

KOMPONISTENPORTRAIT

PAUL DESSAU

GERD RIENÄCKER, 1979

Unermüdliches Suchen nach Neuem (und dies nicht nur in Sachen Musik), Offenheit, Aufgeschlossenheit und Unduldsamkeit gegenüber Stillstand und Selbstgenügsamkeit sind für Paul Dessau symptomatisch: Ziel und Ansatzpunkt seines Musikschaffens ist der Aufbau des Sozialismus.

Komponist der Arbeiterklasse zu sein, gilt als hohe Verpflichtung.

Dass dabei mannigfache Probleme der Verständigung auftreten und oft nur unter äußersten Anstrengungen beider Seiten aus dem Weg zu räumen sind, ist ihm bewusst (so äußerte Dessau in einem Radio-DDR-Musikklubgespräch über »Lanzelot« im Juli 1972 auf die Frage, was er vom Publikum wünsche, resignierend: »... dass es kommt.«), und wird zum Gegenstand des Gesprächs und vielfältiger Aktivitäten.

Seine Musiksprache reflektiert – um mit Dessau zu sprechen – »Das Erregende, die Spannungen, aber auch die Schönheiten der Gegenwart«. Solche Worte, über Friedrich Goldmanns »Essay II und III« geäußert, gelten für Dessaus eigenes Schaffen. Dieses ist unteilbar.

Der Weg des Komponisten macht die Vielfalt der Einflüsse deutlich. Musikalische Erfahrungen des Kindes – der jüdische Synagogalgesang der Eltern und Großeltern, das eigene Geigenspiel mit anfänglich solistischen Ambitionen – bieten den Ansatzpunkt. Das Studium, die Tätigkeit als Kapellmeister im Theater, immerhin Mitarbeiter von Otto Klemperer und Bruno Walter, und für den Film sind Stadien auf dem Wege umfassenden Lernens.

Seine Zusammenarbeit mit Arbeiterchören in den frühen 30er Jahren hat noch nicht die Ambitionen Eislers, dessen Werk dennoch seine Wirkung auf ihn nicht verfehlt. Darüber lässt sich Dessau – sehr zum Ärger der betr. Redakteure – innerhalb eines Interviews in einer Münchner Zeitung (1971) detailliert aus.

Der hereinbrechende Faschismus beschleunigt seine politische Entwicklung. In der Emigration (Frankreich) wird er vollends zum Kommunisten. Dass das 1936 von ihm komponierte Lied des Thälmannbatallions im wahrsten Sinne des Wortes »um die Welt geht« (er wird es 35 Jahre später als Symbol proletarischen Kampfes in seiner Oper »Lanzelot« benutzen), kennzeichnet eine neue Stufe seines Wirkens.

In den USA kreuzen sich – einander fast gleichberechtigt – zwei künstlerische (und nicht nur künstlerische) Einflüsse: Bertolt Brecht und Arnold Schönberg. Der Satz »Ich bin Schüler und Freund Brechts« kennzeichnet das Verhältnis. Schon in Frankreich hatte Dessau eine neue Bühnenmusik zu Brechts »99 Prozent« geschaffen, aufgrund bereits komponierter Lieder nach Brechttexten knüpfte er 1942 persönlichen Kontakt und arbeitete seitdem eng mit Brecht zusammen. Er verdankt ihm die entscheidenden Impulse für sein gesamtes weiteres Schaffen. Es wird in vielem ein Versuch sein, Brechts ästhetische Forderungen auf dem Gebiete der Musik zu realisieren, anders als Eisler, aber auf ähnlichen Positionen. Dessau begegnet dem reifen kommunistischen Dichter, Dramatiker, Theatermann, auch dem Theoretiker, nicht – wie Eisler – dem jungen Dichter, der seine großen Meisterwerke noch vor sich hat.

Arnold Schönberg gilt seine Verehrung, ja seine tätige Hilfe. Hieraus entspringt ein Verständnis für Schönberg, der sich in manchem vom Verhalten Hanns Eislers unterscheidet. Wie Eisler sieht auch Dessau vorab den bedeutenden Musiker, hebt auch später dessen hohe Intelligenz, die Transparenz, die Kraft und Zartheit seiner Musik hervor. Niemals aber ist die Rede von Reduzierung Schönbergischer Musik auf die Kategorie der »Furcht, Angst, Katastrophe«. Dies ermöglicht ihm später, Schönbergs Technik in politischen Kantaten auszuprobieren, ein Unterfangen, das noch Anfang der 60er Jahre auf viel Unverständnis stoßen muss, sich aber letztlich als legitim erweist. Die Aneignung Schönbergs und Brechts führt im Schaffen Dessaus zu beider Verknüpfung. Nicht zufällig gibt es in Dessaus Zusammenarbeit mit Brecht bestimmte Schwerpunkte: die Oper (die Zusammenarbeit beginnt fast mit einem Opernprojekt) und die Schauspielmusiken sowie das Oratorium. Werke wie die Bühnenmusik zu »Mutter Courage und ihre Kinder«, das »Deutsche Miserere« zeugen davon, wie es ihm gelang, Erfahrungen der zeitgenössischen Musik zu nutzen.

1948 nach Berlin zurückgekehrt, findet Dessau – ebenso wie Brecht – eine äußerst komplizierte Situation auch in musikkultureller Hinsicht vor.

Die Oper »Das Verhör des Lukullus«, 1948 begonnen und 1951 vorgestellt, löst außergewöhnlich heftige Diskussionen aus. Dass die Musik zunächst als formalistisch gilt, indes die bürgerliche Presse dies hämisch zur Kenntnis nimmt und sie als »Orff-Nachfolge« missversteht, belegt eindringlich, welche Komplikationen in der Selbstverständigung unter den sozialistischen Musikschaffenden bestanden, und in welchem Maße aber auch die Klassenauseinandersetzungen in die Konfrontation beider deutscher Staaten hineinspielte: dies belastete die Auseinandersetzung erheblich. Dessaus und Brechts kluges Reagieren entspricht kommunistischem Verhalten. Zugleich ist das weitsichtig vermittelnde Eingreifen des Staatspräsidenten Wilhelm Pieck zu erwähnen. Brecht hat später gegenüber Kollegen aus der BRD geäußert, welche Bedeutung dies für ihn hätte – sie fragend, ob denn der Bundeskanzler Adenauer Ähnliches für sie täte! Bereits 1957 hat die »Verurteilung des Lukullus« gänzlich andere, wenngleich umstrittene Resonanz, und 1960 tritt sie ihren Siegeszug an.

Bezeichnend ist, dass mit wachsender Anerkennung in der DDR (bezogen nicht nur auf die »Verurteilung des Lukullus«) das Schweigen in den BRD-Fachzeitschriften zunimmt. Zeitweilig wird es nur durch hämische Auslassungen Paul Graeners über die angebliche Traditionslinie (betr. Bach-Variationen von Dessau) unterbrochen. Erst die Rezension der Münchener »Lanzelot«-Aufführung 1971 macht einem sachlicheren Ton Platz.

Dass auch weitere Werke auf Kontaktschwierigkeiten stoßen oder sich ihren Weg erst bahnen müssen, um sich dann durchzusetzen (davon sind selbst die Spätwerke »Lanzelot« und »Einstein« berührt), ergibt sich zum Teil aus der Entwicklung des Komponisten. Das Wort einer Arbeiterin, »schwierig, aber schön«, kennzeichnet zugleich den wachsenden Erfolg. Das Vertrauen der Arbeiterklasse zu bestätigen und weiter zu gewinnen, erforderte intensive, über das Komponieren weit hinausgehende Arbeit. Geradezu selbstverständlich ist seine Mitarbeit in der Leitung des 1951 gegründeten Verbandes Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler, seine Tätigkeit als Lehrer in der Schauspielschule, sein Wirken im Berliner Ensemble und – schon in den 60er Jahren in einer Zeuthener Schule. Selbstverständlich ist auch, er leitet eine Meisterklasse in der Akademie, dass er um sich jüngere Komponisten scharf, ihr Experiment fördert und verteidigt.

Wenn in Brechts Dramaturgie die einzelnen Elemente widerspruchsvoll miteinander verknüpft sind, so gilt das gleichfalls für Musik, Text und Szene. Die Adressaten sollen nicht »überschwemmt« werden, sondern »mit den Gedanken dazwischen kommen«. Die offene Struktur mancher Sätze, selbst offene Werkschlüsse (der leise Ausgang der Trauermusik »In memoriam«, das Fortlaufen und allmähliche Verhallen des Paukenostinato ausgangs des »Lumumba-Requiems«, der von Mozart »geborgte« Betroffenheit statt Ausklang hinterlassende »Einstein«-Schluss) entspricht der Brechtschen Maxime vom Weiterdenken: »Los, such dir einen anderen Schluss« (»Der gute Mensch von Sezuan«).

Ausgespartheit in allen Dimensionen musikalischer Gestaltung heißt nicht Askese, sondern bezieht sich auf das »Fehlen der Mitte«, auch der Vermittlung. So verbinden sich in Dessaus Faktur und Satzbau Charaktere, denen bislang die Position ihres Extrems zukam. Deutlichkeit wird zur »Überdeutlichkeit«: daher der grelle, oft klirrende Klang der Holzbläser, hohen Blechbläser und Streicher, der harte Kontrast unterschiedlicher Gebilde, die große Bedeutung zufahrender, oft raketentartig aufschnellender Gebärde (anknüpfend an emphatische Figuren) einschließlich jaulender Hornglissandi, donnernder Paukenostinati.

Davon wird eine eigentümliche Dialektik von Tradition und Neuerertum berührt. Gehen beispielsweise verschiedene Melodien auf tradierte Wendungen zurück, so sind sie andererseits intervallisch zerklüftet und rhythmisch äußerst kompliziert (Triolierung, Quintolierung, häufig unter Außerkraftsetzung von Zählzeiten). Lassen sich Zusammenklänge häufig auf Dreiklangsbildungen zurückführen, so enthalten sie hinzukommende Sekundschichtungen, fungieren als Dissonanzen unterschiedlicher Schärfe und changieren zwischen Klang und Geräusch.

Und er beruft sich auf traditionelle Gattungen und Genres, um sie neu einzusetzen: Dass sein »Requiem für Lumumba« partiell auf das Modell Bachscher Passionen zurück- aber nicht in ihm aufgeht, steht für diese Dialektik ein.

Auf der Basis von Techniken, die überwiegend der Klassik und den Errungenschaften von Schönberg bis Webern entspringen (im Grenzfall auch Boulez und Bernd Alois Zimmermann), gelingt vor allem im letzten Drittel der fünfziger und sechziger Jahre eine Musiksprache, der, im Vergleich zu jener vieler Zeitgenossen, ungewöhnliche Rigorosität eigen ist, die denn auch als kühn, weit in Neuland vorstoßend rezipiert wird und auf heftigen Widerspruch und begeisterte Anerkennung zugleich stößt.