

## Brett Dean



Brett Dean photo © Bettina Stöß

### Musik als Einspruch und Eingedenken. Zum Komponieren von Brett Dean

Kunst entsteht nicht im luftleeren Raum, sondern nimmt Anregungen aus der uns umgebenden Welt mitsamt ihrer sozialen und kulturellen Realität zum Ausgangspunkt. Hierin liegt ein ganz wesentlicher Aspekt von Brett Deans Arbeit als Komponist begründet: Die Möglichkeit, mithilfe bestimmter musiksprachlicher Elemente gedankliche Bezüge zu Historie und Gegenwart zu stiften, die in der Titelgebung assoziativ oder auch erläuternd anklingen, geht bei dem 1961 in Brisbane geborenen Australier mit einer zwar artifiziellen, aber dennoch verständlichen musikalischen Sprache einher. Deren Wirkung verdankt sich zu einem großen Teil dem Wissen des Komponisten um die Möglichkeiten der Instrumentation: Es ist vor allem die melodische Linie in all ihren Erscheinungsweisen, der Dean in seinen Werken nachspürt, dabei ihren Charakter variierend, sie in verschiedenen Kontexten vom fast skizzenhaften Verlauf bis hin zur Ausweitung in breite Klangbänder erprobend oder sie gelegentlich auch in mikrointervallische Tonschritte auflösend. Exemplarisch hierfür ist der erste Gesang der *„Winter Songs“* für Tenor und Bläserquintett nach Gedichten von E.E. Cummings (2000), denn er erwächst aus einzelnen Melodiefäden der Instrumente, die sich nacheinander zu einem beweglichen Geflecht vereinen, dem dann der Tenor als eigenständige Farbe hinzu addiert wird. Harmonik generiert sich hier wie auch in anderen Werken vorzugsweise aus dem Zusammenwirken melodischer Elemente, die übereinander geschichtet werden, verschieden gefärbte Instrumentalgewebe entfalten und bisweilen – so etwa in dem Orchesterstück *„Dispersion“* (2001) – auch zu aggressiven Zusammenballungen, zu sich bewegenden Klangmassen und gegeneinander verschobenen Schichten anwachsen können.

Die plastische Modellierung von Deans Linienführungen kommt insbesondere in Arbeiten zur Geltung, in denen der Komponist mit der menschlichen Stimme oder mit Soloinstrumenten arbeitet. In Letzteren mag sich einerseits – unmittelbare Folge von Deans eigener Tätigkeit als Violaspieler – die enge Vertrautheit mit den Erfordernissen solistischer Präsentation spiegeln; andererseits ist aber auch die Orientierung an einer gleichsam traditionellen Ausrichtung des Konzertierens zu spüren, denn in Werken wie dem Klarinettenkonzert *„Ariel's Music“* (1995), dem *„Viola Concerto“* (2005) oder dem Violinkonzert *„The Lost Art of Letter Writing“* (2006) vertraut der Komponist trotz enger Verflechtung der Soloparts mit dem Orchester den Solisten die Führung des musikalischen Diskurses an, wodurch der Charakter der Musik als eine Art „Geschichtenerzählen“ hervortritt. Dass diese

diskursive Haltung auch für andere Werke Deans sehr bedeutsam ist, signalisieren die Titel seiner Kompositionen, die oft genug auf außermusikalische Inspirationsquellen und Impulse verweisen. So ist *„Ariel's Music“* nach dem Vornamen einer jungen AIDS-Toten benannt; die *„Pastoral Symphony“* für Ensemble und Tonband (2000) thematisiert den Kontrast von unberührter Natur und Umweltzerstörung; das Orchesterwerk *„Ceremonial“* (2003) ist als persönlicher Einspruch gegen die Gewalt von Terrorismus und Krieg formuliert; das Streichquartett *„Eclipse“* (2003) reagiert auf die Flüchtlingsdramen der „Boat people“ im Indischen Ozean; *„Vexations and Devotions“* für Chor, Kinderchor und Orchester (2005) beleuchtet die Worthülsen, hinter denen der allgegenwärtige Finanzkapitalismus sein Streben nach Profit verbirgt; und *„The Lost Art of Letter Writing“* versteht sich als Auseinandersetzung mit der im digitalen Zeitalter zunehmend verloren gehenden Kultur des Briefeschreibens.

Dass solche ambitionierten Themen auch inhaltlich wahrnehmbar bleiben, verdankt sich Deans in starkem Maße assoziativem Umgang mit den von ihm gestalteten Klangsituationen: In der *„Pastoral Symphony“* etwa erzeugt er durch den Einsatz clusterartiger, mit Geräuschanteilen aufgeladener Klänge eine erschreckende, körperlich bedrängende Wirkung und lässt die Musik schließlich in trockenen Holzklangfarben – Klangsymbole für jene zerstörte Natur, die anfangs noch über eingespielte Vogelstimmen Präsenz gewinnt – münden, über denen sich, als Moment der Trauer formuliert, eine Trompetenkantilene erhebt. Ebenso wird *„Ariel's Music“* als Trauermusik fassbar, da Dean die Soloklarinette mit einem deklamatorisch anmutenden Motiv – dem in verschiedenen Nuancen ausgeführten Sprung einer großen None, hinter dem sich die affektive Bindung an den Ausdruckscharakter einer Klage verbirgt – einführt. Über solche Beispiele hinaus belegen Elemente wie die Jazzsounds in *„Moments of Bliss“* für Orchester und Elektronik (2004), instrumentaler Vorgriff auf die derzeit entstehende Oper *„Bliss“* nach dem gleichnamigen Roman von Peter Carey, oder die Klangsichten aus Carlo Gesualdos Madrigal *„Moro, lasso in Carlo“* für 15 Streicher, Sampler und Tonband (1997) zur Genüge, dass sich Dean auch anderer, von seinem eigenen Idiom stark abweichender musiksprachlicher Elemente bedienen kann und sie, wie auch die elektronischen Sprachzuspielungen in *„Vexations and Devotions“*, bruchlos in seine Musik einzufügen versteht, indem er ihre klangliche Logik für sein Komponieren nutzt. Hinter diesen Verfahrensweisen steckt nicht zuletzt, wie auch im Verweis auf unterschiedliche Stilistiken in *„The Lost Art of Letter Writing“* oder in dem Clara-Schumann-Zitat, das als Erinnerungsbruchstück durch das Ensemblestück *„Recollections“* (2006) geistert, ein Versuch, musikalische Kunstwerke als zentrale Form kulturellen Erinnerns, nämlich als Gefäß von Einspruch und Eingedenken zu gestalten. Im besten Fall wird sie dadurch wiederum zum festen Bestandteil jenes Reservoirs an Anregungen, aus dem sich zukünftige Kunst speisen wird.

Stefan Drees, 2009