

**Friedrich Geiger: *In memoriam Bertolt Brecht von Paul Dessau***, in: *Fokus „Deutsches Miserere“ von Paul Dessau und Bertolt Brecht. Festschrift Peter Petersen zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Nina Ermlich Lehmann u.a., Hamburg 2005, S. 215-237.

Fokus  
*Deutsches Miserere*  
von  
Paul Dessau und Bertolt Brecht

Festschrift  
Peter Petersen  
zum 65. Geburtstag

Herausgegeben  
von  
Nina Ermlich Lehmann, Sophie Fetthauer,  
Mathias Lehmann, Jörg Rothkamm,  
Silke Wenzel und Kristina Wille

von Bockel Verlag  
Hamburg 2005

## Die Deutsche Bibliothek

verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie;  
detaillierte bibliographische Daten sind im Internet  
über <http://dnb.ddb.de> abrufbar  
ISBN 3-932696-65-4

Die Drucklegung des vorliegenden Bandes  
erfolgt mit freundlicher Förderung durch die  
Herbert und Elsbeth Weichmann Stiftung

Abbildung auf dem Schutzumschlag:  
Autograph des Klavierentwurfs zu Paul Dessau: *Deutsches Miserere*, Teil I, Nr. 4  
Text: „Auf der Mauer stand mit Kreide: Sie wollen den Krieg.“  
(Akademie der Künste. Archiv, Paul-Dessau-Archiv 1.74.243, fol. 17<sup>recto</sup>)  
Mit freundlicher Genehmigung des Archivs der Akademie der Künste, Berlin

Das Copyright der Einzelbeiträge  
liegt bei den Autorinnen und Autoren,  
am Gesamtwerk beim *von Bockel Verlag*  
König Heinrich Weg 268 – 22455 Hamburg  
Druck und Bindung: Elbe-Werkstätten, Hamburg  
Alle Rechte vorbehalten. Auch die fotomechanische Vervielfältigung der Schrift  
bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags.  
Printed in Germany

ISBN 3-932696-65-4

Bayerische  
Staatsbibliothek  
München

Friedrich Geiger

*In memoriam Bertolt Brecht* von Paul Dessau

Als Paul Dessau erfahren hatte, daß Bertolt Brecht gestorben war, schrieb er in sein Notizbuch:

Am 14. August 1956  
abends 11<sup>45</sup> Uhr schliesst  
Brecht  
für immer seine Augen.  
Es ist ein unersetz-  
licher, ganz entsetzli-  
cher Verlust.  
Jetzt aber:  
An die Arbeit!

Abb. 1: Faksimile aus Dessaus Notizbuch<sup>1</sup>

Der spontane Eintrag angesichts der Todesnachricht dürfte die Empfindungen des Komponisten getreuer abbilden als spätere, mit größerem Abstand formu-

<sup>1</sup> „Am 14. August 1956 / abends 11<sup>45</sup> Uhr schliesst / Brecht / für immer seine Augen. / Es ist ein unersetz- / licher, ganz entsetzli- / cher Verlust. / Jetzt aber: / An die Arbeit!“ Akademie der Künste. Archiv, Paul-Dessau-Archiv (im folgenden PDA), 1.74.1602, fol. 16'. Die Notiz ist auf den 15. August 1956 zu datieren. In Umschrift wurde sie bereits publiziert in: Paul Dessau, *Let's Hope for the Best. Briefe und Notizbücher aus den Jahren 1948 bis 1978* (= Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts 5), im Auftrag der Stiftung Archiv der Akademie der Künste hg. von Daniela Reinhold, Hofheim 2000, S. 69. Ich danke dem Paul-Dessau-Archiv herzlich für die Erlaubnis, die Quellen einsehen und hier wiedergeben zu dürfen.

lierte Zeugnisse. Deshalb sollten auch die Widersprüche, die diesen kurzen Text zu einer irritierenden Lektüre machen, nicht übergangen werden.

Dessau beginnt im Stil einer Todesanzeige. Genaue Daten werden genannt, der Name des Verstorbenen ist graphisch durch eine neue Zeile und die Zentrierung hervorgehoben. In der pathetischen Floskel „schliesst [...] für immer seine Augen“ äußert sich gefaßte, an die Öffentlichkeit gewandte Trauer. Auch der nächste Satz wahrt zunächst diesen Duktus. Die Formulierung, zu der Dessau hier wohl ursprünglich ansetzte, lautet: „Es ist ein unersetzlicher Verlust“. Doch auf halber Strecke, mit dem emotionalen Einschub „ganz entsetzlicher“, schlägt der offizielle Tonfall um. Für einen Augenblick wird ganz private Verzweiflung sichtbar, von der sich Dessau jedoch schroff losreißt: „Jetzt aber: An die Arbeit!“

Zwar läßt sich dieser Ausruf einerseits als gesellschaftlicher Appell verstehen, im Sinne Brechts tätig zu werden. Doch unüberhörbar schwingt auch etwas anderes mit, nämlich unwillkürliche Erleichterung. Nimmt man diesen Unterton ernst, dann scheint für Dessau der Tod des Dichters, seiner künstlerischen und politischen Vaterfigur, auch eine Art Befreiung bedeutet zu haben.

Im ganzen spiegelt die knappe Notiz die heterogene Gefühlslage des Komponisten wider. Der Gestus öffentlichen Trauerns verbirgt den Schmerz über den persönlichen Verlust. Als dritte, gegenläufige Tendenz wird eine erleichterte, auf die Zukunft gerichtete Absetzbewegung spürbar.

Kurz nach dieser Notiz begann Dessau, den einschneidenden Todesfall auch künstlerisch zu reflektieren, indem er die Komposition des Orchesterstücks *In memoriam Bertolt Brecht* in Angriff nahm. Dabei wurden, wie im folgenden gezeigt werden soll, Gestaltung, Inhalt und Entstehungsgeschichte dieses Werks von ähnlichen Gesichtspunkten geprägt, wie sie sich bereits an der verbalen Reaktion ablesen lassen. Die eher karge Literatur über *In memoriam Bertolt Brecht* jedoch, die sämtlich innerhalb der Deutschen Demokratischen Republik entstand, nahm bisher ausschließlich den Aspekt der offiziellen Trauer in den Blick. Diese ideologisch fundierte Interpretation soll zunächst kritisch referiert, dann in einem zweiten Schritt durch Ergebnisse korrigiert und ergänzt werden, die eine genauere Untersuchung der Quellenlage erbringt.

## I. Die offizielle Lesart: Ein Musterbeispiel des Sozialistischen Realismus

Das dreisätzige, rund dreizehnminütige Orchesterwerk *In memoriam Bertolt Brecht* wurde am 10. Februar 1958 unter der Leitung des Komponisten in Ost-Berlin uraufgeführt.<sup>2</sup> Das Datum war mit Bedacht gewählt: Es war der Tag, an dem Brecht seinen 60. Geburtstag gefeiert hätte. In dem Gedenkkonzert dirigierte Dessau neben *In memoriam Bertolt Brecht* noch die Kantate *An die Nachgeborenen* nach Brecht für Sprecher, Tenor und Orchester (1947) von Wolfgang Fortner sowie Ludwig van Beethovens *Eroica*. Dessaus Werk trug das Gedenken schon im Titel, ebenso Fortners Vertonung jenes Gedichts, das wie kein zweites als Vermächtnis des Dichters bekannt geworden ist. Mit der *Eroica* schließlich, komponiert laut ihrem vollständigen Titel bekanntlich „per festeggiare il sovvenire di un grand' Uomo“, sollte dieses Andenken ins Heldenhafte überhöht, der Dichter ostentativ unter die 'Klassiker' eingereiht werden.

Dem öffentlichen, ja offiziellen Anlaß wurde *In memoriam Bertolt Brecht* durchaus gerecht. Die formale Anlage läßt sich wie folgt darstellen:<sup>3</sup>

1. Satz: T. 1-40: „Lamento“, Achtel = 58  
attacca:
2. Satz: T. 1-132: „Der Krieg soll verflucht sein“. Marcia, Viertel = 88  
T. 133-134: Rückleitung  
T. 135-166: Reprise des ersten Satzes „Lamento“
3. Satz: T. 1-51: „Epitaph“, Viertel = 72

Im ersten Satz „Lamento“ und in seiner Reprise im zweiten Satz (T. 135-166) herrscht „ein spezifischer Gestus der Trauer“, für den Dessaus Biograph Fritz Hennenberg – angelehnt an Brechts Aufsatz *Über gestische Musik* – die Formel „kommunistische Trauer“ prägte.<sup>4</sup> Laut Brecht bestehe die „künstlerische Auf-

2 Vgl. zu dem Konzert Dessaus Brief an René Leibowitz vom 24. Juli 1957 und eine undatierte Notiz [Juni / Juli 1958], beides in: Dessau, *Let's Hope for the Best*, S. 58 und S. 70.  
3 Titel und Taktangaben nach: Paul Dessau, *In memoriam Bertolt Brecht* für Orchester. Studienpartitur, Leipzig: Edition Peters 1960.  
4 Vgl. Fritz Hennenberg, *Dessau – Brecht. Musikalische Arbeiten*, Berlin (Ost) 1963, S. 181-182 und 311-312, Zitat S. 181.

gabe“ darin, persönliche Trauer „auf eine große Stufe zu heben, sie zu einer die Gesellschaft fördernden Sache zu machen“.<sup>5</sup> Entsprechend faßte Hennenberg auch *In memoriam* auf, indem er betonte, Dessau gehe es, wie die kompositorische Faktur zeige, „in dieser Gedenkmusik um mehr als ein Privatschicksal“:

„Das ‘Lamento’ [...] ist ein leidenschaftlicher, aber nicht zügelloser Klagegesang. Dessau läßt [...] kein wehleidiges ‘Lamentieren’ zu. Die Affektbändigung wird erzielt zum einen durch die Strenge der kompositorischen Arbeit, zum anderen durch die Typisierung des Affekts. Das erste Motiv besteht aus einer fallenden kleinen Sekund, und dies Intervall bestimmt, auch in umgekehrter Bewegungsrichtung, das ganze Lamento. Es handelt sich um den ‘Seufzer’ – eine Affektformel, die schon in der Bachzeit ‘Klage’ und ‘Trauer’ bedeutete. Die Formel faßt den Affekt gleichsam ein. Sie schildert nicht unmittelbar ein Gefühl, sondern steht als Zeichen dafür.“<sup>6</sup>

Mit dem zutreffenden Hinweis auf die konstruktive Bändigung der Affekte ist zwar ein zentrales Moment von Dessaus Idiom erfaßt, das Brechts Konzept einer „gestischen Musik“ in kaum überschätzbarem Maß verpflichtet war. Doch zugleich zeigt dieses Beispiel, wie sich ein Einzelaspekt ins Staatstragende verabsolutieren ließ. „Kommunistische Trauer“ hieß nun, was Dessau selbst schlichter ausdrückte:

„Für mich ist das ein ganz erstrebenswerter Punkt in der Kunst, daß man nicht seine täglichen Sorgen hineinfließen läßt. Die interessieren die anderen nämlich gar nicht. Wenn mir Leute was vorweinen in der Musik, dann lehne ich das ab.“<sup>7</sup>

Stoff für eine ideologiekonforme Interpretation bot auch der zweite Satz, genauer gesagt die „Marcia“ in Takt 1-132 mit der Überschrift „Der Krieg soll verflucht sein!“ Verweist schon dieses Zitat<sup>8</sup> auf Brechts Drama *Mutter Courage und ihre Kinder*, so erst recht das Marschthema — eine instrumentale, um einen Halbton aufwärts transponierte Version des Auftrittsliedes von Mutter Courage, „Ihr Hauptleut, laßt die Trommel ruhen“:

5 Bertolt Brecht, *Über gestische Musik* (vermutlich 1937), in: Joachim Lucchesi / Ronald K. Shull, *Musik bei Brecht*, Frankfurt am Main 1988, S. 171-174; zitiert auch bei Hennenberg, *Dessau – Brecht*, S. 181.

6 Fritz Hennenberg, *Paul Dessau. Eine Biographie*, Leipzig 1965, S. 91.

7 „Über Emotionen“, in: Paul Dessau, *Aus Gesprächen*, Leipzig 1974, S. 54.

8 Es handelt sich um den letzten Satz der Courage im 6. Bild.

Bsp. 1: „Lied der Mutter Courage“, 1. Strophe und Refrain (nur Gesang)<sup>9</sup>

9 „Lied der Mutter Courage“, T. 7-73 aus: Bertolt Brecht, *Mutter Courage und ihre Kinder. Chronik aus dem Dreißigjährigen Krieg*. Musik: Paul Dessau. Partitur, Berlin (Ost): Henschelverlag 1957. Ich danke dem Henschelverlag herzlich für die Leihgabe eines Exemplars und die Genehmigung zum Abdruck der Notenbeispiele.

Bsp. 2: *In memoriam Bertolt Brecht*, 2. Satz, T. 21-25  
(Abdruck mit freundlicher Genehmigung von C. F. Peters Musikverlag)

Die Strophe des Liedes wird in den Takten 21 bis 64 von den Trompeten und der ersten Posaune vollständig zitiert. Ab Takt 65 erklingt bis Takt 89, ebenfalls vollständig, der Refrain, klanglich markiert durch das unisono hinzutretende Akkordeon.

Strophe und Refrain des Liedes durchziehen die „Marcia“ in der satztechnischen Funktion eines Cantus firmus. Umstost wird dieser Cantus von Streichern, Hörnern und Flöten, die jeweils selbständige, scharf profilierte Klangschichten bilden und nach Art einer Montage grell dissonierend zusammengefügt sind. Die bisherigen Kommentatoren deuteten, gestützt auf den Text der in Beispiel 1 zitierten Strophe des sogenannten „Geschäftsliedes“ der Courage, den Cantus als Symbol für jene Verkettung von Kriegslust und Gewinnsucht, die Brechts Fabel aufzeigen will. Das Dröhnen, Rasen und Kreischen hingegen, das den Cantus umgibt, bilde in dialektischer Antithese hierzu die Schrecken des Krieges ab:

„Der Cantus firmus [...] ‘trompetet’ und ‘posaunt’ in des Wortes direktester Bedeutung lautstark die Argumente aus, mit denen die großen Verdienener am Kriege die, durch die sie verdienen, immer wieder locken: Sie versprechen Ruhm, Abenteuer, sogar Gewinnbeteiligung. Die Kontrapunkte, also das hektische Stimmgewoge der Piccoloflöte, der Hörner und der Streicher, vertragen – unauffälliger, doch unwiderlegbar – was der kleine Mann im Krieg verliert: sein Leben, seine Gesundheit, seine Menschlichkeit.“<sup>10</sup>

Den dritten Satz überschrieb Dessau „Epitaph“, verglich ihn also mit der Inschrift auf einem Grabmal. In einer kurzen Notiz über das Orchesterwerk bezeichnete er dieses „Schlussstück“ als „eine breite, aufrüttelnde Coda“.<sup>11</sup> Betont sind damit, wie auch in der Literatur,<sup>12</sup> die appellativ-pathetischen Elemente des Satzes. Hervorzuheben ist insbesondere die funebre Rhythmik des Schlagzeugs, die zunächst im Wechsel mit Einwürfen des Orchesters erscheint, dann

10 Schallplattenkommentar von Heinrich Spieler zu der Einspielung von *In memoriam Bertolt Brecht* unter Paul Dessau (VEB Deutsche Schallplatten Berlin DDR 1974). Übereinstimmende Interpretationen bei Hennenberg, *Paul Dessau*, S. 91f., und Frank Schneider, „*In memoriam Bertolt Brecht*“, in: *Momentaufnahme. Notate zu Musik und Musikern in der DDR*, Leipzig 1979, S. 251-253. Dieser Text ging leicht redigiert auch in Schneiders neueren Aufsatz „Dessau und Brecht“ ein, in: *Brecht und seine Komponisten*, hg. von Albrecht Riethmüller, Laaber 2000, S. 171-185, hier S. 181-183.

11 Paul Dessau, [*In memoriam Bertolt Brecht*], PDA, wie Anm. 1, 1.74.1675, datiert „Z.[euthen] August [19]66“.

12 Vgl. z.B. Hennenberg, *Paul Dessau*, der den Satz „kämpferisch“ nennt (S. 92), oder Manfred Vetter, der das „vorwärtsdrängende Element“ hervorhebt („Paul Dessaus *In memoriam Bertolt Brecht* im Musikunterricht der Klasse 12“, in: *Musik in der Schule*, Jg. 1969, S. 486-489, Zitat S. 488).

mehr und mehr von diesem übernommen und schließlich, als Höhepunkt des „Epitaphs“, im Tutti eindringlich artikuliert wird:

Bsp. 3: *In memoriam Bertolt Brecht*, 3. Satz, T. 27-31  
(Abdruck mit freundlicher Genehmigung von C. F. Peters Musikverlag)

Angesichts der durchweg positiven Urteile, die das Werk in der DDR hervorrief, überrascht es nicht, daß es rasch in den Kanon der „herausragenden Leistungen“<sup>13</sup> sozialistischer Musikproduktion einging. Am deutlichsten illustriert das der Umstand, daß *In memoriam Bertolt Brecht* auf den Lehrplan für die Klasse 12 der erweiterten Oberschule rückte – in der Stoffeinheit „Charakteristische Beispiele für die Entwicklung der Musik des sozialistischen Realismus in der Deutschen Demokratischen Republik“.<sup>14</sup>

## II. Weitere Lesarten:

Ein „Requiem ohne Worte“, ein Rückblick auf das Exil – und ein Zeugnis künstlerischer Emanzipation?

So offenkundig Dessau demnach eine Erwartungshaltung erfüllte, die an den Maximen des Sozialistischen Realismus ausgerichtet war, so wenig erschöpft sich *In memoriam Bertolt Brecht* darin. Das Gebäude des Werks bietet Zugang nicht allein über das Hauptportal, sondern auch über private Seiteneingänge.

Einen solchen Seiteneingang, den die offizielle Rezeption geflissentlich übersah, eröffnet die Analyse der Kompositionstechnik. Man kann rasch feststellen, daß Dessau in den Rahmenteilen „Lamento“ (samt der Reprise im zweiten Satz) und „Epitaph“ die Zwölftontechnik verwendete, während die Takte 1-134 des zweiten Satzes – also die „Marcia“ – in einer erweiterten Tonalität gehalten sind, deren Zentrum das E-Moll / G-Dur des Cantus firmus bildet.<sup>15</sup>

Die Reihe, mit der Dessau arbeitete, kann aus dem Notentext erschlossen<sup>16</sup> und anhand nachgelassener Skizzen, die sich im Paul-Dessau-Archiv in Berlin befinden, verifiziert werden.<sup>17</sup>

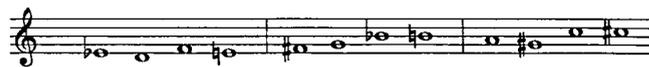
13 Schneider, „*In memoriam Bertolt Brecht*“, S. 251.

14 Siehe Vetter, „Paul Dessaus *In memoriam Bertolt Brecht*“, S. 486.

15 Dessau erwähnte dies in einem Brief an seine Tochter Therese Marberry vom 21. Mai 1969: „Übrigens ist *In memoriam Bertolt Brecht* nur teilweise in dieser [dodekaphonen] ‚Ordnung‘ komponiert und der ausgedehnte, tumultöse Mittel-Marschteil ist es nicht, [deshalb] handelt es sich hier also um eine Mischform wie ichs gern tu“ (PDA, wie Anm. 1, 1.74.1899.2).

16 Eindeutige Reihenabläufe bieten beispielsweise die Takte 24-25 im ersten Satz (G0, 1-8 Holzbläser, 9-12 Streicher) oder die Takte 37-44 im dritten Satz (KU3, Streicher).

17 PDA, wie Anm. 1, 1.74.657.

Bsp. 4: *In memoriam Bertolt Brecht*, Zwölftonreihe

Das Motiv, das dieser Reihe offenkundig zugrundeliegt, ist die Chiffre B-A-C-H. Das erste Tetrachord ist eine genaue Transposition dieser Chiffre, während sich das zweite und dritte Tetrachord als Varianten davon begreifen lassen: das Bauprinzip aller drei Tetrachorde ist eine Terz in der Mitte, die von zwei kleinen Sekunden eingerahmt wird.<sup>18</sup> Aneinandergelockt sind die drei Varianten jeweils mit einer großen Sekunde.

Die intervallgetreu transponierte B-A-C-H-Chiffre exponiert Dessau insbesondere im „Epitaph“, beispielsweise in Takt 10:

Bsp. 5: *In memoriam Bertolt Brecht*, 3. Satz, T. 9-10 (nur Streicher)  
(Abdruck mit freundlicher Genehmigung von C. F. Peters Musikverlag)

Die semantische Absicht, die sich mit der Reihenkonstruktion und dem motivischen Einsatz des ersten Tetrachords verbindet, scheint unmißverständlich. Die Bedeutung Brechts für die Literatur soll mit der Bedeutung Bachs für die Musik

18 Dabei erscheint die Intervallfolge des zweiten Tetrachords (+1+3+1) an der Umkehrung des B-A-C-H-Motivs (+1-3+1) orientiert, die des dritten Tetrachords (-1+4+1) am B-A-C-H-Motiv (-1+3-1) selbst.

verglichen werden – von der Warte des Bach-Verehrers Dessau aus gesehen eine rückhaltlose Huldigung.<sup>19</sup>

Daneben aber scheint eine zweite Intention die Disposition der Reihe bestimmt zu haben. Gleich in Takt 8 des „Lamento“ stellt Dessau ein Motiv heraus, das den Beginn des „Dies irae“ aus der gregorianischen Totenmesse, dem Requiem, in Erinnerung ruft:

Bsp. 6: *In memoriam Bertolt Brecht*, 1. Satz, T. 7-9 (Ob., Klar., I. Viol. div.)  
(Abdruck mit freundlicher Genehmigung von C. F. Peters Musikverlag)

Bsp. 7: Beginn des „Dies irae“

Es handelt sich nicht um ein genaues Zitat, sondern um eine Allusion, die den Gestus des „Dies irae“ zum einen durch die fallenden, sekundversetzten Terzen,

19 Den vergleichbaren Einsatz der B-A-C-H-Chiffre in der Exilkomposition *Les Voix* von 1939-43 und ihre semantischen Implikationen erörtert eingehend Peter Petersen: „In Paris begonnen, in New York vollendet, in Berlin verlegt. *Les Voix* von Paul Dessau“, in: *Musik im Exil. Folgen des Nazismus für die internationale Musikkultur*, hg. von Hanns-Werner Heister, Claudia Maurer Zenck und Peter Petersen, Frankfurt am Main 1993, S. 438-459, hier S. 450-454.

zum anderen durch die quasi rhythmusneutrale Gestaltung imitiert. Noematisch ist diese Sechstongruppe nicht nur durch den Aufstrich der Violinen hervorgehoben, sondern auch dadurch, daß ihr eine Sechzehntelpause in allen Instrumenten vorausgeht.

Für eine bewußte Anspielung auf das „Dies irae“ spricht schließlich die erwähnte Notiz über *In memoriam Bertolt Brecht*, worin Dessau das Stück explizit als ein „Requiem ohne Worte“ bezeichnete.<sup>20</sup> Der Bezug auf die kirchliche Gattung steht offenkundig quer zu den ideologischen Postulaten des Sozialistischen Realismus. Möglicherweise drückt sich hier eine private, auf Brechts katholische Wurzeln rekurrierende Form der Trauer aus, die mit Bedacht von der Staatstrauer über den Tod des Dichters abgerückt wurde.

Was mit Blick auf das „Requiem“ Spekulation bleiben muß, läßt sich deutlicher anhand des zweiten Satzes erkennen. Denn der „Marcia“, dem Zentrum des Stückes nach Position und Umfang, sind vielfältige persönliche Erinnerungen Dessaus an die gemeinsam mit Brecht erlebte Zeit eingeschrieben.

So geht die Melodie des *Courage*-Liedes, das als Cantus firmus der „Marcia“ zugrundeliegt, auf Brecht selbst zurück. Nach der ersten persönlichen Begegnung mit dem Dichter, die im Frühjahr 1943 in New York stattfand, folgte ihm Dessau im Oktober 1943 nach Hollywood:

„Ich besuchte Brecht in seinem kleinen, weißen Holzhaus in Santa Monica. Die Arbeit fing an, als ob sie keine Unterbrechung erfahren hätte. ‘Hier habe ich ein Stück, das Sie mal lesen sollten, weil auch Musik darin vorkommen muß: Mutter Courage und ihre Kinder. Es sind da einige Lieder zu komponieren.’ Und schon begann er, mir die Gedichte vorzulesen, ruhig, zart und ganz auf Sinn, so musikalisch, wie kaum ein Dichter wohl je vorgelesen hat. [...]

Zuvor hatte Brecht mir noch eine Melodie gezeigt, die unter den ‘Gesangsnoten’ im Anhang der Hauspostille enthalten war. Es handelt sich um die ‘Ballade von den Seeräubern’, einer angeblich aus dem Französischen stammenden Melodie ‘L’Étendard de la Pitié’, die Brecht als Vorlage für das Auftrittlied der *Courage* ‘Ihr Hauptleut, laßt die Trommel ruhen’ benutzt hat. Ich war damals recht verblüfft über die Banalität dieser Melodie und über Brechts zwar höflichen Hinweis, daß er sie gern für sein Lied verwendet haben wollte. ‘Man müßte hier stark eingreifen, um eine derartige Vorlage für ein wichtiges Lied tragbar zu machen’, meinte ich, und Brecht stimmte mit mir überein. Auf diese Weise kam das Lied ‘Ihr Hauptleut, laßt die Trommel

20 PDA, wie Anm. 1, 1.74.1675. Vgl. Anm. 11.

ruhen’ zustande [...]. Diese Art Plagiiierung war mir damals gänzlich fremd. Heute erscheint sie mir nicht nur legitim, sondern durchaus natürlich und fruchtbar.“<sup>21</sup>

Dessaus Schilderung wird hier so ausführlich wiedergegeben, weil sie mehrere Hinweise enthält, die das Verständnis der „Marcia“ differenzieren helfen.

a) Sie zeigt, daß es für Dessau mit der *Courage*-Melodie eine besondere Bewandnis hatte. Brecht und er selbst waren an ihrer Entstehung gleichermaßen schöpferisch beteiligt. Daher berichtet er die Anekdote offenkundig in der Absicht, ein prägnantes Beispiel für die ungewöhnlich intensive, die Künste übergreifende Zusammenarbeit zwischen Dichter und Komponist zu geben. Vor diesem Hintergrund liegt es nahe, den Cantus firmus, der die *Courage*-Melodie zitiert, als klingendes Symbol für diese Zusammenarbeit zu begreifen.

b) Der Text läßt, wie etliche weitere Zeugnisse, Dessaus Bewunderung für die spezifische musikalische Begabung Brechts erkennen. Im Frühjahr 1953 plante er sogar eine dreimonatige Kompositionspause, um ein Buch über Brecht und die Musik zu schreiben.<sup>22</sup> Insofern schwingt in der Verwendung der *Courage*-Melodie auch die respektvolle Erinnerung an die Musikalität des Dichters mit.

c) Von allen Komponisten, mit denen Brecht zusammenarbeitete, wurde Dessau, wie Frank Schneider vermutet, „am meisten und am intensivsten von dem Dichter beeinflusst“, zu dem er sich verhielt wie „der gelehrige Schüler dem Lehrer gegenüber“.<sup>23</sup> Auch dieser Aspekt kann an der Art, wie das *Courage*-Lied entstand, festgemacht werden: Dessau beschreibt anschaulich den durch Brecht angestoßenen Lernprozeß hinsichtlich „diese[r] Art Plagiiierung“.<sup>24</sup>

d) Schenkt man dem Bericht in chronologischer Hinsicht Glauben, dann reichen die Wurzeln der *Courage*-Musik in die Zeit unmittelbar nach Dessaus

21 Paul Dessau, „Begegnungen mit Brecht“ (1963), in: ders., *Notizen zu Noten*, Leipzig 1974, S. 37-44, Zitat S. 41f. Dort findet sich auch der Anfang der ursprünglichen Ballade von Dessaus Hand notiert.

22 Siehe den Brief an Leibowitz [Mai 1953] in: Dessau, *Let's Hope for the Best*, S. 31. Entwürfe und Aufzeichnungen im Zusammenhang mit diesem Projekt, das Dessau nicht abschloß, enthält das Konvolut *Brecht und die Musik* im Nachlaß (PDA, wie Anm. 1, 1.74.1692).

23 Schneider, „Dessau und Brecht“, S. 179.

24 Daß Entlehnungen und insbesondere Selbstentlehnungen in Dessaus Musik eine tragende Rolle spielen, führte der Komponist selbst unmittelbar auf Brecht zurück: „Diese Technik der Übernahme, das Sich-selbst-Zitieren ist auch von Brecht. Er hat einmal zu mir gesagt: ‘Weißt du, wenn man etwas Gutes gemacht hat, soll man es wieder aufnehmen und in anderem Rahmen nochmal verwenden.’ Das hat der alte Bach in seinen Kantaten gemacht, auch Mozart, und natürlich Brecht, und da sagte ich mir, warum eigentlich nicht“ (Dessau, *Aus Gesprächen*, S. 74f.).

Übersiedelung nach Hollywood im Oktober 1943 zurück. Sie wäre dann den ersten gemeinsamen Projekten noch aus der Kriegszeit zuzurechnen. Ausgeführt wurde sie jedoch nach Dessaus eigener Auskunft erst „im Jahre 1946 in enger Zusammenarbeit mit Brecht“.<sup>25</sup>

e) In jedem Fall steht die *Courage*-Musik biographisch für eine von Exil und Krieg geprägte Zeit, die Dessau mit Brecht teilte. Denkt man diesen Gesichtspunkt mit dem oben unter a) skizzierten Symbolgehalt des Cantus firmus zusammen, dann eröffnet sich eine andere Möglichkeit, die „Marcia“ zu hören: nämlich als tönendes Bild für die gemeinsame Arbeit von Dichter und Komponist inmitten der Wirren von Krieg und Exil, eine Arbeit, deren Beharrlichkeit der des Cantus firmus gliche.

Diese Lesart wird gestützt, wenn man die Quellen zu *In memoriam Bertolt Brecht* genauer untersucht. Schon 1963 wies Fritz Henneberg im Anhang zu seiner Studie *Dessau – Brecht. Musikalische Arbeiten* auf eine „Orchestersuite nach Motiven der *Courage*-Musik“ hin, die Dessau 1948 begonnen, aber nicht fertiggestellt habe. Weiter heißt es: „Teile daraus gingen in das Orchesterstück *In memoriam Bertolt Brecht* (1957) über. Sein Mittelteil, ‘Der Krieg soll verflucht sein’, zitiert das ‘Lied der Mutter Courage’.“<sup>26</sup>

Könnte man aufgrund dieser Angaben noch meinen, es handle sich bei den nochmals verwendeten „Teilen“ im wesentlichen um das *Courage*-Lied, so wird der Sachverhalt durch eine Notiz Dessaus klarer. Darin erwähnt er einen

„Marsch, der für eine Orchester-Suite der *Courage*-Themen gedacht war [...]. Die Orchester-Suite hatte ich nicht ausgeführt. Ich verwendete die Anlage dieses größeren Marsches mit der brechtschen Musikidee für das nach seinem Tode geschriebene Orchesterstück *In memoriam Bertolt Brecht*.“<sup>27</sup>

Im Nachlaß des Komponisten befindet sich eine Partitur, die eindeutig dieser Beschreibung eines „größeren Marsches mit der brechtschen Musikidee“ zuzuordnen ist. Der Umschlag trägt folgenden Titel von Dessaus Hand:

25 Paul Dessau, „Zur *Courage*-Musik“, in: ders., *Notizen zu Noten*, S. 52-59, Zitat S. 52.

26 Henneberg, *Dessau – Brecht*, S. 450.

27 Undatierte Notiz [nach 1957], PDA, wie Anm. 1, 1.74.1736.1.

Kriegsmusik Suite  
(Mutter Courage)

Marschfantasie

Part.

St.[a Monica?] 1948<sup>28</sup>

Diese „Marschfantasie“ und die „Marcia“ aus *In memoriam Bertolt Brecht* sind, so zeigt der Vergleich, so gut wie identisch. Abgesehen von vernachlässigbaren notographischen Abweichungen und dem instrumentationstechnischen Umstand, daß der ursprüngliche Klavierpart auf die Streicher aufgefächert wurde, entsprechen die 131 Takte der „Marschfantasie“ exakt den Takten 1-131 des zweiten Satzes.

Folglich ist der Bezug von *In memoriam Bertolt Brecht* zum Exil erheblich enger als bislang angenommen. Dessau schrieb die Musik der „Marschfantasie“ – und damit zugleich den Großteil der Gedenkkomposition – noch in den USA, und er beendete dieses Stück, wie er am Schluß der Partitur eigens vermerkte, am 8. Mai 1948, also auf den Tag genau drei Jahre nach der deutschen Kapitulation. Dies war zugleich das Jahr, in dem der Flüchtling Dessau sich zur Rückkehr anschickte,<sup>29</sup> so daß unmittelbar Anlaß für einen Rückblick auf die Zeit des Exils gegeben war.

Insofern gewinnt die oben skizzierte These weiter Plausibilität, die „Marcia“ symbolisiere möglicherweise die beharrliche gemeinsame Arbeit Dessaus und Brechts gegen die Schrecken des nationalsozialistischen Krieges. Dazu würde schließlich auch die Wortwahl Dessaus passen, der kurz nach Fertigstellung der „Marschfantasie“ gegenüber René Leibowitz von einer „rather stubborn composition“<sup>30</sup> sprach – und damit ein Adjektiv wählte, das idiomatisch mit „resistance“ verbunden und im Deutschen durch „hartnäckig“, „standhaft“ oder „unbeugsam“ wiedergegeben werden kann.

28 PDA, wie Anm. 1, 1.74.268.1.

29 Im Juli 1948 traf Dessau in Paris ein.

30 „I finished one movement of the *Kriegsmusik* for 15 Instr. and am hurrying the little score to you wondering what you may say to this rather stubborn composition.“ Brief aus Los Angeles an René Leibowitz vom 29. Mai 1948, zit. nach: Dessau, *Let's Hope for the Best*, S. 18.

Doch das semantische Feld, das Dessau mit dem Zitat des „Geschäftslieses“ der Courage mutmaßlich intendierte, läßt sich noch genauer umreißen. Denn es scheint nicht ohne inhaltliche Relevanz, daß schon die „Marschfantasie“ auf ein Modell zurückgeht – nämlich auf das Finale der Bühnenmusik zu *Mutter Courage*. Dieses Finale, so Dessau,

„faßt all die kleinen Themen [aus der Bühnenmusik] zusammen. Die beiden kleinen Flöten spielen eines der Marschthemen, die Trompete intoniert Motivstücke aus dem Trauermarsch, und der Männerchor singt das Hauptlied, das 'Courage'-Lied, in erweiterter Form.“<sup>31</sup>

Musical score for the finale of *Mutter Courage*. The score includes parts for 2 Piccolo Flutes (2. Picco Fl.), Trumpet (Trp.), Horns (Hörn. u. Cor.), Military Trumpet (Mil. Tr.), Male Choir (Män. St.), Accordion (Akk.), Guitar (Git.), and Piano (Klav.). The lyrics for the male choir are: "Das Früh-jahr kommt! wach auf, du". The score features various musical notations such as dynamics (f, sf, ff), articulation (staccato), and phrasing slurs.

31 Dessau, „Zur Courage-Musik“, in: ders., *Notizen zu Noten*, S. 59.

Musical score for the finale of *Mutter Courage*. The score includes parts for 2 Piccolo Flutes (2. Picco Fl.), Trumpet (Trp.), Horns (Hörn. u. Cor.), Military Trumpet (Mil. Tr.), Male Choir (Män. St.), Accordion (Akk.), Guitar (Git.), and Piano (Klav.). The lyrics for the male choir are: "Christ! Der Schnee schmilzt weg! Die". The score features various musical notations such as dynamics (f, sf, ff), articulation (staccato), and phrasing slurs.

Bsp. 8: *Mutter Courage*, Bühnenmusik, „Finale“, T. 40-48

Die beiden im Finale gekoppelten Themen, die Dessau erwähnt, spielen in ähnlicher Konstellation auch in der „Marschfantasie“ bzw. der „Marcia“ eine exponierte Rolle (siehe Bsp. 9). Und insbesondere entspricht die augmentierte Form des *Courage*-Liedes, die den Cantus firmus bildet, der Partie des Männerchores, der das Lied ebenfalls „in erweiterter [i.e. augmentierter] Form“ vorträgt.<sup>32</sup> Wie in der Bühnenmusik wird auch in der „Marcia“ der Cantus firmus durch ein (nur hier eingesetztes) Akkordeon verstärkt.

Vor diesem Hintergrund ist davon auszugehen, daß der Text, den Dessau durch das Zitat in der „Marcia“ evozieren wollte, nicht, wie bisher angenommen,

32 Vgl. auch Dessaus Beschreibung der „Marcia“ in seiner Notiz über *In memoriam Bertolt Brecht* aus dem Jahr 1966, es würden darin „zum Hauptthema der 'Courage-Musik' sämtliche Marschthemen der Kriegschronik kontrapunktisch verarbeitet“ (wie Anm. 11).

Bsp. 9: *In memoriam Bertolt Brecht*, 2. Satz, T. 107-110 (nur Picc. und Hr.)  
(Abdruck mit freundlicher Genehmigung von C. F. Peters Musikverlag)

die erste Strophe des *Courage*-Liedes ist, sondern vielmehr dessen letzte Strophe: Denn diese wird in dem besagten Finale vom Männerchor gesungen und lautet, samt dem letzten Refrain (in der Textfassung der Partitur):

Mit seinem Glück, seiner Gefahr  
der Krieg, er zieht sich etwas hin.  
Der Krieg, er dauert hundert Jahre,  
der gemeine Mann hat kein Gewinn.  
Ein Dreck sein Fraß, sein Rock ein Plunder!  
Sein halben Sold stiehlt Regiment.  
Jedoch vielleicht geschehn noch Wunder:  
Der Feldzug ist noch nicht zu End!

Das Frühjahr kommt! Wach auf, du Christ!  
Der Schnee schmilzt weg! Die Toten ruhn!  
Und was noch nicht gestorben ist,  
das macht sich auf die Socken nun.

Die Annahme, daß dies die Worte sind, die man hinzuzudenken hat, wird zudem durch die autographe Partitur der „Marschfantasie“ gestützt: Ihr setzte Dessau als Motto die ersten vier Zeilen dieser letzten Strophe voran.<sup>33</sup>

Demnach bringt der Cantus firmus nicht, wie die offiziellen Kommentare wollen, die Geschäftstüchtigkeit zum Ausdruck, die Mutter Courage zu Beginn des Stückes an den Tag legt. Vielmehr steht er allem Anschein nach für den Blick auf die Schrecken des Krieges, die sie am eigenen Leib erfahren mußte. So präzisiert, läßt sich die Semantik des Zitats insgesamt schlüssig auf die Exilbiographien Brechts und Dessaus beziehen.

Somit kann festgehalten werden, daß der zweite Satz von *In memoriam Bertolt Brecht* eine ganze Reihe von Signalen enthält, die auf die enge Bindung des Komponisten an den Dichter verweisen, auf das geteilte Exilantenschicksal und die gemeinsamen künstlerischen wie politischen Ziele. Diese Erinnerungen erscheinen umschlossen von der Trauer, die sich in den „Lamento“-Rahmenteilen äußert.

Kündet somit das fertige Werk von der Nähe zwischen Dessau und Brecht, so scheint im Gegensatz dazu seine Entstehungsgeschichte nicht unwesentlich von dem Bedürfnis des Komponisten geprägt, zunächst einmal Abstand zu gewinnen.

Erstaunlich ist vor allem der lange Zeitraum, den die Komposition in Anspruch nahm. Von Brechts Tod bis zum Abschluß des Werkes am 15. Dezember 1957<sup>34</sup> verstrichen volle sechzehn Monate. Dies ist nicht eben wenig für ein Stück von etwa dreizehn Minuten – zumal, wenn man bedenkt, daß nicht nur die „Marcia“ bereits existierte, sondern überdies der erste Satz „Lamento“ so gut wie vollständig wiederholt wird. Neu zu komponieren waren also insgesamt nur rund sechs Minuten Musik.

Von diesen sechs Minuten war die Hälfte, nämlich der erste Satz „Lamento“, bereits acht Wochen nach Brechts Tod fertig, wie wir aus einem Brief an Leibowitz wissen.<sup>35</sup> Danach geriet die Komposition, die zunächst als „Suite“<sup>36</sup> disponiert war, ins Stocken. Über die Gründe hierfür kann man nur spekulieren. Doch

33 PDA, wie Anm. 1, 1.74.286.2.

34 So das Datum am Ende des Autographs (PDA, wie Anm. 1, 1.74.658, S. 73).

35 An René Leibowitz schreibt Dessau am 19. Oktober 1956: „Schicke Dir auch Partitur 'Lamento' (No. 1 einer Suite *In memoriam*)“, zit. nach: Dessau, *Let's Hope for the Best*, S. 51.

36 Ebd.

darf dabei jene emotionale Ambivalenz zwischen Trauer und Erleichterung nicht unberücksichtigt bleiben, die in der eingangs zitierten Notiz aufscheint: Trauer über den Verlust einer Vaterfigur – und zugleich, wie uneingestanden auch immer, Erleichterung darüber, von der erdrückenden Autorität dieser Vaterfigur befreit zu sein.

Dessaus Bewunderung für Brecht war lange grenzenlos und reichte gelegentlich bis zur Unterwürfigkeit. Die Orientierung am Habitus des Dichters prägte nicht nur Dessaus Ausdrucksweise, sondern erstreckte sich bis auf den Haarschnitt und den Kleidungsstil (vgl. Abb. 2). Auch die am 9. Februar 1948 geschlossene dreijährige Ehe mit Elisabeth Hauptmann, der engen Mitarbeiterin Brechts, mag von dem Wunsch des Komponisten mitbestimmt gewesen sein, zur 'Familie' des Dichters dazuzugehören.



Abb. 2:  
Brecht und Dessau 1951  
(aus Brecht / Dessau,  
*Lieder und Gesänge*,  
Berlin 1957, S. 2)

Erst spät gibt es Anzeichen für eine Emanzipation. Mitte der fünfziger Jahre, also kurz vor Brechts Tod, scheint Dessau nicht mehr bereit gewesen zu sein, Bevormundungen in musikalischen Dingen widerspruchslos hinzunehmen. Mehrfach ist bezeugt (auch im Zusammenhang mit der *Lukullus-Debatte*<sup>37</sup>), daß Brecht Dessaus Klangidiom für allzu avanciert hielt und versuchte, ihn hier zu zügeln. So heißt es 1952 in einem Brief an Peter Suhrkamp, man müsse Dessau „etwas zurückhalten von einer gewissen Schärfe und Aggressivität, die er seiner Musik gern verleiht. Sie muß eben auch leicht sein.“<sup>38</sup>

Nachdem sich Dessau dieser Meinung jahrelang gefügt hatte, begehrte er Anfang 1955 auf, als es um seine Musik zum *Kreidekreis* ging. Es kam zu einem heftigen Dissens mit Brecht, über den wir aus der Sicht des Dichters unterrichtet sind. Er schrieb am 2. März an den Komponisten:

„Lieber Dessau,  
ich bedaure sehr den Streit über die *Kreidekreis*-Einstudierung und möchte mich entschuldigen für meine Heftigkeit. Gereizt hast Du mich durch die Behauptung, wir hätten nicht genug getan für die Musik. In der Tat waren die Aufwendungen für die Musikproben so groß, daß die Verwaltung nicht wußte, wie sie vor der Finanzkontrolle verteidigen. [...] Wir waren alle böse, als Du nicht mehr auf die Proben kamst, weil Dich die Sache 'nicht mehr interessierte'. Wir fühlten uns einfach im Stich gelassen.– Ohne Kontrolle, verfällt jetzt die Musik rapide. Sie macht einen angestrengten Eindruck und strengt dadurch an. Ich bin also für den Versuch, vorläufig Vereinfachungen und Reduzierungen auszuprobieren, auch hier.“<sup>39</sup>

Vorsichtige Ablösung von der Autorität des Dichters wird auch mit Blick auf das Projekt einer *Puntila*-Oper spürbar. In einem Ende März 1956 verfaßten Brief an Leibowitz berichtet Dessau über „einen ganz neuen Opernplan“, nämlich aus *Herr Puntila und sein Knecht Matti* „eine komische Oper“ zu machen: „Brecht ist gleichsam sehr enthusiastisch von meiner Idee.“<sup>40</sup> Da der Dichter jedoch bald darauf schwer erkrankte, beschloß Dessau, selbst den Entwurf eines Szenarios zu wagen. Ende Mai schrieb er darüber noch recht zaghaft,<sup>41</sup> doch Ende Juli

37 Vgl. Albrecht Dümmling, *Laßt euch nicht verführen. Brecht und die Musik*, München 1985, S. 573.

38 Bertolt Brecht am 12. November 1952 an Peter Suhrkamp, in: Bertolt Brecht, *Werke*, hg. von Werner Hecht et al., Bd. 30: *Briefe 3* (1950-1956), Frankfurt am Main 1998, S. 148.

39 Ebd., S. 315.

40 Brief an Leibowitz Ende März 1956, in: Dessau, *Let's Hope for the Best*, S. 44f.

41 „Will im Sommer versuchen, das Szenario für Brecht, der krank war und noch schwach zu sein scheint, zu entwerfen (wenn's gelingt?)“. Brief an Leibowitz Ende Mai 1956, zit. nach ebd., S. 46f.

1956, zwei Wochen vor Brechts Tod, heißt es dann mit erkennbar gestiegenem Selbstbewußtsein:

„Da Brecht's Gesundheit etwas lädiert war, rechne ich nicht mehr mit ihm. Auch braucht man keine 'Genies' zu Texten (s. Weber und Beethoven). Und selbst der Verfasser der *Entführung* war, ohne ein Genius zu sein, kein schlechter Mann. Ich werde ein Kollektiv von ein-zwei jungen Autoren beauftragen, nach meinen Angaben ein Buch anzufertigen, da ich nun in der Tat eher Seiltänzer bin als Dichter!“<sup>42</sup>

Das Signal ist deutlich: Es geht, bei allem Respekt, auch ohne Brecht.

Der Tod des Dichters scheint demnach in eine Phase gefallen zu sein, in der Dessau daran arbeitete, sich von der künstlerischen Übermacht zu befreien. Dies würde nicht nur die widersprüchliche Gefühlslage erklären, die seine spontane Notiz widerspiegelt, sondern möglicherweise auch, weshalb er mit der Komposition von *In memoriam Bertolt Brecht* nicht weiterkam, nachdem der erste Impuls der Trauer im „Lamento“ rasch Ausdruck gefunden hatte. Offenkundig blieb das Stück lange liegen – bis Dessau auf die rettende Idee verfiel, die früher komponierte „Marschfantasie“ einzubauen. Damit war das Problem auf einen Schlag gelöst. Denn auf diese Weise war es Dessau möglich, durch die Erinnerung an frühere Zeiten zum einen den Titel *In memoriam Bertolt Brecht* ganz wörtlich umzusetzen, zum anderen mit Hilfe der Rückblende der aktuellen emotionalen Ambivalenz auszuweichen.

Vor diesem Hintergrund scheint es kaum zufällig, daß *In memoriam Bertolt Brecht* als Auftakt für eine neue Phase in Dessaus Œuvre gesehen werden kann. Die meisten Werke, die er danach schrieb, zeugen musiksprachlich von gesteigener Kompromißlosigkeit. Als Grund hierfür wird üblicherweise das veränderte kulturpolitische Klima im Einflußbereich des sowjetischen „Tauwetters“ nach Stalins Tod 1953 genannt.<sup>43</sup> Diese Erklärung könnte für jüngere und weniger prominente Komponisten der DDR voll zutreffen. Dessau indes hatte sich schon zuvor von offiziellen Vorgaben kaum einschränken lassen. In seinem Fall scheint mindestens genauso bedeutsam, daß mit Brechts Tod eine Schranke aufgegangen war, die ihn von „Schärfe und Aggressivität“ zurückgehalten hatte.

42 Brief an Leibowitz vom 27. Juli 1956, zit. nach ebd., S. 49.

43 In diesem Sinn bezeichnete etwa Frank Schneider *In memoriam Bertolt Brecht* 1979 als „profilirtestes, klanglich kühnstes Dokument jenes veränderten konzeptionellen und gestalterischen Denkens, das allmählich in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre nach dem XX. Parteitag der KPdSU auch auf kompositorischem Felde durchbrach“ (*Momentaufnahmen*, S. 251).

## Literatur

Brecht, Bertolt, *Mutter Courage und ihre Kinder. Chronik aus dem Dreißigjährigen Krieg*. Musik: Paul Dessau. Partitur, Berlin (Ost): Henschelverlag 1957.

Brecht, Bertolt, *Werke*, hg. von Werner Hecht et al., Bd. 30: *Briefe 3 (1950-1956)*, Frankfurt am Main 1998.

Brecht, Bertolt / Dessau, Paul, *Lieder und Gesänge*, Berlin 1957.

Dessau, Paul, *In memoriam Bertolt Brecht* für Orchester. Studienpartitur, Leipzig: Edition Peters 1960.

Dessau, Paul, *Aus Gesprächen*, Leipzig 1974.

Dessau, Paul, *Notizen zu Noten*, Leipzig 1974.

Dessau, Paul, *Let's Hope for the Best. Briefe und Notizbücher aus den Jahren 1948 bis 1978* (= Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts 5), im Auftrag der Stiftung Archiv der Akademie der Künste hg. von Daniela Reinhold, Hofheim 2000.

Dümling, Albrecht, *Laßt euch nicht verführen. Brecht und die Musik*, München 1985.

Hennenberg, Fritz, *Dessau – Brecht. Musikalische Arbeiten*, Berlin (Ost) 1963.

Hennenberg, Fritz, *Paul Dessau. Eine Biographie*, Leipzig 1965.

Lucchesi, Joachim / Shull, Ronald K., *Musik bei Brecht*, Frankfurt am Main 1988.

Petersen, Peter, „In Paris begonnen, in New York vollendet, in Berlin verlegt. *Les Voix* von Paul Dessau“, in: *Musik im Exil. Folgen des Nazismus für die internationale Musikkultur*, hg. von Hanns-Werner Heister, Claudia Maurer Zenck und Peter Petersen, Frankfurt am Main 1993, S. 438-459.

Schneider, Frank, „*In memoriam Bertolt Brecht*“, in: *Momentaufnahmen. Notate zu Musik und Musikern in der DDR*, Leipzig 1979, S. 251-253.

Schneider, Frank, „Dessau und Brecht“, in: *Brecht und seine Komponisten*, hg. von Albrecht Riethmüller, Laaber 2000, S. 171-185.

Spieler, Heinrich, Schallplattenkommentar zu der Einspielung von *In memoriam Bertolt Brecht* unter Paul Dessau (VEB Deutsche Schallplatten Berlin DDR 1974).

Vetter, Manfred, „Paul Dessaus *In memoriam Bertolt Brecht* im Musikunterricht der Klasse 12“, in: *Musik in der Schule*, Jg. 1969, S. 486-489.