

Peter Ablinger

Annäherung

Texte · Werktexte · Textwerke

MUSIKTEXTE

Edition MusikTexte 015
herausgegeben von Gisela Gronemeyer

Erste Auflage 2016
© 2016 by Edition MusikTexte
Postfach 1901 55, 50498 Köln, www.musiktexte.de
Erstausgabe

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck der Texte, Verbalnotationen, Musikbeispiele und Bilder in jeder Form, auch auszugsweise, nur mit Genehmigung des Verlags. Dies gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, öffentlichen Vortrag, Wiedergabe durch Fernsehen, Rundfunk, Bild und Tonträger und Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlag
Peter Ablinger

Druck
Steinmeier Deiningen
Printed in Germany

ISBN 978-3-9813319-3-6

Inhalt

Das Blaue vom Himmel	9
Zum Geleit	9
Die Welt und ihr Ende	11
Texte 1982–2015	13
Ausdruck/Sonate	15
Metaphern (Wenn die Klänge die Klänge wären ...)	34
Hören um zu Sehen	69
Mehr Wirklichkeit 2	99
Nach Westen	110
Kultur und Katastrophe	116
Rauschen/Stichworte	119
Rauschen/Hypothesen	123
Zeit garantieren	131
Vom Tun der Musik	132
Gnosis (was ist)	139
Annäherung	140
Ein einziges Stück	146
Dissonanz des Einklangs	147
Schnee	153
Ohne Titel	154
Umgekehrte Perspektive	156
Schriftlosigkeit 1–5	157
Hörbarkeit	161
Konventionalität der Musik	162
Am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts	164
Das Neue	169
Notizen 1999–2001	171
Motette	175
Niederlage	179
Das Andere/3 Texte	181
Texte 2003–2008	183
Kunst und Kultur	199
Theorie der Mehrstimmigkeit	201
Sagen und Zeigen	206
Variationen einer Differenz	206
Überflüssiges	215

Zum Begriff des Experimentellen	215
Kopfhören	219
Notizen über das Wahrnehmen	219
Landschaft mit Beethoven	227
Schneider (Komponieren)	229
Das Orchester	230
Byzantinisch (zu QUADRATUREN etc.)	231
Schwarzes Quadrat und Flaschentrockner	243
Rauschen und Geräusche	243
Blick in den Himmel	249
Eine Musik die sich entzieht	250
Unabschließbare Wiederholungen von Wiederholungen und Lektüren von Meillassoux bis Lacan (aus den Notizbüchern 2013–2015)	250
Texte mit Anderen	301
Im Raum der Präsenz	309
Vom Gesamtkunstwerk zum Gesamtwerk	316
Gespräch mit Andreas Fellinger	316
Kunst ist das, was nicht ganz passt. Klangkunst-Fragebogen von Stefan Fricke	319
Mit der Wahrnehmung die Wahrnehmung widerlegen Gespräch mit Rainer Nonnenmann	324
Texte über Andere	331
Das Alte im Neuen. Über den Umgang mit musikalischer Weltliteratur in der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts	333
Zwölf Töne im Exil	337
Hauer und die Konzeptkunst	337
Präsenz und Repräsentation	339
Die Fra-Angelico-Fresken von San Marco	339
Werktexte	349
Ensemble	351
TRAKTAT	356
2 HALBE KREISE /3 SOLOS	357
OHNE TITEL 1–5	358
OHNE TITEL /3 FLÖTEN	358
ANNAHME 2	359
LA FLEUR DE TEREZÍN	359
3 MINUTEN FÜR BERENICE	360
VERKÜNDIGUNG	361

WEISSE LITANEI	362
ANFANGEN (: AUFHÖREN)	363
OHNE TITEL / 14 INSTRUMENTALISTEN	364
OHNE TITEL / 3 KLAVIERE (1-6)	364
GRISAILLES (1-100)	364
OHNE TITEL / 2 KLARINETTEN 1-6	365
REGENSTÜCK 1-6	366
REZITATIV UND ARIE	366
STÜHLE, BAMBUS, SONNENAUFGANG, SONNENUNTERGANG	368
IEAOV	369
IEAOV: HOMAGE TO THE SQUARE	374
QUADRATUREN	375
WEISS/WEISSLICH 18	382
TUBA UND RAUSCHEN	383
ORTE: ST. ANNA IN ZEPERNICK	383
WEISS/WEISSLICH 35	384
VOICES AND PIANO	384
OPERA/WERKE: STADTOPER GRAZ IN 7 AKTEN	385
OPERA/WERKE: STADTOPER GRAZ	389
FALLSTUDIE	393
HÖREN	394
WARTESCHLANGE	395
AMTSSEE BEI REGEN	396
(THE TRUTH OR: HOW TO TEACH THE PIANO CHINESE)	396
POINTS AND VIEWS	397
INSTRUMENTS &: WACHSTUM UND MASSENMORD	398
DIE SCHÖNSTEN SCHLAGER DER 60ER UND 70ER JAHRE	399
Liedtexte	401
Trotzdem	403
Marx-Etüden	406
Kanonak	408
Der Lügner. Skizzen zu einer Szenen-Montage	409
Die Puppe	413
(Motette)	414
Gedicht (nach R. Chandler)	416
Ins Nasse	417
2 Wiener	419
Weisse Litanei	420
Das Wirkliche als Vorgestelltes	422

Text als Musik	427
WEISS/WEISSLICH 11A + B	428
Einführung	428
Musik als Text	479
WEISS/WEISSLICH 3	481
WEISS/WEISSLICH 7: KREIS	482
WEISS/WEISSLICH 7: N. K. HALLWAY PIECE	483
WEISS/WEISSLICH 7: WALL DRAWING	485
WEISS/WEISSLICH 11C-F	486
WEISS/WEISSLICH 17A: KLAVIER UND RAUSCHEN	487
WEISS/WEISSLICH 17B: VIOLINE UND RAUSCHEN	488
WEISS/WEISSLICH 17C: KLEINE TROMMEL UND RAUSCHEN	489
WEISS/WEISSLICH 20: EIN ODER MEHRERE BECKEN	490
WEISS/WEISSLICH 33: „DIE FARBE DER NÄHE“	491
ANTI AUTORITÄRE ETÜDE	492
STADT OPER GRAZ: DIE HANDLUNG	493
FROM INSIDE OUT	496
LISTENING PIECE IN 2 PARTS	497
NOISE TO ENERGY (WEISS/WEISSLICH 32F)	499
Aufhören!	512
Register	513

Das Blaue vom Himmel

Zum Geleit

„Das Blaue vom Himmel“ ist bekanntlich das was gelogen ist. „Das Blaue vom Himmel“, ein Stücktitel von 1995, ist also ein Warnschild, nicht allzuleicht hereinzufallen auf die ausgelegten Tücken. Der Titel bekennt ganz offen, dass das Stück nicht das ist, als was es (zuerst) erscheint. Es geht darin um die bewusste Irreführung, die Illusion, aber, wie ich hoffe, auch um etwas wie „Das Reale einer Illusion“ – so der Titel eines Buchs von Alenka Zupančič, welches in meinem jüngsten Text, „Eine Musik die sich entzieht“, ein wichtiges Argument liefert. Dieses Nicht-das-Sein-als-was-es-zuerst-erscheint bezeichnet wohl auch das Verhältnis von Musik und Schriften. Die Schriften sind kein vom ‚Werk‘ unabhängiges Denken. Keine Philosophie. Sie sind nicht verständlich ohne die Musik, die sie begleiten. Sie sind selbst Teil des ‚Werks‘ und nur verständlich in Bezug auf das Ganze. Fast nur ausnahmsweise jedoch sind die Schriften so etwas wie Werktexte oder Werkerläuterungen. Viel öfter geht es um bildende Kunst, Architektur, Philosophie, Musikgeschichte oder auch Fragestellungen an das noch nicht existierende Werk. Und selbst viele der als solche ausgewiesenen Werktexte sind ‚in Wirklichkeit‘ etwas anderes. Musik und Texte sind wie zwei Beine des ‚Werks‘, sie tragen es. Sie sind aber auch das, was das Gehen ermöglicht: ein Schritt auf der einen Seite ist die Voraussetzung für den Schritt auf der anderen Seite – na gut: manchmal hüpfte ich auch einbeinig, um mit demselben Bein einen Schritt weiter zu landen. Oder: Es handelt sich hier gar nicht um einen Zweibeiner, sondern um einen Drei- oder Mehrbeiner – gar einen Käfer? Das Zeichnen und Photographieren gehört – in nicht ganz so extensivem Ausmaß – schließlich auch noch zur Schrittfolge. Aber niemals betrachte ich die anderen Beine (Aktivitäten) als etwas anderes, als selbst die Musik (oder ein Aspekt von ihr) zu sein oder zumindest zu imaginieren. Von allen Aspekten (Beinen) findet sich etwas hier, und unter der Rubrik „Musik als Text“ findet sich sogar eine Auswahl von Partituren im Format der Prosa oder eben einem anderen buchverträglichen Format. Dem vorliegenden Medium entsprechend widmet sich der größte und systematischste Teil aber der Zusammenstellung der Schriften.

Der Nährboden aller meiner Arbeit sind meine Notizbücher. In sie notiere ich nicht nur Überlegungen zu möglichen künftigen Stücken, sondern auch Gedanken und Reflexionen zu allgemeineren Themensträngen. Begleitet werden solche Einträge oft von flüchtigen Zeichnungen, die keine Bebilderung sind, und schon gar nicht visuelle Kunst, sondern eine abkürzende Darstellung, ein Stenogramm für das jeweilige gedankliche oder musikalische Konzept. Der wichtigste Grund für diese Notizen ist der, vergessen zu dürfen. Es geht darum, den jeweiligen Gedanken rasch irgendwohin ablegen zu können,

und den Kopf wieder frei zu haben für die jeweilige aktuelle Arbeit. Und das funktioniert auch: Tatsächlich vergesse ich das Vorhandensein von durchaus interessanten Stücken oder Stückkonzepten – bis ich vielleicht viele Jahre später wieder darüber stolpere, und denke, hoppla, warum hab ich das noch nicht längst veröffentlicht? Vermutlich enthalten die Notizbücher zehnmal soviel Text wie der veröffentlichte, zehnmal so viele Stücke wie die realisierten. Wann immer ich also nach einem Textbeitrag oder nach einem Stück gefragt werde, beginne ich zuerst in meinen Notizbüchern zu blättern und wähle daraus, was mir zur Anfrage passend erscheint. Im Grunde ist also alles schon da, wonach gefragt wird. Tatsächlich sind nun viele der Texte Zusammenstellungen („Kompositionen“) solcher bereits existierender Einträge. Und da ich so gut bin im Vergessen, kommt es auch häufig vor, dass ich ein und dieselbe Passage in verschiedenen Texten verwende, das wären dann die Refrains dieses Buchs.

Die Texte 1982–2015, in der ersten großen Abteilung des Buchs, sind chronologisch geordnet, aber das erwähnte Montageprinzip führt zu verwickelten, möbiusbandartigen Chronologien, sodass etwa der erste längere Text „Ausdruck/Sonate“ mit „1982–2007“ datiert sein kann. Mit den darauffolgenden Texten verengt sich das Datum trichterförmig, „Metaphern“ 1983–2004, „Hören um zu Sehen“ 1984–2000, etc., um mit „Kultur und Katastrophe“ zum ersten Mal einem nicht collagierten Text zu begegnen, der auch gleichzeitig meine erste Text-Veröffentlichung aus dem Jahre 1989 ist. Diese Anordnung bringt mit sich, dass nun am Anfang ein normalsprachlicher, beinahe musikwissenschaftlicher Text über das Ausdrücken zu stehen kommt, ein Inhalt, der mir persönlich sehr wichtig ist, da er insbesondere in seiner Diskussion der musikalischen Rhetorik auf etwas verweist, das mir ganz und gar unterbelichtet erscheint. Darauf folgt mit „Metaphern“ ein Text, der viel vom eigenen Werdegang und den dahinterliegenden Konzepten berichtet, gefolgt von einer eher ‚poetisch‘ zu nennenden Reflexion über die Durchdringung des Visuellen und Akustischen. Somit wäre das gedankliche Feld abgesteckt, und kann nun in weiteren Texten und ergänzenden Materialien ausdifferenziert werden.

Der Charakter der Texte ist also recht unterschiedlich und variiert zwischen Essay, Notizbucheintrag und Poesie. Unterschiedliche Layouts einerseits, aber auch ein gewisser spielerischer Umgang mit und Abweichungen von der Normschrift wollen die Unterschiede im ‚Ton‘ der Schriften zur Darstellung bringen. Textcharaktere, mit spärlichen oder gar fehlenden Satzzeichen etwa sind meist getragen von einem gewissen ‚heiligen‘ Ton, sie sind fast ‚Gebete‘. Das Vorbild dafür sind jene heiligen hebräischen Texte, die ohne Satzzeichen und ohne Punktierung geschrieben wurden – diese hätten die Schrift beschmutzt.

Der jüngste und längste Text dieses Buchs schließlich ist das schon erwähnte „Eine Musik die sich entzieht“. Darin wird der geradezu anmaßende Versuch unternommen, die Philosophie in die Grenzen zu verweisen und auf mögliche Grenzüberschreitungen der Musik zu zeigen: auf das, worüber die Philosophie *schweigen* muss. Meine Hoffnung/meine Wünsche für das Buch gehen in die Richtung, ein paar unaufhörliche wenn nicht ewige Fragen einem Beleuchtungswechsel zuführen zu können..

Die Welt und ihr Ende

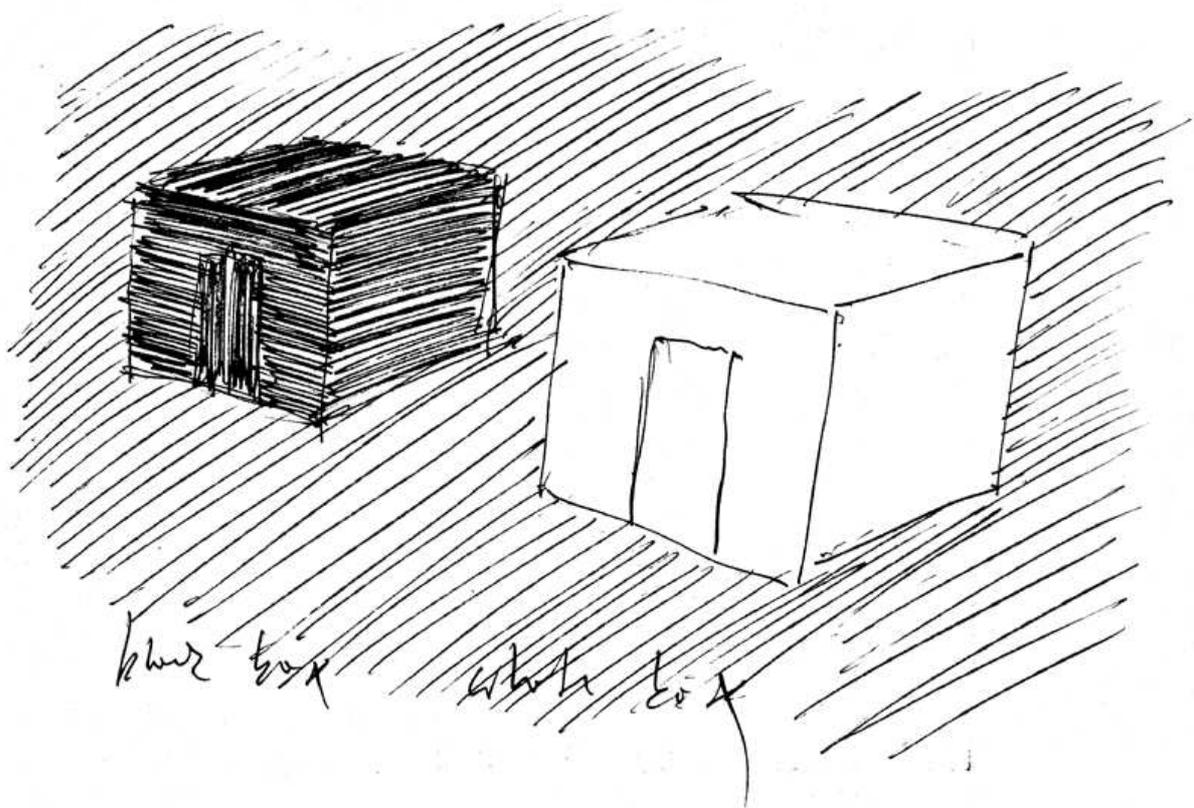
1.

einen Moment noch
einen Moment noch, bitte
einen Moment wird's noch dauern
das hört nicht so schnell auf
das geht noch eine Zeit
das dauert
das dauert noch

2.

so.

4/91



black box/white box, 2012

Texte 1982–2015

Ausdruck / Sonate

Das Nachdenken über das Thema „Ausdruck“ hat ein paar Dinge verändert bei mir oder zumindest zurechtgerückt. Ich hätte nicht gedacht, dass ich mit Ausdruck allzu viel am Hut habe. Kaum hatte ich aber begonnen, meine eigenen – überraschend reichhaltigen – Notizen, die sich über die Jahre hin angesammelt hatten, vor mir auszubreiten, war klar, dass ich das Thema nicht mit wenigen Anmerkungen wieder ad acta legen würde.¹ Ich stelle nämlich fest, dass es in einem wahrnehmungstheoretischen Sinn gar nichts anderes gibt als Ausdruck, dass es aber infolgedessen – gerade wegen der umfassenden Bedeutung von Ausdruck – umso wichtiger ist, verschiedene Abgrenzungen vorzunehmen, und zwar einerseits zum weit verbreiteten, rhetorischen Ausdrücken und zur Ausdrucksmusik hin; aber auch zur diametral entgegengesetzten Vorstellung von Klang als Objekt und der darauf aufbauenden Idee eines intentions- (und also ausdrucks-)freien Agierens à la Cage.

Dies ist aber kein Text gegen etwas. Kein Text gegen Expression. Keiner gegen Intentionlosigkeit. Zwar ist Nein zu sagen der – evolutionär gesehen – menschlichste, geistigste, abstrakteste Vorgang überhaupt. Es geht aber nicht um Verweigerung. Es geht eher um eine höhere Form der Affirmation, die bereit ist, die Dinge hinter sich zu lassen. Dabei soll eine allzu geradlinige Cage-Nachfolge die Skýlla meines Textes sein, und Charybdis wäre dann die Nachfolge der klassisch-romantischen Ausdrucksrhetorik. Dass mich dabei Skýlla allein sechs Mann kosten kann, ist das Risiko, das ich eingehe.

Zwei Arten von Klang

Auf den ersten Blick gibt es Klang in zwei verschiedenen Existenzmodi: einmal als gegebenen und dann als intentionalen oder gestalteten. Der gegebene Klang ist, vereinfacht gesagt, der uns umgebende: das physikalische Objekt (Cage). Der intentionale Klang ist dann der an uns gerichtete: Klang als Ausdruck einer Intention (Schönberg).

1 Die Notizbücher, auf die hier zurückgegriffen wurde, datieren bis in die frühen Achtzigerjahre zurück, insbesondere das „Figuren“-Kapitel. Einige meiner Themenstränge wären bestimmt wissenschaftswürdig, aber der Text ist kein wissenschaftlicher – auch wenn er linearer angeordnet ist als die meisten meiner sonstigen Texte. Ich habe auch keinesfalls recherchiert, welche Vorarbeiten es schon gibt, die erwähnte Literatur besteht aus – sagen wir – zufälligen Begegnungen. Der Text dokumentiert, was mir irgendwann wichtig war oder noch ist, aber auch, was mir nach wie vor im zeitgenössischen Diskurs über Musik unterrepräsentiert, wenn nicht teilweise geradezu verdrängt erscheint.

Auf den zweiten Blick verdampft die scheinbare Objektivität des Unterschieds zwischen dem, was uns passiert und dem, was uns gesagt wird, zu einer Unterscheidung im Bereich subjektiver Wahrnehmung. Es hängt allein davon ab, ob wir in der jeweiligen Situation die Intentionalität eines Klangs aufzudecken imstande sind. Denn tatsächlich ist der gegebene Klang nur einer, dessen Intention (und in gewisser Weise: dessen Sprecher) wir nicht erkennen oder aber ignorieren oder ablehnen. Aber selbst die Ablehnung ist Intention. Und ohne die Intention nehmen wir rein gar nichts wahr. Autoverkehr ist für uns eine Äußerung der bedrohlichen Umwelt, eine Sinfonie dagegen eine Äußerung zum Zweck ästhetischen Genusses. Beide, Genuss wie Bedrohung sind – gut spinozistisch gesagt – Leiden.² Wir erleiden sie beide, wenn auch unterschiedlich konnotiert. Die Konnotation mag unterschiedlich sein, die Notwendigkeit zur Konnotation aber ist in beiden Fällen Voraussetzung zu deren Wahrnehmung.

Aus der Perspektive des Begriffs „Ausdruck“ können wir sagen, dass es keinen Klang gibt, der für uns nicht Ausdruck (von etwas /für etwas) wäre. Klang ohne Ausdruck gibt es nicht. Und das trifft als Prinzip auf jede Art von Wahrnehmung zu.

„Wherever I went, I always listened to objects“,³ sagte Cage. Es ist bekannt, wie sehr ihn das Problem der Isolierung der Klänge verfolgt hat. Nur als ganz und gar voneinander isolierte wären Klänge frei von jeder Beziehung, und erst damit wäre ihr Fürsichsein oder ihr Objektstatus gewährleistet. Die Ästhetik der amerikanischen Sechzigerjahre (und mit ihr John Cages) baut darauf auf, dass es Objekte gäbe und dass sie eine bestimmte Eigenschaft hätten. Cage selbst hat uns aber auch wissen lassen, wie ganz und gar er an dieser Isolierung gescheitert ist und die Klänge ihm unweigerlich wieder „zur Melodie wurden“, mit anderen Worten, eine Beziehung zueinander herstellten. Tatsächlich gibt es keine Objekte, sondern nur unser Verhalten, das etwas in unseren Augen zum Objekt macht. Den Klang als Objekt gibt es nicht. Klänge existieren nur als Relationen; als Relationen untereinander, aber vor allem als Relationen zwischen uns und den Klängen. Und es waren ausgerechnet zwei Komponisten aus seinem nächsten Umfeld, Tenney und Lucier, die Cage mit der Wirklichkeit der von ihm bekämpften Relationen konfrontiert haben. („Relationalität“ war ein Kampfbegriff der amerikanischen Sechzigerjahre-Kunst und Synonym für deren vermeintlichen Hauptfeind: das alte, in tausenderlei Beziehungen und Traditionen verstrickte, irrationale, metaphysische und als solches zu überwindende Europa.) Mit Tenney, der in „Critical Band“ die beobachterabhängigen Beziehungen zwischen Klang und Hörer thematisiert hat, stritt er sich über einen Begriff von „Harmonie“, für welchen Tenney einstand und den Cage anfangs als weiteren, dem relationalen Denken zugehörigen ablehnte. Oder Lucier, der ausgerechnet eine Relation, nämlich die Beziehung zwischen zwei Tönen, zu seinem Lieblingsgegenstand erwählte, indem er eben diese Beziehung als deutlich vernehmbares

2 Baruch de Spinoza, Die Ethik, Stuttgart: Reclam, 1977.

3 For the Birds. John Cage in conversation with Daniel Charles, London: Marion Boyars, 1981, 78.

drittes Element, nämlich als Schwebung, in einer nichtendenwollenden Anzahl von Stücken und Installationen vorführte. Die Schwebung ist genau das, was in den beiden sie hervorbringenden Tönen selbst gar nicht vorhanden ist, sie ist das, was entsteht, präziser Ausdruck einer Beziehung.

Mit dem Geist (und mit dem Ausdruck) ist es ebenso. Wir meinen, der Geist sei im Kopf. Aber Geist ist nicht da. Geist gehört nicht zu dem, was nicht (nur) ist. Geist ist das, was entsteht, wenn das-was-ist eine Beziehung aufnimmt zu einem anderen Seienden. Geist entsteht aus Relationen, so wie die Schwebung aus zwei benachbarten Tönen. Das habe ich bei Maturana⁴ gelernt.

Frei ist, wer keine Wahl hat. (Bei Kitarō Nishida heißt es so:
Der vor eine Wahl gestellte Wille hat bereits seine Freiheit verloren.)
Zum Konzept der Intentionlosigkeit.

Folgerichtig gedacht ist es ja, wenn in jenen US-amerikanischen Sechziger- (genauer eigentlich Fünfziger- bis Siebzigerjahren) unter der Annahme von Objekten und Klängen als Objekten, also Dingen, die von uns unabhängig existieren können, ein Individuum, welches diese Objekte hervorbringt, als entbehrlich erscheinen musste. – Nicht also das Hervorbringen (von Kunst, von Objekten, von Produkten, Konsumgütern) schien entbehrlich, sondern das mit allzu vielen unkontrollierbaren Eigenschaften ausgestattete Individuum.

Als historisch wirksamer Schachzug gegen die auratische Aufgeladenheit von traditionellen Kunstvorstellungen, gegen Geniekult und Kunstrausch sowieso, aber vor allem gegen jene klamm und eng gewordene Kunstauffassung, welche vom die Gesellschaft überragenden Künstler-Individuum geprägt war, ist das aus dem Buddhismus importierte (Nono sagte: „kolonialisierte“) Konzept der Intentionlosigkeit ganz sicher anzuerkennen, und die Unmenge an – wenn schon nicht befreiten Klängen (siehe weiter unten), so doch befreiten Künstlern, und den seit Anfang der Sechzigerjahre explodierenden künstlerischen Findungen in der Nachfolge Cages⁵ ist selbst ihre eigene Würdigung. Und schließlich war sie die dringend benötigte Gegenposition zur in Darmstadt ausgerufenen Stunde Null, die nie und nimmer eine war, und wo gleich hinter den „Structures“ von Boulez schon wieder die alte Rhetorik und Expression in den Stücken sich breit-

4 Humberto R. Maturana, *Der Baum der Erkenntnis*, Bern: Scherz, 1987.

5 Schematisierend könnten wir einerseits von einer Schönberg-, andererseits von einer Cage-Nachfolge sprechen. Letztere zählt nach wie vor zu den wichtigsten Einsprüchen gegen die Ausdrucksmusik und die (auf Schönberg gründende) europäische Fortschreibung klassischer Voraussetzungen; zu ihr zählen die die äußersten Grenzen des Reduktionismus abtastenden Komponisten der Wandelweiser-Gruppe um Antoine Beuger, Michael Pisaro und Jürg Frey, als auch eine junge US-amerikanische Komponistengeneration (zum Beispiel Bill Dietz, Matthew Marble, Doug Barrett und andere), welche unter Auslassung der Schönberg-Darmstadt-Komplexitäts-Tradition einen Ansatz verfolgt, der, auf dem von Cage vorgegebenen Pfad der Satie-Dada-Unbestimmtheit-Fluxus-Linie fortschreitend, nach Aktualisierungen und Hinterfragungen avantgardistischer Konzepte sucht.