

„Ich vertraue nicht dem unmittelbaren Fluss der Tinte.“

Gerald Resch im Gespräch



Gerald Resch zählt zu den spannendsten und erfolgreichsten KomponistInnen der jüngeren Generation in Österreich. Dieses Jahr erhielt er den renommierten Erste Bank-Kompositionspreis, daneben war ihm ein Schwerpunkt beim Festival Wien Modern gewidmet. Axel Petri-Preis traf den Komponisten im Café Ritter. Zwischen Gesprächen über die akribische Beschreibung banaler und alltäglicher Handlungen in Haruki Murakamis „1Q84“ und den arabischen Frühling samt seinen weltpolitischen Implikationen (Gerald Resch ist einer jener Menschen, die wohl zu beinahe jedem Thema eine fundierte Meinung abgeben können) fanden sie auch Zeit, über die Bedeutung des Erste Bank-Kompositionspreises, die Persönlichkeitsspaltung beim Komponieren und das Formen eines musikalischen Fremdkörpers zu etwas Eigenem zu sprechen.

terz: Wie geht es dir nach deinem WIEN MODERN Schwerpunkt samt Erste Bank-Kompositionspreis?

Gerald Resch: (lacht) Danke gut!

terz: Welche Bedeutung hat der Erste Bank-Kompositionspreis für dich?

Gerald Resch: Ich finde diesen Preis ziemlich wichtig, weil es ihn bereits seit Jahrzehnten gibt und wenn man liest, wer den bereits bekommen hat, dann ist das so etwas wie ein Kompendium interessanter zeitgenössischer österreichischer Musik. Da bin ich schon stolz, dass ich nun auch in diese Reihe aufgenommen werde. Abgesehen davon ist es die Möglichkeit, ein Wunschstück zu schreiben, ein Ensemblestück für das Klangforum Wien, von dem man weiß, dass es nicht nur mehrere Aufführungen in Österreich, sondern eben auch im Ausland geben wird. Das ist vom Sponsor, der Erste Bank, so intendiert. Darüber hinaus gibt es dann auch noch die CD-Veröffentlichung bei kairos. Ich finde, das ist eine glückliche Verbindung unterschiedlicher Institutionen, die da ineinandergreifen, um etwas für die Neue Musik zu tun.

terz: Der Auftrag an dich war insofern eine Premiere als dein Ensemblestück in diesem Fall in ein Gesamtkonzept (*Oskar Serti geht ins Konzert. Warum?*) eingebunden ist. War das für dich auf Grund der vielen Vorgaben ein besonders schwieriger Auftrag?

Gerald Resch: Sven Hartberger (Intendant des Klangforum Wien, Anm.) war sehr fair. Er hat mich im Vorfeld, als klar war, dass ich den Erste Bank-Kompositionspreis erhalten würde, gefragt, ob ich mir vorstellen könnte, mit diesem Serti-Projekt zu liebäugeln. Er hat mir auch erzählt, was die Schwierigkeiten sind: die räumliche Verteilung der MusikerInnen, dass auf Grund des fehlenden Sichtkontakts eine Aufführung mit Dirigenten nicht möglich sei, die unterschiedliche Beschaffenheit der Aufführungsräume und so weiter. Diese Einschränkungen kannte ich von Anfang an und er hat mich auch nicht unter Druck gesetzt, sondern mir Zeit gegeben, mir zu überlegen, ob ich es trotzdem machen will. Eigentlich hat es sich in den letzten Jahren auch stärker als davor ergeben, dass ich Einschränkungen als etwas Inspirierendes empfinde und deshalb gerne mit solchen Hindernissen arbeite.

Collection serti graz by gerald resch

terz: Ich nehme an, dass auch die CD-Aufnahme eine Herausforderung ist, da es wohl schwierig ist, die räumliche Komponente einigermaßen adäquat wiederzugeben.

Gerald Resch: Das ist sicher eine große Schwierigkeit. Wir sind auch am Überlegen, ob es vielleicht sinnvoll ist, das als DVD zu veröffentlichen, weil natürlich bei diesem Stück die räumlich-visuelle Komponente eine so große Rolle spielt, dass man einfach viel der Poesie dieses Werkes nicht erfassen kann, wenn man es nur hört. Ich glaube auch nicht, dass viele Menschen eine Stereoanlage haben, die diese räumlichen Bewegungen des Stücks adäquat abbilden kann.

Aber ich muss sagen, ich fand es bei der Uraufführung und auch bei der Folgeaufführung feierlich, dass etwas nur hier an diesem Ort, nur heute, nur für uns passiert. Das ist schon schön. Ich habe das auch noch nie so stark erlebt wie bei der *Collection Serti*, dass ich das Publikum als eine große Gemeinschaft empfinde. Sicherlich ist das auch durch die räumliche Situation bedingt, dass die Leute herumstanden, gingen oder lagen.

terz: Hast du die Geräuschkulisse, die durch die Bewegung des Publikums unweigerlich entsteht, nie als störend empfunden?

Gerald Resch: Nein, denn das wusste ich vorher. Ich bin außerdem auch der Meinung – da bin ich vielleicht ein bisschen radikal –, dass eine Komposition das aushalten muss. Ich mache ja zum Beispiel in der Alten Schmiede eine Menge Konzerte, wo ich nicht will, dass es dem Publikum nicht erlaubt ist, auch während des Stücks den Saal zu verlassen. Und umgekehrt eigentlich auch. Ich möchte auch, dass man jederzeit reinkommen kann. Wenn ich in einem Musikstück sitze und es stört mich, dass die Uhr meines Nebenmanns laut tickt, dann habe vielleicht doch ich ein Konzentrationsproblem und nicht mein Nachbar mit seiner lauten Uhr. Und dieses Konzentrationsproblem, das ich habe, kann damit zusammenhängen, dass ich einfach unkonzentriert bin, oder dass auch das Stück es einfach nicht vermag, mich zur Konzentration zu bringen.

terz: Denkst du, braucht die Neue Musik mehr solcher Events wie Oskar Serti oder auch das Abschlusskonzert von WIEN MODERN mit den Wiener Philharmonikern und Schlagwerksuperstar Martin Grubinger? Dazu hat es die eine oder andere kritische Äußerung gegeben.

Gerald Resch: Eine mögliche Übersetzung von Event ist Ereignis, und ich glaube schon, dass Neue Musik ein Ereignis sein soll. Es gibt unterschiedliche Strategien, dieses Ereignis zu erreichen. Man kann es, mit Verlaub, mit einem Zirkuspferd erreichen, oder mit höchster Konzentration und dazwischen liegen noch ganz viele andere Möglichkeiten. Ich bin da für Gedankenvielfalt und freue mich auch immer, wenn ich in Konzerte gehe, die es anders versuchen als ich gedacht hätte.

Ich denke, solange man nicht aus dem Auge verliert, dass die Musik ein zentraler Bestandteil

dieses Ereignisses ist, sehe ich kein grundsätzliches Problem.

terz: Du selbst beschreibst in einem Text auf deiner Homepage deine Musik als zwischen 5 Säulen, von denen eine die Anschaulichkeit ist. Steckt da auch ein gewisser didaktischer Anspruch dahinter?

Gerald Resch: (*überlegt lange*) Nein, ich glaube nicht.

Ich denke verhältnismäßig viel über mein eigenes Musikhören nach und erlebe es, in einem Konzert zu sitzen und mich nach zwei Minuten zu beginnen zu langweilen. Das kann verschiedene Gründe haben, vielleicht habe ich zum Beispiel nicht kapiert, was der Komponist will. Aber ich denke dann darüber nach, was passiert ist, dass ich so schnell begonnen habe, mich zu langweilen. Ich hatte gestern zum Beispiel diesbezüglich ein Erlebnis. Ich habe mir die neue CD von Bernhard Gander durchgehört. Und ich halte große Stücke auf seine Musik, weil er ungemein prägnant schreibt, in jedem Stück anders und du nicht anders kannst als zuzuhören. Das ist, finde ich, eine besondere Begabung, beziehungsweise setze ich das bei einem guten Komponisten eigentlich voraus. Meiner Meinung nach ist die Anschaulichkeit eine Strategie, um nicht zu sagen eine Tugend, die mir – jedenfalls in diesen Worten – an der Uni nicht beigebracht wurde, die ich aber für essenziell halte, um den Hörer in Aufmerksamkeit zu halten.

terz: Heißt das, du denkst beim Komponieren viel an dein Publikum?

Gerald Resch: Ich glaube nicht, dass ich ans Publikum denke. Ich überlege beim Komponieren, ob ich selbst noch dabei wäre, wenn ich das Stück zum ersten Mal hören würde. Ich bin beim Komponieren ein bisschen schizofren, wie der Maler, der an seiner Staffelei stehend weitermalt und dann ein paar Schritte zurücktritt, um sich selbst anzuschauen, was er da eigentlich gemacht hat. Auch ich teile mich in den Komponisten, der versucht das Werk weiterzuschreiben, und in meinen imaginären Hörer, der aber im Idealfall auch mit meinen Ohren hört. Das ist natürlich eine Illusion, da bekanntlich kein(e) HörerIn die Vielzahl an Beziehungen aufschlüsseln kann, die einem beim Komponieren so durch den Kopf gehen. Kleiner Trost: Auch als Komponist meiner eigenen Musik kann ich mich nach einem Jahr auch nicht mehr erinnern, was in meinem Stück so an Beziehungsreichtum vorhanden ist. Ich müsste mir das auch mühsam wieder herausuchen. Aber es ist auch nicht essenziell, das in seiner Gesamtheit zu erfassen, sondern eher intuitiv zu bemerken, dass die Dinge, die musikalisch passieren, sich beziehungsweise und bedeutungsvoll zueinander verhalten.

Ich schreibe ja auch keine effektvolle Musik. Ich wüsste natürlich, wie das geht...

terz: Meinst du damit nicht eher "effekthascherisch" als effektiv?

Gerald Resch: Naja, also ich bin kein Paganini, wenngleich es natürlich auch Virtuosität in meiner Musik gibt. In meinem Violinkonzert (*Schlieren*, Anm.) zum Beispiel gibt es ganz verrückte, sehr schwere – auch hörbar schwere –, virtuose, sportliche Passagen, jedoch immer eingebettet in eine Gesamtdramaturgie. Darum geht es mir schon hauptsächlich, diese ungefähr 15 Minuten, die ein Stück meistens dauert, möglichst dicht und packend zu gestalten.

[schlieren 3 beginn](#) by [gerald resch](#)

terz: Wenn du in deine Teilung in Komponist und Hörer beim Komponieren sprichst, fällt mir ein, dass du ungemein vielseitig tätig bist. Du bist Musikwissenschaftler, lehrst an der Uni, bist Kurator. Gibt es zwischen diesen Tätigkeiten eine Wechselwirkung, beziehungsweise haben die anderen Tätigkeiten einen Einfluss auf dein Komponieren?

Gerald Resch: Ja, das glaube ich schon, auch wenn ich mich nicht als Musikwissenschaftler sehe. Ich habe einen sehr bewussten Zugang zum Komponieren. Wenn ich beispielsweise ein Violinkonzert schreibe, dann beginne ich im Allgemeinen damit, mich tatsächlich musikwissenschaftlich damit auseinanderzusetzen: Was ist ein Violinkonzert, warum ist es das,

wie ist es das geworden, welche Haupt- und Seitenwege gab es, was könnte ich daraus für mich persönlich an Interessantem ableiten? Das mag ein musikwissenschaftliches Erbe sein. Ich sehe mich aber schon hauptsächlich als Komponist, der Tätigkeiten, die im Umfeld des Komponierens liegen, auch macht.

terz: Du hast 1997 mit anderen jungen Komponisten – ihr wart, so viel ich weiß, damals alle noch Studenten – die Komponistengruppe Gegenklang gegründet. Einige von euch sind mittlerweile arrivierte Komponisten (Mitglieder waren u.a. Johannes Maria Staud und Reinhard Fuchs, Anm.). Was war damals eure Absicht?

Gerald Resch: In erster Linie haben wir uns gut verstanden, waren im selben Studienjahr, großteils auch in derselben Klasse bei Michael Jarrell und hatten den Wunsch, uns gegenseitig zu unterstützen. Wir haben uns beispielsweise auch während der Unizeiten immer wieder unsere neuesten Stücke vorgestellt und auch zur Diskussion gestellt. Das war schon recht spannend, weil man besonders als junger Komponist an etwas Ähnlichem dran ist und viel besser weiß, was der Kollege jetzt will, sodass er mitunter auch gute Beobachtungen geben kann. Eine Hauptabsicht von Gegenklang war auch, uns durch die Solidarisierung gegenseitig zu unterstützen und zu versuchen, als Gruppe leichter Fuß zu fassen. Das hat auch tatsächlich recht gut funktioniert. Matthias Naske von der Jeunesse ist damals sehr schnell auf uns aufmerksam geworden und hat uns ein Konzert mit ausschließlich unserer Musik programmieren lassen und dann ging's eigentlich auch ziemlich schnell ins Konzerthaus hinein, mit den Hörgängen, die damals noch existierten. Rainer Lepuschitz und Thomas Schäfer fanden das recht interessant, dass junge Komponisten in gewisser Weise eine vergleichbare Musik schreiben – wir waren damals alle noch sehr von der Musik unseres Lehrers geprägt – und es ein bisschen anderes versuchen als es gemeinhin versucht wird: eher kooperativ als mit den Ellbogen. Uns war auch von Anfang an klar, dass das keine Lebensgemeinschaft werden würde, sondern eher ein Sprungbrett in eine gewisse Öffentlichkeit.

terz: Wie läuft bei dir der Prozess des Komponierens ab? Bist du ein skrupulöser Skizzierer oder eher jemand, der direkt in ein Stück einsteigt?

Gerald Resch: Eher das Erstere. Ich schätze sehr am Komponieren, dass es unterschiedliche Phasen und Arbeitsschritte gibt. Zunächst habe ich den Fimmel, dass ich möchte, dass meine Musik einen Zusammenhang aufweist. Ich sehe das immer auch als ein Stück Wiener Erbe. So etwas wie die Zwölftonreihen von Alban Berg. Es soll da etwas im Hintergrund sein, das ein tragfähiges Skelett darstellt. Ich vertraue meiner Imagination nicht so rückhaltslos, dass ich einfach ins Blaue hinein komponiere. Und wenn ich ein Tonmaterial gefunden habe – das ist eben für jedes Stück gemäß den grundsätzlichen Ideen, die ich habe, unterschiedlich – bilde ich aus dem Tonmaterial nach ganz musikalischen Gesichtspunkten zahlreiche Ableitungen. Ich habe meistens eine sogenannte Klanggestalt, das ist eine Melodie, die einen bestimmten Konturenverlauf aufweist, und sich in mehrere kleine Phrasen unterteilt. Ein bisschen vergleichbar vielleicht mit der Formelkomposition von Stockhausen, allerdings lange nicht so rigide. In dem Stück, das ich gerade schreibe, gibt es zum Beispiel an einer Stelle der Klanggestalt zwei aufsteigende Quarten. Und das ist ein kleiner Körper, der auch immer wieder charakteristisch auftauchen wird, denn diese aufeinanderfolgenden Quarten werden stets wiedererkennbar sein. Wenn ich dieses Tonmaterial dann gefunden habe, das in einer sehr engen Abhängigkeit zu den grundsätzlichen Ideen, die ich zu diesem Stück habe, steht, – damit bringe ich viele Wochen zu – geht die Komposition zunehmend schneller. Mein Lehrer Michael Jarrell hat das immer mit einem Bildhauer verglichen, der einen Klumpen Ton in die Hand nimmt. Und er meinte, dass man den Tonklumpen erst erwärmen muss, bevor sich daraus etwas formen lässt. Und Ton kann man nur erwärmen, wenn man ihn permanent zwischen den Händen drückt. Man lernt also die Materialität kennen und bringt den Ton in die Gestalt, mit der ich dann wirklich arbeiten kann. Ich finde das eine sehr schlüssige Metapher für das Formen des musikalischen Materials.

Die zweite, eigentliche Phase der Komposition, wo man dann wirklich die Partitur schreibt, geht

eigentlich immer schneller, je weiter man in das Stück hineinkomponiert. Das hat mit kompositorischen Entscheidungen zu tun, die bereits getroffen sind.

terz: Skizzierst du Formverläufe ebenso genau?

Gerald Resch: Im Großen und Ganzen schon. Ich habe fast immer recht genaue Formvorstellungen und halte mich dann fast nie daran. Ich brauche den Plan aber trotzdem und muss den auch gut ausgearbeitet haben, um mich dann sehr bewusst darüber hinwegzusetzen. Ich vertraue nicht dem unmittelbaren Fluss der Tinte. Ich ergötze mich auch nicht daran, wenn sie ungehindert fließt, sondern habe eher den Zugang eines Architekten. Ich mag es schon, wenn die Formen sehr klar sind und natürlich muss ein Architekt auch permanent auf Situationen reagieren, die zuvor nicht absehbar waren und die mitunter erst im Prozess des Bauens auftauchen.

terz: Du erzählst von dem Skelett der Tonhöhenorganisation, das du für jedes Stück aufs Neue ausarbeitest. Wünschst du dir manchmal, es gäbe noch ein allgemein gültiges Konzept wie die Dur-Moll-Tonalität oder die Zwölftontechnik? Oder empfindest du es als Freiheit, nicht an ein solches Konzept gebunden zu sein?

Gerald Resch: So sehe ich das. Ich glaube, dass unsere Zeit in erster Linie eine Zeit der Chancen ist, und ganz beschränkt auf die ästhetischen Implikationen ist es eine Zeit, in der es möglich ist, in ganz unvermutete Bereiche umzulenken. Ich habe beispielsweise ein Stück geschrieben, das *Grounds* heißt und einen uralten englischen Cantus Firmus verwendet, den *In Nomine Cantus Firmus* aus dem Jahr 1450. Dieser Cantus Firmus wurde von Henry Purcell 250 Jahre später in einer Gambenfantasia verwendet. Es ist also das Zitat eines Zitats. Ich fand es interessant, gerade in einer Zeit, die sich postmodern nennt, das Zitathafte noch weiterzuspinnen und sozusagen das Zitats des Zitats zu zitieren und das geht meinem Geschmack nach tatsächlich nur dann, wenn ich es melodisch und harmonisch schlüssig vorbereite, sodass die Purcellfantasia irgendwann intakt aus meiner eigenen Musik auftaucht. Das ist sehr schwierig und deshalb muss man gut überlegen, wie dieser Fremdkörper überhaupt geformt ist und was ich daraus für meine eigene Musik ableite, die dieses Stück umgeben soll.

[cantus firmus 2.satz ausschnitt by gerald resch](#)

terz: Mit Zitaten - und damit schließt sich der Kreis wieder zum Beginn unseres Gesprächs - arbeitest du auch in *Collection Serti*. Christian Heindl beschreibt in seinem Text *Zu Ehren aller Musikenthusiasten. Neue Arbeiten von Gerald Resch*, dass du Werke anderer KomponistInnen analysierst und die Essenz der Stücke in deine Komposition einfließen lässt. Wie kann man sich das genau vorstellen?

Gerald Resch: Ich habe einmal Skizzen von Ligeti gesehen, der - ich habe ihn leider nie persönlich kennen gelernt - ein phänomenaler Geist gewesen sein muss. Und in diesen wunderschönen Skizzen mit Buntstift und seiner ganz charakteristischen Schrift steht dann zum Beispiel: "-> Skrjabin". Was meint er damit? Damit meint er vielleicht eine Atmosphäre, wie sich die Trompeten und die Klarinetten im zweiten Drittel des *Poème de l'Extase* verhalten. Eine Stelle also, die einen an etwas anderes erinnert. Ein bisschen arbeite ich auch so. Ich schreibe etwas und es erinnert mich an etwas, das ich kenne. Weil wir zuerst über Bernhard Gander gesprochen haben: Es gibt eine kleine musikalische Textur, Zweiklänge, die extrem unterschiedlich rhythmisiert sind (*Resch singt die entsprechende Stelle vor*), wie der Bernhard das sehr häufig verwendet, an einer Stelle in *Collection Serti*. Das klingt bei mir natürlich überhaupt nicht nach Gander, das war auch nicht meine Absicht, aber was er gemacht hat, hat mich eben zu einer Textur inspiriert, die dann doch ganz anders geworden ist. Und in dieser Art und Weise gibt es verhältnismäßig viele Fremdkörper in *Collection Serti*, aber eigentlich immer in meiner Musik, die - um wieder zu der Metapher mit diesem Tonklumpen zu kommen - so lange weitergeformt wurden, bis sie nicht mehr erkennbar sind und zu meiner eigenen Musik geworden sind. Das hat beinahe eine politische Implikation. Ich halte das für einen sehr fruchtbaren Umgang mit Fremdkörpern, dass man sie so lange formt bzw. zu begreifen versucht, bis sie etwas mit dem Anderen zu tun haben: den Fremdkörper nicht als

Bruch hineinklatschen, sondern ihn synthetisieren, amalgamieren, echten Bestandteil werden lassen, ihn damit in einem Organismus vielleicht auch eine Frischzellenquelle werden lassen.

terz: Was sind deine nächsten Projekte?

Gerald Resch: Ich schreibe zur Zeit an einem Ensemblestück für das Ensemble reconsil für Neuseeland. Danach weiß ich noch nicht, was passiert. Es gibt natürlich Pläne und Gespräche, die aber noch so vage sind, dass ich noch nicht darüber sprechen kann.

LINKS:

[Gerald Resch](#)

[Bernhard Gander im Gespräch](#)

[Emily Howard im Gespräch](#)