

»LANZELOT« – FESTGABE ODER WARNZEICHEN?

GERD RIENÄCKER (1999)

»Himmel. Der Drache, als Saurier, vernichtet nacheinander mehrere Lancelot-Figurationen (in Kostüm, Maske, Bewaffnung aus Requisiten verschiedener Geschichtsperioden und Sagenkreise anachronistisch montiert). Wenn eine verschwunden ist, taucht die nächste auf. Die Lancelots schlagen dem Drachen Köpfe ab, die nachwachsen.« So lautet die Anweisung zum zwölften Bild der Oper »Lancelot«. Dessau widmete sie dem zwanzigsten Jahrestag der Deutschen Demokratischen Republik, *expressis verbis*, wie im Autograph der Partitur vermerkt, »...allen, die in unserer Republik für den Sozialismus kämpfen und arbeiten.«

In der Mitte des Bildes sind Chorrufe zu hören: »Lancelot«. Woher sie kommen, verrät das elfte Bild – Lancelots Verbündete, der Kater, der Esel, drei Arbeiter und ein Kind hören, dass er trotz der ihm übergebenen Waffen zu unterliegen droht, sie rufen nach ihm, und die Gefangenen unter der Erde stimmen ein; es ist dieser Ruf allein, der die Wende bringt. Musikalisch verhilft er dem stückweise eingeblendeten »Lied der Thälmann-Kolonnen« – Paul Dessau hatte es für die Internationalen Brigaden in Spanien 1936 komponiert – erstmals zur inneren Kohärenz und zum Durchbruch.

Lancelot besiegt den Drachen – ein für allemal?

Derlei glaubten die Jubilare, auch der Verfasser dieser Zeilen (vgl. G. Rienäcker 1972), und sie entzifferten die szenisch-musikalischen Vorgänge des zwölften Bildes, der ganzen Oper als Geschichte ihrer selbst – des Kampfes gegen Hitler, der Befreiung durch die Rote Armee, des Aufbaus einer Gesellschaft, die dem Drachen, d. h. dem Faschismus keinen Raum mehr lässt.

Dass die Jubilare sich, ihre Mission, ihr Wirken dergestalt bestätigt sahen, lenkte ihren Argwohn auf, dem Anscheine nach, vergleichsweise periphere Gefilde der szenisch-musikalischen Verfahrensweisen: Moniert wurde die szenische Collage, der Einzug »modernistischer« Kompositionstechniken, namentlich die Clustertechnik und partielle Aleatorik – schien das erstere jene Geschichte zu verklausulieren, die doch auf der Hand lag oder zu liegen hatte, so widersprach das zweite jener eindeutigen Abgrenzung gegenüber der »westlichen« Moderne, die ein Jahr zuvor vom Zentralkomitee der Sozialistischen Einheitspartei gefordert wurde. Es war der herausgehobenen Position des Komponisten Paul Dessau, seinem hohen

Alter – die Deutsche Staatsoper führte die Oper zum fünfundsiebzigsten Geburtstag auf –, der Würdigung seines Exils, vielleicht auch der Furcht vor seinen rabiaten, oft beleidigenden Ausbrüchen gegen »ungewaschene Ohren« (vgl. auch D. Reinhold 1994) geschuldet, dass die Anwürfe zumeist das Licht der Öffentlichkeit scheuten, statt dessen im Verband Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler und in der Kulturabteilung des Zentralkomitees der SED hinter vorgehaltener Hand stattfanden.

Jedoch hatte Paul Dessau in einem Inszenierungsgespräch der Deutschen Staatsoper explizit auf politische Dimensionen des Operschlusses aufmerksam gemacht: Befragt, warum die Autoren und Ruth Berghaus, die Regisseurin der Uraufführung, das Neue so unkonkret gestaltet hätten – es gibt in der Tat nur Blitz und Donner, der Präsident und seine Helfershelfer verschwinden, der Chor formiert sich zum Schlussgesang auf einer Tribüne – antwortete er überraschend deutlich: Um es konkret zu fassen, müsste er klüger sein als Lenin, und das sei er nicht.

Anders als Müller gehörte Dessau der SED an, mehr noch, er war mehreren Repräsentanten des Zentralkomitees, u. a. Kurt Hager wirklich verbunden, und dies aus Überzeugung, dass der von ihnen eingeschlagene Weg schon der richtige sei. Hochtönende Lobreden jedoch, denen jegliches Bedenken zum Opfer fallen müsse, wohlfeile Huldigungen des status quo, Bekundungen, wie herrlich weit man es gebracht habe, lehnte er ab; über Lenin und die Revolution wäre in leisen, nachdenklichen Tönen, nicht bramarbasierend lauthals zu reden (P. Dessau zum Verf. Januar 1970); mitsamt den Errungenschaften stünden Probleme, Schwierigkeiten, Widersprüche, Konflikte im Raume, die zu lösen unweigerlich neue Probleme, Konflikte, Widersprüche zutage brächten; auch bedürfe der sozialistische Aufbau äußerster Kühnheit, der Neugierde als Gierde nach dem Neuen, also des unentwegten Experiments, des Schrittes ins Unabgesicherte; wer hingegen diesem Unterfangen mit aufgewärmt traditionellen Denkmustern zu begegnen suchte, wäre nicht nur inkompetent, sondern »gänzlich verlogen« (P. Dessau 1969). Kein Wunder, dass ihm das Widerspruchvolle interessierte: Collage und Montage, Schönbergs – für ihn immer noch aktuelle – Zwölftontechnik, übergroße Intervalle der Singstimmen, behaftet mit der Aura von Klangbildern serieller oder punktueller Musik, rabiate polyrhythmisch-polymetrische Konfigurationen, partielle Aletorik, Elemente der Musique Concrète und elektronischer Musik. Im überwiegend schroffen, mitunter ans Klirren zerbrechender Glasscheiben gemahnenden Klang, in den zugespitzten Kontrasten der Lautstärke, Artikulation, Klangregister, Klangfarben und Bewegungsabläufe, in den durch Schlaginstrumente vielerorts gemeißelten Ausrufezeichen waren sie als explodierende Kollisionen gegenwärtig, die wohl kaum durch die am Ende herbeigerufenen Freudenfeste gelöst oder

außer Kraft gesetzt werden konnten – dergestalt sagte das musikalische Material die eigentliche Wahrheit, möglicherweise über die Intentionen des Kommunisten Paul Dessau hinaus.

Dass die Politiker ihn zunehmend tabuisieren, wird zunächst als Durchbruch seiner Maximen fehlverstanden; erst in den letzten Jahren ahnt er das Eigentliche, darüber hinaus die Stagnation des Ganzen – sie, der beklemmende Lauf im Kreise, dem alle Ideale junger Menschen zum Opfer fallen, ist das Thema seiner letzten Oper »Leonce und Lena« 1979, und der Sterbende verweigert sich jenem Heldenbegräbnis, das die dem Lebenden angediehene Tabuisierung verewigen, versteinern sollte: Er wird nach jüdischem Brauch verbrannt, die Urne in der Nähe zu Brecht, ohne Reden und Musik auf dem Dorotheenstädtischen Friedhof beigesetzt – durch Freunde und Schüler, die partiell zu den offiziell beargwöhnten Künstlern gehörten!

Stehen Drachen für menschenmordende Diktatoren ein, gibt es Geheimdienste, Gefängnisse, wohin man blickt – nicht nur in Hitlerdeutschland und in der UdSSR – so zeichnen, im Alltag des Drachenreiches und in dem seiner Nachfolger, nun doch die Konturen der Kapitalgesellschaft sich ab und mit ihnen die Konturen aller Gesellschaften, die auf der Manipulation, Ausbeutung der Menschen oder, mit Karl Marx, auf entfremdeter Arbeit gründen: Nicht nur in den blank repressiven Aktionen des Drachen, etwa in seinen Mordversuchen an einer Lanzelot-Puppe ist sie zugegen, sondern auch in Bildern fressender, fernsehender Bürger – Paul Dessau kommentiert sie durch Pseudobarock –, im lustvoll vorweggenommenen Hochzeits- und Trauerzeremoniell der drei Freundinnen, im festlichen Gepränge des Präsidenten aufs Neue. Sie zu überwinden, die Menschen endgültig zu befreien ist Lanzelot angetreten, seit es Drachen und Drachengesellschaften gibt. Misslingt jedoch seine Mission, so gibt es kein Prinzip Hoffnung, es bleiben Menetekel. In solcher Visitation des status quo jedoch laufen Müllers späte Konstatierungen mit Bildern aus der »Hamletmaschine«, mit den Szenen der Drachenwelt zusammen. Und mit dem von Dessau 1978–79 komponierten Amoklauf junger Menschen in »Leonce und Lena«!

Festgabe oder Warnzeichen – so die fragende Überschrift. Sie lässt sich durch alternatives Entweder-Oder nicht beantworten. »Lanzelot« ist Festgabe ohne Abstrich, dennoch oder gerade erst recht Warnzeichen: Ist, in Lanzelots erstem Monolog, von einem Beschwerdebuch die Rede, in das die Winde, Flüsse, Meere alles Leid eintragen, so brennt dies uns Gegenwärtigen sich ein, schmerzender als je zuvor, denn es ist Leid, das den Menschen, der Natur, der Welt zugefügt wurde und wird, und es könnte sein, dass die Welt daran zugrunde geht.