

»Musik muss Widersprüche enthalten ...«

Bach-Variationen. Eine Hommage

Daniela Reinhold

EINLEITUNG

Paul Dessaus neben der Oper *Die Verurteilung des Lukullus* wohl am häufigsten gespieltes Werk, die zwischen Juni 1962 und April 1963 entstandenen *Bach-Variationen für großes Orchester*, bündeln viele Eigenheiten des Komponisten. Johann Sebastian Bach liefert darin neben seinem Sohn Carl Philipp Emanuel das musikalische Themenmaterial – er gehört, neben Arnold Schönberg, zu den »Vätern«, auf die sich Dessau immer wieder bezieht. In das Stück integriert er Verarbeitungsvorschläge seines Schülers Friedrich Goldmann sowie seines Freundes Rudolf Wagner-Régeny – ein Verweis- und Verknüpfungsprinzip, das Dessau vielfach anwendet. Die Komposition eröffnet in der Einleitung eine tonsymbolische Verkettung, die beide »Säulenheiligen«, Johann Sebastian Bach und Arnold Schönberg, im Anagramm aufruft – ein Verfahren, das dieses Werk ebenfalls mit vielen anderen verbindet. Die *Bach-Variationen* haben Momente von einfacher Fasslichkeit und solche von komplexer Verschlungenheit, sie sind durchsichtiganalytisch und spröde-agitatorisch, sie arbeiten mit Instrumenten und Zeichen, die als Träger geronnener Geschichte und Dramaturgien verstanden werden können. Sie feiern – wie Paul Dessau in seinem gesamten Schaffen – die Vordenker und das Widersprüchliche.

1967 drehte der Regisseur Richard Cohn-Vossen im DEFA-Studio für Dokumentarfilme einen Film über Paul Dessau, der den Komponisten zeigte, wie es charakteristischer kaum sein könnte: Sein Musikverständnis, seine kompositorischen Absichten, sein Denken, sein Witz, sein pädagogischer Impetus wurden in einer harten Collage divergierender Situationen vermittelt – während einer Probe der *Bach-Variationen* mit der Staatskapelle Berlin, in einer Unterrichtsstunde mit Schülern der Z euthener O berschule sowie in kurzen G esprächspassagen. D as Filmporträt ist das Zeugnis eines ganzheitlichen künstlerischen Willens, der mit der Musik auch ihre Zuhörer wie die gesamte Gesellschaft zu geistiger Aktivität und Veränderungsbereitschaft anregen möchte. An diesem Film wird zugleich die ganze Widersprüchlichkeit eines solchen auf die DDR projizierten Strebens deutlich: Er verschwand Mitte der 1970er Jahre von der Leinwand, weil der Regisseur nach der Ausbürgerung Wolf Biermanns das Land verlassen hatte. Erst kurz vor

dem Ende der DDR, lange nach Dessaus Tod, erreichte der Streifen wieder jene »mündigen« Bürger, für die seine Botschaften gedacht waren. Einige der Aussagen seien hier neben Dessaus Ausführungen zu den *Bach-Variationen* im Programmheft der Schweriner Uraufführung vom 9. Juni 1963 herangezogen.

1972 erschien in Berlin unter dem Titel *Zu einigen Aspekten dialektischer musikalisch-dramaturgischer Figureninterpretation in neueren Werken des Operschaffens der Deutschen Demokratischen Republik* eine Dissertation, die sich dem Werk des Übervaters der DDR-Musik, Paul Dessau, zuwendete. Gerd Rienäcker rückte in dieser Arbeit bereits im Titel die Dialektik und damit das Widersprüchliche ins Zentrum. Auch danach zog sich die Auseinandersetzung mit dem Werk von Dessau wie ein roter Faden durch seine Bibliographie. In dieser Beschäftigung spiegelte sich mehr als einfache Faszination. Beide verband das Denken in Widersprüchen und Unbequemlichkeiten, das bei dem einen seinen Niederschlag in Musik, bei dem anderen in Aufsätzen und Vorträgen fand. Und so lassen sich in den Strukturelementen von Dessaus Werk vielleicht Analogien finden, lassen sich variativ und assoziativ mit Hilfe von Erinnerungen und gewiss auch subjektiven Wahrnehmungen Facetten einer Affinität herauschälen. Diese mögen – wie die Anagramme der Überväter in der Komposition – Fäden eines subkutanen Gedankennetzes zwischen »Lehrern« und »Schülern«, die sehr wohl beide Richtungen, die Vorläufer und die Nachfolger, betreffen, aufzeigen.¹

THEMA

Das erste Thema der *Bach-Variationen* bedient sich eines Bauerntanzes von Carl Philipp Emanuel Bach. Nach der fast pointilistischen Einleitung dient dessen historische Vertrautheit als populär-zupackender Einstieg. Doch sogleich wird es dissonant geschärft, erhält Reibungsflächen und Spannungspunkte. Dessau begründet das Verfahren so: »Ausdrucksmittel, wenn sie simplifiziert werden, stellen eine Verlogenheit dar.«

Im Musikverständnis der DDR-Kulturpolitik in den frühen 1970er Jahren ist eine solche Feststellung keine Selbstverständlichkeit. Ein opulenter Klassizismus der edlen Einfalt soll immer noch bestenfalls von schrägen Tönen für als gesellschaftlich negativ angesehene Positionen ergänzt werden. Leitbild ist seit den frühen 1950er Jahren Ernst Hermann Meyer. Am 17. November 1973 wird unter verordnet größter öffentlicher Anteilnahme dessen Oper *Reiter der Nacht* an der Berliner Staatsoper uraufgeführt. Sie soll vor allem eines leisten – einen Gegenentwurf zu jener musikalischen und inhaltlichen Komplexität herstellen, den am 16. Februar des folgenden Jahres die Uraufführung von Paul Dessaus *Einstein* auf einen Text von Karl Mickel an der Staatsoper verheißt. Denn ein Richtungsstreit tobt, steht Dessau doch schützend vor einer jungen Komponistengeneration, die sich die Materialtechniken der Neuen Musik nicht mehr von ideologischen Maßgaben ausreden lassen will.

Gerd Rienäcker wiederum fragt am Ende jener Spielzeit 1973/74 die Schülerin der 11. Klasse, die sich bei ihm zum Vorgespräch in Sachen Musikwissenschaftsstudium an der Humboldt-Universität angemeldet hat, als erstes: »Meyer oder Dessau – wer ist Ihnen näher?« Und die spontane, wenn auch mehr instinktive Antwort »Dessau« löst neben dem die Meyer-Oper treffenden Bonmot »Pferd im Dunkeln« einen – wohl zunächst überfordernden, doch dann unvergesslichen – Monolog über Neue Musik und ihre Notwendigkeit aus, der in einem Hohelied auf die Fähigkeiten der Musik generell und vor allem der Oper gipfelt, mehrschichtigem Denken zu dienen, gleichzeitig die verschiedenen Seiten einer Medaille, das Sowohl-als-auch zu beleuchten. Ihr Potential aber würde durch Schwarz-Weiß-Denken, Einschichtigkeit, langweiliges Nacheinander verraten, sie wäre denen ausgeliefert, die sie, statt zur Erweiterung des Verstandes, zur Verdummung und Manipulation einsetzen wollten – um mit Dessau zu sprechen: »Ausdrucksmittel, wenn sie simplifiziert werden, stellen eine Verlogenheit dar«. Musikwissenschaft als Analyse musikalischer Prozesse in Hinblick auf solche Potentiale schien fortan ein lohnendes Ziel.

I. VERÄNDERUNG

Im Pizzikato löst Dessau die Griffigkeit des Bauerntanzes auf, dessen Intervalle werden ausgetauscht und zwischen den Instrumenten hin- und hergereicht. Das kompakte Thema bekommt eine seltsame Leichtigkeit. »Wir wollen hier Kammermusik spielen«, sagt der Komponist zu den Musikern.

Den Begriff für diese Absicht liefert Gerd Rienäcker auch den Studienanfängern: Durchhörbarkeit. Dieser hat als ästhetischer Maßstab für Komposition und Interpretation gleichermaßen zu gelten, für zeitgenössische wie historische Musik. Mozart wird auf diese Fähigkeit befragt und vor allem Richard Wagner. Das Seminar über dessen Opern liefert den Überraschungseffekt: Nicht der vollbesetzte Orchestersatz kennzeichnet sie über weite Strecken, sondern wechselnde, fast kammermusikalische Besetzungen. Und ein zu diesem Zeitpunkt noch längst nicht unumstrittener »Star« am Interpretenhimmel, der zunächst die Alte Musik, zum Beispiel Monteverdi, dann Bach und Mozart vom schwülstigen Klangbrei erlöst, sie durchhörbar macht, ihre Reibungsflächen zeigt und die einander widerstrebenden Kompositionsstränge, erreicht das Musikgeschichtsseminar der Humboldt-Universität in Ost-Berlin – Nikolaus Harnoncourt. »Wir wollen hier Kammermusik spielen« und »Musik als Klangrede«²: Beides steht Pate für Analyseübungen, die nicht allein Noten, sondern mit ihnen auch Gedanken erkennen wollen.

2. VERÄNDERUNG

Als Marsch kommt nun das Thema von Carl Philipp Emanuel Bach daher. Während des Ersten Weltkriegs in der Militärkapelle des 84. Infanterieregiments hatte sich Dessau den Musiziergestus der Blasmusik angeeignet und die Sprache des Militärmarsches später gern musikalisch aufgelöst und bloßstellt. Auch der Bauern- tanz klingt nun ähnlich pervertiert und trivialisiert wie jener Marsch, mit dem die Soldaten in der *Verurteilung des Lukullus* ihren Feldherrn im Mausoleum abliefern – »Servus, Lakalles! Wir sind quitt, alter Bock!«

Es ist die Dialektik von Gefährlichkeit und Banalität, die eine musikalische Analyse an solchen Stellen aufzeigen kann: Ein Mittel der Macht wird verkehrt zu einem Mittel ihrer Verhöhnung. Allerdings ist das Assoziationsfeld dünn, auf dem sich die Figuren in der Oper wie die Gesten in der absoluten Musik bewegen – »Nun muss sich alles, alles [auch wieder] wenden!«, um mit Franz Schubert und Ludwig Uhland (*Frühlingsglaube*) zu sprechen. Dialektische musikalisch-dramaturgische Interpretation heißt auch, Figuren und Gesten von verschiedenen Seiten zu beleuchten – von der, die der eventuelle Text erzählt, von der, die das thematische Material erzählt, die die Instrumente aufscheinen lassen und die verhüllten Bezüge zu anderen Werken, anderen Komponisten, anderen Zeiten. Oper als Kunstgebilde und nicht nur als Gefäß für die Illustration zwischenmenschlicher Befindlichkeiten, Musik als Spiel aus Zeit und Form, doch weit mehr als ein tönend bewegter Fluchtstoff aus der Wirklichkeit: »Servus Lakalles«, es gibt kein getrenntes Gut oder Schlecht, »[mindestens] zwei Seelen wohnen, ach, in [jeder] Brust« und so auch in [fast] jeder musikalischen Struktur, je komplexer, um so mehr. Wie sie zu erkennen sind, führte Gerd Rienäcker den Studierenden vor, im unerschöpflichen Einerseits und Andererseits wie in scheinbar endlos vom erstens sich ausweitenden Zahlenreihen.

3. VERÄNDERUNG

Das zweite Thema, Johann Sebastian Bachs Musette aus dem Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach, die wahrscheinlich jeder Klavierschüler kennt, erscheint zunächst als Tanzmusik. Dessau fordert von den Musikern der Staatskapelle Berlin ganz selbstverständlich das Tempo und den Gestus der *Carmen*-Ouvertüre. Tanzmusik – *Carmen* – Oper – Staatskapelle – Staatsoper – Ruth Berghaus: Die Gedankenkette ist kurz und die *Bach-Variationen* zwar »Zum 400jährigen Bestehen der Staatskapelle Schwerins komponiert«, doch »Für Ruth« geschrieben.³ Die Zusammenarbeit mit seiner vierten Frau war für Dessau die vielleicht folgenreichste künstlerische Erfahrung nach Brechts Tod. Als er Ende der 1950er Jahre die Musik zu ihren Choreographien für die Dresdner Palucca Schule komponierte, war dies erst zu ahnen. Doch 1960/61 folgten ihre Inszenierungen der *Lukullus*-Oper in Berlin, Mainz und Rostock. Sie signalisierten eine neue Art des

szenischen Umgangs mit der Oper. Hier begegnete Dessau, der zunächst von Walter Felsensteins »Realistischem Musiktheater« an der Komischen Oper angetan war, dem Brechtschen Konzept einer jeweils eigenständigen Erzählweise aller am musikalischen Bühnenwerk beteiligten Künste. Die Regiesprache ging von Raum, Bild, Gestus und nicht von der Figurenidentifikation aus. Das Musikalische wurde auch szenisch als Kunstform und nicht als Verkündigungsmittel seelischer Zustände behandelt. Fortan setzten gerade die Inszenierungen seiner Opern *Puntilla* (1966), *Lanzelot* (1969), *Einstein* (1974) und *Leonce und Lena* (1979) durch Ruth Berghaus Maßstäbe.

Gerd Rienäcker hat diesen Prozess unmittelbar begleitet und bei allem tapferen Streben um Ausgewogenheit nie verhehlen können, dass der Theatersprache von Ruth Berghaus, ihrer Übersetzung musikalischer in szenische Widersprüche seine uneingeschränkte Sympathie gehörte. Und er hat diese Begeisterung sofort auf seine Studenten übertragen, sobald sich die leiseste Gleichgestimmtheit zeigte. Doch er hat an dieser »Liebe« auch gelitten, denn gern hätte er Ruth Berghaus viel mehr und viel öfter seine Analysegebirge zur Verfügung gestellt, die er trotzdem auf so seelenverwandte Weise in den Inszenierungen aufscheinen sah. Dass es seine Schülerinnen als Dramaturgen in den inneren Zirkel des Inszenierungsteams schafften, zum Beispiel Antje Kaiser, aber auch die Autorin selbst, mag eine nachträgliche Genugtuung gewesen sein. Auf jeden Fall aber war es das Ergebnis seiner Ausbildung.

4. VERÄNDERUNG

In einem längeren Violinsolo verbindet Dessau erstmals beide Bach-Themen. Es ist ein besonderes Verhältnis, das Dessau zeitlebens zu den Streichinstrumenten hatte: Nach erfolgreichem Beginn scheiterte seine Hoffnung auf eine Karriere als Geiger an von ihm nicht näher bezeichneten physiologischen Hindernissen. Dafür komponierte er später zahlreiche Geigenstücke, zum Teil virtuosen Charakters, zum Teil für Studienzwecke. Und gerade hier griff er häufig auf Themenmaterial jüdischer Provenienz zurück. Andererseits hat Dessau sich immer wieder gegen den romantisch-schmelzenden Interpretationsgeist der Violinisten gewandt. Bei der Instrumentation der Oper *Die Verurteilung des Lukullus* (1949-1951) und auch in anderen Werken verzichtete er gar auf eine Besetzung hoher Streicher.

Es sind Instrumentencharaktere und die Geschichte ihres Einsatzes im Orchester, die dabei aufscheinen. In einem Seminar zu Mozarts *Zauberflöte* ließ Gerd Rienäcker unter anderem diese Traditionen exemplarisch aufschlüsseln. Die Erkenntnis war nicht nur, dass musikalische Vorgänge viel häufiger historisch determiniert sind als gemeinhin angenommen. Die Erkenntnis war auch, dass eine musikalische Floskel unendlich viel erzählen kann. Denn von verschiedenen analytischen Gesichtspunkten wurde ein und dasselbe Stück der Mozart-Oper beleuchtet. So ergab sich schließlich als Quintessenz und Maßstab, dass es etwas über die Qualität einer

Komposition aussagt, wie vielschichtig analysierbar sie ist und wie sie sich, jenseits des Zitats und der direkten Wahrnehmbarkeit, mit dem Fundus der Vergangenheit zu verbinden versteht.

5. VERÄNDERUNG

Auf fein zisierte Weise stellt Dessau erst jetzt das Musette-Thema »richtig« vor und nutzt zugleich die Bachsche Chromatik zur Spannungsschärfung. »Es ist immer Bach, was Sie spielen«, sagt er auf der Probe und meint dabei eine Stelle, die zunächst nicht danach klingt. Dies ließe sich in mancher Hinsicht auch für sein Gesamtwerk sagen. Immer wieder durchzieht das Anagramm von Bach – wie auch das von Schönberg – seine Werke. Es ist eine fast mystische Verbundenheit mit den Meistern der Vergangenheit, die ihn zu Adaptionen, Zitaten und Verpflichtungsgesten treibt. Für eine neue Kunst, die mit althergebrachten Traditionen brechen will, vergewissert er sich so der festen Verankerung im humanen Wertegefüge abendländischer Musikkultur.

Auch Gerd Rienäcker kommt immer wieder auf Bach zurück. Der Marxist in ihm überprüft das eigene Gedankengebäude unablässig an den Maßstäben der Bachschen Religiosität. Der Musikwissenschaftler kniet vor dem Reichtum an kompositorischem Material und dessen Verknüpfungen. Und er illustriert auf unvergessliche Weise lange vor Achim Freyers Inszenierung des Händelschen *Messias* (Deutsche Oper Berlin, 1985) seine Vorstellung von musikalisch-szenischer Dialektik wie gegenwärtiger Brisanz am Beispiel der *Johannes-Passion*: Wenn ein Fußgänger bei Rot über eine leere Straße ginge und ihn die geifernde Gemeinschaft zu Bachs Chorfolge »Wir haben ein Gesetz und nach dem Gesetz soll er sterben« dafür steinige, wäre viel über die heutige (die damalige DDR-) Zeit erzählt, über ihr Verhältnis zu Gesetzen und Maßstäben, über Leer-Formeln und über die Missachtung individueller, abweichender Entscheidungen selbst bei Banalitäten. Der Außenseiter passte nicht in die uniforme DDR-Gesellschaft, so wenig wie der Anders-Denkende, Anders-Liebende, Woanders-Leben-Wollende. In fast christlicher Demut hat Gerd Rienäcker dennoch immer versucht, über solche »Abweichler« seine schützende Hand zu halten, der steinigenden Meute in den Arm zu fallen, auch wenn es ihn mit dem vorgegebenen ideologischen Regelwerk in Konflikt brachte. Hier war er in schwierigen Entscheidungssituationen ein Lichtblick, auch ein Vorbild im Zweifel an der immer größer werdenden Kluft zwischen gesellschaftlichem Ideal und politischer Realität. Und wie Dessau im Ankämpfen, Anrennen dagegen.

6. VERÄNDERUNG

In einer ruhigen, schwermütig langausgewobenen Melodie vereinen sich beide Bach-Themen in der sechsten Veränderung, zeigen sich fast melancholisch-resignativ. Bezogen auf seine Schüler der Zeuthener Schule sagt Dessau, er möchte ihnen »eine kritische Haltung zu dem, was wir ihnen vorgeben«, vermitteln. Ein positiver, vorwärtsweisender, auf die Zukunft vertrauender Ansatz. Und doch enthält er in dem Wissen, dass das Selbsterkannte nur bedingt weiterzugeben ist, auch eine gehörige Portion Selbstnegation.

Gerd Rienäcker würde einen solchen Satz in Bezug auf seine Studenten sofort unterschreiben – »eine kritische Haltung zu dem, was wir ihnen vorgeben«, vorantreiben zu wollen. Immer wieder baut er in seine Konstrukte auch die Gegenseite, die Negation ein, fördert und fordert den fragenden Hinweis, den elementaren Zweifel. Und doch: Recht eigentlich will er nicht nur sein Denken gegen die oft bereits vorweggenommene, mitgedachte Verneinung in Schutz nehmen, sondern es fast missionarisch verbreiten. Wer einmal erlebt hat, wie eine eigene kleine Bemerkung bei ihm einen schier unendlichen Gedankenstrom voller Gegensatzpaare auslöst, der bekommt eine Ahnung von dem, was die dialektische Philosophie als Negation der Negation bezeichnet: Es ist die Angst vor dem Nicht-Verstanden-Werden und gleichzeitig deren Aufhebung. Es ist das Wissen davon, mehr zu wissen, als die meisten anderen und gleichzeitig davon, diese im Kopf gefangene Fülle nur in Ansätzen vermitteln zu können – Melancholie und Resignation gebändigt im Kraftakt des immer neuen Versuchs.

7. VERÄNDERUNG

Einer Vorlage von Friedrich Goldmann bedient sich die siebte, rhythmisch akzentuierte Veränderung. Seit 1954 unterrichtete Dessau an der Akademie der Künste (Ost) Meisterschüler. Zu ihnen gehörten offiziell unter anderen Jörg Herchet und Friedrich Schenker. Doch auch die von Dessaus Freund Rudolf Wagner-Regény an der Akademie betreuten Reiner Bredemeyer, Paul-Heinz Dittrich und Friedrich Goldmann suchten bei Dessau Rat und Anregung. Er diskutierte mit ihnen ihre Werke, schützte die jungen Komponisten vor Angriffen der Kulturinstanzen und schuf in der von Kulturdogmen reglementierten DDR die Möglichkeit, Tendenzen moderner Kunstentwicklung aller Gebiete kennen zu lernen, die sonst nicht zugänglich waren. Dessau sah in seinen Schülern gleichberechtigte Partner, an deren Problemen, Lebens- und Kunsterfahrungen er teilhaben und aus denen er lernen wollte. So war es für ihn nicht allein eine Geste der Wertschätzung, Goldmann in seine Komposition einzubeziehen, sondern zugleich auch eine der Unterstützung, denn dessen durchstrukturierte, an seriellen Modellen orientierte Musikvorstellungen stießen bis in die 1970er Jahre hinein auf wenig Gegenliebe bei den Hochschul- und Kulturverantwortlichen.

Friedrich Goldmann, zwei Jahre jünger als Gerd Rienäcker, hatte unter anderem von 1964 bis 1968 Musikwissenschaft an der Humboldt-Universität studiert. Rienäcker wiederum war dort nach seinem Studium von 1959 bis 1964 seit 1966 Assistent. Beide kannten sich also gut. Entsprechend war es für Gerd Rienäcker selbstverständlich, seinen Studenten eine enge Bindung an Goldmann und die gesamte von den Dessau-Schülern vertretene avancierte, zu diesem Zeitpunkt offiziellerseits noch eher widerwillig propagierte Neue DDR-Musik zu vermitteln. Mit ihr beschäftigten sich diejenigen, deren Musikgeschichtsinteresse nicht im 19. Jahrhundert endete. Und vor allem über Rienäcker wie über diese Komponisten mit ihren Vorbildern drangen dann auch westliche Namen und Werke in den hermetischen Schutzraum der universitären Musikwahrnehmung, die ansonsten in den 1970er Jahren bestenfalls gelegentlicher Aufführung wert erschienen, aber keiner detaillierten Diskussion: Pierre Boulez, John Cage, Charles Ives, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen, Edgar Varèse, Bernd-Alois Zimmermann.

Noch in anderer Hinsicht griff Rienäcker die Dessausche Vorgabe auf: Zitate und Verweise auf Lehrer wie Schüler gehören zu seinem festen Repertoire. Man kann sicher sein, dass sich in jedem mündlichen oder schriftlichen Beitrag eine Gelegenheit findet, solche zu platzieren. Dadurch schafft er ein verborgenes Netzwerk und demonstriert seine Hoffnung, den Jungen beim Weg in die »Zunft« behilflich sein zu können.

8. VERÄNDERUNG

In Cohn-Vossens Film motiviert Dessau die Musiker zum Piano-Spiel mit einer Erzählung aus seiner Hamburger Jugend als Kapellmeister, wo er unter anderem Arthur Nikisch assistierte: Jener habe gesagt, ein Piano müsse immer *klingen*. Zugleich bemüht er seinen Lieblingsvergleich und fordert die Musiker auf, genauso zu denken wie Physiker, denn sie seien Erfinder. Es ist der unverzichtbare Rekurs auf Traditionen und die gleichzeitige Bezogenheit auf alles Neue und Zukünftige, die ihn dabei bewegt. Vergangenes erscheint als Ausgangspunkt und Gefahr in einem, als zu bewahrender Hort wie als verklärtes Gespinnst. Und das Neue zeigt sich in ähnlicher Janusköpfigkeit – als ersehnte Veränderung von schlecht befundenen Verhältnissen wie als geschichtsloses Monstrum ohne menschliches Maß.

Auch Gerd Rienäcker sieht sich stets dem Neuen statt dem geschönten Alten verpflichtet, zeigt sich immer offen für alles noch nicht Gedachte. Für Studierende ist dieser Innovationsgeist eine komfortable Haltung, nimmt er doch selbst die krudeste Idee noch ernst, baut Selbstvertrauen auf, gibt das Gefühl, in der richtigen Spur zu sein. Nur laufen ins unbekanntes Terrain, das muss man schon von sich aus. Fehlt dem Schüler der Wille dazu, sehnt er sich vorrangig nach sicheren, bewährten Pfaden, dann schlägt der Respekt der Lehrers in Verzweiflung um – eine Verzweiflung ob der verpassten Chance und der unverständenen Absicht. Doch nicht für alle Wege seiner Schüler ist ein Lehrer verantwortlich!

9. VERÄNDERUNG

In der neunten Veränderung lässt Dessau das Bauerntanz-Thema von Carl Philipp Emanuel Bach durch seinen Freund und Kollegen Rudolf Wagner-Régeny verarbeiten und nutzt dann dessen Vorlage. Es entsteht eine schmelzende Melodienseligkeit, die im eher geschärften Klangkontext Dessauscher Werke seltsam anmutet. Doch die – wie er im Film sagt – »Weihnachtsmusik, diese Humperdinck-Kiste«, von der er verlangt, dass die Violinen schweben und alles geigt, ist ihm mitnichten fremd. Denn er kultivierte nie Berührungängste zwischen den »hohen« und »niedrigen« Genres der Musik. Den Arbeiten seines Cousins Jean Gilbert, einem der renommiertesten Operettenkomponisten der Anfangsjahre des zwanzigsten Jahrhunderts, und der Welt der musikalischen Unterhaltung, die er vertrat, blieb Dessau bis ins hohe Alter zugetan: *Puppchen, du bist mein Augensterne*, *In der Nacht, wenn die Liebe erwacht* und andere Schlager Gilberts hat er wegen ihres »genialen« Baus bewundert. Und eine Lobeshymne auf Paul Linckes *Glühwürmchen-Idyll* schloss er mit der Bemerkung: »Man soll sich hüten, nur *eine* Art Musik zur Kenntnis zu nehmen. Das bekommt einem auf die Dauer nicht.«⁴

Gerd Rienäcker kann niemand nachsagen, er würde nur »*eine* Art Musik zur Kenntnis nehmen«. Zu einer Zeit, als Volker Klotz' Ausführungen über das »Bürgerliche Lachtheater«⁵ noch nicht zum Allgemeingut gehörten, hat er sich bereits jener Kunst angenommen, in der der Himmel voller Geigen hängt. Er dechiffrierte sie unter anderem als einen Spiegel nicht-intellektualisierter Sehnsüchte in einer immer undurchschaubareren Welt. Und das zeigte auch, dass sie eine Ausdrucksform darstellt, die musikwissenschaftlicher Betrachtung wert ist. Dass er damit – und nicht nur damit – zum Anreger für manchen Regisseur wurde, vor allem für Peter Konwitschny, war für Gerd Rienäcker gewiss mehr als ein schöner Nebeneffekt. Und dass es sich lohnt, sich mit Musik jeder Couleur ernsthaft zu beschäftigen, war der Nebeneffekt für alle diejenigen, die diese Seminare besuchten.

10. VERÄNDERUNG

Als spröde Stretta voller Temposteigerungen und Verzerrungen leitet die zehnte Veränderung die Schlussphase der *Bach-Variationen* ein. »Harte Klänge in einer nicht-weichen Zeit« seien es, die er schreibe, meint Dessau. Diese scheinen ihm unverzichtbar, auch wenn sie anstrengender seien als ein tonalgesättigter Klassizismus, der gemeinhin mit musikalischem Genuss verbunden wird. Doch »bekanntlich«, meint er dialektisch-schlitzohrig, »strengen Genüsse an«.

Ähnlich strengen auch Vorlesungen, Referate, Artikel von Gerd Rienäcker an. Sie sind harte Kost in einer nicht-einfachen, dennoch Einfachheit zum Maß aller Dinge erhebenden Zeit. Rienäckers Widerspruchskonstruktionen, die verschlungenen Gedankenwege, die Fülle an Assoziationen verhindern schnelles Darüberlesen. Sie sind nicht marktcompatibel. Die Mühen der Beschäftigung z eitigen

jedoch für den, der sich darauf einlässt, einen hohen Gewinn: Selbst bei einem eng gefassten Thema erschließt sich ein Kosmos an musikalischen, historischen, philosophischen und politischen Beziehungen, der auch dann noch zum Nachdenken anregt, wenn er über den Gegenstand hinauszuschießen scheint. Der Überfluss und der Kraftakt machen den Genuss aus.

II. VERÄNDERUNG

In einer Apotheose, der Verherrlichung von Vater und Sohn Bach gleichkommend, wie Dessau zur Uraufführung schrieb, endet das Werk. Der Film unterlegt diese mit einer apodiktisch anmutenden, sich aufgipfelnden Lobpreisung der Mühsal in der Kunst: »Kunst ist nie bequem.« »Sie stellt Anforderungen und fordert zum Denken auf.« »Denken ist Unbequem.« »Ich bin für das Unbequeme!«

Wie ein unbehauener Monolith steht Gerd Rienäcker in der Welt. Es gibt keine Vermittlung, keine Weichzeichnung, keine Verbindlichkeiten und Konzessionen bei ihm. Auf eine gnadenlos demokratische Weise ignoriert er, wer ihm entgegentritt: Ob König oder Bettelmann, Professor oder Student, Intellektueller oder Verkäufer – jedem sagt er alles, was gesagt sein muss, unbeirrt auf seine Weise. Dies ist eine Herausforderung und manchmal auch eine Zumutung, unbequem manchmal fast bis zum Affront. Aber dieser rigide Humanismus ist immer ehrlich und nimmt jeden ohne Ansehen der Person ernst. Für die hohe Schule, sich nie zu verbiegen und immer authentisch zu bleiben, jeder Gewissheit zu misstrauen und immer zum Denken anzuregen, danke ich ihm.

Anmerkungen

- ¹ Die Autorin studierte von 1976 bis 1983 an der Humboldt-Universität Berlin Musikwissenschaft bei Gerd Rienäcker. Sie ist heute Mitarbeiterin des Musikarchivs der Akademie der Künste Berlin und betreut hier unter anderem das Paul-Dessau-Archiv.
- ² Nikolaus Harnoncourt, *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis*, Salzburg 1982.
- ³ Vgl. Widmung der autographen Partitur im Paul-Dessau-Archiv der Akademie der Künste (PDA 1.74.839, fol. 2-3).
- ⁴ in: Paul Dessau *Aus Gesprächen*, Leipzig 1974, S. 22.
- ⁵ Volker Klotz, *Bürgerliches Lachtheater. Komödie, Posse, Schank, Operette*, München 1980.