

Thomas Meyer

»Why did Mozart use your music?«

Nyman, Adams, Torke, die Postmoderne und gelegentliche Schwierigkeiten

»Il faut être absolument moderne!« forderte Arthur Rimbaud vor hundertzwanzig Jahren und stieg für einige Zeit in die Hölle hinab: »Une saison en enfer« wurde ein Ausgangspunkt der Moderne. Die jungen amerikanischen und englischen Komponisten nun scheinen sagen zu wollen: »Man könnte auch postmodern sein!« und nehmen die Boston Pops gleich mit in die Hölle, die den Kick mit dem Hintern und lateinamerikanische Rhythmen draufhaben. So beim 1949 geborenen Christopher Rouse in *Bump*, dem dritten Stück der drei *Phantasmata* (1981/85): »My vision was of a Boston Pops tour performance in Hell«. Das höllenspezifische Entertainment.

Wer dagegen seinen Blick hinauf in den Himmel wendet, fühlt nicht mehr Luft von anderem Planeten, sondern entdeckt dort vielleicht den Superman aus der Orchestersuite *Foes* von Michael Daugherty. Mit ihm und dem Stück *Desi* könnte man freilich auch wieder in der Vorhölle eines New Yorker Clubs aus den 50er Jahren landen. »Meine Musik ist sehr eklektizistisch. Ich werde durch alles inspiriert, das ursprünglich ist und Energie in sich trägt. Ich lasse mich durch Popmusik und durch Konzertmusik inspirieren.« – sagt der 1954 geborene Ligeti-Schüler.

Alles ist möglich bei diesen Komponistinnen und Komponisten, denen man so gern das Etikett »Postmoderne« aufklebt. Gemeint ist die Freiheit und Frechheit, oft auch die Frische im Umgang mit den verschiedensten Materialien. Beanstandet wird daran die Beliebigkeit und Unverbindlichkeit. Es geht zusammen. Tatsächlich. Geht es? »Anything goes!«, wie's das Motto will. Das überträgt sich auf die Faktur. Wenn der junge Michael Torke für *The Yellow Pages* eine kurze Baßlinie aus einem Song von Chaka Khan entnimmt oder für ein anderes Stück aus einem von Madonna, so erhält das keine tiefere Bedeutung, sondern ist nur der geeignete Auslöser für die musikalische Energie. So funktioniert vieles im Umgang mit der Tradition. Es hat etwas Vampyrhaftes. Das letzte Blut wird ausgesogen, oder wie Daugherty sagt: Energie abgezapft. Kein Wunder, rücken der Puls und das Spiel von Metrik und Rhythmik wieder ins Zentrum, wie auf andere Weise etwa auch wieder bei der Deutschen Babette Koblenz.

Der Engländer Michael Nyman sagt, er fühle sich mit dem musikhistorischen Gepäck, das er mit sich herumtrage, manchmal nicht völlig frei. Das wird nicht nur für einen ausgebildeten Musikwissenschaftler wie Nyman zum Problem, sondern für jeden, der das Radio einstellt und CDs hört. Die Tradition ist omnipräsent; man kann ihr nicht

ausweichen. Was tun? Es geht ja nicht bloß darum, Bach in heutige Währung umzumünzen, wie es einst Jacques Loussier tat oder wie's jetzt auf der CD *Lambarene* geschieht, auf der Bach-Stücke in memoriam Albert Schweitzer mit ritueller afrikanischer Musik vermischt werden. Es geht um eine Kontinuität zwischen den Stilen, in der Wiedererkennbarkeit verwischt wird: das wäre sehr grob gesagt und als Hypothese gedacht auch ein Unterschied von modernem und postmodernem Umgang mit Zitaten. Was bei Bernd Alois Zimmermann bewußt krud nebeneinandergesetzt wird, damit die Zitate ins Ohr springen und etwas mit aller Deutlichkeit »aussagen«, das wird bei Nyman in einen neuen Zusammenhang gebracht, in einen neuen Kontext, auf daß das Mozartsche in einen Musikstrom ein- und mitfließe. Bei Zimmermann sind Zitate häufig Widerstände, bei Nyman (und anderen) bringen sie das Stück erst richtig in Fahrt und das auf lustvolle Weise. So hat Nyman bereits 1977 Leporellos Registerarie in dem Stück *In Re Don Giovanni* verwendet, uminstrumentiert, rhythmisch geschärft und aus den ersten 16 Takten neu entwickelt. Es paßt in diese Zeit, in der sich die Werbung als (zumindest unfreie) Kunst aufschwingen möchte, daß Nyman das Stück selber als Jingle für Werbezwecke weiterverarbeitet hat. Leporello wirbt dann halt für Knorr. Für schockierte Gemüter sei beschwichtigend hinzugefügt, daß Leporello zumindest nicht für Nikotinwaren auftreten will.

Das geschieht – bei aller Achtung vor den Meistern – ohne Bravheit. In seiner Oper *The Man Who Mistook his Wife for a Hat* geht Nyman von Schumann-Liedern aus, in seinem 1. Streichquartett von John Bulls *Walsingham Variations*, in *La Traversée de Paris* von François Couperin. Am deutlichsten aber wird das Verfahren in den Musiken zu den Filmen Peter Greenaways.

Für *The Draughtman's Contract*, der etwa um 1695 spielt, griff Nyman 1982 auf Stücke von Henry Purcell zurück, über den er Jahrzehnte zuvor als Musikwissenschaftler promovieren wollte. (Die Arbeit blieb unvollendet liegen.) Für das Stück *The Garden is Becoming a Robe Room* nahm er die Baßlinie von Purcells *A new Ground* aus *Twelve Lessons from 'Musick's Handmaid'*, Part II. Er fügte diesem Baß in den Oberstimmen neue Variationen hinzu, bezog aber dabei auch immer wieder die Purcellschen mit ein. Die Grenze dazwischen wird verwischt. Nyman, offenbar kein Freund sogenannter authentischer Aufführungspraxis, läßt dabei die Geigen schmelzen, den Sound satt sein und bringt den Baß und die hartnäckigen Begleitfiguren in Drive. Gelernt hat er derlei von seinem Lehrer in Gambridge, Thurston Dart: Der spielte ihm einst eine Platte der Swingle Singers vor und sagte dazu: »These people perform Bach in the authentic manner.«

Bereits für den Film *The Falls* von 1980 bat Peter Greenaway um eine Musik, in der ein kurzer Abschnitt aus Mozarts Sinfonia concertante Es-Dur, KV 364 für Violine, Viola und Orchester verarbeitet werden sollte: die Takte 58-61 aus dem Andante. Nyman machte davon 92 Versionen, indem er Details heraushob oder neue Figurationen hinzufügte. Für den Film *Drowning by Numbers* hat er diese Arbeit fortgesetzt. Weitere Motive wurden eingeführt, Baßlinien verwandelten sich in Melodien, kurze Figuren oder Überleitungen verselbständigten sich. Nyman orchestrierte neu, veränderte das Tempo oder den Rhythmus, er neutralisierte dabei auch die Materialien und setzte sie in einen neuen Kontext. Er selber vergleicht diese

Technik mit dem Übermalen eines Originals, wobei das Original, aber auch das neue Bild sichtbar wird. Er fühlt sich darin Igor Strawinsky verwandt, der ähnliche Verfahren etwa im Pergolesi-Ballett *Pulcinella* oder in der Tschaikowsky-Paraphrase *Der Kuß der Fee* eingesetzt hat.

»Why did Mozart use Your music?« soll die kleine Tochter Nymans einmal ihren Vater gefragt haben.

Die Meisterschaft besteht in der Art und Weise, wie diese Elemente in einen musikalischen Fluß gebracht und gleichsam eingeschmolzen werden, und zwar in einer durchaus spezifischen Weise: bei Purcell etwa ausgehend von repetierten Baßlinien und barocker Variationstechnik, bei Mozart durch das neue, auch wieder sehr freie, quasi erfinderische Aneinanderfügen von Taktgruppen, die aus verschiedenen Passagen stammen. Peter Greenaway selber wendet das Verfahren freier auf der Bildebene an. In der Musik müsse man aber anders damit umgehen, sagt Nyman: »Ich könnte mir vorstellen, daß es einfacher ist, in einem Film eine Menge bestehender Bilder zusammzusetzen und trotzdem eine gewisse Homogenität zu erreichen, weil man es dabei mit nur einer Sprache zu tun hat. Wenn ich dagegen den Versuch machen würde, in einem Stück sowohl Monteverdi als auch Händel, Brahms, Schönberg und schließlich, sagen wir, Bernard Herrman zu zitieren, würde man stilistische Diskontinuitäten heraushören. Sprechen wir dagegen von Vermeer, von Rembrandt und Paul Klee, scheint die Diskrepanz nicht so groß zu sein.

Also, wenn ich zum Beispiel ein Stück über Wasser komponieren müßte, würde ich zuerst einmal Zitate aus der Geschichte der Musik sammeln, die irgend etwas mit Wasser zu tun haben. Da gäbe es vielleicht ein Madrigal aus dem 16. Jahrhundert, natürlich Händels Wassermusik. Aber all dies würde natürlich nur jenen Leuten etwas bedeuten, die wüßten, daß all dies Wassermusik ist. Es gibt nichts in Händels Wassermusik, das besonders »wäßrig« ist, alles, was wir haben, ist die Assoziation Wasser/Musik. Es gibt ziemlich aufdringliche Klavierstücke des 19. Jahrhunderts, die mit recht grellen Wellen-Effekten arbeiten, und wenn man erst bei Debussy und Ravel ankommt, haben wir es mit Musik zu tun, die ziemlich deskriptiv arbeitet. Aber für mich ist das assoziative Element der Musik ziemlich wichtig. Für die eine Sequenz in *The Man Who Mistook His Wife for a Hat* zum Beispiel, als Dr. P. unfähig ist zu erklären, was eine Rose ist, habe ich einfach ein sehr abstraktes, Bach-ähnliches, mechanisches Schema entwickelt, das ich über die Grundharmonie des musikalischen Ausschnitts legte. Für mich waren das einfach abstrakte Schemata, abstrakte Figuren. Ich habe aber nicht den Versuch unternommen, die Gestalt einer Rose zu beschreiben. Daher würde ich also sagen, Musik ist grundsätzlich viel unspezifischer als Malerei, viel weniger eindeutig als die Zitate, die Peter Greenaway verwendet. Folglich wähle ich nur ein musikalisches »Objekt« oder einen Komponisten oder eine Sorte Material einer ganz bestimmten Epoche aus.«

Michael Nyman, ist heute wohl der Komponist, der am konsequentesten mit solchen Zitaten arbeitet und deutlich einen Bezug zur Tradition herstellt. Andere Komponisten arbeiten nicht so streng, sondern auf eher struktureller Ebene. Sie stehlen oder borgen nicht, sie fälschen die Antiquitäten, wie Alfred Schnittke einmal zu seinem Stück (*K*)*ein Sommernachtstraum* schrieb. Ständig schwirren irgendwelche Vorbilder durch die Luft.

Bezeichnend ist etwa die Antwort von John Adams auf die Frage nach seinen Lieblingskomponisten: »Everyone. I'm very promiscuous. It depends on the mood I'm in. ... I think it's part of the American experience in a way. I think you can tell that in my own music, that I have a kind of loose filter.« Und so, sagt John Adams, habe er auch den Puls und die Harmoniefolgen des Rock'n'Roll aufgenommen, obwohl er den Namen keiner Band nennen könnte. Er habe sie nicht bewußt gehört, sondern eher beiläufig im Radio.

John Adams wendet, wie übrigens auch Michael Torke, Zitate und Stilkopien, freilich viel seltener bzw. weniger offensichtlich an, er arbeitet freier, struktureller. Das mag damit zusammenhängen, daß er in einer typisch amerikanischen Tradition steht, in der Komponisten wie Aaron Copland, Samuel Barber oder auch Leonard Bernstein und Ingolf Dahl zu nennen sind. Sie haben sich zwar alle für avantgardistische Techniken interessiert, sind aber weitgehend unabhängig davon ihren Weg gegangen. Den setzt ein Adams auf seine Weise fort. Hinzu kommen die Grunderfahrungen der Minimal Music. Und auch John Cage bleibt für (fast) alle diese Komponisten ein wichtiger Bezugspunkt. Neu ist, daß diese verschiedenen Richtungen neu zusammengefügt, synthetisiert werden.

Für John Adams eher ungewöhnlich sind die deutlichen Stilzitate in der *Chamber Symphony* (komponiert zwischen September und Dezember 1992). Über den Entstehungsprozeß schreibt er: »Before I began that project I had another one of those strange interludes that often lead to a new piece. This one involved a brief moment of what Melville called ›The shock of recognition‹: I was sitting in my studio, studying the score of Schoenberg's *Chamber Symphony*, and as I was doing so I became aware that my seven year old son Sam was in the adjacent room watching cartoons (good cartoons, old ones from the '50s). The hyperactive, insistently aggressive and acrobatic scores for the cartoons mixed in my head with the Schoenberg music, itself hyperactive, acrobatic and not a little aggressive, and I realized suddenly how much these two traditions had in common.«

Cartoon music und Strawinskys *L'histoire du soldat*, Milhauds und Hindemiths Werke aus den 20er Jahren und eben Schönbergs Kammer-sinfonie prallen aufeinander. Im zweiten Satz *Walking Bass with Aria* entwickelt sich über einer bewegt walkenden Baßlinie eine weitgezogene Melodie, in die sich der Choral *Allein Gott in der Höh' sei Ehr* einschleicht. Was sogenannte Komplexität angeht, soll erst mal jemand darin diese *Chamber Symphony* übertreffen – und doch eine so faßliche Musik komponieren!

Zum Teil holen diese Komponisten, zu denen noch – durcheinandergewürfelt – Steve Martland, Graham Fitkin, Geoff Smith hinzuzufügen wären, nach, was die Beatles und die Pop-Generation einst so scheinbar leicht schaffte. Dazu gehört der leichte Umgang mit Traditionen. Das gelang nur wenigen Avantgardisten – Luciano Berio ist die große Ausnahme, und es dürfte dabei seine Gattin Cathy Berberian gewesen sein, die als erste den Comics E-Musik-fähig machte.

Die Leichtigkeit des Daseins und Designs erweist sich aber auch da als scheinbar. Das eigentliche Ringen mit der Tradition beginnt erst an einem anderen Punkt. Die

Satire, der freche, ungezwungene Umgang kommt irgendwann an sein Ende. Denn wie alle redlichen Musiker mit Handwerk wollen auch diese Komponisten in die Tiefe vorstoßen, wollen sie vor allem Verbindlichkeit schaffen und sie fühlen sich damit teilweise sogar in einer Opposition zur Moderne.

Den Assoziationen, die die Tonalität und die metrische Rhythmik mit sich bringen, nicht entfliehen wollen, sondern von ihnen zehren: das wäre ein Grundgedanke Michael Nymans: »Die Avantgarde-Musik, die wir in den letzten 30 Jahren gehört haben, hat diese musikalische Tradition« (die Dur-Moll-Tonalität – Th.M.) »abgelehnt und diese Musik zerstört und ganz bewußt solche Assoziationen abgelehnt. Sie hat dies getan, ohne sie aber durch eine eigene referentielle Sprache zu ersetzen. Emotional bewegt diese Musik nichts, sie ist nicht expressiv, sie ist nicht physisch, ich weiß nicht, welchen Zweck sie hat. Sie repräsentiert eine extreme Form der Abstraktion; früher habe ich sie oft gehört und auch gemocht, aber jetzt stimmt sie für mich nicht mehr. Ich bin also darauf aus, auf der musikalischen Grundform, wie sie Purcell und Mozart und Brahms entwickelt haben, aufzubauen. Aber ich beabsichtige keineswegs, sie zu reproduzieren.«

Auf eine merkwürdige Weise sei diese Musik sogar viel moderner als das, was wir moderne Musik nennen, meint Nyman. Zumindest – so wäre anzufügen – ist sie auf ihre Weise experimenteller, weil sie sich in die Nesseln setzt. Sie stellt ästhetische Stereotype in Frage. Das wird besonders deutlich, wenn sich diese Komponisten wieder Ausdruckhaftigkeit und Welthaltigkeit zuwenden. John Adams gelang es mit seinem Liederzyklus *The Wound Dresser* (nach Kriegsgedichten von Walt Whitman) und mit der Oper *Death of Klinghoffer* der emotionalen Hypertrophie zu entgehen. Seine Musik behielt einen klaren Kopf. Andere aber geraten auch wieder in den Strudel von Ernsthaftigkeit und Bedeutsamkeit, ins gekünstelt Romantische. Die erste Sinfonie von Christopher Rouse etwa reduziert sich am zentralen Punkt auf ein Zweitmotiv, woraus ein bedeutungsschwangeres Bruckner-Zitat erwächst. Michael Nymans Celan-Vertonungen ertrinken zeitweise in einer schrägen Melodienseligkeit ohne Prägnanz. (Die Stimme von Ute Lemper tut ein übriges.) Und was bei Jane Campions Film *The Piano* noch als quasi-improvisierte, amateurhafte Hausmusik nach schottischen Volksliedern am Platz war (so wie halt jemand seine Lieblingsharmonien nach jahrelangem Üben in den Griff gekriegt hat), überquillt in *The Piano Concerto*.

Und weil dieses Großräumige in langsamen Bewegungen, dieses Ermessen von weiter Zeit dabei häufig ein zentrales Problem ist, laß ich hier noch einen auf den Plan treten, der diese Schwierigkeiten bereits auf seine Weise gelöst hat, der Engländer Gavin Bryars, der die Langsamkeit für sich entdeckte, der die sinkende Titanic zum Schweben bringt und den Gesang eines alten Landstreichers mit dem von Tom Waits zusammenbringt, der ein tiefes Fundament hat, den Kontrabaß nämlich, über dem die alten Töne neu aufsteigen.