

Markus Fein:

ÜBERSCHNEIDUNGEN

Gespräch mit Peter Ablinger, 27. Mai 1995

erstmals erschienen im Programmbuch Neue Musik Rümlingen 1995;
hier die gekürzte Wiederveröffentlichung in: Positionen, 2004, Heft59

BILDER

Markus Fein: Ich möchte Dich auf Deinen Werdegang ansprechen. Für Dich stand, wenn ich das richtig im Kopf habe, die Wahl zwischen den Künsten anfangs offen-, bis zum heutigen Tag spielt das Verhältnis zwischen den Künsten in Dein kompositorisches Denken hinein. Wie kam es zu dem Grenzgang zwischen der Musik und der bildenden Kunst?

Peter Ablinger: Als ich das Gymnasium unterbrochen hatte, landete ich erst mal auf einer Graphikschule. Es war beides da damals. Ich habe Jazz gespielt und Bilder gemalt. Entschieden hat es sich, als ich gemerkt habe, daß ich alles, was ich in der Kunst gelernt habe, auf die Musik übertragen habe. Das Lernen ging vom Optischen zum Klanglichen, nicht umgekehrt. Das war ein Grund, die Graphikschule abzubrechen.

Man kann sagen, daß lange Zeit das erste, was ich von einer musikalischen Idee festhalten konnte, etwas Bildhaftes war, ein paar Striche auf dem Papier, keine Noten. Ein bildhaftes Symbol für eine Intensität vielleicht. Aber so wie vorher schon die Begriffe, gingen mir dann auch die Bilder aus. Es blieb nur mehr der Klang übrig, oder etwas, das noch irrealer ist als Klang. "Klang" war nicht einfach Musik in ihrem zeitlichen Verlauf für mich, sondern etwas, das sich in einem Moment zeigt. Die zeitliche Entfaltung ist dabei eher etwas Zwangsläufiges, Unvermeidliches. Mein Interesse gehört aber dem Ganzen, das sich in einem Moment darstellt. Ich habe mir jetzt den Luxus einer einjährigen Krise geleistet, in der ich nichts komponiert habe. Ich habe das Gefühl, daß mit der letzten, groß besetzten Komposition etwas zum Abschluß gekommen ist (1). Ich muß jetzt neu ansetzen, grundsätzlicher. Das Stück für Rümlingen (2) wird das erste Stück dieses Neubeginns werden.

MF: Bedeutet das nun, daß Du nicht mehr so sehr von visuellen Vorstellungen beim Komponieren ausgehst?

PA: Es ist wieder zurückgekommen. Aber anders. Das Visuelle steht nicht mehr am Anfang. Es haftet sich eher an das bereits in Arbeit befindliche Klangliche. Es stellt sich davor, es beschützt es. Beim Stück, das gerade im Entstehen ist - ich

werde nervös, wenn ich daran denke - sind es die amerikanischen Maler der fünfziger und sechziger Jahre, die mir helfen.

MF: Rothko...?

PA: ... Rothko auch, aber mehr noch Ad Reinhardt (3) und Josef Albers. Albers ist jemand, bei dem ich mich ein wenig ausruhe, wenn ich müde werde, oder tröste, wenn mich der Mut verläßt. Ich sitze stundenlang im Kupterstichkabinett vor seinen Drucken. Das hilft mir (4). Auch wenn ich spüre, daß es letztlich gar nichts damit zu tun hat - das ist wie mit der Wittgensteinschen Leiter, die man wegwirft. Es geht darum, wirklich eine geschlossene Fläche zu erzeugen: völlig glatt. So etwas ist mir in der Musik nicht bekannt, daher die Schützenhilfe, die ich mir von den Malern hole. Eine Fläche, eine zweite und maximal eine dritte. Drei Klangflächen. Und dann geht es nur mehr um die Überschneidungen. Jede Überschneidung läßt eine bereits vorhandene Fläche ganz anders erscheinen. Es passiert etwas, das auch Albers empfunden haben muß, wenn er seine Quadrate "Grüner Duft" nennt, oder so. Es entsteht etwas, wie ein Ausdruck, einfach nur dadurch, daß man zwei Farben miteinander kombiniert.

MF: Albers und Rothko unterscheiden sich in einem Punkt ganz grundsätzlich: Bei Rothko wird zwischen verschiedenen Farblöcken dadurch vermittelt, daß es auch Abstufungen, feine Übergänge, Zwischenzonen gibt, während bei Albers übergangslos, stark kontrastierend - in die Filmsprache übersetzt: mit harten Schnitten - gearbeitet wird. Bei Dir gibt es in Deinen Kompositionen Ansätze, die gegenübergestellt werden, ohne sie kontinuierlich ineinander übergehen zu lassen - ich denke da an Deine Einton-Stücke und Deine Allton-Stücke, die Du auch mit dem weißen Rauschen gleichsetzt. Mir stellte sich eben die Frage, als Du Albers ansprachst: Ist eine bildhafte monochrome Fläche in musikalische Struktur übertragen so etwas wie ein "weißes Rauschen"? Oder kann es nicht genauso der Ein-Ton sein, der in alle Richtungen strahlt, die Fläche in seiner einzigen Qualität ausleuchtet?

PA: "Alles" und "eins" sind keine Gegensätze. Die Gegensätze liegen irgendwo dazwischen. Weißes Rauschen und der eine Ton, das ist alles höchst redundant: über den Informationswert hinausgehend, um hinter die Worte, hinter die Theorien zu gelangen. Das erste Stück der "weiß/weißlich"-Serie besteht nur aus den weißen Tasten am Klavier, einmal von unten nach oben und einmal von oben nach unten abgeschrieben: eine Vertikale von links oben nach rechts unten, und eine Vertikale von rechts oben nach links unten (5). Das war die Idee. Ein kleines persönliches Manifest - ich habe es nie aufgeführt -

für eine andere Art des Denkens, jenseits des Denkens in Dramaturgie oder Tonsatz-Kategorien...

MF: Oder in Entwicklung - Spannung - Entspannung ...

PA: ... oder wie es heute heißt: Systemtheorien, Chaosforschung - es führt alles nicht dahin, Klang als etwas gerade Anwesendes zu empfinden.

ERZÄHLUNGEN

PA: Es geht um eine andere Art der Betrachtung. Wenn man einen Delacroix ansieht, fällt es schwer, das Bild selbst, und nicht die Emotion, die es vermittelt, wahrzunehmen. Das gilt auch für eine Sinfonie aus der Zeit. Am Schlimmsten ist es mit Mahler. Ich hatte wirklich zu leiden unter ihm. Es hat mich verfolgt. Bis ich an den Punkt gekommen bin, wo ich hören konnte, was er macht, anstatt zu hören, was er mit mir macht. Dabei ist es nur ein Ausschnitt aus der Musik- und Kunstgeschichte, in dem das Registrieren von Emotionen, oder das "Erzählen" das zentrale Anliegen war.

MF: Die Malerei hat das viel früher ablegen können, während die Musik länger brauchte, den Duktus des Erzählens von sich zu streifen.

PA: Unmittelbar nach 1950 gab es eine Zeit, wo die Musik an einem ähnlichen Punkt angelangt war wie die Malerei. Boulez' "Structures" etwa. Aber es hat nicht lange gedauert, daß bei den europäischen Komponisten wieder das Lyrische, das Dramatische zurückgekehrt ist; das Pathos der frühen 60er Jahre, oder das Messianische der späten. Es war eine Restauration. Wie in der Architektur, der Politik: Wiederaufbau. Lauter faule Kompromisse.

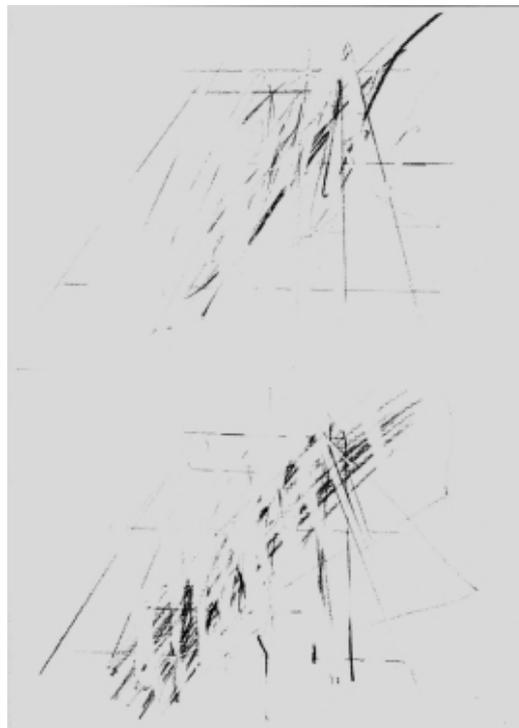
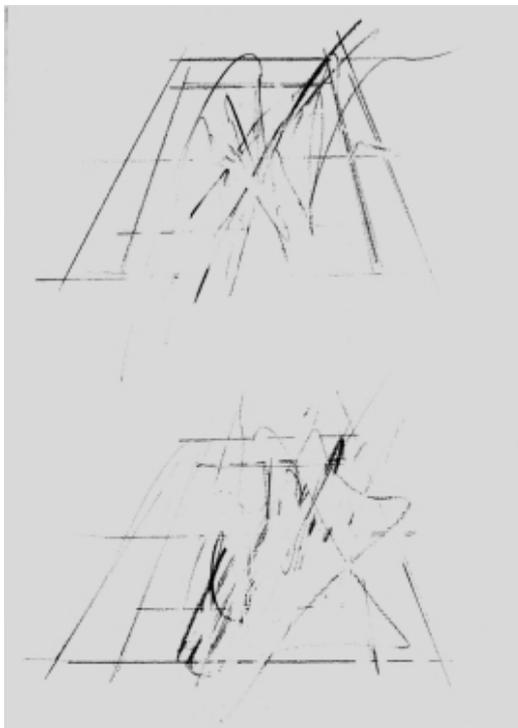
MF: Mir kommt der Gedanke an Morton Feldman. Und dies in zweierlei Hinsicht: zum einen Feldmans Versuch, die Musik loszulösen von Rhetorik und Erzählstruktur; dann Feldmans Vorliebe für bildende Künstler von Pierro della Francesca bis zu den abstrakten Expressionisten.

PA: Feldman ist jemand, der genau dies in seinen Texten und Stücken zu artikulieren versucht hat. Ich bin jetzt an dem Punkt, wo ich denke, das realisieren zu können, wovon er nur geträumt hat: die Fläche. Von den Europäern sind da nur Ligeti und Xenakis, die teilweise in diese Richtung gearbeitet haben.

Aber immer irgendwie vermischt mit dramaturgischen Konzepten. Bei Feldman ist das viel klarer. Aber ich würde es noch viel einfacher sehen: Ich denke zum Beispiel an den Tanz. Beim Tanz ist das auch alles da. Nicht diese Vorstellung, daß das Ganze eine Entwicklung braucht. Alles ist gegenwärtig: als Rhythmus.

MF: Hängt mit dieser Angst und Vorsicht vor Erzählstruktur und Entwicklungsform auch die Konzeption des Bilderverbots zusammen, die Du von der Ikonenmalerei abgeleitet hast? Ein Bild hat oft eine bestimmte Erzählstruktur. Auch bei Feldman gibt es den Aspekt des Ikonoklasten, des Bilderstürmers. Heinz-Klaus Metzger verweist in diesem Zusammenhang auf den jüdischen Hintergrund. Ich weiß nicht, ob man das so sehen kann. Aber vielleicht liegt das bei Dir in einem ähnlichen Bereich?

PA: Ich glaube, ich bin von einer anderen Seite zu dem Thema gekommen. Bei dem Stück, wo sich das erste Mal das Thema des Bilderverbots eingestellt hat (6), geht es um sehr dichte, flimmernde Strukturen, in denen man manchmal kleine Erscheinungen, Illusionen hört. Man hört etwas wie eine Figur, die aber von niemand gespielt wird, sondern sozusagen nur im Flimmern enthalten ist.



(7)

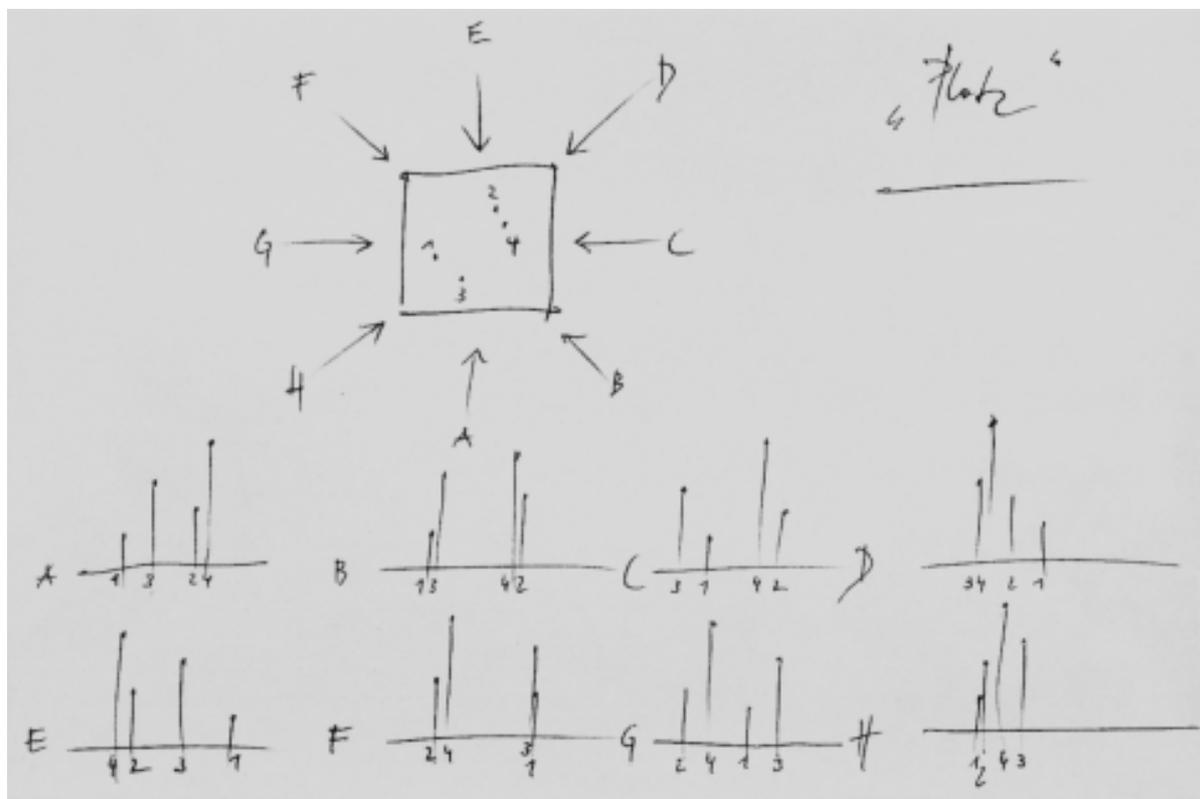
Das hat übrigens nichts mit den Illusionen bei Ligeti zu tun. Bei ihm besteht die Illusion einzig aus dem Unterschied von Metrum und Rhythmus, es hört immer noch jeder dasselbe. Das ist wie in der barocken Malerei: eine Scheinarchitektur, die natürlich auch jeder sieht.

Hier aber geht es um Illusionen, die nicht konstruiert sind. Jeder hört etwas anderes. Es geht um das Verschwinden des Bildhaften. Beim Komponieren saß ich tatsächlich vor einer sehr fleckigen weißen Mauer, wo man in diesen Flecken-Strukturen ständig andere Figuren sah. Man guckt kurz weg und sieht wieder etwas anderes.

WAHRNEHMUNG

MF: Zurück zum Begriff der Wahrnehmung. Du kennst dieses Gedankenspiel: Der Kreis, den man vorne sieht, ist von schräg betrachtet ein Oval, von der Seite ein Strich. Verbindest Du damit musikalische Assoziationen? In die Sprache der Musik übertragen würde das heißen: ein Klang, den man von vorne hört, kann von der Seite, obwohl er derselbe ist, mitunter ganz anders klingen? Die freistehende Skulptur fordert den Perspektivenwechsel heraus - man muß sie umgehen. Das löst bei mir das Bild aus: um Töne herumgehen, einen Ton von vorne hören, ihn umkreisen.

PA: Da fällt mir eine Menge ein. Und es hat mit Giacometti zu tun. Ich kann es einmal versuchen, Dir näher zu beschreiben: es ist ein einfacher Gedanke, der mit diesem Herumgehen zu tun hat... Ich muß es zeichnen, um es anschaulich machen zu können.



(nimmt ein Blatt Papier).(8) Das sieht ja schon mal so aus, als könnten das Notenköpfe sein, es könnte eine

minimalistische Permutation von Tonhöhen sein, aber in der Weise habe ich es nicht angewendet. Ich habe es zum Beispiel bei Kompositionen angewendet, die aus mehreren unabhängigen Schichten gebaut sind, fast so wie gleichzeitig gespielte Stücke (9). Das Modell (deutet auf die Skizze) kann ja auch so verwendet werden, daß ich nicht das Platz-Wechseln der vier Figuren beobachte während ich sie umkreise, sondern zB. ihre wechselnde Nähe zu mir. Figur 1 ist mir einmal ganz nahe, dann wieder weiter entfernt, und so weiter. Wenn ich nun Nähe mit Dynamik übersetze, wird jede Schicht der Komposition einmal deutlich zu hören sein, dann wieder zurücktreten während gerade eine andere Schicht weiter in den Vordergrund kommt. Mir gegenüber wechselt die dynamische Präsenz der Ebenen ständig ihr Profil, untereinander bleibt alles fest an seinem Platz, das Verhältnis der Schichten zueinander bleibt gleich.

MF: Variation versus Statik. Die Lösung, die Ligeti - etwa in "Atmosphäres" - gewählt hat, finde ich auch aus der Retrospektive zukunftsweisend ...

PA: Es funktioniert vor allem über den Klang, und das ist das Schöne, und nicht über die äußere Erzählung. Vielleicht ist das das Wichtigste: Der einzige Grund, warum ich mich mit dem Bild beschäftige, ist der Klang. Ich kümmere mich darum, daß ein Stück einen bestimmten Klang hat. Der kann sich hundert Mal verändern und trotzdem gibt es nur den einen Klang, der das Stück ausmacht, wie eine Farbe, oder noch besser: wie ein bestimmtes Licht. Oder umgekehrt: was einen so sehr wegführt vom Klang, ist das Erzählen und das Herstellen von Bezügen.

MF: Feldman dachte da ähnlich. Weg mit dem Kleister, wie er sagte, der die Töne miteinander verbindet. Walter Zimmermann hat auf die dahinterliegende Paradoxie sehr schön hingewiesen, indem er fragte: "Woher weiß Feldman, was die Klänge wollen?" Die Frage, was die Klänge von sich aus, ohne das Oktroi des Komponisten erzählen wollen, ist bereits die Antwort.

PA: Ich glaube, man kann diese leidige Frage des Komponisten als Diktator endlich fallen lassen. Ich meine, ich bin auch nicht mehr als ein Klang. Die gegenteilige Forderung, die Klänge zu befreien, ist auch ein Unsinn. Ich will mit beiden Diskussionen nichts zu tun haben. Ich manipulierte die Klänge nicht und ich lasse sie auch nicht frei. Es ist alles ein Gefüge von Klängen und Menschen und anderen Dingen. Freiheit ist etwas rein Rhetorisches. Ein politisches Instrument, das sich gegen etwas, gegen eine bestimmte Gruppe richten kann. Freiheit ansonsten gibt es nicht.

MF: Vielen Dank für das Gespräch. (5/1995)

(Randnoten:)

(1) DER REGEN, DAS GLAS, DAS LACHEN, für 25 Instrumentalisten (1994), 20'

(2) Instrumente und ElektroAkustisch Ortsbezogene Verdichtung "Läuterung des Eisens", Saxophon, Klavier, Schlagzeug, UA 26.8.1995, Trio Accanto, neue musik rümlingen

(3) (P.A.:) Vor der Konsequenz Reinhardt's fürchte ich mich noch. Vielleicht muß es immer einen geben der das macht, vielleicht genügt einer. Und vielleicht ist es kein Zufall daß etwa zur selben Zeit, als Reinhardt verkündet hat sein letztes Bild malen zu wollen, Roman Opalka angefangen hat seine weißen Zahlen zu schreiben...

(4) (P.A.:) Bei der UA des Stücks stand eine Bildpostkarte von Barnett Newman's "Who's afraid of red, yellow and blue" auf dem Mischpult

(5) WEISS / WEISSLICH 1, Klavier solo; 1a: Linie aufsteigend; 1b: Linie absteigend (1980), je 1'

(6) VERKÜNDIGUNG, für Flöte, Saxophon und Klavier (1990), ca.20'

(7) aus einer Serie von Bleistiftzeichnungen als Vorbereitung zum Stück "Verkündigung"

(P.A.:) ... angefangen hat die Serie mit der Formulierung des Gegensatzes von Architektur (das mit Lineal gezeichnete Tennisfeld) und Figur (oder Geste). Als ich im weiteren Verlauf bemerkt habe, daß es nicht um den Gegensatz, sondern um die gegenseitige Durchdringung und Auflösung geht, konnte ich das Zeichnen beenden und zu den Noten übergehen um es dort zu Ende zu führen.

(8) "Der Platz" von Alberto Giacometti besteht aus 4 verschieden hohen dünnen Figuren; die Zeichnung skizziert 8 verschiedene Ansichten (A-H) beim Herumgehen um die (aus dem Gedächtnis erinnerte) Skulptur.

(9) (P.A.:) methodische Anwedungen dieses Prinzips gibt es in den Stücken "Annahme 2" (1989), "Grisailles" (1991-93), "Der Regen, das Glas, das Lachen" (1994); intuitive Formen des Herumgehens um, oder auch innerhalb einer in sich statischen Konstellation ("Skulptur" oder "Architektur") bestimmen die Stücke "Verkündigung" (1990), "Anfangen (:Aufhören)" (1991), "Ohne Titel / 14 Instrumentalisten" (1992)