

Porträt

Jean Martin

Meditationen erstarrter Zeit

Der englische Komponist Gavin Bryars

In der Neuen Musik im Nachkriegseuropa wurden Logik und Rationalität ins Zentrum des kompositorischen Bemühens gestellt. Der Serialismus mißtraute dem Ausdruck von Emotionen durch Musik. Serielle Musikstücke waren Abhandlungen von logischen Problemen, vergleichbar mathematischen Beweisen.

Die Musik der 50er und 60er Jahre läßt sich daher als eine Geschichte von Werken beschreiben, in der Probleme zu Lösungen führen, die neue Probleme sichtbar machen. In den 70er und 80er Jahren weigerten sich bestimmte Komponisten, diesem Diktat der Geschichte zu gehorchen. Cages fundamentale Kritik an der Vorstellung, daß Töne etwas zu bedeuten haben, begann Wirkung zu zeigen. Komponisten wie Morton Feldman, Earle Brown, Christian Wolff oder La Monte Young versuchten, die funktionalen Bänder zwischen den Klängen zu zerschneiden und die Herrschaft der Form über die Unmittelbarkeit des Klangs aufzubrechen.

Der englische Komponist Gavin Bryars ist in diesem Kontext zu sehen. Er übertrug die Protesthaltung der 68er Jahre in sein Komponieren und insistierte auf der Freiheit der musikalischen Axiomsetzung. Er weigerte sich, nur noch Neuheit auf Neuheit folgen zu lassen und ein negatives Komponieren zu pflegen, in dem nur das Vorausgegangene kritisiert wird. Bryars Musik ist antigeschichtlich, weil sie den Begriff von Musik als klingender Geschichte ablehnt. Sie orientiert sich stattdessen an östlichen Konzepten wie Monotonie und Intentionlosigkeit. Thematisch sind Bryars Stücke oft Meditationen von erstarrter Zeit: der Augenblick des Untergangs der Titanic oder der Gesang eines längst verstorbenen Straßentramps.

Bryars' Werdegang verlief unkonventionell. Er wurde 1943 in Yorkshire im Norden Englands geboren. Er hat die Physiognomie eines Rugbyspielers und wäre beinahe professioneller Fußballer geworden, entschied sich aber, Philosophie zu studieren. Als Jazzbassist fand er Anerkennung, gab aber 1966 den Jazz auf und wendete sich dem Komponisten Cornelius Cardew zu, der sich für eine einfache Musik mit politischer Ausrichtung einsetzte. Bryars unterrichtete an Kunsthochschulen, wo er gute experimentelle Musiker, aber schlechte Künstler heranzubildete. Seit 1985 ist er Professor für Musik an der Montfort University in der mittelenglischen Stadt Leicester.

Bryars braucht einen äußeren Anlaß zum Komponieren. Ein Text oder eine

Inspiration durch Freunde sind oft der Ausgangspunkt. Ein frühes Werk hat daher den Titel *Hommages*. Es sind Stücke, die Bryars bestimmten Personen – meist Freunden – gewidmet hat. *My First Homagé*, komponiert 1978, ist dem Jazzpianisten Bill Evans gewidmet.

Bryars bevorzugt langsame Tempi. Viele seiner Werke haben einen Metronomwert um 40, was einem Drittel des Tempos von Popmusik entspricht. Was bezweckt er damit?

»Es ist offensichtlich, daß ein Großteil meiner Musik nicht schnell, laut und aggressiv ist... viele der Dinge, die ich schreibe, haben eher eine langsame Bewegung, obwohl nicht notwendigerweise ein langsames Tempo; sie brauchen Zeit, sich zu entfalten und das kann etwas Spirituelles sein. Ich bin kein Christ, obwohl ich spirituelle Erfahrung als Phänomen ziemlich interessant finde. Ich hatte großes Interesse am Buddhismus, als ich Philosophie studierte, und ich bin wahrscheinlich ein agnostischer Buddhist.«

Bryars' Musik ist statisch und ruhig, sie hat keine Entwicklung. Die Dynamik ist meist reduziert. Bryars hat eine gleichförmig-richtungslose Monotonie zum Stilprinzip erhoben. Es wird ein Tonfall angestimmt und über die ganze Länge eines Stückes beibehalten. Durch Bryars Musik werden wir herausgerissen aus dem Zeittakt von Schnelligkeit und multipler Gleichzeitigkeit. Dies erfordert eine neue Hörweise.

»In meiner Musik neige ich dazu, innerhalb eines Stückes in einem Gebiet zu bleiben, das Stück verändert sich nicht dramatisch; es mag sich langsam entwickeln, es mag schneller werden oder lauter, aber es geschieht nicht plötzlich. Das mache ich nur im dramatischen Kontext einer Oper, wenn der Text oder die Handlung einen Einwurf erfordern... Ich mag die Idee, die man im Minimalismus und auch in Saties Werk findet, die Idee eines Musikstückes, das einen einzigen Zustand beschreibt. Es ist eher wie das Betrachten eines Bildes, bei dem keine Geschichte erzählt oder dramatisch argumentiert wird, man befindet sich in einem einzigen Zustand und das ist es. Das finde ich musikalisch interessant.«

Bryars' Musik vermeidet das romantische und europäische Konzept von Spannungsaufbau, Konflikt und dialektischer Auflösung. Das verbindet ihn mit seinem Vorbild Erik Satie, der das Ideal einer bewußt spannungs- und emotionslosen, stilistisch reduzierten Musik vertrat.

The Sinking Of The Titanic ist Bryars erste größere Komposition. Sie entstand 1969. Es ist ein Stück Konzeptkunst, in dem nur eine globale Idee fixiert ist, die zeitliche Ordnung im Detail ist variabel. Dies erklärt, warum Bryars manche seiner Stücke über Jahre hinweg weiterkomponiert und verändert. Eine fixierte Partitur existiert nicht. Die Spielanweisung besteht aus den Noten des Hymnus und einer Liste von akustischen Ereignissen, die eingespielt und manipuliert werden:

Unterwasseraufnahmen;
Morsecodes, die für Percussionsinstrumente transkribiert wurden;
Erinnerungen von Überlebenden;

eine Kinderspieluhr.

Bryars paßt dieses Material den Gegebenheiten der jeweiligen Aufführungsorte an, sei es nun ein Swimming-Pool in Brüssel, eine Kunstgalerie in Japan, ein Underground-Nachtclub in Nord-England oder ein unbenutzter Wasserturm im französischen Bourges.

Während die Titanic am 14. April 1912 sank, spielte die Musikkapelle einen Hymnus. Bryars ist fasziniert von dieser Grenzsituation. Er betrachtet diesen historischen Moment zwischen Leben und Tod und meditiert in seiner Komposition darüber in extensiver Länge.

Der Reiz von konzeptueller Kunst liegt in der Idee. Die materielle Realisierung bleibt immer akzidentiell. Dies manifestiert sich in der Offenheit der Form: es bleibt unbestimmt, wann akustische Zusatzereignisse einsetzen sollen. Die Struktur des Stücks beruht auf einem additiven Formprinzip, nämlich der zyklischen Addition des Hymnus, der in ständig sich ändernden Klangfarben wiederholt wird.

Bryars war in den späten 60er Jahren stark in der experimentellen Musikszene Englands engagiert. Er arbeitete mit dem politischen Komponisten Cornelius Cardew zusammen. 1968 reiste er nach Amerika und arbeitete für kurze Zeit mit John Cage und Lejaren Hiller an der Realisierung ihrer Computerkomposition *HPSCHD*.

Zurück in England gründete Bryars im selben Jahr – 1968 – die berühmte *Portsmouth Sinfonia*, zusammen mit Brian Eno und Michael Nyman. Die Mitglieder dieses Orchesters durften kein Instrument beherrschen. Zu ihrem Repertoire gehörte z. B. Tschaikowskys *1812*, das in London in der Royal Albert Hall aufgeführt wurde. Es war eine gelungene Provokation des eingefahrenen Konzertbetriebs.

Ist von dieser Experimentierfreudigkeit heute etwas übriggeblieben? »Ich denke, da sind noch Reste, nicht unbedingt in der Form, wie Musik geschrieben wird, sondern in der Haltung der Leute... Es war eine Art selbst-organisierter, selbst-geschaffener Aktivität. Was das hervorbrachte, war mehr eine Geisteshaltung als eine Form von Musik. Ich finde immer noch Wege, gewisse Musikpraktiken subversiv zu umgehen, indem ich an Installationen arbeite und Dinge versuche, die mich aus den normalen Beschränkungen herausbringen. Also ich glaube, daß diese Einstellung, dieser ziemlich freundliche Anarchismus noch heute da ist. Der Anarchismus war nicht feindlich, wir waren nicht an Chaos interessiert, sondern an einer Ordnung ohne Führer, ohne große Männer, zu denen man aufschauen muß, einer Ordnung, in der man nur für sich selbst und seine Freunde verantwortlich ist.«

Ein gutes Beispiel aus Bryars experimenteller Phase ist *Jesus' Blood Never Failed Me Yet*, ein Stück mit sozialkritischem Hintergrund. Während der Produktion eines Dokumentarfilms über Obdachlose in London im Jahr 1970 wurde ein alter Mann gefilmt, der ein religiöses Lied sang: *Jesus' Blood Never Failed Me Yet*. Die erste Strophe lautet in Deutsch: »Jesus' Blut hat mich noch nie im Stich gelassen, dies eine weiß ich gewiß, weil er mich so liebt.«

Bryars stellte fest, daß der Gesang gestimmt war. Er hatte die exzentrische Idee, den Gesang von einem Instrumentalensemble begleiten zu lassen. Aus den ersten 5 Strophen machte er eine Tonbandschleife von 25 Sekunden Länge und wiederholte sie ca. 180 mal. Eine Orchesterbegleitung mußte einfach sein und sich langsam entwickeln, um die Atmosphäre des Gesangs nicht zu zerstören. Bryars experimentierte mit verschiedenen Instrumentationen und machte 1975 eine Schallplattenaufnahme von 25 Minuten Länge.

1993 griff Bryars das Stück wieder auf und erweiterte es auf 74 Minuten, da die CD-Technik eine derart lange, ununterbrochene Spieldauer ermöglichte. Nach 25 Minuten, die identisch mit der ersten Version sind, wird die Instrumentierung dunkler: sechs Celli und drei Kontrabässe, Hörner, Posaunen, Kontra-Fagott und Chor bestimmen die Klangfarbe. Nach 46 Minuten wird auch dieses Ensemble ausgeblendet. Der Tramp singt ununterbrochen weiter. Schließlich setzt der amerikanische Bluessänger Tom Waits ein und singt *mit* dem alten Mann, anstatt ihn nur zu begleiten.

Tom Waits war ein erklärter Fan der ersten, 25 minütigen Version von *Jesus' Blood*. Bryars lud ihn zur Mitwirkung bei der Neuproduktion für die CD ein. Das Stück verliert in dieser Form viel von seinem radikalen, experimentellen Charakter, andererseits war dies wahrscheinlich die Voraussetzung für den Erfolg in den Popcharts. Es ist in sechs Abschnitte unterteilt.

»Es ist ein Stück, das aus meiner Arbeit im Kontext der experimentellen Musik in England entstand. Es ist auch aus meiner Wertschätzung für das Werk und die Ideen von John Cage entstanden. Das mag überraschend klingen, aber eines der Dinge, die ich an Cage mochte, war, daß niemand, der sich ein Cage-Anhänger nennt, Musik schreibt, die auch nur entfernt Cages Musik ähnlich ist ... Cage befreit dich in gewisser Weise und du kannst losgehen und tun, was du willst, und *Jesus' Blood* kommt aus dieser Post-Cage Erfahrung. Es war zwei Jahre, nachdem ich mit Cage in Amerika gearbeitet hatte.« *Jesus' Blood* wurde durch das Gavin Bryars Ensemble auch live aufgeführt.

Es ist überraschend, daß Bryars, der den Ruf eines experimentellen Komponisten hat, sich in seinen neuen Stücken harmonischen Schönklängen hingibt. Er scheint bei flüchtiger Betrachtung die harmonische Tonalität zu benutzen, ein musikalisches Kunstmittel, das die Grundlage der Musik des 18. und 19. Jahrhunderts bildete. Bei genauerem Hinhören haben die Akkord-Progressionen aber nichts mehr gemeinsam mit den Regeln der Tonalität. Es sind Stilanleihen, die völlig aus ihrem ursprünglichen Sinnzusammenhang herausgelöst sind – vergleichbar mit Techniken der postmodernen Architektur. Können diese tonalen Bruchstücke dennoch musikalischen Sinn stiften?

»Diese Frage scheint eher Leute zu beunruhigen, die nicht tonale Musik schreiben. Ich teile nicht diese Sichtweise der Musikgeschichte als eine unvermeidliche Bewegung nach vorn – schon das Wort vorwärts ist zweifelhaft... Ein Argument ist natürlich, daß Musik oder Geschichte durch eine Reihe von großen Männern oder großen Ereignissen vorwärts bewegt wird... Wenn man diesen Standpunkt nicht

akzeptiert, welche andere Sichtweise der Musikgeschichte kann man haben? Es gibt jetzt so viele Alternativen und so viele verschiedene Musikaktivitäten, daß ich den Gedanken vorziehe, daß sich Musik nicht in eine Richtung, sondern in viele Richtungen gleichzeitig fortbewegt oder sogar in Kreisen läuft, wenn nötig.«

Ist der Rückgriff auf Fragmente der Tonalität ein Versuch, die Entfremdung zwischen Publikum und der Neuen Musik aufzuheben? »Ich glaube, diese Entfremdung entstand, weil sich die Neue Musik als eine spezialisierte, hoch-technische Aktivität sieht, die ein unspezialisiertes Publikum ausschließt... Aber das ist nicht die Art, wie Leute Musik hören... Also die simple Antwort ist, tonale Musik ist zugänglicher. Das heißt nicht, daß sie einfacher ist, oder gar naiv, sondern, daß die Leute wenigstens einen ersten Zugang zu ihr haben.«

Bryars komponierte in diesem pseudotonalen Stil weiter. In dem 1985 entstandenen Stück *Three Viennese Dancers* hat Bryars seine kompositorischen Mittel verfeinert. Das Streichquartett Nr. 1 fungiert als Mittelteil. Es ist formal umrahmt von ruhigen, erdigen Klangflächen aus einer Kombination von Glocken und einem Waldhorn. Ganz im Sinne von Cage zerschneidet Bryars die funktionalen Beziehungen zwischen den Akkorden und benutzt sie als richtungslose, in sich ruhende Schönklänge. Der Mittelteil wird vom Arditti-Quartett interpretiert. Den ätherischen Charakter des Stücks erzielt Bryars durch ein langsames Zeitmaß und das Spiel mit Obertonreihen und Flageolett-Tönen.

In der Komposition *Incipit Vita Nova*, die 1989 vollendet wurde und dieses Frühjahr auf CD erschien, benutzt Bryars ähnliche Stilmittel wie in *Three Viennese Dancers*: in einem extrem langsamen Zeitmaß werden fast unwirklich schöne und einfache Harmonien von Streichern und einem Soloinstrument oder einer Stimme entfaltet. Der Text der Komposition stammt von Dantes *La Vita Nuova* und aus *Conclusiones* von dem Renaissance-Philosophen Pico della Mirandola. Das Stück ist dem Countertenor David James, einem Mitglied des Hilliard Ensembles gewidmet.

Bryars hat auf Grund der Vielzahl seiner Projekte in diesem Jahr die Unterrichtstätigkeit in der Universität reduziert. Neben der Komposition von autonomer Musik hat er 1993 im Auftrag des Französischen Kulturministeriums eine Klanginstallation im Chateau Oiron geschaffen. Anfang 1994 wurde er mit der Komposition einer Musik für den Film *Die letzten Tage des Isaac Newton* von dem Regisseur Pierre Trividic beauftragt.

In England fand Bryars bis heute nur wenig Anerkennung als Komponist. Ist das der Grund, warum er mit seinem eigenen Ensemble so häufig auf Konzertreisen in aller Welt unterwegs ist in Amerika, Canada, Japan? »Die Nachfrage aus dem Ausland war einfach größer. Der Unternehmungsgeist, auch verrückte Möglichkeiten auszuprobieren, kam aus dem Ausland. Während der Phase der Experimentellen Musik in England fanden wir hauptsächlich in Belgien Anerkennung. Dort wurden wir ernst genommen, gaben regelmäßig Konzerte und wurden wie menschliche Wesen behandelt – nicht wie Unwesen. Kontinental-Europa war uns geneigter. Ich habe viel in Frankreich gearbeitet. Die Oper *Medea*, die ich mit Robert Wilson machte, wurde in Lyon und Paris produziert, sie kam nie nach England.«

In diesem Jahr wurde Bryars von der English National Opera mit der Komposition einer Oper beauftragt, das erste Auftragswerk in England seit 12 Jahren. Die neue Oper hat den Titel *Dr. Ox's Experiment*. Es ist ein gemeinschaftliches Auftragswerk der Opéra de Lyon und der English National Opera für die Saison 1996/97. Das Stück basiert auf einer Novelle von Jules Vernes. In einer imaginären Stadt in Belgien steht die Zeit still, ein Thema wie maßgeschneidert für Bryars. Dr. Ox besucht diese Stadt und baut ein System von Gasleitungen, durch die er dann reinen Sauerstoff pumpt. Das Leben in der Stadt beschleunigt sich rapide; alles ändert sich und kulminiert in einer großen Explosion.

Bei einer stilistischen Einordnung Bryars sticht hervor, daß er seinen Blick über die kompositorischen Probleme der europäischen Musik hinausgelenkt hat. Bryars ist dabei keine singuläre Erscheinung. Vor allem amerikanische Komponisten weigerten sich, dem Zwang zum Neuen zu folgen und wagten einen musikalischen Paradigmenwechsel. Wie oft in der Nachkriegsmusik war John Cage der heimliche Motor. Cage hat durch seine Beschäftigung mit dem Zen-Buddhismus eine ganze Komponisten-Generation zu neuem Denken inspiriert: zum Versuch, die Unmittelbarkeit des Klangs zu erfahren.

Bryars kommt in seiner Ästhetik dem Amerikaner Morton Feldman am nächsten. Auch Feldmans Musik ist charakterisiert durch eine stark reduzierte Dynamik, eine große Statik mit minimalen Veränderungen und eine extreme Länge der Stücke, die eine hohe Konzentration bei den Musikern wie bei den Zuhörern erfordert. Die Reflexion von Klang und Stille stehen im Zentrum. Zu nennen wären auch der Amerikaner La Monte Young, der die Utopie einer unendlichen Musik verfolgt, in der Kunst und Leben eins sind oder die späten Streichquartette des Italieners Scelsi oder Arvo Pärt, der die atheistische Leere mit religiöser Ersatzmusik füllt.

Bryars gelingt es in seiner Musik, eine östliche Denkhaltung in eine westliche Klanghülle zu kleiden. Nicht logisches Argumentieren, sondern die reine Reflexion darüber, was Zeit ist und wie Zeit wahrnehmbar wird, ist Gegenstand von Bryars Musik.