

Gisela Gronemeyer

»It with Itself«

Die unmusikalischen Wege des Christopher Newman

»Ich erfinde nie was. Es ist immer schon da. Ich schreibe es nur auf ..., ich bin nur wie das Netz, das Schmetterlingsnetz, ich fange nur die Schmetterlinge.«

Die 1981 in Köln, während des Studiums bei Mauricio Kagel komponierte *Symphony* ist in mehrfacher Hinsicht ein Schlüsselwerk für den damals vierundzwanzigjährigen Engländer Chris Newman. In diesem Stück lassen sich einige der Kompositionsprinzipien, die auch spätere Stücke bestimmen, schon ausmachen. Das grundlegendste davon, das Prinzip des zweistimmigen Kontrapunkts, war ursprünglich von Anton Bruckner, einem seiner bevorzugten Komponisten, inspiriert:

»Ich habe eine Bruckner-Sinfonie gehört, ich denke, es war die Vierte, hier in Köln im Gürzenich, als die damals noch Konzerte da hatten. Im letzten Satz, wie so oft bei Bruckner, gibt es Stellen, an denen das ganze Orchester unisono spielt, absolut unisono, es ist wahnsinnig, es ist, als ob eigentlich die Musik zu groß ist, ich meine physisch zu groß für dieses Orchester. Das läßt das Orchester wahnsinnig schrumpfen. Dann spielt es eine Passage unisono, und plötzlich bricht es entzwei, es ist wie ein Riß durch das ganze Orchester, als ob es plötzlich in zwei Teile gerissen würde. Für eine ganz kurze Zeit spielt das ganze Orchester in zweistimmigem Kontrapunkt mit sich selber, aber es ist ganz kurz, es ist eine Frage von Sekunden, vielleicht zehn Sekunden. Und ich habe gedacht, es wäre sehr schön, ein ganzes Stück für großes Orchester wie ein Bruckner-Orchester zu schreiben, aber diese Situation wirklich zehn oder zwölf Minuten zu halten.«

Die *Symphony* ist für großes Orchester geschrieben, aber bisher nur in einer einfach besetzten Kammerversion für Flöte, Klarinette, Trompete, Posaune, Xylophon, Klavier und Kontrabaß aufgeführt worden. Bei einem großen Orchester wirkt die Zweistimmigkeit natürlich noch extremer als bei nur sieben Instrumenten.

»Ich denke immer linear, die beiden Stimmen können auch für sich sein. Für mich ist es sehr wichtig, daß die beiden Stimmen wirklich knusprig sind und intakt, getrennt, und dann kann man sie zusammensetzen. Ich bin nicht daran interessiert, zwei Melodien zu nehmen und sie vertikal zu kombinieren, so daß ein Kontrapunkt entsteht. Ich bin dagegen sehr an einem horizontalen Kontrapunkt interessiert. Es hat auch viel mit 'real time' zu tun. Ich breche die Stimmen an verschiedenen Stellen auf und versetze sie an andere Stellen. Das ergibt keinen konventionellen musikalischen Sinn.

Aber die Sache ist die, daß meine sozusagen bürgerliche Vorstellung, wie das

sein ›soll‹, eine Rolle spielt. Ich will überrascht sein, wie die beiden zusammenklingen. Die sollen schon wie zwei Leute ihren eigenen Weg gehen, aber ich bringe sie einfach zusammen. Weißt du, sie können sich kreuzen und ganz viel gemeinsam haben, andere ganz wenig, aber die beiden Stimmen müssen ihr eigenes Leben haben. Es ist ein bißchen wie eine Beziehung zwischen zwei Menschen für mich, daß sie zusammenkommen, aber sie haben trotzdem ihr ganz, ganz eigenes Leben. Das ist für mich sehr wichtig. Nicht, daß wirklich einer Einfluß hat auf den anderen, das will ich nicht.«

Wie hat Chris Newman die beiden Stimmen in der *Symphony* nun zusammengesetzt, was meint jenes Aufbrechen und Neu-Zusammensetzen? Er ist ausgegangen von einer einstimmigen Linie, die er einfach – wie eine Ziehharmonika – zusammengefaltet hat.

»Es ist ein bißchen, wie ein Blatt Papier zu nehmen, und es einfach in zwei Teile, in der Mitte zu falten. Und dann hat man es nicht flach, sondern aufeinander. Einfach um die Intensität ein bißchen zu erhöhen. Aber es ist dasselbe Material, es ist, wie wenn man die Beine um den Kopf hängen würde. Das Material ist also einfach, dieses Stück ist wirklich es mit sich selber.«

Es mit sich selber, it with itself, dieser Begriff ist ebenso zentral für Chris Newmans gesamtes Kunstkonzept wie der des zweistimmigen Kontrapunkts. Es fragt sich jetzt nur noch, woher denn diese Notenlinie, die er in dieser gefalteten Weise mit sich selbst kombiniert, eigentlich kommt. Sein Material war in diesem Fall ein schon fertig geschriebenes Stück, das *Piano Concerto*.

»Und das war auch das erste Mal, daß ich horizontales Material aus vertikalem Material genommen habe, ich bin sozusagen durch das *Piano Concerto* gegangen, ich habe das *Piano Concerto* sozusagen horizontalisiert. Was früher Akkorde waren, ist jetzt eine Linie. So ist es wie ein Weg in die Zeit durch die Harmonien des *Piano Concerto*. Es ist, wie Akkorde flachzumachen, wenn du willst. Es ist, wie Harmonien in die Zeit zu projizieren.«

Das *Piano Concerto* wiederum beruhte auf dem ersten Stück, mit dem Newman seine Komponistenkarriere in Köln überhaupt angefangen hat, auf *Low Cloud over Cologne*.

»Das habe ich 1980 geschrieben, *Low Cloud over Cologne*, das sind Klavierstücke und Lieder, ich denke fünfzehn oder sechzehn. Das *Piano Concerto* ist wie eine Zusammensetzung des Materials von *Low Cloud over Cologne*, und damit habe ich eine Sache angefangen, die für mich immer noch wichtig ist, immer wichtiger geworden ist. Damals habe ich es eigentlich aus Verzweiflung gemacht, weil ich damals wirklich nur *Low Cloud over Cologne* geschrieben habe, und dann hat Adrian Jack mich gefragt, ob ich ein Kammerstück für die ICA schreiben würde. Und ich mußte das in vier Wochen schreiben, wegen des Konzerttermins. Ich mußte das ganz, ganz schnell schreiben, und ich hatte in meinem Leben wirklich nie ein größeres Stück geschrieben. Und der einzige Weg, den ich gefunden habe, das zu machen, war

das Material von *Low Cloud over Cologne* zu nehmen. Dieses *Piano Concerto* ist wie ein Weg durch den Wald dieses Materials von *Low Cloud over Cologne*. Dabei ist eine Technik für mich zustande gekommen, mehr als eine Technik, fast eine Philosophie, die wahnsinnig wichtig für mich ist. Ich habe verschiedene Kombinationsweisen von Material erfunden, um überhaupt weitergehen zu können mit demselben Material, weil ich nie organische Entwicklung haben wollte wie im 19. Jahrhundert. Das habe ich immer vermieden. Ich denke nicht mehr, daß das eine relevante Weise ist, Musik zu schreiben. Aber ich wollte eine Art von Wiederholung haben, was nicht nur wortwörtliche Wiederholung war.

Und überhaupt, die Idee, daß das Material einfach wie Stoff ist, den man ausschneiden kann, um einen Anzug zu machen, das Gefühl, das für mich zum Wichtigsten meiner Arbeit gehört, das kam eigentlich aus dieser Notsituation heraus.«

Es bleibt die Frage, was für Material Chris Newman dann für sein erstes Stück verwendet hat.

»Ich denke, daß ich den Stoff genommen habe, der mir nahe war, also im Prinzip die Romantik, aber anders zusammengesetzt, so daß dieselbe organische Funktion von Tonalität in meiner Musik keine Rolle mehr spielte. Bruckner war sehr wichtig für mich, auch Mahler. Überhaupt hat mich Deutschland ein bißchen angezogen, weil ich Schubert sehr liebte und die deutsche Romantik allgemein, Schumann, Hugo Wolf. Aber meine Stücke waren damals nicht von denen beeinflusst. Ich denke auch, das war das erste Mal bei *Low Cloud over Cologne*, daß dieses wirklich sehr persönliche Material, das in mir war, einfach rauskam, ungefiltert, unzensiert. Es gibt sogar ein sogenanntes Zitat, wenn man das so nennen möchte. Aber ich würde nie Zitat, dieses Wort benutzen. Es ist eher wie das Material, das in meinem Kopf ist. Das heißt, daß es manchmal zum Beispiel wirklich wie Bruckner sein konnte oder wie eine Hymne, wie ein Kirchenlied. Aber ich habe nicht gesagt, das ist besser oder das ist schlechter.«

Gleichzeitig mit der *Symphony* ist das erste Streichquartett entstanden. Der zweistimmige Kontrapunkt besteht darin zwischen der Oberstimme, die von Violinen und der Bratsche einstimmig gespielt wird, und dem Baß. Es ist in einer Pseudo-Sonatenform, man kann auch sagen, A-B-A-Form gebaut, weil die Reprise exakt der Exposition entspricht. Während die Exposition das tonale Prinzip schon parodiert, indem sie immer wieder nach d-Moll zurückkehrt, ist die Durchführung schon typischer Newman, indem die Themen der Exposition, wohlgeordnet einstimmig, neu aneinandergesetzt werden, während der Baß seinen eigenen Weg geht, das heißt, die funktionale Rolle zwischen Baß und Oberstimmen ist aufgehoben.

»Es ist in einer Weise, als ob die beiden Stimmen von ihrem ursprünglichen Kontext befreit sind, auch befreit von ihrer Funktion, von ihrer konventionellen tonalen Funktion.«

Im gleichen Jahr wie die *Symphony*, das *String Quartet* und anderes schrieb Chris Newman auch noch ein Meergedicht *The Sea, the Sea!* für großes Orchester und Frauenchor, das 1990 vom Symphonieorchester des Hessischen Rundfunks bei der *Pro Musica Nova* in Bremen aufgeführt wurde. Der Kontrapunkt liegt hier im Material selbst.

»Es gibt immer zwei Sachen, die gleichzeitig passieren. Kontrapunkt, ja, aber die zwei Sachen passen normalerweise nicht zusammen. Und wie ich es geschrieben habe: ich habe immer, nicht immer, aber mindestens in der Exposition, habe ich es so gemacht, daß eine Linie schon geschriebenes Material ist und die andere Linie für *The Sea, the Sea!* neu erfunden wird. Das heißt also, eine Linie ist dieser Seegedanke, und der andere Gedanke war schon da. Und die spielen oft gegeneinander, das klingt schon ziemlich seltsam. Die nehmen beide ihre eigenen Wege.«

Die Instrumentation, die Kenner begeistert hat, borgte sich Chris Newman übrigens von Ravels Sinfonischen Fragmenten *Daphnis et Chloé*.

Ein neues Tätigkeitsfeld tat sich für Chris Newman auf, als die Uraufführung der *Sad Secrets*, die er 1981/82 für einen singenden Pianisten geschrieben hatte, im Theater am Turm zu scheitern drohte, weil der irische Komponist Gerald Barry, der die *Sad Secrets* spielen und singen sollte, wegen Schneefalls nicht aus Dublin eingeflogen werden konnte. Der Pianistenfreund John McAlpine, der auch im Konzert auftreten sollte, rettete die Aufführung, indem er Klavier spielte und Newman dazu als singender Umblätterer tätig war.

»Ich meine, Lieder sind mir sehr nahe. Auch aus dem Grund, daß sie sehr nahe am Leben sind. Und daß sie vielleicht noch weniger abstrakt sind als Musik, ich meine, Musik ist schon abstrakter als Lieder. Und die Lieder sind auch wirklich nur ein paar Grad vom Leben, vom Lebensstoff abstrahiert. Und wenn du das selber singst, dann ist es auch wie eine Verlängerung des kompositorischen Prozesses, dich selber sozusagen auf der Bühne zu präsentieren.«

Chris Newman fängt beim Komponieren nie mit nichts an, sondern greift immer auf ein bereits vorhandenes Material zurück. Das kann ein fertiges Stück sein, auch mehrere, oder einfach Noten aus seinem Notizbuch, die er dort gleichsam als kleinste Einheiten notiert hat.

»Ich habe oft ein Reservoir an Material, das ich geschrieben habe, und dieses Material ist für mich eine sehr direkte und auch skizzenhafte Übersetzung vom Leben, dieses Material, dieser Haufen an sich, weil ich es schreibe, ohne viel zu überlegen. Aber es ist einfach die direkteste Möglichkeit, die ich habe, eine physische Beziehung zur Musik herzustellen. Zum Beispiel stehe ich einfach am Klavier und ertaste die Töne auf der Tastatur. Es ist fast wie nichts, ich will, daß dieses Material fast wie Schrott ist, wie Reste, die am Rand des Tellers übrigbleiben. So wenig und so nahe am Nichts wie möglich. Das könnte auch ein Fragment aus einem Lied sein, das ich geschrieben habe. Es ist einfach wie mein Leben, eine sehr direkte Transformation meines Lebens, die direktest mögliche.

Und der Grund, warum ich stehe, ist der, daß ich eine viel bessere Beziehung zum Klavier habe. Wenn man sitzt, dann ist es schon eher, als ob man eine Prüfung macht und man ist schon befangen vom Klavier. Wenn man steht, ist man irgendwie viel näher am Leben. Du bist da und das Klavier ist da, du hast eine viel gleichwertigere Beziehung. Das Klavier ist vielmehr Teil deines Lebens und weniger ein Musikinstrument.«

Mit dieser Transzendierung des täglichen Lebens hat es auch zu tun, daß Chris Newman tonal komponiert –

»... daß es Stoff ist, mit dem ich arbeite, der tonal bezeichnet werden kann. Und das ist so, weil der meiste Stoff, den wir um uns herum haben, tonal ist. Deswegen ist vielleicht mein Stoff auch tonal. Aber das hat eher eine philosophische als eine musikalische Bedeutung, weil ich es überhaupt nicht tonal behandle, in konventionellem Sinn. Es hat nicht mehr dieselbe Funktion wie im 19. Jahrhundert. Der Stoff, den ich verwende, ist zwar sehr konventionell, aber nicht das, was ich damit tue. Meine Musik ist deswegen interessant, weil ich nie versuche, besonders interessantes Material zu nehmen. Das Material ist ja normal, so normal wie möglich sogar. Ich möchte, daß es stinknormal ist und dann kann man was ganz Neues damit machen.«

Das Stück *My Night in Newark – New Pianos* heißt so, weil Newman es 1990 auf dem New Yorker Flughafen Newark angefangen hat und jedesmal, wenn er es weiterkomponierte, an ein neues Klavier gegangen ist.

»Zum Beispiel hat es mich bei diesem Stück und auch bei vielen anderen Stücken sehr interessiert, diese verschiedenen Brocken von Material, die sehr nahe am Nichts sind, zusammenzubringen, ohne daß sie ihre eigene Qualität verlieren. Es ist ein Versuch, sie zu kombinieren und sie zu bewahren, so daß sie sie selber bleiben, aber sie werden trotzdem kombiniert. Das ist meine Philosophie, diese ganz verschiedenen Sachen zusammenzubringen, um eine Sache daraus zu machen. Und ich versuche, Wege zu finden, sie zu kombinieren, als ob man einen Weg durch den Wald geht.«

1987 fing Chris Newman an, Bilder zu machen.

»Ich meine, es hat mich schon interessiert, zum Beispiel Sachen, die normalerweise ganz klein und skizzig sind in einem Notizbuch, so kleine Bemerkungen, so aufgeschriebene Phrasen und Sachen, es hat mich interessiert, sie aufzublasen. Das, was normalerweise sehr persönlich und nah ist, dann ganz offiziell und groß zu machen. Und dazu kam, daß ich mit Norbert Prangenberg befreundet war, wir haben uns gerade kennengelernt, '87, und ich habe dann gesehen, wie er auf dem Boden herumgekraucht ist und seine Bilder auf unaufgespannte Leinwand gemalt hat. Und das hat mir irgendwie einen Eingang in die Welt des Malens verschafft. Tafelbilder auf gespannte Leinwand zu malen, wo diese Leinwand nur da ist, als Stütze für das Bild, das war mir dagegen sehr fremd. Aber dann, als ich Norbert gesehen habe, habe ich gedacht, das kann ich auch. Und dann habe ich einfach angefangen zu probieren und die ersten Bilder gemacht, schwarze Tusche auf ungrundierter Leinwand. Und die sind wie

aufgeblasene Skizzen aus meinem Notizbuch.«

Diese Art, Bilder zu machen, hatte unmittelbare Auswirkungen auf Newmans Musik, da er nun versuchte, gezielt unmusikalische Wege durch sein Material zu finden.

»Meine ersten Versuche, diese Wege zu machen, waren schon rein musikalisch, aber dann habe ich mehr und mehr, vielleicht unbewußt, irgendwie verstanden, wenn ich Musik weiternehmen möchte, muß ich fremde Sachen darauf drücken, um eine neue Art von Zusammenhang, wie die Musik gewoben ist, zu schaffen.«

Das erste Stück, in dem Newman einen ganz unmusikalischen Weg auf sein Material anwandte, war *Cologne* für Flöte, Oboe, Xylophon, Klavier, Violine und Violoncello von 1986/87. Für dieses Stück nahm er sich einen Reiseprospekt von Köln in englischer Sprache vor, der voller Fehler war, und strich alles durch, was richtig war, so daß stehenblieb, was falsch war. Diese Schablone wandte er dann auf sein musikalisches Material - in diesem Fall seine ersten Stücke - an, indem er rhythmische Einheiten der Musik gleichsam wie ein Wort behandelte.

»Das heißt also, daß man ganz unmusikalisches Zeug hat, das übriggeblieben ist, die Zusammenhänge sind unvorhersehbar, und das ist, was mich interessiert. Was mich auch immer interessiert hat ist, Sachen zu wiederholen, aber in einem ganz anderen Kontext, so daß die Intensität immer dünner wird, immer näher am Leben sozusagen. Um es wie ein Kaugummi zu ziehen, immer das zu wiederholen, aber nicht in einer minimalistischen Weise, überhaupt nicht, sondern in einer Weise, daß vielleicht dann die Oberfläche weggekratzt ist und die Musik dir immer vertrauter wird. Es ist für mich ein bißchen der Versuch, die Intensität des Lebens zu schaffen, nicht diese künstliche Intensität von Kunst.«

Um das in *Cologne* zu erreichen, nahm Newman die Seiten, auf die er sein übriggebliebenes Material geschrieben hatte, und fotokopierte sie, wobei er die Noten gleichzeitig vergrößerte, eben aufblies. Was auf den Seiten blieb, schrieb er wiederum hintereinander und wiederholte diesen Prozeß, bis nur ein einziger Ton auf jeder Seite übriggeblieben war. *Cologne* war das erste Stück, in dem Newman zwei Medien, Text und Musik, erst nach dem gleichen Verfahren bearbeitet und dann zusammengesetzt hat, so daß etwas Neues entsteht. In ähnlicher Weise hat er danach Stücke gemacht, denen eigene Texte zugrunde lagen. Diese waren wie Brocken von Material, die er zu einem Fluß zusammenfügte, indem er Dinge wegließ oder wiederholte. Und diese Text-Schablone hat er wiederum auf eine bestimmte Periode seiner eigenen Musik gedrückt. Für das Stück *Belgium* waren das Texte, die er in Belgien geschrieben hat, und Musik von 1983/84, eine Zeit, in der er viel Rockmusik geschrieben hatte.

Noch bevor Chris Newman überhaupt anfing, ernsthaft zu komponieren, schrieb er schon, seit 1979, Gedichte, wobei er zunächst den Stoff als Prosa schrieb und dann aufbrach, indem er die Zeilenenden durch Assonanzen bestimmte.

»Ich habe Gedichte geschrieben, und ich habe auch Musik geschrieben, ich habe

ähnliche Wege benutzt, ohne daß ich mir überhaupt darüber bewußt war. Das waren einfach meine Interessen, das waren nicht direkte Übersetzungen damals, das ist viel später, vielleicht erst 1986/87 gekommen, wo ich wirklich sehr bewußt von einem Medium zum anderen übersetzt habe. Wir haben vorher viel über die *Symphony* gesprochen, diese gefaltete Geschichte, in der ich eine Linie nehme, und sie sozusagen in zwei falte. Und das habe ich in einer ähnlichen Weise auch mit den Gedichten gemacht. Zuerst habe ich die Zeilen geschrieben, und dann habe ich sie so vertauscht, daß zwei vor eins kommt oder eins und zwei sind vertauscht, und so weiter. Das heißt also, an der Oberfläche ist es genau dasselbe, ich habe im Prinzip kein Wort geändert, das ist genau dasselbe, aber die ganze Chronologie und Syntax hat sich dadurch verändert.«

Dieses Prinzip des Zeilentauchs wandte Newman auch in seiner Vierten Klaviersonate von 1991 an. Er nahm sich eine Klaviersonate von Carl Philipp Emanuel Bach vor und erweiterte sie auf doppelte Länge, indem er jeweils mehrere Takte der linken beziehungsweise der rechten Hand horizontal miteinander vertauschte, so daß er einen neuen vertikalen Zusammenhang stiftete. In gleicher Weise fertigte Newman eine Reihe von Bilddiptychons, in denen er eine Phrase über zwei Leinwände schrieb und dann die Leinwände umtauschte, so daß die Phrase rechts anfängt, links weitergeht und die Mitte leer ist. Dagegen hat er in seinem Orchesterstück *Today/Book of Drawings* vierzehn seiner Phrasen-Zeichnungen genommen und ihre Linien mit Notenköpfen beschrieben. Wenn der Notenkopf auf eine Kurve traf, zeichnete er ein b vor, wenn er auf eine gerade Linie traf, ließ er ihn unverändert, und wenn er auf einen geschlossenen Kreis traf, notierte er ein Erhöhungszeichen.

»Instrumentation ist für mich auch immer eine getrennte Stufe, die hilft zu transzendieren. Und Instrumentation ist für mich auch eine Stufe des Präsentationsversuchs, indem ich versuche, das Material noch intakt zu halten, das ist fast wie ein Stück in sich, so daß die Instrumentation wie ein Kontrapunkt zum Material wirkt, wie zwei Stücke, die zusammenschmelzen, um eins zu produzieren.«

Die vierzehn Sätze des *Book of Drawings* instrumentierte Newman im ersten Schritt nach der Fünften Sinfonie von Sibelius, und tauschte dann im zweiten Schritt die Instrumentation der Sätze gegeneinander aus, so daß im einen Extremfall ein einzelner Ton von vielen Instrumenten gespielt wird, im anderen zwei Instrumente sich auf einen Akkord verteilen müssen. Für den zweiten Teil, der eine Horizontalisierung des ersten Teils darstellt, hat Newman einfach die gleiche Instrumentation auf diese Linie angewandt. Bei einem anderen Stück dienten die drei Akte des Fünf-Personen-Schauspiels *Gespenster* von Ibsen zur Strukturierung von Material, Instrumentation und Dynamik, nämlich bei den 1994 entstandenen *Ghosts* für fünf Instrumente, das auf Stücken von 1983-85 beruht, –

»... um diesen Kontrapunkt gegen die Zusammensetzung von diesem Stoff zu kriegen, habe ich zum Beispiel den dritten Akt der *Gespenster* von Ibsen genommen. Um die Instrumentierung zu machen, habe ich den zweiten Akt genommen und um die Dynamik des Stoffs, des Stücks überhaupt, den Dynamikwechsel zu kriegen, habe ich den ersten Akt der *Gespenster*

genommen. Und das heißt gewissermaßen, daß es wie ein dreistimmiger Kontrapunkt ist.

Dieses Stück ist mir unglaublich nah, weil es ist, wie einen Stoff zu nehmen, aber das Prinzip, wie es funktioniert, von etwas anderem zu nehmen. Das ist sehr seltsam und macht etwas Komisches mit der Chronologie und etwas Komisches mit der Zeit überhaupt. Man kann das nicht mehr als durchgehende Zeit verstehen. Ich glaube nicht an diese Lüge von chronologischer Zeit. Ich sehe auch Leben nicht als durchgehende Zeit. Und so sind meine Stücke sehr beschäftigt damit, nicht diese Lüge von chronologischer Zeit mitzumachen. Ich sehe das Ganze eher als einen großen Eintopf. Das ist immer da, das war auch immer da, aber das zeigt sich nur anders und es kombiniert sich immer anders. Ich meine das, was du in dir hast. Du findest vielleicht geniale Kombinationen von Sachen, die schon da sind.

Ich habe beispielsweise 1994 diese *Fünfte Klaviersonate* geschrieben. Das war mein Versuch, die Erste Klaviersonate von 1982 jetzt noch einmal zu schreiben. Es interessiert mich sehr, etwas, was ich vor zehn Jahren gemacht habe, jetzt noch einmal zu machen. Es ist überhaupt nicht das gleiche Material, aber es ist sehr historisches Material. Die Erste Klaviersonate war wirklich ein Versuch, das zu schreiben, was einfach in meinen Kopf kommt. Der erste Satz klingt eher wie präklassische Musik, ein bißchen wie Carl Philipp Emanuel Bach, der zweite wie eine Mischung zwischen Janacek und Ives und der dritte Satz eher wie Beethoven. Aber die Sache ist der Grad von Nähe zu diesem historischen Material, das war sehr nahe am Ursprung. Aber ich habe nie was kopiert, da war auch kein Zitat, wie in der Vierten Klaviersonate, wo jeder Ton von Carl Philipp Emanuel Bach kommt. In dieser Ersten Sonate war alles selber geschrieben, alles Originalmaterial, aber stilistisch sehr nah dran.«

Auch bei der Fünften Klaviersonate liegt Material von Bach und Beethoven zugrunde, sie ist so nahe wie möglich am historischen Material dran und ist dennoch keine Auseinandersetzung mit Tradition.

»Nein, das ist eine rein persönliche Sache, ich benutze das, was in mir ist. Das ist mein Stoff. Ich versuche, keinen neuen Stoff zu schreiben wie die meisten Komponisten. Ich benutze nur das, was da ist, in mir und es ist eher wie eine archäologische Arbeit, das auszugraben.«

Chris Newman zeigte zuletzt in einer Ausstellung im Düsseldorfer Kunstverein, wie gleiche Verfahrensweisen sich in verschiedenen Medien auswirken können, indem er die entsprechende Musik, Gedichte, Bilder und Videos jeweils eins mit dem anderen kombinierte: »It with itself.« In dem Klavierstück *My Inability* stellt er zuerst sein Material vor und präsentiert es danach zusammen mit seiner auseinandergefalteten, horizontalisierten Fassung. Das bedeutet für ihn die Gleichzeitigkeit von Außen und Innen, genauso, wie er in einer Videoinstallation auf zwei Bildschirmen einmal zeigt, wie er auf dem Klo sitzt, wobei er eine Videokamera hält, deren Aufnahmen auf dem anderen Bildschirm zu sehen sind. Der Titel dieses Klavierstücks *My Inability* – meine Unfähigkeit – ist zugleich ein Schlüsselbegriff für Newmans Denken und seine Arbeit:

»Ich denke, ich tue das, was andere nicht tun würden, weil die Gesellschaft das als Unfähigkeit sieht, aber ich sehe das als meinen Charakter. Die Gesellschaft versucht, alle gleich zu machen. Und deswegen nennen die das, was du hast, genauer, was dich zu dir macht, das nennen sie Unfähigkeit. Das, was dich anders macht. Aufgrund der Tatsache, daß ich nicht Klavier spielen kann, habe ich zum Beispiel angefangen, so simple Stücke für Klavier zu schreiben, weil ich nicht komplizierter schreiben konnte. Das meine ich damit, mit Unfähigkeit, daß ich das tue, was ich kann, und nicht das, was ich können sollte. Ich tue das, was in mir ist, was die meisten Leute als Unfähigkeit sehen. Sie würden versuchen, das wegzuradiieren, das als einen Nachteil zu sehen, und ich sehe das als einen Vorteil.«

(Die Zitate entstammen Gesprächen mit Chris Newman, die die Autorin mit ihm im Dezember/Januar 1994/95 in deutscher Sprache geführt hat.)