

Die Chordirigentin Margarete Dessoff (1874 - 1944)

Vortrag zur Vernissage der Ausstellung über Otto Dessoff

am 3.10.2005 im Museum Judengasse, Frankfurt am Main

Als Otto Dessoff 1892 unerwartet früh starb, war seine Tochter, die bis ins Alter von 40 Jahren "Gretchen" genannt wurde, 18 Jahre alt. Sie hatte ein Jahr zuvor ihren Schulabschluß an der Elisabethenschule, einer der ersten Höheren Mädchenschulen Frankfurts absolviert und trat ein Jahr später ins Hoch'sche Konservatorium ein, wo sie Klavier und Gesang studierte. Obwohl sie die Tochter des bekannten und geschätzten Kapellmeisters war, mußte sie sich ihre Existenz als Musikerin von Anfang an ohne väterlichen Beistand aufbauen. Im Unterschied zu zahlreichen Vater-Tochter-Paaren, bei denen der Vater die Karriere seiner Tochter in die Hand nahm, scheint sich Gretchen Dessoff sogar deutlich gegen den väterlichen Willen dafür entschieden zu haben, die Musik auch zum Beruf zu machen. In einem Portrait, das die New York Times 1926 veröffentlichte, heißt es, daß ihr Vater geradezu dagegen gewesen sei, daß eines seiner Kinder eine Musikerkarriere ansteuerte, und daß er es am allerwenigstens gutgeheißen hätte, daß gerade seine Tochter eine Chordirigentin werden würde. Die Söhne hielten sich daran - der eine wurde Numismatiker, der andere Bibliothekar, der dritte Offizier.

Gretchen Dessoff hatte sich in den Kopf gesetzt, Konzert-Sängerin zu werden. Sie stand jedoch als Sängerin nur ein einziges Mal auf der Bühne: auf einem Vortragsabend des Konservatoriums sang sie die Arie "Mein gläubiges Herz" für Altstimme aus einer Pfingst-Kantate von Bach (Nr. 68, Also hat Gott die

Welt geliebt). Kurz danach muß ihr dann etwas zugestoßen sein, was damals wie heute immer wieder passiert: sie verlor ihre Stimme in der Folge eines offenbar verfehlten Gesangunterrichts. Der Traum von der Sängerrinnen-Laufbahn war damit vorbei. Sie hat danach fünf Jahre lang im Privatunterricht bei der Sängerin Jenny Hahn an der Wiederherstellung ihrer Stimme gearbeitet und begann um 1900, selbst Gesang zu unterrichten. Jenny Hahn kam aus der Schule von Julius Stockhausen, dem legendären Konzertsänger des 19. Jahrhunderts, dessen Gesangsmethode sich noch an die Tradition des Belcanto, also der italienischen Gesangkunst des 17. Jahrhunderts hielt. Man kann vermuten, daß sich Gretchen Dessoff aus der eigenen Erfahrung heraus mit den Gegebenheiten der menschlichen Stimme intensiv auseinandergesetzt hat und daß Elemente des Belcanto auch in ihre eigene Unterrichtsmethode eingeflossen sind.

Als Gesanglehrerin war sie jedenfalls so erfolgreich, daß sie schon bald erneut die Konzertbühne des Hoch'schen Konservatoriums betreten konnte, wenn auch nicht als Sängerin, sondern als Dirigentin eines 35 Stimmen zählenden Frauenchors, den sie sich aus dem Kreis ihrer Schülerinnen zu einem klangschönen und ausdrucksstarken Instrument herangezogen hatte. Das erste Konzert des "Dessoff'schen Frauenchors" am 16. März 1907, dessen Programm hier zu sehen ist, war der Auftakt zu einer einzigartigen Erfolgsgeschichte. Im Frankfurter Musikleben vor dem Ersten Weltkrieg, in dem die nicht unter der Oberhoheit der "Museumsgesellschaft" stattfindende Kammermusik keinen leichten Stand hatte, spielte der Chor bald eine bedeutende Rolle. Er gab jährlich zwei meist ausverkaufte Konzerte, von denen eins - mit weltlicher Musik - im großen Saal des Saalbaus stattfand, das andere mit geistlicher

Musik in der 1905 erbauten Matthäuskirche; außerdem gab er jährlich ein sehr beliebtes "Volkskonzert", veranstaltet vom "Ausschuß für Volksvorlesungen", einer Einrichtung der bürgerlichen Volksbildungsbestrebungen, in der Margaretes älterer Bruder Albert Dessoff aktiv war. Mit ihm teilte sie nicht nur ihr künstlerisches Interesse, sondern auch ihr pädagogisches und kulturpolitisches Engagement.

Der Chor lebte zehn Jahre lang von der privaten Initiative seiner Dirigentin, bis die Umwandlung in einen Verein mit zahlenden Mitgliedern ihn auf eine finanzielle Grundlage stellte, die auch größere Aufführungen ermöglichte. Zu den mitwirkenden Orchestermusikern gehörten u.a. Ludwig Rottenberg, der Nachfolger Otto Dessoffs, und die ersten Konzertmeister des Opernhausorchesters, Hans Lange und Paul Hindemith. Zum Verein zählten neben den aktiven Sängerinnen über zweihundert sogenannte zuhörende Mitglieder, deren Namensliste sich als aufschlußreicher Querschnitt durch das Frankfurter Bürgertum liest (z.B. die liberale Kommunalpolitikerin Jenni Apolant, der Mäzen Moritz Oppenheim, Paul Hirsch, Besitzer der damals wohl größten privaten Musikbibliothek Europas). Zu den Sängerinnen zählten nicht nur die höheren Töchter sondern, um nur ein Beispiel zu nennen, auch die Haushälterin des Senckenbergschen Bürgerhospitals.

Den großen Durchbruch nach außen brachte der sensationelle Auftritt des Chors auf dem 2. Deutschen Brahmsfest in Wiesbaden im Jahr 1912. Die Atmosphäre war zunächst skeptisch, ja verhalten mißbilligend: eine Dame, so wurde später berichtet, wagte es, mit ihrem Chor aus 80 Frauenstimmen das ureigenste Gebiet des "unumstrittenen Großsiegelbewahrs des Brahmschen Lebenswerkes" zu betreten (Düsseldorfer Generalanzeiger, Mai 1916), das Revier des Wiesbadener Generalmusikdirektors Fritz Steinbach, der doch bereits mit der c-moll Symphonie und dem Deutschen Requiem "zwei seiner

wirksamsten Dirigentrümpfe ausgespielt hatte”, so der Berichterstatter. Gretchen Dessoffs Chor gelang es jedoch mit einer als schlechthin vollkommen beschriebenen Aufführung des opus 17, der Gesänge für Frauenchor, Harfe und Hörner, einem Werk, das Brahms (1861) für seinen Hamburger Frauenchor geschrieben hatte, das Publikum zu wahren Begeisterungstürmen hinzureißen. Man fragt sich heute, was denn das angeblich nie zuvor Gehörte (und Gesehene) war, das in allen Berichten über die Dessoff-Konzerte anklingt. Frauenchöre an sich waren seit dem letzten Viertel des 19. Jahrhunderts nichts unerhört Neues mehr, es gab sie zunehmend auch als eigenständig verfaßte Vereine die bereits öffentlich auftraten. Andererseits war der Klangraum um 1900, wenn man einmal versucht, sich einen solchen Klangraum akustisch vorzustellen, angefüllt vom Schall gemischter Mammutchöre sowie ungezählter, häufig nationalistisch gestimmter Männerchöre. Hinzu kam die Dominanz des großen Apparats von Symphonie und Oper, sodaß es durchaus als ungewöhnlich empfunden werden konnte, wenn ein Chor von etwa hundert, teils solistisch gebildeter Frauenstimmen mit anspruchsvoller Kammermusik auf die Bühne trat und ein Programm darbot, das mit den harmlos-kitschigen Chorsätzen, wie sie zahlreich im 19. Jahrhundert für Frauenchor geschrieben wurden, nichts gemein hatte.

Besonders neu und unerhört war im kaiserlichen Deutschland zu einer Zeit, in der die Forderungen nach weiblicher Gleichberechtigung nicht mehr ignoriert werden konnten, die Provokation, die schon allein vom Anblick einer Frau mit dem Taktstock ausging. Die Kritiker, die zum ersten Mal einen “herrenlosen Klangkörper” erlebten, überlieferten ihre Eindrücke sehr detailliert - so etwa der Musikschriftsteller Adolf Weissmann im Mai 1917: “...und es gab seltsame Augenkränkung und Ohrenweide: eine Frau, Gretchen Dessoff, befiehlt am Pult, antigraziös weitausholend und tatkräftig”. (BZ am Mittag) “Sie leitet

ihren Chor”, schrieb das Berliner Tageblatt, “mit einer Frauen sonst nicht eigenen rhythmischen Initiative”. Sie führte den Taktstock, so der Berliner Lokalanzeiger, “mit einem Aufwande ungeheurer Energie, allerdings mit nicht immer ästhetisch schönen Bewegungen”. “Sie ist äußerst energisch und genau in ihren Anweisungen; man sieht aber sehr bald ihre etwas eckigen Bewegungen nicht mehr, da sie eine ausgezeichnete Musikerin ist und ihren Chor wunderbar erzogen hat...” So die Allgemeine Musikzeitung in Berlin.

An dieser Stelle bin ich deshalb etwas ins Detail gegangen, weil zwischen den Zeilen solcher subjektiver Beobachtungen, ein flüchtiges, unfreiwillig dokumentarisches Bild davon aufblitzt, wie modern und rhythmisch präzise wir uns den Dirigierstil Margarete Dessoffs vorzustellen haben. Und es wird aus solchen Impressionen deutlich, daß das Gros der Kritiker letztlich nicht umhin konnte, die offenbar außergewöhnlichen Leistungen ihres Chors anzuerkennen, dessen Ausdruckskraft und sprachliche Gestaltung besonders hervorgehoben wurden.

Neu waren auch die eigenwilligen Programme Margarete Dessoffs, die stets ausgewählte Werke einer weniger bekannten und seltener gepflegten Literatur nebeneinander stellten. Sie öffneten zugleich einen Dialog zwischen älteren und neueren Werken, etwa den in Frankfurt zu jener Zeit so gut wie unbekanntem a-cappella-Sätzen der alten italienischen und niederländischen Kirchenmusiker wie Palestrina, Vittoria, Caldara, Pergolesi oder Sweelinck, den Frauenchören von Brahms und dessen Wirkungskreis, (z. B. Herzogenberg, Gustav Jenner, Eusebius Mandyczewski, Robert Fuchs), sowie von Zeitgenossen wie Franz Schreker oder Max Reger. Als ein Beispiel für die weniger landläufige Literatur sei hier nur eine Erstaufführung der Variationen und Fuge über ein russisches Volkslied des 1908 gestorbenen Nicolai Andrejewitsch Rimskij-Korsakow genannt, dessen Text von Gretchen Dessoffs Bruder Albert aus dem

Russischen übersetzt worden war.

Für zahlreiche jüngere, gegen Ende des 19. Jahrhunderts geborene Komponisten wurde der Dessoff'sche Frauenchor zu einem Forum, das ihre Werke erstmals einem größeren Publikum zu Gehör brachte und den Anstoß zur Entstehung neuer Werke für eine moderne Frauenchorliteratur gab. Ich möchte hier nur zwei später vom NS-Regime Verfolgte und in ihrer Entwicklung Unterdrückte nennen, den Ungarn Erwin Lendvai und den österreichischen Komponisten Hans Gál, dessen Bedeutung Margarete Dessoff sehr früh erkannt und dessen Musik sie zeitlebens geliebt und gefördert hat.

In einem Brief an Arthur Schnitzler findet sich das folgende Bekenntnis: “In meiner Kunst, der Musik, habe ich so oft gefunden, daß die, die an die leitenden Stellen kamen, gar schnell vergaßen, daß auch sie einmal jung gewesen, und Rat und Hilfe gebraucht und in Anspruch genommen haben. Von meinem Vater hatte ich es anders in Erinnerung - und an dieses Gefühl, an dieses Verstehen für die, die suchen und streben, möchte ich anknüpfen.”

Neben dem Frauenchor unterrichtete Margarete Dessoff mehrere Jahre lang eine Frauenchor-Klasse an Dr. Hochs Konservatorium, leitete zwischenzeitlich noch die Frankfurter Bachgemeinde und gründete 1918 eine der ersten Madrigalvereinigungen in Deutschland, die auch Konzertreisen unternahm. Was heute selbstverständlich klingt, war zu jener Zeit Neuland. “Der Erfolg war durchschlagend”, berichtete die Frankfurter Zeitung nach dem ersten öffentlichen Konzert der “Frankfurter Madrigalvereinigung” im Mai 1919. “Er zeigt, wie dankbar es in Frankfurt empfunden wird, daß diese Gattung der Musik nach jahrzehntelanger Vernachlässigung wieder systematisch gepflegt werden soll...”.

Der eigene Erfolg in der Öffentlichkeit bedeutete Margarete Dessoff dagegen wenig. Ihr unbedingtes Aufgehen in einem fast religiös anmutenden Dienst an der Kunst als eine noch dem 19. Jahrhundert verhaftete Einstellung, das

bescheidene Zurücktreten hinter die aufgeführte Komposition findet sich bei ihr auch noch, als sie in New York als gefeierte Dirigentin im Rampenlicht steht. Jeden Starkult lehnte sie ebenso ab wie ihr Vater, und es wird berichtet, daß auch sie sich am liebsten als Dirigentin unsichtbar gemacht hätte, wenn das denn möglich gewesen wäre. Zugleich war sie absolut professionell in ihrem künstlerischen Anspruch. Dabei führte sie in ihrer Arbeit bewußt Amateure und Profis zusammen, weil sie davon überzeugt war, daß ein Chor Sänger aus verschiedenen Bereichen der Gesellschaft vereinen sollte, um, wie sie es in dem schon erwähnten Portrait ausdrückte, “zu erkennen, was es bedeutet, zu singen, ein Meisterwerk zu empfinden und zu interpretieren, den häßlichen und eintönigen Seiten des Lebens zu entkommen und gemeinsam Schönheit zu schaffen”.

Zugleich verkörperte sie in vielen Aspekten eine Modernität und Professionalität im Umgang mit den Erfordernissen des Musikbetriebs, die dem Horizont vieler ihrer Zeitgenossen voraus war und die es ihr erleichterte, ihren Weg abseits des musikalischen Mainstreams zu finden. Ihr Mut, auf etwas Neues zuzugehen, ließ sie schließlich den Sprung nach New York wagen, wo sie sich 1923, im Alter von 50 Jahren, ein in jeder Beziehung neues Leben aufzubauen beginnt, ein Leben, das jetzt nicht nur in einer anderen Welt, sondern auch in einer anderen Zeit spielte. Die neue Zeit hatte in Frankfurt schon kurz vor dem November 1918 mit vielfältigen gesellschafts- und kulturpolitischen Aktivitäten und musikalischen Neuanfängen begonnen. Margarete Dessoiff gehörte zu jenen etwa 600 Künstlern, die sich zu einem “Rat für künstlerische Angelegenheiten” zusammenschlossen, einer Art Kulturparlament zur Selbstverwaltung der Frankfurter Künstlerschaft, zu deren “Obmann” sie zusammen mit dem Musikschriftsteller Paul Bekker gewählt

wurde. Als das Frankfurter Kulturleben auf dem Höhepunkt der Inflation nahezu zum Erliegen kam, hatte auch der Dessoiff'sche Frauenchor seinen Höhepunkt überschritten, existierte aber weiterhin, obwohl Margarete Dessoiff aus künstlerischen Gründen für seine Auflösung plädiert hatte.

Margarete Dessoiff war wie ihr Vater eine rastlose Arbeiterin. Neben der Chorarbeit leitete sie eine Frauenchorklasse am Hoch'schen Konservatorium, übernahm den Chor der Frankfurter Bachgemeinde und gründete eine Madrigalvereinigung, mit der sie durch Deutschland reiste; nebenbei unterrichtete sie und war kulturpolitisch aktiv.

Als sie 1923 eine Zwangspause wegen Überarbeitung einlegen mußte, folgte sie einer Einladung ihres Jugendfreunds, des Bankiers Felix Warburg, zur Erholung in die Vereinigten Staaten zu kommen. Dort bot man ihr an, am Konservatorium von New York City die Leitung des Chorwesens zu übernehmen. Da sich ihr in Frankfurt eine vergleichbare Existenzsicherung nicht eröffnet hatte, entschloß sie sich, in den Vereinigten Staaten zu bleiben. Sie gründete dort mehrere Chöre, - den Frauenchor "Adesdi", den gemischten Solistenchor "The New York A Cappella Singers" sowie die "Vecchi Singers" (Madrigalvereinigung, nach Orazio Vecchi 1550-1606) - die sie entgegen vielfacher Vorurteile, die im New Yorker Musikleben einem Chorkonzert entgegenstanden, auf der großen Konzertbühne zu etablieren vermochte. Mit den "Vecchi Singers" realisierte sie eine erfolgreiche amerikanische Uraufführung der italienischen Madrigalkomödie "L'Amfiparnaso" von Orazio Vecchi. Bis zum Frühjahr 1936 gab sie mit ihren unter dem Namen "Dessoiff Choirs" vereinigten Chören Konzerte, die nunmehr versuchten, eine Brücke zwischen Europa und den USA zu bauen, solange dies noch möglich war. Ihre Programme enthielten wie stets eine Auswahl an Werken von Zeitgenossen, die ihr nicht selten auch gewidmet waren. In ihren letzten Jahren setzte sie sich noch mit Krenek und Schönberg auseinander, dessen Motette "Friede auf

Erden” sie 1935 aufführte. Auf dem Höhepunkt ihrer Erfolge mußte sie sich nach einem Autounfall im Frühjahr 1936 aus dem aktiven Berufsleben zurückziehen.

Was sie nun erleben mußte, könnte man als Exil ohne Emigration bezeichnen: die Rückkehr nach Deutschland war ihr aufgrund der rassistischen Politik des NS-Regimes verwehrt, weshalb sie zunächst nach Wien ging, aber 1938 nach dem deutschen Einmarsch in Österreich in die Schweiz flüchten mußte, wo sie nach einem von Krankheit und Sorge um Familie und Freunde getrüben Lebensabend 1944 in Locarno starb. Sie war bis zuletzt gepflegt worden von einer ihrer ersten Schülerinnen und Chorsängerinnen aus Frankfurt, Clara Dondorf, die wie sehr viele andere ehemalige singende wie zuhörende Chormitglieder von den Nazis wegen ihrer jüdischen Abstammung beraubt und vertrieben worden war. Auch Margarete Dessoiff und ihr Vater galten nach Nazigesetzen als Halbjuden, weshalb ihre Namen in einem 1940 erschienenen “Lexikon der Juden in der Musik” auftauchten. Margarete Dessoiff hatte sofort nach Hitlers Machtantritt die amerikanische Staatsangehörigkeit beantragt. Ein Jahr später ließ sie ihren Chornamen im Vereinsregister von New York eintragen. Und so gibt es noch heute einen Chor, der den Namen Dessoiff trägt und in seiner Selbstdarstellung schreibt, er habe schon immer einen speziellen Typus von Chor-Anhängern angezogen, und zwar “individuals, who are not only dedicated lovers of music, but who also have sufficiently deep musical involvement to explore and discover for themselves the beauties of mostly unknown musical masterpieces...”

Die Chordirigentin Margarete Dessoiff (1874 - 1944)

Vortrag zur Vernissage der Ausstellung über Otto Dessoiff

am 3.10.2005 im Museum Judengasse, Frankfurt am Main

(c) Copyright Sabine Fröhlich
