

Deutschlandfunk

Atelier neue Musik / 22.05 Uhr

Samstag, den 14.06.2014

"Wenn du sehen willst, höre ..."

Peter Ablingers radikale Erweiterung des Musikbegriffs

Ein Feature von Gisela Nauck

Autorin: (71'4)

Der Untertitel dieser Sendung – Peter Ablingers radikale Erweiterung des Musikbegriffs – könnte zu Missverständnissen führen. Der österreichische Komponist, den man angesichts seines in mehr als dreißig Jahren geschaffenen, kompositorischen Werkes inzwischen mit Fug und Recht als einen der interessantesten Außenseiter der musikalischen Moderne bezeichnen kann, hat sich um den herkömmlichen Musik-, also Werkbegriff nie geschert. Geschweige denn, dass er angetreten wäre, um diesen radikal zu erweitern. Mit einer Betrachtungsweise, die Ablingers Musik „einzig als Kontrast zum Werk“ versteht, wie es der schweizer Philosoph Gunnar Hindrichs kürzlich in seiner seltsam regressiven „Philosophie der Musik“ vorgeschlagen hat, würde man wenig über die tatsächlichen Motivationen und Sinngebungen von dessen Komponieren erfahren. Peter Ablinger, geboren 1959 im österreichischen Schwanenstadt, 1982 übergesiedelt nach Berlin, hat sich der Musik von Anfang an aus einer ganz anderen Perspektive genähert. Die seine Musik prägenden Erweiterungen waren von Anfang an Neusetzungen im quasi musikgeschichtlich luftleeren Raum.

O-Ton1 (1'14)

„Sagen wir so: Da, wo sich die Vorstellungen vom Komponieren begonnen haben in einer wie auch immer bescheidenen Weise abzuheben von einem traditionellen Begriff, das war wohl Ende der 70er Jahre, Ende meiner Phase als Freejazzpianist, vielleicht in dieser Zeit, vielleicht ein bisschen früher. Aber es hat damit zu tun, dass ich schon ein nicht zu Ende gebrachtes Grafikstudium gemacht hatte, bevor ich Musik und Komposition begonnen habe zu studieren. Und dass für mich das bildende Denken sehr oft die wesentlichere Inspirationsquelle auch für musikalische, kompositorische Konzepte war, als die Musikgeschichte. Bei dem Versuch zum Beispiel, einen Mondrian als Musik zu denken, das war für mich eine Herausforderung und da bin ich eigentlich schon um 1979 herum auf erste Ansätze gestoßen, die in der Weise – so habe ich das Gefühl jedenfalls –, in der Musikgeschichte so vorher

noch nie gestellt wurden und den Pfad sozusagen eröffnet haben, der dann meine spätere Arbeit wurde.

Autorin: (56‘‘)

Am Anfang dieses Pfades standen Linien – zum Beispiel in *weiß/weißlich* Nr. 1 und 2 von 1980 – auf den weißen Tasten des Klaviers absteigend bzw. aufsteigend zu spielen. Sehen und Hören bildeten eine unauflösbare Einheit, das Visuelle war Anlass, Klänge zu generieren. Jene Reduktion war Anfang der 80er Jahre ein Eclat. Man vergegenwärtige sich die damaligen Hauptkonstellationen in der musikalischen Moderne: auf der einen Seite die jungen, neoromantischen Postmodernen, auf der anderen Seite der inzwischen rationale Hochkomplexitätsanspruch der konzertanten Avantgarde, dazwischen die Cagesche Ästhetik, die in Deutschland und Österreich noch kaum Anhänger hatte. Und quasi vom Rand aus schaute Peter Ablinger darauf, mit seiner radikalen Fokussierung.

O-Ton 2, 45‘‘

Das ist etwas, was ich, jetzt wieder bildnerisch gedacht, gleichsetzen würde mit zwei Diagonalen, einmal von rechts oben nach links unten und einmal von links unten nach ... oder irgendwie so. Einfach zwei Diagonalen in entgegengesetzter Richtung mit einem Bleistift oder einem Pinsel eine Linie – und sonst nichts weiter. Und das als Behauptung eines Stücks. Das war für mich zu jenem Zeitpunkt Ende der 70er Jahre ...

Autorin:

... da war er knapp 20 Jahre alt –,

O-Ton 2 (weiter)

... wo irgendwie in meinen Lehrern zumindest noch das Komplexitäts- und Adorno-sche Variationsdenken vorherrschte, war so eine Art des Denkens gar nicht möglich. Ich konnte es damals überhaupt mit niemandem diskutieren. Ich tat das sozusagen heimlich und versteckt.

Musik 1, IEAOV Instrumente und Elektroakustisch Ortsbezogene Verdichtung „Red and Maroon“ für Flöte (1995-99), Track 1, 2‘38

Autorin (41‘‘) – auf Musik drauflegen

Hier ein späteres Beispiel für solche Fokussierung vom Ende der 90er Jahre, aus der Serie „Instrumente und Elektroakustisch Ortsbezogene Verdichtung“ für Flöte, das das Prinzip einer solchen Neusetzung verdeutlicht. Mit der IEAOV-Reihe war Ablinger allerdings bereits schon einen Schritt weiter, als lediglich solche visuellen Anregungen umzusetzen. Seit 1994 suchte er nach Möglichkeiten, den idealen Zustand von Verdichtung, das Rauschen, auch mit Instrumenten zu komponieren – Musik als Kondensation von Instrumentalspiel und Elektronik.

Musik 1 bis Schluss

Autorin (71‘‘)

In der Reihe *weiß/weißlich* folgten auf die Diagonalen *Flächen* (Nr. 3, 1990), dann *Stille* bzw. *Weißes* (Nr. 4), dann *Räume* (Nr. 5, 1992), *Quadrate* und *Kreise* in Nr. 7b (1998), dann *Wege, Orte, Sitzen und Hören oder auch „Weiße Wäsche“ – ein Hörlabyrinth* – das alles sind Titel für Musikstücke. Die *weiß/weißlich*-Reihe mit inzwischen mehr als 34 Titeln könnte man vielleicht als Rückgrat des Ablingerschen Schaffens bezeichnen. Bis heute reiht sie gleich Keimzellen seine zu Stücken fokussierten musikalischen Ideen und Sichtweisen auf Klingendes, die in anderen Serien weiter ausformuliert werden. Sein Werk gleicht dadurch einem sich immer weiter verzweigenden Flussdelta oder besser noch unsichtbarem Pilzmyzel, wie er selbst sagte. Die Linie aber, auch als chromatische Leiter, bleibt in unterschiedlichsten Konstellationen ein Merkmal seiner Musik, wie hier zum Beispiel im „Trio Broccoli“ für Streicher und Freejazztrio aus dem 7. Akt „Das Fest“ aus der „Landschaftsoper Ulrichsberg“:

Musik 2, Das Fest, Nr. 9, bei 1’30 langsam rausgehen

O-Ton 3 (= O 6, 15‘‘) auf Musik drauflegen gegen Ende

Es hat wahrscheinlich mit der Hochnäsigkeit des ehemaligen Jazzers in mir zu tun: Dass ich von oben herab auf die spießigen Klassiker herunterguckt habe . Und irgendwie ist das immer noch in meiner Seele verborgen: Ich wollte nie so sein wie die.

Autorin: (60‘‘)

Bereits in der *weiß/weißlich*-Reihe sind diese musikalischen Ideen sehr unterschiedlich realisiert: als Instrumentalstück, als Performance, als Installation, als Kunstobjekt, als elektroakustisches Stück, als Referenz- sowie Prosastück oder als völlig klanglose Musik. Die Serien *Hören* sowie *Hören und Denken* aus dem Jahre 2006 zum Beispiel bestehen lediglich aus dem Titel und verbalen Hinweisen.

Mit all diesen Arbeiten kristallisieren sich zwei maßgebende Verfahrensweisen heraus: Reduktion und Verdichtung. Durch Reduktion verbannte Ablinger von Anfang an Gestik und Sprachähnlichkeit aus den klanglichen Prozessen, durch Verdichtung negierte er jegliches musikalisch Motivische oder Gestalthafte. Dahinter stand eine Vorstellung vom Sinn des Komponierens, die sich von der Idee einer Mitteilung völlig gelöst hatte.

O-Ton 4, 32“

Ich glaube, ich komponiere, um es selbst zu wissen, um es selbst zu erfahren, um etwas zu untersuchen. Und natürlich gehe ich davon aus, dass meine Wahrnehmung nicht völlig diametral ist von der Wahrnehmung meiner Zeitgenossen oder der Leute, die in Konzerte von mir kommen. So dass ich denke, dass ich das schon irgendwie nachvollziehbar auch für andere gestalten kann... Das wär ja, als würde ich etwas mitteilen. Nein, so ist es nicht. Ich möchte etwas erfahren, ich möchte etwas wissen.

Autorin: (7“)

Komponieren aber wurde zu einer Möglichkeit, das Gefundene und Erfahrene anderen zu zeigen.

O-Ton 5, 19“

Wenn ich etwas gefunden habe, dann zeige ich es gerne. Dann freue ich mich daran, vielleicht ist es schön. Und dann komme ich zu Dir und sage: Kuck mal dahin. Und dann freust Du Dich und dann lächelst Du und ich freue mich an Deinem Lächeln. Also das gibt es natürlich schon, dieses Zeigen, wenn man etwas gefunden hat und dass man das gerne zeigt.

Autorin (113“)

Zu den für Peter Ablingers musikalische Zukunft wichtigen Fundstücken gehörte das Rauschen. Es fasziniert ihn seit Mitte der 80er Jahre, als es dem begeisterten Pflanzen- und Kräutersammler in der Natur begegnet war. An einem heißen Hochsommertag, als das reife Getreide schon hoch stand erkannte er, dass sich die verschiedenen Sorten an ihrem Rau-

schen unterscheiden. Innerhalb des kompositionstechnischen Stranges „Verdichtung“ ist dieses Rauschen quasi der Prototyp. Damals fehlten ihm noch das professionelle Aufnahme-Equipment wie auch entsprechende Ver- und Bearbeitungsmöglichkeiten, um es als musikalisches Material kompositorisch zu bearbeiten. Doch es dauerte nicht lange, bis dieses durch Digitalisierung und Computertechnik auch für den individuellen Gebrauch, also unabhängig von den großen Studios, zur Verfügung stand. Eine der ersten und vielleicht konsequentesten Arbeiten ist weiß/weißlich 7b von 1998, wo es heißt: „jede Form des Rauschens, künstlich oder natürlich“. Es gibt davon mehr als 30 realisierte Versionen: für einen Wasserfall, Regen, Zentralheizung, Autobahn oder Brausetabletten, als Selbstporträt einer Wohneinheit oder als „Kreis“ für 12 Weltempfänger – als Klanginstallation, Zeichnung oder Skulptur. Eine Notiz auf dem Partiturbblatt von *weiß/weißlich* Nr. 7b betont erneut seinen Kompositionsansatz: diese Musik „ist nicht notwendigerweise ein Stück oder Werk. Man kann es finden, wo immer man sich gerade aufhält – als etwas Vorhandenes oder Gedachtes.“ (Musik 2 Einblenden, Weiß / weißlich 14-18 Bäume) So etwa das Rauschen der Bäume in weiß/weißlich Nr. 18.

[auf Musik draufsprechen: Tanne – Ginster – Heidekraut – Espe – Eibe]

Musik 3 weiß/weißlich 18, Nr. 14-18, von jeder Nr. 20“ = 80“

Autorin: (27“)

Die mit Linien und Diagonalen asketisch fokussierten Anfänge des Komponierens hatten sich zu einem Weg geöffnet. Dieser Weg ist nichts anderes, als die Welt mit sehr eigenen Ohren zu hören und dafür Materialien zu finden, dieses Hören und Wahrnehmen zu zeigen. Dazu gehört auch die Anlage seines musikalischen Schaffens in Serien, was den abendländischen Werk- und Musikbegriff von Anfang an unterläuft.

O-Ton 6 (O 5), 1‘05

Durch den Serienbegriff kann ich zwar kleine, scheinbar individuelle Dinge machen, die fast wie ein Musikwerk-Objekt daherkommen. Aber sie erfüllen den Anspruch dann doch nicht, weil sie in einen größeren Zusammenhang, eben den der Serie gehören. Und damit kann ich diesen Begriff umschiffen, oder auch vor ihm davon laufen, wenn man möchte. Wenn ich so eine Serie hab, gerade so wie „weiß/weißlich“, die aus so heterogenen Materialien, Mitteln, Möglichkeiten und Gedanken besteht, von a) Stücken für den Konzertsaal, andere, die man nur draußen auf dem Feld anpflanzen kann oder andere, die Installationen sind oder andere,

die überhaupt nur in Gedanken existieren können, also Dinge, die niemals auch nur in einer einzigen Situation präsentierbar sind, dann hab ich das Gefühl, ich hab schon einiges getan, um diesen traditionellen Identitäts-, Werk-, Objektbegriff sozusagen zu entkommen. Man kann nicht mehr dieses ganze, überschaubare Etwas vor sich haben, das existiert nicht mehr.

Autorin: (107‘‘)

Warum aber wollte Ablinger dem Werk entkommen? Was verstellt dessen reproduzierende Abgeschlossenheit und was wird durch einen offeneren Musikbegriff Anderes, Neues möglich? Was verändert sich, wenn Komponieren eher als ein Zeigen von Gefundenem und Erfahrenem, statt als Präsentieren einer musikalischen Erfindung verstanden wird?

Zum einen gerät konzeptuelles – statt strukturbezogenes – Denken ins Zentrum kompositorischer Arbeit. Auf der Ebene des musikalischen Materials ist damit eine ungeheure Befreiung verbunden. Der Materialstand verliert seine Bedeutung als Maßstab für den Innovationsgrad von Musik, was seinerzeit für die Avantgarde so wichtig gewesen ist. Erst durch konzeptuelles Denken kann das im Alltag Beobachtete, eingeschlossen das Rauschen, zum kompositorischen Ausgangspunkt und Material werden. Denn ein Konzept ist nichts weiter als eine Idee, die, mit welchen Mitteln auch immer, zu realisieren ist.

Wenn Musik – und damit Komponieren – zudem als ein Medium verstanden wird, um etwas zu zeigen, eine Partitur nicht mehr zu reproduzieren ist, kann – zweitens – auch die Differenz von Professionellem und Laienhaftem Musizieren verschwinden. Das mühselig erworbene Handwerk des Musizierens kann gegebenenfalls vernachlässigt werden. Wenn Ablinger etwa Stühle auf eine Straße oder in eine Landschaft stellt und zum Hören, zum Lauschen auffordert. Oder wenn er eine Oper über und mit der Landschaft um Ulrichsberg komponiert und deren Bewohner Bestandteil und Gegenstand der Komposition werden wie hier Bauer Wolfgang Urmann, der vom Schlachten erzählt.

Musik 4, Urmann Wolfgang, LUB 18, 1‘48‘‘

Autorin (43‘‘)

Jenes Hören, Lauschen, Wahrnehmen aber ist vielleicht – drittens – die entscheidendste Veränderung bei einem solcherart offenen Musikbegriff, wie ihn Peter Ablinger vertritt. Hören und Wahrnehmung werden zum *Ausgangspunkt* der kompositorischen Arbeit. Sie sind nicht mehr nur eine sinnliche Aktivität, um ein vom Komponisten angefertigtes Musikwerk quasi passiv aufzunehmen, zu rezipieren. Bereits 1999 schrieb Ablinger im booklet seiner

CD I.E.A.O.V.: My material is not the sound. My material is the audibility.“ Also nicht nur schlicht “das Hören“, sondern die Hörbarkeit.

O-Ton7, 48“

Ich hab‘ das Gefühl. Es ist eine andere Weise, hier in der Welt zu sein. Ich habe sogar das Gefühl, es ist die einzige mir zugängliche Weise, nicht in meiner fiktiven Gedankenwelt zu sein, sondern wirklich der Welt ein bisschen näher zu rücken. Also insofern sind das für mich sehr – fast gegensätzliche – Modalitäten. Hören ist die Lösung einer Problematik, die ich im Visuellen nicht finde und das hat was mit meiner Eigenwahrnehmung zu tun, mit meiner Präsenz in der Welt. Das Sehen ist mit dem Denken irgendwie verwandter, kann man vielleicht sagen, es ist linearer. Das Hören ist räumlicher. Es öffnet sich von mir als Zentrum wie eine Kugel um mich herum.

Autorin (68“)

Wenn Du sehen – und man könnte hinzufügen – erkennen willst: höre. Was das für sein Komponieren bedeutet, ist weiterhin in jenem Notat über die Hörbarkeit als Material festgehalten:

„Während andere mit Klang arbeiten, einen Klang setzen und dann eine Pause, setze ich Hörbarkeit, dann Unhörbarkeit.

Unhörbarkeit kann auf verschiedene Weise entstehen.

Durch Stille und durch Lautstärke

Durch zu tiefe Töne und durch zu hohe Töne

Durch Langsamkeit und durch Schnelligkeit

Durch zu geringes Vorkommen und durch zu großes Vorkommen

Durch zu große Geschlossenheit und durch zu große Distanz

Durch zu kurze Dauer und durch zu lange Dauer

Durch Leere und durch Fülle.“

Die klanglich extremste Gestalt von Fülle aber ist das Rauschen. Dieses lieferte ihm eine weitere Option für sein vom Hören ausgehendes Komponieren.

O –Ton 8, 55“

Anstatt mit einem weißen Blatt Papier anzufangen, da eine Note draufzuschreiben, der dann eine zweite und dritte folgt, fange ich mit dem Rauschen an, dass schon alle Klänge beinhaltet. Und dann nehme ich vielleicht etwas raus davon, zieh ein bisschen ab. Und das ist viel-

leicht meine erste Setzung. Aber das geht natürlich insgesamt viel weiter und geht auch über Musik im eigentlichen Sinne hinaus. Gerade das Rauschen hat mich ja durch seine ganz besonderen Eigenschaften – dass es also akustische Illusionen erzeugen kann – also Illusionen, die jeder Hörer selbst macht, also eigene Konstrukte auf dieses Rauschen drauf projiziert. Dieser Vorgang des Projizierens beim Rauschen, der hat mich ja weiter geleitet vom nur noch in Musik bezogenen Denken, sondern überhaupt auf das allgemeinere Thema des Wahrnehmens und des Hörens.

Autorin: (48‘‘)

Hören erhält den Status einer existentiellen Weltwahrnehmung. Was das Rauschen betrifft, zitiert Ablinger gern das Paradoxon des berühmten japanischen Philosophen Shuzo Kuki als ein „ins Nichts gehen, indem man die Existenz überfließen lässt“. Genau jenes Überfließen aber gehört zu seinen frühen musikalischen Erfahrungen, als er noch Grafik studierte und Freejazz-Pianist war:

O-Ton 9, 25‘‘

Das ist manchmal in manchem Konzert gelungen. Physikalisch haben wir gerast wie die Wahnsinnigen und in der Dichte wurde es dann manchmal ganz still, ganz ruhig. Und das wusste ich, das ist das, was ich möchte. Ich wusste damals nicht, wie ich das – außer in solchen Situationen mit den Freejazz-Mitteln vielleicht erzeugen konnte -, als Komponist wusste ich lange nicht, wie ich das wieder herstellen kann. Im Grunde war ich wieder auf der Suche genau nach diesem Phänomen.

Musik 5 Wirklichkeit /Fidelito Nr. 2 bei 3’30 reingehen – 7’30

Autorin (draufsprechen oder Musik für Ansage kurz unterbrechen):

„Wirklichkeit“ nennen sich diese 3 Studien für mechanisches Klavier und computer controlled piano, und quasi im Untertitel: Fidelito / La Revolución y las Mujeres. Sie gehören zu den „Quadraturen III“, einer weiteren Serie in Ablingers Schaffen. Hier ein Ausschnitt aus der insgesamt achtzehn Minuten dauernden Nummer 2.

Musik 5 weiter bis 7’30, 4‘

Autorin: (37‘‘)

Erst Computertechnik und Software erlaubten es Peter Ablinger solche Phänomene der Illusion zu komponieren. Unverzichtbare Helfer – oder Mitarbeiter – sind dabei übrigens immer wieder der Informatiker Thomas Musil, der die entsprechende Software schreibt, und der Tontechniker Winfried Ritsch, der hier zum Beispiel das computer controlled piano entwickelt hat. Gerade die Wahrnehmbarkeit von Illusionen bestärkte Ablinger in seinem Konzept, durch sein Komponieren das Phänomen der Hörbarkeit immer wieder auf neue Weise zu thematisieren.

O-Ton 10, 70‘‘

An der Illusion ist ja interessant, dass wir etwas erzeugen, wenn wir hören. Also im Gegensatz zur traditionellen Vorstellung des Hörens als passiven Sinn – da draußen passiert etwas und wir nehmen das passiv wahr – kann man in der Illusion, also in der eigentlichen, in der individuellen Illusion erkennen, dass das genau falsch ist. Sondern während wir hören, erzeugen wir etwas. Wir sind aktiv, wir tun etwas und wir projizieren etwas auf diesen äußerlichen Reizfaktor. Und ich glaube das ist auch der Fall und das ist dann eine Konsequenz meiner Beobachtungen, bei Situationen, wo wir gar nicht im eigentlich Sinn von Situationen reden. Also wo wir meinen, wir hören ein ganz äußerliches Dingsda, Objekt, Musikstück. Auch in diesem Fall ist es zwangsläufig – es kann gar nicht anders sein – eine Projektion, die wir haben. Das setzt eine Bildung voraus oder eine Gewöhnung oder eine Vorgeschichte, um dieses Objekt an- und wahr- und überhaupt zu nehmen. Ohne diese Vorgeschichte, die wir auf dieses Objekt draufprojizieren, würden wir von diesem Ding überhaupt nichts erfassen können.

Autorin: (52‘‘)

Durch solche Erkenntnisse wurden als ästhetische Phänomene Statik als Gestaltbares ebenso interessant wie die Oberfläche. Mit der Oberfläche wiederum gerieten die Ränder und der Rahmen in den Blick – alles Phänomene, die bei einem an musikalischer Gestaltbildung interessierten Komponieren unbeachtet bleiben. Vermittelt über das Hören, das Anbieten von *Hörbarkeiten* öffneten sich dem Komponisten im wahrsten Sinne des Wortes neue Klanghorizonte wie etwa in der Moirèstudie für 22 Glissandoflöten bzw. Glissandoflötenstimmen, ein Beispiel aus jüngster Zeit, komponiert 2012. Von dem 21 Minuten langen Stück spielen wir die ersten 3 Minuten, Interpret ist Erik Drescher.

Musik 6, Moirèstudie für Chiyoko Szlavnic für 22 Glissandoflöten, 3‘

Autorin (4‘‘)

Ränder, Rahmen und Oberflächen aber sind nichts Abstraktes, sondern etwas Konkretes.

O-Ton 11, 75‘‘

Sobald ich aber diesen Punkt erreicht hatte, hat sich schon wieder eine Art Skepsis herausgebildet. Weil mit dieser geometrischen Abstraktion bildet man, ich weiß nicht, schon wieder einen Stil oder so etwas. Eine Marke, die sich vielleicht gut verkaufen lässt. Aber gegenüber solchen Dingen bin ich auch skeptisch und allergisch. Und ich habe mich der Frage des Konkreten gestellt. Also ich habe eigentlich im Grunde die gleichen Dinge versucht zu fassen, zu begreifen, aber möglichst im Konkreten und das hieß für mich das Alltäglichsste. Also wenn ich jetzt mal hier die Tür aufmach und raushör, was da so gerade klingt: Autos, die vorbei fahren, Kinder, die vorbeilaufen, ein Fahrrad, das scheppert und ein Hund der bellt und ein Spatz, der tschirpt. Diese alltäglichen Dinge - das war ein sehr wichtiger Moment – das ist fast ein ähnliches Kippen wie zwischen dem Alles und dem Nichts, wie zwischen dem Konkreten und Abstrakten. Beides sind für mich auch wie zwei Seiten derselben Medaille. Und so hab ich auch begonnen, mich mit den konkreten Dingen zu beschäftigen. Das können eben Umweltgeräusche sein, aber auch das Aufnehmen von Sprache etc. Und dann hab ich eben Methoden dafür gefunden, wie ich damit umgehen kann...

Autorin: (52‘‘)

Ein konkreter Rahmen ist beispielsweise der kulturelle Apparat zur Aufführung eines Orchesterstücks oder einer Oper. Peter Ablinger hat diese mit erstaunlichen musikalischen Resultaten hinterfragt und durch seine Kompositionen dafür neue Vorschläge gemacht. Erwähnt und mit winzigen Beispielen vorgestellt wurde bereits die *Landschaftsoper Ulrichsberg* in 7 Akten, die im ersten Akt mit einer Baumpflanzung begann, formal gestaltet entsprechend der Klangfarbe des zu erwartenden Blätterrauschens. Es war keine Oper für einen Ort, sondern *mit* einem Ort. Bereits von der Konzeption her war sie nicht als etwas Fertiges in den Ort hineingesetzt worden, sondern ging von diesem aus: von seinen Gebäuden, seiner Umgebung, den Bewohnern, deren kulturellen Festen, ihrer Arbeit und den alltäglichen Beschäftigungen.

Musik 7, Heidelbeeren kochen (Ausschnitt), 1‘24‘‘

Autorin: (95‘‘)

Vorausgegangen war dieser Landschaftsoper die Stadtoper Graz, entwickelt von 2000 bis 2005. Diese hatte verschiedene Orte und Zeiten von Graz miteinander vernetzt und daraus eine modulare Form entwickelte. Der 1. Akt „Der Gesang“ für 36 CD-Player auf 36 Tischen, war eine akustische Topographie von Graz in Einzelaufnahmen. In ähnlicher Weise wie „Der Gesang“ – hier einer Stadt – orientierten sich die weiteren Akte, nämlich „Das Orchester“, „Das Libretto“, „Die Handlung“, „Die Kulisse“, „Die Bestuhlung“ und „Das Publikum“ streng an den Elementen und Rahmenbedingungen einer Oper. Aber es entstand etwas völlig anderes daraus: eine Oper mit Graz und in Graz. Deren Gestalt aber verändert sich mit jeder Stadt, die sich solch einer kompositorischen Referenz öffnet.

Das Hinterfragen des konkreten Rahmens konnte aber auch ganz andere musikalische Ergebnisse haben. Die Komposition für „Orchester mit Untertiteln“ „Wachstum Massenmord“ beispielsweise hinterfragt die anachronistischen Herrschaftsstrukturen des Orchesters mit der darin verankerten Entmündigung des Individuums, seinem anti-demokratischen Kollektivismus und der Dominanz des Maskulinen. Das Hinterfragte wird musikalisch fokussiert, woraus ein sehr kurzes Stück von nicht einmal 5 Minuten Dauer resultiert mit einer instrumental radikal homophonen, sprachähnlich verdichteten Tutti-Gestik, wozu Dias der Wortsilben „Wachs-tum Mas-sen-mord“, in roten Lettern auf eine Ziegelwand geschrieben, auf großer Leinwand hinter dem Orchester eingeblendet werden.

Musik 8, Wachstum Massenmord – You tube-Beispiel, 1‘

Autorin (109‘‘)

Sprache interessierte Peter Ablinger aber auch als konkretes Menschen“material“, als Ausdruck und Zeugnis von Persönlichkeiten. Seit 1998 entsteht eine musikalisch wiederum sehr eigenwillige Serie als work in progress: *Voices & Piano* für Klavier und CD. Bisher gibt es 49 Stücke, anvisiert ist die Zahl 80. Das ist keine Anmaßung, sondern hat einzig den Zweck, auch hier mit dem Prinzip der Serie die Idee des Werkes zu unterlaufen: das Ganze als Werk unpräsentierbar, nicht fassbar zu machen. So wird jede Aufführung zu einer Fokussierung vor dem virtuellen Hintergrund von Stimmen der Menschheit.

Diese Stimmen gehören Persönlichkeiten aus Kunst, Wissenschaft, Kultur, Sport und Politik, sind – oder waren – Dichter, Schauspieler, Komponisten, Philosophen, Wissenschaftler, Bildende Künstler, Musiker oder Politiker, in maskuliner wie auch femininer Gestalt. Das reicht von Guillaume Apollinaire, Arnold Schönberg, Gertrude Stein und Jean-Paul Sartre über Marcel Duchamp, Mao Tsetung, Gertrude Stein und Hanns Eisler bis zu Hanna Schy-

gulla, Cecil Taylor, Marina Abramovic oder Valentina Tereshkova. Gefunden hat sie Peter Ablinger auf verschiedensten Tondokumenten. Musik, also der Klavierpart, fotografiert gleichsam die Stimme – in Art eines klanglichen Fotorealismus. Künstliches tritt in einen Dialog mit Menschlichem. Abstraktes korrespondiert mit Konkretem. Realität wird in doppelter Weise der Wahrnehmung zur Verfügung gestellt: als musikalische Übersetzung bzw. Abbildung und als Möglichkeit des Vergleichs zwischen Abbild und Realität – wenn Du sehen und erkennen willst, höre. Hier zum Vergleich Bertolt Brecht, Gertrude Stein und Marcel Duchamp.

Musik 9, 2, 11 Voices & Piano, je 30''