

Gefühlte Geschichte

Musik als Spiegel der beiden deutschen Diktaturen

geschrieben von Michael Custodis & Friedrich Geiger

Mit dem Anwachsen autoritärer Kräfte in den vergangenen Jahren ist Politik zunehmend zu einer emotionalen Angelegenheit geworden. Wo Tatsachen geleugnet werden und Ideologien an ihre Stelle treten, spielen Gefühle eine zentrale Rolle. Sie machen Zugehörigkeit zur eigenen Gruppe erlebbar, formen das kulturelle Gedächtnis und treiben den Kampf gegen alles an, was als andersartig empfunden wird. Musik – die Kunst, die am unmittelbarsten auf die Emotionen zielt – und der zweckdienliche Umgang mit ihr seitens der politischen Mächte sind deshalb sichere Indikatoren für autoritäre Tendenzen. Was wir heute mit Blick auf Putins Russland, die Trump-Administration oder die AfD beobachten können, hat seine Vorläufer in der Musikpolitik der Diktaturen des 20. Jahrhunderts. Lehrbuchartig lässt sich das anhand des NS-Regimes und der DDR erkennen. Gerade im Vergleich beider deutscher Diktaturen zeigt der Blick auf Musik, wie eng auch im wiedervereinigten Deutschland Gefühl, Erinnerung und Politik miteinander verflochten sind und Anlass geben sollten, faktenbasiert einer »gefühlten« Geschichtserfahrung entgegenzuwirken.

Musik und Entnazifizierung

Anders als es prominente Einzelfälle wie Wilhelm Furtwängler nahelegen, ist nach 1945 in allen Sparten des Musiklebens, von Bühne und Podium über Pädagogik, Wissenschaft, Medien und Management bis hin zum Urheberrecht, erhebliche Kontinuität festzustellen. Gemessen am Ziel der Alliierten, nationalsozialistische Einflüsse aus dem öffentlichen und kulturellen Leben zu entfernen, ist die Entnazifizierung im Musikbereich weitgehend gescheitert, wie der Historiker Oliver Rathkolb schon vor dreißig Jahren konstatierte.

Aus der Vielzahl von Gründen, weshalb im Bereich der Musik die Kontinuität der Biografien und Denkmuster so stark war, dass sie bis heute spürbar ist, ragt die lange vor 1933 etablierte Vorstellung von der Musik als der »deutlichsten« Kunst heraus. Sie gehörte seit dem 19. Jahrhundert international zum bildungsbürgerlichen Konsens und wurde vom Nationalsozialismus lediglich radikalisiert. Nach 1945 ließ sich deshalb vielfach behaupten, man habe bloß an tradierten ästhetischen Überzeugungen festgehalten und keine spezifisch nationalsozialistische Ideologie vertreten.

Hinzu kam die ebenfalls aus der Romantik stammende Idee einer grundsätzlichen Trennung der Bereiche »Musik« und »Politik«. Gerade diese vermeintliche Autonomie machte Musik politisch besonders wirksam: Sie konnte Herrschaft emotional legitimieren, ohne als Politik wahrgenommen zu werden. Während das NS-Regime Musik gezielt zur Inszenierung von Macht nutzte, beriefen sich viele Beteiligte nach 1945 darauf, lediglich Musik gemacht zu haben.

Musik im geteilten Deutschland

Da die zentrale Rolle der Musik für das NS-Regime kaum aufgearbeitet worden war, taugte das Musikleben zum Zeitpunkt der Gründung zweier deutscher Staaten 1949 längst wieder als zentraler Austragungsort ideologischer Konkurrenzen. Beide Staaten beanspruchten Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel oder Richard Wagner für ihre jeweilige Geschichtserzählung und entwickelten gegensätzliche kulturpolitische Konzepte. Während sich die Bundesrepublik mit den Frankfurter Auschwitzprozessen sowie dem Prozess gegen Adolf Eichmann in Jerusalem schrittweise der nationalsozialistischen Vergangenheit stellen musste, gründete die DDR ihren Selbstanspruch auf den Mythos des antifaschistischen Neuanfangs. Dadurch gerieten allerdings die personellen Kontinuitäten im ostdeutschen Musikleben lange aus dem Blick. Auch die SED integrierte ehemalige Nationalsozialisten wie den Gewandhauskapellmeister Hermann Abendroth, den Komponisten Ottmar Gerster oder den Kritiker und Musikwissenschaftler Karl Laux in Kultur, Wissenschaft und Verwaltung, sofern sie bereit waren, den neuen Staat zu unterstützen. Darüber hinaus war die ostdeutsche Kulturpolitik bestrebt, die Unterstützung prominenter westdeutscher Komponisten zu gewinnen, und als 1949 zum ersten Mal der »Nationalpreis der DDR«, die renommierteste

Auszeichnung für Wissenschaftler und Künstler, verliehen wurde, gehörten Carl Orff und Karl Amadeus Hartmann zu den Geehrten. Zugleich übernahmen Verfolgte des NS-Regimes und zurückkehrende Exilanten wie Paul Dessau wichtige Funktionen beim kulturellen Wiederaufbau, was zu widersprüchlichen Konstellationen führte, die zum großen Teil noch aufzuarbeiten sind. Jedoch erschöpfte sich das Musikleben der DDR keineswegs in solchen Kontinuitäten. Zwischen kulturpolitischen Vorgaben und ästhetischer Praxis entstanden Handlungsspielräume, bei denen vor allem im Bereich von Blues, Beat und Rockmusik Künstlerinnen und Künstler die Widersprüche und Lücken des Systems zu ihren Gunsten zu nutzen suchten. Konflikte zwischen Künstlern und Funktionären konnten sich – wie im Fall Wolf Biermann – zu politischen Krisen ausweiten und offenbarten die Grenzen eines Systems, das Kultur zwar steuern, ihre Eigenlogik aber nie vollständig beherrschen konnte.

Die Grenzen des staatlichen Dirigismus zeigten sich nicht zuletzt in den wirtschaftlichen Problemen der DDR. Der chronisch devisenschwache Staat war auf die internationalen Erfolge seiner Orchester, Opernhäuser und populären Bands angewiesen. Gastspiele im westlichen Ausland verschafften dringend benötigte Einnahmen und verliehen vielen Künstlerinnen und Künstlern einen Handlungsspielraum, der ansonsten im Inneren des Landes nur eingeschränkt bestand. Diese Spannung zwischen politischer Kontrolle, kultureller Eigenlogik und ökonomischer Abhängigkeit prägte das Musikleben der DDR bis zu ihrem Zusammenbruch.

Musik und Erinnerungskultur in der Berliner Republik

Nach der Wiedervereinigung wurde die Bewertung der Wendezeit maßgeblich davon bestimmt, wie sehr sich das eigene Leben veränderte. Entsprechend kontrovers diskutierte man die Idealisierung der DDR als Gefühl einer »Ostalgie«, was die Opfer von staatlicher Willkür und Verfolgung als nachträgliche Verharmlosung der SED-Diktatur erzürnte. Hinzu kam die häufig spektakuläre Enttarnung prominenter Persönlichkeiten als Stasi-Spitzel. Musik spielte bei der emotionalisierten Verinnerlichung geschichtlicher Vorgänge eine zentrale Rolle. Unter dem Sammelbegriff »Ostrock« wurden nun pauschal Bands und Namen zusammengefasst, die in der DDR eine erfolgreiche Karriere gehabt hatten oder sogar – wie Veronika Fischer – sich im Westen eine zweite Karriere erarbeiteten. Eine musikalische Differenzierung zwischen Pop, Schlager, Rock oder Liedermacherszene war dabei zweitrangig, es genügte die ostdeutsche Herkunft.

Als bis zum Ende des Jahrtausends deutschsprachiger Metal, Pop und Hip-Hop zu einer bis heute anhaltenden Erfolgswelle ansetzten, hatte sich die erste Generation ostdeutscher Musikerinnen und Musiker bereits neu aufgestellt: Die erst 1991 gegründete Band The Inchtabokatables wollte mit ihrer Mischung aus Folk, Punk und Mittelalterrock explizit nicht als ostdeutsches Projekt identifiziert werden. Im selben Jahr gelang den Prinzen, sämtlich langjährige Mitglieder des legendären Leipziger Thomanerchores, der erste originelle Versuch einer gesamtdeutschen Popstrategie mit ihrem von Annette Humpe produzierten Hit »Gabi und Klaus«. Abgesehen von der Formation Goitschke Front aus Bitterfeld-Wolfen stellt seither kaum eine Band eine ostdeutsche Identität ins Zentrum ihrer Musik. Die Unterschiedlichkeit von Bands und Artists wie Silly, City, Karat, Die Puhdys, Rammstein, Tokio Hotel, Silbermond, Jennifer Rostock, Feine Sahne Fischfilet, Kraftklub, Marteria, Trettmann, Clueso oder Blond unterstreicht, dass Regionalität nach 1990 kein musikalisches Stilmittel mehr ist.

Wie weiter?

In den Appellen des Ostbeauftragten der Bundesrepublik und den Jahresberichten zum Stand der deutschen Einheit wird regelmäßig das breite Feld der Kultur als Schlüssel genannt, um gesamtdeutsche und regionale Eigenheiten zu entdecken. Gemessen an den anderen Künsten liegt die Musik als Thema dabei noch einigermaßen brach. Populäre Medien und soziale Netzwerke füllen dieses Vakuum mit vereinfachenden Darstellungen und emotional anschlussfähigen Anekdoten, angefacht von radikalen Strömungen, die historische Fakten bewusst verzerren und relativieren. Doch gerade eine geschichtssensible Betrachtung der Spuren, die von den beiden deutschen Diktaturen im Musikleben hinterlassen wurden, bietet im Verbund von Forschung, Vermittlung und künstlerischer Praxis einen Ansatzpunkt, der antidemokratischen Propagierung »gefühlter

Geschichte« entgegenzutreten. Wer die Geschichte der deutschen Musik bis in die Gegenwart verstehen will, sollte Nationalsozialismus, DDR und Berliner Republik deshalb nicht als getrennte Kapitel betrachten, sondern als miteinander verflochtene Erinnerungsräume. Erst diese gemeinsame Perspektive macht verständlich, weshalb Auseinandersetzungen über Musik bis heute zugleich Auseinandersetzungen über Demokratie, Verantwortung und die Deutung deutscher Geschichte sind.

Dieser Text ist zuerst erschienen in [Politik & Kultur 9-10/2026](#)