

John Adams (*1947) – Harmonielehre

Das dreisätzige Orchesterstück „Harmonielehre“ des US-amerikanischen Komponisten John Adams, der in der letzten Spielzeit als „composer in residence“ der Berliner Philharmoniker gewirkt hat, entstand in den Jahren 1984 bis 1985 für das San Francisco Symphony Orchestra. Die große Besetzung des Werks verlangt neben Streichern und Bläsern auch zwei Harfen, Celesta, Klavier und zahlreiche Schlaginstrumente.

Der Titel lässt sich verschiedentlich deuten. Einerseits ist er eine Referenz auf das gleichnamige Lehrbuch Arnold Schönbergs aus dem Jahr 1911, dessen Schaffen Adams – trotz einer Abneigung zur Zwölftonmusik – fasziniert und bereits zu mehreren Werken inspiriert hat. Andererseits wird die im Titel enthaltene „Harmonie“ auch in besonderem Maße zum Programm. In den 1980er Jahren begann sich der Komponist eine neue Tonsprache zu erarbeiten, die deutlichere Bezüge zur Harmonik des frühen 20. Jahrhunderts aufweist als seine früheren Werke. So finden sich in der „Harmonielehre“ insbesondere Anleihen aus berühmten Orchesterwerken von Gustav Mahler, Arnold Schönberg und Jean Sibelius – allerdings nicht in Form von Zitaten: Adams bildet ausgewählte Stellen nach, indem er ähnlich klingende melodische und harmonische Verläufe komponiert oder die Instrumentierung der Vorlagen imitiert. Alle in dieser Weise anklingenden Werke sind (wie Schönbergs Lehrbuch) am Anfang des 20. Jahrhunderts entstanden.

Part I

Der erste Satz wird durch repetierte, fanfarenhaft wirkende Akkorde eröffnet. Fast alle beteiligten Instrumente spielen ein rhythmisches Modell mit zunächst kürzer, dann länger werdenden Notenwerten, sodass der Eindruck einer „Beschleunigung“ und anschließender „Verlangsamung“ entsteht. Der dazu kontrastierende Mittelteil ist geprägt durch eine weit ausholende, elegische Melodik, die stellenweise an Passagen aus Schönbergs monumentalen „Gurreliedern“ erinnert. Adams selbst merkte an, dass er den Anfang der „Harmonielehre“ mit einer grotesken Szene verbindet, die er vor der Komposition geträumt hat. Darin sah er einen großen Tanker in der Bucht von San Francisco, der sich wie eine Rakete vom Wasser erhob und in den Himmel flog.

Part II – The Anfortas Wound

Der Beginn des zweiten Satzes greift den Anfang der 4. Symphonie von Jean Sibelius auf. Wie bei Sibelius eröffnen auch bei Adams die mit Dämpfer spielenden Violoncelli mit einer in vielen Aspekten ähnlichen, klagenden melodischen Linie den Satz. Die Musik mündet in einen gewaltigen Höhepunkt, der wiederum ein „Abbild“ einer anderen berühmten Vorlage ist. Adams rekurriert hier auf den Höhepunkt aus dem Adagio der 10. Sinfonie Mahlers und bezieht auch eine Besonderheit der Instrumentierung des Originals ein. Wie in jenem Adagio tritt die Trompetenstimme mehrfach mit einem einzelnen Ton aus einem dissonanten Akkord hervor. Der resignierte Tonfall dieser Musik spiegelt sich im Titel „The Anfortas Wound“ wider, der auf die Gralslegende und das Leiden des Königs Amfortas verweist.

Part III – Meister Eckhardt and Quackie

„Meister Eckhardt and Quackie“, der rätselhafte Titel des dritten Satzes, führt zu einem weiteren Traumbild des Komponisten. In diesem Traum flüstert die junge Tochter von Adams mit dem Spitznamen „Quackie“ dem mittelalterlichen Theologen Meister Eckhart ein Geheimnis über die Harmonie ins Ohr. Der anfängliche Aufbau des dritten Satzes ist an den ersten Satz angelehnt. Doch statt der massiven, repetierten Akkorde findet sich hier eine insbesondere durch die Mischung von Celesta, Piccoloflöten und Streichern „schillernde“ Klangsicht. Der durch die Partituranweisung „Slowly rocking“ angedeutete, wiegende Charakter entsteht auch in einer zweiten Schicht, in der unter anderem Klarinetten, Harfen, Glockenspiel, Vibraphon und Kontrabässe ein harmonisches Pendel von zwei sich abwechselnden Dreiklängen spielen. Beide Schichten werden nach und nach auch von weiteren Instrumenten aufgegriffen und intensivieren sich im Laufe des Satzes zu einem pulsierenden, von Akkord-repetitionen geprägten Finale.

Wie Adams in seiner Autobiografie schreibt, lassen sich die Anklänge an die Werke von Mahler, Schönberg und Sibelius als künstlerische Parodie ohne ironischen Unterton verstehen: „Tatsächlich fühlte ich mich während der Komposition des Stücks so, als würde ich die Empfindungen der von mir bewunderten Komponisten bündeln und eine moderne Form für ihre harmonische Sprache finden – als wären sie durch eine Séance miteinander verbunden.“

Marcus Aydintan