

FACETTENREICHTUM ZWISCHEN DIDJERIDU UND AVANTGARDE

ZUM KOMPOSITORISCHEN ŒUVRE VON GEORGE DREYFUS

Der folgende Beitrag basiert im wesentlichen auf zwei Publikationen, deren Lektüre freudlichst empfohlen sei, sowie auf einer Reihe von Gesprächen, die der Komponist mit dem Autor in Wuppertal sowie mit Studierenden der Universität Münster führte, an der 1993 und 1997 zwei Dreyfus-Festivals unter der Leitung des Autors stattfanden.

Bei den Publikationen handelt es sich um: George Dreyfus, »The last frivolous Book«. Eine Autobiographie. 160 Seiten mit vielen Abbildungen und Notenbeispielen, Werkverzeichnis und Diskographie. Hale & Remonger Pty Limited, Sydney 1984.

Andrew McCredie (Herausgeber), »Being George and liking it! Reflections on the life and work of George Dreyfus on his 70th birthday«. Mit englischsprachigen Beiträgen von Andrew McCredie, Joel Crotty, George Dreyfus und Dr Lynne Strahan sowie deutschsprachigen von Manfred Brusten, George Dreyfus und Volker Elis Pilgrim. 150 Seiten mit vielen Abbildungen und Notenbeispielen, Genealogie der Familie Dreyfus, Werkverzeichnis und Diskographie. Allans Publishing, Richmond / Victoria 1998.

Auf letztgenannte Publikation sei um so intensiver verwiesen, als im folgenden Beitrag nur ein geringer Teil aus Dreyfus' umfangreichem Œuvre angesprochen wird.

Während diese Zeilen geschrieben werden, gehört das 20. Jahrhundert schon zur Vergangenheit, jenes Jahrhundert, das nach der Zwölftonmusik die Serielle Musik und die Aleatorik brachte, mit mechanisch-elektrischen und danach elektronischen Instrumenten gänzlich neue Klangquellen erschloss, aber auch hinführte zur Minimal Music und - radikal genug - im Rückgriff auf die Geschichte wiederum zur Tonalität. Es wurde ein Jahrhundert des Stilpluralismus, wie es in dieser Bandbreite und dieser Konsequenz bisher keines gab und geben konnte. Die Situation scheint offen - quo vadis? Kontinuität, wie es sie bisher immer gab, kann wohl nicht mehr das Thema, nicht mehr die Basis sein. Und weitere Orientierungen scheinen ausgeschlossen. Der Pluralismus ist wohl nicht mehr zu überbieten.

Um so prekärer die Frage, wie sich - zumindest nach 1950 - ein Komponist oder eine Komponistin etablieren soll, welchen Standort er oder sie beziehen, auf welchem Wege zu Anerkennung kommen soll, spricht: wie die kompositorische Botschaft, welche auch immer sie sei, herüberkommen, wie sie den Mitmenschen erreichen soll. Kunst will sich schließlich mitteilen.

Das gilt auch und nicht minder für George Dreyfus, den 1928 in Elberfeld (heute Wuppertal-

Elberfeld) geborenen Komponisten, der auf dem Fünften Kontinent Karriere machte und seinen Standort gefunden hat, einen freilich außergewöhnlichen, gleichsam zwischen den Stühlen. Um es auf den Punkt zu bringen: einen Standort der Synthese zwischen Tonalität und Atonalität, zwischen klassischem und filmischem Repertoire, auch und gerade zwischen Didjeridu und Avantgarde, womit ein Facettenreichtum von schätzungsweise vier Jahrtausenden umfaßt wird, sofern man den Erkenntnissen des Didjeridu-Forschers Darren Williams folgt. Dreyfus scheint der erste Komponist zu sein, der sich eine so gewaltige Zeitspanne dienstbar gemacht hat und sich gleichzeitig unter die Maxime »Man muß sich in der Musik nicht zuletzt auch selbst in die Leute hineinversetzen und schreiben, was sie lieben« stellt.

Dabei fand Dreyfus relativ spät zum Komponieren, griff nicht schon im zarten Knabenalter wie so mancher andere Komponist zur Feder. Fast gleichaltrig mit Ligeti, Boulez, Henze, Kagel und Stockhausen, wollte er Orchesterfagottist werden und schaffte es tatsächlich, zwanzigjährig ohne offizielle Ausbildung am Konservatorium in ein professionelles Orchester aufgenommen zu werden. Mit diesem und der »Italian Opera Company« ging er auf Australien-Rundreise, mit »Williamson's Theatre Orchestra« anschließend gar ein Vierteljahr von Stadt zu Stadt, 16 Opern, Operetten und Musicals im Gepäck. Die Freizeit nutzte er sinnvoll: einerseits mit Üben, andererseits damit, Schallplatten en masse zu hören, die Musik Europas und des nördlichen Amerika kennenzulernen. Vieles beeindruckte ihn, besonders Darius Milhauds kraftvoll-vitale Melodik und raffiniert ausgeklügelte Polytonalität. »Aus Langeweile«,

wie er bekennt, begann er zu komponieren. So entstand 1948 ein »Quartett für zwei Klarinetten, Horn und Fagott«; selbstverständlich, daß er den Fagottpart bei der Uraufführung selbst spielte. Ein Anfang war's, eine erste Orientierung. Im übrigen half ihm das Fagott, eine Existenz, gar eine Familie aufzubauen. Er spielte es ab 1953 im Melbourne Symphony Orchestra, ließ sich allerdings schon 1954/55 beurlauben, nahm ein Wiedergutmachungsstipendium in Anspruch und studierte nach einem Studienaufenthalt in England an der Wiener Musikakademie in der Fagottklasse von Karl Öhlberger.

Das Ziel, Komponist zu werden, verlor er seit seinem ersten Europa-Aufenthalt nicht mehr aus dem Auge. Wieder Mitglied seines Orchesters, schrieb er Musik, die ihm und seinem Publikum Freude machen sollte. »Für die Kunst leiden zu müssen«, wie es seine Freunde Felix Werder, ebenfalls emigrierter deutsch-australischer Komponist, und Volker Elis Pilgrim, heute in Australien lebender Buchautor und Librettist diverser Dreyfus-Opern, forderten, konnte für Dreyfus keine Basis sein. So entstand 1956 u.a. das etwa viertelstündige »Trio für Flöte, Klarinette und Fagott, eine City Music«, wie er sagte, linear und tonal strukturiert. Es war wohl so etwas wie eine erste Bewährungsprobe.

George Dreyfus, nun ein End-Zwanziger, mußte, wenn er schon nicht eine Hochschul-Kompositionsklasse absolvieren wollte, selbständig Erfahrungen sammeln, den Horizont erweitern. Er studierte u.a. die Musik von Maurice Ravel sowie die von Dmitri Schostakowitsch. Resultat dieses Bemühens war 1957 der Zyklus »Galgelieder« nach sieben Gedichten von Christian Morgenstern für

Bariton, Flöte, Clarinette, Violine und Fagott. Er zeigte damit, daß er die phantastischen und grotesk-komischen Wort- und Gedankenspiele vokal und instrumental auszuleuchten vermochte. Und zwar in einer Tonsprache, deren Charakteristikum das Faible für die enormen Möglichkeiten solistisch eingesetzter Blasinstrumente ist.

Daß die Musikgeschichte längst über Ravel und Schostakowitsch hinausgegangen war und George Dreyfus seinen diesbezüglichen Nachholbedarf decken mußte, um vor sich selbst bestehen zu können, stand fest. Er wanderte gleichsam weiter, begann sich mit zwei Komponisten seiner Generation zu beschäftigen, die unstrittig zur Avantgarde gehörten: mit dem drei Jahre älteren Pierre Boulez und dem auf den Tag genau einen Monat jüngeren Karlheinz Stockhausen. Von Boulez studierte Dreyfus »Le marteau sans maître« für Alt und sechs Instrumente, eine 1954 entstandene Musik von äußerst subtiler Farbigkeit, die durchaus an Debussy geschult sein könnte, von Stockhausen die »Zeitmaße für fünf Holzbläser« von 1955/56, damals ein revolutionäres Werk, charakterisiert vom Verzicht auf metrische Übereinstimmungen und damit von enormer rhythmischer Variabilität. Am liebsten hätte Dreyfus natürlich bei Stockhausen studiert, nahm dazu auch den Anlauf, als er 1966 aufgrund eines Reise-stipendiums erneut in Europa weilte, leider jedoch vergebens, da Stockhausen zu beschäftigt und immer wieder unterwegs war. Doch aufhalten ließ sich Dreyfus auf seinem Weg in die Atonalität nicht, den er in seiner 1967 geschriebenen »1. Sinfonie« ebenso eindrucksvoll unter Beweis stellte wie in der »2. Sinfonie«, die er 1976 während seines Studien-

aufenthaltes in der Villa Massimo schrieb (vgl. Notenbeispiel 1.). Lediglich experimentell war seine Auseinandersetzung mit der Dodekaphonie, wurde auch nur unorthodox gehandhabt: 1984 bei der Niederschrift der Suite »In Memoriam Raoul Wallenberg« für Klarinette und Klavier.

Ein neues Arbeitsfeld hatte Dreyfus inzwischen zu bestellen begonnen: das der Oper. Er vollendete 1965/66 den Zweiakter »Garni Sands«, die dramatische, nach einer Farm an der Südküste von Gippsland unweit Melbourne betitelte Liebesgeschichte zwischen der Farmerstochter Eve und dem in die Einsamkeit verbannten Sträfling Kane. Ermutigt durch Aufführungen in Melbourne, Sydney und New York, sollte Dreyfus' Musiktheaterdebut mehrere Fortsetzungen erfahren. So schrieb er das Schulmusical »The Takeover« von 1969 nach einem Libretto von Frank Kellawsay, das nach Deutschland kam wie späterhin die Opern »Rathenau« (1991/92; Uraufführung Kassel 1993) und »Die Marx Sisters« (1994/95; Uraufführung Bielefeld 1996), zu denen Volker Elis Pilgrim die Libretti schrieb.

Die intensive Beschäftigung mit der europäischen Avantgarde brachte Dreyfus denn auch in eine Vorreiterposition, was deren Präsentation in Australien betrifft. »Mr. New Music«, als den der Wuppertaler Soziologe Manfred Brusten in der Überschrift einer Interview-Niederschrift Dreyfus zitiert, gründete 1965 mit dem erwähnten, von der Musik seiner jüdischen Vorfahren sowie von Schönberg und Webern beeinflussten Komponisten Felix Werder eine »New Music Society Melbourne«, die sich der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik zuordnete. Darüber hinaus gründete Dreyfus ein

«Australian Chamber Orchestra», das sich ausschließlich der Musik des Fünften Kontinents von ihren Anfängen bis zur Gegenwart widmen sollte. Zwei wirkungsvolle Plattformen waren damit institutionalisiert worden.

So sehr Dreyfus sich aber organisatorisch für die Moderne engagierte: Avantgardistisches Musikdenken sollte und konnte es für ihn als Komponisten nicht um jeden Preis geben. Denn für sinnlos erachtete er es, ausschließlich Musik zu schreiben, die zum einen so schwierig und zum anderen so jenseits jeglicher Normen ist, daß sie keine Interpreten und erst recht keine Zuhörer findet. Damit war schon 1963 Dreyfus' Hinwendung zur Filmmusik legitimiert, hin zu einem Metier, das sich für ihn damals mit einem nächtlichen Anruf und anschließendem Besuch des australischen Filmproduzenten Tim Burstall eröffnete. Die achteilige, von einem Erzähler begleitete Suite »The Adventures of Sebastian the Fox«, war das baldige Resultat dieser Begegnung, ein im übrigen finanziell erfreuliches, das es Dreyfus ermöglichte, den Orchesterdienst zu quittieren und fortan als »freelance-composer« zu arbeiten. Die 1974 geschriebene, später in neun verschiedenen Instrumentationen vorgelegte Musik zur TV-Serie »Rush«, einer australischen Goldgräber-Story, wurde zum absoluten Renner; bis heute 19mal für die Schallplatte respektive die CD eingespielt, eroberte sie den Markt, schlug regelrecht durch. Das Hauptthema, das auf den Straßen wie eine Mannheimer Rakete aufsteigende Dreiklangsmotiv gepfiffen wurde, ist heutzutage gleichsam eine Visitenkarte, deren rein zufällige Verwandtschaft mit Wagners Siegfried-Schwertmotiv der Komponist gern zugibt. Fast als Leitmotiv

durchzieht es die zum 70. Geburtstag von Dreyfus herausgebrachte Aufsatzsammlung (Vgl. Notenbeispiel 2). Auf der Filmmusik-Erfolgsleiter ging es weiter nach oben: Eine Vielzahl von Film-, auch von Fernsehmusiken schrieb Dreyfus seither.

Eine Facette seines Schaffens ist bisher noch nicht angesprochen worden, sie gewinnt auch erst verhältnismäßig spät an Bedeutung. Es ist die Musik der Aborigines, eine Musik, deren verfälschende und verfälschte Einbeziehung durch australische Zeitgenossen Dreyfus nur beklagen konnte. Wie er denn auch jegliches romantisierende Schildern von Natur im engeren wie im weiteren Sinne des Wortes nicht zu akzeptieren vermochte. So wagte er einen Weg, den bis dahin niemand beschritten hatte. Er schrieb 1971 das »Sextet for Didjeridu and Wind Instruments«, eine Musik zwischen den Kulturen, zwischen den Aborigines und den Weißen, von ihm selbst definiert als ein »Friedlich-Miteinander-Leben-Sogar-Musizieren-Stück«. Zur besten australischen Komposition des Jahres wurde diese Komposition 1973 gewählt, und das, obwohl oder gerade weil sie die Einflüsse der von Dreyfus sehr bewunderten Alterskollegen György Ligeti und Krzysztof Penderecki nicht leugnet, und weil deren authentische Interpretation nur unter Mitwirkung eines Aborigines gelingen kann, wie bekanntlich auch Gershwins Oper »Porgy and Bess« durch eine Inszenierung, an der fast ausschließlich Schwarze teilhaben.

Australisches integrierte Dreyfus auch in andere Kompositionen. Erwähnt sei u.a. die für Mandolinorchester geschriebene Sinfonie »The German Teddy«, eine Hommage an den aus Dreyfus' Geburtsstadt stammenden Auswanderer Eduard Thonen, der

1854 im Goldgräberkrieg fiel, ferner in seinem (neben »Hallelujah for Handel« von 1976 und »Psalms 100 & 150« von 1981) vielleicht wichtigsten Sakralwerk, »Australian Folk Mass«, einer 1979 nicht eigentlich für das Konzert, sondern für den liturgischen Gebrauch geschriebenen Unisono-Komposition mit großer Schlagwerkbesetzung. In diesem Kontext sei erwähnt, daß sich Dreyfus, wenngleich marginal, auch der Orgel zuwandte: bereits 1967 in »Stant litore puppes« nach einem Zitat aus Ovids »Metamorphosen«, sowie 1998 in der für sieben Blechbläser und Orgel geschriebenen sowie für Trompete und Orgel arrangierten »Festmusik der Stadt Wuppertal« (vgl. Notenbeispiel 3).

Diese Komposition ist in ihrer tonalen Ausrichtung ein prägnantes Beispiel für das Wort, das Albrecht Dümmling (Berlin) einmal geprägt hat:

»Dreyfus empfindet keinen Bruch«. Oder wie der Wuppertaler Arnd Richter treffend formulierte: »Dreyfus ist eine Art ästhetisches Chamäleon, das je nach Anlaß seine Position neu definiert«. Dreyfus selbst schrieb in diesem Kontext dem Verfasser dieser Zeilen: »Ein Komponist soll sich immer fragen: Für wen komponiere ich? Denn: Jeder Musiker, sei er Sänger oder Instrumentalist, auch jeder Zuhörer, ist

sein »Kunde«. Als Komponist muß man deren Können, deren Engagement, deren Bereitschaft zum Mit-machen und Mithören fördern, nicht zuletzt auch deren Geld. So denke ich beim Komponieren an die Musiker, die meine Partituren, meine Orchester- und Gesangsstimmen zum Klingen bringen sollen, und an die, die diese Partituren hören sollen. Damit gibt es für mich also keine stilistisch verbindliche Festlegung:

eigentlich keinem Stil kehre ich den Rücken. Über allem steht die Musik in ihrer jeweiligen konkreten Aufgabenstellung«. Resumierend darf Hartmut Klug, der fleißigste und engagierte deutsche Dreyfus-Interpret, zitiert werden, der es nach der Lektüre des »The last frivolous Book« auf den Punkt brachte: »Dreyfus glaubt an den Ernst des Unernten. In vielen Selbstdarstellungen verwirrt er seine Hörer durch frivole,

provozierende Reden. Wer ihn besser kennt - und man kann ihn aus seinem Buch sehr wohl kennenlernen - wer ihn also besser kennt, der findet, daß darin ein gewisser Selbstschutz liegt. Hier steht ein Mann mit Nerven mitten im Leben, und es ist ihm verdammt ernst dabei!«

PROF. DR. JOACHIM DORFMÜLLER



Quelle: Fachbereich Musik (der) Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Hg. George Dreyfus: Ein australischer Komponist mit Mainzer Wurzeln. (2000). 13-20.