

George Lopez

Traum von buddhistischem Lärm

Protokolliert von Christian Scheib

Der amerikanische Komponist George Lopez, dessen riesig dimensioniertes Orchesterwerk *Breath-Hammer-Lightning* im Rahmen des *steirischen herbstes* beim *Musikprotokoll '91* uraufgeführt wurde, erzählt von Herkunft und Ziel seiner Klangmassen, von Woodstock und dem Kaiser von China, von Waldbränden und Hubschraubereinsätzen, von Lärm und Stille.

Ein großer Zen-Meister wurde eingeladen, eine Rede über den Diamant Sutra zu halten für den Kaiser von China. Der Kaiser war dort, alle wichtigen Menschen des Reiches und auch alle anderen großen buddhistischen Lehrer. Der Meister ging zum Pult, hielt inne und nach einer kurzen Stille schlug er mit einem Stab furchtbar hart auf das Pult – vierfaches Forte – und kehrte dann sehr langsam zurück zu seinem Sitz. Der Kaiser war vor Erstaunen sprachlos. Ein anderer Lehrer sah, daß der Kaiser vollkommen sprachlos war, und sagte: »Haben Sie nicht verstanden? Der Meister hat das Sutra bis zum Ende gelesen«. Also diese Geschichte habe ich zitiert – mit Klängen, ohne Worte – in meinem Stück Breath-Hammer-Lightning.

Wenn der Komponist George Lopez über seine Werke spricht, ist kaum je von Kompositionstheorie oder von rhythmischen, harmonischen oder melodischen Konstruktionsplänen die Rede. George Lopez denkt seine Musik in Bildern, Geschichten, Erinnerungen. Und der 1955 in Havanna auf Kuba geborene, aber in New York und Chicago aufgewachsene Komponist kann auf ungewöhnliche Erfahrungen zurückgreifen. Eine tiefe künstlerische Krise ließ ihn beinahe zehn Jahre fernab von allen Musikhochschulen und Konzertsälen verbringen. 1987 gelangte in Donaueschingen sein Werk *Landscape With Martyrdom* unter Michael Gielen zur Uraufführung. Daß trotz des großen Erfolges dieses seines ersten Auftrittes als Komponist nach vielen Jahren der Zurückgezogenheit die Werkliste immer noch nur vier Eintragungen aufweist, liegt an den von ihm bevorzugten riesenhaften Dimensionen der Orchesterbesetzung. George Lopez arbeitet an jedem Werk mehrere Jahre.

Im Herbst 1991 wurde sein zweites Orchesterwerk *Breath-Hammer-Lightning* in Österreich im Grazer Stephaniensaal im Rahmen des Festivals *Musikprotokoll '91* uraufgeführt. Mehrere simultan verlaufende musikalische Ebenen, eine wiederum überdimensional große Besetzung mit Fernorchestern und genaue Angaben darüber,

wann welche Musiker das Podium verlassen müßten, um sich auf der Galerie, im Foyer und an den Rändern des Saales zu postieren, führten das ORF-Symphonieorchester und den Dirigenten Mario Venzago erst an den Rand des Machbaren und schließlich zu einem großen Erfolg.

Zu Beginn des Werkes scheinen sich die Klangmassen langsam und zäh in Bewegung zu setzen, wie ein Riesendrache, der vorsichtig seine Glieder bewegt. Mehrere gleichzeitig erzählte und bedrohlich scheinende Geschichten überlagern sich als musikalische Ebenen, um schließlich in einer Art erstem Höhepunkt in den Lärm des Orchesterschlags aus der Anfangs erwähnten Zen-Erzählung zu münden. Die darauffolgende, quälend lange Pause verdeutlicht nicht zuletzt einen Unterschied zu George Lopez' deutlich erkennbarem Vorbild Charles Ives. Das Vertrauen in eine radikale Subjektivität des Hörers als ein Erbe der amerikanischen Musik des 20. Jahrhunderts vom Transzendentalismus des 19. Jahrhunderts, versucht George Lopez in einen Spannungsbogen von kompositorisch vorbereitetem Lärm und geformter Stille zu zwingen. Die Subjektivität der Welterfahrung spielt den Ball via Zen-buddhistischer Einflüsse großorchestral zurück in die aufschreckende Leere der Konfrontation des Hörers mit sich selbst.

Lopez Diese sehr, sehr langen und immer kürzer werdenden Stillen nach dem ersten und den folgenden Orchesterschlägen: Ich will den Zuhörer mit einer Trägheit, mit Leere und Verneinung konfrontieren. Es ist eine Erfahrung, die voll ist mit Angst, mit Sorgen am Rande des Irrsinns, des Zusammenbruchs. Und diese Erfahrung ist eine Konfrontation mit sich selbst und seiner inneren Wahrnehmung. Die harten Schläge des Orchesters mit langer, gefärbter Stille inzwischen: Erst nach fünf, sechs oder sieben dieser Schläge bemerkt das Publikum üblicherweise, daß die Zeitintervalle zwischen den Schlägen allmählich kürzer werden. Am Anfang ist es fast eine Minute Stille, dann fünfzig Sekunden, dann 42; es ist ein auskomponiertes, riesiges Accelerando, das mit Viertel = 1 beginnt und mit Viertel = 170 endet. Ich arbeite mit Zeitwahrnehmung, mit etwas ganz im Inneren.

Scheib Stille und große Lautstärke scheinen in *Breath-Hammer-Lightning* aufeinander angewiesen zu sein. Sie wirken weniger aus sich heraus als im Wechselspiel.

Lopez Die Stille braucht in diesem Fall die Lautstärke, um auf das Podest gehoben zu werden. Die Lautstärke ist wie eine Art Bilderrahmen, den ich benutzt habe, um die Stille zu rahmen. In meiner Arbeitstechnik gibt es oft Berührungspunkte mit der bildenden Kunst. Wenn ich Cluster-Klänge bearbeite, die sehr dicht werden können, oder in der mittleren Lage sehr grell, oder in der unteren Lage gedämpft oder umgekehrt, arbeite ich wie mit einem Filter, wenn man sich das als Technik aus der elektronischen Musik vorstellt. Aber ich sehe das mehr wie einen Übermalvorgang, mit vielen Schichten, denen ich Kratzer usw. zufüge, wie ein Maler, der auf der Leinwand mit ganz ungewöhnlichen Objekten arbeitet. Ich denke oft an die Arbeit von Anselm Kiefer, zum Beispiel, vor allen Dingen während dieses Stückes. Es gibt da Ähnlichkeiten mit meiner Musik, finde ich.

Scheib Ist das nicht ein etwas kühner Schritt: Zen-Buddhismus und Anselm Kiefer in beinahe einem Atemzug?

Lopez Für mich ist da kein Widerspruch. Das hat nur zu tun mit meinem Charakter und Erfahrung, Erlebnissen, mit Vergangenheit und Gegenwart.

Scheib Wenn persönliche Erfahrungen und Erinnerungen eine so zentrale Rolle spielen in Ihrem Werk: Sollen die dem Hörer gegenüber unbestimmt und unausgesprochen bleiben, oder geben Sie sie preis? Oder überschätze ich jetzt die Direktheit der Verbindung von Erfahrungem und Ihrer Kunst?

Lopez Nein, meine ganze Klangwelt hat tatsächlich sehr viel mit bestimmten persönlichen Erlebnissen zu tun. In *Breath-Hammer-Lightning* habe ich Erfahrungen aus einer sozusagen unberührten Naturwelt benutzt aber auch ganz gegenteilige wie solche aus der Industrie, aus dem Bereich militärischer Gewalt und so weiter. Ich bin in Amerika, als ich fast ein Jahrzehnt lang keine Musik geschrieben habe, mehrmals Fabrikarbeiter gewesen, ich habe auch Arbeiten für die amerikanische Forstverwaltung gemacht. Also bin ich mit sehr verschiedenen Welten konfrontiert worden. Und diese verschiedenen Klangwelten haben mich tief beeindruckt. Ich meine zum Beispiel so unvergeßbare Erinnerungen wie die Hubschrauberklänge bei Löschversuchen von riesigen Waldbränden: Die Maschinengeräusche erst in der Ferne, die Klänge in Bewegung, der Brand; einfach unglaublich, diese Überschneidung von Geräuschen aus Natur und Technik. Lärm und Klänge aus militärischen und industriellen Bereichen verschmelzen in meinen Kompositionen mit einer Klangwelt, die mit reiner Naturerfahrung zu tun hat, zu sehr scharfen, mitleidslosen Zusammenklängen. Es gibt in diesem Orchesterwerk auch Klänge von Wasser und Wind, auch die Klänge des Körpers, von Herz, Nerven, Blut in den Adern, Atem. Ich verstehe das im Sinne der Auffassung tibetanischer Musiker, die ihre geistliche Musik als Externalisierung der Geräusche im Innern des menschlichen Körpers betrachten. Diese beiden Welten Industrie und Natur werden zusammengemischt in eine Art Traumbild, in dem ungewöhnliche Beziehungen zwischen den beiden Welten entstehen. Hoffentlich.

Scheib Verstehen Sie Natur und Technik als pure Gegensätze? In *Breath-Hammer-Lightning* scheint eher dieses traumartige Ineinandergreifen oder Verschmelzen zu dominieren.

Lopez Ich habe sie in diesem Stück vermischt, aber ich verstehe sie im Ursprung als gegensätzlich. Bezeichnungen in der Partitur wie »alptraumhaft« beruhen auf dieser Vermengung. Eigentlich habe ich mehrere Passagen in diesem Stück echt geträumt. Zwei Passagen sind tatsächlich einfach Träume, die eine, die der Dirigent Mario Venzago »Neo-Strawinsky-Presto« genannt hat, dauert nur acht oder neuen Takte, wird akustisch überschwemmt und löst sich im Raum auf. Das ist ein Traum, den ich kopiert habe, so genau wie möglich. Auch eine dunkle Stelle mit sehr viel innerer Bewegung – die Stelle, die in der Partitur mit »alptraumhaft« bezeichnet wird – ist ein echter Traum. Diese Bilder haben mit den zwei Welten zu tun, über die wir eben gesprochen haben.

Scheib Wie kam es zu diesen zehn Jahren, in denen Sie – wie Sie vorhin erwähnten – kaum Musik geschrieben haben? Und warum beginnt Ihre Werkliste erst mit dem

1987 uraufgeführten Werk *Landscape With Martyrdom*? Lassen Sie die Arbeiten aus der Studienzeit bei Morton Subotnick nicht gelten?

Lopez Ich habe alle meine früheren Arbeiten vernichtet. Ich war teilweise mit der Musik nicht zufrieden, aber wesentlich war die Tatsache, daß ich nach meiner Studentenzzeit – unter anderem eben bei Morton Subotnick – fühlte, daß es in der amerikanischen Gesellschaft überhaupt keinen Platz gab für die Musik, die ich schreiben wollte. Ich begann erst wieder zu komponieren, als ich fühlte, daß ich einfach schreiben mußte. Aber davor lagen mehrere Jahre großer Verzweiflung und ich beschäftigte mich mit etwas anderem als Musik. Ich habe ernsthaft Naturwissenschaften, Biologie, studiert, und zwischen 1975 und 1984 kein Stück vollendet. Zwischen 1976 und 1978 habe ich noch einige Orchesterprojekte begonnen aber immer wieder alles vernichtet. Für *Breath-Hammer-Lightning* benützte ich dann einige Erinnerungen an damalige Ideen, zum Beispiel die Ölfässer stammen aus einem Stück von damals. Auch ein paar Akkorde und harmonische Felder habe ich so genau wie möglich aus der Erinnerung an dieses vernichtete Material zitiert.

Scheib Warum begannen Sie plötzlich wieder zu komponieren?

Lopez Es war wie eine ruhige Explosion. Ich war Student in Seattle, Washington. Nach zwei Jahren Biologie wollte ich es eines Tages ernsthaft wagen, etwas zu schreiben mit dem ich zufrieden sein könnte, das etwas von meiner Seele ausdrücken könnte. In Seattle begann ich damit und im Dezember 1982 entschloß ich mich, ein Häuschen in einem entlegenen Ort in den Kaskaden des Bundesstaates Washington zu mieten. Dort habe ich Sommer und Herbst 1983 den Großteil der Arbeit gemacht. So entstand das Stück *Landscape with Martyrdom*. Danach hatte ich keine Hoffnung, das Stück je zu hören, aber ich schickte trotzdem die Partitur an Michael Gielen in Cincinnati. Und er hat sich entschieden, das Stück zu machen. So bin ich Komponist geworden. Ich habe mich entschieden, »frei zu bleiben«, und es ist so weiter gelaufen. Aber wenn es keine Aufführung gegeben hätte, hätte ich weiter Biologie studiert. Dann wäre ich jetzt vielleicht Meeresbiologe.

Scheib Die große Resonanz, die Ihr erster Auftritt als Komponist nach vielen Jahren – bei den Donaueschinger Musiktagen 1987 – hervorrief, hatte wohl auch mit den ungeheuren Klangmassen zu tun, die sie mobilisierten. Als Ihr neues Werk nun in Graz im Rahmen des *Musikprotokolls '91* uraufgeführt wurde, entpuppte es sich als sowohl das bei weitem lauteste Werk, als auch als jenes mit den bei weitem längsten Pausen.

Lopez Ich habe Lärm und Stille einfach gebraucht; in gewisser Hinsicht auch den Kontrast, um Konfrontation zu schaffen, nicht nur innermusikalisch im Sinn von dicht und dünn, laut oder leise, sondern ich wollte den Zuhörer mit sich selbst konfrontieren mittels dieser riesigen, kaum geformten Stille. Musik ereignet sich als Erfahrung in der Seele des Zuhörers. Das hat wieder mit meiner Verbundenheit mit dem Buddhismus zu tun. Ich habe mich viel mit Zen-Buddhismus beschäftigt und in meinem Werk werden mehrere Zen-Geschichten, nicht nur die am Anfang erzählte, »zitiert«.

Scheib Auf den mit einem ungeheuren Orchesterschlag zitierten Schlag des Zen-

Meisters auf das Pult folgt das schon erwähnte, auskomponierte Accelerando. Ich war erstaunt und fast enttäuscht, daß die Beschleunigung tatsächlich genau so verläuft, wie es sich nach dem vierten oder fünften Schlag abzeichnet. Der musikalische Raum, der durch die Entwicklung zuvor weit aufgerissen wird, scheint während dieses Accelerandos zu schrumpfen.

Lopez Dieses Accelerando wird deswegen so lange weitergeführt, weil ich wollte, daß die Musik in ganz brutaler Weise zu etwas gezwungen wird, in einen Rahmen, ohne Mitleid. Das hat auch mit dieser Brutalität einer militärisch-industriellen Welt zu tun, von der wir sprachen. Ich stelle mir das als eine Art brutalen Zwang vor, als etwas, das auch mit gesellschaftlichem Druck zu tun hat. Das wird in diesem Stück lange durchgehalten, die Armee marschiert sozusagen immer schneller, aber dann löst es sich plötzlich auf, und die Musik entfaltet sich völlig in den Raum. Die Zusammenballung wird nicht als konventioneller Höhepunkt verarbeitet, sondern sie löst sich auf. Und dann kommt aus der Loslösung dieses kurze, brutalisierte Zitat aus der amerikanischen Nationalhymne, die ich da vernichtet habe.

Scheib Wollen Sie mit Ihrer Musik auch konkrete politische Aussagen treffen?

Lopez Das Zitat soll nicht gewissermaßen tagespolitisch interpretiert werden, mehr in gesellschaftlichem und kulturellem Sinn.

Scheib Und die Parodie auf das Mahlersche Adagietto am Ende des Werkes?

Lopez Das ist äußerst empfindlich zu erklären. Beide Zitate stammen aus Erinnerungen aus meiner frühen Jugendzeit.

Scheib Jimi Hendrix in Woodstock und *Tod in Venedig*?

Lopez Genau, Jimi Hendrix stimmt. Aber *Tod in Venedig* stimmt nicht. Also der Woodstock-Auftritt von Jimi Hendrix, seine musikalische Attacke auf die Hymne als Symbol des amerikanischen Systems. Ich habe sogar sein Feedback genau zitiert. Takt 229-297. Mit Hörnern und Streichern hinter dem Publikum. Die Erinnerung an das Adagietto stammt aber aus der Totenfeier für Robert Kennedy im Juni 1968, als Leonard Bernstein dirigierte, in New York. Ich hab das natürlich im Fernsehen gesehen. Ich war dreizehn Jahre alt. Aus dem Adagietto zitiere ich die letzte Phrase, sie erklingt hinten im Saal in den Streichern, sehr deutlich, etwa zwei Minuten vor Ende. Eigentlich wird nicht genau zitiert, sondern gedreht, fast gefoltert, auf groteske und brutale Weise. Also beides sind Klangbilder, die mit der Erfahrungswelt meiner Jugendzeit zu tun haben. Die Anknüpfung an Mahlers Kompositionsweise ist mir selbstverständlich.

Scheib *Breath-Hammer-Lightning* ist nun aber erst einer von zwei geplanten Teilen eines größeren Werkes.

Lopez *Breath-Hammer-Lightning* ist als Ganzes eine Art Auftakt, oder Vorspiel zu dem noch nicht fertiggestellten Werk *Dome Peak*. Die Musiker, die im Laufe von *Breath-Hammer-Lightning* sich mehr und mehr im Saal verteilten, bleiben dann

an diesen Plätzen. In *Dome Peak* gibt es keine Bewegung der Musiker mehr. Das Publikum befindet sich in der Mitte. Die Instrumentalgruppen, ich sage nicht mehr Orchester, sondern Instrumentalgruppen, sitzen oder stehen rund um das Publikum, auf zwei verschiedenen Ebenen, die Instrumente hoher Lage unten, und die Instrumente tiefer Lage oben. *Breath-Hammer-Lightning* ist unter anderem eben auch der auskomponierte Übergang von der konventionellen Orchesterposition auf der Bühne zur totalen Umringung.

Scheib Totale Umringung, totale Überwältigung: Sie scheinen sehr daran interessiert zu sein, mit Ihrer Musik und im besonderen mit den Passagen enormer Lautstärke eine Art Katharsis zu bewirken.

Lopez Ich will mit meiner Musik eine überschwemmende Wirkung schaffen, die wirklich etwas spüren läßt. Man kann das mit Lautstärke machen so wie in *Breath-Hammer-Lightning*, aber ich habe auch ein 35minütiges Orchesterwerk geschrieben, davon sind 28 Minuten pianissimo. Aber dahinter steckt schon die Vorstellung einer Art Katharsis oder Überschwemmung; eine andere Art, spüren zu lassen. Das Ganze hat wie gesagt tiefe Wurzeln in meiner Erfahrung und, wie ich hoffe, daher auch in einer Wahrheit. Ich will nicht schockieren, sondern etwas sagen, das man anders nicht sagen könnte.

Scheib Könnten Sie eigentlich für kleinere Besetzungen komponieren?

Lopez Im Moment geht das nicht. Ich habe nur Ideen für große Besetzungen. Das Große Orchester ist mein Gebiet, da kann ich mich am besten ausdrücken, wenn ich mit so großen Klangmassen arbeiten kann. Ich habe allerdings schon ein Stück für dreizehn Instrumente geschrieben. Aber im Moment arbeite ich an diesem Stück für viele Instrumentengruppen im Raum. Meine nächsten Werke werden dann für ein 25köpfiges Ensemble und schließlich für 14 Streicher und 4 Schlagzeuger sein. Ich schließe aber kleinere Besetzungen nicht aus, ich werde mich in Zukunft damit auseinandersetzen. Auch mit Soloinstrumenten möchte ich eigentlich gerne etwas machen. Aber jetzt arbeite ich mit Schichten der Erfahrung, die mit großer Besetzung zu tun haben. Das bedeutet leider auch, weniger Stücke zu schreiben.

Scheib Sie verarbeiten diese Schichten der Erfahrung häufig in mehreren, simultan ablaufenden musikalischen Ebenen. Diese kompositorische Vorliebe, aber auch beispielsweise Ihre Verweise auf amerikanische Mythen mittels Zitaten oder die Art in der Sie den Raum musikalisch aufbrechen drängen zum Abschluß schon die Frage nach Ihrem Verhältnis zu Charles Ives auf.

Lopez Charles Ives ist enorm wichtig für mich. Ich muß sagen, er ist der einzige amerikanische Komponist, den ich wirklich sehr liebe. Ich fühle mich seiner Musik sehr verbunden. Nur mag ich nicht so konkret zitieren wie Ives. Es ist mehr eine subjektive Sache der Erinnerung bei mir, eine Art unbestimmtes Zitieren. Und Sie haben schon recht, ich arbeite gern mit einer Polyphonie nicht von Stimmen, sondern von Schichten. In jeder Schicht gibt es wieder ein dichtes Gewebe. Nur ist das dann eigentlich nicht mehr als Polyphonie zu bezeichnen. Es ist eine Art kontrollierte Heterophonie, kontrollierte Klangflächen. Und hier gibt es selbstverständlich einen

Anknüpfungspunkt an Ives, in diesem Verlangen nach der Vielgestaltigkeit des Lebens.

Biographische Notiz

Geboren am 30. 11. 1955 in Havanna (Kuba). Aufgewachsen in New York und Chicago, Musikstudium am California Institute of Arts (1971-75) bei Leonard Stein und Morton Subotnick. Die in dieser Zeit entstandenen Kompositionen hat Lopez später vernichtet. 1981-84 arbeitete er an dem Orchesterwerk *Landscape With Martyrdom*, das 1987 im Rahmen der Donaueschinger Musiktage uraufgeführt wurde. Lopez lebte im Methow Valley im Norden des US-Bundesstaates Washington. Seit Herbst 1991 lebt er in Oberkärnten.

Werke

LANDSCAPE WITH MARTYRDOM für großes Orchester (1981-84)

BLUE CLIFFS für Ensemble (1985-89)

BREATH-HAMMER-LIGHTNING für großes Orchester (1989-91)

DOME PEAK für 82 Instrumentalisten im Raum (1991-92)