

Ute Wollny

Die Mühen musikalischer Neulandgewinnung

Reiner Bredemeyers erstes Jahrzehnt in der DDR

1 Auf Bitten des damaligen Intendanten des Deutschen Theaters, Gerhard Wolfram, sollte Bredemeyer seine Situation während der 60er Jahre schriftlich darstellen. Bredemeyer schrieb am 13. 4. 1975 den »Versuch einer Tendenzanalyse«. ↑

2 Ebd. ↑

Der Radwechsel

Ich sitze am Straßenrand.
Der Fahrer wechselt das Rad.
Ich bin nicht gern, wo ich herkomme.
Ich bin nicht gern, wo ich hinfahre.
Warum sehe ich den Radwechsel
Mit Ungeduld?

Drei Texte aus Bertolt Brechts *Buckower Elegien* (*Beim Lesen des Horaz, Radwechsel, Böser Morgen*) kombinierte Reiner Bredemeyer in seiner kleinen Kantate *Canto* für Alt, Männerchor, drei Posaunen, Klarinette, Fagott, Pauken und Streichquartett. Das Stück entstand 1965 und kam am 7. Mai 1968 im Leipziger Rathaussaal zur Uraufführung. In diesem Konzert waren überdies Schönbergs *Drei Satiren* für gemischten Chor (op. 28), Strawinskys *In memoriam Dylan Thomas*, Eislers *Weißbrotkantate*, Weberns Sechs Lieder nach Gedichten von Georg Trakl (op. 14), Henzes Kantate *Being Beauteous* und Dessaus *Quattrodramma* zu hören. Im Programmheft schrieb Tilo Müller-Medek über Bredemeyer:

»Es ist an der Zeit, daß dem interessierten Musikpublikum auch das zahlenmäßig sehr umfangreiche Œuvre Bredemeyers vorgestellt wird.) Bredemeyer gehört zu musikalischen Neulandgewinnern.«

Nach der Uraufführung konnte man über *Canto* in Leipziger Zeitungen folgendes lesen: »Diese Musik der kunstvollen Aussparung ist nicht gerade ärgerlich, aber auch nicht sonderlich erfreulich.« »Man konnte sich des Eindrucks nicht erwehren, daß er (Bredemeyer) mit diesem) Werk um jeden Preis etwas Neues schaffen wollte, und daß der Konstruktivismus vorherrscht.«

Formal gliedert sich die Kantate in sieben Teile, dreimal erklingt – in variiertem Gestalt – *Beim Lesen des Horaz* (1., 3., 6. Teil), dazwischen stehen *Der Radwechsel* (2.) und *Böser Morgen* (4.). Die Teile 5 und 7 sind im Notentext identische Instrumentalsätze, sie werden aber einmal im Fortissimo (5.) und abschließend im Pianissimo präsentiert. *Der Radwechsel* (für Altsolo, Klarinette, Fagott, 2 Posaunen und Streichquartett) gibt sich als eine Art Secco-Rezitativ: eingeleitet und versweise unterbrochen von Instrumentalakkorden, wird der Text vorwiegend a cappella und ohne metrische Maßgabe vorgebracht, aber durch scheinbar widernatürliche Betonungen gleichsam zelebriert. Instrumentalakkorde und vokale Abschnitte ergänzen sich zur 12-Ton-Reihe insofern, als daß die im Akkord jeweils »fehlenden« Töne im darauffolgenden Vokalabschnitt besonders hervorgehoben (z.B. durch Fermate) erscheinen. Wenn am Ende die ersten fünf Töne des Vokalparts im Krebsgang wiederkehren, vollzieht sich hörbar-illustrativ auch ein »Wechsel«, und wenn die drei Töne zum Wort »Ungeduld« ihre rhythmischen Werte verdoppeln (Viertel, Halbe, Ganze Note),

scheint jene Geduld, die ein Fragezeichen anmahnt, mitkomponiert. Dieses eine Mal (und nie wieder) erklang *Canto* im Konzert, Neuland geriet unter den Pflug.

*Versuch einer Tendenzanalyse (1975)*¹

»1954 aus München in die DDR gekommen. Nach Absolvierung der Akademie der Künste (Meisterschüler bei Wagner-Régeny) Arbeit am Theater: 1957 – 1961 Theater der Freundschaft, seit 1961 am Deutschen Theater; 104 autonome –, ca. 80 Bühnen-Musiken, 50 Hörspielmusiken, Mitarbeit an ca. 25 Dokumentarfilmen *Das russische Wunder*, fast alle H & S-Filme der letzten 8 Jahre etc. etc.). Die enormen Schwierigkeiten bei Versuchen, Arbeiten von mir (ich meine hier die 104!) aufführen zu dürfen, begann eigentlich sofort. Der Hoffmeisterverlag lehnte selbst den Druck meiner Lieder zu H. Baiers *Feststellung* (überall gespielt, meine Musik fast stets benutzt) ab: eigentümlich schizophrener Brief des Cheflektors... H. Baiers. 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. 1964, nach Jahren totalen Nichtgespieltwerdens, erklärt Genosse Feesche (Staatliches Rundfunkkomitee) zu einer (ersten) Auftragsarbeit (Sonatine für Orchester): 'Wir müssen das zwar bezahlen, senden werden wir es nie!' (öffentlich vor vielen Kulturfunktionären). Gen. Prof. Dr. Ernst Hermann Meyer hält mich jahrelang – ohne den Versuch einer Rücksprache – (nur ein Zufall ließ es mich erfahren) für den Informanten eines BRD-Autors (Prieberg) über Gespräche in der Akademie, den Komponisten E. H. Meyer betreffend, und zwar logisch auf dem Satz 'wer sollte es denn sonst gewesen sein?' – fundiert.«

Statistisches

Von den 78 Kompositionen, die Bredemeyer – jenseits des angewandten Bereichs – zwischen Dezember 1954 und Januar 1970 schrieb, gelangten bis heute 26 zur Uraufführung; mithin blieben 52 Partituren bislang in der Öffentlichkeit ungespielt. Bredemeyers (wenn auch nicht so apostrophiertes) opus 1 sind die (im Dezember 1954 beendeten) *7 kleine(n) Stücke für Kinder*, das in chronologischer Reihenfolge 78. Werk waren die *Bagatellen für B* (beendet in Januar 1970). Dieser Rahmen sei hier für die in Rede stehenden »Früh-Stücke« gesetzt, ungeachtet jener »Werke«, die in der Münchener Studienzeit entstanden sind. Während der 50er und 60er Jahre fanden 8 der 26 Uraufführungen statt, 5 in Berlin, 2 in Leipzig und eine in Sondershausen.

Folgende Tabelle gibt einen summarischen Überblick:

Orchesterstücke	Entstehungszeit	Uraufführung	Funkproduktion
Orchesterstücke 1958 (concertante)	1958		
Variante für Solidaritätslied	1961		
Integration für Orchester	1963	1964	1964
Violinkonzert	1963		
Quartette	1963/64		
Komposition für 56 Streicher	1964		
Spiel für Orchester	1964		
Schlagstück 3	1966		1969
Klavierstück mit Orchester	1967		
Bagatellen für B	1970	1971	1970

**Musik für
Kammerensemble**

Concertino für 12	1958		
Informationen durch 9 Spieler	1960		
Varianten für kleines Orchester	1962		
Pointing	1965		
Skizzen für Streicher	1969	1970	

Oktette

Oktett 1959 (für Paul Dessau)	1959	1982	
----------------------------------	------	------	--

Sextette

Klarinettenquintett (mit Schlagzeug)	1957		
Kammermusik 57	1957		

Quintette

Quintett	1956	1957	
Quintett für Holzbläser (für Wagner-Régeny)	1958	1985	
Streichquintett	1962		
Folgen	1965		
Serenade 2	1969	1971	
Quintett 3/69	1969	1971	1971

Quartette

Streichquartett (für Georg Widmaier)	1962		
5 Stücke für Oboe und 3 Fagotte	1964		
Ständchen für 70 (für Paul Dessau)	1964		
Serenade	1966	1968	1971
Schlagquartett	1968		
Streichquartett	1968	1969	

Trios

Stücke für Gitarre, Baß und Schlagzeug	1960		
Varianten	1960	1989	
Triostücke	1962		

Etüde für Klavier, Gitarre und Schlagzeug	1964		
Triostück 2	1965		
Sonate	1967	1978	
Duos			
Stücke für Klarinette und Klavier	1959	1977	
Kombinationen	1962	1989	
Kommunikation für Schlagzeug	1965	1978	
Schlagstück 2	1965	1966	
Solostücke			
7 kleine Stücke für Kinder	1954	1958	
2 Klavierstücke	1955/57	1972	1966
Klavierstück	1959	1990	
Schlagstück I	1960	1982	
Stück für Klavier und Tonband	1963		
Klavierstück 69	1969	1977	1984

Chor mit Klavier	Textautor (en)	Entstehungszeit Uraufführung Funkproduktion	
An meine Landsleute	B. Brecht	1957	
Chöre mit Orchester			
2 Psalmen	B. Brecht	1959	
Keinen Gedanken verschwendet an das Unänderbare	B. Brecht	1961	
Wostok	M. Bieler	1961	
Epitaph für Attila Józef	A. Józef	1961	
Lied vom Glück	B. Brecht	1962	
Chöre à cappella			
Wandern durch nächtliche Städte	G. Kunert	1962	
Chorsprüche	B. Brecht, G. B. Fuchs, B. Jentsch	1965	
Liederzyklen			

Gedanken	B. Riethoff, A. Ehrenstein, B. Brecht	1956	1977	1966
Gedichte	O. Behnssen	1957	1977	1966
Berliner Lieder	G. Kunert	1963		
Dichter	R. Schwachhofer	1965	1977	
Kleiner Frieden	W. Biermann	1965		
Kantaten				
Ich kam hierher, um zu singen	P. Neruda (Arendt)	1955/56		
Ode an Chagall	E. Arendt	1957		
Text und Zeichen	aus dem Chinesischen (Weißkopf)	1959		
Text und Zeichen 2	G. Semmer	1960		
Kantate	B. Brecht	1961		1962
Carthago	B. Brecht	1962	1982	1983
Chorsätze und Sentenzen	F.v.Logau, B. Brecht, A. Reinfrank, P. Eluard	1963		
Vier Chöre	Mao Tse Tung	1963		
Chorkantate	B. Brecht	1964		
Frühling Brautlied Angst	M. Hausmann	1964	1967	
Begegnung Bericht Sprache	J. Bobrowski	1965	1967	
Canto	B. Brecht	1965	1968	1968
Ariae	J.R.Becher, W. Riegel	1965	1968	
Berichte	H. Müller	1967	1968	
... und Vietnam ...	E. Fried	1967		
Die ersten beiden Sätze für ein Deutschlandbuch (für Paul Dessau)	J. Bobrowski	1969		
Für Uwe Greßmann	U. Greßmann	1969		

Im angewandten Bereich entstanden in diesem Zeitraum etwa drei Dutzend Bühnenmusiken, für das Deutsche Theater u.a. zu den Inszenierungen *Der Drache* (J. Schwarz), *Ödipus Tyrann* (Sophokles/H. Müller) und *Dona Rosita bleibt ledig* (Lorca), an der Volksbühne neben anderen zur *Weiberkomödie* (I. u. H. Müller); Filmmusiken schrieb Bredemeyer u.a. für *Die Feststellung*, *Die besten Jahre* und *Das Kaninchen bin ich* (zusammen mit G. Rosenfeld); Dokumentarfilmmusiken für das Studio H & S (z.B. *Piloten im Pyjama*) und zahlreiche Hörspielmusiken.

»Musik im Zeitgeschehen«

Am 22. Februar 1990 spielte Dieter Brauer die Uraufführung des Klavierstückes aus dem Jahr 1959. Dies war im Rahmen eines Porträtkonzertes im Berliner *Club der Kulturschaffenden*, das Gerhard Müller moderierte. Verblüffung stellte sich hernach allenthalben ein: bei denjenigen, die eher zufällig in diese Veranstaltung geraten waren und überrascht schienen, weil das Stück nach zwei Minuten schon zu Ende war, bei jenen, die Bredemeyer und seine Musik kennen, weil das Alter dieser Kompositionen mit dem Gehörten nicht zusammenpassen wollte und bei Bredemeyer, der seinem Früh-Stück eher skeptisch denn zutraulich gegenüber saß, aber nach Wiederholung desselben trotzdem ganz zufrieden wirkte.

Wenige Wochen vor diesem Konzert war das Klavierstück (zusammen mit Klavierkompositionen aus den Jahren 1976 und 1983) in der *Blaue(n) Reihe* beim Peters-Verlag erschienen: 38 Takte nervös-impulsiver Musik, kurzgliedrig und pausendurchsetzt, ruhig und betont freundlich ausklingend. Der Blick in den Notentext offenbart eine strenge Logik der Konstruktion, lehrbuchhaft und nahezu regel-recht, so daß eine Oktavverdoppelung im 9. Takt (linke Hand) rasch als Druckfehler erkannt ist, denn unorthodoxe Regelwidrigkeiten solcherart hätte und hat sich Bredemeyer damals noch nicht »erlaubt«.

Während seiner Münchener Studienzeit war für Bredemeyer vor allem das Zusammentreffen mit Karl Amadeus Hartmann und die durch ihn ermöglichte ständige Teilnahme an den Proben der MUSICA-VIVA-Konzerte prägend. Die Begegnung mit Komponisten und Interpreten wie Benjamin Britten, Peter Pears, Igor Strawinsky, Olivier Messiaen, Luigi Dallapiccola, Hermann Scherchen, Hans Werner Henze, Luigi Nono, Paul Hindemith und Carl Orff war für ihn von solcher Wichtigkeit, daß sie das eigentliche Studium an der Münchener Akademie für Tonkunst in den Schatten stellte und Bredemeyer sich eher als Schüler der MUSICA VIVA denn als Schüler Karl Höllers, bei dem er Komposition studierte, versteht. In der Musikbibliothek des Amerika-Hauses lernte er Partituren solcher »Außenseiter« wie Varèse, Webern oder Satie kennen. Seine eigenen Kompositionen aus dieser Zeit lassen eine deutliche Hindemith-Affinität erkennen, die aber zunehmend und ziemlich markant einer von Strawinsky und Webern beeinflussten Schreibweise weicht.

»Eine Generation begreift sich im Vergleich mit ihren 'Eltern'. Man kann wohl keine bedeutsameren Triangulationspunkte wählen als Strawinsky und Webern; sie bieten den meisten Musikern unserer Generation die Möglichkeit zu einer Art praktischen Feldvermessung... Dieser Konjunktion wohnt eine um so größere Aktualität inne, als man im Augenblick eine gewisse Annäherung der 'Standpunkte' verzeichnen kann, die eine friedliche Synthese erhoffen läßt.« Pierre Boulez schrieb diese Sätze in seinem Nachwort zu Robert Crafts Strawinsky-Buch, das zum 80. Geburtstag Strawinskys 1962 erschien. Daß auch Bredemeyer in jenes (Kraft-)Feld gehört, von dem Boulez 1962 vage als Hoffnung für seine Generation (die auch Bredemeyers ist) spricht, ist sicher kein Zufall. Die von Boulez notierte »gewisse Annäherung der Standpunkte« gründete sich auf die Erfahrung mit der im Werk Strawinskys seit 1953 (Septett) hörbaren Wandlung zu seriellem Denken. Während Boulez aber, der ebenso wie Bredemeyer diese »Triangulationspunkte« für sich bestimmte, darüberhinaus bei Oliver Messiaen (*Rituell*), Arnold Schönberg (*Le marteau sans maître*) und Claude Debussy (*Structures pour deux pianos*) »Anhaltspunkte« findet, muß man bei Bredemeyer neben Strawinsky und Webern auf Hanns Eisler und Paul Dessau verweisen. Paul Dessau, dessen unmittelbar stilistischer Einfluß auf Bredemeyer direkter ist als der Eislers, war für Bredemeyer – auch ohne daß er je Unterricht bei Dessau nahm – Lehrer, Anreger und Freund. Bereits 1958/59 zog ihn Dessau zu kompositorischer

Zusammenarbeit heran, es entstanden zwei Tanzszenen nach Szenarien von Ruth Berghaus. Bredemeyers emotionale und musikalische Verbundenheit mit Dessau und dessen Werk dokumentiert sich in einer Reihe von Stücken, die er Dessau widmete oder in denen er seiner gedenkt.

Hanns Eislers Einfluß auf Bredemeyer geht vor allem jedoch von dessen Denken über Musik und musikalische Verhältnisse, von dessen kulturpolitischen und ästhetischen Ansichten aus. Den Glauben an die Möglichkeit von der »gesellschaftlichen Umfunktionierung der Musik« teilte auch Bredemeyer, als er »im sicheren Gefühl, daß Westdeutschland auch musikalisch die Chance eines echten historischen Neubeginns vertan hatte,) neugierig und uninformiert zugleich eine Einladung zur Teilnahme am 2. Kongreß des Komponistenverbandes in Leipzig 1954« (Frank Schneider, Momentaufnahme) annahm und im Dezember desselben Jahres in die DDR übersiedelte.

Rasch aber mußte Bredemeyer begreifen, daß – um bei dem Begriff zu bleiben – seine »Triangulationspunkte« in der offiziellen Kulturpolitik mißliebig waren. Er hätte es freilich wissen können, hatte doch Ernst Hermann Meyer in seinem Buch *Musik im Zeitgeschehen* 1952 unmißverständlich den offiziellen Standpunkt zu diesen Fragen niedergeschrieben: Strawinsky rangiert hier als »Abgott aller gewissenlosen, zynischen Spießbürger« (S.144) und über Atonalität ist auf S. 154 folgendes nachzulesen: »In jedem Falle bedeutet die Atonalität in Harmonik und Melodik eine außerordentliche Einengung der emotionalen Möglichkeiten der Musik. Alles Gefühlsleben, das die Musik ausdrücken kann, wird durch die Atonalität verzerrt und versauert, seines echten, humanen Kerns beraubt. Freude und Lebenslust, Optimismus und Herzlichkeit, tiefere Einsicht in die menschliche Psyche – das kann die Atonalität nicht geben. Allerdings eignet sie sich ausgezeichnet zur Kennzeichnung der Mentalität von Paranoikern und Schizophrenen und besonders derjenigen, die bei dem Gedanken an Atomkriege in freudiges Entzücken geraten.«

Über Bredemeyers Meisterschüler-Jahre führte sein Lehrer Wagner-Régeny minutiös Tagebuch. Einer der ersten Eindrücke, die er festhielt, lautete. Vorläufig: »Wirkkopf« – wenig später, im Februar 1955, notierte er: »Er will sich nicht verändern... schwere Arbeit« das Fazit nach der 11. Unterrichtsstunde hieß schließlich: »B. verharrt in einem unordentlichen Tongewebe.«

Skepsis spricht auch aus einem Brief Hanns Eislers, den er nach dem Meisterschüler-Abschlusskonzert 1957 an Bredemeyer, dessen Quintett für Flöte, Klarinette, Klavier Violine und Violoncello dort uraufgeführt wurde, schrieb:

»Ich möchte Sie vor etwas warnen – und so sollte jeder Zwölftonkomponist gewarnt werden: Bieten Sie nicht die Palette statt des Bildes an. Und glauben Sie mir, daß es leider in der Musik nicht genügt, bis zwölf zählen zu können. Das ist betrüblich, aber leider die Wahrheit. Ich wünsche Ihnen gute Arbeit!«

In der Folgezeit waren es ausschließlich Bredemeyers Schauspielmusiken, die öffentlich zur Aufführung kamen. Dennoch komponierte er unbeirrt weiter, und trotz oder gerade wegen dieser wenig ermutigenden Umstände entschied sich Bredemeyer in seinen zahlreichen Vokalkompositionen immer wieder für politisch intendierte Texte, insbesondere von Bertolt Brecht. Ungehört wurden seine Kompositionen als ungehörig abgelehnt; das Bekenntnis zu den Vertretern der 2. Wiener Schule einerseits und Igor Strawinsky andererseits genügte, um schlimmstenfalls als Formalist oder bestenfalls als Wirkkopf degradiert zu werden. Eine zweiteilige, auf einer 12-Ton-Reihe basierende, rhythmisch eigenwillig strukturierte Komposition von 150 Takten, das Quintett nämlich, reichte aus, um den Nonkonformisten zu erkennen und fürderhin zu ignorieren. Weder öffentliche Zurechtweisungen oder Kritiken, aber auch kein sachbezogener Meinungsstreit im Kollegenkreis waren die Folge, sondern die lähmende Situation, nicht gespielt, mithin nicht zur Kenntnis genommen zu werden. Erst im Jahre 1964 kam Bredemeyers erste Uraufführung im Konzertsaal zustande, in Sondershausen spielte das Loh-Orchester seine Sonate für Orchester. Klaus Richter, Redakteur beim DDR-Rundfunk, hatte diese Komposition mit einem Auftrag »verursacht«. Das kurze, dreisätzig Orchesterstück, das im letzten Satz J. S. Bachs D-Dur-Musette unter eine Strawinskysche Lupe nimmt, stiftete offenbar Verwirrung: »Die Hörer waren von dieser Musik wohl mehr verblüfft, als daß

sie sich unmittelbar angesprochen fühlten. Die melodische Linie wird dauernd unterbrochen, indem sie von Instrument zu Instrument flattert. Ständige Taktwechsel und ausgeklügelte Taktmaße erzeugen den Eindruck nervöser Fahrigkeit und gedanklicher Zersplitterung. Eine klare Entwicklung fehlt...« (K. H. Friebel, *Musik und Gesellschaft* 7/1964).

Es vergingen weitere drei Jahre bis zur nächsten Uraufführung (in Leipzig *Frühling Brautlied Angst*), und 1968, anlässlich der Uraufführung der Serenade im Rahmen der Konzertsreihe *Kammermusik im Gespräch* an der Komischen Oper Berlin, schrieb der Kritiker Heinrich Spieler als einer der ersten Positives.

Erst mit den *Bagatellen für B*, die am 2. April 1971 in der Berliner Staatsoper uraufgeführt wurden, erlebte Bredemeyer einen wirklichen Erfolg (das Publikum forderte ein Da Capo), »obwohl der Intendant der Staatsoper per 'staatlicher Weisung' das Aufstehen des Konzertmeisters zum Einstimmen auf den Ton b (kurz vor dem 'Finale' des Stückchens) verboten hatte und *Neues Deutschland* und *Musik und Gesellschaft* den Erfolg erfolgreich verheimlichten: sie verschwiegen die Piece, das ganze Konzert ganz ein fach.«²

Die siebziger Jahre brachten spürbare Veränderungen: insbesondere in der Gruppe Neue Musik Hanns Eisler fand Bredemeyer exzellente Interpreten, die sich für seine Kompositionen einsetzten, der Peters-Verlag und der Deutsche Verlag für Musik nahmen etliche seiner Werke unter Vertrag und die Redakteure von Radio DDR II, namentlich Stefan Amzoll, engagierten sich – manchen Widerständen zum Trotz – auch für die Propagierung Bredemeyerscher Musik. Vollends erklärbar ist diese Veränderung allerdings nicht; Bredemeyer machte stilistisch keinerlei Zugeständnisse etwa in Richtung »neuer Einfachheit« (was auch immer darunter verstanden werden sollte), gleichwohl avancierten (?) gerade die *Bagatellen für B* in den folgenden Jahren zu einem häufig (bislang ca. 30 Aufführungen) gespielten Stück, wurden Bestandteil des Musiklehrplanes in der Schule und tönen inzwischen sechsmal wöchentlich als Titelsignet bei der Sendung *Kontroverse* über *DS Kultur*.

Entgegen der Prophezeiung wurde die Sonate für Orchester mehrfach im Rundfunk gesendet, und 20 Jahre nach ihrer Entstehung erschien 1983 die gedruckte Partitur.

Dennoch blieb Bredemeyers »Frühwerk«, das hier nur summarisch benannt und biographisch kommentiert wurde, im wesentlichen ungehört. Ob die eine oder andere öffentliche Anhörung (*Der Radwechsel* z. B.) nunmehr zustande kommt, hängt von neuen, anderen Faktoren ab. Bredemeyer hält es weiter mit Bertolt Brecht (zur Zeit komponiert er den *Nein-Sager*):

Ich bin nicht gern, wo ich herkomme.
Ich bin nicht gern, wo ich hinfahre.
Warum sehe ich den Radwechsel
Mit Ungeduld?