

# Schweben und Strenge

Albert Breier im Gespräch mit Ondřej Štochl  
("A tempo Revue", Oktober 2009)

## Ondřej Štochl:

Sie haben öfter gesagt, daß für Sie der entscheidende Einfluß die Musik von Morton Feldman war. Können Sie etwas dazu sagen? Sind Sie bei der Wahl Ihres Vorbilds nur Ihrem Gefühl gefolgt oder haben Sie dafür auch rationale Begründungen?

## Albert Breier:

Die Musik von Morton Feldman war für mich aus mehreren Gründen wichtig. Zunächst wegen ihrer großen Ruhe und Konzentration. Aber auch, weil sie nicht nach einem System konstruiert ist, aber dennoch den Eindruck großer Strenge macht. Feldmans Musik kennt das Geheimnis, vollkommen "logisch" zu wirken, ohne daß man weiß, wie sie "gemacht" ist. Es ergibt sich daraus ein schwebender Charakter, den ich sehr liebe.

## Štochl:

Jetzt zu Ihrer Musik. Die hat auch einen schwebenden Charakter, mir ist ihre Leere und Unbestimmtheit sehr angenehm. Meiner Meinung nach spielt bei Feldman und auch bei Ihnen die Arbeit mit der Strukturierung der psychologischen Zeit eine große Rolle. Haben Sie dafür rationale Regeln oder Prinzipien?

## Breier:

Das ist eine schwierige Frage. Ich glaube nicht, daß man die Psychologie rational erfassen kann. Ich stelle mir außerdem vor, daß die Erfahrung der Zeit etwas ist, was über die Psychologie hinausgeht. Beim Komponieren habe ich nicht so sehr ein positives Prinzip; ich versuche eher, alles zu vermeiden, was der Zeiterfahrung im Wege stehen könnte.

## Štochl:

Also ist Ihre Arbeit rein intuitiv?

## Breier:

Meine Arbeit ist nicht nur intuitiv. Aber es gibt ein intuitives Element darin, das ist ganz einfach die Bestimmung der Länge: wie lang soll ein Ton dauern, wie lang ein Abschnitt, wie lang das ganze Stück. Wenn ich das weiß, besteht die restliche Arbeit darin, jede Art von Verfestigung zu vermeiden, die den Eindruck des Schwebenden vernichten könnten. Dafür habe ich ziemlich strenge "Regeln": zum Beispiel sollen einfache mathematische Verhältnisse vermieden werden, sowohl in der zeitlichen Proportion als auch in der Intervallstruktur. Das heißt, es gibt keine Abschnitte, deren Länge im Verhältnis 2 : 1 steht usw. Bei den Intervallen gehe ich sehr vorsichtig mit Oktaven und Quinten um, weil sie die "stärksten", "festesten" Intervalle sind. Sie sollen nicht ganz ausgeschlossen bleiben, aber wenn sie auftauchen, müssen sie durch "Gegenkräfte" neutralisiert werden, eine Quinte etwa durch eine Sexte. Allgemein bevorzuge ich die Intervalle, bei denen der Grundton nicht der Baßton ist: Quarte, Sexte, Sekunde. Das Verhältnis von Konsonanzen und Dissonanzen muß ausgewogen sein, zu viele Dissonanzen machen leicht den Eindruck des Starren, Unbewegten. Wenn ich arbeite, gilt für mich: "Der erste Ton ist frei, die anderen sind gebunden." Selbst wenn ich mir intuitiv über die Zeitverhältnisse des Stücks klar bin, muß jeder neue Ton "erarbeitet", "erdacht" werden, wird also nicht mehr rein intuitiv gefunden.

**Štochl:**

Aus Ihrer Antwort schließe ich, daß der schwebende Charakter Ihrer und anderer Musik auf dem Prinzip der Neutralisation in der Mikrostruktur beruht. Das stimmt mit meinem gefühlsmäßigen Eindruck überein. Dank diesem Prinzip wird für mich diese (und auch Ihre) Musik zu einem fast mystischen Erlebnis – zu etwas der Zeitfolge Enthobenem (Eliade hat darüber geschrieben). Können Sie sagen, wie Sie zu Ihren strengen Regeln gekommen sind?

**Breier:**

Für die Strenge meiner Arbeitsweise gibt es, soweit ich das selbst beurteilen kann, zwei Ursachen: erstens die Erfahrung, daß mir eine ungeheuer große Menge von musikalischem Material zur Verfügung steht, Musik aus vielen verschiedenen Ländern und Zeiten, daß es aber keine Möglichkeit gibt, zu bestimmen, welche Musik die "richtige" Musik ist. Zweitens, (damit zusammenhängend), daß es eigentlich in einem bestimmten Sinn überhaupt nicht mehr möglich ist, "direkt" oder "spontan" zu komponieren. Das heißt, ich muß in der Musik alles zulassen (alles darf vorkommen), aber nichts darf zu sehr an eine bestimmte Tradition, einen bestimmten Stil erinnern. Ich habe sehr viele Möglichkeiten und zugleich keine Möglichkeiten. Ich muß Musik schreiben und darf gleichzeitig keine Musik schreiben. Mein Ausweg aus dieser verzweifelt schwierigen Situation ist, daß ich versuche, eine bestimmte Art von musikalischer Offenheit zu erreichen. Offenheit heißt nicht, daß die Musik unverbindlich und beliebig wird; ich glaube, daß man gerade, um den Eindruck der Offenheit zu erreichen, sehr streng arbeiten muß. Die Gefahr ist eben sehr groß, daß man doch immer wieder ein Klischee produziert. Ein Klischee ist für mich auch eine bestimmte Art von "Avantgarde"-Musik, die nichts als "neu" sein will und deshalb in der Regel sofort langweilig wird.

**Štochl:**

Das ist sehr interessant. Können Sie sagen, welche Art von Avantgarde-Musik für Sie nurmehr ein langweiliges Klischee darstellt?

**Breier:**

Ich glaube, daß jede Musik schnell zum Klischee werden kann, die nur "neu" oder nur "sie selbst" sein will. (Man braucht gar nicht unbedingt an die Avantgarde des 20. und 21. Jahrhunderts zu denken, schon Wagner ist für mich ein Beispiel.) Das heißt, ohne eine lebendige Auseinandersetzung mit der Geschichte kann eine Musik nicht auf Dauer interessant sein. Natürlich ist auch die bloße Nachahmung von historischen Stilen langweilig, aber ich glaube, daß es nicht gut ist, die Geschichte ganz aus dem Blick zu verlieren.

**Štochl:**

Gehen bei Ihnen die Regeln der Komposition voraus oder abstrahieren Sie sie aus Ihren intuitiv gewonnenen Ergebnissen? Sollten nach Ihrer Meinung die Regeln einer Komposition zugrundegelegt werden oder sollten sie sich allmählich aus dem Arbeitsprozeß entwickeln?

**Breier:**

Ich denke, man kann nicht grundsätzlich sagen, ob die Regeln zuerst kommen oder die Erfindung. Vielleicht sollte man gar nicht von "Regeln", sondern ganz allgemein von "Handwerk" sprechen? ("Regeln" klingt mir zu abstrakt.) Ein guter Handwerker hat natürlich gewisse Kenntnisse, bevor er zu arbeiten beginnt, aber er muß sich doch auch auf die Probleme einstellen, die erst während der Arbeit sichtbar werden. Es gibt eben immer vieles, was man zu Anfang noch nicht wissen kann und bei dem einem keine Regeln helfen.

**Štochl:**

Kommen wir zurück zu Ihrem Verhältnis zu Feldman. Wenn ich seine Musik höre, kann ich gar keine Kontraste finden – oder vielmehr, alle Kontraste bleiben bloß innerhalb der

Mikrostruktur. Das resultierende Spannungsniveau ist deshalb so konstant, daß man eigentlich keinen Kontrast und keine Spannung mehr fühlen kann. Bei Ihrer Musik sind für mich gerade die Kontraste – scharfe, energiegeladene – sehr interessant, wobei Sie diese Kontraste nicht im Sinn der klassischen Form oder Architektur einsetzen. Die Kontraste existieren allein in der Zeit, ohne einen Formzusammenhang zu begründen – und die Musik ist einfallsreich, mit großen Umschwüngen, bleibt aber trotzdem im Ausdruck ganz statisch. Können Sie sagen, wie Sie das erreichen?

**Breier:**

Ich glaube, Feldman wollte so etwas wie eine "reine" Zeiterfahrung, deswegen hat er weitgehend auf Kontraste verzichtet. Für mich ist die Zeit dagegen "unrein", das heißt, grundsätzlich kann alles vorkommen, auch schärfste Kontraste sind möglich. Wichtig ist nur, daß man die Kontraste nicht als "Architektur" hört, sondern als Zeitereignisse. Die Kontraste geschehen einfach, wie die Ereignisse in der Welt geschehen. Es entsteht dadurch kein Gebäude, das man wie ein Haus "schön" oder "nicht schön" finden kann aufgrund seiner Proportionen, Verzierungen usw. Deswegen gibt es auch keinen Wechsel des Ausdrucks. Der Rhythmus der Ereignisse ist etwas, das man aufmerksam und konzentriert betrachten soll, man soll sich nicht durch starke Emotionen mitreißen lassen.

**Štochl:**

In der letzte Zeit nehme mir bei der Beschäftigung mit Ihrer Musik immer stärker ihre Verwandtschaft mit der chinesischen Malerei wahr. Können Sie dazu etwas sagen?

**Breier:**

In der chinesischen Malerei gibt es eine sehr interessante und sehr perfekte Gestaltung der Zeit. Das ist merkwürdig, weil die Malerei ja als eine räumliche Kunst gilt. Ich glaube, daß die europäische Musik der Gestaltung der Zeit bisher aus dem Weg gegangen ist, sie hat sich viel mehr um räumliche Form, Architektur usw. gekümmert. Für mich bedeutet die chinesische Malerei ein großes Vorbild, weil sie einerseits sehr strenge, allgemein gültige Regeln hat, andererseits sich immer direkt auf Körper und Geist (und Seele) des einzelnen Künstlers bezieht. Auch wenn die chinesische Malerei sehr abstrakt ist, erkennt man doch immer, daß sie von der *Hand* des Künstlers stammt (anders als z. B. eine Fotografie). Ebenso denke ich, daß auch die sehr abstrakte Musik von der *Stimme* (dem *Atem*) des Komponisten herkommen soll. Darin liegt gleichzeitig eine Gebundenheit wie eine Freiheit.

**Štochl:**

Lassen Sie uns zum Schluß noch einmal auf den "schwebendem Charakter" ihrer Musik zurückkommen. Viele Komponisten spüren heute die Notwendigkeit, Musik mit statischem Ausdruck schreiben – einige nur zur Benützung bei "Meditationen" (oder wie man es nennen soll), aber manche wollen auch wirklich ernste und tiefe Musik hervorbringen. Warum ist Ihrer Meinung nach eine solche Musik heute im europäischen Kulturraum so wichtig?

**Breier:**

Vielleicht ist es so, daß die Menschen in Europa heute nicht mehr so "in Musik leben" wie in früheren Zeiten. Es werden bestimmte Werke immer wieder gespielt, aber diese "Kultur" hat mit dem Leben der Menschen nicht mehr sehr viel zu tun. Es herrscht überall eine gewisse Erstarrung. Die "schwebende Musik" ist vielleicht eine Art, wie man heute "in Musik leben" kann. Das heißt, sie versucht keine "Meisterwerke" hervorzubringen (die sind immer auch etwas Unbewegtes), sondern es geht um die Möglichkeit, in der Musik "ein paar Schritte zu gehen" ("einen Weg zu finden", wie die chinesischen taoistischen Maler).