

Joachim Lucchesi

»Vorwärts nicht vergessen«. Diskurse in der DDR zwischen musikpolitischem Anspruch und musikpraktischem Eigensinn

In den 1950er-Jahren trat die Regierung der noch jungen DDR für einen radikalen Paradigmenwechsel ein: Das in der bürgerlichen Gesellschaft entstandene und bis weit ins 20. Jahrhundert vorherrschende Bild des Komponisten als eines gesellschaftlichen Außenseiters müsse korrigiert werden, da es bei dem gesellschaftlichen Gegenentwurf DDR darauf ankomme, den ›Komponisten von Heute‹ im öffentlichen Bewusstsein zu professionalisieren und ihn in die gesellschaftlichen Prozesse zu integrieren. Er solle seine Schaffenskraft einbringen für den Aufbau einer neuen, allen Menschen dienenden Musikkultur im Sinne des Sozialistischen Realismus. Dem sich ab 1952 entwickelnden Komponistenverband der DDR wurden drei Hauptaufgaben zugewiesen: die Erziehung und Förderung der Komponisten, die Entwicklung und Pflege einer eigenständigen DDR-Musikkultur mit Abgrenzung zur ›westlichen Dekadenz‹ und die musikästhetische Schulung breiter Bevölkerungsschichten. Von diesen Gründungs-postulaten ausgehend soll vor allem untersucht werden, wie der Komponistenverband der DDR ab den 1970er-Jahren bis zu seiner Auflösung 1990 den verschiedenen musikalischen und musikästhetischen Tendenzen innerhalb und außerhalb der DDR begegnete, wie er auf westliche Musikdiskurse reagierte, ob er Lockerungen wagte oder versuchte, Einfluss auf seine Mitglieder zu nehmen.

“Don’t Forget Going Forwards”. Musical Discourses in the GDR Between Political Aspirations and Practical Stubbornness

At the beginning of the 1950s, the government of the newly founded German Democratic Republic (‘East Germany’, hereinafter ‘GDR’) advocated a radical paradigm shift: the image of the composer as a social outsider that had emerged in bourgeois society and prevailed well into the 20th century had to be corrected, since the social alternative of the GDR was about integrating the ‘composer of today’ into social processes. They should contribute their creativity to the construction of a new music culture that served all people in the spirit of socialist realism. The GDR Composers’ Association, which developed from 1952 onwards, was assigned three main tasks: the education and promotion of composers, the development and maintenance of an independent GDR music culture that was different from ‘Western decadence’, and the musical, aesthetic training of broad sections of the population. Based on these founding postulates, the main focus here is to examine how state authorities in the GDR, the Composers’ Association that they controlled and a small number of prominent GDR composers developed different approaches in reacting to the musical and aesthetic discourses inside and outside the GDR from the 1970s onwards.

Christa Wolf veröffentlichte 1990 eine Erzählung, deren kurzer Titel – über die Selbstbefragung der Autorin hinausweisend – inzwischen leitmotivisch, vielzitiert und politisch umstritten für ein verschwundenes Leben, eine verschwundene Kultur und einen verschwundenen deutschen Staat steht: »Was bleibt«.¹

Die vierzigjährige Musikgeschichte der DDR ist bis heute, über dreißig Jahre nach ihrem offiziell besiegelten Ende (ist das per Einigungsvertrag überhaupt möglich?), in weiten Teilen – auch für die Forschung – noch eine *terra incognita*. Zwar fehlt es keineswegs, vor allem seit Beginn des neuen Jahrtausends, an Publikationen und Tagungen zu diesem Thema – man denke nur an Namen wie Michael Berg, Lars Klingberg, Albrecht von Massow, Nina Noeske, Christiane Sporn, Matthias Tischer oder Daniel Zur Weihen. Gewiss mussten ihre Forschungen nicht mühsam vom Nullpunkt her entwickelt werden, denn es liegen ja neben dem überkommenen und teilweise erst erschlossenen Material auch analytische, ästhetische und dokumentarische Studien aus dem Innern der DDR vor – hier seien beispielhaft Stefan Amzoll, Mathias Hansen, Günter Mayer, Gerhard Müller, Gerd Rienäcker oder Frank Schneider genannt –, doch geben sie inmitten unabgeschlossener Gegenwart vor allem ›Momentaufnahmen‹ aus dem Musikleben der DDR wieder. Im Falle von Schneiders 1979 erschienenem und bis heute exemplarischem Buch *Momentaufnahme* ist die unmittelbare Gegenwart der 1970er-Jahre mit einer Auswahl in der DDR entstandener Kompositionen (die aber nicht an den DDR-Staat adressiert sein mussten) die gewählte Autorenperspektive.² Bis heute ragen nur Spitzen des sprichwörtlichen Eisbergs aus dem Wasser, denn die Fülle des nach wie vor ungesichteten Materials ist gewaltig. Es sind dies die Kompositionen, Entwürfe und Skizzen, die Rundfunk- und Fernsehproduktionen, Dokumente des Komponistenverbandes, der Akademie der Künste, der Regierungsgremien, der Musikgesellschaften, der Hochschulen, der Opern- und Konzerthäuser, der Theater und Verlage ebenso wie Materialien aus dem Ministerium für Staatsicherheit bis hin zu persönlichen Aufzeichnungen, Briefen, Tagebüchern, Fotos und anderes mehr. Nicht zu vergessen sind die noch lebenden und zu Auskünften vielleicht bereiten Zeitzeug:innen. Doch dieser Kreis wird merklich kleiner, denn die Protagonist:innen der ›mittleren‹ Komponistengeneration, die in den 1970er- und 1980er-Jahren beispielhaft für die Neue Musik standen, wie Reiner Bredemeyer (1929–1995), Paul-Heinz Dittrich (1930–2020), Georg Katzer (1935–2019), Friedrich Goldmann (1941–2009) und Friedrich Schenker (1942–2013), alle geboren zwischen 1929 und 1942, sind inzwischen verstorben. Und auch von den genannten DDR-Musikwissenschaftlern leben Amzoll, Rienäcker und Mayer nicht mehr.

Die Musikgeschichte der gerade gegründeten DDR war von einem unüberhörbaren Paukenschlag bestimmt. Die Uraufführung von Paul Dessaus und Bertolt Brechts mit viel Schlagwerk besetzter Oper *Das Verhör des Lukullus* Anfang 1951 in Ost-Berlin unter der Leitung des aus der Schweiz angereisten Hermann Scherchen geriet zu einem fulminanten internationalen Eklat, der in Westeuropa und darüber hinaus hohe Wellen schlug.³ Am Tag ihrer Uraufführung fand in Ost-Berlin in unmittelbarer Nachbarschaft die 5. Tagung des Zentralkomitees der SED statt, die nach sowjetischem Vorbild nun offiziell dem sogenannten Formalismus und der Dekadenz in der Kunst den Kampf ansagte sowie einen sozialistischen Realismus mit den maßstabsetzenden Merkmalen Volkstümlichkeit, Melodiedominanz und Parteilichkeit als verbindliche Grundlage für die Kunstproduktion in der DDR forderte. Der Sekretär für Kulturfragen Hans Lauter attackierte in scharfer Form die Oper:

1 Wolf 1990.

2 Schneider 1979.

3 Siehe dazu Lucchesi 1993.

Vor wenigen Tagen war ich bei einer Probe [...]. [...] man hat den Eindruck, daß diese Musik einem direkt Ohrenscherzen bereitet: viel Schlagzeuge, disharmonische Töne, man weiß nicht, wo man eine Melodie suchen soll. [...] Vor mir saßen zwei Aktivistinnen aus einem Betrieb [...]. Ich habe nur gesehen, daß sie sich dreimal die Ohren zugehalten haben. [...] Kann eine solche disharmonische Musik unsere Menschen mit dem fortschrittlichen Geist erfüllen, mit dem Willen, sich für den Aufbau, für den Kampf um den Frieden und die Einheit Deutschlands einzusetzen? [...] Nein! Eine solche Musik und ein solches Stück, können nicht dazu beitragen[.]⁴

Der Kampf um die *Lukullus*-Oper wurde zum Präzedenzfall für künftige Auseinandersetzungen zwischen Geist und Macht, zwischen intellektueller und moralischer Verantwortlichkeit sowie tagespolitischem Opportunismus. In diese geschichtliche Linie gehören beispielhaft und prägend die Auseinandersetzungen um das Textbuch von Hanns Eislers nicht vollendeter Oper *Johann Faustus* 1953, das 11. Plenum des Zentralkomitees der SED 1965 (auf dem eine Reihe von DDR-Spielfilmen sowie die ›Beat-Musik‹ mit Aufführungsverboten belegt werden), die Ausweisung des Liedermachers Wolf Biermann 1976 aus der DDR oder die Ausschlüsse von neun Autoren aus dem DDR-Schriftstellerverband 1979, um nur einige Beispiele anzuführen.

Schon in der Gründungsphase der DDR zeigte sich beim Kampf um die Durchsetzung von Neuer Musik »in der DDR« (ein Begriff des Komponisten Georg Katzer, den er zur Unterscheidung von affirmativer Musik *für* die DDR verwendete),⁵ dass es nicht nur um einen vom Westen häufig benannten Dissens zwischen restriktiver DDR-Kulturpolitik und den Künstler:innen ging, sondern um weit komplexere Diskurse: um offene wie versteckte Kämpfe, um Deutungshoheiten zwischen den in Ost-Berlin entstehenden staatlichen Institutionen und Ministerien wie dem 1951 gegründeten Verband Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler, der ein Jahr zuvor sich konstituierenden Deutschen Akademie der Künste, der Abteilung Kultur beim ZK der SED (1950), dem Ministerium für Kultur (1954) oder der Anstalt zur Wahrung der Aufführungs- und Vervielfältigungsrechte auf dem Gebiet der Musik (1951). Auch müssen mit nochmaliger Differenzierung einzelne Leitungsmitglieder in den Fokus gerückt werden, waren sie doch nicht selten durch ganz unterschiedliche Lebensläufe geprägt. Der erste Präsident der Akademie der Künste, der deutsch-jüdische und bürgerlich-liberale Schriftsteller Arnold Zweig, war gerade erst aus dem palästinensischen Exil zurückgekehrt, der Komponist Ottmar Gerster, erster Vorsitzender des Komponistenverbandes bis 1968, hatte für den NS-Staat komponiert und gelangte 1944 auf die sogenannte ›Gottbegnadeten-Liste‹ Hitlers, die ihn vom Kriegsdienst befreite. Während Zweig, der ›Nicht-Musiker‹, zu den engagiertesten Befürwortern der *Lukullus*-Oper gehörte, war Gerster, der nun staatstragende Musik – wie die Kantate *Eisenhüttenkombinat Ost* – für die DDR schrieb, auf der Seite ihrer heftigen Gegner zu finden. Gleichzeitig gehörte Gerster aber auch der Akademie der Künste als deren Gründungsmitglied an. Durch diese übergreifenden personellen Einbindungen in verschiedene Institutionen ergab sich ein vielschichtiges Beziehungs- und Handlungsgeflecht mit durchaus widersprüchlichen Interessenkonflikten: So war der Komponistenverband unter anderem für die Vergabe von Kompositionsaufträgen und die Programmgestaltung der Musikfeste verantwortlich, während der Akademie der Künste die Aufgabe zukam, »eine Versammlung von Künstlern« zu sein,

4 Ebd., S. 157 f.

5 Vgl. Herbst et al. 1994, Bd. 2, S. 1108 f.

die an einem ihnen angewiesenen Ort zu gewissen Zeiten zusammen kommen, um sich miteinander über ihre Kunst freundschaftlich zu besprechen, sich ihre Versuche, Einsichten und Erfahrungen mitteilen, und einer von dem andern zu lernen, sich mit einander der Vollkommenheit zu nähern suchen.⁶

Zugleich war die junge DDR für viele noch im Exil lebende Künstler:innen die Verheißung eines antifaschistischen, antikapitalistischen und sozialistischen Hoffnungsmodells, was auch den größeren Zustrom von Rückkehrern gegenüber der Bundesrepublik erklärt. Doch darüber hinaus galt für alle Teile Deutschlands, dass es am 8. Mai 1945 zwar Kriegsende und Kapitulation, aber keine ›Stunde Null‹ gegeben hatte – auch nicht für das wieder einsetzende Musikleben in den vier Besatzungszonen.

Eine Sonderstellung innerhalb der in die DDR kommenden Künstler:innen nahm der in Kolumbien als Sohn deutscher Eltern geborene Reiner Bredemeyer ein, der nach seinem Münchner Kompositionsstudium bei Karl Höller und häufigen Besuchen von Karl Amadeus Hartmanns »musica viva«-Reihe 1954 nach Ost-Berlin übersiedelte. Zu seinen Motiven befragt, meinte er später pointiert, dass die zwei Flöten des *Mutter Courage*-Liedes von Dessau für ihn einer der wichtigsten Gründe für den Wechsel in den anderen deutschen Staat gewesen seien und er der einsetzenden restaurativen Phase in der Bundesrepublik den Rücken kehren wollte.⁷ Bredemeyer lernte Dessau kennen und kam durch dessen Vermittlung als Meisterschüler der Akademie der Künste zu Rudolf Wagner-Régeny, wo er parallel zum Studium für Berliner Theater, für Film und Hörspiel komponierte und dann als langjähriger Leiter der Schauspielmusik am Deutschen Theater in Ost-Berlin eine zumindest gesicherte Existenz hatte. Gleichzeitig bot das Leben in der geteilten Stadt die komfortable Situation, bestimmte kulturelle Ereignisse und musikalische Diskurse in West-Berlin hautnah verfolgen zu können, da die Sektorengrenze bis zum Mauerbau im August 1961 noch durchlässig war.

Bredemeyer war von Geburt der Älteste in einer Gruppe Komponisten, zu der Paul-Heinz Dittrich, Georg Katzer, Friedrich Goldmann und Friedrich Schenker gehörten. Unter Insidern wurden sie entweder schwarzhumorig anerkennend oder neidvoll-spöttisch als ›Fünferbande‹ bezeichnet – in Anspielung auf Chinas berüchtigte ›Viererbande‹, die staatliche Führungsgruppe um 1976. Dieser Name umreißt einen Kreis von fünf Komponisten, die zu den prägnantesten Vertretern der Neuen Musik vor allem der 1970er- und 1980er-Jahre gehörten. Sie trafen sich in wechselnder und lockerer Zusammensetzung bei Paul Dessau in Zeuthen bei Berlin, um neue Werke und deren Aufführungsmöglichkeit in Ost und West zu sondieren, um politische Fragen wie internationale Musiktendenzen zu diskutieren oder auch private Sorgen und Nöte zu besprechen. Die Dessaus, also Paul Dessau und seine Ehefrau, die Choreografin und Theaterregisseurin Ruth Berghaus, führten ein geselliges, weltoffenes Haus, in dem sich auch Gäste aus dem westlichen Ausland einfanden, darunter Luigi Nono, Hans Werner Henze, Luca Lombardi, Aribert Reimann, Albrecht Betz und andere. Da Dessau über beste Verbindungen und internationale Netzwerke verfügte und im Staatsapparat, im Komponistenverband und in der Akademie als hochrespektierte, doch zugleich wegen seines explosiven Temperaments gefürchtete Persönlichkeit galt, konnte er sich mehr erlauben als andere. Er war mit dem Geburtsjahr 1894 der ›väterliche Schutzheilige‹ seines weitaus jüngeren Freundeskreises und hatte diesen Ruf bis zu seinem Tod 1979 inne. Beispielsweise konnte Dessau Aufführungen durchsetzen, die

6 Zitat nach AdK o. J. Diese Definition von »Akademie« geht auf Daniel Chodowiecki, Mitglied der Königlich-Preußischen Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften, und das Jahr 1783 zurück, blieb aber auch in der DDR und darüber hinaus bis heute maßgeblich.

7 Vgl. Noeske 2007, S. 71.

es sonst schwer gegeben hätte.⁸ Oder Visa für Konzertreisen ins westliche Ausland und in die Bundesrepublik durch Fürsprache erwirken. Oder den Notendruck eines neuen Werks bei Verlagen durchsetzen. Und vieles andere mehr. Ohne Dessau gäbe es zwar auch eine Geschichte der Neuen Musik in der DDR, doch wäre sie an einigen Stellen vermutlich anders verlaufen.

Während der Komponistenverband zunächst noch Andrej Shdanow⁹ stalinistische Positionen eines normativen Sozialistischen Realismus für seine Mitglieder verbindlich machen wollte, um dann, ab den 1970er-Jahren, einen nach außen scheinbar moderaten Kurs im Kampf gegen die ›westliche Unkultur‹ zu verfolgen, galt die Akademie der Künste dagegen als ›Insel der Kultur‹, wie sie verklärend bezeichnet wurde. Hier waren Dinge möglich, die anderswo im Land nahezu undenkbar gewesen wären: so die in den 1960er-Jahren beginnende Auseinandersetzung mit der Zweiten Wiener Schule, der Zwölftontechnik oder dem Einfluss Schönbergs auf Eislers – wurde doch ihr Lehrer-Schüler-Verhältnis vom DDR-Staat lange verschwiegen. Als Resultat erschien 1976 in der Akademie-Reihe »Arbeitshefte« der Band *Arnold Schönberg. Zum 25. Todestag des Komponisten*, herausgegeben von Mathias Hansen und Christa Müller. Die rund 300 Seiten starke Publikation endet – kulturpolitisch-taktisch und wohl auch etwas ironisch – mit dem Faksimileabdruck eines Briefs von Schönberg an Dessau aus dem Jahr 1949, den Schönberg mit der von typischem Misstrauen bestimmten Forderung »Erst nach dem Tode anerkannt werden!« betitelt.¹⁰

In der Akademie konnten früher als anderswo Grenzen ausgelotet oder durchlässig gemacht werden, wenngleich die Darmstädter Ferienkurse, die Goldmann und Dittrich vor 1961 privat besucht hatten, noch tabuisiert waren. Doch über die Institution Akademie war der Zugang zur Westliteratur (etwa von Theodor W. Adorno oder Carl Dahlhaus), der postalische Empfang von Noten und Schallplatten aus dem Westen oder der persönliche Kontakt mit Künstlern wie Nono durchaus möglich. Zudem gab es – aus kulturpolitischer Perspektive – fast spektakulär zu nennende Akademie-Veranstaltungen (meist jedoch halböffentlich), wie die Voraufführung des Films *Paris, Texas* von Wim Wenders im Januar 1985, den (nach seinem Weggang in den Westen) ersten DDR-Besuch Hans Mayers im November 1986, bei dem er in der Akademie über Karl Kraus referierte, oder eine Lesung von John Cage im Sommer 1990. Und im November 1985 wurde in der Akademie ein gerade fertiggestellter Schweizer Dokumentarfilm vorgeführt, der ansonsten nicht in die DDR-Kinos gelangte. Er stammte von Mathias Knauer, behandelte Klaus Hubers Oratorium *Erniedrigt – Geknechtet – Verlassen – Verachtet* und trug den Titel *El pueblo nunca muere*.¹¹

Freilich war der Preis dieser relativen Freizügigkeit ein hoher, denn immer wieder gab es Störaktionen seitens der staatlichen Stellen und des Komponistenverbandes. 1966 ›bestreikte‹

8 Als am Heiligabend 1959 die kurz zuvor eingeweihte Kölner Synagoge mit Hakenkreuzen und Parolen beschmiert wurde, initiierte Dessau spontan eine deutsch-deutsche Zusammenarbeit: Er lud Wagner-Régeny aus der DDR sowie Boris Blacher, Hartmann und Henze aus der BRD zu einer Kollektivkomposition wider den erstarkenden Antisemitismus ein. Sie komponierten nach Texten des aus Hamburg in die DDR übersiedelten Lyrikers Jens Gerlach die *Jüdische Chronik*, eine oratorische Dokumentarmusik. Die in beiden deutschen Staaten geplante Aufführung des Mitte 1961 vollendeten Werks wurde durch den Mauerbau zunächst verhindert und kam erst im Januar 1966 in Köln und Leipzig fast zeitgleich zustande, verbunden mit Rundfunkübertragungen und Schallplattenproduktion. Dieses Beispiel einer politisch motivierten und geglückten Zusammenarbeit zwischen Komponisten aus Ost und West blieb einzigartig in der deutsch-deutschen Musikgeschichte bis 1990.

9 Andrej Shdanow (1896–1948), sowjetischer Parteifunktionär, seit 1939 Mitglied des Politbüros und Autor von Arbeiten über Philosophie und Kunst. Im Januar 1948 hielt Shdanow eine rasch auch in deutscher Übersetzung vorliegende Rede zu Fragen des Formalismus und Realismus in der Kunst. Vgl. Shdanow 1948.

10 Hansen/Müller 1976, S. 304.

11 Vgl. den Beitrag von Mathias Knauer in diesem Band, S. 191–202 (Knauer 2025).

Dessau in einer Sektionssitzung der Akademie die in Gründung befindliche Ost-Berliner »Musik-Biennale Berlin«, ein internationales Fest für zeitgenössische Musik mit einer Drohung:

Ich habe ferner betont [vor dem Staatsrat; MT], daß, wenn in einer Biennale junge Komponisten, die täglich arbeiten und täglich unterdrückt werden, nicht zu Gehör kommen, meine Musik nicht aufgeführt wird aus Protest. Man kann leben ohne meine Musik. Man kann ohne andere Sachen leben. Das ist keine große Wichtigkeit. Ich freue mich nur, daß Nono meiner Ansicht ist. Nono gibt kein Stück, ich gebe kein Stück in dieses Fest. [...] Wenn junge Komponisten nach meiner maßgeblichen – nicht unmaßgeblichen! – Meinung gute Arbeiten schreiben und unterdrückt werden, nicht aufgeführt werden und dafür schlechte Werke aufgeführt werden aus Gründen, die ich nicht kenne, die mich nicht interessieren, nehme ich persönlich an dieser Biennale nicht teil. Das ist natürlich ein Skandal. Ich streike also in meinem Land, das den Sozialismus aufbaut. Das ist eine unmögliche Haltung von mir, zu der ich gezwungen werde, und von [!] Genossen Nono, der ab heute unser korrespondierendes Mitglied ist.¹²

Dessaus Drohung richtete sich deutlich gegen den Komponistenverband, der entscheidend an der Mitgestaltung der neuen Musik-Biennale beteiligt war. Ja, er scheute sich nicht, als Hauptkonflikt im DDR-Musikleben die Gegensätze zwischen Komponistenverband und Akademie zu benennen, indem er das Biennale-Programm kritisierte:

Wir wollen uns doch nicht zum Gelächter und zum Gespött der Menschheit machen, indem wir da Sachen aufführen, die man nicht anhören kann, weil irgendwer, ich weiß nicht wer, irgend etwas komponiert hat, was unanhörbar oder blödsinnig ist oder ins 19. Jahrhundert oder in die Mottenkiste gehört. Und so ist es doch auf der ganzen Linie bei uns.¹³

Mit der Einrichtung eines Meisterschüler-Unterrichts stand die Ost-Berliner Akademie in der Traditionslinie ihrer eigenen Geschichte seit 1696: Seit Mitte des 18. Jahrhunderts schon ist dieses Unterrichtsmodell in Form von Schülerlisten dokumentiert; 1950 wurde es zur Gründung der Ost-Berliner Akademie wieder reaktiviert. Doch auch damit entwickelte sich ein institutioneller Spannungskonflikt, in diesem Fall zwischen den vier DDR-Musikhochschulen und der Akademie, das heißt zwischen den staatlich gelenkten und kontrollierten Lehrbetrieben und einem quasi privaten und direkter staatlicher Kontrolle entzogenen Kompositionsunterricht, wie er von der Akademie betrieben wurde. Denn die mit einem Akademie-Stipendium ausgestatteten Meisterschüler suchten ihre »Meister« (die zugleich Akademie-Mitglieder waren) entsprechend den Regeln zu Hause auf und legten ihnen ihre neuen Werke zur Begutachtung und Diskussion vor. Da es in der zentralistisch strukturierten DDR nur eine Akademie der Künste in der Hauptstadt der DDR gab, schwollen in der Provinz Neid, Zorn und Verbitterung an. Ein Höhepunkt des Ärgers wurde erreicht, als die Akademie 1970 den Komponisten Jörg Herchet (geboren 1943) als Meisterschüler bei Dessau unterbrachte, obwohl Herchet das Abschlussdiplom der Berliner Eiser-Hochschule verwehrt worden war. Er hatte seine Diplomarbeit zum Thema »Die Bedeutung

12 Zitiert nach Tischer 2005, S. 121 [Ergänzung und [!] im Original].

13 Ebd., S. 122. Neben der Musikbiennale, die über die DDR-Zeit hinaus erfolgreich bis 2001 existierte, gab es beispielsweise die DDR-Musiktage, die Geraer Ferienkurse für zeitgenössische Musik ab 1974 und den Ost-Berliner Rundfunksender Radio DDR II, der für die Ausstrahlung zeitgenössischer Musik, für Diskussionen über sie und Komponistenporträts große Bedeutung erlangte und auch keiner feinmaschigen Kontrolle unterlag. Und es gab die Leipziger »Gruppe Neue Musik Hanns Eisler«, ein 1970 gegründetes Ensemble, dem der Posaunist Friedrich Schenker und der Oboist Burkhard Glaetzner angehörten, oder ab 1976 die »gruppe neue musik weimar«. Schließlich kamen Schallplattenreihen hinzu, die nur der neuen Musik gewidmet waren, so die Reihe »unsere neue musik« in den 1960er-Jahren und ab 1970 die Reihe »NOVA«.

der musiktheoretischen Schriften Schönbergs und Hindemiths für den Aufbau einer Kompositionslehre« verfasst – diese war jedoch von der Hochschule abgelehnt worden mit der Begründung, dass eine Kompositionslehre »zu Hanns Eisler und nicht zu Pierre Boulez« führen müsse.¹⁴ Ein Versuch seitens der SED, das nur schwer kontrollierbare Akademie-Modell des Meisterschüler-Unterrichts durch die Einrichtung von Aspiranturen an Musikhochschulen zu ersetzen, scheiterte 1964. Bis zum Ende der DDR blieben die Meisterklassen an der Akademie bestehen.

In der Meisterklasse Musik an der Ost-Berliner Akademie studierten unter anderen zwischen 1954 und 1964 Bredemeyer, Paul-Heinz Dittrich und Friedrich Goldmann bei Wagner-Régeny; Georg Katzer bei Eisler und Leo Spies (1961–1963) und Friedrich Schenker sowie Jörg Herchet zwischen 1970 und 1975 bei Dessau. Alle diese Meisterschüler, die dann in den 1970er- und 1980er-Jahren – gegen starken inneren und äußeren Widerstand – zu ordentlichen Mitgliedern der Akademie ernannt wurden, gehörten zur sogenannten ›mittleren‹ Generation der DDR-Komponisten, die, deutlich sichtbar und hörbar werdend ab den 1970er-Jahren, zu den ›tonangebenden‹ Komponisten der Neuen Musik in der DDR zählten.

Mit diesen Karrieren einher geht eine Aufweichung staatlich vorgegebener ästhetisch-kompositorischer Stilvorgaben im Sinne eines normativen Sozialistischen Realismus. Goldmanns erste Sinfonie (1971/72) entlarvt das bei staatskonformen Komponisten immer noch gepflegte Modell eines heroischen Finalsatzes als künstlerisch obsolet. Katzers *D-Dur-Musikmaschine* für Orchester (1973) zersetzt ironisch die erwünschte Tonalität. Bredemeyer formt seine minimalistische Sinfonie (1974) zu einem Einspruch gegen jeglichen Bombast. Und auch mit dem staatlich propagierten Rekurs auf musikalisches Erbe geht er prüfend um. Seine *Serenade 3 (für H. E.)* von 1972 ist den Initialen im Titel zufolge Hanns Eisler beziehungsweise der seinen Namen tragenden »Gruppe Neue Musik Hanns Eisler« gewidmet. Bredemeyers instrumentale Kammermusik setzt sich mit Eislers und Brechts bekanntem *Solidaritätslied* (»Vorwärts und nicht vergessen«) aus dem Film *Kuhle Wampe* auseinander. Während am Schluss des etwa zehnminütigen Stücks die kleine Terz b^{\flat} – g^{\flat} in den Instrumentalstimmen erklingt und damit den Textbeginn (»Vorwärts«) mitdenken lässt, kommen nun auch leise sprechende Musiker:innen hinzu, Brechts Text fortführend: »nicht vergessen«. Doch mit dem von Bredemeyer entfernten »und« gewinnt der Text »Vorwärts nicht vergessen« eine neue, mehrdeutige, auf das »Vorwärts« und auf gesellschaftlichen Fortschritt Gewicht legende Dimension.

Gerade Bredemeyer, als Ältester unter den Meisterklasse-Absolventen (zum Jüngsten, Friedrich Schenker, bestand ein Abstand von 13 Jahren), hatte bereits vor seiner Übersiedlung in die DDR mit Neuer Musik experimentiert, diese blieb aber nahezu unaufgeführt in der Schublade. Es ergaben sich für ihn in den restriktiven und kulturpolitisch verhärteten Jahren der DDR kaum Möglichkeiten, bekannt zu werden – dies gelang nur in sehr begrenztem Maße mit seinen Hörspiel-, Film- und Bühnenmusiken. Erst 1964 bekam er nach zehnjährigem Leben in der DDR seine erste Uraufführung mit der *Sonatine für Orchester* (1963). Dazu äußerte er sich 1975:

Die enormen Schwierigkeiten bei Versuchen, Arbeiten von mir [...] aufzuführen zu dürfen, begannen eigentlich sofort. [...] Treffen junger Komponisten der sozialistischen Länder immer ohne mich. 1966 gibt es mich offiziell (»Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR«, Verlag Neue Musik Berlin 1966) noch nicht.¹⁵

Und in einer Sektionssitzung der Akademie nur wenige Tage vor dem Mauerfall im November 1989 äußerte er, dass zur Musikgeschichte der DDR auch das gehöre,

14 Zitiert nach Köhler 1991, S. 3.

15 Zitiert nach Noeske 2007, S. 46 [Auslassungen im Original].

was nicht gemacht worden ist [...]. Ich habe vor anderthalb Jahren Mitarbeit leisten wollen und sollen an dem Unternehmen »Mauser« im TiP [Theater im Palast]. Das ist noch verboten worden [...] vor anderthalb Jahren! [...] Diese Frage würde ich schon stellen, ob eine Musikgeschichte auch der nicht gemachten Sachen nicht auch von Interesse sein könnte.¹⁶

Bredemeyer schaffte 1971 mit seiner überaus erfolgreichen Uraufführung der *Bagatellen für B.* seinen Durchbruch in die Öffentlichkeit. Und dies noch unter der fragwürdigen Bezeichnung »Junger Komponist«, die er 1979 in der Akademie der Künste so kommentierte: »Damals [in den 40er Jahren] waren sie [die Komponisten] schon richtig erwachsene Menschen, während man uns so lange infantilisiert hat.«¹⁷ Doch trotz allem: Bredemeyer bekam Konzert- und Rundfunkaufführungen, Notendrucke, eine 1978 nicht nur ehrende, sondern ihm auch helfende Mitgliedschaft an der Akademie der Künste und 1988 die Ernennung zum Professor. Doch war dieser Preis mit über anderthalb Jahrzehnten zermürendem Stillhalten hoch bezahlt. Im gemeinsamen deutschen Staat wurde es erneut – doch nun unter anderen Vorzeichen – still um ihn und blieb es bis heute.

Auch Goldmann, der als Mitglied des Dresdner Kreuzchors zu neuen Ufern aufbrach und 1959 einen Kompositionskurs bei Karlheinz Stockhausen in Darmstadt besuchte, wurde in den 1960er-Jahren Meisterschüler der Akademie der Künste. Sein 1968 uraufgeführtes Trio für Klavier, Flöte und Schlagzeug brachte ihm, dem nun 27-Jährigen, in der maßgeblichen DDR-Zeitschrift *Musik und Gesellschaft* einen heftigen Angriff des Musikwissenschaftlers Walther Siegmund-Schultze ein:

Was folgte, war entweder – mit dem nicht zufällig dirigierten Trio für Klavier, Flöte und Schlagzeug von Friedrich Goldmann – raffinierte Klagstudie oder [...] Ausdruck hochgradiger spätbürgerlicher Dekadenz, die sich übrigens dessen durchaus bewußt ist [...]. Die gesellschaftliche Konkretheit eines künstlerischen Versuchs, wie das bei Brechts »Versuchen« stets der Fall war, muß nachgewiesen sein; alles andere ist überheblicher Snobismus, ist Eitelkeit, wenn nicht ideologischer Karrierismus.¹⁸

Dieser massive Angriff auf Goldmann wurde von Dessau nicht minder massiv zurückgewiesen. Er sprach von einer

politischen Diffamierung [...], und das einem jungen Kollegen gegenüber, der voll und ganz auf dem Boden unserer Republik und ihrer Politik steht, dafür stehe ich ein, und dem wir unter allen Umständen, selbst wenn er Fehler machen sollte, helfen müssen, sie zu erkennen und seine Arbeit zu verbessern. Das kann nicht durch solche diffamierenden Worte wie die des Gen. S.-Sch.'s erreicht werden.¹⁹

Aber auch andere Werke Goldmanns im Übergang der 1960er- zu den 1970er-Jahren stießen auf heftiges Misstrauen beim Komponistenverband. Goldmanns Musik wurde eine »Tendenz zu amorpher Form« vorgeworfen, eine »zu stark individualistisch geprägte Verabsolutierung des rein Technischen« und es wurde die Frage gestellt, »wie solche Divergenzen in Einklang

16 Ebd., S. 47 [erste und dritte Auslassung sowie Ergänzung im Original]. Zum »Unternehmen »Mauser«« erläutert Noeske: »gemeint ist Heiner Müllers Stück *Mauser* (1970), das in der DDR bis zum Schluß nicht aufgeführt werden durfte«. Ebd., Fußnote 69.

17 Ebd., Fußnote 67 [Ergänzungen im Original].

18 Ebd., S. 49.

19 Ebd., Fußnote 86 [Auslassung im Original].

mit unserer Kulturpolitik zu bringen sind.«²⁰ In einem Fragebogen des Komponistenverbandes, der nachfragte, ob Goldmanns Werk *Essay II* »Aktivität mobilisieren« könne, antwortete der Komponist Dieter Nowka (ebenfalls ein Meisterschüler der Akademie Anfang der 1950er-Jahre bei Eisler): »Ja, das Konzert zu vernichten. [...] Ich höre erst wieder *Essay V*.«²¹

Im Herbst 1990 stellte Georg Katzer rückblickend fest:

Es erklang viel Musik in der DDR ... aber es war nur zum kleinen Teil Musik der SED. Die Botschaften wirklicher Musik waren der alten Führung kein echtes Bedürfnis, ihr Geschmack war, allem revolutionären Gehabe zum Trotz, verkitscht, und am Horn liebten sie wohl eher die Eignung zu Jagdsignalen. Sie wurden nicht im Konzert, nicht in der Oper gesehen, wo sie übrigens auch nicht vermisst wurden.²²

Im Hin und Her heftiger kulturpolitischer Kämpfe für und wider die Aufführung der *Lukullus*-Oper 1951 war es der kunstliebende Staatspräsident Wilhelm Pieck, der die von Dessau kolportierte Frage stellte: »Genossen, was ist, wenn wir uns hier irren?«²³ Es zeigt sich im Rückblick auf die Geschichte, dass Piecks nachdenkliche Frage wohl kaum berechtigter sein konnte. Es zeigt sich aber auch, dass Komponisten immer wieder Möglichkeiten suchten und fanden, diesem Irrtum auszuweichen oder sich ihm eigensinnig in den Weg zu stellen.

Literatur

- AdK o. J. | Akademie der Künste: *Die Akademie der Künste*, online, o. J., www.adk.de/de/akademie/ (letzter Zugriff am 21.8.2025).
- Berg et al. 2004 | *Zwischen Macht und Freiheit. Neue Musik in der DDR*, hg. von Michael Berg, Albrecht von Massow und Nina Noeske, Köln: Böhlau 2004.
- Dessau 1974 | Paul Dessau: *Aus Gesprächen*, hg. von Bernd und Peter Pachnicke, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1974.
- Hansen 1988 | *Komponieren zur Zeit. Gespräche mit Komponisten der DDR*, hg. von Mathias Hansen, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1988.
- Hansen/Müller 1976 | *Arnold Schönberg 1874–1951. Zum 25. Todestag des Komponisten*, hg. von Mathias Hansen und Christa Müller, Berlin: Akademie der Künste der DDR 1976 (Arbeitshefte der Akademie der Künste der DDR, Bd. 24).
- Herbst et al. 1994 | Andreas Herbst/Winfried Ranke/Jürgen Winkler: *So funktionierte die DDR*, 3 Bde., Reinbek: Rowohlt 1994.
- Klingberg 1997 | Lars Klingberg: »Politisch fest in unseren Händen«. *Musikalische und musikwissenschaftliche Gesellschaften in der DDR. Dokumente und Analysen*, Kassel: Bärenreiter 1997.
- Knauer 2025 | Mathias Knauer: Neue Musik und Fernsehen in der Schweiz, in: *Musik-Diskurse nach 1970*, hg. von Thomas Gartmann, Doris Lanz, Raphaël Sudan und Gabrielle Weber, Baden-Baden: Ergon 2025 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 19), S. 191–202, <https://doi.org/10.5771/9783987402289-191>.
- Köhler 1991 | Armin Köhler: Einheit und Mannigfaltigkeit. Fragmentarische Gedanken zum Schaffen Jörg Herchets, in: *Positionen* 6/7 (1991), S. 3–5.
- Lucchesi 1993 | *Das Verhör in der Oper. Die Debatte um die Aufführung »Das Verhör des Lukullus« von Bertolt Brecht und Paul Dessau*, hg. und komm. von Joachim Lucchesi, Berlin: BasisDruck 1993.
- Noeske 2007 | Nina Noeske: *Musikalische Dekonstruktion. Neue Instrumentalmusik in der DDR*, Köln: Böhlau 2007.
- Noeske/Tischer 2010 | *Musikwissenschaft und Kalter Krieg: Das Beispiel DDR*, hg. von Nina Noeske und Matthias Tischer, Köln: Böhlau 2010.

20 Ebd., S. 50.

21 Ebd. [Auslassung im Original].

22 Zitiert nach Herbst et al. 1994, Bd. 2, S. 1108 f. [Auslassung im Original].

23 Dessau 1974, S. 81.

- Schneider 1979 | Frank Schneider: *Momentaufnahme. Notate zu Musik und Musikern in der DDR*, Leipzig: Reclam 1979.
- Shdanow 1948 | Andrej Shdanow: Eröffnungsrede auf der Beratung von Vertretern der sowjetischen Musik im ZK der KPdSU, Januar 1948, in: ders.: *Über Kunst und Wissenschaft. Reden und Referate aus den Jahren 1934 und 1946 bis 1948*, Berlin: Dietz 1951, S. 46–54.
- Sporn 2007 | Christiane Sporn: *Musik unter politischen Vorzeichen. Parteiherrschaft und Instrumentalmusik in der DDR seit dem Mauerbau. Werk- und Kontextanalysen*, Saarbrücken: Pfau 2007.
- Stürzbecher 1979 | Ursula Stürzbecher: *Komponisten in der DDR. 17 Gespräche*, Hildesheim: Gerstenberg 1979.
- Tischer 2005 | Matthias Tischer: Ästhetische, poetische und politische Diskurse in der Akademie der Künste. »Warum ist das so, daß wir innerhalb der Republik eine Kulturinsel sind?« Die 50er und 60er Jahre, in: *Musik in der DDR. Beiträge zu den Musikverhältnissen eines verschwundenen Staates*, hg. von Matthias Tischer, Berlin: Kuhn 2005, S. 105–126.
- Uhlmann/Wolf 1993 | »Die Regierung ruft die Künstler«. *Dokumente zur Gründung der »Deutschen Akademie der Künste« (DDR) 1945–1953*, hg. von Petra Uhlmann und Sabine Wolf, Berlin: Henschel 1993.
- Wolf 1990 | Christa Wolf: *Was bleibt. Erzählung*, Berlin: Luchterhand 1990.
- Zur Weihen 1999 | Daniel Zur Weihen: *Komponieren in der DDR. Institutionen, Organisationen und die erste Komponistengeneration bis 1961*, Köln: Böhlau 1999.

Joachim Lucchesi promovierte an der Humboldt-Universität Berlin und war von 1976 bis 1993 an der Akademie der Künste in Berlin wissenschaftlich tätig. Ab 1992 Lehrbeauftragter an deutschen Universitäten und Hochschulen, versah er u. a. 1995 und 1996 zwei DAAD-Gastprofessuren in den USA (University of Connecticut und University of Wisconsin), 2004/05 eine Vertretungsprofessur an der Hochschule Magdeburg-Stendal sowie 2008 eine Global COE-Gastprofessur in Japan (Waseda University Tokyo). 2012 wurde er an der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg zum Honorarprofessor ernannt. Gegenwärtig arbeitet er an einer mehrbändigen Edition der Briefe Hermann Scherchens, die bei Schott in Mainz erscheinen wird.