorgestellt werden. Friedrich Schenker war (und ist) einer der avanciertesten, politisch streitbarsten und doch marxistisch orientierten Komponisten der DDR. Der Widerspruch zwischen marxistischer Theorie und sozialistischer Realität in der DDR machte das Kämpfertum Schenkers zum großen Teil aus.

Die Diskrepanz von privater und sozialer Identität, auf den ersten Blick losgelöst von DDR-Thematik und Problematik, behandelt Schenker in seiner Kammeroper *Bettina*, die ein nur scheinbar unpolitisches Sujet besitzt. Schenker betonte in einem Interview mit Gerd Belkuis, dass keine seiner Opern unpolitisch sei.²

Die Oper beschreibt die Beziehung der jungen Bettina von Arnim zu der Stiftsdame Karoline von Günderode, die mit dem Freitod der Günderode endete. Dabei stellt die Oper die Auseinandersetzung Bettinas mit den Geschehnissen als Rückschau dar; Bettina, die ihre Identität bisher an der Günderode und deren Freundschaft ausgerichtet hatte, sucht eine neue eigene Identität für sich zu begründen. Gleichzeitig wird gezeigt, wie die Günderode an der Diskrepanz zwischen privater Identität und sozialer Identität zerbricht und den Freitod wählt, da sie ihre Sicht auf sich nicht mehr mit der Sicht der Gesellschaft und deren Forderungen an sich verbinden kann.

Das Thema der Identitätsfindung als Künstlerin stellt auf den ersten Blick ein historisches Sujet dar, das mit dem Leben und Schaffen von Künstlern in der DDR wenig gemeinsam hat. Trotzdem lassen sich viele der ausgefochtenen Probleme auch vor dem Hintergrund des real existierenden Sozialismus interpretieren.

Schenker und sein Librettist Karl Mickel, dem als Vorlage Bettina von Arnims Briefroman *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* (Berlin 1835) diente, zeigen ihre Figur Bettina – andere Figuren treten nicht auf – im Spannungsfeld von Identitätsfindung und Rollenwechsel. Auf der Bühne agiert Bettina, unterstützt von einem Kinderchor, der ähnlich

1 Vgl. Annegret Horatschek, Art. »Identität, kollektive«, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hrsg. von Ansgar Nünning, Stuttgart 2001, S. 266–267; Stefan Glomb, Art. »Identität, persönliche«, in: ebd., S. 267–268; Kuno Lorenz, Art. »Identität«, in: *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, Bd. 2, hrsg. von Jürgen Mittelstraß, Stuttgart 1995, S. 189–192.

2 Friedrich Schenker und Gerd Belkuis, »Ich bin ein Freund von anstrengenden Bildern«, in: *Musik für die Oper? Mit Komponisten im Gespräch*, hrsg. von Gerd Belkuis und Ulrike Liedtke, Berlin 1990, S. 217–242, hier: S. 226.

dem Chor der griechischen Tragödie kommentierende Aufgaben übernimmt, aber auch eingreift, indem er zum Beispiel Bettina davor warnt, etwas zu tun, oder indem er die wörtliche Rede Bettinas, der Günderode oder anderer Personen übernimmt, von denen Bettina berichtet. Weiterhin arbeitet Schenker mit Bettinas Bandstimme, einem Tonband, das mit der Sängerin der Bettina vorproduziert ist und somit eine zweite Identität Bettinas auf die Bühne bringt. Diese Bandstimme übernimmt aber ebenso wie Bettina selbst und auch der Kinderchor sowohl Teile der Erzählung als auch wörtliche Rede von in dieser Erzählung vorkommenden Personen. Die beiden Stimmen Bettinas, die Original- und die Bandstimme, kommen sowohl abwechselnd als auch gleichzeitig vor und sind entweder unisono, alternierend oder duettierend geführt, duettierend auch im Sinne einer Kontrastierung und Äußerung verschiedener Texte. So wird beispielsweise mit der Gegenläufigkeit desselben Textes oder der Auskoppelung und Parallelführung von einzelnen Stichwörtern gearbeitet. Die Figur Bettina reagiert auf die Bandstimme nicht nur verbal, sondern auch gestisch und szenisch – so durch Auf- oder Abgänge – und setzt sich mit dieser zweiten Identität auseinander. Indem die Erzählerin Bettina die wörtliche Rede anderer Personen, vor allem der Günderode, übernimmt, spielt sie ebenfalls mit deren Identitäten beziehungsweise wird durch ihre eigene Bandstimme oder den Kinderchor mit diesen konfrontiert.

Schenker komponierte mit dodekaphonen und aleatorischen Techniken, verwendete verschiedenste Möglichkeiten von Sprechen, Sprechgesang und Singen und übertrug dabei der Bandstimme meist virtuosere Aufgaben, besonders den Wechsel zwischen den Vortragsarten betreffend, und bearbeitete sie zudem häufig auch elektronisch, wodurch Raumklang erzeugt, Hall aufgebracht oder der Stimmklang verfremdet wird. Diese vokale Ebene kombinierte er mit einem farbigen Instrumentalensemble, das aus Flöte, Horn, verschiedenen Tasteninstrumenten, Gitarre, Schlagzeug, zwei Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabass besteht und ebenfalls durch Bandzuspiel, zum Beispiel von Geräuschcollagen, ergänzt wird.

Der Musik kommt unter anderem kommentierende und psychologische Vorgänge aufdeckende Funktion zu, wobei Schenker hier durch Zitate (besonders Johann Sebastian Bachs) und Scheinzitate Ansätze einer intertextuellen Schicht herstellt, die ebenfalls verschiedene Aspekte von Bettinas Identitätsfindung beleuchtet. Die entscheidenden Zitate stammen aus der *Johannespassion* von Johann Sebastian Bach. Sigrid und Hermann Neef haben *Bettina* auch als Passion interpretiert, »in der allerdings Opferlamm, Verräter und Gottesleugner in einer Person vereint sind«³. Das Spiel mit Identitäten erstreckt sich also nicht nur auf die Person Bettinas und auf die Figuren ihrer Erzählung, sondern gleichzeitig auch auf den Komponisten und seinen großen Vorgänger Bach. Weiterhin fallen Quasi-Volkslieder auf, choralartige Passagen und Choralzitate, außerdem entfaltet er ein Geflecht aus Eigenzitat.

Schenker beschrieb diese Zitattechnik als »Benutzen von musikhistorischen Dokumenten als Mittel, um Haltungen zu provozieren und bloßzustellen«.⁴ Im Interview mit Ursula

3 Sigrid und Hermann Neef, »Friedrich Schenker – Bettina«, in: *Deutsche Oper im 20. Jahrhundert. DDR 1949–1989*, hrsg. von Sigrid und Hermann Neef, Berlin 1992, S. 432–440, hier: S. 436.

Stürzbecher sprach Schenker in diesem Zusammenhang von »Arbeitsmaterialien«, wobei er den Begriff synonym mit dem Begriff Zitat verwendet und – allerdings in Bezug auf ein anderes Stück – seinen Umgang mit diesen Materialien als »Manipulationen [...] unter der Bedingung gegenwärtiger Kompositionsstrukturen«⁵ beschreibt.

Die Betrachtung des Identitätsaspekts in *Bettina* lässt sich unter dem Aspekt des postdramatischen Theaters⁶ erweitern, da hier kein innerer Monolog im Sinne des dramatischen Theaters stattfindet, auch deshalb nicht, weil er keine Handlung zeigt. Schenkers eigene Positionierung im Sinne der »epischen Oper«, die hier als Begriff den damals nicht gebräuchlichen des postdramatischen Theaters quasi ersetzt, erläutert seinen gleichwohl als postdramatisch zu beschreibenden Ansatz:

[Belkius:] Lässt du für deine Art, Oper zu komponieren, den Begriff »epische Oper« gelten? Auch glaube ich, daß bei dir Musiktheater in einem ganz speziellen Sinn wörtlich genommen werden kann, indem es um die Musikalisierung von Theater geht. [Schenker:] Vielleicht ja. Wenn du unter »dramatischer Oper« verstehst, daß zum Beispiel im Verlauf der Handlung jemand erdolcht wird oder ähnliches, so könnte »episch« bei mir stimmen, besser vielleicht noch »metaphorisch«. Die Dramatik entsteht durch musikalisch-literarische Spannungen, quasi von innen heraus. Gesten geraten oft zu metaphorischen Zeichen. Wenn wir von musikalisiertem Theater sprechen, bedeutet das zuerst die Musikalisierung der Sprache, vor allem wenn wie in »Bettina« sechzig Prozent des Textes von der Sängerin gesprochen werden muß, wie es Mickel vorschlägt.⁷

Stattdessen konstituiert sich dieser Monolog als Theater, als eine Art theatraler Identitätsfindung, wobei im postdramatischen Theater, so zum Beispiel in Texten Heiner Müllers, wie auch hier bei Schenker nicht mehr der Einklang von subjektiver und objektiver Identität das Ziel ist, sondern das Aufzeigen der Widersprüche und Klüfte zwischen beiden.

Schenkers *Kammerspiel II: Missa nigra* kann hinsichtlich des Gesamtkontextes Identität vor allem unter dem Aspekt der sozialen oder Gruppenidentität betrachtet werden.⁸ Schenkers Identität als Komponist in der DDR ist in seiner Rolle sowohl als Mitbegründer der musikalischen Avantgarde in der DDR zu sehen, dessen Werken neben der Benutzung avancierter kompositorischer Mittel immer auch ein gesellschaftlicher, meist gesellschaftskritischer Anspruch zueigen ist wie auch als Marxist, als den er sich selbst bezeichnet. Im Interview beschrieb er seine Stellung in der DDR als »im Grunde genommen unabhän-

4 »Werkstattgespräch »Dramaturgie eines Sterbens«. Zu Friedrich Schenkers Oper »Büchner«, in: *MuG* 37 (1987), S. 38–43, hier: S. 43; vgl. dazu Hermann Neef, *Der Beitrag der Komponisten Friedrich Goldmann, Friedrich Schenker, Paul-Heinz Dittrich und Thomas Heyn zur ästhetischen Diskussion der Gattung Oper in der DDR seit 1977*, Diss. Halle 1989, S. 65ff.

5 Ursula Stürzbecher, *Komponisten in der DDR. 17 Gespräche*, Hildesheim 1979, S. 259.

6 Vgl. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a.M. 1999.

7 Schenker und Belkius, »Ich bin ein Freund von anstrengenden Bildern«, S. 221.

8 Diese Polarisierung der beiden Stücke in Bezug auf private und soziale Identität stellt nur eine Kontrastierung aus Veranschaulichungsgründen dar und soll zum Erkenntnisgewinn beitragen. Sie bedeutet nicht, dass beide Werke ausschließlich auf den jeweiligen Aspekt festgelegt werden können und sollen.

gig«, allerdings für die DDR als zu links und zu marxistisch, an Luxemburg und Liebknecht orientiert, worauf er auch immer bestanden habe. Seine Situation als Komponist in der DDR beschrieb er weiter dahingehend, dass es ihm bei allen Kompositionen, die er sich vornahm, gelang, einen Auftrag zu bekommen, und er kaum einen angenommen habe, bei dem ihm gesagt wurde, was er schreiben solle.⁹

Das herausragende Beispiel für Schenkers sowohl musikalisch als auch inhaltlich avanciertes Musiktheater ist sein *Kammerspiel II: Missa nigra*, in dem er zudem selbst, als Mitglied der Gruppe Neue Musik »Hanns Eisler«, als Posaunist beteiligt war, wodurch die Aussage des Stückes durch die Identität von Komponist und Interpret an Authentizität gewinnt. Dass diese Identität von Komponist und Interpret eine große Rolle auch für ihn selbst spielte, kann daran ersehen werden, dass häufig dem Posaunisten in Schenkers Werken, und so auch in *Missa nigra*, besondere Aufgaben zugewiesen werden, die er dann, wenn es um Stücke für die Gruppe Neue Musik »Hanns Eisler« ging, natürlich auch selbst übernahm.

Der in Bezug auf *Bettina* bereits angesprochene intertextuelle Ansatz Schenkers besitzt auch hier Bedeutung für seine Identitätssuche als Komponist und Marxist im sozialistischen System der DDR. *Missa nigra* ist ein Antikriegsstück aus aktuellem Anlass, ein Stück gegen die damals sogenannte »Neutronenbombe«, in dem Schenker das Grauen von Kriegen musikalisch, textlich, szenisch darstellt und seine Position als Komponist solch menschenverachtendem Tun gegenüber darlegt. Dieses Stück, 1978 entstanden, ist kein sozialistisch-realistisches Friedensstück, sondern ein drastisches Todes-Theater, in dem Bezüge zum Theater der Grausamkeit Antonin Artauds deutlich werden.

Schenker und seine Mitstreiter in der szenischen Realisierung, vor allem die Gruppe Neue Musik »Hanns Eisler« und der Maler und bildende Künstler Hartwig Ebersbach bringen mit diesem Stück die grausamen Realitäten von Kriegen sehr nah und greifbar an den Zuschauer. Dies geschieht durch szenische und Bühnengestalterische Komponenten, aber zu einem großen Teil auch durch die Musik, die Schenker hierzu komponiert hat. Nach Aussage von Ebersbach¹⁰ war bei der Produktion dieses Stückes nicht immer die Musik präexistent, sondern sie wurde teilweise auch zur Szene erfunden. Die schon erwähnte intertextuelle Arbeit und damit der Bezug zu anderer Musik und das Zitieren von anderen Stücken in diesem Kontext bringen den Zuschauer immer wieder in ganz schmerzhaft Nähe zu den drastischen Vorgängen auf der Bühne.

Schenker verwendet neben dem Messetext den Text *Kriegsperspektiven* von Alfred Polgar, weiterhin Texte von Theodor Körner, aus Heinrich von Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*, Anregungen aus Heiner Müllers *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei* sowie eigene Textschöpfungen, die aus Assoziationen auf diese Originaltexte gewonnen sind und die wiederum mit diesen spielen, sie verfremden, de- und neu montieren. So lebt allein die textliche Ebene des Stückes bereits von starken intertextuellen Bezügen der genannten Texte und Assoziationen auch zu weiteren Texten. Ähnliche komplexe Verknüpfungen können auch für die szenische Ebene konstatiert werden, auf der mit

9 Gespräch der Autorin mit Friedrich Schenker in Berlin am 13.12.1999.

10 Gespräch der Autorin mit Hartwig Ebersbach in Leipzig am 30.11.2000.

Mitteln der Commedia dell'arte, des Theaters der Grausamkeit, mit aktueller Bildender Kunst und nicht zuletzt mit Realitätsziten gearbeitet wird.

Intertextualität stellt ein vor allem in der Literaturwissenschaft breit diskutiertes Phänomen dar, ausgehend von Julia Kristeva, die sich wiederum auf Bachtin bezog.¹¹ Für die Musikwissenschaft wurde der Begriff der Intertextualität auf der Tagung der Gesellschaft für Musikforschung 1993 in Freiburg ausführlich diskutiert.¹² Neben Ludwig Finscher, der Intertextualität als Kategorie der des Einflusses vorzog,¹³ definierte Helga de la Motte-Haber Intertextualität als »Beziehung eines Textes zu anderen Texten«¹⁴. Auch sie beschrieb Anspielungen, Parodien, Bearbeitungen und Übersetzungen als besondere Fälle von Intertextualität¹⁵ und ergänzte:

Es gibt jedoch weiterreichende Schlußfolgerungen im Poststrukturalismus, die aus der Erweiterung des Textbegriffes um die Kategorie der Intertextualität gezogen wurden, nämlich, daß ein Anspruch auf das absolut Unwiederholbare, Originale letztendlich nicht gestellt werden kann. [...] Aber es scheint der Begriff der Intertextualität eine problemlose Kategorie zu sein, um ästhetische Phänomene des 20. Jahrhunderts charakterisieren zu können. [...] Sie [die von De la Motte-Haber genannten Beispiele] zeigen, daß in der Differenzbildung neue ästhetische Qualitäten zum Vorschein kommen, wenngleich dies nur der Fall ist, wenn Intertextualität und Übersetzung zu deutlichen, vielleicht auch verstörend wahrnehmbaren Merkmalen werden.¹⁶

Weitere Aspekte von musikalischer Intertextualität erörtern unter anderem Yosihiko Tokumaru¹⁷ und Federico Celestini¹⁸.

Als Beispiel für Schenkers komplexe intertextuelle Arbeit in *Missa nigra* kann ein kurzer Ausschnitt aus dem dritten Teil des Stückes dienen, den Schenker »preußische Kammermusik« genannt hat.¹⁹ Hier werden Scheinzitate barocker Kammermusik mit Textziten Kleists, Heiner Müllers und des Messetextes sowie freien Assoziationen verbunden. Auf der szenischen Ebene findet ein imaginiertes Gespräch zwischen Voltaire und Friedrich dem Großen vor dem Hintergrund einer Schlacht statt. Schenker zeichnet Friedrich den

11 Vgl. Richard Aczel, Art. »Intertextualität und Intertextualitätstheorien«, in: *Metzler Lexikon der Literatur- und Kulturtheorie*, S. 287–289.

12 *Musik als Text*, Kongressbericht Freiburg 1993, hrsg. von Hermann Danuser und Tobias Plebuch, Kassel 1998.

13 Vgl. Ludwig Finscher, »Intertextualität in der Musikgeschichte«, in: ebd., Bd. 1, S. 50–53, hier: S. 51.

14 Helga de la Motte-Haber, »Musikalische Übersetzungen«, in: ebd., Bd. 1, S. 54–57, hier: S. 54.

15 Vgl. ebd.

16 Ebd., S. 57.

17 Vgl. Yosihiko Tokumaru, »Musiktheoretische Forschung und Intertextualität«, in: *Mtb* 9 (1994), S. 245–254.

18 Vgl. Federico Celestini, »Eine semiotische Annäherung an Intertextualität und Dekonstruktion in der Musik«, in: *newsletter MODERNE*. Zeitschrift des SFB Moderne 2/2 (1999), S. 14–17.

19 Friedrich Schenker, *Missa nigra. Kammermusik II*, Partitur, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1983, S. 42–43.

Großen und Voltaire durch Cembalo und Oboe, wobei die Musiker einerseits die »preußische Kammermusik«, die durch typische Sechzehntelläufe und Trillerfiguren in der Oboe und begleitende Cembaloakkorde gekennzeichnet ist, und andererseits die Texte der beiden Figuren interpretieren.

Diese »preußische Kammermusik« stellt einen Teil des dritten Satzes von *Missa nigra* dar, der den Titel »mo/ars(ch)-music« trägt.²⁰ Im weiteren Verlauf dieses Satzes arbeitet Schenker auf der musikalischen Ebene unter anderem mit Bruchstücken eines Männerchorliedes, das Anspielungen an die deutsche Nationalhymne enthält und gleichzeitig das Männerchorwesen als Ausdruck von Deutschtum karikiert.²¹ Besondere Aufgaben sind dem Posaunisten zugewiesen, der gegen eine Collage aus genannten Männerchoranspielungen, Schlachtgeräuschen und martialischen Kriegsrufen als einziger langgezogene Töne sowie den Text »What shall the Law of Peoples I don't like it« interpretiert und dadurch aus der Masse herausgehoben, individualisiert wird, auch wenn dieser Text sich inhaltlich wenig von den gleichzeitigen »Was Völkerrecht, drauf Bruder drauf«-Rufen abhebt.²² Weitere Beispiele für intertextuelle Bezüge sind die Verwendung der *Patbétique* von Ludwig van Beethoven in Teil fünf »A viewpoint – culturally«²³ und Anklänge an asiatische Musik im sechsten Teil »Spientia asiatica nova«²⁴.

Sämtliche Beispiele zeichnen ein Bild von Schenkers komplexer Auseinandersetzung mit den musikalischen Werken anderer Komponisten, aber auch mit musikalischen Bezügen zum Alltagsumfeld der Zuhörer und nicht zuletzt mit textlichen Bezügen. Diese ausgefeilte Technik, die den Zuhörer, ob er will oder nicht, zu einer eigenen Positionierung zwingt, trägt hauptsächlich zur Wirkung dieses Stückes bei. Und sie verdeutlicht, auch in ihrem Umgang mit Texten, durch deren Zerstörung, Neuzusammenstellung und Kombination mit Assoziationen, Schenkers Willen, mit diesem Stück im Zuschauer ein Mitdenken in Gang zu setzen.

Schenkers Werke *Bettina* und *Missa nigra* sind somit Beispiele für die Bedeutung von gesellschaftskritischem Wollen und Eingreifen in gesellschaftliche und politische Zusammenhänge für seine kompositorische Arbeit. Ebenso stehen sie für die Absicht, den Zuschauer zum Mitdenken und als Konsequenz daraus zum Mittun zu bewegen. Dies waren entscheidende Aspekte für die Identitätsbildung von Komponisten in der DDR. Aber auch die Auseinandersetzung mit der Differenz von personaler Identität und Gruppenidentität in einem sozialistischen Staat erwies sich als bedeutend für die Identitätsbildung von Komponisten, die gerade in dieser Differenz eine Reibungsfläche für ihr künstlerisches Schaffen fanden. So konstituierte diese die Ich-Identität von Komponisten der DDR kennzeichnende Differenz deren mögliche DDR-Identität.

20 Ebd., S. 37–57.

21 Ebd., S. 45ff.

22 Ebd., S. 47.

23 Ebd., S. 71.

24 Ebd., S. 73.