

Mutterland und
Vaterland

George Dreyfus und seine Vokalkomposition „Else“

Von Albrecht Dümmling

Im Jahre 1955, zehn Jahre nach Kriegsende, besuchte George Dreyfus zum ersten Mal wieder seine Heimatstadt Wuppertal, an die er sich kaum noch erinnern konnte. Aber seine Mutter hatte ihm einige Adressen mitgegeben, so dass er alte Kontakte erneuerte. Dreyfus war nun 27 Jahre alt und erkundigte sich nach den Stätten seiner Kindheit. So besuchte er das Haus in der Platzhoffstrasse 17, am Rande des Briller Viertels, wo er aufgewachsen war. Er erfuhr vom Tod seiner Großmutter Paula, die 1942 vor dem angekündigten Abtransport Gift genommen hatte. Obwohl George Dreyfus somit erleben musste, wie sehr die Judenverfolgung während der NS-Diktatur auch seine eigene Familie betroffen hatte, suchte er immer wieder den Kontakt zu seiner Heimatstadt und fand dort neue Freunde.

Einer von ihnen ist Hajo Jahn, der Vorsitzende der Else-Lasker-Schüler-Gesellschaft, der dem Komponisten 1993 bei einem Wuppertal-Besuch die Ausgabe der Sämtlichen Gedichte, herausgegeben von Friedhelm Kemp, schenkte. Dreyfus stieß damit zum ersten Male auf Verse der aus seiner Heimatstadt stammenden Dichterin. Er entdeckte, dass deren Geburtshaus in der Sado-wastraße in unmittelbarer Nachbarschaft seines eigenen Geburtshauses lag. Else Lasker-Schüler, die ebenfalls einer assimilierten jüdischen Familie entstammte, hatte schon 1933 aus Deutschland fliehen müssen. Angesichts seiner eigenen Erfahrungen war Dreyfus besonders bewegt von der folgenden Schilderung in dem ihm überreichten Band: „Else Lasker-Schüler war von den Nazis mit einer eisernen Stange niedergeschlagen worden und hatte sich unmittelbar danach, noch in völlig benommenem und erschrecktem Zustand, auf den Bahnhof gestürzt und war in die Schweiz geflohen.“ [1] Wenngleich dieser Bericht heute angezweifelt wird [2], stand die Dichterin offenbar unter einem schweren Schock, als sie Deutschland verließ.

Der Komponist, dessen „Rathenau“-Oper damals gerade in Kassel uraufgeführt wurde, reagierte sensibel auf Nachrichten von Judenverfolgung. Seine Oper begann gleich mit dem 1922 von Rechtsradikalen verübten Attentat auf den Reichsaußenminister, um dann in einer Rückblende dessen Jugend zu beleuchten. Die Oper endet mit dem Ruf „Ich will für Deutschland sterben“. Die Anregung zu diesem Satz hatte der Komponist in Wuppertal bei einem Besuch des alten jüdischen Friedhofs am Weinberg empfangen, wo seine Großeltern begraben sind. Hier hatte er den Grabstein eines am 1. Oktober 1916, mitten im Ersten Weltkrieg, gestorbenen Ernst Bloch entdeckt, geschmückt mit dem Eisernen Kreuz und der Inschrift „Dulce et decorum est pro Patria mori“. Auch Walter Rathenau war ein solcher deutscher Patriot gewesen, wofür ihn sein Vaterland allerdings nicht belohnte.

Als Jahn den Komponisten aufforderte, Texte von Else Lasker-Schüler zu vertonen, erinnerte sich Dreyfus spontan an den Bericht über ihre überstürzte Flucht. Daraus entwickelte er eine szenische, fast opernhafte Grundidee: eine Abfolge von Dichterlesungen, die zunehmend von Antisemiten gestört werden, bis im Jahr 1933 der Künstlerin ein weiterer Aufenthalt in Deutschland unmöglich erscheint. Dreyfus dachte besonders an ihren drastischen Bericht über eine Lesung 1930 in Hannover, die er in dem von Michael Schmid-Ospach herausgegebenen Almanach gefunden hatte: „Stellen Sie sich vor; ich komme aufs Podium, schaue ins Publikum – und denken Sie, der ganze Saal voll mit dreihundert Metzgergesellen, jeder ein blankgeschliffenes Messer in der Hand. Und im nächsten Augenblick stürzen sie aufs Podium, um mich umzubringen.“ [3] Angeregt von solchen Berichten entwickelte Dreyfus eine Vokalkomposition, die mit künstlerischen Mitteln eine gestörte Lesung rekonstruiert. Er wollte also nicht einfach Gedichte vertonen, wie es Liedkomponisten sonst zu tun pflegen, sondern eine imaginäre Szenerie möglichst realistisch nachbilden.

Dazu bediente er sich Elemente des Agitprop, wie sie in der späten Weimarer Zeit üblich gewesen waren. Auf kleinen, leicht transportablen Bühnen wurden damals Alltagsszenen als Straßentheater dargestellt, um die Zuhörer zum Nachdenken, vielleicht sogar zur Aktion zu bewegen. Auch Komponisten wie Hanns Eisler und Stefan Wolpe hatten sich damals der Agitprop-Bewegung angeschlossen, um aus dem Elfenbeinturm auszubrechen und mit Kunst direkte Wirkungen auszuüben. Mit ähnlichen Motiven hatte nach 1968 die Studentenbewegung solche Formen politischer Kunst aufgegriffen. Auch Komponisten wie Hans Werner Henze, Nicolaus A. Huber, Gerhard Stäbler und George Dreyfus ließen sich durch solche Vorbilder aus den Zwanziger Jahren inspirieren. Während seines Rom-Aufenthalts als Stipendiat der Villa Massimo war Dreyfus im Jahre 1976 solchen Ideen in Gestalt des in Hannover lebenden Aktionskünstlers Leo Hüskes begegnet. Mit ihm hat er sich damals angefreundet [4]. In diesem Sinne wollte er auch mit seiner Komposition „Else“ „etwas Politisches bringen“, ein halbszenisches Manifest gegen Judenverfolgung [5].

Ein weiterer Faktor prägte die Komposition wesentlich. Das Libretto zu seiner „Rathenau“-Oper hatte der in der DDR aufgewachsene Autor Volker Elis Pilgrim geschrieben, der 1960 in die Bundesrepublik geflohen und 1989 australischer Staatsbürger geworden war. In seinen vielgelesenen Büchern „Vatersöhne“, „Müttersöhne“ und „Adieu Marx“ hatte sich Pilgrim mit der Eltern-Kind-Beziehung auseinandergesetzt. Diese Thematik hatte schon die „Rathenau“-Oper geprägt und fand sich auch wieder in „Die Marx Sisters“, der nächsten Oper, die beide gemeinsam schufen und die 1996 im Stadttheater Bielefeld uraufgeführt wurde. Als Pilgrim von der Auseinandersetzung des Komponisten mit Else Lasker-Schüler erfuhr, regte er an, die Mutter-Kind-Beziehung in den Vordergrund zu stellen. Tatsächlich hatte die Dichterin ihre Mutter Jeanette Schüler überaus stark verehrt. Es war für sie ein schwerer Schock, als diese am 27. Juli 1890 im Alter von nur 52 Jahren starb. Else Lasker-Schüler bekannte: „Wie meine Mutter starb, zerbrach der Mond“ [6]. Sie widmete auch später einzelne Gedichtbände der teuren Mutter, der sie immer wieder gedachte. „Ich liebte meine Mama inbrünstig, sie war meine Freundin, mein Heiligenbild, meine Stärkung, meine Absolution, mein Kaiser.“ [7]

Wegen dieser engen Beziehung der Dichterin zu ihrer Mutter verband der Komponist in seinem neuen Werk die Ausgangsidee, die von Antisemiten gestörte Dichterlesung, mit dem Thema der Mutter-Kind-Beziehung. Beraten von Volker Elis Pilgrim wählte er mehrere Gedichte und Texte zu diesem Thema aus, die er wie in einem Stationendrama den Jahren 1913, 1923 und 1933 zuordnete [8]. Es ist eine geschichtliche Entwicklung von der friedlichen Vorkriegszeit über das krisenhafte Inflationsjahr bis zur Katastrophe: dem Beginn der NS-Diktatur. Der Solostimme der Dichterin steht der Chor gegenüber, dessen Kommentare sich entsprechend der historischen Situation verändern.

I: 1913

a) Solo: Meine Mutter

(aus: Mein blaues Klavier, 1943)

Chor: Tonsilben

b) Solo: Mutter (ca. 1913/1914)

Chor: jüdische Mädchennamen

II: 1923

Solo: Meine schöne Mutter blickte immer auf

Venedig (aus: Die gesammelten Gedichte, 1917)

Chor: deutschnationale und antisemitische

Lieder

III: 1933

a) Solo: Die Pavianmutter singt ihr Paviänchen in den Schlaf (aus: Peter Hille Buch, 1906)

Chor: antisemitische Zwischenrufe

b) Solo: An mein Kind

(aus: Mein blaues Klavier, 1943)

Chor: Else – Eva

Teil I – 1913: Im Jahr 1913 war Kennern wie Karl Kraus der Rang der Dichterin bereits vertraut. In Städten wie Prag traf sie auf ein aufmerksames Publikum, obwohl sogar so aufgeschlossene Kollegen wie Kafka und Rilke ihre Kunst ablehnten. Die Trennung von ihrem Mann, dem Kunsttheoretiker und Komponisten Herwarth Walden, hatte die Dichterin in jenem Jahr nervlich schwer belastet und zudem in materielle Schwierigkeiten gebracht. Solche krisenhaften Aspekte sind für Dreyfus unwesentlich. Im dramaturgischen Ablauf seiner Komposition repräsentiert der erste Teil vielmehr die friedliche „Normalität“. Am Anfang steht deshalb das Gedicht „Meine Mutter“. Ein Gedicht dieses Titels hatte Karl Kraus schon 1911 für einen Wiener Vortragsabend ausgewählt. Das hier zur Vertonung ausgewählte Gedicht war viel später, nämlich um 1942, in Jerusalem entstanden. Wie Gerson Stern berichtet, ging der Entstehung eine private Totenfeier voraus: „Eines Abends fand ich die Dichterin vor einem Tisch, der feierlich zugerichtet war. Photos standen auf ihm und kindlich gewählte, glitzernde Gegenstände. In der Mitte brannte eine Kerze, die von der Hand der Dichterin bunt gestaltet und mit einem roten Herzen bemalt war. Ihre Blicke gingen dorthin, und ich sah, wie die Flamme das rote Herz mehr und mehr in sich einzog. In dieser Nacht entstand das Urlied: Meine Mutter.“ [9]

Die Künstlerin hat diese Kerze bis zu ihrem eigenen Tod aufbewahrt: „Eine solche Kerze, halb abgebrannt, lag zwischen den bunten Dingen, die Else Lasker-Schüler zurückließ und aus deren geheimen Grund ihre Seele schaut.“ [10] Dem Jerusalemer Tagebuch von Werner Kraft ist zu entnehmen, dass die Dichterin dieses Gedicht bei einem Vortragsabend am 31. März 1943 rezitiert hat. Das kleine Gedicht, das ihn besonders stark berührte, zitierte Kraft aus der Erinnerung so: „Die Kerze brennt die ganze Nacht – die ganze Nacht – Mutter, liebe Mutter. // Mein Herz brennt unter dem Schulterblatt – die ganze Nacht – Mutter, liebe Mutter. Ich gebe das Ganze höchst ungenau wieder, möglich auch, daß die dazu-gehörigen Reime fehlen, ich halte es nicht für wichtig, denn das Gedicht wird einzig als Gedicht getragen von diesem gewaltigen Bilde des als Kerze unter dem Schulterblatt die ganze Nacht brennenden Herzens.“ Er fügte hinzu: „Ich glaube, wenn alle ihre Gedichte verloren gingen und nur dieses kleine Gedicht auf die Mutter bliebe erhalten, aus diesem Bilde von dem als Kerze brennenden Herzen müßte man auf einen großen Dichter schließen.“ [11]

Else Lasker-Schüler trug ihre Gedichte in einem ruhigen, fast singenden Tonfall vor. 1914 hatte der junge Wieland Herzfeld über eine ihrer Lesungen geschrieben: „Das war kein Sprechen, das war Singen, ekstatisch, ewig tönend“ [12]. Als sie fünf Jahre zuvor im Berliner Verein für Kunst auftrat, hob ein Rezensent hervor: „Weich, melodisch samten ist ihre Stimme.“ In einem anderen Blatt las man damals: „Mit leiser, fein abgetönter Stimme gab sie die Melodie ihrer Verse, deren Klänge etwas vom Pathos des Hohen Liedes in sich tragen“ [13]. Entsprechend lässt Dreyfus das einleitende Mutter-Gedicht leise und ruhig singen. Das sehr langsame Zeitmaß drückt innere Ruhe sowie die fast religiöse Verehrung aus, die die Dichterin der Mutter entgegenbrachte. Ihren Auftritt imaginierte der Komponist als theatralische Aktion, wobei er an ihre extravagante Kleidung erinnerte und daran, dass sie ihre Lesung durch Klingelglöckchen, Tamburin und Schellen ergänzte. In den gesummten und gezischten Lauten des Chores, die zu Beginn fast unhörbar das Gedicht „Meine Mutter“ begleiten, dürfen wir eine Nachahmung dieser Glöckchen und Tamburins sehen.

Im zweiten Gedicht dieses Abschnitts sucht die Tochter Zuflucht bei ihrer Mutter. Auf der Erde findet sie Pein und Schmerz. „Überall sprießt Blutlaub.... Alle Erde ist aufgewühlt.“ Dieser inneren Unruhe entsprechend wird das Gedicht „Mutter“ nicht mehr im ruhigen Choralton gesungen, sondern in rezitativischen Achteln. An die Stelle der fast unendlichen Melodie, die zu Beginn zu hören war, tritt eine Kette von Viertaktgruppen. Die rasche Bewegung wird von atemlosen Pausen unterbrochen. Auch der Chor entfaltet nun nicht mehr einen Klangraum von Ruhe und Geborgenheit, sondern schleudert kurze Namen heraus. Es sind jüdische Namen wie Sarah, Abigail, Rebekka, Ester, Ruth, Sulamit, Sarah, bis zum Schluss die Worte „Else“, „Jüdin“ und der Seufzer „Ach“ immer lauter werden. Der Chor, der im leisen Piano begonnen hatte, steigert sich hier zum Fortissimo und übertönt damit die Solostimme, die weiterhin im Piano ihre „liebe, liebe Mutter“ besingt.

Die jüdischen Namen sind hier noch nicht als antisemitische Schmähungen gemeint. Sie beziehen sich vielmehr auf die fremde Herkunft, die die Dichterin inzwischen entdeckte hatte und die sie auch äußerlich zur Schau stellte. So schrieb 1909 eine Berliner Zeitung über die Künstlerin: „Sie sah aus wie eine verwehte Blume aus Sharon, eine Feuerlilie im fremden Tal. Unter einem Giebeldach nächtlicher Haare brannte elfenbeinern ein blasses Gesicht, blutete, ein Dolch schnitt, der Mund“ [14]. Else Lasker-Schüler, die sich damals „Prinz von Theben“ nannte, leugnete keineswegs ihre eigene Fremdartigkeit und die ihrer Dichtung. So schrieb sie im Dezember 1909 in einem Brief: „Gestern war ein sehr schöner Tag, ich las vor vielen, vielen Studenten und es war wie ein Chor, es war geradezu feierlich 8 Kerzen brannten im Raum und ich las lauter arabisch, es klang gewiß so, wenn es auch in deutscher Sprache geschrieben ist“ [15]. Nicht immer war das Publikum geduldig genug, solchen Extravaganzen zu folgen. Als die Dichterin 1912 in der Stadthalle ihrer Heimatstadt Elberfeld vor einer kleinen Zuhörerschaft auftrat, verließen vieler ihrer Hörer nach und nach den Saal. Lasker-Schüler notierte danach, sie sei gewillt, diese Katastrophe als Grotteske zu betrachten [16]. Den befremdeten Reaktionen der Wuppertaler muss damals noch nicht Antisemitismus zugrundegelegen haben.

Teil II – 1923: Auch für den zweiten Teil seiner Komposition wählte George Dreyfus nicht notwendig Texte aus dem betreffenden Jahr 1923 aus, sondern solche, die eine bestimmte Haltung zum Ausdruck bringen. Der hier ausgewählte Prosatext, dem 1917 erschienenen Band der „Gesammelten Gedichte“ entnommen, betont die Distanz der Mutter zu ihrer Umgebung: „Meine schöne Mutter blickte immer auf Venedig. Sie ging immer verschleiert; niemand war ihrer Schönheit und Hoheit wert.“ Schmerzhaft beobachtete die Dichterin ihre Entfernung vom „Mutterland“ wie vom Vaterland. Durch ihre Verleger sah sie sich betrogen. Am 18. Dezember 1923, mehr als ein Jahr nach dem Rathenau-Mord, schrieb sie einem Freund, sie sei überfallen worden und habe sieben Wunden [17]. Sie wollte Deutschland verlassen und träumte von Reisen nach Palästina und nach Amerika: „I would like to speak in America: New-York, Chicago etc. etc. in Zionlogen“ [18].

Solo und Chor treten in diesem Teil der Komposition in einen dramatischen Gegensatz. Während die Dichterin die Schönheit ihrer Mutter beschwört, singt der Chor Worte wie „Volk“, „Blut“, „Macht“ und „Sieg“, die dann in „vaterländische“ Kampflieder übergehen. Es sind Lieder wie „Deutschland, du Land der Treue, o du mein Heimatland“, „Wenns Judenblut vom Messer spritzt“ und „Vorwärts, vorwärts, schmettern die hellen Fanfaren“. In deutschen Musikalienhandlungen hatte Dreyfus vergeblich nach nationalsozialistischen Liederbüchern gesucht, bis er sie schließlich in der Deutschen Abteilung der Monash University in Melbourne fand. Diese Lieder zitierte er unverfremdet mit ihren Original-Melodien. Eine Verfremdung ergibt sich allerdings aus ihrem kunstvollen Nebeneinander. „Das soll gut klingend, nicht schreiend gesungen werden“ [19]. Um den Gegensatz zwischen Dichterworten und Chor noch zu unterstreichen, verzichtet die Solostimme zunächst auf Gesang und spricht ihren Text. Als sie zum Singen übergeht („Die streifende feuchte Schattenhand...“), lösen sich einzelne Stimmen aus dem Chor und beschwören mit Rufen wie „Pfui“, „Doof“, „Stinkt“, „Ekelhaft“ oder „Aufhören“ einen Skandal. Obwohl die Rufe sich steigern und der Chor

immer gewaltsamer und lauter wird, lässt die Dichterin sich nicht aus der Ruhe bringen. Sie singt weiterhin mit leiser Stimme von Einsamkeit und Kindesweh.

Teil III – 1933: Als Else Lasker-Schüler 1932 mit einem der angesehensten deutschen Literaturpreise ausgezeichnet wurde, kommentierte der Völkische Beobachter: „Die Tochter eines Beduinenscheins erhält den Kleistpreis!“ [20]. Der Hymnus auf die Dichterin, so hieß es weiter, sei eine Herausforderung jedes völkischen Empfindens. Nachdem am 1. April 1933 jüdische Geschäfte boykottiert worden waren, floh die Dichterin am 19. April in die Schweiz. Obwohl sie ihrem eigenen Bericht zufolge blutend in Zürich eintraf, spart die Komposition dieses Leiden aus. Sie spitzt den Kontrast auf eine raffiniertere Weise zu. Während der Chor nämlich ganz auf Gesang verzichtet und nur noch Rufe wie „Ausländerin!“, „Raus!“ oder „Jüdin“ ausstößt, verfällt die Solistin in ein zärtliches Wiegenlied. Sie selbst wird nun zur Mutter, allerdings zur Pavianmutter, die ihr Affenkind in den Schlaf wiegt. Für Else Lasker-Schüler, die dieses Gedicht 1906 in ihrem Peter Hille-Buch veröffentlicht hatte, waren solche Tiervergleiche keine Beleidigung. 1913 schrieb sie in ihrer als Huldigung angelegten Prosaskizze „Doktor Benn“: „Ich bin Affen-Adam ... Ich treibe Tier-Liebe“ [21]. Das vorliegende Pavian-Gedicht hat sie ihrem einzigen Kind, dem 1899 geborenen Sohn Paul, gewidmet.

Dreyfus hatte in seiner Komposition sonst keine Tonartenvorzeichnungen verwendet. Lediglich im Schluss des zweiten Teils waren Teile des Chores bei dem Nazi-Lied „Vorwärts! Vorwärts! schmettern die hellen Fanfaren“ nach E-Dur übergewechselt. Dieser hellen Tonart stellte er im dritten Teil („1933“) seiner Komposition das als „dunkel“ geltende Des-Dur der Solostimme gegenüber. Im musikalischen Quintenzirkel sind beide Tonarten denkbar weit entfernt: zu E-Dur gehören vier Kreuze, zu Des-Dur dagegen fünf B-Vorzeichen. Der Komponist wollte damit den großen Abstand zwischen den aggressiven Nazi-Gesängen und dem sanften Wiegenlied der Dichterin unterstreichen. Mit einer engstufigen Melodie, die an das Weihnachtslied „O du fröhliche“ erinnert, kreist dieses Wiegenlied in sich. Charakteristisch ist der verzögerte Auftakt, dem auf dem betonten Beginn des Viervierteltakts ein kurzer punktierter Rhythmus folgt. Immer wieder wiederholt sich diese zärtliche Wendung und damit der Wechsel von *rallentando* und *Allegro*. Dieses Schlaflied für ein Affenbaby mischt Fremdes und Vertrautes auf eigenartige Weise. Denn den Des-Dur-Anklängen an das deutsche Weihnachtslied steht mit der übermäßigen Sekunde *ges-a* ein Element aus einer fremden, orientalischen Skala gegenüber. Der Dichterin, die sich schon längst mit dem Orient identifizierte, dürfte diese Skala vertraut gewesen sein. So geht ihr Sologesang zum Schluss in ein leises Summen über, das sich auch durch die gesteigerte Dynamik des Chores nicht stören lässt. Nach einer Pause sind die gesprochenen Worte „An mein Kind“ [22] zu hören. Auch das so bezeichnete Gedicht hat Else Lasker-Schüler ihrem Sohn Paul gewidmet. Mit dem zuvor so gewaltsamen Chor ist in diesem Schlussteil der Komposition ein Wunder geschehen. Wie gebannt von der inneren Kraft und Seelenruhe der Dichterin hat er sich verwandelt und übernimmt nun die schwebenden Sekundschritte des Wiegenliedes, nun allerdings in viel langsamerem Tempo. Diese Langsamkeit entspricht dem visionären Charakter des Schlussteils, bei dem Else, der Vorname der Dichterin, sich mit dem Frauennamen Eva verbindet – die Tochter verschmilzt mit der Urmutter. Wenn die mütterliche Solostimme den Tod ihres Kindes beschwört, wird zugleich der Tod der Dichterin angesprochen. In ihren letzten Jahren hatte sie, wie Werner Kraft bezeugte, das Gedicht „Meine Mutter“ besonders eindrucksvoll vorgetragen und dann an ihre eigene Kindheit erinnert: „Aus einem kaum zulänglichen Grunde reicht sie im Publikum ihre Photographie als zehnjähriges Mädchen herum. Allerdings sieht sie wunderbar aus, ganz knabenhaft“ [23]. In ihrem Gedicht „An mein Kind“ finden sich die Zeilen: „Und ich liebe des Zimmers Wände, die ich bemale mit deinem Knabenantlitz.“ Erinnerungen an ihren Sohn und an ihre eigene Kindheit müssen sich für sie damals verbunden haben. Sie verbinden sich auch im Schlussteil von „Else“, wo mit der Koppelung der Namen Else und Eva zusätzlich Tochter und Mutter verschmelzen. Die Komposition endet mit der mehrfach wiederholten Wendung „mein Herz“ und kehrt damit zum Anfang zurück.

Wie bei der Männer-Oper „Die Marx-Sisters“ hatte Dreyfus seine Komposition „Else“ zunächst ausschließlich mit Männerstimmen, mit Counter-tenor und Knabenchor, besetzt. Da dies allerdings zu unüberwindlichen Aufführungsproblemen führte, zog er sein Stück zurück und wickelte auf eine betont simple Lasker-Schüler-Vertonung in C-Dur aus. Nachdem sein erstes Stück als zu schwer abgelehnt worden war, wurde das zweite jedoch als zu schlicht empfunden. Nach dieser erneuten Ablehnung entschloss sich Dreyfus schließlich, „Else“ für Frauenstimme und gemischten Chor umzuarbeiten. Auch in dieser Fassung stellt die Komposition an die Ausführenden wie an die Hörer erhebliche Ansprüche. Es lohnt sich jedoch, den hier ausgetragenen inhaltlichen und musikalischen Widersprüchen nachzugehen.

Seinen Noten stellte der Komponist eine Zeichnung voran, die die Dichterin bei einer Lesung in Berlin zeigt. Sie stammt von dem Maler, Journalisten und Zeichner Emil Stumpp, der sich mutig der NS-Diktatur widersetzte. Am 20. April 1933, zum Geburtstag des neuen „Führers“ und Reichskanzlers, hatte er der Redaktion des Dortmunder General-Anzeigers ein Hitler-Porträt übergeben, das als Verhöhnung der Machthaber empfunden wurde. Sie verfolgten ihn und nahmen ihn schließlich wegen eines Verstoßes gegen das Heimtückegesetz fest. Am 4. April 1941 ist Emil Stumpp in der Haft gestorben [24]. Indem der Komponist seiner Partitur neben der Stumpp-Zeichnung eine Biographie des Zeichners beigab, unterstrich er die antifaschistische Zielrichtung seines Werks.

Dreyfus hat freimütig bekannt, dass ihm manche Verse der Dichterin fremd blieben. Trotz der biographischen Gemeinsamkeit, die ihn als Wuppertaler Juden mit Else Lasker-Schüler verbinden, unterscheidet sich sein Selbstverständnis als Künstler von dem der Dichterin. Während er sich selbst als wandlungsfähige Zelig-Figur, als Anpassungs-Künstler versteht [25], wurde die Dichterin zum Symbol der Widerspenstigkeit. Dass George Dreyfus aber fähig ist, solche Widersprüche auszuhalten, hatte er schon bei der Zusammenarbeit mit Volker Elis Pilgrim, einem Künstler mit sehr anderen Anschauungen, unter Beweis gestellt. Auch Else Lasker-Schüler war aufgeschlossen gegenüber abweichenden künstlerischen Konzepten. Sie hätte vielleicht sogar gejubelt, hätte sie erfahren, dass einmal ein Australier – noch dazu aus Elberfeld stammend – ihre Gedichte komponieren würde. Einer Überlieferung von Werner Kraft zufolge dachte sie kurz vor ihrem Tod 1941 in Jerusalem an den fünften Kontinent: „Über die Australier, die in der Nacht vor ihrem Fenster lärmten und an deren kindlichem Benehmen sie sich freute, wenn sie nicht schlafen kann“ [26]. Staunend fügte Kraft hinzu: „Alles, was sie erfährt, gerät sofort in einen Mythisierungsprozess...“ [Anmerkungen]

[1] Else Lasker-Schüler, Sämtliche Gedichte. Hg. [1] von Friedhelm Kemp, München 1966, S. 306.

[2] Michael Schmid-Ospach (Hg.), Mein Herz – Niemandem. Ein Else Lasker-Schüler-Almanach. Wuppertal 1993, S. 33.

[3] Schmid-Ospach, Mein Herz – Niemandem, S. 33.

[4] Vgl. George Dreyfus am 12. 1. 2005 an Hajo Jahn (mit frdl. Genehmigung von Hajo Jahn).

Gegenüber dem Autor dieses Beitrags hat [4] der Komponist auch davon gesprochen, dass ihn Hans Werner Henzes à capella-Komposition „Orpheus behind the wire“ (1983) auf Texte von Edward Bond angeregt habe.

[5] In diesem politisch engagierten Sinne

[5] hatte die Else-Lasker-Schüler-Gesellschaft [5] am 9. November 1992 ihre Aktion „Eine Nacht in Deutschland“ durchgeführt.

Vgl. Hajo Jahn, Dichter-Lesungen in Asylbewerberheimen. Gedanken nach der Aktion, in: Schmidt-Ospach S. 141-152.

[6] E. Lasker-Schüler, Gesammelte Werke II. Prosa und Schauspiele. Hg. von Friedhelm Kemp, München 1962, S. 758.

[7] E. Lasker-Schüler, Gesammelte Werke II, S. 597.

[8] Vgl. Regine Gisland, Mein Herz – niemandem. [8] Abend für eine Schauspielerin, dem Leben und den Schriften der Dichterin folgend.
In: Schmid-Ospach S. 41-36.

[9] Gerson Stern, Erinnerungen an Else Lasker-[9] Schüler. In: Mitteilungsblatt. Alija Chadascha [9] (Tel-Aviv) Jg. 9, Nr. 8, 23. Febr. 1945.

[10] Gerson Stern, ib.

[11] Zitiert nach Erika Klüsener / Friedrich Pfäfflin (Hg.), Else Lasker-Schüler 1869-1945 (= Marbacher Magazin 71/1995). [11] Marbach 1995, S. 357f.

[12] Klüsener / Pfäfflin S. 118.

[13] Zitiert nach Klüsener / Pfäfflin S. 65.

[14] Klüsener / Pfäfflin S. 65.

[15] 15.12.1909, Briefe 1, S. 45.

[16] Klüsener / Pfäfflin S. 95f..

[17] Klüsener / Pfäfflin S. 172.

[18] Klüsener / Pfäfflin S. 173.

[19] Telefongespräch mit dem Komponisten, April 2005.

[20] Klüsener / Pfäfflin S. 226.

[21] Klüsener / Pfäfflin S. 111.

[22] In einer Frühfassung war dieses Gedicht erstmals 1928 im Berliner Tageblatt erschienen.

[23] Klüsener / Pfäfflin S. 357.

[24] Weitere Informationen auf der Website www.emil-stumpp.de

[25] George Dreyfus, Anpassen: Is there a Jewish attitude to music? In: Being George and liking it! Reflections on the life and work of George Dreyfus on his 70th birthday. Melbourne 1998, S. 42-47.

[26] Klüsener / Pfäfflin S. 344.