

Porträt Peter Ablinger
von Sabine Sanio

1. Biographisches

"Was ist, wenn ich auf der Autobahn von Wien nach München fahre. Besonders nachts. Alles bleibt absolut gleich: der Seitenstreifen, die Überholspur, die Leitplanken, die regelmäßige Wiederkehr der Kilometerzähler; und wenn ich endlich aussteige, bin ich wieder in der Stadt. Unterwegs hat sich überhaupt nichts und insgesamt fast nichts verändert - und doch bin ich mit hoher Geschwindigkeit dahingerast und habe ein paar hundert Kilometer hinter mich gebracht. Ist das nun Prozeß? Oder ist das Statik?"¹

Für Peter Ablinger ist die Musik vor allem ein Wahrnehmungsphänomen. Das Besondere der musikalischen Wahrnehmung verdeutlicht er sich häufig durch den Vergleich mit der visuellen Wahrnehmung. So stößt er auf ungewohnte Qualitäten und Dimensionen der Musik. Dieser verfremdende Blick läßt sich direkt auf Ablingers eher ungewöhnliche Entwicklung als Komponist zurückführen.

Nach frühem Klavierunterricht hat sich der 1959 in Österreich Geborene und im oberösterreichischen Lenzing Aufgewachsene zunächst weder für die klassische noch für die Neue Musik begeistert, sondern für den Free-Jazz. Und statt Komposition studiert er Grafik. Diese frühen Eindrücke liefern ihm später zahlreiche Anregungen für sein Komponieren. So stammt sein Interesse für die musikalische Improvisation aus den Erfahrungen mit dem Free-Jazz.

"Improvisation ist eine Musikpraxis, deren tradierendes Medium nicht die Schrift, sondern das Gedächtnis ist. Improvisation hat mit Spontaneität nichts zu tun. Nichts mit Stehgreif-Erfindung oder plötzlichen Ideen. Reaktionsfähigkeit darf nicht mit spontaner Erfindung verwechselt werden. Allzu große Reaktionsbereitschaft ist im Jazz wie überall ein Negativ-Kriterium. Und Ideen gehören ins Varieté; sie verhindern das Eintauchen in den Bereich des Gedächtnisses den es zu reproduzieren und zu erneuern gilt."

Die Ausbildung zum Grafiker macht den Österreicher mit dem visuellen Denken und Darstellen vertraut, das zu einer entscheidenden Kontrastfolie für seine musikalischen Vorstellungen wird.

"Europäische Malerei formuliert Sichtweisen: das Verhältnis des Malers zum Dargestellten, seinen Blick darauf. Und damit den Blick des Betrachters. Das Dazwischen. Das, was zwischen Betrachter und Bild ist; das Sein, die Welt, die Erfahrung, Empfindung. Die Ikone ist abstandslos. Abstand tritt ein bei ihrer Reproduktion, bei der europäisch gewordenen, ästhetischen Betrachtungsweise. Ästhetik hat aber keinen Sinn bei der Ikone. Die Ikone IST (oder ist nicht). Es gibt da keine Abschätzung ihres Wertes durch auseinandergelegte Parameter, Kriterien. Es gibt keine Differenz zwischen Betrachter und Bild. Nichts dazwischen."

Die Berührung mit dem Jazz und der Malerei produziert zugleich eine Distanz zur klassisch-romantischen Musiktradition, die erheblich zu Ablingers eigenständiger Entwicklung als Komponist beigetragen hat. Diese Entwicklung beschleunigt sich 1979, als er den Komponisten Gösta Neuwirth kennenlernt, der sein Interesse für die notierte Musik unseres Jahrhunderts, beginnend mit Arnold Schönberg, weckt. Bald entstehen erste schriftlich fixierte Kompositionen. Nach Studien bei Haubenstock-Ramati in Wien geht Ablinger 1982 nach Berlin, wo er seitdem lebt. Er ist künstlerischer Leiter des 1988 von ihm gegründeten Ensembles Zwischentöne, in dem professionelle Musiker und Amateure zusammenarbeiten.

Ablinger arbeitet häufig an der Integration der verschiedensten Formen und Gattungen in einen musikalischen Kontext. Ein gutes Beispiel dafür ist die Komposition La Fleur de Terezín/Monolith I und II für Posaune und 12 Kassettenrekorder. Das Stück kombiniert installationsartige und konzertante Elemente. Während der Posaunist spielt, sind von den Kassettenrekordern im Kies knirschende Schritte zu hören. Diese Verfremdung der Konzertsituation steigert zugleich die Präsenz des Posaunenklangs.

2. Musiktexte

¹ Kursiv gesetzte Zitate stammen aus Texten und Interviews von Peter Ablinger

Seit geraumer Zeit notiert Ablinger Überlegungen, die ihn beim Komponieren beschäftigen. Manche dieser Notate werden überarbeitet und veröffentlicht. Diese Texte eröffnen einen guten Zugang zu Ablingers Denken wie zu seinem eigenwilligen musikalischen Werk. Denn Ablingers kompositorische Arbeit besteht zu einem großen Teil in der schlüssigen Formulierung seiner Fragestellung.

"Das Aufschreiben (auch dieser Zeilen hier) hat immer mit Vergessen zu tun: ich schreibe auf, damit ich es los werde, irgendwo deponiert habe, nicht mehr in meinem Kopf herumtragen muß, Platz habe für etwas anderes. Was ich aufschreibe, beginnt just in dem Moment, in welchem mir die Formulierung paßt, sich zu verändern. Überspitzt gesagt: in dem Moment, in dem es dasteht, stimmt es nicht mehr. Das gilt auch für aufgeschriebene Noten."

Selten läßt sich in Ablingers Texten auf Anheb ein Bezug zu vertrauten musikalischen Fragestellungen erkennen. Häufig berichten sie von ganz alltäglichen Eindrücken oder von der Begegnung mit Werken der bildenden Kunst, mit philosophischen oder mystischen Texten. Die Musik dieses Komponisten entsteht aus der Suche nach einem Verständnis für unsere Art und Weise, Erfahrungen zu machen. Deshalb versucht er Erfahrungen - oder zumindest die Gegenstände, die solchen Erfahrungen zugrundeliegen - zu konstruieren. Dann könnte man sie wie unter dem Mikroskop genau betrachten und sie deutlicher und intensiver als sonst erleben.

Ablinger befaßt sich nicht allein mit musikalischen Phänomenen, sondern versucht, dabei auch unsere Wahrnehmung zu reflektieren. Insbesondere interessiert er sich für alles, was die Wahrnehmung über- oder unterfordert. Mit seiner Musik will er Situationen erzeugen, die die vertraute Art des Hörens außer Kraft setzen, und mit dieser Irritation neue Erfahrungen bewirken.

"Das wäre jetzt ein guter Einstieg, um über Ein-Ton-Stücke zu sprechen. Das Phänomen beim Aufschreiben könnte eine Erklärung sein, warum es mir nicht langweilig wird, den gleichen Ton immer wieder hinzuschreiben. Wenn ich so auf eine Reihe gleicher Noten zurückschaue, dann sehen sie aus, sagen wir, wie die Randsteine einer Landstraße. Einer kippt mehr nach links, der andere mehr nach rechts, nie bilden sie wirklich eine Reihe, und von jedem Ton aus sehen die zurückliegenden wieder anders aus. Eine zweite Tonhöhe einzuführen, käme mir viel zu weit hergeholt vor. Viel zu dramatisch! Höchstens für eine Oper geeignet!"

Dahinter steht das Interesse für musikalische Phänomene, die einer an diskursiven Erzählstrukturen orientierten Wahrnehmung kaum zugänglich sind. Zu diesen Phänomenen zählt pauschal gesagt alles, was den Klang als solchen und seinen Charakter betrifft, besonders jedoch das Phänomen der Klangfarbe.

3. Der Klang und seine Erzeugung

Eine wichtige Rolle bei der Wahrnehmung von Musik spielt das Wissen darüber, wie das, was wir gerade hören, erzeugt wird. Musik ist eine Tätigkeit, für die man eine bestimmte Haltung entwickeln muß. Die Bedeutung dieser Haltung für den musikalischen Zusammenhang hat Ablinger in verschiedenen Kompositionen reflektiert. So ist das Thema der Komposition Anfangen(:Aufhören) für Violine in Bratschenstimmung die Haltung eines Interpreten, der einen abrupt einsetzenden Klang erzeugt. Gewöhnlich geht man mit einem solchen Effekt sparsam um, meist findet er sich an bestimmten Stellen, etwa am Anfang der Komposition oder am Anfang eines Abschnitts. Es muß geradezu paradox wirken, wenn der abrupte Beginn im Mittelpunkt einer Komposition steht, da sich die Überraschung, die jeder Neuanfang auslöst, kaum über die Dauer eines ganzen Stückes aufrechterhalten läßt.

Anfangen(:Aufhören) beleuchtet die Haltung des Anfangens in verschiedenen Perspektiven und bürstet sie gewissermaßen gegen den Strich. Durch die ständige Wiederholung verändert sich diese Haltung - ebenso wie die Klänge und die Haltung des Publikums. Doch im Verlauf der Aufführung wird allmählich erkennbar, wie sich das Anfangen gegen die Wiederholung behauptet: der Kern, das unverzichtbare Element jedes Anfangs schält sich heraus. Dadurch kommt das psychologische Moment, das unter dem Begriff des Ausdrucks als integrales und unverlierbares Element unserer musikalischen Tradition gilt, in dieser Untersuchung einer musikalischen Haltung gewissermaßen isoliert zur Erscheinung. Zugleich scheint die Haltung des Interpreten mit der Form der Musik zu verschmelzen, ein für Ablingers Auffassung der musikalischen Form entscheidender Vorgang.

"... das habe ich von Schauspielern gelernt, die diesen Begriff genau so verwenden. Das hat mir sehr geholfen, dieses angelernte 'in Formkategorien denken müssen' aufzugeben. Form ist die Haltung, die Art, wie ich auftrete, wie ich ein Stück denke, wie ich das durchhalte."

Die Verschränkung von Unvermitteltheit und Wiederholung ist in Anfangen(:Aufhören) mit der konsequenten Reduktion des verwendeten Tonvorrats aufs absolute Minimum verkoppelt. Wie verschiedene andere Kompositionen Ablingers aus der ersten Hälfte der 90er Jahre kennt dieses Stück fast nur eine Tonhöhe. Dadurch wird die Wiederholung weiter verstärkt. Zugleich unterliegen Dauer, Lautstärke und Dynamik sowie die Art und Weise, diesen einen Ton auf der Geige zu erzeugen, ständigen Veränderungen.

Die Reduktion des Tonvorrats zielt darauf, unsere gewohnte und selbstverständlich gewordene Wahrnehmung außer Kraft zu setzen, so daß Phänomene Beachtung finden, die wir sonst kaum wahrnehmen. Die monotone Tonhöhe bedeutet für den Hörer eine Unterforderung der Aufmerksamkeit, die das Hörverhalten unmittelbar verändert. Diese ungewohnte Situation führt leicht zu Frustrationserscheinungen wie Ärger oder Langeweile. Begreift man diese Unterforderung jedoch als Herausforderung, dann kann man in dieser Situation relativer Ereignislosigkeit zahlreiche Ereignisse entdecken, die gewöhnlich unbeachtet bleiben. So finden sich in Anfangen(:Aufhören) etwa Überlagerungen verschiedener Zeitstrukturen mit einer beim ersten Hören kaum zu erfassenden Komplexität. Trotz der anfänglichen Unterforderung wird die Differenziertheit der Wahrnehmung schließlich enorm gesteigert.

In Anfangen(:Aufhören) gilt Ablingers Interesse neben der Zeit vor allem der Klangfarbe. Ihre Differenzierung ergibt sich aus den Aktionen des Interpreten, besonders aus Unterschieden in der Griffund Bogentechnik bei der Tonerzeugung. Die unveränderte Tonhöhe betont die Wechsel in Materialität, Dynamik und Charakter, das Gefühl von Gleichförmigkeit kommt gar nicht erst auf, schließlich bemerkt man sogar die Monotonie der Tonhöhe kaum noch.

Anfangen(:Aufhören) vollzieht minutiös nach, wie sich eine Haltung gegen die Abnutzungs- und Auflösungseffekte einer unablässigen Wiederholung realisieren und aufrechterhalten läßt. Insofern ist diese Musik für Hörer und Interpret auch eine Übung. Beide müssen sich immer wieder auf das Überraschende, Unvermittelte des Anfangens einlassen, ohne in der Wiederholung zu ermüden. Wem dies gelingt, dem eröffnet sich allmählich und unerwartet zwischen dem gleichsam aus dem Nichts kommenden Beginn und der Kontinuität und Vertrautheit versprechenden Wiederholung ein eigener Raum. In diesem Raum werden Klänge hörbar, die in ihrer Eigenart und Unverwechselbarkeit über den bloßen Gegensatz von ewiger Wiederkehr und absolutem Neubeginn -hinausweisen.

4. Die Gestalt der Zeit

In gewisser Hinsicht entfaltet Ablingers Vorgehensweise die Kehrseite von Schönbergs Einsicht, daß jede Variation eine Form von Wiederholung ist, weil irgendetwas immer unverändert wiederkehrt. Ablingers Umkehrung besagt, daß sich auch bei einer Wiederholung immer etwas ändert und deshalb auch jede Wiederholung eine Variation darstellt. Vollständige Wiederholung gibt es ebenso wenig wie vollständige Variation.

Mit Hilfe repetitiver Musikformen steigert Ablinger unsere Fähigkeit, jede einzelne Wiederholung als einmaliges, unverwechselbares Geschehen zu erleben. Erkennbar wird die Vorstellung einer wirklich gegenwartsbezogenen Erfahrung, bei der Vergangenheit und Zukunft, Erinnerungen und Erwartungen die Wahrnehmung des aktuellen Geschehens weder beeinflussen noch beschneiden.

Doch in der realen Erfahrung sind die einzelnen Phänomene für den Hörer von Anfangen(:Aufhören) trotz der Abruptheit jedes neuen Einsetzens nicht vollständig isoliert voneinander. Um die Multiperspektivität unserer Zeitwahrnehmung zu betonen, hat Ablinger verschiedene Zeitstrukturen komponiert, die für unterschiedliche Zeitwahrnehmungen - von der streng seriellen über die konstruktivistische bis hin zur konventionell dramatischen - stehen. Durch diese Überlagerungen erscheint die Musik als in sich äußerst differenzierter, extrem vergrößerter Augenblick. Der Zeitverlauf scheint sich zu verlangsamen und verliert die Zielgerichtetheit, die für unsere gewöhnliche Zeitwahrnehmung so charakteristisch ist.

"Denken als lineare Verzeitlichung findet seinen Gegensatz im Hören. Das Hören ist diejenige Wahrnehmungsfunktion, die des Gleichzeitigen am ehesten fähig ist. Das Hören ist kugelförmig, und Zeit läßt es uns als Illusion erfahren."

5. Musik als Raum

Neben den Ein-Ton-Stücken befaßt sich Ablinger seit längerem mit dem entgegengesetzten Versuch, das Klangtotal zu komponieren. Mit Hilfe traditioneller akustischer Instrumente waren seine Vorstellungen nicht zu realisieren. Deshalb experimentiert der österreichische Komponist seit ungefähr zwei Jahren intensiv mit den Möglichkeiten elektronischer Klangerzeugung.

"Debussy sagte: Ich nehme alle Töne 'nehme diejenigen weg, die mir nicht gefallen und lasse die übrig, die mir gefallen. Debussy dachte bei 'alle Töne' wahrscheinlich ans Klavier und bestimmt nicht ans weiße Rauschen. Bei mir hat die Vorstellung vom weißen Rauschen als der Summe aller Klänge die Idee der Komplementarität geweckt. Die Vorstellung also, daß zwei farbig empfundene Spektren sich zu Weißem Rauschen aufaddieren ließen. Oder, daß man mit instrumentalen Mitteln ein gleichmäßiges Rauschen instrumentieren könne, wenn man nur die genaue Kombination kenne. Oder, eben wie Debussy, diesmal vom Rauschen einen Teil wegzunehmen, um zu sehen, was übrig bliebe."

In verschiedenen elektronischen Studios hat Ablinger Möglichkeiten überprüft, den Klang des Weißen Rauschens zu verändern. Zunächst wirkt dieser Gedanke paradox, da das Weiße Rauschen als Klangtotal eigentlich unveränderlich sein müßte, doch Ablinger wurde recht schnell fündig.

Als entscheidend erwies sich die Filterwirkung des Raums: da jeder Raum die Klänge, die wir hören, filtert und manche Frequenzen verstärkt, andere unterdrückt, kann schon eine Phasenverschiebung oder -veränderung des Weißen Rauschens den Höreindruck verändern. Verteilt man Weißes Rauschen mit Hilfe von Filtern auf mehrere Lautsprecher, dann erzeugt bei unverändertem Gesamtklang jede neue Verteilung des Rauschens auf die Lautsprecher einen anderen Raumeindruck, so als würde jedesmal der Abstand der Wände oder die Höhe des Raums verändert.

Die Komposition Veronika für Violine und Rauschen verarbeitet einige Einsichten über den Komplementaritätseffekt des Rauschens. Die klangliche Gestalt eines Violintones wird mit einem Rauschen in der Farbe des Formanten dieses Violintons elektronisch imitiert. Die Farbe des Violintons drückt sich im Rauschen genauso ab wie das Christusbild im Tuch der Heiligen Veronika, an die der Titel der Komposition erinnert.

Die extrem statische Komposition läßt dem Hörer viel Zeit, die verschiedenen Klangfarben und ihr Verhalten untereinander kennenzulernen. So lernt man in den ersten Teilen, daß das gefärbte Rauschen den Violinton verdeckt, wenn beide zusammen erklingen, und daß das Rauschen zugleich die Klangfarbe des Violintons intensiviert. Dagegen kann man in der Kombination mit dem komplementären Rauschen, der Differenz zum Weißen Rauschen, den Violinton optimal hören. Schließlich wird im letzten Teil des Stückes mit zwei verfremdeten Versionen der Bandaufnahme eines Spaziergangs eine ganz neue Dimension eingeführt. Die elektronische Verfremdung liefert ein Abdruck der Bandaufnahme im Filter des inversen Rauschens. Die akustische Verfremdung erklingt in der Violine als Imitation der elektronischen Version.

Für Ablingers gegenwärtiges Komponieren hat eine im elektronischen Studio entwickelte Technik der Klangbearbeitung zentrale Bedeutung gewonnen, mit deren Hilfe er ein musikalisches Geschehen aus der zeitlichen Sukzession in die Gleichzeitigkeit transformieren kann. Diese Technik bezeichnet er als Verdichtung, technisch geht es um die Überlagerung von Klängen zu flächigen Klangstrukturen. Schon mit einem einzigen Instrument entsteht bei hoher Verdichtung ein ans Rauschen erinnerndes Klangtotal in der Farbe des Instruments.

"Tatsächlich gibt es die Fläche nicht in der Musik - genausowenig wie die Linie. Schon der ausgehaltene Ton ist mit seiner Obertonstruktur zumindest eine Fläche. Tatsächlich aber sind Linie und Fläche Abstraktionen, die uns die 2-Dimensionalität des Notenpapiers diktiert hat. Spätestens seit den Verdichtungen instrumentaler Klänge weiß Ich, daß es keine Fläche geben kann in der Musik. Es kann nur eine mehr oder weniger starke Homogenität geben in der Art eines wolkenlos blauen Himmels: Niemand würde auf die Idee kommen, den Himmel als Fläche zu empfinden - außer vielleicht ein Maler ... "

6. Die Farbe der Musik

Die äußerst dichten elektroakustische Synthesen unterscheiden sich nur in Farbe und Oberflächenstruktur. Je mehr Material verdichtet wird, desto dichter die Struktur des Klangs, bis einzelne Klänge kaum noch zu unterscheiden sind. Die Zeit, diese grundlegende Dimension unserer Wahrnehmung, hat aufgehört, eine Dimension der Klangstruktur zu sein. Der Klang scheint in der Zeit still zu stehen. Ablinger spricht vom

Hochklappen der Zeit in den Augenblick, Ergebnis seiner Suche nach einer Möglichkeit, die Zeit aufzuheben. In der Verdichtung präsentiert sich die Vorstellung von der Klangfülle einer absoluten Gegenwart.

Wahrnehmungspsychologisch gilt für die auf diese Weise entstehenden Klangflächen Ähnliches wie für die Ein-Ton-Stücke der frühen neunziger Jahre: Beide Male werden gewohnte Erwartungen an die Musik enttäuscht. Wirken die Ein-Ton-Stücke eher als Unterforderung, so sind die Kompositionen des Klangtotals für den Hörer eine Überforderung. Ein ähnlicher Gegensatz läßt sich im Charakter des musikalischen Phänomens beobachten. Bei den Ein-Ton-Stücken schrumpft es zusammen zu einem winzigen Detail im Wahrnehmungsfeld, das wie unterm Vergrößerungsglas gehört werden kann. Bei den Kompositionen des Klangtotals dagegen besitzt es tendenziell unbegrenzten Charakter, ist als Gestalt kaum noch zu erfassen und verschmilzt geradezu mit dem Hintergrund und sogar mit dem Wahrnehmungsfeld. Es steht für die Utopie einer unmittelbaren Erfahrung, die die ganze Fülle des gerade präsenten Augenblicks erfassen könnte.

In der Reihe Weiß/Weißlich befaßt sich Ablinger seit 1980 mit dem Rauschen. Die Studie Weiß/Weißlich 22 führt den Effekt der Verdichtung exemplarisch vor. Sie besteht aus sechs Teilen von jeweils vierzig Sekunden Länge mit verdichteter Orchestermusik von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Bruckner und Mahler. Die Auswahl der Komponisten ergab sich nahezu von selbst, da nur Komponisten mit einem großen sinfonischen Oeuvre in Frage kamen. Jeweils sechs bis acht Stunden Musik wurden verdichtet. Das Resultat sind ans Rauschen gemahnende, statische und ereignislose Klangstrukturen, die sich in ihrem Charakter deutlich voneinander unterscheiden.

Erfahrungen mit der Verdichtung sind auch in Ablingers neue Kompositionsreihe mit dem Titel Instrumente und ElektroAkustisch Ortsbezogene Verdichtung (IEAOV) eingegangen. Wie der komplizierte Titel besagt, sind hier auch traditionelle Instrumente beteiligt. Die elektronische Verdichtungstechnik heißt wegen der unmittelbaren Arbeit mit den Klängen "akustisch» und "ortsbezogen", weil sie mit den beteiligten Instrumenten während des Konzertes hergestellt wird.

In dieser neuen Kompositionsreihe sind bisher drei Stücke entstanden, Läuterung des Eisens für Saxophon, Klavier und Schlagzeug, Portraits für zwei Violinen sowie Das Blaue vom Himmel für Cello. Jede dieser Kompositionen erkundet andere Aspekte der Klangfarbe. Dabei spielen die Klangfarben-Kombinationen der unterschiedlichen Instrumente eine wichtige Rolle. Ähnlich wie bei der Verdichtung von Orchestermusik in Weiß/Weißlich 22 haben diese Kompositionen einen mehr oder weniger statischen Charakter. Der Hörer hat genug Zeit, um allmählich die Eigenarten des Klangs zu entdecken.

In Läuterung des Eisens wird die Statik durch die streng symmetrisch konstruierte Zeit noch betont. Die Musiker spielen während des sechszwanzigminütigen Stückes ununterbrochen, jede Verdichtung erklingt fünfzehn Minuten lang, ihr Einsatz erfolgt im fünfminütigen Abstand. Am Anfang spielen die Instrumentalisten dreißig Sekunden allein. Dann wird die Klavierverdichtung zugeschaltet, fünf Minuten darauf die des Schlagzeugs und nach weiteren fünf Minuten die des Saxophons. Nun, in der Mitte der Komposition, hört man fünf Minuten lang alle Verdichtungen zusammen, dann wird die Klavierverdichtung, fünf Minuten später die des Schlagzeugs abgeschaltet. In den letzten fünf Minuten erklingt nur das verdichtete Saxophon zusammen mit den Instrumentalisten. Am Ende spielen die Musiker wie zu Beginn dreißig Sekunden lang allein.

Jede Komposition dieser Reihe erkundet andere Aspekte der Klangfarbe. Durchgängig ist auch der statische Charakter, der bei einer Aufführung ganz allmählich und unwillkürlich auch die Haltung des Hörens verändert, bis im Eintauchen in die Klangfarbe ihre innere Dichte und Komplexität erfahrbar wird.