

# Vom Neuen, das immer schon da war

Peter Ablinger im Email-Dialog (14. Mai 2021)

mit Nikolaus Gerszewski

## Musikbegriff

*Lieber Peter, zum Einstieg erst einmal eine sehr allgemeine Frage: Wie ist dein Verhältnis zum Begriff der Musik, und zur Kategorie des Neuen?*

Persönlich ziehe ich den Begriff Musik jedem Ersatzbegriff wie Klangkunst etc. vor; jedoch, altmodisch wie ich bin, kann ich ganz gut auf das Neue verzichten. Meine Praxis ist nicht Neue Musik, sie ist Musik.

*Das hindert dich dennoch nicht daran, die gefühlten Grenzen der Musik gelegentlich in die Bereiche der Klanginstallation und der Konzeptkunst hinein, zu überschreiten. 2008 hattest du in Berlin eine Ausstellung im Haus am Waldsee (einem Ausstellungsraum für Gegenwartskunst); dort wurde unter anderem dein berühmtes „Sprechendes Klavier“ gezeigt. Davon abgesehen verwendest du in deinen Kompositionen gerne auch außermusikalisches Klangmaterial wie Sprache, Verkehrslärm oder elektronisches Rauschen. Warum ist dir der Dachbegriff Musik dennoch wichtig, und wie würdest du sie definieren?*

Die Musik „definiere“ ich, indem ich daran arbeite. Jedes einzelne Stück bedeutet potentiell eine kleine Verschiebung dieser Definition. Wenn ich Materialien mit einbeziehe, die vor wenigen Jahrzehnten noch nicht als „Musik“ gehandelt wurden, geht es mir aber gar nicht so sehr um eine Erweiterung des Musikbegriffs, und schon gar nicht um „Multimedia“. Es ist eher so, dass ich mein eigenes Zuhause manchmal ein Stück weit verlassen muss, um es besser zu verstehen. Ich betrachte dann die Musik zum Beispiel aus dem Blickpunkt der bildenden Kunst, aber letztere interessiert mich dabei gar nicht, nur ihr Blickpunkt, ihr Blick auf „meine“ Sache, die Musik.

*Kannst du etwas darüber sagen, inwiefern die Musik (oder deine Musik) aus dem Blickpunkt der bildenden Kunst anders aussieht: Was genau verändert sich dabei? Kannst du vielleicht ein konkretes Beispiel nennen für etwas, das du von einem Ausflug in die bildende Kunst mit nachhause gebracht hast?*

Da gäbe es viele Beispiele. Um ein paar anzudeuten: Meine Konzeptionen zum Thema „Rauschen“ waren immer auch sekundiert vom Blickpunkt „Monochromie“, etwas, das es in der Musik so nicht gab. Ähnlich ist es mit meinen „phonorealistischen“ Arbeiten, wo ja schon im Begriff die Ableitung vom Photorealismus anklingt. Und um das Hören als solches zu thematisieren, und zwar als unabhängig vom Gehörten – was unter Umständen dazu geführt hat, auf Klang ganz zu verzichten –, musste ich das klassische Konzert-Setting erstmal verlassen und auf andere Präsentationsformen und Materialien zurückgreifen, welche das Hören für mich beobachtbar machen

konnten (siehe etwa viele Stücke der „Weiss/Weisslich“-Reihe).

*Na ja, es gibt die „Composition 1960 #7“ von La Monte Young und etwa zeitgleich die „Monotone Symphony“ von Yves Klein. Seither gibt es ja das Genre „Drone“, das meiner Ansicht nach das akustische Gegenstück zur monochromen Malerei darstellt. Das Rauschen entspricht eher der Farbe Grau, das heißt, einer unreinen Mischung aller Farben, und ist ein Sonderfall. Aber Merzbow beschäftigt sich seit 1979 mit dem Phänomen des unterschiedlich farbigen Rauschens. Deine Position unterscheidet sich natürlich von der obengenannten darin, dass sie anästhetisch ist – vielleicht nicht generell, aber im Bezug auf die Rausch-Stücke würde ich das schon sagen. In der Drone und Noise Music geht es ja nicht um eine Untersuchung des Hörens, sondern eher um Psychoakustik (La Monte Young spricht von „Dream Music“).*

*Der Phonorealismus ist demgegenüber tatsächlich etwas, das es in der Musik vor deiner so noch nicht gab. Wahrscheinlich ist er auch erst durch die digitale Technologie möglich geworden; oder wäre es prinzipiell auch ohne Computer möglich, zum Beispiel das Frequenzspektrum einer menschlichen Stimme umzurechnen auf Instrumentaltöne?*

Ein D-Dur-Dreiklang (wie bei Yves Klein) ist für mich keine Fläche, auch wenn sich in der Zeit nichts ändert. Das gilt gleichermaßen für eine reine Quinte (wie bei La Monte Young) oder einen Drone. Einigermaßen texturlose, mehr oder weniger glatte Flächen sind mir persönlich bei Merzbow erst ab den Neunzigerjahren bekannt – und das auch erst seit wenigen Jahren. Ich sage nur: Für mich ist das so. Ich suchte etwas anderes, etwas, das ich in der Musikgeschichte nicht finden konnte – ganz abgesehen davon, dass ich als neunzehnjähriger Jazzer sowie so kein einziges deiner Beispiele kannte. Aber ich kannte Mondrian. Und das war's, was ich wollte.

Dass du das Rauschen als „grau“ empfindest, muss deine ganz eigene Art der Wahrnehmung sein. Anästhetische Aspekte sehe ich ebenfalls, aber fast nur, wenn es sich um reines weißes Rauschen handelt – so anästhetisch wie das „Schwarze Quadrat“ vielleicht.

Das Grundprinzip des Phonorealismus: Eine Tonaufnahme wird auf Instrumente übertragen. Wie das gemacht wird, da gibt es Unterschiede. Und das Grundprinzip hat – zumindest im klingenden Genre – eine viel längere Vorgeschichte als die Monochromie: In gewisser Weise fängt es schon bei der Erfindung der metrischen Dichtung an. Diese kann gesehen werden als eine Art Übertragung von Sprache in Sprache, von „natürlicher“ Sprache in eine digitale, weil metrische (also auch musikalische) Kunstsprache. Ein höchst interessantes Kapitel

ist die Erfindung von Sprechmaschinen im späten achtzehnten und beginnenden neunzehnten Jahrhundert – woraus versehentlich das Telefon und der Computer entstanden (Mehr dazu unter: [ablinger.mur.at/speaking\\_piano.html](http://ablinger.mur.at/speaking_piano.html)). Dann, Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts, hat Janáček das Transkribieren gesprochener Sprache allen Kompositionsstudenten als das „Aktzeichnen der Musik“ anempfohlen. Und etwa seit 1979 hat Klarenz Barlow Sprache auf Instrumente übertragen. Zur gleichen Zeit machte ich Experimente zur Sprachimitation mit meinem damaligen Freejazz-Ensemble (vergleiche: [ablinger.mur.at/zettel-donaufuerst.html](http://ablinger.mur.at/zettel-donaufuerst.html)). Soweit die unvollständige Geschichte der Sprachübertragung. Nichts ist jemals nur neu.

Aber genau genommen vermischen wir hier etwas: Phonorealismus reduziert sich nicht auf Sprachübertragung; Ausgangsmaterial kann alles sein, was klingt: ein Kuckuck, eine Pferdekutsche, ein Sturm, eine Eisenbahn, eine Stahlfabrik oder das Erwachen der Vögel. Du siehst, worauf ich hinauswill: Die (Vor-) Geschichte des Phonorealismus ist so lang wie die Musikgeschichte. Und das Stimmen-Imitieren, sowie das Imitieren mit der Stimme ist eine anthropologische Grundkonstante – und nicht nur eine anthropologische, auch eine ornithologische ...

*Ja, das war mir schon klar. Aber die von dir obengenannten Beispiele der Transkription von Vogelgesängen, Sprache, etc. standen doch zumindest unter einem anderen Vorzeichen. Es ging nicht darum das betreffende Klangobjekt mit den Mitteln der Musik photorealistisch abzubilden, sondern eher darum, Material für eigene Kompositionen zu generieren. Außerdem beruht ja das Prinzip des Photorealismus darauf, dass nicht der Gegenstand selbst, sondern seine Photographie gemalt wird; die Übersetzung von drei in zwei Dimensionen ist nicht mehr Bestandteil des Malakts, sondern hat schon vorher stattgefunden. So ist es ja auch bei deinem Phonorealismus: nicht der Klang selbst, sondern seine Tonaufzeichnung wird abgebildet. Daher: keine falsche Bescheidenheit.*

*Was die Monochromie betrifft, so ist mir nicht ganz klar, was du darunter verstehst. Das Prinzip der Flächigkeit, also der Verweigerung von Raumillusion, hat ja erst einmal nichts mit Monochromie zu tun, sondern ist ein Merkmal der geometrischen Abstraktion. Bei den monochromen Malern geht es ja meistens gerade darum, dass der Betrachter in die Farbe eintaucht. Barnett Newman hatte sich daher erbeten, dass seine Bilder aus der Nähe betrachtet werden, so dass man die Grenzen des Bilds nicht im Blick hat. Bei Yves Klein ging es um die Befreiung von der Schwerkraft: das Sich-Verlieren in der Farbe. Selbst der von dir genannte Malewitsch spricht in seinen Texten ausdrücklich vom „räumlichen Empfinden“. Darum geht es ja auch in der Drone Music; zum Beispiel bei Phill Niblock, in dessen mikrotonalen Wolken der Hörer die räumliche Orientierung verliert.*

Ich glaube nicht, dass es reicht, bei den historischen Vorläufern der Imitation und Mimesis nur von einem Material-Generator zu sprechen. Das Nachahmungs-Paradigma



war für 2500 Jahre Kunstgeschichte so zentral, dass das nicht spurlos an der Musik vorbeigehen konnte. Im Mittelalter war man mit sich zufrieden, wenn man sagen konnte, die Musik würde die himmlischen Chöre nachahmen, die Gott loben. Im Barock gab Couperin seinen Clavecinstitücken Titel, die offenbar etwas ganz Konkretes anvisierten, während die tatsächliche Musik sich darum gar nicht zu kümmern schien. In der Romantik hat man sich mit der Formel gerettet, die Musik würde das Innere, die Seele des Menschen wiedergeben. Und dass die Musik zu uns zu sprechen habe, dass sie uns etwas sagen müsste – ohne diesen Anspruch wäre die Musik von Mozart bis Lachenmann gar nicht denkbar. Natürlich hast du recht, es macht einen Unterschied, wenn die Musik nun plötzlich tatsächlich zu uns spricht, wie beim „Sprechenden Klavier“. Manche haben dieses Erlebnis als traumatisch beschrieben ...

Ja, vielleicht waren wir nicht genau genug, als wir über Fläche oder Monochromie sprachen. Vielleicht lässt es sich aber auch nicht hundertprozentig abzikeln. Jedenfalls mir hilft es nicht weiter. Es ging mir ja nie um eine konkrete Übersetzung etwa der Fläche bei Malewitsch im Gegensatz zur Fläche Mondrians oder umgekehrt. Im Gegenteil kommt es mir so vor, dass mein „Quadrat“ (aus: „Weiss/Weisslich“, nichts als vier Minuten glattes weißes Rauschen) in manchen Räumen flach, hart und abweisend, in anderen aber räumlich, variabel und lebendig wirkt.

*Das „Sprechende Klavier“ ist tatsächlich ziemlich unheimlich. Ich kann nicht genau sagen, was diesen Gruseffekt auslöst; vielleicht die Urangst des Menschen, dass die von ihm geschaffenen Apparate sich verselbständigen? Wie empfindest du es denn selbst, bringt das Sprechende Klavier auch deine eigenen Ängste zum Ausdruck?*

Das Sprechende Klavier drückt natürlich rein gar nichts aus, schon gar nicht meine Befindlichkeiten. Wenn wir darin etwas sehen, dann ist das, was wir sehen (hören, empfinden), immer bereits ein Spiegelbild von uns. Mir selbst ist bei der Entwicklung des Projekts das Gruselige nur am Rande aufgefallen. Dass diese Sichtweise dominant werden kann, wurde mir erst durch die Reaktion anderer deutlich. Das führte dann auch zu einer interessanten Lacanianischen Interpretation (Martin Tanšek: „Schoenberg to the letter“, Peter Ablingers ‚A Letter from

Schoenberg' und die Medienarcheologie Friedrich Kittlers“, in: MusikTexte 163, 2019). Die erwähnte Spiegelfunktion ist aber beileibe kein Betriebsunfall oder Nebeneffekt – im Gegenteil: Sie ist ein zentrales Anliegen meiner Arbeit. Was ich herstelle, die Stücke, sind Konstellationen, die diese Spiegelung ermöglichen oder befördern sollen. Das ist gewissermaßen Fallenstellerei: Ich stelle Fallen auf, um den Wahrnehmungsvorgang selber einzufangen, sprich: beobachtbar zu machen.

## Arbeit

*Welche Funktion hat musikalische Ausbildung für dich; ist sie noch relevant; was sollte sie beinhalten?*

Ich schätze, ein guter Lehrer ist immer noch etwas Gültiges. Im Idealfall dient er oder sie der kritischen Reflexion, als Spiegel oder Psychoanalytiker. Später lernt der Student diese Funktionen zu verinnerlichen und wird sein eigener Psychoanalytiker.

*Witzig, dass du als alter Wiener die Psychoanalyse anführst. Willst du damit sagen, dass es nicht auf die Vermittlung von Wissen oder Technik ankommt, sondern darauf, die „Pforten zum Unbewussten“ aufzustoßen? Wobei ja ein wesentlicher Faktor der Psychoanalyse das Gegenüber ist; das heißt, man kann sich ja eigentlich gar nicht selbst analysieren. Ist das in der Musik anders? Hast du bestimmte Techniken, um an das (eigene) Unbewusste heranzukommen?*

Erstens bin ich kein Wiener, sondern stamme aus der österreichischen Provinz (nördliches Alpenvorland), und zweitens ging es mir bei der Erwähnung der Psychoanalyse weniger um das Unbewusste als um die Technik der Reflexion und Selbstanalyse. Ich glaube, Musik oder Kunst zu machen, ist gleichbedeutend mit einer solch ununterbrochenen Selbstanalyse. Du hast recht, dass das Gegenüber wichtig ist. Aber das ist auch vorhanden, wenn ich allein in meiner Studierstube sitze. Es ist vorhanden in der Interpretin, für die ich gerade schreibe, oder auch als mitgedachtes Publikum; es tritt mir im eigenen Werk gegenüber, mitunter auch im Werk anderer, oder in einer kritischen Philosophie, die ich lese, aber auch in meinen eigenen Ansprüchen, also sozusagen im verinnerlichten Großen Anderen. Wir sind nie nur alleine.

*Worin unterscheidet sich deine gegenwärtige Arbeit von der vor zehn oder zwanzig Jahren?*

Vielleicht unterscheidet sie sich nicht. Manchmal möchte ich denken, es ist alles nur ein und dasselbe Stück, an dem ich arbeite. Von meinen Anfängen bis heute.

*Meinst du damit, dass dein Werk keine Brüche, keine Perioden aufweist, sondern dass du von Anfang an eine einzige „Vision“ verfolgt hast?*

*In deinem Text „Ein einziges Stück“ schreibst du, dein Ziel sei es, immer das Gleiche machen zu können, „ohne Umwege über das Neue“. Der Text ist von 1996. In der Zwischenzeit hast du ziemlich viel Unterschiedliches produziert (beziehungsweise „Umwege über das Neue“ genommen); während andere Kollegen, ich denke zum Beispiel an Phill Niblock oder Antoine*

*Beuger, diesem Ideal deutlich nähergekommen sind. Was hält dich denn davon ab, das immer Gleiche zu tun?*

Das mag von außen betrachtet so wirken, wie du es beschreibst, aber in gewisser Weise kommt es mir so vor, als würde ich tatsächlich nur „ein einziges Werk“ schreiben. Klar, nicht in dem Sinne wie bei Phill oder Antoine, wo ein Ei dem anderen recht ähnlich ist, sondern in dem Sinn, dass vielleicht die Gesamtheit aller Stücke „das Werk“ ist, und ein einzelnes Stück nur eine bestimmte Ansicht davon zeigt: Manchmal betrachte ich es ganz aus der Nähe und schaue tief in seine Mikrostruktur hinein, manchmal aus mittlerer Entfernung und habe so etwas wie eine Porträtbüste mit seiner spezifischen Physiologie und Psychologie vor mir, dann wiederum sehe ich es mir aus der Entfernung an, um die Umgebung und die Kontexte zu verstehen, in die es eingebettet ist. Und es gibt auch noch Draufsichten, Untersichten, Rückansichten, etc. Insofern könnte man sagen, es handelt sich um „Prozesse“, die am „Werk“ arbeiten.

*So, wie du es beschreibst, erscheint es beinahe so, als sei dieses „Werk“ etwas, das schon da ist, bevor du es in deinen einzelnen Stücken, aus unterschiedlichen Perspektiven zeigen kannst; das heißt, einerseits bezeichnet das „Werk“ die Gesamtheit aller deiner Stücke, andererseits aber auch das „Modell“, das betrachtet und porträtiert wird.*

Das ist genau richtig beobachtet. Es fühlt sich so an, als sei es längst schon da. Ich mache es nicht, ich betrachte es. Ich mache nichts Neues, ich zeige nur auf etwas bisher wenig Beachtetes. Für einen Lacanianer ist das ganz klar eine Illusion, eine Selbsttäuschung. Aber auch eine notwendige Illusion. „Das Reale einer Illusion“ ist der wunderbare Titel eines Buchs von Alenka Zupančič. Das Neue kann nur entstehen, wenn es „gefühl“ schon immer da war, kann nur ausgesagt werden, wenn ich es „eigentlich“ schon immer wusste.

*Spricht (deine) Musik für sich selbst, oder braucht man als Hörer irgendwelche Zusatzinformationen, um sich ihr anzunähern; wenn ja, ist die Zusatzinformation ein integraler Bestandteil des Werks; das heißt, sollte sie vom Komponisten selbst oder von einem außenstehenden Vermittler geliefert werden?*

Es kann keine Musik geben, die ohne irgendwelche Zusatzinformation auskommt. Selbst das Hören von Vogelgesängen ist etwas, das auf eine Art erlernt werden muss. Zumindest muss deine Mutter irgendwann in der Kindheit zu dir gesagt haben: „Hör mal den Kuckuck, er ruft ‚kuckuck!‘“

*Den Namen des Vogels muss einem natürlich jemand verraten, aber der Klang an sich bleibt doch unabhängig davon trotzdem hörbar. Aber mit meiner Frage wollte ich eigentlich auf etwas anderes hinaus: Seit den Sechzigerjahren haben sich sowohl in der bildenden Kunst als auch der Musik zunehmend Formen herausgebildet, die nur im Verbund mit einem vermittelnden Text überhaupt als Kunst funktionieren; diese Formen sind nicht allein über die sinnliche Anschauung entschlüsselbar, sondern entfalten sich irgendwo im Zwischen-*

raum von Objekt und Hintergrundinformation. Wie gestaltet sich in deiner Arbeit das Zusammenspiel von Klang und vermittelndem Text?

Es gibt wohl leider keinen „Klang an sich“. Eine solche Idee hat heutzutage den Ruch einer angestaubten Metaphysik. Im Gegenteil kann ich die Erfahrung machen, dass ich Dinge nicht höre, bis ich mir einen Begriff von ihnen mache. Oder dass ich Dinge erst höre, im Moment, wo sie aufhören: „Huch, da war ja was!“ Das hat aber nur sehr vermittelt mit dem Anbieten von Hintergrundinformationen zu tun. Das Erstere ist grundlegend und konstituiert uns als Mensch, das Letztere nur als Connaisseur. Den von Außen ausgeübten Zwang, zu jedem Stück auch eine Programmnote liefern zu müssen, habe ich von meinem „Opus 1“ an versucht, aufzugreifen und zu thematisieren. Anfangs, indem ich den Stücken statt erläuternde eher poetische Texte beigelegt habe; später, indem ich Texte auswählte, die mit dem Stück rein gar nichts zu tun hatten – außer dass sie vielleicht vom selben Individuum stammen. Es gibt noch weitere Formen solcher Thematisierung: Bei einem Stück mit dem Titel „Points and Views“ habe ich eine Sequenz von sechzehn Photographien als „Werkkommentar“ angeboten, beim Streichquartett „Wachstum und Massenmord“ wird die Programmnote zum Teil des Stücks selbst, etc.

*In deinem Text „Hören hören 2 oder ohne Worte denken“ sprichst du von einer „denkenden“ Musik, einer Musik, die selbst denkt, anstatt bloß das denkende Individuum zu vertreten. Was ist damit gemeint?*

Nun, ich denke, das ist verknüpft mit einer Erfahrung, von der viele Künstler immer wieder berichtet haben: dass ihr jeweiliges „Material“ selbst etwas will, von selbst eine bestimmte Richtung einschlägt, an die wir gar nicht gedacht hatten. Das Material – in unserem Fall die Klänge – zeigt uns etwas, das wir von allein nicht gesehen hätten. Oft habe ich Stücke mit einer Intention gemacht, die sich am Ende als nicht so wichtig herausgestellt hat, während das Stück eine Dimension angenommen hat, die mir bis dahin unbekannt war. Manchmal dauert es Jahre, bis ich begreife, was das Stück eigentlich will. Ich bin da hinterher. Die Stücke sind weit voraus. Und ich lerne von ihnen.

## Politik

*Wie reagierst du als Komponist auf die politischen Fragen unserer Zeit, wie zum Beispiel die Erderwärmung, das Wiedererstarken autoritärer Systeme oder die Flüchtlingskrise? Denkst du, dass die Musik überhaupt zu diesen Fragen Stellung beziehen sollte, und dass ihre Stellungnahme irgendeine Relevanz hat?*

Ja, bestimmte Aspekte meiner Arbeit reagieren darauf. Andere nicht (zumindest nicht bewusst). Oder ich kann sagen: Normalerweise suche ich mir diese Themen nicht aus. Sie kommen zu mir. Ich kann sie manchmal nicht umgehen.

*Ein Stück, bei dem die politische Frage im Titel anklingt, ist dein Streichquartett „Wachstum und Massenmord“. Das Arditto-Quartett hatte sich damals geweigert, das Stück in Donaueschingen aufzuführen. Gab es da eine Auseinandersetzung, oder haben die zumindest ihre Weigerung begründet? Kannst du etwas darüber sagen, was es mit dem Titel auf sich hat?*

Es gab keine Auseinandersetzung, jedenfalls nicht mit mir. Ich habe ein paar (nicht druckfähige) Details nur durch eine Indiskretion erfahren. Zum Titel: Das Stück sagt ja schon im Untertitel, dass es keinesfalls nur ein Streichquartett sein will: Es ist für „Titel, Streichquartett und Programmnote“. Ich habe diese drei Objekte drei verschiedenen Bereichen entnommen, die erstmal möglichst wenig Gemeinsamkeiten haben – der Politik, der Musikgeschichte und der Ethnologie – und sie zusammengefügt, so wie ein Beuys-Schüler vielleicht eine Skulptur aus heterogenen, bedeutungsgeladenen Materialien hätte zusammenstellen können. Ich improvisiere mal: Er nimmt einen Kehrrichthaufen (die Musikgeschichte), einen vergifteten Apfel (die Politik) und eine alte abgegriffene Originalausgabe von „20000 Meilen unter dem Meeresspiegel“ (die Ethnologie), und die drei Objekte zusammen ergeben die Skulptur. Die drei Dinge fangen sofort an, miteinander etwas zu tun, sie bleiben nicht still, sobald sie einmal beisammenstehen. Es geht aber nicht darum, eine abschließende Erklärung anzubieten, sondern genau um dieses „In-Gang-Setzen von etwas“.

## Kunst

*Du hast zwar schon erwähnt, dass dich die bildende Kunst an sich nicht interessiert, aber gibt es vielleicht doch Künstler, deren Arbeiten dich inspirieren? Es gibt ja auch solche, die, von der Basis der bildenden Kunst her Ausflüge in die Musik unternommen haben (zum Beispiel Martin Creed, Theaster Gates oder Hanne Darboven – bei letzterer war es mehr als nur ein Ausflug ...). Interessiert dich diese umgekehrte Perspektive?*

Man kann keineswegs sagen, dass mich die bildende Kunst nicht interessiert. Was ich gesagt habe, bezog sich nur auf den Moment, wo ich aus dem Blickwinkel der bildenden Kunst heraus die Musik betrachte; im Moment, wo ich also ‚scheinbar‘ bildende Kunst betreibe, gerade dann geht es um diese am allerwenigsten. Aber wenn ich mich andererseits von der bildenden Kunst habe inspirieren lassen, dann sind es nicht unbedingt solche Grenzgänger wie die von dir erwähnten, sondern meist eher die ‚hundertprozentigen‘ (Maler oder Bildhauer). Und weiters führt die Beschäftigung mit solchen dann auch nicht zu Crossover-Produkten sondern eher zu „Musik-pur“. Ich hatte ja schon Beispiele genannt (Photorealismus/Phonorealismus etc.), kann aber auch ein paar Namen aus der langen Kette von „Übertragungen“ visueller Konzepte in die Musik nennen. Am Anfang dürften die Maler der frühen geometrischen Abstraktion gewesen sein: Mondrian zum Beispiel; schon als neunzehnjähriger

Freejazz hatte ich bei bestimmten Aspekten meiner Improvisationen Mondrian vor Augen. Zur gleichen Zeit hatte ich auch mein erstes, lange nachwirkendes Stell-dich-ein mit dem Photorealismus – welcher Maler das genau war, ist nicht mehr ganz sicher, und auch egal, es ging mir nur um das Prinzip: eine Photographie zurückübersetzen auf das traditionelle Medium Leinwand und Farbe, also die Frage: Wie kann ich eine „Phonographie“ (eine Tonaufnahme von irgendetwas) systematisch zurückübertragen auf die traditionellen Instrumente? Noch eine kurze, unsystematische Liste anderer Namen, die für mich wichtig waren: Giacometti, Tàpies, Malewitsch, Lichtenstein, Agnes Martin, Richard Serra, Giorgio Griffa, Barnett Newman, etc. – insgesamt aber nicht nur die Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, sondern auch etwa: früh- und vorchristliche Kunst, Ikonen, gotische Glasfenster, Renaissance-malerei, spätbarocke Architektur ...

*Langsam wird mir klar, was du zu Anfang mit „altmodisch“ meinst. Diese unbedingte Bindung an ein Medium ist ja tatsächlich sehr konservativ. Bildende Kunst, das sind für dich immer noch Maler und Bildhauer, und die von dir aufgezählten sind ja tatsächlich auch alle im klassischen Sinn hundertprozentige Maler und Bildhauer. Aber wenn man sich auf den Großausstellungen der Gegenwartskunst umschaut, dann findet man relativ wenig hundertprozentige Malerei und Bildhauerei. Diese klassischen Medien wurden seit den Sechzigerjahren mehr oder weniger an den Rand gedrängt. Und in jüngerer Zeit ist auch in der Musik eine bestimmte Tendenz zur Hybridisierung auszumachen, etwa bei Alexander Schubert, Johannes Kreidler, Jennifer Walshe spielt das „Musikalische“ nur noch eine sekundäre Rolle. Es bleibt abzuwarten, ob sich diese Tendenz in der Musik durchsetzt. Denkst du, dass dieser Zerfallsprozess der klassischen Medien eine vorübergehende Erscheinung ist, und diese auf längere Sicht zurückkehren werden?*

Ja, ich denke auch manchmal, ich sei ein „Klassiker“: Ich mag Symmetrien und einfache Proportionen etc.; andererseits ist aber vielleicht die Hälfte meiner Stücke eindeutig für nicht-klassische Medien. Ich kann mir nicht vorstellen, dass sich die Explosion der in der Kunst verwendeten Materialien und Medien jemals wieder rückgängig machen lässt, vielleicht wird sich der Stellenwert der Medien relativieren. In den vergangenen Jahrzehnten hat die Einführung eines für die Kunst neuen Materials ja schon sich selbst genügt, das Material musste gar nicht interessant oder intelligent eingesetzt werden, einfach die Tatsache eines neuen Materials genügte schon. The medium was the message. Ich opponiere dagegen. Ich verwende genau deswegen verschiedene Mittel, um zu zeigen, dass es auf das Mittel eben NICHT ankommt: Ich kann „es“ auf diese Weise tun, aber auch auf jene.

Eine andere Differenz als die von klassischen und nicht-klassischen Mitteln ist mir aber wichtiger: die zwischen abstrakt und konkret. Ad Reinhardt sagte vor etwa fünfundsünfzig Jahren: „Some day every artist has to

choose between Malevich and Duchamp“ – also zwischen dem Schwarzen Quadrat und dem Flaschentrockner, zwischen einer abstrakten und einer konkreten Kunst. Bis vor etwa fünfzehn Jahren hatte ich den Eindruck, dass sich bei den großen Kunstausstellungen beide Aspekte immer noch die Waage gehalten haben. Heute dagegen ist das Abstrakte oft gänzlich verschwunden. Bei der letzten Berliner Kunstbiennale gab es kein einziges abstraktes Stück mehr. Und es ist noch schlimmer: Duchamps Inszenierung seines Flaschentrockners hatte ja immer noch etwas Abstraktes an sich. Heute dagegen gibt es kein Stück mehr, das ohne eine konkrete Erzählung auskommt, fast immer politischer, soziologischer Art. Alles hat ein Thema, wie eine Sonate. Es gibt nichts anderes mehr als Thematisches und Motivisches, nichts anderes mehr als Rhetorik. Bei all ihrer Heterogenität im Material ist die derzeitige Kunst außerordentlich uniform geworden.

*Der Begriff „konkret“ kann hier leicht Verwirrung stiften, da dieser in der Kunst anders benutzt wird. Er bezeichnet eine bestimmte Spielart der geometrischen Abstraktion, die nichts weiter als die Gesetze ihrer eigenen Hervorbringung anschaulich machen will. Sie nennt sich deshalb „Konkrete Kunst“, weil sie im eigentlichen Sinne nicht von irgendetwas abstrahiert, sondern für sich selbst konkrete Wirklichkeit beansprucht. Was Ad Reinhardt wahrscheinlich meinte, ist die Wahl zwischen einer konstruktiven und einer konzeptuellen Kunst. Dass das jedoch kein Widerspruch sein muss, hat Sol LeWitt sowohl in seinen visuellen Arbeiten als auch in seinen Texten dargelegt.*

Dein Hinweis auf die „Konkrete Kunst“ ist natürlich richtig. Ich bleibe aber vorläufig bei meiner Unterscheidung „abstrakt/konkret“, weil mir in diesem Gegensatz hinreichend ausgedrückt scheint, dass „konkret“ hier etwas anderes meint, eben den Gegensatz zu „abstrakt“. Die von dir vorgeschlagene Unterscheidung „konstruktiv/konzeptuell“ geht in eine andere Richtung. Abstrakte Kunst kann auch konzeptuell sein, wie du ja selbst am Beispiel Sol LeWitts feststellst.

*Was das Verschwinden der Abstraktion betrifft, hast du schon Recht. Meiner Einschätzung nach liegt das jedoch nicht daran, dass gegenwärtig weniger abstrakte Kunst produziert würde, sondern daran, dass die Absolventen der sogenannten „Medien-Studiengänge“ das Regiment übernommen haben, die sich zwischen Kunst, Politik und Wirtschaft durchklavieren. Sie sind sehr geschickt darin, Gelder zu akquirieren, aber eben nur für eine Kunst, die Politik und Wirtschaft genehm ist (der Kunsthistoriker Wolfgang Ulrich spricht von „Siegerkunst“). Dabei geht nicht nur die Abstraktion, sondern auch die in Jahrhunderten erkämpfte Autonomie der Kunst über den Jordan.*

*In der Musik zeichnet sich gegenwärtig eine ähnliche Tendenz ab. Die MaerzMusik ist jetzt plötzlich ein „Festival für Zeitfragen“. Kuratorinnen gewinnen immer mehr Einfluss; sie setzen die Themen und verteilen Hausaufgaben an die Künstler. An der Berliner Volksbühne haben sie den (vom*



Peter Ablinger bei der Aufführung von „TIM-Song“  
TV-Bild: Aljoscha Hofmann

*Kultursenator Tim Renner eingeschleust) Kurator Chris Dercon zum Teufel gejagt. Der Musik und der bildenden Kunst ist diese „Kultur der Renitenz“ heute leider ein wenig abhandengekommen.*

*Bei der letzten MaerzMusik gab es ja diese „Lange Nacht der Zeitanlage“. Und ich habe mich, ehrlich gesagt, etwas gewundert, dass du dich dafür hergegeben hast; zumal die Konzeption: Gesprochener Text wird durch maximale Vorhersehbarkeit semantisch entleert, und dadurch als musikalischer Klang erfahrbar, deiner eigenen Arbeit ja durchaus ähnelt.*

Wie sollte ich mich nicht dafür hergegeben haben, es ist ja mein Stück, das da in einer siebenundzwanzig Stunden langen Version von vielen verschiedenen Personen realisiert wurde, wobei ich den Anfang gemacht hatte? Dass es sich dabei um das Stück „TIM-Song“ handelte, war in den MaerzMusik-Ankündigungen wenig kommuniziert, aber damit habe ich kein Problem. Es ging dem Kurator Berno Odo Polzer auch darum, eine Geldverteilungsmaschine für möglichst viele coronageplagte Künstler zu generieren. Das fand ich auf jeden Fall sympathisch. Und in Bezug auf unsere Frage hier möchte ich meinen, das Stück, wie auch diese spezielle Realisierung, sei sowohl abstrakt als auch konkret, und vielleicht sogar konzeptuell und konstruktiv.

## Wahrheit

*In deinem Text „Musik ist nicht wahr“ schreibst du: „Es gibt in der sinnlichen Gewissheit keine Unwahrheit, kein Nein, daher auch keine Wahrheit und keine Bestätigung, Verdopplung, Affirmation, und daher auch keinen Riss, der sich zwischen Bestätigung und Bestätigtem auf tun könnte.“*

*Ich verstehe nicht, wie du das meinst. Aus meiner Sicht gibt es in der Musik durchaus ein „Nein“, zum Beispiel ein „Nein“ zur Tonalität, ein „Nein“ zur temperierten Stimmung, oder auch ein „Nein“ zu den Erwartungen der Zuhörerschaft. Sind das für dich keine Wahrheitsfragen?*

*Bunita Marcus sagt, sie komponiert die Musik, die sie in sich höre, und nicht etwa die Musik, die sie „hören will“. Wenn man eine Musik in sich hört, dann kann man doch in Bezug auf diese wahrhaftig sein, das heißt, versuchen, sie so*

*wahrheitsgetreu wie möglich abzubilden, oder man kann dabei schummeln oder sogar lügen, indem man etwas anderes komponiert (oder spielt) als das, was die Intuition diktiert; so dass sich eben doch ein Riss auftut zwischen Bestätigung (tatsächlicher Musik) und Bestätigtem (innerer Musik)?*

Du kannst natürlich Diskurse, Rhetoriken, Ansprüche, Erwartungen, Ethiken und Regeln in die Musik einführen, um aus ihr wieder etwas entnehmen zu können, das du dann Wahrheit/Unwahrheit nennst. Alle deine Beispiele tun genau das. Aber Musik selbst, ein Klang zum Beispiel, ist nicht wahr/unwahr. Der Klang kann da/nicht-da sein, aber das ist nicht dasselbe. „Musik selbst“ wäre also die von externen Codes weitgehend freigehaltene Musik – fast so unschuldig wie das Tschilpen der Spatzen auf dem Dach: Ist es für dich wahr/unwahr? Der Schafhirte, der sich aus Langeweile eine Flöte schnitzt und auf ihr herumträllert: wahr/unwahr? Ich wähle ein schwierigeres, angreifbareres Beispiel: Der Auto-Designer, der einem Kleinwagen den Sound eines Formel-1-Wagens verpasst. Da wirst du sofort entgegen: „Unwahr!“ Aber ich würde das nicht so nennen. Ist denn der „passende“ Klang wirklich auch der „wahre“? Und ist „passend“ etwas anderes als „gewohnt“? Heutzutage müssen sowieso alle Auto-Sounds designed/erfunden werden, weil sie sonst zu leise wären. Der „wahre“ Klang wäre also der zu leise Klang. Aber es macht nicht wirklich Sinn, hier den Wahrheitsdiskurs einzuführen. Dann wäre jegliche Art der Gestaltung von vornherein Unwahrheit. Aber kehren wir zum Ausgangspunkt unserer Frage zurück. Ich erwähne manchmal das Beispiel, an dem ich die Unmöglichkeit der Musik, „Nein“ zu sagen, entdeckt habe, als ich etwa zwanzig war: Becketts „Words and Music“. Da gibt es nur drei Figuren: den Meister und die von ihm befehligen „Worte“ und „Musik“. Wenn er „Worte“ aufruft, beginnt „Worte“ zu erzählen, bis der Meister „stop!“ sagt; wenn er „Musik“ aufruft, beginnt „Musik“ zu spielen, bis er „stop!“ sagt. Aber wenn er möchte, dass sie beide, Worte und Musik zusammengehen, dann weigern sie sich. Worte sagt dann „Neiiiiiiiiin!“ und Musik spielt ein langes „A“ (die leere A-Saite auf einer Violine, wenn ich recht erinnere). Da dachte ich: Warum soll ein A ein Nein sein? Das IST KEIN Nein! Aber was könnte DANN ein Nein sein in der Musik? Inzwischen bin ich über sechzig, und ich habe noch keines gefunden.

Was ich stattdessen gefunden habe, ist diese wunderbare Qualität der Musik, sich den Worten (teilweise) entziehen zu können, und „Räume“ aufzutun, die – und wenn auch nur temporär – sprachlos machen. Das Beste an der Musik oder Kunst ist für mich, dass sie zwar all diese Diskurse aufnehmen und – vielleicht mit Handschuhen – anfassen kann, aber dass sie sich ihnen auch entziehen und ihren Macht- und Gültigkeitsanspruch ins Leere laufen lassen kann.