

Wir haben keinerlei Chance, nützen wir sie

Der Komponist Reiner Bredemeyer

Eine Sendung von Gisela Nauck

Musik 1, Heine-Lieder, - „Die Kälte kann wahrlich brennen, wie Feuer, (Speicher) (1'12'‘)

O-Ton 1

„Das war auch, bei dem Heine natürlich dieses Ironische, Frierende, berichtend von Zuständen. „Verkehrte Welt“ heißt das dritte Lied, und es wird sehr witzig, böse witzig eine Gesellschaft beschrieben. Und ich habe damals sehr viel Parallelen gesehen und gehört zu einer Gesellschaft, die für mich auch Züge des Vereisens, Vergreisens, Frierens hatte.“ (18'‘)

Sprecher:

„Damals“, das war das Jahr 1986, als Reinhard Bredemeyer - wie viele andere Intellektuelle - die Merkmale eines Vereisens und Vergreisens in der DDR, so deutlich spürte, daß er eine künstlerische Form brauchte, um dies festzuhalten: nämlich in seinem zweiten Zyklus von Heine-Liedern, dem er den symptomatischen Titel „Winter“ gab. Es sind Texte von einem Dichter, der ihn auf Grund der Welthaltigkeit seiner Poesie Zeit seines Lebens fasziniert hatte. Lieder aus Trauer, Zorn, Sarkasmus und Wehmut. Dieser Notwendigkeit, auf Widersprüche in Musik, Kunst Leben und Politik kompositorisch zu reagieren, verdankt ein Großteil des Bredemeyerschen Schaffens seine Existenz und prägte dessen Eigenarten. Wie bei kaum einem zweiten Komponisten bildete jene kritische Wachheit, mit der er die Welt und das Leben um sich herum beobachtete den Humus seines künstlerischen Denkens. Im Zentrum stand dabei ein Zusammendenken von Kunst und Politik oder besser: die Beurteilung von Musik vom Gesichtspunkt einer aufklärerischen Nützlichkeit für die Rezipienten. Aufklärerisch meint bei Bredemeyer allerdings keinesfalls Belehrung, sondern ein oft freundliches, auch humorvolles Präsentieren von Widersprüchen, Problemen, Unwahrheiten mit den Mitteln der Musik.

Diese Haltung wurde wesentlich durch ein Erlebnis geprägt, das der 16jährige Bredemeyer, noch als Hitlers letzte Reserve zur Wehrmacht eingezogen, 1945 auf einem Bayerischen Schloß hatte. Ein Erlebnis, das ihm die ideologische Pervertierung von Musik vor Augen und Ohren führte.

O-Ton 2,

„Unsere Einheit war da stationiert - auf einem Schloß der Turn & Taxis - und mit uns zusammen auf dem gleichen Schloß, im Nebenflügel oder wahrscheinlich wir im Nebenflügel war das musische Gymnasium Frankfurt am Main evakuiert und das war Frühjahr 45. Die Jungs der obersten Klasse, also der Oberprima machten grad ihr Abitur - sie waren also noch nicht eingezogen und durften das noch richtig machen -, und der Leiter der Schule, Kurt Thomas, dirigierte die Prüfungskonzerte. Und ein Schüler, Hauptfach Geige, spielte zum Examen Beethovens Violinkonzert, das stand am Anfang des Programms. Der Schulleiter erschien in hoher SA-Uniform, also März 45, grüßte mit Heil Hitler in den Saal und drehte sich schwungvoll um und benutzte so den Hitlergruß zum Auftakt für diese Paukenschläge, die das Beethovensche Violinkonzert beginnen. Und das war für mich ein erschreckendes, optisches Erlebnis: diese Verbindung zwischen Heil Hitler und diesem D der Pauken.“ (1'28)

Sprecher

Solch einer Instrumentalisierung von Musik setzte Bredemeyer inhaltliche wie auch gestische Deutlichkeit entgegen, gepaart mit Präzision und einer ungewöhnlichen Schnelligkeit des künstlerischen Reagierens. All das führte dazu, daß die Mehrzahl seiner Werke kleinen kristallinen Gebilden gleicht, die das ihn Beunruhigende bewahren. Der aktuelle Anlaß wird künstlerisch abstrahiert und verallgemeinert, ohne daß inhaltliche Brisanz verlorenggeht. Wie eben in jenen Heine-Liedern von 1986, deren politischer Anlaß sich zu einer widerständigen Melancholie geformt hat, wie im folgenden Lied „Unterm weißen Baume sitzen“

Musik 2, 334-360 Unterm weißen Baume sitzen, (Speicher) (1'48)

Sprecher:

Und es war im Jahre 2004, am 28. Februar, als das kleine Gedenk-Konzert „Le Tombeau de Reiner Bredemeyer“ im Musikclub des Berliner Konzerthauses mit vier Uraufführungen sehr betroffen machte. Wie still war es doch um diesen Komponisten geworden, wie vergessen ist er noch nicht einmal zehn Jahre nach seinem Tod. Und das trotz der gerade in jenem Konzert erneuerten Erfahrung: Hier liegt eine Musik vor, die in ihrer glasklaren Poetik und machtentsagenden Freundlichkeit, in ihrer Wahrhaftigkeit und intellektuellen Schärfe einzigartig ist, besonders seine Musik mit Texten. Tendenzen des Vereinsens, Vergessens, der Gleichgültigkeit, des Frierens auch noch zwanzig Jahre später, in einer angeblich besseren Gesellschaft . Reiner Bredemeyer war in diese - 60jährig - zurückgekehrt worden, doch sie brauchte ihn nicht mehr, wie er bereits 1990 in einem Interview (mit mir,) lapidar festgestellt hatte:

Zitat 1:

Wenn Musik ein Eingreifinstrument ist, im Eislerschen Sinne wenigstens in den Kopf, dann muß ich sagen, na gut, wir haben verloren, es geht eben nicht mehr....
Sie hätten wirklich die Neutronenbombe nehmen sollen, dann wären wir alle weg und die Grundstücke hätten sie gehabt, selbst das Meißener Porzellan wäre ganz geblieben. Uns wollen und brauchen die nicht.“

Sprecher:

Für diese Resignation gab es bis zu seinem Tod im Dezember 1995 keinen Anlaß zur Änderung, und so konstatierte er auch noch 1994 in einem Gespräch mit Stefan Amzoll

O-Ton 3

„Ich bin wieder ein bißchen an den Tagen meines Anfangs gelandet, also ohne große Freunde in den Medien, ohne Verlag, ohne Aufträge und schreibe vor mich hin. Ich meine dieses Reine-Ästhetik-Betreiben - und es gibt da ja unendlich viel Schlagworte - dieses Modische, dem Einschaltquotismus verpflichtete Bedienen, das habe ich nie gemacht und das werde ich auch nicht tun.“ (41‘)

Sprecher:

Dieses so lapidar dahingesagte „Für-sich-Hinschreiben“ bedeutete tatsächlich in den 90er Jahren und besonders gegen Ende seines Lebens eine auffallende Zunahme an Kreativität. Waren es in den 70er und 80er Jahren im Durchschnitt 6-10 Kompositionen, die Bredemeyer pro Jahr komponiert hatte, so steigerte sich deren Zahl 1994 und 1995 um mehr als das doppelte, auf 23 bzw. 22 Kompositionen: Musik - wie immer - in der Mehrzahl für kleine Instrumental-/Vokalbesetzungen, darunter aber auch Werke für kleines Orchester, ein Oboenkonzert, ein Musiktheaterwerk: „Der Neinsager“ nach Bertolt Brecht. Es war noch viel zu sagen ... Was das in den 90er Jahren war, harrt zum allergrößten Teil noch seiner Uraufführung wie auch einer analytisch auswertenden Entdeckung.

Musik 3, Anfang von MB 1, Die Kälte kann wahrlich brennen, wie Feuer.

Sprecher

Reiner Bredemeyer wurde 1929 in Kolumbien geboren, wo sein Vater als Bauingenieur einer deutschen Firma arbeitete. 1931 kehrte die Familie nach Breslau zurück, wo er eine erste musikalische Ausbildung erhielt, als Kind auch schon zu komponieren begann. In diese Zeit fällt seine Einberufung 1944 zur Wehrmacht und jenes Erlebnis des als Dirigiergeste benutzten Hitlergrußes. Bredemeyer studierte in München Musik und erhielt vor allem in den Musica-Viva-Konzerten durch Karl Amadeus Hartmann prägende Anregungen. Zunehmend aber vergällten ihm die politisch restaurativen Tendenzen in der Adenauer-Ära das tägliche Leben. So beschloß er 1954 - aus Neugier und bestärkt durch eine Münchener Premierenaufführung von Brechts „Die Mutter“ mit Therese Giese in der Hauptrolle und der Musik von Paul Dessau -, nach Ostberlin zu gehen, wo Dessau lebte - und dort zu bleiben. Außer in „seinem“ Deutschen Theater, wo er seit 1961 als musikalischer Leiter auch eine geistige Heimstatt fand, war der junge Komponist in der DDR von offizieller, kulturpolitischer Seite her jedoch nur mißtrauisch gelitten. Die Ankunft mit dem künstlerischen Erbe eines Anton Webern, Arnold

Schönberg, Charles Ives und Erik Satie im Gepäck, machte das musikalische Heimischwerden in einem Land unmöglich, dessen Musikleben bis in die 70er Jahre hinein von Geboten der Volkstümlichkeit und eines borniert praktizierten Klassizismus beherrscht wurde. Nicht einmal mit einem Schlagstück von Satieschem Sanftmut war diesen Schwierigkeiten zu begegnen, wie es die Nr. 1 von 1960 aus dem Zyklus der „Schlagstücke“ ist. Erst 22 Jahre später fand sich mit Gerd Schenker ein Musiker, der es 1982 in Leipzig zur Uraufführung brachte.

Musik 4, Schlagstück 1, 1960, 4'45 (CD), 1'30'

Sprecher :

Andere Bredemeyersche Kompositionen aus jener Zeit sind *Text und Zeichen 1*, Kammermusik nach F.C. Weißkopf, *Informationen durch 9 Spieler* oder „Keinen Gedanken verschwendet an das Unabänderbare“, Kantate für Sprecher, gemischten Chor und Orchester mit Texten Bertolt Brechts - alle drei Stücke harren noch bis heute ihrer Uraufführung. Statt dessen wurde in den 60er Jahren in Weimar „Blühe, junge Republik“ von Johannes Fritzsche uraufgeführt, in Magdeburg Günter Kochans „Kleine Suite für Orchester“, in Karl-Marx-Stadt Paul Kurzbachs „Bauerntänze“, in Halle Ernst Herrmann Meyers „Den Freiheitskämpfern zum Gedächtnis“ oder in Berlin Ottmar Gersters Klavierkonzert.

Jenen Querstand zum DDR-Musikleben dokumentieren nicht zuletzt rund einhundert Kompositionen nicht nur aus den 90er, sondern ein Großteil aus den 60er und 70er Jahren, die noch niemals aufgeführt worden sind. Das ist ungefähr ein Drittel des mehr als 300 Instrumental- und Vokalwerke umfassenden Gesamtschaffens. Aber: Reiner Bredemeyer hatte an der DDR gerade geschätzt, daß er hier politische Einmischung mit Mitteln der Kunst gelernt hatte.

Zitat 2:

„Konrad Wolfs Gedanke vom Eingreifenwollen in gesellschaftliche Vorgänge hat mir immer sehr gefallen. Henrich Manns »Die Bücher von heute sind die Taten von morgen«

will ich daneben schreiben (dabei die zynische, zensurfordernde Lesart dieses Sätzchens wenigstens nicht unerwähnt lassen – als immunsystemgeschwächte Ab»art« quasi), um mir meine seit vielen, vielen Jahren zurecht gedachte Einstellung zum direkten Ineinandergreifen von Musik und Politik weiterhin zu ermöglichen...“

Sprecher:

... schrieb er in einem autobiografischen Text im September 1995, also drei Monate vor seinem Tod, um den ihn die „neue musik zeitung“ gebeten hatte. Der Satz, mit dem er diesen beschließt gleicht in seiner dialektisch gedachten Paradoxie einem Credo zu diesem im Widerspruch gelebten Leben: „Wir haben keinerlei Chance: nützen wir sie“. Ein Bonmot von Brechtscher Schärfe, das sich hier auf seine Schaffenssituation in der Bundesrepublik Deutschland bezieht.

Vom Querstand auch noch in der Nachwendezeit zeugen nicht nur ausbleibende Aufführungen oder Rundfunkproduktionen, sondern zeugt auch das Fehlen eines verlegerisch betreuten Werkverzeichnisses - Grundlage jeder gezielten interpretatorischen Aufarbeitung. Da weder Peters Frankfurt noch Breitkopf & Härtel, die Bredemeyers gedruckten Partituren im Programm haben, zur Herstellung eines solchen bereit sind, schuf Ute Bredemeyer auf unkonventionelle Weise Abhilfe. Zum 75. Geburtstag am 2. Februar diesen Jahres ließ sie ihrem Mann eine Steinplatte aufs Grab legen - einen Sandstein von zwei mal einem Meter Länge und Breite, zirka 1 Tonne schwer -, in den von einem Bildhauer die rund dreihundert instrumentalen und vokalen Werke eingraviert sind, dauerhaft geschlagen in Stein. Aufgrund der begrenzten Kapazität mußten die zahlreichen Bühnen-, Hörspiel-, Film- und Fernsehmusiken weggelassen werden. Ein Werkverzeichnis in der Auflage von eins, nur einzusehen und zu studieren, wenn man sich auf den Friedhof in Berlin-Pankow begibt. Ein Grabstein, der durch seine Kompositionstitel beredt wird, denn bereits diese erzählen in ihrer teils dokumentierenden, teils sprachwitzigen, teils rätselhaften Eigenart viel über den Komponisten: Über Menschen, die Reiner Bredemeyer wichtig waren, über seine Eigenart, sich gesellschaftlich einzumischen, über seine Hoffnungen und Enttäuschungen: *Ungeduld oder über das Unterwegs sein* - nach Bertolt Brecht - ist da zu

lesen oder *SATIE*rade, *Der Morton Feldman in meinem Leben*, *PIANono* oder *An- und Aus-Stell-Musik* für Werner Stötzer. Andere Titel beschwören 1990 *Veheerende Folgen mangelnden Anscheins innerbetrieblicher Demokratie* - nach Volker Braun -, *Wendepunkte*, *Die Freiheit in der Tinte* oder - *Die Winterreise* jene kongeniale Neuvertonung des Textes von Wilhelm Müller, die zu Bredemeyers Hauptwerken gehört. Hören Sie daraus die beiden letzten Lieder „Muth! Und „Der Leiermann“

Musik 5: Muth!, Leiermann (2'28) (CD)

Sprecher:

Vier der in jenes Werkverzeichnis geschlagenen Kompositionen wurden in jenem Februar-Konzert uraufgeführt. Darunter „Leitstern“ für Bariton und Streichquartett und Klavier (mit Texten von Welemir Chlebnikow), komponiert 1989. Die Vision des Leitsternhaften potenziert sich im prismatisch aufgebrochenen Quintettsatz des eröffnenden Quintett-Teils, wird im titelgebenden Lied in Melancholie getaucht, zwingt dieser in der stumpfen Zahlenfolge etwas Unausweichliches auf. In jedem Falle behalten Instrumente und Stimme, also Text, ihre Autonomie, so daß sich Hören in verschiedenen Schichten eines Raumes zu bewegen beginnt. Hören Sie von den sieben knappen Sätzen die ersten vier.

Musik 6: Leitstern.(Band), 1-4 (6'55)

Sprecher:

Zeit seines Lebens hat Reiner Bredemeyer an einer Musiksprache gearbeitet, die Gedanken, Geschehnisse, Haltungen präsentiert, statt etwas zu repräsentieren. Die eine Art Tagesnotwendigkeit hat, in den Tag hineingeht, in dessen Ereignissen verankert ist, statt Feiertagsgegenstand zu sein. Noch 1995 schrieb er:

Zitat: 3

„Selber mich stilistisch kaum einordnen zu können und wollen, würde ich mein Hauptanliegen im möglichst unvergrübelten, ja frivolerweise fast heiteren Umgang mit unterschiedlichsten Grundmaterialien sehen. Die meist knappen, schnell_spielerischen Musiken bemühen sich um gestische Genauigkeit (ohne die Mühen zu demonstrieren), was selbstverständlich besonders bei Textkompositionen hoffentlich deutlich wird.“

Sprecher:

Auf welcher Weise diese Mühelosigkeit als eine Art heitere Distanz und tiefgründige Schlichtheit seinen Musiken mit Texten eingeschrieben ist - dem originellsten und wohl auch wichtigsten Gebiet seines Schaffens - verdeutlicht besonders eindrucksvoll der erste Zyklus von Heine-Liedern aus den Jahren 1972/74. Lieder von volksliedartiger Schlichtheit, in denen minimale Abweichungen vom Erwarteten gedankliche Abgründe aufreißen; hören Sie „Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht“

Musik 7: „Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht (Speicher) (50')

O-Ton 4

„Das heißt eine Sprechblase will ich nicht sagen, aber was deutliches, [was deutliches] soll die Musik schon haben. Ich habe mal gesagt, ich will reden und deutlich reden mit Musik, aber nicht überreden.“ (18')

Sprecher:

Bei diesem deutlichen Reden sind fünf Dinge entscheidend: der musikalische Gestus, das Vermeiden von subjektivem Ausdruck, eine zum mehrdeutigen hin aufgebrochene Klangtextur, Autonomie der Stimmen und ein kritischer Geist. Dessen liebstes Gebiet ist Politik - oder das Einmischen in Politik. Fast ebenso wichtig ist das Reagieren auf andere Künste, eingeschlossen die Musik der Vergangenheit, besonders aber auf gefundene Gedichte: von Pablo Neruda, Bertolt Brecht und Erich Arendt über Heinrich Heine, Wilhelm Müller, Gottfried Benn bis zu Günter Kunert, Johannes Bobrowski, Heiner Müller Ossip Mandelstam oder Volker Braun. Aber nur Brecht bildet eine Konstante. Reagieren meint dabei ein Sich-Führen-Lassen, statt eingreifendes Verändern.

Zitat: 4

„Ich sage immer bei meinen Textvertonungen: nicht ich, sondern die Texte haben die Musik gemacht.“

Sprecher:

Im Instrumentalsatz formen dagegen die als Komponieranlaß fungierenden Inhalte oder Ereignisse - mehr oder weniger deutlich - die musikalische Textur. Expressivität oder subjektiver Ausdruck werden zu einem jeweils charakteristischen Klima von Musik stilisiert. Bredemeyers Musik hat sich auf diese ganz andere Weise als etwa diejenige von Boulez oder Cage des subjektiven Ausdrucksballasts entledigt - ohne allerdings damit den Inhalt über Bord zu werfen oder zum Selbstzweck des musikalischen Materials werden zu lassen. Seine Musik hat den Widerspruch, die Problematik, die Fragen und Ungereimtheiten, wie er sie im Alltag und in der Kunst der Vergangenheit und Gegenwart vorfindet, eben als charakteristische, oft auch widersprüchliche Gestik in sich aufgenommen. Sie präsentiert diese, statt sie emotional zu bewerten oder dramaturgisch abzuarbeiten.

Ein Beispiel dafür, wie politisches Denken und gestische Genauigkeit in einem reinen Instrumentalstück zur musikalisch Idee verschmelzen, ist die Kammermusik für Flöte, Viola, Cello, Schlagzeug, Harfe und Klavier *Überlaufstegreiflichkeiten*, komponiert im Februar 1989, neun Monate vor dem Fall der Mauer. Den Fokus bilden in diesem Stück intellektueller Witz und eine ebenfalls typische Bredemeyersche Lust am verballhornenden Wortspiel, wiederum transformiert in musikalische Gestik. Partikel jenes Wortungeheuers „Überlaufstegreiflichkeiten“ liefern dafür die Spielsteine. Aus dem „uneifrig“ gespielten Tutti-Beginn treten einzelne Stimmen hervor etwa mit Spielanweisungen wie „laufsteggeil“, „übereifrig“ oder „stegreifspielerisch“. Den gruppenspezifischen Charakter des Stücks unterstreicht die Aufstellung der 6 Musiker in zwei sich gegenüberstehenden Gruppen à 3 Spieler.

Musik 8, *Überlaufstegreiflichkeiten*“, (3'07-5'22 = **2'15**) (CD)

Sprecher:

Welch sicheres Gespür Reiner Bredemeyer für gestische Sinnfälligkeiten hatte, läßt die folgende Anekdote erkennen, die er bei einer Feier anlässlich seines 65. Geburtstages im Deutschen Theater Berlin zum besten gab - und sang.

O-Ton 5

„Ein gutes Beispiel für mich ist dann immer schon auch wieder der Brecht, der am Anfang der DDR versucht hat, eine schöne Melodie mit einem neuen Text zu versehen und der genau in der retrospektiven Art meiner Arbeit vorging ... Mein Freund Hanns Eisler hat den Text dann auch neu komponiert, für meine Ohren nicht ganz glücklich - singt ... Anmut sparet nicht noch Mühe“, dann - wie von Brecht vorgesehen als Nationalhymne 1945 auf „Deutschland, Deutschland über alles...“ (2'19)

Sprecher:

Welch eine wunderbare Nationalhymne hätte das auch noch für ein wiedervereinigtes Deutschland werden können!

Gestische Klarheit und deklamatorische Genauigkeit waren auch jene Punkte, die Bredemeyer bei seinen Erkundungen im Terrain alter Musik interessierten, ob es sich nun um Beethoven, Schütz oder Mozart handelte. Zugleich sind es Beispiele dafür, wie dicht sein politisches und künstlerisches Denken beieinander lagen, selbst bei einem Komponisten wie Heinrich Schütz. Anlässlich seines 400. Geburtstages 1984 hatte Bredemeyer „Alle Neune - eine SCHÜTZfestmusik komponiert - nämlich für 8 Musiker und Schütz als in seiner Musik anwesenden Mitspieler. Doch mehr noch als jener runde Geburtstag reizte Bredemeyer eine Modernität, die er aus dessen Musik als realistische Bedenklichkeit herausgehört hatte.

O-Ton 6, Sendung Claudia Suckel zum 60. Geburtstag 25'49 (CD-Umschnitt)

Da würde ich schon enorme Gleichartigkeiten oder Ähnlichkeiten mit unserer Zeit sehen.

Ich meine dieses nicht in fertigen Perioden operieren können. Ich glaube, das hat wirklich auch etwas mit Stimmigkeit, mit Welthaltigkeit, mit Politik in der Musik zu tun. Und es ist so ohne faulen Trost in der Musik. Sie ist so direkt, so außerordentlich scharf eigentlich in ihrer Machart. (42')

Sprecher

Was Bredemeyer hier über die „Geistliche Chormusik“ von Heinrich Schütz aus dem Jahre 1648 sagt, gilt in ähnlicher Weise für Wolfgang Amadeus Mozart. Keine der bedeutungsschweren Sinfonien oder Opera Serie hatten es ihm angetan. Sondern auf die Rätsel der Mozartschen Musik stieß er in dessen Dorfmusikanten-Sextett KV 522 - auch das ist typisch für Bredemeyer. In einem Interview zur Uraufführung 1991 in der Komischen Oper Berlin sagte er:

Zitat 5

„Dieses merkwürdige KV 5-2-2 beunruhigt mich schon seit Jahrzehnten in seiner Seltsamkeit und Ungeklärtheit. Ich habe dieses „Dorfmusikanten.-Sextett“ - das Wort ist grundfalsch und trifft nicht im mindesten die Sache, um die es geht - schon früher einmal vernutzt, in meinem Epilog zu meiner „Schönen Müllerin“. Später sind mir jedenfalls im Zusammenhang mit Mozarts äußerst rätselhaftem Stück (wie ich glaube die Parodie einer Parodie) neue „Hörigkeiten“ in den Sinn gekommen, die ich einmal hörbar machen wollte.“

Sprecher

Diese Hörigkeiten sind widerspruchsvolle Spielanweisungen, formale Entgleisungen, das Experimentelle im scheinbar Banalen oder Momente des Irritierens, weil Konventionen nicht erfüllt werden. Bredemeyers Stück „Vorwahl 522“ komponiert gerade diese Entgleisungen und bezieht daraus ihre Substanz. Das normalerweise im 4/4-Takt stehende Allegro verliert durch notierte 5/4 gleich zu Beginn die Balance und öffnet den Hörraum durch asymmetrische Regellosigkeit in Form permanenter Taktwechsel. Ein partikelhaftes Collageverfahren durchkreuzt Mozart mit Bredemeyer und lenkt in seiner

pointillistischen Textur auf Details statt auf „ordentlichen Zusammenhang“. Und ordinäre Instrumente wie Knarre, Yylorimba, Triangel, kleine Trompete oder Peitsche konterkarieren die beseligende Cantabilität im 2. Teil Adagio, über den Bredemeyer notiert hat „Mit W.A.M. auf dem Papier am Grabe von E. H.“, die letzten Buchstaben in Spiegelschrift und im Krebs also: H.E. = Hanns Eisler. Das aber ist ein Bredemeyersches Rätsel: Warum schleppt er seinen Mozart ans Grab von Eisler? Noch einmal der Komponist in jenem Interview:

Zitat 6

„Für mich ist Mozart ein Komponist, der an Experimenten offenbar mehr interessiert war, als die Nachzeit - das 20. Jahrhundert - wahrhaben will. In seinem Stück werden zum Beispiel Klischees in Frage gestellt, die vielleicht nicht nur als ein Spaß, sondern auch ein wenig als revolutionäres Sprengpulver gedacht waren. Hier habe ich eingehakt und nachgefragt.“

Musik 9 Vorwahl 522 (Keine Anschluß unter dieser Nummer?),

Nach 3'30 langsam rausgehen (3') CD

Sprecher

Jenes Einhaken und Nachfragen hat bei unserem letzten Beispiel wieder deutlicher den Charakter politischer Einmischung, obwohl es sich ebenfalls um ein Stück reiner Instrumentalmusik handelt, wiederum unter Verwendung klassischer Musik, diesmal von Robert Schumann. Im beredten Gestus stilistischer, struktureller und instrumentaler Gegensätzlichkeiten hält sie einen politischen Tatbestand fest - als joke, der bitterernst ist. Dieser schwarze Humor - leichtfüßig präsentiert - wurde erst in den neunziger Jahren zu einem Kennzeichen der Bredemeyerschen Musik.

O-Ton 7

Ja, die Grundidee war dieses Schumannsche berühmte Klavierstück „Aufschwung“ und

ich habe diesen Aufschwung Belastungen ausgesetzt, habe diesen Aufschwung belästigt. Ich nenne es Aufschwung OST, wobei OST die Abkürzung von Oboe, Schlagzeug, Tuba ist. Ich habe einen kleinen Text dazu geschrieben: Unter treuhändlerischem Mißbrauch der Nummer 2 aus den Fantasiestücken op. 12 von Robert Schumann, der pseudopathetische, f-mollige, düstere Schumann wird nicht zerstört, zerbrochen devastiert, sondern aufgebrochen, unterbrochen, dreifach besetzt und vorsätzlich titeldiktiert, auch zuhörerfreundlich verlangsamt. Die den Titel sabotierenden, also sehr oft abschwüngen Kontrapunkte, dürfen dominant auftrumpfen, auftriumphen, das wichtige, übergewichtige Trio OST soll das Sagen haben, obwohl die Notenquantitäten andere Vermutungen zuließen. Überhänge und Vorgaben dürfen ziemlich rücksichtslos sein, alle sonst noch vom Titel assoziierbaren Gemeinheiten sollten ins Spiel gebracht werden. Der im Westen gegangene Zwickauer wurde dort bekanntlich irre an dieser Welt, daß die Bonnnähe dabei eine Rolle gespielt haben könnte, ist wohl Spekulation. Das letzte, achte Stück heißt „Ende vom Lied“ und es soll mit gutem Humor gespielt werden. Dies setzt natürlich die kleine, aber rare Fähigkeit zur Selbstironie und große Kunstfertigkeit voraus. Auch der Pianist in den Quartettstücken 4 darf da Bedarf haben. Er startet souverän, aber „Endenich“ alleinvertretungsansprüchig.“ (1'47)

Sprecher: Hören Sie den 3. und 4. Teil.

Musik 10 Aufschwung OST, 3. + 4. Teil, 5'20 (nach 2'35 vom Anfang)