

NINA NOESKE

Die beste aller möglichen Welten: Bredemeyers *Candide* (1981/82)

Wiedergekommen ist die Zeit Candides, in der man die ewige kleine Leier nicht mehr hören kann, die alles vernünftig erklärt. [...] Die Moral des Wissens ist vielleicht heute: das Wirkliche stechend, scharf, kantig, unannehmbar machen. Es irrational machen? Ja, wenn es rational machen heißt, es friedlich, ruhig und sicher machen, es in eine große theoretische Maschine zur Produktion herrschender Rationalitäten einspeisen. Ja, wenn es irrational machen dazu führt, daß es aufhört, notwendig zu sein, daß es Zugriffen, Kämpfen, Auseinandersetzungen zugänglich wird. Begreifbar und angreifbar in dem Maße, wie man es „derationalisiert“ hat.¹

Folgende Feststellung ist in der Hallenser Zeitung *Der Neue Weg* vom 8.1.1986 zu lesen:

„Candide‘ ist eine Gegenwartsooper, die im Gewand einer Horror-Fabel Nachdenken darüber anregen will, wie dem Optimismus als produktivem Lebensgefühl eine Grundlage zu erringen ist [...]“

Etwas mehr als einen Monat später, Reiner Bredemeyers Oper hatte bereits Premiere, heißt es in demselben Blatt mit Bezug auf die Aufführung:

„[...] Schließlich liegt uns allen im Vorfeld des XI. Parteitages der SED der realistische Gedanke nahe, daß Arbeit und Optimismus zusammengehören. Bezweifeln darf man allerdings, daß diese dialektische Vorgabe für den Theaterbesucher von ‚Candide‘ in erwünschter Deutlichkeit über die Bühnenrampe kommt, mochte anerkennender Beifall die Uraufführung auch beschließen.“²

Es bedarf einiger Anstrengung, um den Bogen zwischen der 1981/82 in der DDR entstandenen Oper *Candide* (Libretto: Gerhard Müller, nach Voltaire) und einem SED-Parteitag auf diese Art und Weise zu spannen; daß es, wenn auch mit Verrenkungen, dennoch möglich ist, liegt zum großen Teil durchaus am Werk selber. Zwar hegt der Kritiker, ein gewisser W. Boeckh, seine Zweifel an der Geradlinigkeit der vermeintlich übermittelten Botschaft – erklärt wird dies jedoch mit der Unfähigkeit der Autoren und sonstigen Verantwortlichen, mit einer, so Boeckh, „dialektischen Vorgabe“ (wo auch immer sie herstamme) angemessen umzugehen. Über die Gründe für das Mißlingen – Schuld oder Versagen – wird nicht weiter spekuliert, die nicht ganz gelungene Oper derweil ad acta gelegt. Hätte der Kritiker

¹ Michel Foucault, *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 1978, S. 217 f.

² *Der Neue Weg* vom 15.2.1986.

besser zugehört oder gar die Partitur studiert, hätte er sich zu einer solchen mutmaßlich ernstgemeinten Stellungnahme wohl kaum hinreißen lassen.

Die Oper

Neben *Candide* komponierte Bredemeyer drei weitere Bühnenwerke: Die Schulooper *Das Leben des Andrea* (1971) nach Bertolt Brecht, *Die Galoschenoper* (1976/77) nach der *Beggar's Opera* von John Gay und, im Jahre 1990, Brechts *Neinsager* als Ergänzung zu Weills *Jasager*. Als „ganz normale Oper“ bezeichnete der Komponist jedoch allein *Candide*.³ Nach Auskunft Bredemeyers kam ihm die Idee, Voltaires 1758 entstandene Satire *Candide ou l'optimisme* zu vertonen, während einer Aufführung von Friedrich Schenkers zweitem Kammerstück *Missa nigra*: Als frühestes Datum kommt somit der 5.2.1979 in Frage. Den Angaben in der Partitur ist schließlich zu entnehmen, daß die Komposition der Oper die Zeit zwischen Sommer 1981 und Sommer 1982 in Anspruch nahm. Uraufgeführt wurde das Werk am 12. Januar 1986 im Landestheater Halle unter Leitung von Christian Kluttig und in der Regie von Andreas Baumann. Als weitere Aufführungen sind die Gastspiele im damaligen Karl-Marx-Stadt anlässlich der IV. DDR-Musikwerkstatt-Tage 1986 sowie im Schauspielhaus Dresden 1987 zu erwähnen. Die Pressereaktionen, dies sei an dieser Stelle noch hinzugefügt, sind fast ausschließlich positiv; lobend hervorgehoben wurde immer wieder auch das Libretto Gerhard Müllers, damals stellvertretender Chefdramaturg an der Berliner „Komischen Oper“.

Bereits das Original Voltaires, entstanden unter dem Eindruck des Lissaboner Erdbebens von 1755, bei dem etwa 60.000 Menschen ums Leben kamen, unternimmt bekanntlich einen schwungvollen literarischen Rundumschlag gegen sämtliche Mißstände seiner Zeit: Allem voran erwies sich der (allerdings falsch verstandene) philosophische „Optimismus“ eines Gottfried Wilhelm Leibniz oder Christian Wolff als obsolet. Angriffsobjekte des meist ironisch gefärbten Romans sind zudem vermeintlich realitätsabgewandte Metaphysik und im luftleeren Raum befindliche Denksysteme aller Art, geistliche wie weltliche Autoritäten, blinder Gehorsam, Willenlosigkeit, nicht nachvollziehbare Traditionen – kurz gesagt: Jegliche außerhalb der (praktischen) Vernunft befindlichen, gleichzeitig destruktiv wirkenden menschlichen Verhaltensweisen. Diese Welt schien wahrhaft nicht die beste aller möglichen zu sein, was Voltaire nicht zuletzt dadurch zu spüren bekam, daß sein Roman mehrfach verbrannt wurde.

Gerhard Müller griff den aufklärerischen, emanzipatorischen Impetus der Vorlage auf, straffte die Handlung, nahm einige Änderungen vor, aktualisierte die Bezüge und fügte einige – vor allem zitathafte – Elemente neu ein: Etwa Ausschnitte

³ Joachim Lucchesi/Ute Wollny, *Gespräch mit Reiner Bredemeyer*, in: *Komponieren zur Zeit. Gespräche mit Komponisten der DDR*, hg. v. Mathias Hansen, Leipzig 1988, S. 30. In einer Sektionssitzung der Akademie der Künste der DDR vom 3. November 1989 äußerte sich Bredemeyer zu einem Druckfehler im Inhaltsverzeichnis dieses Bandes: „Ein kleiner netter Satz noch, um auf das Buch zurückzukommen. Ich finde einen der schönsten Druckfehler aller Zeiten, daß in dem Buch steht: ‚Erst Hermann Meyer‘. Das ist nicht zu überbieten.“ (Stiftung Archiv der Akademie der Künste, ZAA [1404], Blatt 460).

aus Voltaires Autobiographie und dessen *Philosophischem Wörterbuch*, ein Zitat aus Paul Dessaus *Thälmannkolonne* sowie Anspielungen auf dessen Oper *Einstein* und auf Christian Dietrich Grabbes berühmtes Lustspiel *Scherz, Ironie, Satire und tiefere Bedeutung*. Heraus kam eine Libretto-Collage in fünf Akten, drei Zwischenspielen, Einleitung und Schluß. Zu etwa 90 Prozent, dies sei noch hinzugefügt, besteht das Libretto aus Voltaireschem Originaltext.⁴

Der ahnungslose Jüngling Candide, Schüler des Philosophen Pangloß und eifriger Student der „historico-transparenten Dialektologomanie“ (vermutlich eine Wortschöpfung Müllers), wird nach einem blutigen Massaker auf Schloß Thunder-ten-tronckh in die Welt hinaus gestoßen. Als Opfer von Krieg, Erdbeben und Inquisition verliert er nach und nach seinen anerzogenen Optimismus und entschließt sich am Ende, sein Leben gemüseanbauend und genügsam in einer kleinen Gemeinschaft Gleichgesinnter zu verbringen, denn, so der Protagonist: „Nicht zu grübeln ist das einzige Mittel, das Leben erträglich zu machen.“

Die Handlung vorantreibend wirken dabei zwei Elemente: Das legendäre Goldland Eldorado sowie Candides Angebetete Kunigunde, welche ihm immer wieder durch unglückliche Zufälle abhanden kommt. Bezeichnenderweise wird das Land der Glückseligkeit bei Müller im Gegensatz zu Voltaire nur innerhalb eines Botenberichts erwähnt, als kaum greifbare – und zudem gar nicht so ideale – Utopie. Die Tatsache, daß denjenigen, die in der Wüste auf der Suche nach Eldorado sind, die gleiche kurze Melodiefloskel zugeordnet ist wie den Figuren, welche Eldorado gerade verlassen haben (vgl. Abb. 1), spricht für sich – es spielt anscheinend keine maßgebliche Rolle, ob man dort war oder nicht.



Abb. 1 (IV. Akt, 1. Szene, T. 1)

Der Anschaulichkeit halber sei an dieser Stelle Gerhard Müllers Beschreibung Eldorados wiedergegeben:

„Die Menschen in diesem Land leben in Erdhütten und tragen zerrissene Kleider, und aus silbernen Schüsseln ernähren sie sich von den Abfällen anderer Zivilisationen. Die Marktplätze sind mit prächtigen Säulen und Tafeln geschmückt, auf denen man Sprüche verzeichnet; denn niemand braucht die Plätze dort zum Handeln. Es gibt keine Gerichte und Gefängnisse, denn niemand hat etwas zu verlieren. Leben ist Traum und so ist dort auch das Theater: Es zeigt geradewegs das Leben.“⁵

Daß hier zumindest punktuell DDR-Realitäten verarbeitet werden, ist kaum zu übersehen. Zweifellos dient die Oper in erster Linie der Aufdeckung und Entlar-

⁴ Lucchesi/Wollny, a. a. O., S. 31.

⁵ Gerhard Müller, *Candide*, in: *Theater der Zeit* 38 (1983), H. 11, S. 63. Hier (S. 60-64) ist das vollständige Libretto abgedruckt.

vung gegenwärtiger gesellschaftlicher und politischer Verhältnisse. Kaum ein Mittel lassen sich Bredemeyer und Müller entgehen, um auf Mißstände ihres Landes hinzuweisen: Der Schauplatz des ersten Aktes ist beispielsweise nicht Westfalen, sondern Ostfalen und Kunigunde wandelt selbstverständlich durch „nassen Ostseestrand“, während ein „eisiger Wind“, Sinnbild des Kalten Krieges, über die See fegt. Dazu verkörpert der am Ende der Oper auftretende Gärtner, welcher seinen Freund, den Derwisch, an die Inquisition verrät, unzweideutig den feigen, zur Verleumdung bereiten Stasi-Spitzel. Der größte Mißstand der DDR jedoch, das Unberirrte, sture Festhalten an der Ideologie des – eigenwillig ausgelegten – Marxismus-Leninismus ohne Seitenblick auf tatsächliche gesellschaftliche Realitäten, trifft sich mit den abgehobenen Reflexionen des Philosophen Pangloß alias Leibniz: Der so oft wiederholte Satz von der „besten aller möglichen Welten“ könnte, das eigene Land betreffend, ebensogut von der DDR-Staatsleitung stammen. So läßt sich die Ent-Thronisierung und Entlarvung Pangloß' und seiner Schüler durchaus als Angriff auf jegliches geschlossene Weltbild, allen voran dasjenige des SED-Staates, verstehen.

Durchgängig ergreifen Bredemeyer und Müller dabei die Partei der Schwächeren und damit – oberflächlich betrachtet – der „Gegenseite“ der Macht: Alten, nunmehr ausgestorbenen Sprachen wie Altfranzösisch (in der „Einleitung“) und Altportugiesisch (im „Schluß“), wird erneut Aufmerksamkeit zuteil; Liedgut verdrängter Volksgruppen, in diesem Fall südamerikanischer Ureinwohner, wird im zweiten Zwischenspiel mit der Ketsua-Lyrik aufgegriffen; das am Ende zu einem altportugiesischen Tanzlied feiernde Volk behält gegenüber der – ebenfalls portugiesischen! – Inquisition das letzte Wort und Geschichtsschreibung wird, mit Rückgriff auf das Kreuzzuglied Guiot de Dijons in der „Einleitung“, aus der Perspektive des Einzelnen – und, durchaus unüblich, Daheimgebliebenen! – fokussiert. Der am Ende des Werkes eröffnete Horizont, „Tanz und Spiel der Leute“, gibt keine Antworten auf die Fragen der musikalischen „Welten-Komödie“⁶; als zu zweideutig erweist sich etwa – verglichen mit mancher Schluß-Apotheose sinfonischer DDR-Werke bis in die siebziger Jahre hinein – das ständige Pendeln zwischen Dur und Moll. Vielmehr wird implizit, nachdem der Vorschein einer möglichen, in sich mehrdeutigen und zudem illusionslosen „Utopie“ gewährt wurde, mit Eindringlichkeit zu Taten aufgefordert – welche, bleibt dem Rezipienten anheimgestellt.⁷

Wie in Voltaires Roman stellt die Figur der Kunigunde, einziger Sopran von 16 Solisten, eine zentrale Figur der Oper dar: Insbesondere das ihr zugeteilte dritte (und letzte) Zwischenspiel, welches das bisherige Geschehen mit der Hellsichtig-

⁶ Gerd Rienäcker, *Und doch frage ich. Gedankensplitter zum DDR-Opernschaffen*, in: *Theater der Zeit* 40 (1985), H. 11, S. 13.

⁷ Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang eine Diskussion über Georg Katzers *Sound-House*, die am 5. Juni 1981 im Rahmen einer Sektionssitzung der Akademie der Künste der DDR stattfand. Bredemeyer reagiert hier sehr empfindlich auf das (vermeintliche!) musikalische Einholen von Utopien und zeigt sich „brennend“ interessiert am Thema „Musik als Denkmaterial, als Utopiematerial“ (Stiftung Archiv der Akademie der Künste, ZAA [915], Blatt 113–123).

keit eines Traumes auf den Punkt bringt, stellt eine dramaturgische Schlüsselstelle dar. Gerade als Frau nämlich erweist sie sich als von ähnlichen Interessen geleitet wie die Autoren Bredemeyer und Müller selber: Angepeilt wird letztlich nichts weiter als die Befreiung und Emanzipation des Individuums von äußeren und inneren Zwängen.

Musikalische Ironie und Distanz

In Bredemeyers *Candide* berühren sich Darstellungsmittel Brechtscher Provenienz mit postmodernen Zugangsweisen etwa Lyotardscher Prägung: Beides scheint hier eine spezifische und dabei untrennbare Verbindung einzugehen.⁸ Dabei ist, wenn von Postmoderne in der DDR die Rede ist, immer eine spezielle Ausrichtung auf Verständigung innerhalb eines gelenkten Herrschaftsdiskurses gemeint; die künstlerische „Leerstelle“, von der Lyotard spricht, muß also partiell gefüllt werden. Zugespielt formuliert könnte man festhalten, daß es sich bei *Candide* formal um eine bestimmte, inhaltlich aber um eine mehrdeutige Botschaft handelt: Konkret geht es um die Zerstörung von Zwangssystemen; dies ist jedoch zu allgemein, um eindeutige Handlungsanweisungen zu offerieren – ganz im Gegenteil wird jede vorschnelle Antwort als inadäquat zurückgewiesen. In diesem Zusammenhang bietet sich die Terminologie Umberto Ecos an, der in seinem Buch *Das offene Kunstwerk*⁹ zwischen einer „Offenheit ersten“ und einer „Offenheit zweiten Grades“ unterscheidet.

Ein bevorzugtes Mittel sowohl des Textes als auch der musikalischen Gestaltung der Oper *Candide* ist die Ironie. Letztere als „Versuch zur Versprachlichung der Welt in Form einer gleichzeitigen Gegenrede“¹⁰ setzt Verfremdung voraus: Die jeweilige ästhetische Erscheinung muß gegenüber dem Rezipienten in weite Ferne rücken, um nicht „wörtlich“ genommen zu werden. Musikalische Verfremdung als Voraussetzung für Ironie ist folglich durch Schaffung von Distanz zu erreichen, was auf die unterschiedlichsten Weisen geschehen kann: Innerhalb eines Werkes ist jedes Mittel geeignet, welches den Hörer nicht zur „Einfühlung“ nötigt; erinnert sei an die Poetiken Brechts und Hanns Eislers. Die für Ironie charakteristische „Gegenrede“ wird jenseits des rein musikalischen „Sinnes“ erzeugt, indem darüber hinausgehende, einander kontrastierende Bedeutungszusammenhänge offeriert werden: Zitationen oder Verzerrungen fremder Musiken und Stile beispielsweise geben den Weg frei zur Entfaltung von Ironie, indem das akustische Phänomen in diesem Fall „in Anführungszeichen“ anzueignen ist. Werden zudem Sprache und

⁸ Vgl. Nina Noeske, *Brecht, Postmoderne und die DDR: Bredemeyers „Candide“*, in: *Musik, Wissenschaft und ihre Vermittlung: Bericht über die Internationale Musikwissenschaftliche Tagung der Hochschule für Musik und Theater Hannover*, 26.–29. September 2001, hg. v. Armfried Edler und Sabine Meine, Augsburg 2002, S. 342–346.

⁹ Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt/M. 1998 [ital. Erstausgabe 1962].

¹⁰ Dies die unermüdlich wiederholte Formel Uwe Japps in seinem Buch *Theorie der Ironie*, Frankfurt/M. 1983.

Handlung eingesetzt, ist der Sinn von Ironie oftmals verhältnismäßig eindeutig zu entschlüsseln.

Zunächst seien einige Gestaltungsmittel benannt, welche in *Candide* distanzschaffend wirken und die Oper im weitesten Sinne in eine Reihe mit der künstlerischen Tradition eines Paul Dessau, Vorbild einer ganzen Generation von DDR-Komponisten, rücken – die Konzentration des Hörers wird hierdurch auf das Uneigentliche des musikdramatischen Geschehens gelenkt:

- der nicht an Zeit und Raum gebundene, spezifisch Brechtsche Wechsel zwischen Kommentar-Ebene und eigentlicher Handlung; in diesem Fall die Kontrapunktierungen durch Rahmenchöre und Zwischenspiele (erinnert sei diesbezüglich an die Krokodil- und Hans-Wurst-Szenen in Dessaus Oper *Einstein*, welche nichts weniger als die Lage der Menschheit verdeutlichen sollen)
- der Einsatz von Fremdsprachen in der Einleitung und im Schluß
- Momente musikalischer Komik, hier insbesondere das Mittel der Übertreibung
- die ungewöhnliche Rezitativuntermalung durch Gitarre und Pauke als Moment der Zuspitzung (die beiden Instrumente setzen gewissermaßen die Interpunktionen)

Außerdem ist die äußerst durchsichtige Instrumentation zu nennen, welche, so der Komponist, „Klarheit und Helligkeit [...] in den Köpfen der Zuschauer“¹¹ provozieren soll. Die offensichtliche Entwicklungslosigkeit auf der kompositionstechnischen Ebene, wo mit „Bauklötzen“¹² gearbeitet wird, sowie die ständigen Ton- und Akkordrepetitionen, Hinweis auf die starre Unreflektiertheit der meisten Figuren, verhindern ebenso das Sich-Versenken in einen sich organisch entfaltenden musikalischen Fluß. Ins Auge fällt zudem die Reichhaltigkeit an Clustern, Ostinati und Spiegelformen aller Art: Auf diese Weise wird eine eigenständige musikalische Dramaturgie aus dem Ablauf von flächenartigen Zuständen hergestellt. Graduelle, sich über längere Abschnitte erstreckende Entfaltungen einzelner musikalischer Sinneinheiten sind in der Oper nicht zu finden; der Voltaireschen Romanvorlage entsprechend wird jegliche Psychologisierung konsequent vermieden, „Einführung“ als inadäquat zurückgewiesen.

Ein von Bredemeyer oft und gerne angewandtes Mittel der Verfremdung stellt die zum Teil ungewöhnliche Sprachbehandlung einzelner Figuren dar, indem der natürliche Tonfall durchkreuzt wird. Zu Beginn des zweiten Aktes beispielsweise, als sich Pangloß und Candide durch Zufall in Lissabon wiederfinden, scheint Candide aufgrund der bisher erlittenen Katastrophen einen ernsthaften mentalen Schaden davongetragen zu haben, was sich in dessen extremen Silbendehnungen innerhalb des Satzes „So sind auch Sie nicht mehr im schönsten aller Schlösser?“ bemerkbar macht:

¹¹ Lucchesi/Wollny, a. a. O., S. 30.

¹² Volker Weiske, *Thesen zu Stück und Inszenierung*, in: *Theater der Zeit* 41 (1986), H. 4, S. 59.



Abb. 2 (II. Akt, 1. Szene, T. 10–14)

Nicht ohne Bedeutung sind in diesem Zusammenhang die Primzahl-Achtelschläge der Streicher auf den jeweiligen „Verzerrungen“ (11 Schläge auf „Sie“, 13 Schläge auf „schö“): Primzahlen sind nicht teilbar und stellen folglich für sich ein abgeschlossenes Ganzes dar, in welchem keine anderen „Qualitäten“ (Multiplikatoren) mehr enthalten sind; Candide leidet also unter einer Art Vereinzelung, hervorgerufen nicht zuletzt durch den Verlust seiner geliebten Kunigunde. Es sei hinzugefügt, daß das Massaker Ende des ersten Aktes hinsichtlich Achtelpausen und Achtelschlägen des Orchesters ebenfalls jeweils in eine auf- und eine absteigende Reihe von Primzahlen mündet: Candides traumatische Störung stellt eine direkte Konsequenz aus Krieg, Vernichtung und damit einhergehender Isolation dar.

Folgende durch Dehnung und Tonhöhe erzielte unnatürliche Betonung des Wörtchens „ist“ im ersten Akt weist auf maßgebliche Charakterzüge des Deklamierenden hin:

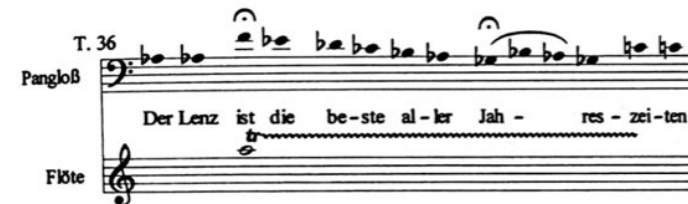


Abb. 3 (I. Akt, 1. Szene, T. 36)

Indem Pangloß das zugleich „metaphysische“ (die Frage nach dem „Sein“ betreffende) und banale Wort „ist“ in seiner Anspielung auf Leibniz' berühmten Satz von der besten aller möglichen Welten solcherart unpassend in den Vordergrund rückt, wirkt seine Philosophie schon zu Beginn gekünstelt. Die plakativ-automatische Ausschmückung der Assoziation „Frühling“ durch einen Flötentriller weist zudem auf das von natürlichen Abläufen vollkommen getrennte Sprechen und damit auch Denken des Philosophen hin. Bereits hier ist erkennbar, daß die Figur des Pangloß anhand des Mittels der Übertreibung der Lächerlichkeit preisgegeben ist: Im „Versuch zur Versprachlichung der Welt“ stellt der Philosoph von Beginn an – auch musikalisch – die ironische „Gegenrede“ dar. Text und Musik verstärken sich dabei in diesem Fall.

Ähnlich wie der Philosoph ist auch der im zweiten Akt auftretende vermeintliche König Friedrich II. Gegenstand des Spottes. Dieser, nachdem er die „große

Schlacht“ von Böhmen verloren hatte, floh zusammen mit seinem Diener nach Lissabon, welches gerade von einem Erdbeben erschüttert wird. Flötenspielend will er – wie übrigens auch die historische Figur – seinem Leben aus Überdruß ein Ende bereiten. Als Anregung für die in höchstem Maße surreale Preußenkönig-Szene kommen mehrere Faktoren in Betracht: Erstens die authentischen, sarkastischen Kommentare Voltaires zu den pathetischen Abschiedsversen Friedrichs¹³, zweitens eine mit *Preußische Kammermusik* betitelte Szene in der erwähnten *Missa nigra* Friedrich Schenkers sowie drittens die Tatsache, daß das 1950 in den Park von Sanssouci entsorgte Reiterstandbild Friedrichs im Jahre 1980 von Erich Honecker als „ein Stück Kultur des Volkes“ in Berlin Unter den Linden wiederaufgestellt wurde und sich das Prädikat „der Große“ erneut etablierte.

Den Beurteilungen Voltaires zufolge kannte die Eitelkeit des Monarchen keine Grenzen, was musikalisch hier als Karikatur dargestellt ist. Nach einem verzerrten „Marsch“, auf den der König leicht umgestellte Originalverse des „echten“ Friedrich von Preußen rezitiert, wandelt sich der Gesang kaum merklich zur Operarie im ¾-Takt:

T. 131
König
2 Fagotte
K.
2 Fg.
K.
2 Fg.

Vor al - lem denkt nicht, ich be - geh - re, daß gott - lich mich das Nichts der Gruft ver - kill re. Doch wenn der hol - de Früh - ling wie - der kehrt und euch Mill'

Abb. 4 (II. Akt, 2. Szene, T. 131–139)

¹³ „Er [Friedrich der Zweite] schrieb seiner Schwester [...], daß er seinem Leben ein Ende setzen werde. Er wollte jedoch keineswegs das Stück ohne einige Verse beenden; die Leidenschaft für die Dichtkunst war in ihm noch stärker als der Haß gegen das Leben. [...] Es sind darin [im Gedicht] mehrere Halbverse enthalten, die von Abbé de Chaulieu oder von mir gestohlen sind. Die Gedanken sind unzusammenhängend, die Verse im allgemeinen schlecht gemacht, aber es sind einige gute darunter; und es ist immerhin viel für einen König, in dem Zustand, in dem er sich befand, zweihundert schlechte Verse zu verfassen.“ (Voltaire, *Denkwürdigkeiten aus dem Leben des Herrn de Voltaire aufgezeichnet von ihm selbst*, aus dem Frz. von Hans Balzer, Berlin 1983, S. 76 und 79).

Passagen, die als Verzerrung des u. a. bei J. S. Bach zu findenden (Arien-) Tonauftretenden Operngestus. Komisch, und damit den vorgeblich todernsten Inhalt des Gesangs als aufgesetzt entlarvend, wirken die sich scheinbar ins Uferlose erstreckenden Verlängerungen der absteigenden Achtelpassagen des Königs, mit welchen die in parallelen Terzen und Sexten verlaufende Fagott-Stimme anscheinend nicht mehr mithalten vermag (T. 136 f.). Hier wird die Hypotyposis-Figur des „Hinabsteigens“ deutlich übertrieben. Verwiesen sei an dieser Stelle auf den Essay *Das Lachen* von Henri Bergson, wo das „Komische an einem Menschen“ mit demjenigen verglichen wird, „was an ein Ding erinnert. Es ist das, was an einen starren Mechanismus oder Automatismus, einen seelenlosen Rhythmus denken läßt.“¹⁴ Wie im vorherigen Beispiel das Vogelgezwitscher, so erscheint hier Bach mechanisiert.

Vorgeführt wird das falsche Pathos des Königs zudem gegen Ende des Gesangsvortrags, als, während vom verklärenden Blumenregen die Rede ist, von zwei Fagotten der Beginn des *Hohenfriedberger Marsches* zitiert wird (dessen Komponist jedoch, entgegen früherer Annahmen, mit Sicherheit nicht der wirkliche Preußenkönig ist)¹⁵:

T. 146
2 Fagotte

Abb. 5 (II. Akt, 2. Szene, T. 146–148)

Auf diese Weise wird die vom König antizipierte Grabpflege als militärisches Zeremoniell vorweggenommen.

Ironie ist wiederum, wie bei Pangloß, in der Absicht des Komponisten, nicht aber innerhalb der unreflektierten Bühnenfigur erkennbar: Erst die musikalische Ebene kennzeichnet die königlichen Verse als gänzlich belanglos. „Versprachlichung der Welt“ wird somit durch klangliche Karikatur bewerkstelligt, wobei die Distanz zur „Gegenrede“ (dem Gedicht) wiederum durch die gänzlich überzogene Darstellung der königlichen Schwächen hervorgerufen wird. Zofia Lissa – 1937 wohl kaum neue – Feststellung, daß Komik jedes „gefühlsmäßige [...] Erlebnis“ schwäche,¹⁶ ist folglich als distanzschaffende Voraussetzung für musikalische Komik als Ironiesignal anzusehen.

¹⁴ Henri Bergson, *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*, aus dem Frz. von Roswitha Plancherel-Walter, Frankfurt/M. 1988, S. 62.

¹⁵ Josef Johannes Schmidt, Online-Artikel *Friedrich II.*, in: *Biographisch-bibliographisches Kirchenlexikon*, Bd. XVIII, Verlag Traugott Bautz 2001, Sp. 475–492 (http://www.bautz.de/bbkl/f/friedrich_ii_k_v_p.shtml).

¹⁶ Zofia Lissa, *Über das Komische in der Musik* (1937/38), in: dies., *Aufsätze zur Musikästhetik. Eine Auswahl*, Berlin 1969, S. 135.

Mit diesen Bemerkungen sind die Implikationen der Szene jedoch noch nicht erschöpfend dargelegt: Der wichtigste Hinweis findet sich in der Partitur mit dem Kürzel „J. S. B.“, das in dem Moment erscheint, als der Diener seinem Herrn die Pistole mit den Worten „Wir machen das nicht zum erstenmal“ überreicht – in der Tat erklingt der währenddessen einsetzende Oboenpart in Bredemeyers Oper „nicht zum erstenmal“. In Johann Sebastian Bachs berühmter Arie Nr. 20 („Ich will bei meinem Jesu wachen“) aus der *Matthäus-Passion* spielt die Oboenstimme wiederholt folgende einprägsame Sequenz:



Abb. 6 (T. 5–7)

Der Vergleich dieser Tonfolge mit der Oboenstimme bei Bredemeyer legt nahe, daß die Anspielung intendiert ist:



Abb. 7 (II. Akt, 2. Szene, T. 129–131)

Das trügerische Bekenntnis zu Jesus (dessen Tod bekanntlich ebensowenig ein endgültiger ist) ähnelt der Haltung des königlichen Dieners, der mit den Pistolen treu ergeben das Mittel zum Tod liefert. Zudem wird auf den baldigen ‚Verrat‘ des falschen Monarchen hingedeutet, welcher Pangloß und Candide letzten Endes dem Großinquisitor ausliefert.

Bach ist jedoch auch in anderer Hinsicht gegenwärtig: Nachdem Pangloß am Ende der Szene, „die Scherben mit der Lupe untersuchend“, wissenschaftlich interessiert fragt, was der „zureichende Grund“ für die Zerstörung der Weinflasche sein mag, antwortet der König mit dem Signum „b-a-c-h“: „Der Weltuntergang“:



Abb. 8 (II. Akt, 2. Szene, T. 155 f.)

Hiermit gibt die Erdbeben-Szene schlagartig die Sicht auf einen umfassenden Deutungshorizont frei: Nicht nur sind Mitte des 18. Jahrhunderts bereits erste Anzeichen einer Entmachtung des feudalen und aristokratischen Standes greifbar (derer König ahnt also möglicherweise wesentlich gravierendere Zusammenhänge, wenn er seinen individuellen Abschied besingt), sondern auch in der Musikgeschichtsschreibung galt Bachs Tod (1750), ein „Weltuntergang“, lange Zeit als Schnittes für immer, andererseits stellt es die Grundlage einer neu zu errichtenden Ordnung dar. Die so entstehende „verkehrte Welt“, in der die „Herrscher [...] allen Kredit verloren“¹⁷ haben, wird musikalisch unter anderem durch die vertikale Spiegelung des Bratschenmotivs (T. 28-32) gekennzeichnet.

In dieser Situation, nach Feststellung der Apokalypse, greift Friedrich erneut zur Flöte, um wiederholt entindividualisierte, möglicherweise an Quantz oder seine eigenen Flötenkonzerte angelehnte Floskeln zum Erklingen zu bringen – das Dargebundene mutet an wie eine gänzlich entkräftete, nurmehr aus reinen Effekten bestehende Komposition von Johann Sebastian Bach, die zudem durch Tonartverschiebungen verzerrt wirkt:



Abb. 9 (II. Akt, 2. Szene, T. 158 f.)

Bisher verstärkten sich Text und Musik gegenseitig, wenn von Ironie die Rede war: Als „Gegenrede“ waren beide Elemente im Falle von Pangloß und Friedrich II. gerade nicht „wörtlich“ zu nehmen. Als ein Beispiel für den Kontrast zwischen Handlungszusammenhang und Musik kann dagegen das Massaker von Thunder-ten-tronckh gegen Ende des ersten Aktes gelten:

Während Pangloß seinen Schülern zu beweisen versucht, daß das eigene Schloß Thunder-ten-tronckh mit dem Goldland Eldorado aufgrund des beiden zukommenden Vollkommenheitsgrades identisch ist, nähern sich dem Paradies feindliche Soldaten. Im Moment der andächtigsten Bewunderung des vermeintlichen Eldorados wird das Schloß, Heimat und Illusion zugleich, vollständig zerstört – musikalisch untermalt wird diese Szene vom Original-Beginn der Händelschen *Feuerwerksmusik*. Dem brennenden Schloß sowie der andächtigen Feier eines Pseudo-Eldorado auf der Handlungsebene entsprechen somit die Konnotationen Feuerwerk und Festlichkeit auf der Ebene der zitierten Musik; mit dem Unterschied, daß in der Oper anstelle eines Friedens Krieg und Vernichtung stattfinden. Durch die Lichteffekte des Großbrandes wird die Katastrophe für die Betrachter jedoch verdeckt:

¹⁷ So eine Äußerung des königlichen Dieners; vgl. Müller, a. a. O. S. 61.

Real feiern die Philosophen, im Zustand der Tatenlosigkeit verharrend, die mitzuverantwortende, faszinierend anmutende Zerstörung, ohne es zu ahnen.

Indem die Opernfiguren die Händelsche Komposition ebenso wie der Opernbesucher als „Darbietung“ hören – möglicherweise als Nationalhymne Eldorados –, dient auch sie der Verschleierung: Das festliche Konzertereignis, dem Pangloß und Gefolge beiwohnen, verhindert die Wahrnehmung der brutalen Realität und stellt auf diese Weise eine der Voraussetzungen für kriegerische Handlungen dar. Ein Teil der Oberfläche von Krieg und Frieden ist somit als identisch entlarvt; das Kontemplation erfordernde musikalische (Bildungs-) Ereignis mutiert durch das vorhergehende substanzlose Philosophieren zum gefährlichen Ästhetizismus.

Gegenstand der Anklage ist somit nicht die Händelsche Musik, die im fremden Zusammenhang „neue semiotische Eigenheiten“¹⁸ annimmt, sondern deren Aneignung innerhalb des erwähnten – mit Theodor W. Adorno zu sprechen – umfassenden Verblendungszusammenhangs breiter Schichten. Der totalitäre Charakter der Veranstaltung korrespondiert dabei der Tatsache, daß in der gesamten Oper einzig hier alle Instrumente eingesetzt sind, welche zudem annähernd den gleichen Rhythmus spielen – insofern ist die *Feuerwerksmusik* auch musikalisch für die Zwecke des Komponisten geeignet. Musikalische Ironie (und damit Verfremdung) liegt an dieser Stelle vor: Dem „Versuch zur Versprachlichung der Welt“ in Form einer musikdramatischen Analyse gesellschaftlich-geschichtlicher Zusammenhänge ist die „Gegenrede“ als festliches Händel-Konzert beigelegt; festliche Klänge werden als Mittel zur ernsthaft-pointierten Sozialkritik eingesetzt und erscheinen so nuremehr in Anführungszeichen. Die restlose Identifikation des Hörers mit dem Händelschen Wohlklang ist dabei durch das Kriegsgeschehen auf der Bühne sowie durch den Arrangement-Charakter des Zitats unmöglich gemacht.

Nebenbei: Diese Operszene dürfte u. a. auch durch die Erinnerung Bredemeyers an das Erlebnis in einem evakuierten Frankfurter Gymnasium inspiriert worden sein, das im Frühjahr 1945 unter SS-Bewachung das Beethovensche Violinkonzert „exekutierte“.¹⁹ So dient hier die *Feuerwerksmusik*, wie Bredemeyer betont „genau dem Mißverständnis, das ich für die Bühne brauche.“²⁰

Kaum eindeutig zu bestimmen ist der Charakter des folgenden Zitats in der ersten Szene des vierten Akts – gerade hier führt die Vielfalt der Verweise zu einem vagierenden Bedeutungshorizont, zum Spiel zwischen Authentizität und Imitation, zwischen Sein und Schein: Nachdem sich *Candide* in der Wüste von seinen Gefährten verabschiedet, stimmen die fünf Beteiligten ein obligatorisches Abschieds- quintett an. Beendet wird der Gesang mit dem B-Dur-Abschluß des Mozartschen *Zauberflöten*-Quintetts des ersten Aktes (Nr. 5 „Hm! Hm! Hm!“), der noten- und

instrumentengetreu wiedergegeben wird. Im Unterschied zur Vorlage erscheint das Motiv jedoch nicht drei-, sondern nur einmal:



Abb. 10 (IV. Akt, 1. Szene, T. 153)

Diese kurze Erinnerung an Mozarts Klangsprache, die Bredemeyer selber in einem Aufsatz als „fast ein Nichts an Musik“ bezeichnet,²¹ birgt auf den ersten Blick einen deutlichen Kontrast zum maskenhaft wirkenden Abschied der Figuren, welcher in seiner augenscheinlichen Phrasenhaftigkeit zum leblosen Tableau erstarrt ist²² – die Tatsache, daß hier Ende des 20. Jahrhunderts eine Opern-Abschiedsszene komponiert wurde, wird gebrochen nach außen gekehrt. Weder die einzelnen Instrumente noch die Sänger gehen, ihrer Beziehung gemäß, aufeinander ein, Kommunikation findet nicht statt, jeder scheint das von ihm Geforderte nur widerwillig und dazu unfähig abzuliefern. Das gesamte Quintett wirkt wie die Betriebsamkeit eines beschädigten Automaten, welchem per Knopfdruck die Ausführung des Programms „ausgedehntes Finale-Ensemble“ aufgetragen wurde. Erst am Ende scheint sich der Komponist der einst beseelten Ensemblenummer zu entsinnen, indem er wie eine ferne Erinnerung die *Zauberflöte* herbeizitiert. Scheinbar paradox jedoch wirkt das B-Dur-Zitat, quasi „richtigstellend“, auf den nunmehr vollzogenen Abschied zurück: Die Figuren, unfähig, sich zu artikulieren, erscheinen nun in einem gänzlich anderen Licht – mit einem Schlag wird erkennbar, daß ihnen der Hinweis auf eine wie auch immer geartete Bedeutungsfülle gut bekäme.

Die Verwendung des Zitats, durchaus auch eine Reverenz an Mozart, ist somit von doppelbödiger Natur: Einerseits mutet es mit Blick auf die „verlorene Unschuld“ sowohl der Gattung Oper als auch der Beziehungen verschiedener Individuen zueinander ironisch an, indem es die nicht „wörtlich“ zu verstehende „Gegenrede“ zum tatsächlichen mehrfachen Verlust darstellt; andererseits gibt der Einsatz von auf diese Art besetztem Klangmaterial einen ernstgemeinten Hinweis auf die eigentliche Natur der Abschiedsszene, in welcher sprachlos gewordene Subjekte nach wie vor lebendig sind (zumindest Kunigunde beweist später in ihrer Traumerzählung, daß ihr der Verlust *Candides* Kummer bereitet, wenn dies zunächst auch unhörbar bleibt). Das Mozart-Zitat, selbst aus der Sphäre des Hochartifizialen,

¹⁸ Zofia Lissa, *Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats*, in: *Musikforschung* 19 (1966), S. 363.

¹⁹ „Die Episode war der Zauberspiel, in dem Weltzustand und innerer Zustand zu unmittelbarer Anschaulichkeit gerannen: Die Idylle im Inferno, Beethoven, von Mördern bewacht.“ (Gerhard Müller, *Ästhetik des Unmöglichen*, in: *Weimarer Beiträge* 26 (1980), H. 10, S. 172). Vgl. auch Frank Schneider, *Momentaufnahme. Notate zu Musik und Musikern der DDR*, Leipzig 1979, S. 48.

²⁰ Lucchesi/Wollny, a. a. O., S. 30.

²¹ Reiner Bredemeyer, „Zu Hülfe! Zu Hülfe!“ Mozarts Vertonung von Schikaneders Text zur „Zauberflöte“, in: *Musik und Gesellschaft* 28 (1978), S. 328.

²² *Candide* rezitiert beispielsweise: „Kein größerer Kummer kommt zu mir, als wenn der Morgen tritt herfür. Freundin, du, Geliebte mein, wie hasse ich den Dämmerchein, der mich dich heißt meiden. Lebt wohl!“

wirkt somit (quasi als „so sollte es sein“) echter und authentischer als das vorhergehende Gestammel. Wenn die opernhafte Abschiedsszene auch heute nicht mehr funktioniert, so bleibt deren inhaltliche Aussage doch nach wie vor bestehen; dies mitzuteilen ist allein vergangenen Sprachformen möglich. Erinnert sei an den berühmten Abschnitt Umberto Ecos in seiner *Nachschrift zum „Namen der Rose“*, welcher die zitierte Liebeserklärung als für die heutige Zeit einzig angemessen präsentiert, da das (keineswegs neue) Phänomen der Zuneigung, ohne verstümmelt zu werden, nur noch indirekt in Worte zu fassen sei. Dem Komponisten Bredemeyer wäre es somit anhand weniger gezielt platzierter Töne „gelingen, noch einmal von Liebe zu reden.“²³

Schluß

Ergänzend zu den genannten Merkmalen der Erzeugung musikalischer Distanz wurden hier drei verschiedene Verfahrensweisen zur Ironisierung festgestellt: Im Falle des Philosophen Pangloß sowie des Preußenkönigs Friedrich (beide deutlicher noch als die restlichen Figuren von vornherein und durchgängig ironisch eingesetzt) verstärkt die Musik die Implikationen der „Gegenrede“ anhand Übertreibung, Karikatur und Verzerrung. Das *Feuerwerksmusik*-Zitat dagegen, unverändert wiedergegeben, kontrastiert den Handlungszusammenhang und erhellt somit Umfassenderes; die musikalische Schicht stellt hier zusammen mit ihren semantischen Implikationen allein die „Gegenrede“ dar. Das Mozart-Fragment schließlich, auf den ersten Blick ebenso die „Gegenrede“ im „Versuch zur Versprachlichung der Welt“, wirkt auf das Vorhergehende zurück und verwandelt sich so kaum merklich in das „Eigentliche“: Die wirkliche „Gegenrede“ ist mit der Phrasenhaftigkeit des Abschiedsquintetts gegeben. Erst durch das Mozart-Zitat legt die zunächst bloß abstrakt negierende Ironie der Szene positiv den Blick auf einen im weitesten Sinne utopischen Horizont frei.

Daß die hier genannten Vorgehensweisen nichts als Bausteine einer zu untermauernden Theorie der musikalischen Ironie sein können, liegt auf der Hand; unverkennbar ist dabei, daß diese spezifische Form von Uneigentlichkeit sowohl in Müllers Libretto als auch in Bredemeyers Komposition einen wesentlichen Beitrag zur eingangs angedeuteten Irritation der Presse leistete. Denn, um auf den zitierten Kritiker zurückzukommen: In *Candide* geht es um nichts weniger, als dem Publikum einen blauäugigen Optimismus zu vermitteln. Letzterer wäre nämlich, so der Protagonist am Ende der Oper, der „Wahnsinn, zu behaupten, daß alles gut sei, auch wenn es einem schlecht geht“²⁴. Dies (absichtlich oder aus Unkenntnis heraus) zu ignorieren, wie es bereits Anfang der 80er Jahre in der DDR auf der politischen Tagesordnung stand, stellt eine durchaus von den Autoren miteinkalkulierte Rezeptionsweise dar; Ironie, Uneigentlichkeit und Verfremdung als Mittel zur Verständigung innerhalb eines undemokratischen Staates sind in diesem Zusammenhang somit auch musikalisch kaum zu überschätzen.

²³ Umberto Eco, *Nachschrift zum „Namen der Rose“*, dt. von Burkhard Kroeber, München 1987, S. 79.

²⁴ Müller, a. a. O., S. 63.

MICHAEL BERG: Ich danke Ihnen sehr herzlich für den Vortrag! Es handelt sich um ein Werk, das der Wiederaufführung harret. Die Oper markiert einen signifikanten Punkt der Entfernung von DDR-Musik von den Maximen des Sozialistischen Realismus, und zwar auf eine Weise, die die Distanz sehr deutlich bezeichnet, sie aber so bezeichnet, daß ein gewisses Bildungs- und Rezeptionspotential vorausgesetzt wird, das just diejenigen ausschließt, die in der Doktrin des Sozialistischen Realismus zu diesem Zeitpunkt noch befangen sind.

OLIVER HUCK (PUBLIKUM): Wenn ich versuche nachzuvollziehen, was das Spezifische an dieser Komposition war unter den Bedingungen der DDR, dann fällt mir natürlich ein Stück aus Westdeutschland ein, was von den Mitteln und vom Sujet her ganz ähnlich arbeitet, nämlich *Der junge Lord* von Hans Werner Henze. Wo wären die Unterschiede in bezug auf die Verwendung der Zitatechnik anzusetzen, was wäre sozusagen das Zitieren unter den Verhältnissen der Diktatur, was anders wäre?

NOESKE: Möglicherweise ist das rein technisch kaum zu bestimmen. Ich vermute, daß man hier wirklich in erster Linie den jeweiligen Inhalt berücksichtigen muß. Beispielsweise habe ich versucht, einigermaßen zu systematisieren, was für Verwendungsarten von Zitaten es gibt. Ich glaube, das ist nicht möglich, weil es unendlich verschiedene Inhalte gibt, was dann immer jeweils neu berücksichtigt werden muß.

PUBLIKUM: Eine Frage: Zum Aspekt der semantischen Analyse gehört ja auch die Überlegung, ob es manche Aspekte gibt bei Zitaten, die sozusagen aus dem Rahmen fallen und keine inhaltliche Relevanz aufzeigen. Ist Ihnen das begegnet in diesem Stück, Zitate, die diesen Brückenschlag nicht bieten?

NOESKE: Nein. Bei allen Zitaten, die mir begegnet sind, klappt es, irgendwelche inhaltlichen Verbindungen hinzubekommen. Daß Bredemeyer einfach ein Zitat nimmt, das er als „Schönklang“ benutzt oder als „Fenster in eine andere Zeit“ ohne weitere Interessen – das kommt in dieser Oper meines Erachtens nicht vor.

MATTHIAS TISCHER: Vielleicht gehört ja der Rezeptionsmodus, mit dem Bredemeyer rechnen konnte, bei dem Stück ganz stark dazu. Dieser Händel-Witz bei der Uraufführung in Halle – das ist eine sehr kleine Gemeinschaft, die auf sehr kleine Zeichen reagiert. Da kann Bredemeyer vielleicht sogar noch kleingliedriger arbeiten als Henze.

NOESKE: Ich hatte immer den Eindruck, daß Bredemeyer seine Oper auf ein Publikum zugeschnitten hat, das „eingeweiht“ ist. Deswegen fiel es mir als quasi von außen Kommende sehr schwer, alle Anspielungen sofort zu verstehen, ohne alle politischen Hintergründe zu kennen. Beispielsweise wird einem natürlich nur dann bewußt, warum gerade Friedrich von Preußen in der Oper auftaucht und warum bestimmte musikalische Mittel verwendet werden, wenn man diese kulturellen und kulturpolitischen Hintergründe kennt. Durch Zufall habe ich erfahren, daß Honecker Ende der siebziger, Anfang der achtziger Jahre versucht hat, Friedrich den Zweiten wieder auf den Sockel zu heben.

KLANGZEITEN
Musik, Politik und Gesellschaft

Band 1

Herausgegeben von
Detlef Altenburg
Michael Berg
Helen Geyer
Albrecht von Massow

Zwischen Macht und Freiheit
Neue Musik in der DDR

Herausgegeben von
Michael Berg, Albrecht von Massow und Nina Noeske



2004

BÖHLAU VERLAG KÖLN WEIMAR WIEN

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek:
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Umschlagabbildungen:

»Konzertstück für Trompete und Orchester« von Johann Cilenšek.
(Entwurf zum Beginn des 2. Satzes), Thüringisches Landesmusikarchiv.
Foto: Thüringisches Landesmusikarchiv.

© 2004 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln
Ursulaplatz 1, 50668 Köln
Tel.: (0221) 913 90-0, Fax: (0221) 913 90-11
info@boehlau.de
Alle Rechte vorbehalten

Druck und Bindung: MVR-Druck GmbH, Brühl
Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier
Printed in Germany
ISBN 3-412-10804-9

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	VII
MICHAEL BERG	
Ambivalenzen eines noch nicht vollends geklärten Geschehens	1
DANIEL ZUR WEIHEN	
Anleitung und Kontrolle – Arbeitsbedingungen für junge Komponisten in der DDR der 50er Jahre und deren Folgen	23
LARS KLINGBERG	
Die Debatte um Eisler und die Zwölftontechnik in der DDR in den 1960er Jahren	39
MATTHIAS TISCHER	
Inhaltsästhetik – überzeitlich und zeitbedingt	63
RÜDIGER KOPCZAK	
Aus eigenem Erleben: Komponisten der DDR und ihre Werke im zweiten Programm von Radio DDR	77
FRANK SCHNEIDER	
„Westwärts schweift der Blick, ostwärts treibt das Schiff“ – Die Neue Musik in der DDR im Kontext der internationalen Musikgeschichte	89
ANDRZEJ CHLOPECKI	
Zur Rezeption der Neuen Musik der DDR aus der Perspektive des „Warschauer Herbstes“	107
SIEGFRIED THIELE	
Übungen im Verstummen – Übungen im Verwandeln	117
IRINA SNITKOWA	
Rußlands Musiklandschaft der 90er Jahre	127
NINA NOESKE	
Die beste aller möglichen Welten: Bredemeyers <i>Candide</i> (1981/82)	141
ALBRECHT VON MASSOW	
Autonomieästhetik im Sozialistischen Realismus	157
ALBRECHT VON MASSOW/FRIEDRICH GOLDMANN	
Gespräch	165