

Daniela Reinhold

Paul Dessau – Hintergründe von Überarbeitungen

Bedenken wir auch, daß es keinen Arbeitsprozeß geben kann, der nicht unter Widersprüchen geboren wird.

Paul Dessau (1964)

1 Ausgeklammert wird bei dieser Betrachtung nicht nur die geringfügige Überarbeitung bzw. Ergänzung oder Streichung von Werkteilen und die Unterbrechung bei späterer Wiederaufnahme der Arbeit an gleicher Stelle, sondern auch die Neufassung für andere Besetzungen und Werkgattungen sowie die Anpassung von Schauspielmusiken an veränderte Bühnenanforderungen. 

2 Autograph; in: Paul-Dessau-Archiv, 1.74.10.1, fol. 17^{recto}. 

3 Im Umfeld der Sonateneufassung schreibt er eine neue Kadenz für den 1. Satz des Klavierkonzerts, C-Dur, KV 467 von Mozart (1947), die *Five little exercises for the hands and the brain also* (April 1948), das Klavierstück

Anlässlich seines 100. Geburtstages hatte Hamburg dem hier geborenen und von der Stadt lange Zeit vergessenen Paul Dessau einen Schwerpunkt seines diesjährigen 5. Musikfestes gewidmet. Neben zahlreichen Konzerten, u.a. mit der europäischen Erstaufführung d<es zwischen 1934-36 entstandenen Oratoriums Hagadah (nach Max Brod), war ein wichtiger Bestandteil dieser Ehrungen das zweitägige Symposium Paul Dessau – Ein Streitpunkt der Geschichte? 9.-11.9.1994). Dazu waren sowohl Dessau-Experten aus der ehemaligen DDR wie Fritz Hennenberg, Sigrid Neef und Gerd Rienäcker gewonnen worden als auch westdeutsche Musikforscher wie Peter Petersen oder Albrecht Dümling, die Dessaus Schaffen und Leben seit Jahren verbunden sind. Der hier abgedruckte Text der Leiterin des Paul-Dessau-Archivs in der Akademie der Künste, Daniela Reinhold, ist ein stark gekürzter Vorabdruck ihres Referats, das auf dem Symposium unter dem Titel Zeiten – Erfahrungen – Positionen. Dessaus Musikkonzept im Spiegel seiner Werküberarbeitungen gehalten wurde. Wir setzten damit das Bemühen der Zeitschrift fort, heutige und auch gestrige Positionen von DDR-Komponisten nicht aus dem Blick zu verlieren.

Paul Dessau schrieb mehr als 400 Werke. Vertreten sind mit Ausnahme elektronischer Kompositionen alle Gattungen der Bühnen- und Konzertmusik. Daneben stehen zahlreiche Arbeiten für den Film und unzählige für den politischen Massengebrauch gedachte Lieder. Ein Grund für diese Schaffensbreite liegt in der ungeheuren Arbeitsintensität, mit der Dessau dem Komponieren auch den Charakter eines selbst die widrigsten Lebenssituationen stabilisierenden Moments gab. Ein weiterer liegt in der Tatsache, daß dieser Arbeitsprozeß, will man den vorhandenen Quellen glauben, in der Regel relativ geradlinig verlief. Da, wo seit 1949 Skizzen und Skizzenbücher zahlreich vorhanden sind, zeigt sich, daß es vorrangig die Anfänge sind, mit denen gerungen wird, wo er drei-, viermal beginnt, ehe der Kompositionsfluß einsetzt. Dann aber entsteht ohne Umschweife und Verwerfungen das Gesamtwerk im meist drei- oder viersystemigen Particell, welchem die oft nur geringfügig modifizierte Partiturreinschrift folgt.

über B-A-C-H (Juli 1948). Außerdem kopiert er vermutlich in dieser Zeit die Zehn kleinen Klavierstücke von 1934 und gibt ihnen eine neue Ordnung. ↑

4 Autograph; in: Paul-Dessau-Archiv, 1.74.12, fol. 1recto. ↑

5 Autograph; in: Paul-Dessau-Archiv (Skizzensammlung), Skizzenbuch 1, fol. 3-4. ↑

6 Auf diesen Umstand machte bisher allein Fritz Hennenberg in seinem Buch *Brecht • Dessau. Musikalische Arbeiten*, Berlin 1963, S. 24, aufmerksam. ↑

7 Lichtpause der autographen Transparentvorlage; in: Paul-Dessau-Archiv, 1.74.392. ↑

8 vgl. Paul Dessau, *Wie es zum Lukullus kam* in: *Erinnerungen an Brecht*, Leipzig 1964, S. 181. ↑

9 Lichtdruck der teils autographen, teils kopistenschriftlichen Vorlage; in: Paul-Dessau-Archiv, 1.74.397. ↑

10 Lichtpause der autographen Transparentvorlage; in: Paul-Dessau-Archiv, 1.74.403.1-2. ↑

11 Lichtpause der teils autographen, teils kopistenschriftlichen Folienvorlage; in: Paul-

Kompliziert sich dieser Prozeß, so ist das fast immer die Folge einer Auseinandersetzung, die äußere Anforderungen spiegeln kann, aber nicht muß. Nur sieben Werke wurden so im Laufe seines kompositorischen Lebens einer grundlegenden Revision unterzogen, und dies zum Teil nach mehreren Jahren.¹ Dabei sind die konkreten Auslöser – mal mehr musikalische, dann wieder aufführungspragmatische oder ideelle – weniger interessant als jene mit solchen Überarbeitungen dokumentierte Spanne zwischen inner- und außermusikalisch gestützter Entscheidung, zwischen künstlerischem Anspruch und – wie auch immer gearteter – politischer Notwendigkeit, in der Dessau agieren mußte und wollte, eine Spanne, die ihn als Zerrissenen und dennoch sich jeweils treu Bleibenden zeigt. Diese Spuren im nichtöffentlichen Raum zeigen auch die beiden Beispiele, die um einen für Dessaus Leben maßgeblichen Punkt kreisen: die Zeit unmittelbar vor und nach seiner Rückkehr aus dem Exil nach Deutschland.

Zwischen Bewahrung und Erweiterung

Nach einem Opernentwurf und klavier- bzw. orchesterbegleiteten Liedern setzt Dessau mit der im August 1914 in Hamburg begonnenen 1. Klaviersonate seinen ersten kompositorischen Markstein. Die Arbeit entwickelt sich zunächst kontinuierlich: Im Januar 1915 beendet er den ersten Satz, im März den zweiten. Doch der im April begonnene dritte Satz stockt Mitte Mai. Der Pianist Bruno Eisner wollte die Sonate spielen, der Kompositionslehrer Max Loewengard forderte eine Fuge. Dessau verwirft das bisher Komponierte, schreibt eine einfache 35taktige Fuge mit nur einem Thema und einer Durchführung. Doch die anschließende, modifizierte Wiederholung des Satzbeginns bricht ab. Auf neuem Papier setzt er wieder an und beendet den Satz mit der überraschenden Schlußdatierung: »15. August 1917. Schleswig.«² Unklar bleibt, was zwischen Mai 1915 und August 1917 geschah. Bruno Eisner hat die Sonate 1915 in Hamburg und Berlin uraufgeführt. Welchen Abschluß er spielte, läßt sich nicht mehr rekonstruieren. Sicher ist: Im Mai 1915 war Dessau noch in Hamburg, im Juni erfolgte seine Einberufung an die französische Front des 1. Weltkrieges. Als er Mitte des Jahres 1916 in die Militärkapelle des 84. Infanterieregiments nach Schleswig versetzt wird, füllt er die armeetypische Wartezeit mit kompositorischer Arbeit: Es entstehen die *Symphonische Kantate für Männerchor, Tenor- und Sopransolo, großes Orchester und Orgel* auf einen eigenen Text sowie zwei zunächst klavier-, dann orchesterbegleitete Lieder nach Texten von Otto Julius Bierbaum. Hier nimmt er sich offenbar auch die Sonate noch einmal vor, gibt ihr den endgültigen Abschluß. Dieser rundet die Bogenform des Stückes und vollendet das, wenn auch brahmsisch klingende, Jugendwerk von einem, der so ankündigt: Ich will Komponist werden.

Nach 31 Jahren, im März 1948, holt Dessau die Sonate wieder hervor. Inzwischen hat er in Deutschland, Frankreich, den USA öffentlich manche Anerkennung erfahren, im autonomen wie angewandten Bereich. Inzwischen hat er René Leibowitz und Arnold Schönberg kennengelernt und mit ihnen die Technik der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen. Inzwischen ist er Bertolt Brecht begegnet und hat mit diesem das gestische Musizieren in Lied, Oratorium, Schauspiel erprobt. Er plant die Rückkehr nach Deutschland und gibt neben der immer häufigeren Filmmusikkomposition privaten Klavierunterricht. Die jetzt

Dessau-Archiv,
1.74.401.1-2. ↑

12 Einen Hinweis auf die Änderungen gibt die Probennotiz Bertolt Brechts von Anfang März 1951 (in: *Das Verhör in der Oper. Die Debatte um die Aufführung Das Verhör des Lukullus von Bertolt Brecht und Paul Dessau*, Berlin 1993, S. 72). ↑

13 Autograph; in: Paul-Dessau-Archiv,
1.74.404.1. ↑

14 Autographe
Transparentvorlage; in:
Paul-Dessau-Archiv,
1.74.410.1-2. ↑

15 Ausführlich dokumentiert von Joachim Lucchesi, in: *Das Verhör in der Oper. Die Debatte um die Aufführung Das Verhör des Lukullus von Bertolt Brecht und Paul Dessau*, a.a.O. ↑

16 Paul Dessau, *Begegnungen mit Brecht*, in: Paul Dessau, *Notizen zu Noten*, Leipzig 1974, S. 44. ↑

17 ebd., S.95, 113. ↑

18 ebenda, S. 95. ↑

19 ebenda, S. 113. ↑

entstehenden Klavierwerke³ sind von ihrem musikalischen Anspruch auch in unmittelbarem Zusammenhang mit dieser Unterrichtstätigkeit zu sehen. Eine Notiz auf dem Entwurfsmanuskript⁴ der neu komponierten Fuge des 3. Satzes läßt dagegen für die Sonate einen anderen Hintergrund vermuten. Dessau notiert die Nachnamen von in Amerika wirkenden, ihm teilweise bereits aus Deutschland bekannten Interpreten: die des Dirigenten Hans Wilhelm Steinberg, des Geigers Adolf Rebner, der Pianisten Wladimir Horowitz, Bruno Eisner und Leon Fleisher. Offenbar hofft er auf eine Vermittlung oder Aufführung. Ob sie erfolgte, ist offen. Die Namen Steinberg, Horowitz und Fleisher jedenfalls werden wieder gestrichen. Doch der Gedanke an diese Interpreten und ihr eher im 19. Jahrhundert angesiedeltes Repertoire beeinflußt den Charakter der Neufassung mit. Denn die Auseinandersetzung des Komponisten mit seiner frühen Arbeit nach so langer Zeit bringt nicht die Integration der neuen musikalischen Erfahrungen, sondern durchsetzt das auftrumpfende Werk des 22jährigen mit der handwerklichen Souveränität des 53jährigen. Er betont durch Tempogliederungen die Modulations- und Formkomplexe, er entschlackt von dynamischen Anweisungen. Durch punktuelle Veränderungen dünnt er den Satz aus, verwischt tonale Bezüge, schafft Gegenbewegungen, erweitert den Klangraum. Das Kernstück bildet die neue, um 21 Takte erweiterte Fuge. Nur das erste Thema behält er in der nun entstehenden vierstimmigen Doppelfuge bei, der er noch zwei Nachsätze anhängt.

Bei dieser Überarbeitung entscheidet Dessau kompositorisch: Die äußere Hoffnung motiviert eine innermusikalische Gratwanderung zwischen der respektvollen Bewahrung jener damaligen, ihm jetzt fremden, aber der institutionalisierten Musikwelt zugänglichen Sprache und ihrer kunstvollen Erweiterung um Elemente der Materialbehandlung, die ihm längst wichtiger geworden ist. Denn eigentlich geht es ihm jetzt – kurz vor der Rückkehr nach Deutschland – fortschrittsorientiert um die Nutzung des musiktechnischen Höchststandes für die Vermittlung eines politischen Anliegens. So folgen den Kunstübungen im traditionellen Sektor des Musizierens die artifiziell angelegten und didaktisch gedachten *30 + 7 Choretüden* über die Schlußformel des Kommunistischen Manifests »Proletarier aller Länder, vereinigt euch!«

Zwischen innerer Entscheidung und äußerem Druck

Bald nach der Rückkehr aus den USA nach Berlin, die Ende 1948 erfolgt, beginnt Dessau die Arbeit an der Oper *Das Verhör des Lukullus*. Schon am 13. Februar 1949 findet sich die erste Skizze: für Tertullias Arie *Manchmal ist die Prüfung ganz kurz*, eines der Stücke, die den vielfältigen Wandlungsprozeß des Werkes in den anschließenden zweieinhalb Jahren unverändert überstehen werden.⁵ Denn nach Durchsicht der bei dieser Oper erstmals vorliegenden, umfangreichen Skizzen, der drei verschiedenen, abgeschlossenen autographen Partituren, sowie der zwei teils autographen, teils kopistenschriftlichen Klavierauszüge, die die Veränderungsprozesse spiegeln, zeigt sich, daß entgegen der gängigen Meinung nicht von zwei, sondern von fünf Fassungen des Werkes bis zur Uraufführung der *Verurteilung des Lukullus* am 12. Oktober 1951 ausgegangen werden muß – fünf Fassungen, von denen jede durchaus als eigenständiges Werk bestehen könnte. Und mehr noch: Während sich die ersten drei – entstanden 1949 bis Januar 1951 – nicht stärker voneinander

unterscheiden als die beiden letzten aus den Monaten Februar bis Juli 1951, beeinflusst unter anderem durch die kulturpolitische Mitwirkung der sogenannten *Lukullus*-Diskussion, liegt ein wesentlich radikalerer Einschnitt zwischen dritter und vierter Fassung, mithin vor der ersten Uraufführung und der Tagung des ZKS der SED zum Thema *Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur*.⁶

Die erste Partitur beendet Dessau am 12. Dezember 1949.⁷ Sie entspricht – mit Ausnahme eines Striches in der 13. und der veränderten Schlußszene sowie einem, jeweils die einzelnen Szenen einleitenden Ansager – Brechts Hörspieltext von 1939. Auch wenn der Auslöser für die Arbeit der vertraglich wohl nie fixierte Auftrag des NDR für eine Funkoper war,⁸ so bezeichnet Dessau das Werk dennoch von Anfang an eindeutig als »Oper«, hier: »in 14 Szenen«. Kurz nach Abschluß der Partitur vermerkt er bereits die ersten Veränderungen, die dann im Klavierauszug vom 27. Juni 1950 Gestalt annehmen.⁹ Eingefügt werden in dieser zweiten Fassung Teile, die in ihrer Anlehnung an traditionelle Opernformen den musikalischen Anspruch des Werkes verstärken. In der nächsten Partitur, der dritten Fassung – nun eine Oper in 13 Szenen genannt und am 14. Januar 1951 beendet – fixiert sich ein dramaturgischer Überarbeitungsprozeß.¹⁰

Doch diese ist mitnichten die Fassung der Uraufführung vom 17. März 1951, wie sie der damalige Rundfunkmitschnitt und der in Dessaus Nachlaß bewahrte Souffleurauszug¹¹ dokumentiert. In der kurzen Zeit zwischen Januar und März, in der die Proben zur Aufführung bereits laufen und die gerade ausreicht, das Aufführungsmaterial notdürftig dem neuen Stand anzupassen, geschehen einschneidende Veränderungen zur nunmehrigen vierten Fassung, bestehend nur noch aus 12 Szenen.¹² Sie geben dem Werk im wesentlichen jene Gestalt, wie sie heute bekannt ist. Eingeführt wird die kommentierende Frauenstimme, die die Berichtstexte übernimmt. Durch Umstellungen der zweiten bis vierten Szene werden die Abläufe in der Oberwelt in eine Folgerichtigkeit gebracht. Die Überleitungstexte des Sprechers und der Schatten werden verknappt und erhalten statt eines beschreibenden einen auffordernden Charakter. Das Duett von Königin und Kurtisane *Schwester, gleich ist unser Los* wird ersetzt durch die Kurtisanen-Arie *Als ich auf dem Liebesmarkt*. Den Platz der groß angelegten Chöre der Sklaven mit Solo *Uns! Uns! Glückliche einst* sowie *Ich trieb sie weg* nimmt die kurze Lukullus-Stretta *Ja ich zerschlug* ein. Gestrichen ist ebenfalls die zweite Erholungspause des Gerichts.

Interessant sind jedoch neben den Eingriffen in die Dramaturgie des Stückes auch die musikalischen Erneuerungen. Sie lassen sich generell auf den Nenner der Vereinfachung bringen. Rezitatives und Gesungenes wird durch Gesprochenes ersetzt, kanonische Verschränkungen durch Blocksatz. So wird zum Beispiel die Dacapo-Arie der Königin im Verhör noch zweimal umgeschrieben: Nach einem simplen liedhaften Versuch¹³ bekommt sie ihre endgültige Gestalt als einstrophige Koloraturarie. Auch der Gesang der Kinder *Mit Menschen und Häusern* erscheint erst zu diesem Zeitpunkt mit Terzparallelen, Akkordstütze und einfachem 4/4-Takt. Davor, von 2 Jungfrauen gesungen, hatte er noch von chromatischen Stimmtrennungen, Taktwechseln bei

vorherrschendem 9/16- bzw. 9/8-Takt und einer filigranen Instrumentalbegleitung gelebt.

Dem so entstandenen Vorbild folgt die letzte Gesamtüberarbeitung des Werkes, seine fünfte Fassung für die Uraufführung am 12. Oktober 1951, deren Partitur Dessau am 22. Juli 1951 abschließt und die nun den Titel *Die Verurteilung des Lukullus* bekommt.¹⁴ Hier wird im wesentlichen nur eingeschoben, was aufgrund der politischen Diskussionen¹⁵ notwendig erschien, nicht mehr an der Gestalt des Werkes gearbeitet.

Fast scheint es, als sei in der DDR mit ihrem frühen, stalinistisch geprägten kulturpolitischen Klima, der Umkehrschluß zum Befund der Klaviersonaten-Überarbeitung angeraten: statt der kompositorischen Entscheidung die politisch-ästhetische, statt der Erweiterung des musikalischen Anspruchs seine Reduktion, statt der Verbindung von artifizieller Musiksprache mit politischer Aussage deren kunstloser Transport. Doch ist dies in solcher Antinomie ebensowenig aufrechtzuerhalten, wie eine einschichtige Schuldzuweisung nach außen. Denn der Überarbeitungsprozeß – an dem Brecht, wie Dessau sagt, »bis zur Generalprobe unermüdlich« mitarbeitete¹⁶ – spiegelt nicht nur die dramaturgische Verdichtung und politische Konkretisierung, sondern auch die in den ersten beiden Jahren in Deutschland gemachten Erfahrungen, auf die kein bisheriges Kunstmaß zuzutreffen schien. Der Kommunist Dessau warf sich mit voller Kraft in den Aufbau eines, wie er hofft, neuen Deutschlands. Fast symptomatisch schließt die erwähnte erste *Lukullus*-Skizze an eine zum *Aufbaulied der FDJ* an. Dabei trat das Streben nach Verbreitung avancierter Technik zunehmend zurück hinter das Bemühen, dem geistig und materiell zerstörten Land einen programmatischen Boden zu bereiten. Und so wird die *Lukullus*-Arbeit in ungeheurer Produktivität flankiert von Orchestrationen internationaler Arbeiterlieder, zirka 15 Massenliedern, politischen Chorkompositionen, deren nicht über den Tag hinausweisender Charakter Dessau gegenüber der damit vielleicht zu fördernden Aufgabe belanglos erschien.

Beim *Lukullus* aber, wo es nicht nur um sein erstes Werk in der traditionsbeladenen Gattung Oper geht, sondern auch um die Analyse und Quintessenz der unmittelbaren deutschen Vergangenheit, setzt Dessau konsequent die höchstmögliche Forderung – weil anders die Dinge nicht zu fassen sind. Und er weicht sie punktuell auf in der Angst, es könne möglicherweise doch nicht in der notwendigen Gänze verständlich sein – sicher auch schon beeindruckt von den Vorboten des dann einsetzenden Kesseltreibens. Den Bogen, der für ihn da zu spannen war, macht sein verzweifelter Ausbruch in beiden Diskussionen des 13. März 1951 deutlich, wo er nichts über seine künstlerischen Intentionen beim *Lukullus*, dafür viel über seine Aktivitäten als Chorleiter in Betrieben sagt.¹⁷ Der Zweck soll dann eben – wenn die Dinge so sind, daß die Zuhörer erst »aufgeschlossener werden« müssen und noch »nach halbem Hinhören schon aufhören, zu erkennen, was gemeint ist«¹⁸ die Mittel heiligen. Doch diese bleiben trotzdem schwer genießbar, wie alles, was kurz vor und nach dem 17. März 1951 geschieht, zeigt. Ein paar Terzharmonien sind nicht das Übel, wenn nur insgesamt dem »schlechten Geschmack der Massen«¹⁹ kein Tribut gezollt wird. Nicht die Zurücknahme aus politischer Einsicht ist seine große

Verletzung, sondern die Ignoranz gegenüber der Notwendigkeit komplexen Denkens auf höchstem Niveau.

© positionen, 21/1994, S. 37-40