

Ein amerikanischer *Klassiker*

In der vergangenen Saison war **John Adams** der erste Composer-in-residence der Berliner Philharmoniker. Nun erscheinen, in einer Box zusammengefasst, die Konzertmitschnitte seiner Werke und ein Film über seine Besuche in Berlin.

Von Arnt Cobbers



Zur Person

John Adams, geboren am 15. Februar 1947 in Worcester, Massachusetts, USA, begann schon als Jugendlicher zu komponieren. Er studierte an der Harvard University und spielte als Aushilfe Klarinette im Boston Symphony Orchestra. Seit 1971 lebt er in San Francisco, wo er zehn Jahre lang am Konservatorium unterrichtete. Gemeinsam mit dem Regisseur Peter Sellars (und anfangs auch mit der Schriftstellerin Alice Goodman) schuf er viel diskutierte politische Opern wie „Nixon in China“, „The Death of Klinghoffer“ und „Doctor Atomic“. Adams arbeitet auch viel als Dirigent. Er gewann den Grawemeyer Award und den Pulitzer-Preis und ist mehrfacher Ehrendoktor.

Hierzulande gilt der vor 70 Jahren in Worcester, Massachusetts geborene John Adams als der dritte Heroe der Minimal Music, neben den zehn Jahre älteren Steve Reich und Philip Glass. Dabei komponiert er längst „post-minimalistisch“, in einer Musiksprache, die in der Tradition wurzelt, aber doch unüberhörbar von heute ist, die komplex und zugänglich ist – und mit der Adams zumindest außerhalb Europas große Erfolge feiert. Auf seiner Homepage schaut Adams den Besucher ernst, fast böse an. In natura ist er ein sehr netter, unpräzentiöser, immer wieder verschmitzt lächelnder Gesprächspartner. Wir trafen uns Ende September im Konzertmeisterzimmer der Berliner Philharmoniker.

Herr Adams, Sie sind einer der erfolgreichsten Komponisten der Welt. Was machen Sie besser als Ihre Kollegen?

Besser? (*lacht*) Was ist Erfolg? Es ist eine sehr kleine Welt, die Welt der zeitgenössischen klassischen Musik. Arvo Pärt wird oft aufgeführt und verkauft viele CDs, Steve Reich wurde über viele Jahre

kritisiert von den Kritikern, und heute stimmen alle überein, dass er einer der großen Komponisten ist, ich habe „Einsteint on the Beach“ letztes Jahr gesehen, das ist ein wunderbares Werk. Wenn ich zu dieser Liga gezählt werde, fühle ich mich glücklich und geehrt. Was mich vielleicht unterscheidet, ist, dass ich gern in traditionellen Formen arbeite. Ich liebe das Orchester, ich schreibe große Orchestermusik, ich habe Opern und Oratorien geschrieben. Na gut, Philip Glass hat um die 25 Opern geschrieben, den werde ich nicht mehr einholen. (*lacht*) Meine Generation kam zu einer kritischen Zeit auf die Szene, als die Moderne ihren größten Einfluss ausübte. Die Komponisten, von denen man als Student beeindruckt war, waren Berio und Boulez und – wenn man besonders wild war – Stockhausen. Ich habe diese Leute bewundert, aber ihnen folgen wollte ich nicht. Als wir damals zur Tonalität und zum regelmäßigen Puls zurückkehrten, wurden wir kritisiert als Epigonen, wir würden das Rad nochmal neu erfinden usw. Aber ich denke, diese Elemente sind essenziell für den musikalischen Prozess. Sie aufzubrechen und zu atomisieren, wie es die europäischen Modernen taten, führte in eine Sackgasse,

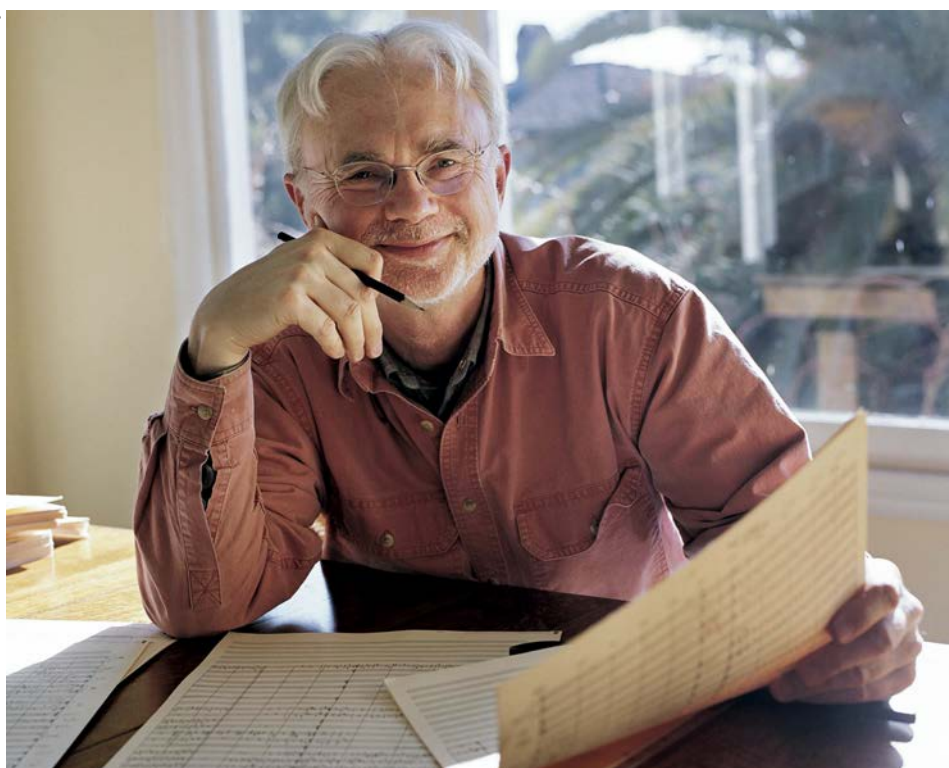
das war mir schon früh klar. Wir haben eine große Zuhörerschaft – in dem sehr kleinen Kontext der zeitgenössischen Musik. Als ich im Herbst 2016 nach Berlin kam und zwei meiner Stücke dirigierte – und als Simon später das Oratorium dirigierte, war es ähnlich –, da erschien mir das Publikum sehr warmherzig und enthusiastisch. Die Kritiker dagegen haben mich nicht ernst genommen, die sagten kaum was. Ich habe den Eindruck, dass hier immer noch ein Kampf geführt wird, die Moderne ist immer noch sehr einflussreich in Europa.

Aber warum brauchen Sie Melodien und Dreiklänge und all das?

Ich denke, das ist die lingua franca der musikalischen Erfahrung. Egal in welche Musikkultur der Welt Sie gehen – es gibt einen Puls, es gibt Melodien, es gibt eine Form von harmonischer Einheit. Wenn jetzt ein Repräsentant der anderen Seite anwesend wäre, würde er sagen: Was wir machen, ist auch harmonisch, und natürlich gibt es bei uns Melodien. Aber ich denke, da überdehnt man die Begriffe. Was ich für ganz wichtig halte: Die amerikanischen Komponisten sind mit populärer Musik aufgewachsen. Die hatte einen viel tieferen Einfluss auf uns als auf die Komponisten hier. In Deutschland haben Sie „Unterhaltungsmusik“ – der Begriff allein ist schon herabsetzend, als gäbe es eine hohe und eine niedrige Kunst. In Amerika genießt die Popmusik enormes Prestige – zu viel für meinen Geschmack. Aber wenn Sie sich Leonard Bernstein und Aaron Copland anschauen und sogar Charles Ives, der Rag und frühen Jazz in seiner Musik verarbeitet hat – wir alle haben diese Musik auf die eine oder andere Weise aufgesogen. Steve Reich war stark beeinflusst von Cool Jazz, Phil Glass von Rockmusik. Ich bin mit Big-Band-Jazz aufgewachsen, das hat meinen Umgang mit dem

Adams' neuestes Werk, die Oper „Girls of the Golden West“, entstand wieder in Zusammenarbeit mit Peter Sellars und wurde im November in San Francisco uraufgeführt.

Foto: Deborah O'Grady



Orchester geprägt. Meine Mutter sang, als Hobby-Schauspielerin, all diese Rogers- und Hammerstein-Shows, und mein erstes Jahr auf dem College war das Jahr, in dem die Beatles groß rauskamen. Ich glaube, das ist eine entscheidende Trennlinie zwischen Amerika und Europa. Ein Freund hat mir gerade die Saisonvorschau des Boulez-Saals gegeben, eine sehr elegante Broschüre, und es gibt sehr herausfordernde Programme – aber kein einziges Stück amerikanische Musik. Nicht eines. Als ob dieser ganze Kontinent nicht existierte! Es gibt uns nicht. Wie ist das möglich?!

Amerika ist für Europäer Pop und Jazz.

Aber es gibt eine ganze Generation von jungen Komponisten. Selbst wenn man Steve Reich und Philip Glass und mich ignoriert – es gibt so viele junge, aufregende Komponistinnen und Komponisten!

Daniel Barenboim, der für das Programm mitverantwortlich ist, ist ein großer Fan des 2012 verstorbenen Elliott Carter. Das ist für ihn zeitgenössische amerikanische Musik.

Für uns ist Elliott Carter der europäische unter den amerikanischen Komponisten.

Aber einen globalen Ansatz verfolgen Sie selbst auch nicht. Auf Ihrer Homepage betonen Sie sehr, dass Sie ein „amerikanischer Komponist“ sind.

Naja, ich habe immerhin eine Oper geschrieben, die auf einer alten Geschichte aus Südindien basiert. Und ich schreibe Stücke mit Titeln wie „Harmonielehre“. Aber es stimmt, ich denke, die lokale Verwurzelung eines Künstlers, nicht nur geografisch, sondern auch sozial und gefühlsmäßig, das ist einer der interessantesten Aspekte eines Künstlers. Die Berliner Philharmoniker spielen dieses Wochenende Janáček. Was wir so interessant an Janáček finden, ist seine Beziehung zu seiner Gesellschaft, die ethnische Qualität seiner Musik, genau wie bei Bartók und bei Elgar in England. Ich

habe einen sehr amerikanischen Namen, ich habe diesen Aspekt meines Amerikanisch-Seins immer sehr genossen.

Welche Rolle spielt das Publikum, wenn Sie komponieren?

Was ich schreibe, muss zunächst mal mir selbst gefallen. Wenn es das nicht täte, würde ich es nicht schreiben. Aber das ist nicht alles. In der Universität wurde uns vermittelt, zumindest unterschwel-

„Als Komponist fühlen Sie sich wie Kolumbus auf seinem Schiff.“

lig, dass es unter unserem Niveau wäre, uns ums Publikum zu kümmern. Wir sollten uns des hohen kulturellen Wertes unseres Tuns bewusst sein. Ich halte das für Unfug. Gucken Sie sich Mozarts Briefe an seinen Vater an, da geht es sehr oft ums Publikum: Ich werde jetzt ein Konzert schreiben, dass die Leute lieben werden! Beethoven, so anti-sozial er war, war es ganz wichtig, wie er beim Publikum ankam. Denen ist es nie in den Sinn gekommen, das Publikum zu ignorieren. Ich glaube, diese ganze Idee, dass ein Komponist das Publikum ausblenden soll, begann mit Arnold Schönberg, und ich denke, das war eine Verteidigungsstrategie. Denn Schönberg hatte kein Publikum!

Wie muss ein Kompositionsauftrag aussehen, dass Sie ihn annehmen?

Bei den Opern war es immer so, dass wir die Idee hatten und dann jemanden finden mussten, der dafür einen Auftrag vergibt. Manchmal schreibe ich für ein Orchester. Die wollen dann ein Stück mit Solist, das so und so lang ist. Aber das lehne ich meist ab. Ich mag es nicht, ein Stück nur für einen Anlass zu schreiben.

Sie haben mal in einem Interview gesagt, dass Ihr Tagesablauf sehr strukturiert ist. Ist denn Komponieren ein Handwerk? Braucht es einige Geistesblitze und dann viel Fleiß?

Genau so ist es. Komponieren ist extrem arbeitsintensiv. Ich kenne keinen Komponisten, der nicht sehr diszipliniert wäre. Keinen Künstler generell. Die Leute haben eine sehr romantische Idee von Künstlern als impulsiven Wesen, die in den Tag hineinleben, träumen und trinken, das Leben genießen und dann in verrückten Momenten geniale Ideen haben. Vielleicht gibt es das bei Malern, aber jeder Komponist, den ich kenne, arbeitet sehr diszipliniert. Ich arbeite vielleicht mehr als andere – ich arbeite zu viel, meist sieben Tage die Woche, was nicht gut ist. Weil mir die Abgabeterminen im Nacken sitzen.

Kann man kreative Ideen forcieren?

Das Schwierigste ist der Anfang. Selbst wenn ich denke, ich habe eine klare Idee – das Flugzeug zum Abheben zu bringen, ist hart. Manchmal brauche ich einen Monat, in dem ich jeden Tag etwas schreibe und es am nächsten Tag in den Papierkorb werfe. Wenn ein Stück einmal ins Rollen kommt, ist es in der Regel kein Problem mehr.

Womit beginnen Sie, mit einer Idee, einem Motiv, einem Klang?

Es geht um die Persönlichkeit des Materials. Ich schreibe gerade an einem Klavierkonzert für Yuja Wang. Ich hatte einen Eindruck, wie sie ist, und ich hatte eine vage Idee, wie mein Stück aussehen sollte. Aber als ich mich dann hingesetzt habe, um konkrete Noten zu schreiben, war das schwer. Welcher Art sind die Harmonien, welche Energie soll das Stück haben, wie wird das Klavier sein, wie das Orchester – das ist, als stünde man in einem dunklen Zimmer und suche den Lichtschalter. (*lacht*)

Und wenn Sie anfangen, wissen Sie, wie es sich entwickeln und enden wird?

Nein. Ich habe eine grobe Idee. Aber das macht das Komponieren ja auch so aufregend. Sie fühlen sich wie Kolumbus auf seinem Schiff. Sie wissen, da draußen vor Ihnen ist etwas, aber Sie wissen nicht genau, was es ist. Sie sind auf einer

Entdeckungsreise, und je weiter Sie vorankommen, desto mehr entdecken Sie über Ihr Stück. Es entwickelt eine Persönlichkeit. Das ist zumindest das Ideal. Manchmal erweist sich ein Stück auch als nicht so gut.

Wie spüren Sie, wann das Stück zu Ende ist?

Ein Stück zu beenden ist fast so schwer wie der Anfang. Bei den meisten Minimal-Stücken zieht man einfach irgendwann den Stecker – und dann ist Ruhe. Bei mir würde ich sagen: Jedes Stück ist anders. Das ist eine sehr persönliche Sache, dafür gibt es kein Modell.

Und wie schaffen Sie es, dass Ihnen nicht dauernd Musik in den Sinn kommt, die Sie schon kennen?

Das ist sehr schwer. Wenn man Kunst macht, hat man oft Ideen, auf die auch schon andere gekommen sind. Als Moderner sagt man dann: Verschwinde! Als Post-Moderner wird man die Idee vielleicht willkommen heißen und mit ihr irgendwas Verrücktes anstellen. Ich kenne einige Theorien über die Postmoderne, und oft heißt es,



„Oper finde ich intellektuell und sinnlich enorm stimulierend.“

das sei ein ironischer Umgang mit der Vergangenheit: Man nimmt Ideen, die einmal ernst gemeint waren, und verarbeitet sie mit einer Art hoher Ironie. Wenn es so wäre, fände ich es deprimierend. Ich will nicht, dass meine Musik ironisch ist. Wobei es natürlich auch Ironie in meiner Musik gibt. Der Titel „Harmonielehre“ ist ironisch gemeint.

Bewegen Sie sich beim Komponieren in Ihrer eigenen Motivwelt, in die anderes nicht hineingelangt?

Das ist schwer zu sagen. Ich glaube, dass alle Komponisten das Gefühl haben, alle Ideen seien schon einmal gedacht worden. Wenn ich Brahms höre, bin ich neidisch, weil diese Ideen damals noch unentdeckt waren. Obwohl wahrscheinlich auch Brahms das Gefühl hatte, es sei alles schon da gewesen. Ich will mich gar nicht damit beschäftigen, ich sehe das entspannt. Schauen Sie sich Mahler an: Der war eine Art großer Allesfresser, er hat sich alles einverleibt, Bachs Kontrapunkt, Volksmusik, jüdische Musik, die Meistersinger, Tristan – und daraus etwas sehr originelles Eigenes gemacht. In der Beziehung ist Mahler mein Vorbild.

Es heißt, die besten Komponisten schreiben heutzutage Filmmusik. Warum schreiben Sie Opern und Oratorien?

Der Satz stimmt nicht! (*grinst*) Ich finde, dass das immer noch sehr kraftvolle Kunstformen sind. Da können Sie ein Thema auf eine sehr hohe Ebene bringen. Peter Sellars und ich, wir haben zwei geistliche Oratorien gemacht: „El Niño“, was vielleicht mein Lieblingswerk ist, und der „Gospel According to the Other Mary“. An der Oratorienform liebe ich, dass man keiner strikten Theaterlogik folgen muss. Wir können über die Zeitebenen hinwegspringen und müssen uns nicht fokussieren. Das ist sehr anregend für die Fantasie. Sie haben die Schönheit und den Luxus des Orchesters und die emotionale Kraft der Stimmen, aber Sie sind nicht gezwungen zu einer kohärenten Geschichte, wie sie die Leute von einer Oper erwarten.

Aber Sie glauben noch an die Oper.

Das ist verzwickelt. Ehrlich gesagt: Ich gehe nicht in die Oper. Ich würde in einen guten Wagner gehen, ich würde Bayreuth besuchen, wenn ich eine Karte bekäme, ich liebe Mozart und ein paar andere, „Wozzeck“, „Pelléas“, „Saint François d’Assise“. Aber die italienischen Opern interessieren mich nicht, die machen psychologisch wenig Sinn. Aber ich liebe die Kunstform an sich. Man kann so tief eintauchen, ich finde das enorm stimulierend, intellektuell und sinnlich: die Schönheit der Stimme und des Orchesters, das Optische, das Licht, das Spiel auf der Bühne, wenn man einen guten Regisseur hat. Man verbindet das alles – und es funktioniert. Das haben Sie nicht im Kino. Ich bin allerdings auch verwöhnt durch die Zusammenarbeit mit Peter Sellars. Er ist so ein großartiger Regisseur.

Sie dirigieren oft Ihre eigenen Werke. Sind Sie für die der beste Dirigent?

Ich bin zumindest ein guter Dirigent, glaube ich. So gut, dass ich denke, die

CD-Box

The John Adams Edition. Harmonielehre, Lollapalooza, The Gospel According to the Other Mary u. a.; Berliner Philharmoniker, Simon Rattle, Gustavo Dudamel, John Adams u. a. (2016/17); Berliner Philharmoniker Recordings



Leute werden in der Zukunft meine Aufnahmen studieren. Strawinsky und Copland und Hindemith waren nicht wirklich gute Dirigenten, aus ihren Aufnahmen ist schwer zu sagen, was sie wirklich wollten. Ich dirigiere ja auch Werke von anderen, viele Uraufführungen von jungen Komponisten – das hält mich jung. Ich mache ein bisschen Beethoven, Haydn und Mozart, aber überwiegend Strawinsky oder Ravel und sowas. Ich liebe einfach das Dirigieren als Tätigkeit. Was ich überhaupt nicht mag, ist der Wechsel, der ist immer sehr schwer, emotional. Wenn ich drei Monate zu Hause war und zum Troll geworden bin, nur meine Frau durfte noch mit mir sprechen, und dann muss ich in ein Flugzeug steigen und mich vor ein Orchester mit 90 Leuten stellen, das ist hart.

Wie ist es, ein eigenes Stück zu dirigieren?

Das macht Spaß. Und wenn ich etwas höre, was mir nicht gefällt, muss ich nicht eine halbe Stunde mit dem Orchester arbeiten, damit es funktioniert – ich kann die Stelle einfach ändern. (*lacht*) Ich bleibe im Kontakt mit meiner Musik. Ich dirigiere noch Stücke, die ich 1978 geschrieben habe.

Denken Sie nicht manchmal, diese Stelle hätte ich vielleicht anders machen sollen?

Doch, das denke ich oft. Das geht jedem Künstler so, glaube ich. Aber wenn man einmal anfängt, seine Werke zu überarbeiten, findet man kein Ende mehr. Ich ändere nur, wenn ich Fehler finde.

Und wenn andere Ihre Werke dirigieren?

Das hängt davon ab. Die meisten Aufführungen bekomme ich nicht mit, es wird ja fast jeden Tag irgendwo etwas von mir aufgeführt. Aber die Stücke sind mir immer noch nah. Manche sind schon ziemlich alt. Aber sie bleiben meine Kinder.

War das Saisonprogramm der Berliner Philharmoniker, das jetzt auf CD erscheint, eine Art Best-of Ihrer Orchesterwerke?

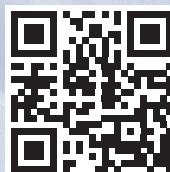
Nein, das hat sich aus unterschiedlichen Gründen so entwickelt: Kirill Petrenko wollte „Harmonielehre“ dirigieren, aber das hatte ich mir schon gesichert. (*lacht*) Aber er mochte auch „The Wound-Dresser“. Simon Rattle wollte „The Gospel According to the Other Mary“ machen, und „City Noir“ habe ich für Gustavo Dudamel geschrieben, deshalb hat er das dirigiert. Hinzu kamen dann noch zwei kurze Stücke, „Short Ride in a Fast Machine“ und „Lollapalooza“ mit Alan Gilbert und das Violinkonzert „Sheherazade.2“ als ein ziemlich neues Stück. So ist es entstanden. Das Programm umfasst einige meiner besten Stücke. Aber nicht alle.

Was würden Sie jemandem als Einstieg empfehlen, der Ihre Musik nicht kennt?

Einem jungen Menschen, der nicht viel Klassik kennt, würde ich „Short Ride in a Fast Machine“ empfehlen. Das ist kurz und verständlich – es wird zumindest oft aufgeführt. Erfahrenere Hörer sollten sich vielleicht „Harmonielehre“ oder „Sheherazade.2“ anhören – wegen des großartigen Violinspiels von Leila Josefowicz. Das Oratorium ist schwieriger, denke ich. ■

KOMPETENZ, wenn es um HIFI geht

STEREO, das Magazin für HiFi, High End und Musik, zeigt jeden Monat mit Tests, Service und Reportagen, wie Musikhören noch mehr Spaß macht



STEREO®

STEREO portofrei direkt beim Verlag bestellen. Telefon 0 22 51/6504615

Zusatzangebot & Dienstleistungen für Abonnenten gelten nur für Kunden der Reiner H. Nitschke Verlags-GmbH