

Daniela Reinhold

## Remigration

Paul Dessaus schwieriger Weg zurück

Im Juli 1948 ging Paul Dessau aus dem amerikanischen Exil nach Europa zurück. Damit traf er eine Entscheidung, die ihm nicht leicht gefallen war. Bis dahin spielte er durchaus mit dem Gedanken, endgültig in den USA zu bleiben – waren doch nicht nur viele seiner Musikerfreunde aus dem Schönberg-Kreis gegen eine Rückkehr ins alte Heimatland, sondern auch seine inzwischen erwachsenen Kinder. Ausschlaggebend für die Übersiedlung war dann jedoch zum einen das Gefühl einer politischen Pflicht, am Aufbau eines anderen Deutschland mitwirken zu müssen, zum anderen die Tatsache, daß Brecht sich bereits in Europa befand. Und auch die Verschärfung des innenpolitischen Klimas in den USA, die mit dem beginnenden kalten Krieg gerade für kommunistische deutsche Immigranten besonders spürbar wurde, mag den Entschluß befördert haben.

Auf den Weg ins »neue Deutschland« nahm Dessau nicht nur ein politisches Ideal mit: In seinem Denken und Handeln, in seiner Weltläufigkeit, seinen Lebensmaximen war er fortan vom amerikanischen Exil geprägt. Selbst Notenpapier, Schreibgeräte, Kleidungsstücke oder die Liebe zum Cabriolet im regnerischen Mitteleuropa erinnerten an dieses Erbe. All das, was ihn als Künstler und Menschen zukünftig kennzeichnete, war in den Erfahrungen dieser Zeit begründet, auch wenn manche ideologisch motivierte Äußerung der späteren Jahre dies zu verschleiern trachtete.

In der Emigration war aus dem in Berlin-Dahlem und -Charlottenburg beheimateten Bürger, aus dem aufstrebenden Komponisten am Beginn der Karriereleiter der Kulturproletarier an der Grenze des Existenzminimums geworden. Er hatte die traditionelle bürgerliche Komponistenbiographie hinter sich gelassen, den Wunsch nach öffentlichem Erfolg hinter den nach Anerkennung und Achtung im Kreis von Freunden und Gleichgesinnten gestellt. Er hatte gelernt, daß Bereitschaft zu Veränderung, ideeller Neuorientierung und Analyse der Verhältnisse, daß Lebensenergie, Selbstbehauptungswille und Gemeinschaftsgefühl eine Kraftquelle ersten Ranges sein können. Ein Denken und Leben in Widersprüchen war ihm vertraut geworden. Zugleich bekam hier sein ideelles Wertgefüge einen verbindlichen Rahmen: Dessen Eckpunkte waren die Orientierung auf das jüdische Musikererbe, die Kunstausübung im Dienste politischer Stellungnahme, die Anbindung in das Klanggeschehen einer avancierten Tonsprache, die Entwicklung einer sozial geschärften Theater- und Musikkonzeption, die an die Stelle fühlenden Erlebens erkennende Demonstration setzt. Außerdem war Dessau 1946 Mitglied der Kommunistischen Partei der USA geworden. Die Armutserfahrung und die Beobachtung politischer Reglementierung und Unwägbarkeit gegenüber all denen,

die sich als Emigranten oder Kommunisten – vorgeblich oder tatsächlich – nicht fraglos dem »American Way of Life« einordneten, begünstigten diesen Schritt. Wichtiger noch war das damit einhergehende Erlebnis eines gefährvollen Zusammenhalts von Gleichgesinnten im Dienste einer politischen »Sache«, die Überzeugung von der Notwendigkeit individueller Selbstaufgabe für die Verwirklichung höherer gesellschaftlicher Ziele. Auch dies brachte er als geistiges Unterpfand nach Deutschland.

So schwer Dessau die Rückkehrentscheidung letztlich gefallen war, bereits seit 1943 hatte sie in seinem Denken eine Rolle gespielt. Die Begegnung mit Bertolt Brecht im Februar 1943 in New York markierte nicht nur künstlerisch einen Wendepunkt, sondern auch in der Haltung zur deutschen Heimat. In der Emigration hatte er sich zunächst der eigenen Herkunft in der jüdischen Tradition vergewissert. Die Wahl der französischen beziehungsweise englischen Sprache für den Alltagsumgang und die Textauswahl signalisierten sein Bedürfnis nach Assimilation in die Kultur der Gastländer und nach Abgrenzung von der deutschen Vergangenheit. Nun richtete sich der Blick wieder auf Deutschland. Die vier Gedichte, die ihm Brecht zwischen April und Mai 1943 zur Vertonung für Kurzwellensendungen des Office of War Information nach Deutschland gab – *Lied einer deutschen Mutter*, *Deutschland, Deutsches Miserere* und *Der Kälbermarsch* – bildeten den Beginn jenes widerspruchsvollen Prozesses hin zur Remigration. Mit der deutschen Niederlage in Stalingrad vom Januar 1943 wuchs die Hoffnung auf eine Aktivierung des von Brecht und Dessau gesehenen »besseren« Teils des deutschen Volkes und auf ein Kriegsende mit einer Niederlage des deutschen Faschismus. Die Heimkehr wurde denkbar.

Zu diesem Konglomerat von Erfahrungen kam eine weitere: Nach Kriegsende erfuhr er von der Deportation und dem Tod seiner Mutter im Konzentrationslager Theresienstadt. Die Gewissenslast, ihre Rückkehr nach Deutschland von einem Besuch in Frankreich 1935 aus politischer Blindheit nicht verhindert zu haben, und die nun gewonnenen Überzeugungen veranlaßten ihn, sich fortan ausdrücklich als politischer Künstler verstehen und in das gesellschaftliche Geschehens eingreifen zu wollen.

Im November 1948 in Berlin angekommen – im östlichen, sich explizit antifaschistisch definierenden Teil Deutschlands –, stürzte sich Dessau sofort in diesem Sinne in die Arbeit – und geriet schnell ins Zentrum kulturpolitischer Auseinandersetzungen. Gleich die in den letzten Emigrationstagen und auf dem Rückweg geschriebenen, den *deutschen Arbeitern* gewidmeten *Choretüden* auf den Satz *Proletarier aller Länder, vereinigt euch!* wurden zu seiner Enttäuschung. Ihr artifizieller Anspruch entsprach nicht dem Ton leicht faßlicher Dekorationswerke, die von den Kulturadministratoren erwartet wurden. Das für die Deutschen gedachte, zwischen 1943 und 1947 entstandene *Deutsche Miserere* (Text: Bertolt Brecht), eine künstlerisch-dialektische Analyse deutschen Verhaltens während der nationalsozialistischen Diktatur, wurde ebenfalls nicht begeistert aufgenommen. Zwar bekundete 1949 der Dirigent Helmut Koch für den Berliner Rundfunkchor sein Interesse und Gewandhaus-Kapellmeister Franz Konwitschny nahm 1950 das Werk zur Uraufführung am 8. Mai 1951 in Leipzig an. Doch seit März 1951 stand Dessaus Oper *Das Verhör des Lukullus* auf Brechts Text im

Zentrum der Formalismus-Diskussion in der DDR und machte damit die Uraufführung des *Deutschen Miserere* unmöglich. Sie fand erst fünfzehn Jahre später, am 20. September 1966, in Leipzig statt.

Auch die aus der Emigrationserfahrung erwachsene Einbindung in den rituellen und sozialen Zusammenhang der jüdischen Kultur, das Interesse für die hebräische und jiddische Sprache, die jüdische Liturgie und Volksmusik rückte endgültig in den Hintergrund. Bereits nach 1943 war sie mit der Orientierung auf Deutschland in Dessaus Werk zurückgetreten. Obwohl nicht streng gläubig – Dessau begriff sich eher als Teil einer deutschen, christlich-jüdischen Kulturtradition – hatte er in der Heimatlosigkeit der Emigration, wie viele andere, seine eigene Identität im Erbe des jüdischen Volkes gefunden. Nun brach er im sowjetisch besetzten Teil Deutschlands mit dieser Seite seiner Biographie nach außen hin radikal. Er war sich der offiziellen Mißachtung und Verdrängung, des latenten Antisemitismus bewußt, hat deshalb die früheren Werke versteckt und zurückgehalten, in die neueren jüdische Themen nur noch unter der Oberfläche einfließen lassen. Er versuchte, den Konflikt zwischen jüdischer Tradition und kommunistischem Erlösungs- und Herrschaftsanspruch auszuhalten. Gelungen ist ihm das nur teilweise.

Kompositorisch führte Dessaus Weg von den Brecht-Liedern des Jahres 1943 über das *Deutsche Miserere* bis zu den *30 + 7 Choretüden* aus den USA nach Deutschland. Hier dann begann er 1948/49 mit Aufträgen des Berliner Rundfunks im sowjetischen Sektor: Er vertonte die Brechtschen Grabschriften für Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht anlässlich ihres 30. Todestages, schrieb *6 Orchestrationen von internationalen Arbeiterliedern*. Als erste Chorlieder entstanden 1948/49 das *Aufbaulied der F.D.J.* und das *Zukunftslied* auf Texte von Brecht. Sie bildeten zusammen mit den Massenliedern der frühen fünfziger Jahre, mit Kantaten wie *An die Mütter und an die Lehrer* (Text: Marcel Breslasu; 1950), *Die ihr der vieles duldenden Menschheit Lehrer ehrt* (Bearbeitung der Mozart-Kantate, KV 619, mit einem Text von Vera Skupin; 1951) oder *Appell* (Text: Vera Skupin; 1951-52) jene Gruppe tagespolitischer Bekenntniswerke vokaler Art, zu denen er sich immer wieder aufgerufen fühlte. Ihre musikalische Gestalt löste nur bedingt ein, was er selbst als Leitmotiv seines kompositorischen Ethos verstand – neues gesellschaftliches Denken mit den avanciertesten künstlerischen Mitteln zu verbinden und zu verbreiten. Solche Werke wurden seit 1949 von Schauspielmusiken für das Deutsche Theater (*Mutter Courage und ihre Kinder, Faust I*) und für das Berliner Ensemble (*Herr Puntilla und sein Knecht Matti, Wie dem deutschen Michel geholfen wird*) flankiert. Gleichzeitig entstand die Oper *Das Verhör des Lukullus*, in der sich Dessau kompromißlos um eine komplexe intellektuelle Auseinandersetzung mit den durch den vergangenen »heißen« und gegenwärtigen kalten Krieg aufgeworfenen Zeitfragen bemühte. Hier dokumentiert sich musikalisch mit der Einbindung aller verfügbaren Form- und Klangmöglichkeiten in die traditionsbeladene Gattung jenes für Dessaus Werk charakteristische Nebeneinander: von monumentaler und minimaler Form, von verbreitertem und ausgedünntem Satz, von ariosier Linie und Sprechdiktation.

Dessau hat sich in einem zwischen Enttäuschung und Verständnis pendelnden Integrationsprozeß bis 1951, dem Jahr, in dem er auch die deutsche

Staatsbürgerschaft zurückerlangte, die Spielregeln der neuen Zeit, in die er so hoffnungsfroh aufgebrochen war, angeeignet. Er entschloß sich, das eine zu tun, ohne das andere zu lassen. Er wollte Kunst- und Gesellschaftsfortschritt, so wie er sie verstand, zusammenbringen, wollte den Aufbau eines antifaschistischen, sozialistischen deutschen Staates fördern unter Anspannung aller seiner Kräfte und auf dem ihm möglichen höchsten künstlerischen Niveau, das die Mittel der musikalischen Avantgarde im Geiste Schönbergs als konstitutives Richtmaß einschloß. Und er war dafür bereit, individualistische Kunst- und Erfolgsvorstellungen zurückzunehmen, auch Werke zu schreiben, die der »Sache« dienten, ohne ihn selbst kompositorisch voranzubringen. Für das Nützliche wollte er das Bestmögliche geben – die Tragik war, daß seine Vorstellungen von jenem Bestmöglichen sich diametral von denen der politisch wie kulturell Verantwortlichen unterschieden. Statt der musikalischen Moderne und der kritischen Durchleuchtung auch der neuen Verhältnisse stand die Illumination des Gegenwärtigen mit den Mitteln des Vergangenen auf der Tagesordnung. So blieb Dessau der Wechsel von Kompromiß und Einspruch, von Zugeständnis und Verweigerung, blieb das unzufriedene Beharren auf den eigenen Maßstäben und der Wille, Entwicklungen der neuen Musik auch und gerade dann in das eigene Werk aufzunehmen, wenn es sich politischer Thematik zuwandte. Sein widerspruchsvoller Beitrag zur musikalischen Materialgeschichte bestand unter solchen Voraussetzungen nicht in der Erweiterung und Innovation des Klangspektrums, sondern in der konsequenten und variativen Anwendung der dank Schönberg errungenen konstruktiven und expressiven Mittel der neuen Musik. Hier wirkte er – von der elitären Welt- und Publikumsferne westlicher und der Moderne-Feindlichkeit östlicher Provenienz gleichermaßen abgestoßen – fast wie ein progressiv Konservierender. Doch das lag auch daran, daß er die gerade gewonnenen kompositorischen Möglichkeiten noch lange nicht als Allgemeingut durchgesetzt fand. Darin aber sah er eine der aufklärerischen Aufgaben seines Berufes. Und in dem Streben, erzieherisch um Wissen und Verständnis für die neue Musik zu werben, ihre über Schönberg hinausgehende Entwicklung vor allem auch bei der ihm folgenden Generation zu fördern und vor Kulturdogmatismus zu schützen.