

Barbara Barthelmes

## Arbeit am amerikanischen Mythos

Zu den Fernseh-Opern Robert Ashleys

1 geb. 28. März 1930 in Ann Arbor, studierte Musiktheorie, Klavier, Komposition und Akustik an der Universität von Michigan und an der Manhattan School of Music, gehörte zu den Gründern des ONCE Festivals (1960-1967), war von 1969-1981 Direktor des Center of Contemporary Music am Mills College, Oakland, lebt und arbeitet seitdem in New York. ↑

2 Tom Johnson, *The voice of new music*, Eindhoven 1989, S. 326. ↑

3 Etwa *Public Opinion Descends upon Demonstrates* (1961), ein Stück, in dem elektronische Klänge auf Publikumsreaktionen reagieren und in einem interaktiven Prozeß sich gegenseitig provozieren. Dazu gehören auch *Interludes for the Space Theatre, sound-producing*

Robert Ashleys<sup>1</sup> Werke provozieren. Schon in den frühen Stücken überschreitet er die feine Grenzziehung zwischen Komponist und Publikum, irritiert und enttäuscht Erwartungshaltungen, nicht selten durch ungewöhnliche Längen seiner Stücke. Es ist kaum möglich, sich seine Werke auf Anheb zu erschließen oder gar bestimmten Kategorien zuzuordnen. Sie sind organisiert, weisen Struktur auf, aber nicht redundant wie die der seriellen Musik der 60er Jahre. Seine Werke eröffnen den an der Aufführung Beteiligten einen eigenen Handlungsspielraum, verweigern sich aber entschieden einer alles negierenden neodadaistischen Attitüde. Seine Stücke tragen mitunter konzeptuelle Züge, klingen reduziert, kommen mit minimalen Gesten aus, als pure minimal music sind sie jedoch nicht faßbar. Die Attribute des Avantgardisten, so sehr sie heute auch diskursiv verschliffen sind, scheinen zu ihm wie zu keinem anderen zu passen:

»He is an unusually adventurous artist who risks much, generally keeps a few years ahead of trend, and pays a high price in terms of audience acceptance. He is older than any of the other artists in this program, but he is also the only of them who chose to come to this highly visible concert with a challenging new idea instead of a safe old one. More power to him. It is refreshing to find avant-gardist who continue to be avant-gardists, even as they approach 50.«<sup>2</sup>

In den 60er Jahren galt er als einer der Pioniere der Mixed-media bzw. der Performance-Art.<sup>3</sup> Mitte der 70er Jahre begann Ashley, seine unterschiedlichen Interessen, elektro-akustische Musik, psycho-akustische Forschung, Mixed-Media, Film und Video in dem Konzept einer »televised opera«, d.h. einer im Medium Fernsehen gestalteten Musikdramaturgie, zu bündeln. Das erste Projekt, in dem er Sprache, Musik und bewegtes Bild in einem einheitlichen Konzept zusammenfügte, war *Music with Roots in the aether* (1976), 14 Videos von je einer Stunde Dauer<sup>4</sup>. Aufsehen erregte damals Ashleys ungewöhnliche Interviewmethode, ebenso seine Kameraführung und Bildgestaltung (es wurde nur eine Kamera verwendet, kontinuierliche Bilder, keine Schnittechnik). Er kreierte nicht nur ein visuelles Äquivalent zu den charakterisierten Komponistenpersönlichkeiten, sondern konnte die Qualitäten einer Live-Performance ins Medium Video übertragen.

Auf diese erste Annäherung an das Fernsehen im eher dokumentarischen Modus

*dance* (1964),  
*Purposeful Lady*  
*Slow Afternoon*  
(1968) oder die  
*Wolfman Motorcity*  
*Revue* (1968). ↑

4 Gezeigt werden Interviews mit David Behrman, Philipp Glass, Alvin Lucier, Gordon Mumma, Pauline Oliveros, Terry Riley und mit Ashley selbst, der von Robert Sheft befragt wurde. Nach jedem Interview führen die sieben Komponisten eines oder mehrere ihrer jüngsten Werke auf. ↑

5 Diese Angaben zur Triologie sind dem Programm des Festivals *Inventionen '92*, Berlin 1992, S. 189 ff entnommen. ↑

6 aus: *Kein Geld in der Bank. Robert Ashley in einem Interview über seine Video-Oper Perfect Lives von Gisliind Nabakowski*, in: *Kunstforum*, Bd. 77/78, 9-10, Jan./Febr. 1985, S. 93. ↑

7 aus: *Interview with Robert Ashley*, in: *Melody und Michael Sumner*, Kathleen Burch (ed.): *The guests go in to supper*, Chapter 2, San Francisco, 1986, S. 106. ↑

8 a.a.O. S. 104 ff. ↑

folgte die bereits zwischen 1979 und 1983 entstandene, durch den englischen Sender Chanal 4 1984 berühmt gewordene Fernsehoper *Perfect Lives*, ein Gemeinschaftsprodukt von Robert Ashley, dem Videokünstler John Sanborn, dem Pianisten »Blue« Gene Tyranny und den Sängern und Komponisten Jill Kroesen und David Van Tieghem. *Perfect Lives* mit seinen sieben halbstündigen Episoden war Ausgangspunkt für neue Opern, die sich konzeptuell um diese erste Oper gruppierten und zu einer Triologie in einem komplizierten Gefüge und mit einer Dauer von 14 Stunden angewachsen sind. Dazu gehören außerdem *Atalanta (Acts of God)*, 1982 und *Now Eleanor's Idea*, 1984-1988; diese wiederum besteht aus *Improvement (Don Leaves Linda)* 1984, *Foreign Experiences* 1986, *Now Eleanor's Idea*, 1986 und *eL/Aficionado*, 1987.<sup>5</sup> Die für das Fernsehen entworfenen Opern sind auf das Fernseh-Format hin konzipiert und benutzen Live-Video-Elemente. Uraufgeführt wurden sie in einer Konzert- bzw. Bühnenversion, die als Vorbereitung für die Fernsehproduktion benutzt wurde.

## II

Wenn Robert Ashleys Opern mit großen erzählerischen Werken wie der *Ilias* oder *Dantes Göttlicher Komödie* verglichen werden, wenn die Faszination, die von ihnen ausgeht, mit dem Gefühl eines ursprünglichen Menschseins – »he is Adam – and Eveing us« – umschrieben wird, ist der mythische Charakter des von ihm kreierten Typus der Fernsehoper gemeint. Ashley gelingt etwas für unsere Tage sehr Seltenes – und auch da wird er seiner ihm zugeschriebenen Vorreiterrolle gerecht –, die Schaffung einer unserer Zeit gemäßen mythischen Erzählung. Er überliefert uns eine Erzählung von einem Sänger Raoul de Noget, von Buddy »the world greatest piano player«, von Helen und John, Ed und Gwyn, Linda und Don, Junior und Mr. Payne, von Max Ernst, Bud Powell, Willard Reynolds, von Außerirdischen mit bestimmtem Auftrag, über Atalanta und die drei goldenen Äpfel, eine Flucht, Autofahrten, einen Bankraub, Golfspiel, Parties usw. Kürzere und längere Episoden, Fragmente, Erfahrungen, Schilderung von Stimmungen und inneren Monologen folgen wuchernd aufeinander und fügen sich zu einer dicht gewebten Kette von Ereignissen.

»Die Oper ist eine Art riesiges Netzwerk mit einer Hauptgeschichte. Die setzt sich aus unzähligen kleinen Nebengeschichten zusammen. Ich bin sehr sicher, daß solche Erzählstrukturen übrigens global gebräuchlich sind. Eine Erzählweise, in der der Ereigniskern überraschend winzig ist, kennen viele Völker.«<sup>6</sup>

Für diese Art von Erzählung taugt eher das Bild eines Labyrinths mit unterschiedlichen Zugängen, einem Gewirr von Kreuz- und Querverbindungen und Abzweigmöglichkeiten. Sein Stoff ist die Sprache, so wie sie im Alltag, in Gesprächen, im Sprechen, im Bewußtsein als Produzentin von Sinn wirkt. Sich seine Erzählungen als pure Reproduktion der Realität vorzustellen, wäre jedoch verfehlt. Realität tritt uns reflektiert und überarbeitet in formaler Struktur und klanglicher Gestalt gegenüber. Die scheinbare Abwesenheit von Ordnung, klarer stringenter Entwicklung ist oftmals Ursache der provozierenden Effekte.

Wie aber entsteht aus der banal anmutenden Ansammlung von Alltagsgeschichten ein Mythos? Vermittelt durch die Form, die als eine assoziierende, von Moment zu

9 a.a.O. S. 105. ↑

10 a.a.O. S. 108. ↑

11 Ashley schreibt »tonality«, a.a.O. S. 116. ↑

12 Lévi-Strauss schildert in seinem Buch *Das wilde Denken*, Frankfurt 1973, S. 25 ff die unterschiedlichen Wege der Organisation von Erkenntnis, von Klassifikationen mit dem Vergleich zwischen Bastler und Gelehrtem. ↑

13 Auf diese Weise beschreibt Lyotard eines der charakteristischen Merkmale des narrativen Wissens im Gegensatz zum wissenschaftlichen Wissen. In: Jean-François Lyotard, *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, Graz, Wien, 1986, S.72. ↑

14 So nennt Ashley die Dauer der Opern und ihrer einzelnen Episoden. ↑

15 aus: *Interview with Robert Ashley*, a.a.O., S. 101. ↑

Moment variierende beschrieben werden kann, wird gleichsam unter der Oberfläche der Ereignisketten der Erzählung das unbewusste Funktionieren des Bewußtseins sichtbar. Die Opernfolge *Atalanta*, *Perfect Lives*, *Now Eleanor's Idea* stellt »the history of our consciousness as Americans« dar.<sup>7</sup> Entsprechend der labyrinthischen Struktur des Librettos gibt es viele Möglichkeiten, den Faden zu diesem Mythos aufzunehmen. Eine davon ist die Anordnung der Opern in der Zeit. Chronologisch ist *Perfect Lives* zuerst entstanden, nimmt aber in der Konzeption die mittlere Position ein. *Atalanta* steht am Beginn, verkörpert die Vergangenheit, die früheste Form von amerikanischem Bewußtsein, seine europäischen Wurzeln. Gemeint ist allerdings nicht das schwarze amerikanische Bewußtsein oder das indianische, sondern das weiße, jüdisch-christliche Bewußtsein. *Perfect Lives* spielt in der Gegenwart, in der die Menschen sich durch ihre Beziehungen zur Umwelt und zueinander denken, definieren, und nicht durch die Rückbeziehung auf die Vergangenheit. Die letzte Oper *Now Eleanor's Idea* blickt auf die Zukunft und versucht die mögliche Entwicklung des amerikanischen Bewußtseins vor auszusehen. Mit den verschiedenen Zeitebenen der Opern korrespondiert ein unterschiedlicher Erzählstil. In *Atalanta* ist er anekdotisch; denn das ausgedehnte Erzählen von Anekdoten charakterisiert von sich aus, so Ashley, eine Bezugnahme auf Vergangenes. Im Gegensatz dazu wird *Perfect Lives* im Reden bzw. in Redensarten erzählt, die nur noch Fragmente von Anekdoten darstellen. *Now Eleanor's Idea* lebt von der Idee, die Sprache, die Erzählung noch mehr zu zerstückeln. Wie beim Kartenlegen sich der Blick in die Zukunft durch die Anordnung der einzelnen Karten ergibt, so werden in *Now Eleanor's Idea* die Fragmente der Erzählung zum Zwecke der Vorhersehung zusammengefügt.

Dieser chronologischen Achse, die die drei Opern verbindet, entspricht eine räumliche Disposition. Die Geographie, in der sich das Geschehen abspielt, ändert sich von Oper zu Oper. *Atalanta* spielt an der Ostküste, *Perfect Lives* im mittleren Westen und *Now Eleanor's Idea* im äußersten Westen. Die Geographie der Vereinigten Staaten findet in der Erzählung ihren Niederschlag, indem sie einerseits die Überwindung von Raum und von Hindernissen symbolisiert: die Appalachen an der Ostküste, das riesige Missisippibecken und an dessen anderem Ende die Rocky Mountains. Andererseits schlägt sich die von Landschaft und Klima geprägte Art zu Leben und zu Denken in der Komposition der Gesänge nieder. *Perfect Lives* als Mittelstück verklammert die symbolische Bewegung des amerikanischen Bewußtseins durch Zeit und Raum durch die zentrale Geschichte eines Bankraubs, den Ashley selbst einen »conceptual joke«, eine Metapher für etwas Philosophisches nennt. Das Geld wird nicht gestohlen, um sich zu bereichern. Es wird nur für einen Tag entwendet. Der Clou besteht darin, alle wissen zu lassen, daß es fehlt. Ein eigentlich unsinniger Bankraub als Witz inszeniert, hebt die Ordnung aus den Angeln, kann als ein Freisetzungs-Akt interpretiert werden, als das Zeichen, das in den Opern die konkrete sprachlich materielle Form (den Signifikanten) mit dem Symbolischen (dem Signifikat) verbindet, als der Punkt, von dem aus in der Erzählung ein Mythos erwächst.

### III

Nach der Suprastruktur seiner Opernfolge und den zugrunde liegenden Ideen gefragt, antwortet Ashley mit einer Schilderung seines Kompositionsprozesses.<sup>8</sup>

Ausgangspunkt war die Absicht, eine groß angelegte Erzählung zu schaffen. Begonnen hat Ashley aber dann zunächst mit dem Schreiben von »songs«, »to put American words with music«<sup>9</sup>. Mit »song« ist weder das Kunstlied noch der Song der Unterhaltungsmusik gemeint. Ashley vergleicht seine »songs mit den »Gesängen« der antiken Dichtung: »It's not poetry, it's song. It's song in the same way that the Iliad was a song ... if you read any one line, it's not that interesting in itself, but if you read a hundred they start to make sens.«<sup>10</sup>

Ihn interessiert der Klang, der die Redeweisen begleitet. Der spezifische »speech sound« in *Perfect Lives* beruht darauf, sich verschiedene Situationen und Szenen und den für sie charakteristischen Sprachklang bildhaft zu vergegenwärtigen. Jedes Bild hat für Ashley eine bestimmte musikalische Farbe, so wie die Sprache in einer Interview-Situation eine andere Klangspur hat als in einer Bar, als beim Autofahren oder in der Kirche. In *Perfect Lives* hat Ashley den Klang der Sprache, die Art, wie ihm von verschiedenen Menschen Dinge, Ereignisse, Mitteilungen gesagt oder erzählt worden sind, aus der Erinnerung komponiert. Dazu kommen relativ freies Klavierspiel und Percussion. Diese klanglichen Reminiszenzen wurden dann aneinandergesetzt, ohne Rücksicht auf einen roten Faden der Erzählung, vergleichbar mit einer Sammlung von kleinen Bildern oder Postkarten, die man sich an die Wand pinnt.

In *Atalanta* dagegen ist es ein Komponieren bzw. Texten in bestimmten »Tonalitäten«<sup>11</sup>, allerdings nicht im Sinne der Dur-Moll-Tonalität, sondern im Sinne der griechischen Ethoslehre, nach der Tonarten und Tongeschlechtern Bedeutungen zugeordnet werden. Ashley versuchte, den Charakter, die Sinnesart einer bestimmten Weise zu sprechen, einzufangen, den Ton, den man anspricht: freundlich, wachsam, aggressiv, kriegerisch usw. Dieses Konzept von Sprachklang führt zu einer Identität oder Deckungsgleichheit von kompositorischem und poetischem Prozeß. Es müssen die Worte und Rhythmen gefunden werden, die der Erzählung ihre wechselnden klanglichen Modi verleihen.

Ashley löst aus der Realität des Sprechens bestimmte Aspekte und »komponiert« die affektive und emotionale Gestimmtheit, die sich im Ton einer Rede niederschlägt, und den Klang und Rhythmus unterschiedlicher Diskursformen.

Doch wie kommt er zu der bereits beschriebenen Suprastruktur, die seine umfangreichen Opern in einen Zusammenhang setzt? Ashley verhält sich wie der Bastler<sup>12</sup>, der mit dem, was er an einem bestimmten Zeitpunkt an Materialien und Werkzeugen vorrätig hat, eine Struktur aufbaut, und nicht wie der Gelehrte, der vor der Realisierung eines Projekts einen Plan entwirft und eigens für diese Zwecke neue Materialien und Werkzeuge entwickelt. Das Vorhaben der Oper, nämlich die Geschichte des amerikanischen Bewußtseins zu erzählen, war nicht von vornherein in einem Entwurf festgeschrieben, der dann im einzelnen ausgefüllt und ausgearbeitet wird. Ashley koordiniert einzelne »songs«, von denen jeder für sich existiert, zu einem vielschichtig strukturierten Komplex. Nachdem eine bestimmte Menge solcher »songs« geschrieben und komponiert ist, findet eine Bestandsaufnahme des bereits Vorhandenen statt. Ashley tritt in eine Art Dialog mit

seinem Material, um herauszufinden welche Verbindungen, Wege, Antworten in Bezug auf das gefaßte Vorhaben in den einzelnen Gesängen selbst liegen. Er liest an den einzelnen disparaten Teilen eine Ordnung, den sogenannten Plot ab, auf dessen Grundlage er dann weitere »songs« komponieren und einfügen kann. Das Hinzukommen jedes neuen Elements bedeutet eine Umstellung der gefundenen Anordnung und damit auch eine Veränderung der Gesamtstruktur. Da sich eine Struktur, eine Bedeutung erst ab einer bestimmten Menge von Mitteln und deren Befragung ergibt und nicht durch einen vorab gefaßten Plan, unterscheidet sich das tatsächlich verwirklichte Projekt von der ursprünglichen Absicht. Es findet die Verschiebung statt, die die Surrealisten mit »objektivem Zufall« bezeichnet haben.

#### IV

Da den Opern Ashleys kein universeller Plan zugrundeliegt, können Musik und Bilder in der Video-Oper nicht aufgrund von Strukturgleichheit oder Analogien synthetisiert werden. Ashley deklariert die Entstehung des *Perfect-Lives-Videos*, die Synthese von Bildern und Musik als einen Schablonenprozeß.

Der narrative Stil, der eine Pluralität von Diskursformen, Sprachgesten, nach Klangfarbe und Tonfall ausgesuchtes Sprachmaterial miteinander kombiniert und zu einer Gesamtperspektive ordnet, beeinflusst die Zeitgestaltung.

»Die narrative Form gehorcht einem Rhythmus, sie ist die Synthese eines Metrums, das den Takt in regelmäßigen Abständen schlägt, und eines Akzents, der bestimmte Perioden in Länge oder Stärke modifiziert, Diese schwingende und musikalische Eigenschaft erscheint in aller Klarheit in der rituellen Ausführung bestimmter Cashinawa-Erzählungen«. <sup>13</sup>

Das äußere »Format« <sup>14</sup> der Opern ist durch das Zeitraster bestimmt, welches das Medium Fernsehen auszeichnet. Ebenfalls allen Opern gemeinsam ist ein durchgehender Puls, ein Grundschatz von 72 Schlägen pro Minute. Davon ausgehend wird die sozusagen gleichmäßig fließende Zeit in unterschiedlich lange Strecken geteilt. Beispielsweise werden in der Episode *Improvement* aus *Now Eleanor's Idea* die Zeilen des Textes durchgezählt. Die Zeitdauer, in der jede Zeile gesprochen werden soll, wird festgelegt: im Vorspiel des ersten Akts hat jede gezählte Zeile 3 Schläge, das heißt 2,5 Sekunden bei einem Grundschatz von 72. Dies ergibt eine Gesamtdauer von 1'30 bei 36 Zeilen. Im zweiten Akt beträgt die Zeitdauer der Zeilen 4 Schläge, das ergibt 3,33 Sekunden. Aber durch die Textzeilen wird der gleichmäßige Fluß der Zeit, verkörpert im Grundschatz Schlägen pro Minute, in gleichlange Einheiten untergliedert, vergleichbar mit dem Prinzip der traditionellen Takte. Da aber die Zeilen unterschiedlich lang sind, entsteht ein Rhythmus, der von der Geschwindigkeit abhängt, in der die Silben der Zeilen gesprochen werden müssen, um den zeitlichen Rahmen von beispielsweise 3 Schlägen nicht zu überschreiten. Ashley nennt diese Zeitform »metrical templates«, metrische Schablonen.

Mit Hilfe dieser Längenmaße gestaltete Ashley in *Perfect Lives* auch bestimmte Charaktere der Oper, zum Beispiel in Bezug auf Merkmale wie maskulin-feminin,

negativ-positiv, usw. Die metrischen Schablonen organisieren die Audio-Spur des Videos (die rhythmische Spur, die Vokalpartien und das Klavierspiel). Für die visuelle Seite wurden ebenfalls spezielle Schablonen entworfen, für jede Episode der 7 Episoden von *Perfect Lives* eine. Sie unterscheiden sich durch den Grad und die Art der Teilung des zweidimensionalen Bildschirms und durch die Kamerabewegung. Niedrige bzw. hohe Horizontniveaus, konvergierende Diagonalen, Gitter, vertikale Teilung, Sphären korrespondierten mit statischer Kamera, horizontaler und vertikaler Bewegung, Zoom-In, Zoom-Out und Rotation. In der ersten Episode (*The Park*) wird eine niedrige Horizontlinie benutzt und die Kamera schwenkt kontinuierlich nach links; damit ist die Verbildlichung einer Art »Suchens« beabsichtigt. In der nächsten Episode (*The Supermarket*) konvergieren Diagonalen zu einem Dreieck und das Zoom-In der Kamera kommt einer aggressiven Bewegung gleich usw. Ganz subjektiv werden bestimmte emotionale Werte und Stimmungen geometrischen Formen und Kamerabewegungen zugeordnet. Diese wiederum korrespondieren mit bestimmten musikalischen Strukturen und Charakteren, wie sie mit Hilfe der metrischen Schablonen entwickelt wurden. Ein Schablonenprozeß besagt, daß vorgefertigte Raster einem bereits vorhandenen Material übergestülpt werden. Die Funktion der Schablonen ist derjenigen der von Lévi-Strauss beschriebenen »totemistischen Klassifikationen« vergleichbar, nämlich Beziehungen herzustellen, und zwar nicht nur Beziehungen zwischen den Medien Musik und Bild, sondern auch zwischen den an der Oper beteiligten Künstlern. Sie bilden den Rahmen, der gemeinsames Arbeiten ermöglicht, innerhalb dessen der einzelne Künstler die Freiheit hat, zu improvisieren, zu erfinden oder seinen eigenen künstlerischen Stil einzubringen.

Durch die ungewöhnliche Länge seiner Opern scheint Ashley einen hohen Preis in puncto Publikumsgunst zu bezahlen. Eine Mehrheit jedoch hat die Gewohnheit, sehr viel Zeit vor dem Fernseher zu verbringen. Auf diese Gewohnheit und die damit verbundene Wahrnehmungshaltung zielt Ashley ab, wenn er sagt: »My idea of my music is to jump in bed, with whatever you like to be in bed with, drinks and whatever, there's the TV, the music is coming out of the TV, and you watch it for six hours, or three hours. You can't do that in a concert hall or on records... People who watch television literally watch it for a long time, there's no such thing as a three-minute television watcher. You can do a half an hour without even taking a breath.«<sup>15</sup>