

Störfeuer: Geräusch, Klang & Musik

Komponieren mit und zu Heiner Müller

Joachim Lucchesi

Bertolt Brecht hoffte noch auf die Wirkungsmacht der Musik, die seine Verse bewahren würde »wie die Fliege im Bernstein.«¹ Heiner Müller hielt sich mit ähnlich emphatischen Vergleichen zurück. Auch Brechts früh beginnendes Produzieren von musikbezogenen Texten für die Bühne, sein Verfassen theoretischer Schriften über die Notwendigkeit und Funktion von Musik in seinem Sprechtheater oder sein lebenslanges, unermüdliches Bemühen um Vertonung seiner Texte – all das findet man bei Müller nicht oder deutlich schwächer ausgeprägt. Auf den ersten Blick scheinen musikbezogene Fragestellungen an den Schriftsteller und Dramatiker Müller nur wenig ergiebig zu sein und das zu bestärken, was Reiner Bredemeyer, Bühnenkomponist am Deutschen Theater Berlin, damals über ihn enttäuscht äußerte: dass Müller zur musikalischen Avantgarde der DDR keinen Zugang habe und höchstens die westliche Popmusik im Blick hätte.²

Einen Erklärungsversuch gab der im öffentlichen Bewusstsein wohl präsenteste Müller-Komponist Heiner Goebbels 1990, indem er Zweifel an der Vertonbarkeit von Müllers Texten kundtat, da sich diese in ihrer hermetischen Eigenmusikalität und Abgeschlossenheit jeglicher Hinzufügung von Musik entziehen würden. Anlässlich einer Podiumsdiskussion beantwortete er die Frage »Heiner Müller vertonen?« entschieden mit:

Nein. Die Sprache Müllers hat neben vielen anderen Qualitäten den Vorzug, selbst schon musikalisch zu sein: mit großer Rhythmik ist sie durch Auslassungen, Zäsuren [...] strukturiert und darüber hinaus auch in Klängen komponiert, die [...] Schichten des Inhalts reflektieren [...]. Müller-Texte zu vertonen läuft Gefahr, [sie]

1 Hanns Eisler überlieferte Brechts Satz: »Musik hebt meine Verse auf wie die Fliege im Bernstein«. In: Hanns Eisler. Gespräche mit Hans Bunge. Fragen Sie mehr über Brecht. Übertragen u. erläutert v. Hans Bunge. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1975, S. 66.

2 Vgl. Reiner Bredemeyer im Gespräch mit dem Verfasser um 1985.

mit Effekten auszustatten, Dramatik und Pathos auszufüllen, da wo es Sache des Hörers/Lesers ist, sie zu erleben, als selbständigen Akt.³

Doch vor den Gefahren eines musikalischen ›Sich-Austobens‹ zum Nachteil des Textes hatte bereits Brecht schon ein halbes Jahrhundert früher gewarnt – er berichtete von einem begabten Komponisten, der überzeugt war, dass Wörter wie »libellenflügelart« sich für musikalische »Zwecke« bestens eignen, denn: »An einem solchen Wort kann eine Musik lange herumturnen und eine ganze Masse zeigen.« Und Brecht argwöhnte zurecht, dass die Musik »nach diesen Leuten ihren eigenen Sinn« habe, demnach ein Sinn des Textes sehr leicht stören würde.⁴ Brecht und Müller eint die Position, eine ihre Texte überwuchernde, verdrängende Musik abzulehnen. Doch im Gegensatz zu Müller hat Brecht auf eine ebenso mögliche, bedeutungstiftende Partnerschaft von Musik für seine Texte lebenslang gedrängt.

Dennoch ist inzwischen kaum zu übersehen, wie reich und vielgestaltig sich die vorhandene Musik zu Müllers Texten darstellt. Komponisten und Musiker wie Paul Dessau, Heiner Goebbels, die ›Einstürzenden Neubauten‹, Blixa Bargeld, Wolfgang Rihm, Luca Francesconi, Michael Jarrell, FM Einheit, Hannes Zerbe, ›FUX‹, Berthold Tuercke u. a. haben – mit ganz unterschiedlichen Resultaten – zu Müllers Texten Musik hinzugefügt.

Im Folgenden soll die Zusammenarbeit Heiner Müllers mit Paul Dessau an einem Projekt betrachtet werden, welches Ende der 1960er Jahre den Beginn von Müllers Auseinandersetzung mit dem Musiktheater markiert und starken Einfluss nimmt auf seine weitere Arbeitsbiographie. Ausgewählt wurde diese prägende Zusammenarbeit auch deshalb, weil sie – im Gegensatz zum vielbeachteten Team ›Heiner Müller-Heiner Goebbels‹ – an eher weniger stark beachteten Forschungsrändern angesiedelt ist.

Es ist kein Zufall, dass Müllers erster und prägender Kontakt zur Opernbühne über den Brecht-Komponisten Paul Dessau zustande kam, der – ähnlich Müller später – bereits 1951 mit der Musik zur Oper *Das Verhör des Lukullus* (1951) den ersten großen Kunst-Eklat in der noch jungen DDR ausgelöst hatte. Fand doch die Uraufführung – Ironie der Geschichte – am selben Tag statt, als im ZK der SED die Shdanowschen Thesen zu Fragen des Formalismus und Realismus in der Kunst zum Kanon für die zeitgenössische Kunst der DDR erhoben wurden. Über seinen

3 Heiner Goebbels: Heiner Müller vertonen. Beitrag zur Podiumsdiskussion anlässlich der EXPERIMENTA 6, Frankfurt 1990. In: Donaueschinger Musiktage 1990. https://www.heinergoebbels.com/en/archive/texts/texts_by_heiner_goebbels/read/250 (Zugriff zuletzt am 27.2.2020).

4 Bertolt Brecht: [Texte für Musik]. In: ders.: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. v. Werner Hecht u. a. Bd. 22.1. Schriften 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, S. 32, hier S. 32.

Bezug zur Musik als etwa 30jähriger meinte Müller gewohnt selbstironisch: »Als Paul Dessau einige Zeit nach Brechts Tod zu mir kam und mich fragte, ob ich ein Opernlibretto für ihn schreiben könne, hatte er so viel Opern komponiert, Lukulus und Puntilla, wie ich gehört und gesehen hatte, Tristan und Carmen, eine halbe Butterfly (bis zur Pause) nicht mitgezählt.«⁵

Doch Müllers erster Versuch, aus Brechts *Die Reisen des Glücksgotts* (1939-1953) ein Libretto (1958) zu entwickeln, scheitert. Dazu Müller:

Es blieb bei Fragmenten, Farbenentwürfen, Notizen, einem ausgeführten Bild; für mich eine Erfahrung (ich lernte einiges über Musik, viel über die mögliche Einheit von Politik und Kunst in einer Biografie) und entdeckte Mozart, den großen Dramatiker neben Shakespeare, eine Enttäuschung für Dessau. Er hat sie mir nicht nachgetragen. (W 8, 551)

Nebenbei: die »Enttäuschung« Dessaus war vermutlich nur eine kleine Eitelkeit, denn für ihn zählte Mozart zu seinen »Hausgöttern«.

Fünf Jahre später fragte Dessau erneut mit einem Stoff von Jewgeni Schwarz an, der Märchenkomödie *Der Drache* (1943). Müller war froh, das Libretto schreiben zu können⁶ und teilte mit, dass »Vieles darin, Reime, Repliken, ganze Szenen, Bilder [...] von Paul Dessau zumindest angeregt« (W 8, 551) waren. Und er bekannte viel später gegenüber Alexander Kluge, dass er sich wegen eines von Dessau erwünschten Librettos für die Gattung Oper habe »interessieren müssen, die mich ursprünglich nie interessiert hat.«⁷

1965 hatte Benno Besson am Deutschen Theater in Berlin die Märchenkomödie *Der Drache* von Jewgeni Schwarz inszeniert. Diese Inszenierung war damals eine der erfolgreichsten und wurde international beachtet. Paul Dessau antwortete auf die Frage, was ihn an der Märchenkomödie interessiere: »Die politische Haltung des Stoffes.«⁸ Die Komödie entstand 1943 im eingeschlossenen Leningrad

5 Heiner Müller: [Seit ich ihn kenne...]. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Berlin: Suhrkamp 2005, S. 551-552, hier S. 551; im Folgenden wird die Sigle »W« mit Band- und Seitenzahl verwendet.

6 Vgl. Heiner Müller: Drachenoper. Libretto zur Oper »Lanzelot« von Paul Dessau. Nach Jewgenij Schwarz »Der Drache«. Mitarbeit: Ginka Tscholakowa. In: ders.: W 3, S. 411-448.

7 Heiner Müller: Anti-Oper, Materialschlachten von 1914, Flug über Sibirien: In: ders.: W 12, S. 391-412, hier S. 393.

8 Äußerung von Paul Dessau im Radio-DDR-Musikklub am 30.9.1972; zit.n.: Sigrid/Hermann Neef: Deutsche Oper im 20. Jahrhundert. DDR 1949-1989. Berlin u. a.: Lang 1992, S. 93. Im Programmheft zur Uraufführung des *Lanzelot* an der Deutschen Staatsoper Berlin hatte Paul Dessau 1969 unter dem Titel *Die Oper – eine heutige Kunstgattung?* dazu ausgeführt: »Die Märchen von Jewgeni Schwarz scheinen mir schon deshalb zur Vertonung geeignet, weil sie mit ihren vielseitigen, phantasievollen und gesellschaftsbezogenen Aussagen der Musik reichen

und zeigt die menschlichen Deformierungen in Zeiten von Krieg, Hunger, Sterben und Diktatur. Es ging es vor allem um den deutschen Vernichtungskrieg, doch das Stück konnte auch auf den Diktator Stalin der 1930er Jahre bezogen werden. Müller habe diesen Zusammenhang gesehen, als er sich 1970 über die Problematik von Stückparabeln äußerte, und charakterisiere deshalb

die Parabel mit ihrer großzügigen, aber unscharfen Art der Konfliktwiedergabe als ein historisch mögliches ästhetisches Manöver, um auf die Konfrontation Sozialismus – Kapitalismus zu reagieren und dabei Stalins Schreckensherrschaft zu verschweigen, solange der Kampf dem deutschen Faschismus gelten musste.⁹

Das Stück war am Deutschen Theater als Parabel inszeniert worden; und wurde auch so in der DDR-Erstpublikation bezeichnet. Doch 1977, zwölf Jahre nach der Theaterpremiere, hatte sich die offizielle Lesart der Märchenkomödie inzwischen vorsichtig gewandelt – man gestand ein, dass das Theaterstück mehrschichtiger sei als nur ein Gleichnis über Faschismus und Krieg.

Im Schauspiel von Jewgeni Schwarz werden der uralte Drache und die von ihm beherrschten Kleinstadtbewohner*innen in ihrem eingespielten vierhundertjährigen Miteinander aufgeschreckt: der fremde ›Berufs-Drachentöter‹ Lancelot tritt siegesbewusst in ihr Leben. Nur – die Einwohner*innen wollen nicht errettet werden, denn ihr Drache ist längst bequeme Gewohnheit, eine feste Größe ihres Alltags geworden. Nur die schöne Elsa, in die sich Lancelot verliebt, hilft ihm, den Drachen zu besiegen. Doch am Ende feiern alle den falschen Helden, der eine neue Drachenherrschaft beginnt. Schwer verletzt und enttäuscht verlässt Lancelot die Stadt.

Heiner Müller übernahm die Stückidee, Geschichte im Zeitraffer ablaufen zu lassen: So funktioniert der Gewaltmechanismus von Drachenherrschaft ebenso auf feudaler wie auf monarchischer, kolonialer, imperialer, faschistischer und stalinistischer Basis. Und alte Herrschaft entsteht nach dem Tod des Ungeheuers aufs Neue – der abgeschlagene Drachenkopf wächst nach und ragt in die Zukunft hinein. Müller verschärft dies in seinem Libretto, indem er die Drachenherrschaft in der Steinzeit beginnen lässt und zwischen ihr und der Moderne die zeitliche Distanz aufhebt. Umgesetzt wird dies bereits im 1. Bild: Der Drache ret-

Stoff geben. Gerade die Märchenkomödie ›Der Drache‹ mit ihren aktuellen gesellschaftlichen Auseinandersetzungen, in der ›Der Drache‹ mit ihren aktuellen gesellschaftlichen Auseinandersetzungen, in der der Drache als Symbol für den Faschismus und sein großer Gegenpart Lancelot als Sinnbild für die Befreiung von jeglicher Ausbeutung stehen, bietet ihn in besonderem Maße: Ein Stoff mit den Problemen unserer Zeit, unseres Kampfes um Sozialismus und Frieden.«; zit.n. Paul Dessau: *Opern*. Hg. v. Fritz Hennenberg. Berlin: Henschel 1976, S. 126f., hier S. 126f.; siehe auch *Theater der Zeit* 15 (1970), H. 3, S. 13.

9 Neef: *Deutsche Oper im 20. Jahrhundert*, S. 93.

tet die Menschen einer Steinzeit-Landschaft vor der tödlichen Cholera, indem er das verseuchte Wasser eines Sees mit seinem Feueratem »abkocht«.¹⁰ Müller wählt das doppelsinnige Wort »abkochen« und bringt es mit dem Fabel-Drachen ebenso in Verbindung, wie mit dem machtbewussten, Latein sprechenden Steinzeit-Medizinmann, dessen Forderung nach der Sterilisation des Wassers sich noch unerkanntes, späteres Menschheitswissen zunutze macht. Mythos, Märchen und Neuzeit sind zwar schon bei Schwarz angelegt, doch erst Müller formt die Gleichzeitigkeit verschiedener Zeitebenen in einer Figur und einer Situation zu einem strukturprägenden Element.

Auch deshalb bestand er zum einen auf einer klaren Abgrenzung zwischen seinem Libretto und der russischen Stückvorlage. Mit Hilfe der im Libretto genannten Mitautorin, der bulgarischen Theaterwissenschaftlerin Ginka Tscholakowa, Müllers damaliger Ehefrau, bekam Müller Zugang zum russischen Original; doch es war ihm zu sehr ein Boulevardstück.¹¹ Zum anderen gelangt Müller, der nur wenige Jahre zuvor die Gattung Oper mit ihren musiktheatralen Möglichkeiten ignoriert hatte, unter dem prägenden Einfluss Dessaus und seiner Frau, der Regisseurin Ruth Berghaus, zu neuen Einsichten:

Die Oper ist dem Formalisierungszwang und Traditionsdruck stärker unterworfen als das Schauspiel. Sie braucht den stärkeren Materialwiderstand. [...] Die Oper kann in höherem Grad als das Schauspiel ein operatives Genre sein: Was man noch nicht sagen kann, kann man vielleicht schon singen. [...] Jeder Gesang enthält ein utopisches Moment, antizipiert eine bessere Welt. [...] Im Prozess der Entwicklung des Theaters vom Laboratorium zum Instrument sozialer Fantasie kommt der Oper eine führende Rolle zu.¹²

Müller befragt in seinem Text *Sechs Punkte zur Oper* (1970), der bald nach dem *Lancelot* (1967/68) entstand, auch die WerkGattung Oper. Er wendet ein, dass »kein neues Theater mit alten Stücken« (W 8, 161) begründet werden könne. Man müsse die Oper aus ihrer feudal-aristokratischen Überkommenheit in demokratische Formen überleiten, wo die Kunst mit dem Publikum diskutieren kann. Ein kleines Beispiel dafür mag der Vorschlag von Bühnenarbeiter*innen der Berliner Staatsoper gewesen sein, den ursprünglichen Titel *Drachenoper* (in dem ein wenig *Die Dreigroschenoper* (1928) mitklang) in *Lancelot* umzuändern.

10 »Interpret [...] der Herr Drache vom Goldenen Pfuhl ist unser Retter / Wenn er mit seinem feurigen Atem für uns etwas tut / Und unser Wasser, den See, gnädigst abzukochen geruht.« Paul Dessau: *Lancelot. Oper in 15 Bildern. Libretto: Heiner Müller nach der Märchenkomödie »Der Drache« von Jewgeni Schwarz (Mitautorin Ginka Tscholakowa)*. In: ders.: *Opern*, S. 89-122, hier S. 93.

11 Vgl. Neef: *Deutsche Oper im 20. Jahrhundert*, S. 96.

12 Heiner Müller: *Sechs Punkte zur Oper*. In: ders.: *W 8*, S. 161f.

Müllers Montage unterschiedlicher Zeiten, Räume und Landschaften im Opernlibretto korreliert mit Dessaus Musik, die historisch unterschiedliche Stilmodelle der Musikgeschichte aufgreift und damit sinnhafte, ›sprechende‹ Zusammenhänge stiftet. So dient eine aus Peter Tschaikowskis Oper *Eugen Onegin* (1879) entnommene Walzermelodie als Zitat für die Zwischenmusik nach dem 1. Bild, in dem der Drache mittels Feueratem die Wasserstelle der Steinzeitmenschen ›abkocht‹ und sie so, wie schon angemerkt, vor der tödlichen Cholera errettet. Das musikalische Zitat ist polymorph deutbar, denn es spielt selbstreferentiell mit der Gattung Oper und verweist zugleich auf die ihr zugrunde liegende ›russische‹ Märchenkomödie von Jewgeni Schwarz. Ebenso ermöglicht es im *Lancelot* eine vielschichtige Figurenzeichnung des sich als ›Menschenfreund‹ und sensiblen ›Kunstkenner‹ tarnenden Drachen, der mit diesem Trick einen auf Hitler und Stalin verweisenden Terror gegenüber der eigenen Bevölkerung verschleiert. Und schließlich entspricht die beschwingte Walzermelodie der naiven Freude von Steinzeitmenschen, die sich durch den Drachen erlöst und gerettet sehen. Auch das kurze 2. Bild ist ähnlich vielschichtig und besteht stilistisch aus einem an den *Rosenkavalier* (1911) von Richard Strauss erinnernden Terzett, bei dem Elsas drei Freundinnen ihr anlässlich der Auslieferung an den jungfrauenverzehrenden Drachen die ›Rose der Auserwähltheit‹ überreichen. Das Bühnenbild wechselt dazu von der ›Steinzeitsiedlung‹ in einen von Müller geforderten »Wald im Jugendstil«. ¹³ Schon in diesen zwei kurzen Bildern am Beginn der Oper entfalten sich heterotopische und heterochronische Strukturen anhand der aufgezeigten Räume, Orte und handelnden Personen am Zeitstrahl des Handlungsverlaufs sowie der dazu erklingenden, musikgeschichtlich verortbaren Musik. Im 8. Bild versucht der Drache, seine Unsicherheit gegenüber Lancelot mit einer Lach-Arie zu verbergen, welche auf die Buffo-Arie und die italienische Koloratur-Arie des frühen 18. Jahrhunderts anspielt. Und überhaupt geriert sich der Drache als profunder Musikkenner, der sich zu seinem auf Tötung Lancelots ausgerichteten Kampftraining im 9. Bild von Kammermusik begleiten lässt, die an atonale Werke der Schönberg-Schule erinnert. In Müllers Bühnenanweisung heißt es dazu: »Eine Harfenspielerin, ein Flötist und ein Violaspieler (auf der Bühne) begleiten den Kampf. Wenn die Musik auf einen Fehlschlag des Drachen aussetzt, frißt der Drache die drei Musiker auf.« ¹⁴

Dessaus *Lancelot*-Musik, die sich durch ein breites Spektrum musikalischer Formen, Stilzitate und Leitmotive auszeichnet, bedarf zugleich eines strukturellen ›roten Fadens‹, also einer auditiven Wiedererkennbarkeit durch das Publikum.

13 Dessau: *Lancelot*, S. 93 (Kursivierung der Regieanweisung).

14 Dessau: *Lancelot*, S. 108 (Kursivierung der Regieanweisung); vgl. dagegen die Regieanweisungen zu Szene neun in W 3, 433.

So sind prägnante, stets wiederkehrende musikalische Motive den Bereichen des Drachen und Lancelots hinzugefügt.

Die musikalische Charakterisierung des Drachen deutet auf dessen permanente Unruhe und Verunsicherung hin: Rastlos ändert sich »seine« Musik, das rhythmisch-metrische Gefüge ist instabil, es kommt immer wieder zu irregulären Tempowechseln. Musiziert wird in hoher Lautstärke; die voluminöse Basstuba dröhnt mächtig und die lärmenden Pauken künden von schierer Brutalität. (Die Blechblasinstrumente und die Pauken waren schon zu Mozarts Zeiten instrumentalklangliche Insignien für Militär, Triumph und Tod.) Das ständige Auf und Ab der Intervallsprünge schafft eine Zerklüftung, die hier als groteske Übersteigerung fungiert.¹⁵

Da der Drache durchgängig in allen menschheitsgeschichtlichen Epochen existiert, werden ihm folgerichtig auch Bereiche der elektroakustischen, der elektronischen Musik und des Geräuschs beigegeben, die ja Bestandteile der Musik seit dem 20. Jahrhundert bis heute sind. Sie werden ausgestrahlt durch Lautsprecher, die zugleich auch sichtbares, bedeutsames Machtsymbol der Drachenstadt sind und auf die mediale Allherrschaft des Drachen verweisen. Man hört Klangballungen der elektrischen Orgel und dröhnende Fluggeräusche, die auf das Kreisen des Drachen über der Stadtlandschaft verweisen.

Dass sich der Drache, wie schon erwähnt, mit anspruchsvoller Kammermusik als Kenner und »Musik-Gourmet« umgibt, deutet eindringlich auf dessen gefährlich-abgründige Komplexität und Maskenhaftigkeit. Sein zuvor lärmender Ton schlägt jählings um in zivilisierte »Gedämpftheit«, Verbindlichkeit und Höflichkeit, die Regeln bürgerlicher Etikette und Diplomatie beherrschend. Auch in der menschlichen Erscheinungsform als körperlich gebrechlicher Greis ist ihm nicht zu trauen – gerade in diesem Rollenspiel ist seine Gefährlichkeit besonders hoch.¹⁶

Für die lyrisch angelegte und melodisch-kantabel gestaltete Bariton-Partie des Lancelot hatte Paul Dessau einen Sechstonakkord und eine zwölftönige Melodie entwickelt, die beim beginnenden Blickkontakt zwischen Lancelot und Elsa erstmals erklingt. Da Lancelot in Bezug gesetzt wird zu Personen und Ereignissen der Geschichte, reagiert die Musik darauf. So benutzt Dessau im 10. Bild musikalische Verweise auf Johann Sebastian Bachs Passionen über das Leiden und Sterben Jesu, oder er zitiert sich selbst, indem er sein berühmtes Spanienlied von 1936 (*Die Thälmann-Kolonnen/Spaniens Himmel breitet seine Sterne*) in die Oper und für die Figur des Lancelot einbringt. Auch aus seiner Oper *Die Verurteilung des Lukullus* (1951) verwendet Dessau Musik.

15 Vgl. Gerd Rienäcker: Zur musikdramaturgischen Gestaltung im Opernschaffen von Paul Dessau anhand seiner Oper »Lancelot«. In: Jürgen Elsner/Giwi Ordshonikidse (Hg.): Sozialistische Musikkultur. Ost-Berlin: Neue Musik 1977, S. 164–227, hier S. 170.

16 Vgl. Rienäcker: Zur musikdramaturgischen Gestaltung, S. 174f.

Der Komponist unterläuft immer wieder musikalische Erwartungshaltungen des Opernpublikums, indem er für den Drachen – statt lärmend-dissonanter Klanggebärde – auch bildungsbürgerlichen Wohlklang komponiert: der schöne Schein als aalglatte Maske. So erklingen im 3. Bild, während der Drache dem Sekretär seine Memoiren diktiert, Vibraphon, Röhrenglocken und Vokalisieren eines Frauenchors. Dazu betrachtet er wohlgefällig in einer Spiegelwand »seine wechselnden Spiegelbilder (vom Saurier bis zum Industriekapitän)« und erinnert sich: »Am Anfang war ich. Das Ende der Welt war mein Anfang. Meine Mütter habe ich nicht gezählt. Meine erste Geburt dauerte viertausend Jahre. Ich aß meine Väter und zeugte mit meinen Müttern mich. *Hinter der Szene Frauenchor mit Vokalisieren.*«¹⁷

Heiner Müller hatte verschiedentlich betont, dass er beim Schreiben nicht mit Allegorien, sondern mit Metaphern arbeite. Allegorien würden sich nur auf einen Begriff verengen, während eine Metapher vielschichtige Bezüge entfalten kann. Nach der Lektüre des Romans *Paradiso* (1966) von José Lezama Lima, den Müller in der westdeutschen Ausgabe von 1984 besaß, verwies er nochmals auf seinen *Lanzelot*:

Es gibt einen theologischen Untergrund, einen biblischen Kontext in den apokryphen Schriften der Apokalypse. Eine Deutung findet sich bei dem kubanischen Schriftsteller Jorge de Lima [sic!] in seinem Roman ›Paradiso‹. Der heilige Georg, der Drachentöter, muß, damit überhaupt noch etwas klappt, selbst zum Drachen werden, hingegen wird der Drache zu einem Wesen aus Kristall und Juwel. Es findet ein Austausch zwischen Gut und Böse statt, anstelle der Dualität tritt eine Dialektik ein: Ohne zum Drachen zu werden, kann der heilige Georg nichts mehr ausrichten. Der Drache aber wird zu etwas Schöнем.¹⁸

Müllers beschriebener dialektischer Austausch zwischen Gut und Böse bestimmt auch den Stückschluss mit seinem fragwürdigen, ja provozierenden Happy End. Nach dem fast aussichtslosen Kampf gegen den Drachen und seine Drachensaat, die in den Bürgern der Stadt wie eine Seuche zu keimen begonnen hatte, steht der Vermählung Lanzelots mit Elsa nichts mehr im Weg. Eine an dieser Stelle vom Libretto-Text abweichende Bühnenanweisung lautet in der Werkausgabe: »*Das Theater verwandelt sich in eine utopische Landschaft und füllt sich mit Menschen und Tieren aller Zonen. Tanz aller mit allen.*« (W 3, 448) Müller evoziert das biblische Bild einer paradiesisch-utopischen Landschaft, in der alles Trennende zwischen Mensch, Tier und Natur aufgehoben ist. Aber das Bild ist brüchig, es verweist auf alte und neue Merkmale propagandistischer Heilsversprechungen. Aus Müllers Perspektive findet der »*Tanz aller mit allen*« auf niedergerissenen Hausruinen

17 Dessau: *Lanzelot*, S. 94 (Kursivierung der Regieanweisung).

18 Zit. nach Neef: *Deutsche Oper*, S. 100.

statt, deren unzerstörte Keller die Vergangenheit und Zukunft prägenden Weltkatastrophen geschichtsverdrängend aufbewahren. Ihr Ausräumen stand bis zur Opernpremiere 1969 noch an – und reicht weit über sie hinaus.

Paul Dessau hatte die Partitur des *Lanzelot* mit einem Vorspruch versehen: »Allen, die in unserer Republik / für den Sozialismus kämpfen und arbeiten, / widme ich zum XX. Jahrestag / der Deutschen Demokratischen Republik / diese Oper.«¹⁹ In der DDR-Kinowochenschau *Der Augenzeuge* wurde 1969 gezeigt, wie er gemeinsam mit Heiner Müller ein Exemplar der Opernpartitur dem damaligen Kulturminister der DDR Klaus Gysi überreicht. Hinweise wie diese hatten in der DDR zu der Sichtweise geführt, der Drache sei eine Allegorie des Imperialismus, der Drachentöter Lanzelot eine der Arbeiterklasse. Dabei ist Dessaus Widmung keineswegs eindimensional zu verstehen: Ist die Oper den für den Sozialismus in der DDR Kämpfenden und Arbeitenden in Dankbarkeit gewidmet, oder ist sie nicht zugleich auch eine Aufforderung zur kritischen Befragung des täglichen Kampfes für den Sozialismus? Die komplexen Fragen des Librettos, seine Benennung von nicht Auflösbarem gehen in die Widmung mit ein.

Nach ihrer Uraufführung an der Ost-Berliner Staatsoper im Dezember 1969 (Regie: Ruth Berghaus, Dirigent: Herbert Kegel) erfolgte nur noch eine weitere Inszenierung 1971 in Dresden und im selben Jahr an der Bayerischen Staatsoper München. 1988 hatten Schauspieler*innen des Staatsschauspiels Dresden das *Lanzelot*-Libretto ohne Dessaus Musik inszeniert und führten es erfolgreich zwei Jahre lang auf. Erst am 23. November 2019 erfolgte eine weitere, vom Publikum gefeierte Inszenierung dieser Oper am Weimarer Nationaltheater in der Regie Peter Konwitschnys; sie wurde – nach fast 50jähriger Abwesenheit auf den Opernbühnen – auch zu einer längst überfälligen Wiederentdeckung der Zusammenarbeit von Heiner Müller und Paul Dessau.²⁰

19 Dessau: *Lanzelot*, S. 89.

20 »Regisseur Peter Konwitschny verlegt das inzwischen selbst historisierte Gegenwartsstück in unsere Zeit, indem er den sozialistischen Totalitarismus durch den Konsumterror des Kapitalismus ersetzt. Der Drache mutiert zum Tauchsieder, den auf einmal jeder haben will, dass dem Monster immer wieder eine Jungfrau geopfert werden muss, wird als notwendiges Übel hingenommen. Bühnenbildner Helmut Brade hat dafür variable Räume auf die Drehbühne gesetzt, die ebenso ein Spießerwohnzimmer abbilden wie den Elektromarkt oder eine Schulklasse, das Schlagzeug wird in Käfigen rein und rausgefahren, die schnellen Szenenwechsel funktionieren reibungslos. Heiner Müllers Libretto ist anspielungsreich, gespickt mit bissigem Humor und zahlreichen Verweisen auf andere Texte und politische Fragen, die nach wie vor aktuell sind. Was ist mit dem Begriff ›Freiheit‹ gemeint? Freiheit für wen? Freiheit wovon? Freiheit zu was? [...] So macht diese betont antikoloniale Oper mit ihrem Zitatentum und einer überhaupt nicht gealterten Modernität beim Hören und Zuschauen größten Spaß und sorgt spätestens beim Finale mit Bootsflüchtlingen auch für Entsetzen darüber, in welcher heillosen Welt wir uns eingerichtet haben.« Uwe Friedrich: »Lanzelot« ist eine sensationelle

Literatur

- Brecht, Bertolt: [Texte für Musik]. In: ders.: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. v. Werner Hecht u. a. Bd. 22.1. Schriften 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, S. 32, hier S. 32.
- Dessau, Paul: Lancelot. Oper in 15 Bildern. Libretto: Heiner Müller nach der Märchenkomödie »Der Drache« von Jewgeni Schwarz (Mitautorin Ginka Tscholakowa). In: ders.: Opern. Hg. v. Fritz Hennenberg. Berlin: Henschel 1976, S. 89-122.
- Dessau, Paul: Die Oper – eine heutige Kunstgattung? In: ders.: Opern. Hg. v. Fritz Hennenberg. Berlin: Henschel 1976, S. 126f.
- Eisler, Hanns: Gespräche mit Hans Bunge. Fragen Sie mehr über Brecht. Übertragen u. erläutert v. Hans Bunge. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1975.
- Friedrich, Uwe: »Lancelot« ist eine sensationelle Opern-Wiederentdeckung. In: MDR KULTUR (24.11.2019). <https://www.mdr.de/kultur/empfehlungen/oper-lancelot-dnt-weimar-100.html> (Zugriff zuletzt am 21.3.2020).
- Goebbels, Heiner: Heiner Müller vertonen. Beitrag zur Podiumsdiskussion anlässlich der EXPERIMENTA 6, Frankfurt 1990. In: Donaueschinger Musiktage 1990. https://www.heinergoebbels.com/en/archive/texts/texts_by_heiner_goebbels/read/250 (Zugriff zuletzt am 27.2.2020).
- Müller, Heiner: Drachenoper. Libretto zur Oper »Lancelot« von Paul Dessau. Nach Jewgenij Schwarz »Der Drache«. Mitarbeit: Ginka Tscholakowa. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 3. Die Stücke 1. Berlin: Suhrkamp 2000, S. 411-448.
- Müller, Heiner: Sechs Punkte zur Oper. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Berlin: Suhrkamp 2005, S. 161f.
- Müller, Heiner: [Seit ich ihn kenne...]. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Berlin: Suhrkamp 2005, S. 551f.
- Müller, Heiner: Anti-Oper, Materialschlachten von 1914, Flug über Sibirien: In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 12. Gespräche 3, 1991-1995. Berlin: Suhrkamp 2008, S. 391-412.
- Neef, Sigrid/Hermann: Deutsche Oper im 20. Jahrhundert. DDR 1949-1989. Berlin u. a.: Lang 1992.
- Rienäcker, Gerd: Zur musikdramaturgischen Gestaltung im Opernschaffen von Paul Dessau anhand seiner Oper »Lancelot«. In: Jürgen Elsner/Giwi Ordshonikidse (Hg.): Sozialistische Musikkultur. Ost-Berlin: Neue Musik 1977, S. 164-227.

Opern-Wiederentdeckung. In: MDR KULTUR (24.11.2019). <https://www.mdr.de/kultur/empfehlungen/oper-lancelot-dnt-weimar-100.html> (Zugriff zuletzt am 21.3.2020).