

Probleme mit und ohne Lösung

Der amerikanische Komponist John Adams zwischen Minimalismus und europäischer Tradition

Von Bernd Feuchtnner (1997)

Im Mai 1997 wird «The Death of Klinghoffer», die zweite Oper von John Adams, zum ersten Mal in Deutschland gespielt - fünf Jahre nach der simultanen Uraufführung in Brüssel und Lyon wagt sich Nürnberg an das Stück. Auch die erste Oper des amerikanischen Komponisten, «Nixon in China» von 1987, wurde nur einmal von einem deutschen Opernhaus produziert: in dem kleinen, aber engagierten Stadttheater von Bielefeld. Als die Uraufführungsproduktion von Peter Sellars in der Oper Frankfurt gastierte, war «Nixon in China» ein Publikumshit.

Folgen für Aufführungen in Deutschland hatte das nicht. Eher im Gegenteil. Die paradoxe Ursache: John Adams ist zu populär und er gilt als amerikanischer Minimalist. Zwar besteht ein starker Druck, dem Publikum neue Werke zu präsentieren, und allein in dieser Saison 1996/97 sind mit Stockhausens «Freitag», Lachenmanns «Mädchen mit den Schwefelhölzern» oder Herchets «Abraum» interessante Projekte durchgeführt worden. Dass sich auch nur eines davon im Opernrepertoire einbürgern wird, ist jedoch ausgeschlossen. Außerdem richtet sich der Ehrgeiz der Intendanten vor allem darauf, Komponisten des eigenen Landes zu zeigen. Greifen sie doch einmal zu amerikanischer Oper, ist es meist Konventionelles wie Menotti oder, wie soeben an der Deutschen Oper Berlin, Floyds «Susannah». Doch, seltsamer Missgriff, gerade damit bleibt ein großes Haus natürlich leer.

Ich wurde auf John Adams aufmerksam, als ein Verriss seiner Oper «Nixon in China» im Rundfunk gesendet wurde. Was dort so scharf kritisiert wurde, faszinierte mich. Beispielsweise die Tischrede Tschou En-lais beim Bankett in der Großen Halle des Volkes: «Ladies and Gentlemen, Comrades and Friends»; chinesische Kommunisten und amerikanische Kommunistenfresser vereinen sich in der Verherrlichung des Pioniergeistes und Nixon fühlt sich am Ende wie im Traum! Und wie dieses Abgleiten komponiert war! Jede der sechs Szenen der Oper begann pseudohistorisch mit großer Staatsaktion und ließ dann die Protagonisten unrettbar abgleiten in die Trivialität ihres Spießertums. Dick hatte im Krieg Hamburger verkauft und Pat allnächtlich seine Briefe gelesen.

Sogar große Arien gab es in dieser neuen Oper. Beispielsweise die Arie der Tschiang Tsching: «I am the wife of Mao Tse-tung» im Stile des Walkürenritts! Eine grandiose Parodie und doch gleichzeitig eine perfekte Charakterisierung dieser Frau, die ihre Machtbesessenheit hinter revolutionären Phrasen versteckte. Das Libretto von Alice Goodman war äußerst raffiniert und täuschte die Zuschauer mit ihrem scheinbaren Realismus, und ebendies tat Peter Sellars mit seiner Regie. Diese Ereignisse waren erst fünfzehn Jahre her, und schon waren Operngestalten daraus geworden. Das schien mir eine wahrhaft moderne Oper.

Als ich das nächste Mal zum Haarschneiden ging, erfuhr ich, dass mein Friseur schon alle John-Adams-CDs zuhause hatte. Er ging in keine Klassikkonzerte, aber «Shaker Loops» gehörte zu seinem Lieblingsplatten. Diesmal musste ich ihm also nicht lange erklären, was mich gerade begeisterte. Nun erzählte er mir etwas über John Adams. Zuerst einmal klang diese Musik ganz hervorragend auf seiner HiFi-Anlage. Sie blinkte und funkelte in allen Farben. Da verstand er sein Handwerk. Das war nicht nur der perfekt gehäkelte Klangvorhang aus Dreiklangsbrechungen, wie man ihn von Philip Glass gewohnt war, sondern alle diese Stücke hatten eine eigene Struktur, waren also unverwechselbar. Ein neues Stück von Adams klang auch neu. Er war einfach zehn Jahre jünger als Riley, Reich und Glass. Adams war kein Pionier mehr, sondern konnte zugreifen. Was er brauchte, war Material.

Für Steve Reich war es vor allem die Erfahrung mit der Phasenverschiebung gewesen, die eintritt, wenn zwei nicht ganz gleich schnell laufende Tonbandschleifen sich zu überlagern beginnen. Das hatte er zunächst auf menschliche Ensembles übertragen (Drumming, 1971) und schließlich die Tonbandschleifen mit zu Musik gewordenen Sprachfragmenten integriert (Different Trains, 1988).

Seine Klangvorstellungen hatte er dabei bei afrikanischen Trommlern und balinesischer Gamelanmusik geschärft. Am reinsten hatte jedoch der La-Monte-Young-Schüler Terry Riley mit seinem Stück «In C» 1964 den neuen Stil des Minimalismus ausformuliert: reine C-Dur-Dreiklangsbrechungen mit wenigen Ausweichnoten schaffen einen tranceartigen Zustand, der eher der Meditation als der europäischen Erwartungshaltung dient, die immer noch dem Denken in Entwicklungsharmonik, das durch alte Bücher als das Beethoven-Schema «Durch Nacht zum Licht» geistert. La Monte Young und Morton Feldman waren da noch radikaler: der eine als spiritualistischer Guru, der andere als radikaler Abwehrer der europäischen «Problemlösemusik». Der Cage-Schüler Feldman (1926-1987) bekam durch seine ins Unendliche gedehnten, leisen Stücke großen Einfluss auch auf jüngere europäische Komponisten.

Als der 24jährige Feldman im Jahr 1950 John Cage traf, kam er auch in Kontakt mit dem New Yorker Künstlerzirkel, der sich in den 40er Jahren herausgebildet hatte und für die amerikanische Kunst so wichtig wurde. Dazu gehörten die Maler Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Mark Rothko, die die Idee serieller Arbeit auf ihrem Gebiet ausarbeiteten - was in der Musik «Patterns» von Klang und Rhythmus waren, waren bei ihnen Farbflächen und Linien. Die Musiker unter ihnen waren durch die Emigranten Stefan Wolpe und Christian Wolff mit der Schönbergschule verbunden und über die neuesten Entwicklungen in Europa immer bestens informiert.

Mit einer spezifisch amerikanischen Musik war man aber auch durch Virgil Thomson (1896-1989) vertraut, der gemeinsam mit Gertrude Stein («A rose is a rose is a rose») eine Art amerikanischen Dada geschaffen hatte und Robert Wilson entscheidend beeinflusste. Virgil Thomsons Oper «Four Saints in Three Acts» war schon 1934 ein Stück Minimalismus, das dessen Merkmale bereits in sich trug: die Sinnlosigkeit der nur vorgetäuschten Handlung, die Wiederholungen von Mustern, Schleifen wiederkehrender Motive und so weiter. Robert Wilsons Inszenierung von 1996 in Houston hat das so deutlich wie genüsslich vorgeführt (OW X/96). In der Literatur hatte William S. Burroughs wie im Wiederholungszwang des Drogenrauschs endlose Ketten immergleicher Vorgänge aneinandergehängt und war dadurch zum Kultautor einer Generation geworden. Der Weg zu «Einstein on the Beach» war gar nicht so weit.

Der Minimalismus ist also weder ein Nachkriegsphänomen noch eine Sache, die Amerika ganz alleine ausgebrütet hätte. Und doch ist er auf eine ganz spezifische Weise amerikanisch, die sich am besten an Stücken zeigt, die dezidiert nicht minimalistisch sind. Man betrachte nur «Appalachian Spring», das der Traditionalist Aaron Copland für Martha Graham schrieb (auch mit einer Shaker-Melodie!). Diese klare, reine Luft, diese Atmosphäre des Pioniergeistes, die nicht heroisch auftritt, sondern ironisch gebrochen, bringt einen neuen Klang in die Musik. «The Tender Land», die 1954 uraufgeführte Country-Life-Oper hat den gleichen Klang, und hier dient er als harter Kontrast zu dem Gefühl der Hauptfigur, mit diesem sauberen, in ewiggleichen Bahnen verlaufenden Leben nichts zu tun zu haben will. Auch hat Copland immer versucht, populäre amerikanische Musik in seine Stücke zu integrieren, die er doch alle für traditionelle Opernhäuser und Konzertsäle schrieb.

So war vielleicht in den Vereinigten Staaten eine kulinarische Form von Oper noch ständig präsent, wie sie im vom Krieg zerrütteten Europa kaum mehr denkbar war. Ihre Erhaltung im Raum des Ostblocks schien eine eher künstliche Mumifizierung zu sein, ähnlich den beiden Toten auf dem Roten Platz. Liebermann, von Einem, Klebe, Henze das alles galt nur noch als altmodisch, der Rang eines Poulenc oder Britten wurde verkannt. Das Vertrauen in den Menschen war dahin, also auch das Vertrauen in den schön singenden Menschen. Der blieb dem Opernmuseum und der Unterhaltung überlassen. Die europäischen Komponisten zogen sich von der Gesellschaft zurück. Die Ohren öffneten sich erst wieder, als die Alte-Musik-Bewegung das Interesse an Gregorianik, Mittelalter, Renaissance weckte und Komponisten wie Arvo Pärt neue Sensibilität für Klänge schufen. Der Diskoerfolg von Goreckis Dritter Sinfonie war nur ein spätes Zeichen dafür, wie breit die Bereitschaft ist, dies alles wahrzunehmen.

Dies alles war ja statische Musik. Musik, die sich vom bürgerlichen Schema löste, das im Ansteuern eines Zieles sein Ideal sieht. Barockmusik war statisch. In der europäischen Klassik

war Statik höchstens noch als Episode innerhalb einer dynamischen Entwicklung denkbar. Seit der Jahrhundertwende brach dieser Optimismus in sich zusammen. Maurice Maeterlinck schrieb dezidiert «statische Dramen» und der Impressionismus neigte auch schon zur Fläche. Wer wollte noch die Wirklichkeit abbilden, wenn die Fotografie das so genau konnte? Wer wollte noch Arien schreiben, wenn die Massenkultur aus allen Lautsprechern plärrte? Die Kunst war nun technisch beliebig reproduzierbar, also mussten die Künstler sich etwas neues einfallen lassen. Fotos in Serie manipulieren zum Beispiel.

Minimal Music ist im Grunde nichts anderes. Es werden Bilder, Fragmente von musikalischen Floskeln multipliziert, die einmal Ausdruck trugen. Ein Crescendo, ein Auftakt, eine Fanfare, eine Tonleiter. Der alte Ausdruck hallt noch leise wider, täuscht den Zuhörer aber durch die Vervielfachung und wirft ihn auf sich selbst zurück. Das Projekt «Einstein on the Beach» von Wilson und Glass war insofern die radikalste Form dieser Ästhetik, als es den Zuschauer mit allem narrete: der Form der Oper (man geht hinaus und wieder hinein ohne etwas zu versäumen), der Anschein einer Handlung, die konkreten Bilder, die völlig bedeutungslosen musikalischen Floskeln. Rasender Stillstand. Die Erfahrung einer neuen, aufregenden Kunst.

Wenn Cage und seine Freunde Opposition sowohl zur offiziellen, von Unterhaltungsbedürfnis und Sponsoringritualen geprägten amerikanischen Kultur übten und sich auch aus den Dogmen der europäischen Avantgarde nichts machten, dann stellten sie sich damit in die Tradition des «wilden» amerikanischen Denkens. Wie schon für Charles Ives, den genialischen Autodidakten und Versicherungsmanager, war das 1854 erschienene Buch «Walden, oder Leben in den Wäldern» des Aussteigers H. D. Thoreau die Bibel einer anarchistischen Philosophie, die auch den Kreis um Walt Whitman tief beeinflusste; für die Amerikaner war es wohl so wichtig wie «Das Kapital» für die Europäer. Das war die Kehrseite des amerikanischen Pragmatismus, der sich dem europäischen Industriesystem und dem Kapitalismus so sehr ausgeliefert hatte, dass die USA im 20. Jahrhundert zum Synonym für diese Art von Fortschritt wurden, dem der Sozialismus auf seine Weise nur hinterher hechelte.

Im Abschnitt «Töne» von «Walden» beschreibt Thoreau die Eisenbahn, den Telegraphen, den Handel aus seiner «hinterwäldlerischen» Sicht so poetisch und in einer so drastischen Haltung der Distanz, dass der Film «Koyaanisqatsi» mit der Musik von Philip Glass dies ein Jahrhundert später nur noch in die ästhetischen Mittel seiner Zeit umzusetzen brauchte. In der Musik von John Adams findet sich von dieser Denkhaltung nichts. Er steht eher für den liberalen Flügel des Pragmatismus: als Bill Clinton Präsident wurde, empfand er das auch als die Machtübernahme seiner Generation. Die Errungenschaften der Minimal Music faszinierten ihn zwar, und um sie gründlich auszuprobieren, brach er zunächst mit dem Ostküstenavantgardismus. Doch organisierte er dieses Material immer in Formen, die an die europäische Tradition anknüpfen, und wenn man es genauer bestimmen will, dann sind es die Formen der Wiener Klassik, mit denen sich das strukturelle und assoziative Denken von John Adams verbindet.

Philip Glass konnte seine Position nicht halten, sondern kehrte allmählich zur traditionellen Oper zurück, die in dieser Verkleidung doppelt altmodisch wirkt. Steve Reich hat in «The Cave» mit der schleifenförmigen Bearbeitung von Sprachfetzen und der Videofragmentierung von Interviews eine ihm angemessene, neue Form gefunden. John Adams hat mit beiden im Grunde wenig zu tun. Das zeigt sich schon daran, dass nicht Robert Wilson, sondern Peter Sellars seine drei Bühnenwerke aus der Taufe hob. Robert Wilson steht für die strenge, statischen Bildern verpflichtete Regie, die die wesentliche Arbeit dem Zuschauer überlässt; Peter Sellars will in der Nachfolge Bertold Brechts die Zuschauer politisch aufklären, und dabei ist ihm dessen «Verfremdungseffekt» gerade recht.

Sellars war es auch, der die aktuellen Sujets der drei Bühnenwerke vorgeschlagen hatte. Beinahe alle auf der Bühne dargestellten Personen hätten bei den jeweiligen Uraufführungen auch im Publikum sitzen können: die Nixons, Kissinger, Maos Witwe, die Besatzung der Achille Lauro und ihre palästinensischen Kidnapper - selbst das fiktive Personal von «I was looking at the ceiling and then I saw the sky» wäre ohne Schwierigkeiten aufzutreiben gewesen. Die «Einstein»-Ähnlichkeit

der Dekoration von «Nixon in China» täuschte, denn sie war nicht pseudorealistisch, sondern realistisch. Hier gab es wirklich eine Handlung und eine dynamische Entwicklung, eine Geschichte mit Anfang und Ende, zwischen Nixons Ankunft und Abflug. Adams führt das Musiktheater einfach auf einer parodistischen Ebene fort: «Nixon in China» ist eine große Oper, «The Death of Klinghoffer» ein szenisches Oratorium und «Ceiling/Sky» ein Musical.

Für John Adams ist der Minimalismus nur der Lieferant von Material. Minimalismus liegt in der Luft, er ist der Zeitgeist, und wie alle Künstler wird auch John Adams vom Zeitgeist durchweht. Nur wehrt er sich nicht dagegen - was auch sinnlos wäre - und genießt es sogar. Während seiner Ausbildung in Harvard war er noch der Avantgarde treu. Danach aber zog ihn ein innerer Zwang weg von der europäisierten Ostküste nach San Francisco, und erst dort fand er allmählich seinen eigenen Stil. Zunächst spielte er mit elektronischer Musik. Die Vertrautheit mit den elektronischen Instrumenten ist ihm geblieben - Synthesizer tauchen in allen seinen Orchesterbesetzungen auf, die Linien seiner Stücke haben manchmal eine elektronische Logik, und mit «Hoodoo Zephyr» hat er 1992 im eigenen Studio ganz alleine eine aus Synthesizerklängen zusammengemixte CD produziert.

Doch der ursprüngliche Impuls des Komponierens von John Adams ist die Klangphantasie. Und diese Phantasie wurde damals vor allem durch die neuartigen Klangflächen des Minimalismus angeregt. Auch Adams experimentierte mit Tonbandschleifen und Sprachrhythmen, auch Adams versuchte, System in Klangmuster zu bringen. Auf dem Brian-Eno-Album «Obscure 2» tauchte 1973 auch das Triptychon «American Standard» von John Adams auf: sein erster Teil «John Philip Sousa» tappte wie das defragmentierte Gespenst der Vergangenheit der amerikanischen Musik daher, «Christian Zeal and Activity» spielte mit dem Changieren zwischen Spiritualität und Demagogie in der zum Sektierertum neigenden Religiosität, und «Sentimentals» brachte Tanzmusik-Miniaturen.

In den Klavierstücken «China Gates» und «Phrygian Gates» sah Adams 1977 erste gelungene Muster eines eigenen Weges. «Gate» im Titel dieser Stücke bedeutet dabei nicht mehr als die Schwelle von einer Klangfläche zur nächsten durch Modulation: das Tor zum nächsten Klangraum. Auch «Shaker Loops» (1978) entwickelte sich in mühsamer Arbeit aus elektronischen Wellenphantasien, bis die Übertragung auf das Streicherensemble endlich gelang. «Loops» bezieht sich natürlich auf die Tonbandschleifen, und die Shaker-Assoziation ist einfach eine Jugenderinnerung an das Nachbardorf dieser Sekte in New Hampshire, wo Adams aufwuchs. Es hatte lange, mühselige und oft vergebliche Arbeit gekostet, dahin zu kommen, aber das war der Klang!

Und es war der Durchbruch. John Adams begann am Konservatorium von San Francisco zu unterrichten und wurde 1982 zum Composer in residence am San Francisco Symphony Orchestra ernannt, dessen Chefdirigent Edo de Waart rasch zu einem Adams-Fan wurde. Also schrieb Adams die großen Orchesterwerke, die seine Klangphantasie schärften: «Harmonium» (1981), «Grand Pianola Music» (1982), «Harmonielehre» (1985) und «Fearful Symmetries» (1988). Wie bei den meisten Stücken von Adams gingen alle diese Werke von einem Bild aus, das in seinem Inneren danach schrie, in Musik umgewandelt zu werden. Es waren also Gemütszustände, die Farben und Konturen ausformten, und schließlich ihre Ausdehnung in die Dimension der Zeit durchsetzten. Das konnte wie im Fall von «Harmonium» das Bild eines Klanges sein, aber bei «Harmonielehre» auch der Traum von einem Riesentanker, der aus der Bucht von San Francisco plötzlich in den Himmel hochschießt.

Im Satz «Die Amfortaswunde» der «Harmonielehre» ist es der Zwölftonakkord aus Mahlers Zehnter, der, beständig wiederholt, dennoch seine Schrecken nicht verliert. An der «Grand Pianola Music» entzündeten sich oft das Misstrauen des Publikums und die Wut der Kritiker, denn das Spiel mit den Klängen der Vergangenheit war dreist. Adams betonte später häufig, dass er gar nicht den Bürgerschreck habe spielen wollen, sondern es einfach genossen habe, bestimmte musikalische Floskeln aneinander zu reihen und immer wieder zu hören. Wenn Adams mit den Klischees der Vergangenheit spielt, ist das etwas anderes, als wenn der Russe Alfred Schnittke

das tut, der den Zuhörer in seiner 1. Sinfonie durch ein schmerzhaftes Kaleidoskop der Musikgeschichte jagt und erst spät zu einer ironischen Konfrontation von alt und neu kommt.

»Nixon in China«, entstanden in den Jahren 1985 bis 1987, konfrontiert das Alte und das Neue nicht, sondern lässt sie fröhlich nebeneinander existieren. Wenn Nixons Flugzeug landet, erklingt aus dem Gebrumm des Orchesters plötzlich der Regenbogen aus dem «Rheingold», Tschiang Tsching singt die schon erwähnte Walküren-Arie und Tschou En-lai monologisiert wie Wagners Wanderer im «Ring». Es ist völlig klar - das sind die Götter von heute, die die Geschicke der Welt nicht anders leiten, als damals Wotan und seine Gesellen: die Schicksalsfäden der Welt verwirren sich heillos. Grandios auch die Szene, in der die Nixons in das «Rote Frauenbataillon», eines der sozialistischen Musterstücke Tschiang Tschings, geschickt werden. Der Großgrundbesitzer, der die Sklavin auspeitscht, trägt die Züge Kissingers, Pat kann das nicht mit ansehen, obwohl Dick ihr versichert, das sei doch nur Theater. Sie stürmt auf die Bühne, um das arme Mädchen zu retten, Dick rennt hinterher und beide geraten in ein tropisches Gewitter. Als sie wieder auf den Zuschauersesseln sitzen, sind sie pitschnass.

Adams braucht keine Chinoiserien, um die Situation zu kennzeichnen. Denn was er parodiert, ist die westliche Oper. Und es ist auch die Parodie von Fernsehbildern, die alle gesehen haben, eine Parodie unserer Wahrnehmung. Nixons erste Arie versinkt denn auch im andächtigen Staunen über die Wichtigkeit seiner Mission: «Hauptsendezeit!». Er träumt davon, wie die Familien sich um den Fernseher scharen, um ihn hier zu sehen. Oma und der Hund sind schon eingeschlafen... Da zupft Kissinger ihn am Ärmel: Audienz bei Mao!

Wunderbar der Schlussakt, in dem alle ins Träumen geraten und jeder nur noch für sich ist. Der Foxtrott, den der Vorsitzende Mao mit seiner Frau tanzt, zappelt vor sich hin, bis alle in der Sentimentalität ihres kleinen Ich versinken. Diese Szene bietet für die Sänger reizvolle Aufgaben der Charakterisierung. Tschou En-lais dunkle Gedanken an ein mögliches Ende dieser grauen Nacht beenden die Oper.

«The Death of Klinghoffer» schlägt bereits einen ganz anderen Weg ein, obwohl Librettistin und Regisseur die gleichen, und auch das Sujet als TV-Reality präsent sind. Die Entführung des italienischen Kreuzfahrtschiffes «Achille Lauro» durch palästinensische Guerillas, die die Freilassung in Israel gefangener Genossen forderten, war noch präsent, und der Tod des im Rollstuhl sitzenden amerikanischen Juden Leon Klinghoffer nicht vergessen. Doch die Vorgänge werden nicht realistisch erzählt, sondern in Berichten dargestellt. Zuerst erinnert sich der Kapitän, der als eine Art Evangelist durch das Stück führt, dann werden andere Zeugen aufgerufen. Der Tod Klinghoffers als reales Ereignis kommt gar nicht vor. Der Chor reflektiert die Ereignisse, und in diesen sieben Stücken erreicht die Musik wirkliche Tiefe. Parodistische Elemente, wie ja auch Bach sie angewandt hat, finden sich auch in diesem Werk; schon im Eingangschor der exilierten Palästinenser wird der Gefangenenchor aus «Nabucco» parodiert. Auch die Passagiere werden durch musikalische «Klischees» charakterisiert. «The Death of Klinghoffer» ist eine moderne Passion, und so folgt auch seine innere Dramaturgie dem Bachschen Muster, das schon Komponisten wie Strawinsky («Oedipus Rex»), Honegger («Roi David» oder Tippett («Child of Our Time»)) auf ihre Art ins 20. Jahrhundert übertragen hatten. «Klinghoffer» beginnt mit dem f-moll-Chor der Palästinenser und dem g-moll-Chor der Juden und mit diesem g-moll endet er auch - ein Fragezeichen steht am Ende der ersten wie der zweiten Oper von John Adams.

Die «Nixon»-Farce wurde am Ende unerwartet vom Hauch der Shakespearischen Tragödie gestreift. Wer von der zweiten Oper nun erwartete, hier werde statt der Farce von Anfang an im gleichen Stil Tragödie gespielt, wurde enttäuscht. Adams wiederholt sich nicht. Wer solchen Erwartungen nachhängt, musste auch vom dritten Bühnenwerk enttäuscht werden. Wieder stammte die Idee von Peter Sellars. «I was looking at the ceiling and then I saw the sky» (1995, in deutscher Übersetzung als «Erdbebenromanze» angekündigt) ist ein Songspiel für junge Darsteller, die keine professionellen Sänger sein müssen. Er habe an Weills «Mahagonny», Gershwins «Porgy and Bess» und Bernsteins «West Side Story» gedacht, sagte der Komponist.

In seiner Instrumentalmusik hatte John Adams den Spagat zwischen Populärem und Raffiniertem in der Zwischenzeit auf sehr spannende Weise ins Visier genommen. Die «Chamber Symphony» kombinierte 1992 zwei scheinbar gegensätzliche Sphären miteinander: als Adams in seinem Studio Schönbergs 1. Kammerinfonie studierte, sah sein kleiner Sohn unten den «Roadrunner». Die Hektik in Schönbergs Musik und in der Comic-Untermalung erschien ihm plötzlich sehr verwandt, und so entstand ein Stück, das beides zusammenbringt und dessen Motorik am Ende ganz ins Surreale abhebt.

Die Geschichte gibt aus dem Willen zur Popularität jedoch dem Hang zur Politischen Korrektheit nach. Alle Personen, die Weißen, die Farbigen, die Männer, die Frauen, sind so, wie wir uns das in den Fronten der bekannten politischen Konflikte in den USA vorstellen. Es gibt wenig Differenzierungen und kaum echte Überraschungen. Die Vorwürfe gegen «Ceiling/Sky» ähneln erstaunlicherweise denen, die man Kurt Weill und Georg Kaiser 1933 wegen ihres gemeinsamen Stücks «Der Silbersee» gemacht hat. Eine Sozialromanze der Klassenversöhnung nannte man den «Silbersee». Weill und Kaiser wollten in einer politisch ausweglosen Zeit ein bisschen Hoffnung machen und eine Oper schreiben, die ein breiteres Publikum anspricht. Diese Arbeit setzte Weill später am Broadway fort, wo er Popularität mit politischem Verantwortungsgefühl zu verbinden versuchte. «Ceiling/Sky» hat tatsächlich mehr mit dem - nur scheinbar - sentimental «Silbersee» zu tun, als mit «Mahagonny», der bösen Satire auf die Schlechtigkeit der modernen Welt. Adams erreichte damit ein breiteres und jüngerer Publikum als mit seinen beiden großen Opern, und die Songs kommen gut an.

John Adams liebt Frank Zappa. Auf einer Tournee mit dem Ensemble Modern dirigierte er Stücke von Adams bis Zappa und begeisterte damit ein meist durch alle Alters- und Gesellschaftsklassen gemischtes Publikum. Zappa war Meister darin, differenzierte Dinge in populärer Sprache auszudrücken, ohne im mindesten nachzugeben, und das hat seiner Popularität keineswegs geschadet. John Adams hat nicht die geringste Scheu vor populärem Material, denn als Material ist ihm alles gleich. Er komponiert aus purer Lust am Klang, das bleibt dem Zuhörer nicht verborgen und steckt ihn an. Er ist ein glänzender Konstrukteur, dem noch jedes Mal ein verblüffendes Design für seine neuen Karossen eingefallen ist. Und diese Fähigkeit, Tendenzen populärer Musik aufzugreifen und mit klassischen Kompositionsmethoden zu verarbeiten, ist ziemlich einzigartig. John Adams ist damit auf einem sehr amerikanischen Weg, wie er nirgendwo anders auf der Welt gegangen werden könnte.

Bernd Feuchtnner