

## Jaroslav Štátný

### Albert Breier und sein Verständnis der musikalischen Form

Albert Breiers Werk ist umfassend: es enthält Kompositionen für Orchester ebenso wie eine große Zahl von Kammermusikstücken. Zahlreich sind auch seine Chorkompositionen, die zum Teil für die katholische Liturgie bestimmt sind – diese wurden allerdings bislang nicht aufgeführt. Seine Musik steht außerhalb aller Strömungen, denen man zur Zeit in der zeitgenössischen deutschen Musik begegnen kann.

Albert Breier wurde 1961 in Paderborn geboren. Er wuchs in einer katholischen Familie auf. Neben seiner Begeisterung für die Musik interessierte er sich schon in seiner Kindheit stark für Botanik und Mathematik. Er studierte Komposition, Klavier, Musikwissenschaft und Philosophie in Köln, Lübeck, Hamburg und Wien. In Köln bewegte er sich im Kreis der Schüler von Mauricio Kagel und wirkte als Interpret bei Konzerten von dessen Hochschulklassen mit. Das Kompositionsstudium stellte ihn aber nicht zufrieden, es schien ihm, daß die auf eine schulmeisterliche Art und Weise angewandten Regeln die Musik in eine falsche Richtung lenkten. Wesentlich stärkere musikalische Eindrücke erhielt er durch seinen Klavierlehrer Roland Keller in Wien. Zunächst widmete er sich seiner Konzertlaufbahn. Aber auch da konzentrierte er sich nicht auf das Pflichtrepertoire und die großen Namen, weder Beethoven noch Bach fesselten ihn besonders... Mit dem Klavier verstand er sich allerdings gut. Und wenn ich seine Fähigkeiten als Pianist beurteilen kann, wie er sie in der *Concord-Sonate* von Charles Ives auf der *Expozice nové hudby* in Brünn 1996 zeigte, waren diese wirklich außerordentlich. Noch als er bereits mit seiner Konzertlaufbahn aufgehört hatte, konnte er unglaublich zarte Nuancen im Anschlag bei der Interpretation seines *Klavierstücks VI* hervorbringen, das er auf einem Konzert des *Ensemble Konvergence* in Prag im Dezember 2005 spielte. Dank der Initiative von Ondřej Štochl vom *Ensemble Konvergence* wird Breiers Musik übrigens auch bei uns ziemlich oft aufgeführt, die *Weißer Elegie* für Viola mit Klavier entstand sogar eigens für Štochl.

Sich der Komposition zu widmen begann Breier früh. In seinen ersten eigenständigen Stücken versuchte er, Formen aus scharf kontrastierenden Teilen zu bilden. Das geschah unter dem Einfluß von Bernd Alois Zimmermann, allerdings ohne jegliche Zitate (die für Zimmermann typisch sind). Entscheidend für Breiers kompositorische Entwicklung war jedoch die Begegnung mit der Musik von Morton Feldman. Er widmete sich ihr auch als Interpret: bei seinem eigenen Label *Edition Laura* spielte er Feldmans Komposition *Piano* ein, und für das Label NCA nahm er mit der Geigerin Kristina Radcke und der Cellistin Adelheid Schloemann Feldmans Stück *Trio* auf – die allererste Aufnahme dieses frühesten von Feldmans „langen“ Stücken. In seiner Entwicklung als Komponist half Feldmans Musik Breier vor allem bei der Suche nach dem eigenen Weg (Feldman spielte für ihn eine ähnliche Rolle, die für Feldman selbst John Cage innehatte). Wichtig war für Breier auch die Erkenntnis, daß Feldmans Musik nicht aufgrund irgendwelcher vereinheitlichender Systeme konstruiert ist (was in der

Nachkriegszeit, ausgehend von Weberns Kompositionsstil und zur maximalen Durchorganisation der musikalischen Parameter tendierend, oft mit Komposition überhaupt verwechselt wurde), und doch eine große Ausdrucksstärke erreicht (was bei streng einem System folgenden Kompositionen kein notwendiges Ergebnis ist). Breier wurde klar, daß Feldman das Geheimnis kannte, vollkommen „logisch“ zu wirken, ohne daß der Zuhörer verstehen muß, wie das Stück „gemacht“ ist, auf welche Weise der Komponist sein Ziel erreicht hat. Der ungreifbare, seltsam sich entziehende Charakter von Feldmans Stücken – es ist eine Musik, die eher schwebt, als daß sie fest auf dem Boden stünde – war für Breier ebenfalls ein Vorbild und zeigte ihm eine Richtung, die seine Musik zu nehmen hatte. Feldmans Stücke beeindruckten ihn auch mit ihrer Ruhe und Ausgewogenheit, was in der zeitgenössischen deutschen Musik nicht sehr verbreitete Eigenschaften sind. Vornehmlich Feldmans spätere Stücke, die in der Dauer weit über traditionelle Konzerte hinausgehen und die sich oft die ganze Zeit auf einer niedrigen dynamischen Ebene halten, waren für ihn ein Vorbild bei der Entwicklung seiner eigenen musikalischen Konzeption (die sich dann allerdings nach und nach von Feldman löste). Nach Feldmans Tod begann Breier das *Streichquartett Nr. 2* zu schreiben, mit dem er das Andenken des Komponisten ehren wollte. Es ist eine einstündige Komposition, in einem ununterbrochenen Strom fließend und überwiegend sehr leise gehalten. Beendet hat Breier sie 1988, uraufgeführt wurde sie aber erst 2011 vom Berliner *Sonar Quartett*. Innerhalb des durch diese beiden Daten begrenzten Zeitraums hat sich Breiers kompositorische Haltung verändert und es ist daher interessant, den Verlauf des Quartetts schon im Hinblick auf die Folgen zu betrachten, die dieses Stück nach sich zog. Grundidee des Werks war, einen ausgedehnten Zeitraum frei mit Musik zu füllen. Obgleich Breier hier immer noch mit dem Kontrast wechselnder Passagen spielt – etwa Akkordsatz und einstimmige Melodie (die nicht selten zwischen mehreren Instrumenten verteilt ist) – gibt es hier Teile, in denen die Musik in einen gleichmäßigen Fluß gerät und die so die ruhigen Zeitabläufe der späteren Kompositionen vorwegnehmen. Der Versuch, ein Werk von großer zeitlicher Ausdehnung zu komponieren, brachte Breier (ähnlich wie schon zuvor Feldman) zur Erkenntnis, daß in solchen Fällen Struktur keine grundsätzliche Rolle mehr spielt (wie in kürzeren Stücken), sondern daß die Komposition eher mit der Erinnerung und der Wahrnehmung von Ähnlichkeiten arbeitet. Deswegen begann er, sich weitergehende Gedanken über die Auffassung der Zeit in der westlichen Musik zu machen und kam zu einer kritischen Sicht:

Es wird gesagt (und es scheint einzuleuchten), Musik sei eine Zeitkunst, wohl sogar *die* Zeitkunst. Wenn das richtig ist, verdient die abendländische Musik nicht den Namen „Musik“. Die abendländische Musik arbeitet von ihrem Beginn an aktiv gegen die Zeit. Sie legt den Ton als Punkt im Raum fest. Sie errichtet, punctus contra punctum, aus den zu Bausteinen gewordenen Tönen Gebäude, erst bescheidene, dann immer voluminösere. Sie kann nicht existieren ohne die Partitur, Abbild und Bauzeichnung in einem. Sie unterwirft sich sogar reale Bauten, Kirchen, Säle, schließlich erzwingt sie im Konzertsaal einen eigens für sie aufgeführten Bau, den sie allein ausfüllen kann und den sie völlig beherrscht. Doch kann sie bei allen Triumphfen der Raumschaffung nicht verhindern, daß die reale Zeit ihr immer wieder Wunden schlägt. Deren Spuren nennt man Musikgeschichte. Oder

vielmehr: Musikgeschichte kann von zweierlei Standpunkten aus geschrieben werden, vom Standpunkt der Raumgewinnung aus und in der Erkenntnis des nicht zu verhindernden Einreißens des musikalisch Gebauten durch die Zeit.<sup>1</sup>

In der europäischen Musiktheorie hat man immer Wert auf den Raumaspekt gelegt, also auf die Tonhöhe, d.h. auf die Vertikale, den Zusammenklang. Das Zeitbewußtsein wurde oft auf die einfachen Verhältnisse der rhythmischen Organisation eingeschränkt, der Zeitaspekt wurde in der Theorie für nebensächlich und in der Praxis für selbstverständlich gehalten. Nichtsdestotrotz unterscheiden sich gerade durch das Rhythmusgefühl, also durch die Zeitauffassung, einzelne Epochen und Stile (und auch einzelne Komponisten) voneinander. Und es ist eben eher der Zeitaspekt – und nicht, wie oft behauptet, das Tonsystem –, der eine Kontinuität und ein Bewußtsein von Zusammenhang schafft. Genauer gesagt, die Tonsysteme (zum Beispiel die Tonalität) sind an einen bestimmten Typ der Zeiteilung gebunden. Wenn dieser sich ändert, ändert sich auch der innere Zusammenhalt der Musik. In seinem Aufsatz *Um Zeit*<sup>2</sup> weist Breier darauf hin, daß der Zeitaspekt in der Musiktheorie meist vergessen wurde: im Mittelalter beschäftigt man sich sehr wenig damit, im 18. und 19. Jahrhundert äußert man sich dazu gar nicht. Erst am Anfang des 20. Jahrhunderts beginnen Theoretiker und theoretisierende Komponisten auf die Zeit aufmerksam zu werden, denn im Zusammenhang mit dem Zerfall der Tonalität zeigte sich, daß sie in ihrer Bedeutung allzulange unterschätzt worden war. Die Situation traf aber alle unvorbereitet: für die wissenschaftliche Erforschung der musikalischen Zeit wurde kein ausreichender Begriffsapparat entwickelt, und obwohl sich heute zahlreiche Autoren mit der Zeittheorie beschäftigen, wurde bislang keine Einigung in den grundlegenden Fragen erzielt. Die Komponisten suchen Antworten bei Physikern und dieser wiederum in der Psychologie und der Erkenntnistheorie. Zwar ist allen klar, daß Zeit und Raum zusammenhängen, doch sind es nicht selten gerade die Komponisten und nicht die Theoretiker, die in ihren Werken Fragen stellen und Antworten auf die Fragen nach der Zeit liefern.

Im Zuge seiner Überlegungen kam Breier zu einigen interessanten Beobachtungen. Er weist darauf hin, daß wir über die Zeit nur in Metaphern reden, die den Raum betreffen.

*Wer denkt, bewegt sich in Räumen. Wer musikalisch denkt im Sinne der abendländischen Musik, kann in Palästen wandeln. Die Theorie der abendländischen Musik gehört zu den Meisterwerken des menschlichen Geistes. Die Möglichkeit von Musikwissenschaft im abendländischen Sinn ist auf der Welt vielleicht einzigartig. Der Komponist als Lehrer ist eine bewunderungswürdige Erscheinung. – Was bleibt, wenn die musikalischen Räume, diese Denkpaläste, einstürzen, ist Schweigen. Die musikalischen Räume sind eingestürzt, vergangen, verschwunden. Die Musik ist, so scheint es, von Gott und der Welt verlassen. Deshalb kann ich über „Musik“ nicht schreiben.<sup>3</sup>*

---

<sup>1</sup> Musik als Kunst der Zeit [cit. 2013-21-10]. abrufbar unter [www.albert-breier.de/redemusikzeit.htm](http://www.albert-breier.de/redemusikzeit.htm)

<sup>2</sup> Um Zeit. *Positionen* 75, Berlin, Mai 2008, S. 8-11.

<sup>3</sup> Musik als Kunst der Zeit, a.a.O.

Im Grunde ist Musik ein reiner Ausdruck des Lebens und seiner Vergänglichkeit. Sie entsteht und vergeht, während unsere Ohren immer weiter hörend wahrnehmen. Sie ist immateriell und man kann sie nicht besitzen (wir können nur Aufnahmen von Musik besitzen). Sie ist in gewisser Weise ein Geschenk, das man lediglich teilen kann. Aber Musikwerke – gleich welcher Art, komponierte oder improvisierte, experimentelle oder traditionelle – bringen uns *irgendwo hin*. Es können Orte sein, die uns gefallen oder nicht, an denen wir für immer sein möchten oder von denen wir am liebsten flüchten würden, aber auf jeden Fall befinden wir uns, solange sie andauern, an anderer Stelle als sonst. Auf irgendeine Weise entfernen sie uns vom Alltag, fesseln unsere Aufmerksamkeit, in den besten Fällen nehmen sie uns gänzlich in Beschlag, sodaß wir unsere Umgebung und unser Altern vergessen. Durch das Musikerlebnis kommen wir aus der Zeit für einen Moment heraus. Und dieses Erlebnis wirkt nicht selten als ein Rauschmittel – ist das vielleicht der versteckte Grund für die Beliebtheit der Musik vergangener Zeiten? Ist das der Grund, warum man einigen Musikstücken „zeitlose Werte“ zuschreibt?

*Manchmal träume ich von einem Paradieszustand, in dem sich Musik und Zeit nicht voneinander unterscheiden, sondern gänzlich verbunden sind... Ich weiß, daß man dies mit menschlichen Mitteln nicht erreichen kann – Musik ist eine Kunstform, die immer irgendwie aus der Zeit „herausfällt“. Wir sollten aber eine negative Einstellung zur Zeit vermeiden. Möglicherweise sind die Meisterwerke der europäischen Musik, die man heutzutage so schätzt, gegenüber der Zeit sehr feindlich eingestellt. Sich mit der Zeit zu beschäftigen ist eine gefährliche Angelegenheit – Zeit macht Angst. Vielleicht kann aber die Musik mit der Zeit eine Freundschaft schließen; vielleicht macht sie den Verlauf der Zeit hörbar, die niemals eintönig ist.<sup>4</sup>*

Daß Albert Breiers Musik bekannt ist, aber nicht zum Mainstream deutscher Komponisten gehört, die regelmäßig auf den Prestigefestivals gespielt werden, und daß er nicht im Käfig der Bedingungen des Geschäfts mit Neuer Musik gefangen ist (oder von weitergehenden Interessen geleitet, die nicht nur musikalisch sind), sorgt für einen gewissen Abstand, der es ihm ermöglicht, über Musik in großen Zusammenhängen zu denken. Vor allem ist ihm bewußt, wie problematisch die Rolle des Komponisten in der heutigen Welt ist. So gab es in den Zeiten, als der Begriff des „Komponisten“ in Gebrauch kam, eine direkte Bindung an Institutionen, wie Kirche oder Hof, und die professionell komponierte Musik bot immer eine gewisse (obwohl selten vollständige) materielle Sicherheit. Letztendlich war Musik eine Unterhaltung der Machtelite, die zugleich eine intellektuelle Elite war – alle anderen waren praktisch ausgeschlossen. Und eine nicht gerade kleine Menge von Komponisten gehörte direkt zur herrschenden Schicht, wenn man bedenkt, daß die Kirche eine besonders mächtige Institution war. Hildegard von Bingen, Leoninus, Perotinus, Binchois, Dufay und viele andere hatten in der Kirche bedeutende Positionen inne, Guillaume de Machaut war ein Diplomat, Johannes Ockeghem so etwas wie ein Finanzminister. Wenn man das mit der heutigen Zeit vergleicht, erübrigt sich ein Kommentar.

---

<sup>4</sup> Štátný, Jaroslav. Matematika, etika a čas v hudbě. Ein Gespräch mit Albert Breier. *HIS Voice* 6/2009.

In Wirklichkeit beruht das Musikleben im Bereich der sogenannten Klassik (Konzerte, Oper, musikalische Ausbildungsstätten) allgemein auf der stillen Voraussetzung, daß die Musik schon ihr Ende erreicht hat, daß alles, was irgendwelchen Wert hat, schon geschaffen worden ist. Ziemlich oft stößt man auf die Frage, ob es überhaupt Sinn hat, in dieser Richtung noch etwas zu machen. Und derjenige, der trotzdem weiter Musik schafft, muß, um zu den „Komponisten“ gehören zu können, zuerst *sterben*.

*In gewissem Sinne kann man sagen, daß es nur tote Komponisten gibt. Die Lebendigen können sich nicht einmal sicher sein, ob sie „sind“ oder sein sollten; sie wissen nicht einmal, ob sie sich „Komponisten“ nennen können oder lieber irgendwie anders... Wird es in Zukunft eine Institution geben, der ein Komponist dienen könnte, ohne seine Integrität zu opfern? Wie ich sehe, gibt es heutzutage keine solche Institution. Ich wage nicht zu prophezeien, wann die Einsamkeit – diese Krankheit der modernen Zeit – den Komponisten verlassen wird. Allerdings glaube ich daran, daß ich nicht nur für mich selbst arbeite. Ohne Freundschaft könnte ich nicht überleben. Aber es gibt nur ein paar Freunde und sie sind auf der ganzen Welt verstreut. Trotzdem gebe ich meine Hoffnung nicht auf.<sup>5</sup>*

Zu den Freunden, die Breiers Musik zur Geltung bringen, gehört der Prager Komponist und Bratscher Ondřej Štochl. Dank ihm konnte auch das tschechische Publikum Breiers Stücke hören und Breier selbst wird regelmäßig zu den Sommerkursen für junge Komponisten in Kroměříž eingeladen, die Štochl selbst begründet hat.<sup>6</sup>

Das *Zweite Streichquartett* war in gewissem Maße ein Werk der Wende. Zum einen stellt es den Höhepunkt von Breiers vorhergegangener kompositorischer Entwicklung dar, zum anderen deutet es die neue Richtung an, die seine Musik nehmen würde. Die Musik Breiers ist auf eine ähnliche Weise unfaßbar wie die von Feldman. Trotzdem kann man nicht sagen, daß sie epigonenhaft sei, weil ihr Charakter deutlich ein anderer ist und auch mit abweichenden Elementen arbeitet. Es gibt in ihr weder wortwörtlich wiederholte Muster, noch erkennbare Motivvariationen. Sie ist aber nicht rein intuitiv und enthält auch sehr rationale Elemente. Zu den intuitiven Elementen zählt Breier die Festlegung der Länge der Einzeltöne und ganzer Abschnitte oder sogar der Dauer ganzer Kompositionen. Er versucht, einfache mathematische Verhältnisse nicht nur im Rhythmus, sondern auch bei den Tonhöhen zu vermeiden. In einem Gespräch mit Ondřej Štochl<sup>7</sup>, in dem er über seine Kompositionstechnik spricht, sagt er zum Beispiel, daß er nirgendwo Abschnitte benutze, deren Länge etwa im Verhältnis 2:1 stünden. Bei den Intervallen geht er mit den Oktaven und Quinten sehr vorsichtig um, die seiner Ansicht nach die „stärksten“ und „festesten“ sind. In seiner Musik sind sie nicht völlig ausgeschlossen, aber wenn sie erscheinen, müssen sie durch ein „Gegengewicht“ neutralisiert werden – die Quinte beispielsweise durch eine Sexte. Überwiegend bevorzugt er von den Intervallen die Quartan, Sexten oder Sekunden – alles Intervalle, deren Grundton nicht

---

<sup>5</sup> Štátný, Jaroslav. Matematika, etika a čas v hudbě. Ein Gespräch mit Albert Breier. *HIS Voice* 6/2009.

<sup>6</sup> Unter dem Namen POSTFEST sind sie Bestandteil des Festivals für spirituelle Kunst FORFEST.

<sup>7</sup> Štochl, O. Albert Breier – Musím psát hudbu a zároveň hudbu psát nesmím. [cit. 2013-20-10] abrufbar unter [www.atemporevue.janfila.com/?go=rozhovory&det=091001-rozhovor-albert\\_breier&show=1](http://www.atemporevue.janfila.com/?go=rozhovory&det=091001-rozhovor-albert_breier&show=1)

Baßton ist. Das Verhältnis von Konsonanz und Dissonanz soll, wenn möglich, ausgewogen sein: zu viele Dissonanzen führen zu Starre und behindern den freien Ausdruck.

Laut Breier gilt beim Komponieren: „Der erste Ton ist frei, andere sind gebunden.“<sup>8</sup> Und obwohl für ihn intuitiv klar ist, wie die Verhältnisse der Rhythmen und Töne in einem Stück als ganzem sein sollen, muß er jeden neuen Ton „durcharbeiten“ und „durchdenken“, sodaß sein Finden nicht rein intuitiv geschieht. Auf eine einzige Kompositionsmethode zu schwören lehnt er ab. Stattdessen und statt der Orientierung an den vorgegebenen musikalischen Mustern sucht er eher Inspiration außerhalb der Musik. So kam es, daß zum wichtigsten Einfluß auf seine Kompositionsentwicklung die klassische chinesische Malerei wurde. Das nähert ihn wiederum Morton Feldman an, der die wesentlichsten Züge seiner Musik ebenfalls durch Transformationen von den bildenden Künsten her gewann. Mit der Sinologie und dem Studium der chinesischen Malerei beschäftigt sich Breier zwar lediglich als Amateur, aber seine Kenntnisse in diesem Bereich sind recht detailliert. Seit Anfang der 1990er Jahre verbrachte er viel Zeit mit der sorgsamem Betrachtung der Originale in der ostasiatischen Sammlung des Museums für Völkerkunde in Berlin-Dahlem sowie mit dem Studium der Fachliteratur, sodaß er in der Lage ist, mit professionellen Sinologen zu kommunizieren. Vielleicht gerade dank seines Außenseiterblicks konnte er bestimmte Zusammenhänge entdecken, die einem Fachmann, der ganz in seinem Spezialgebiet versunken ist, nicht auffallen würden.

Der Beziehung zwischen der chinesischen Malerei und der europäischen Musik widmete er das Buch *Die Zeit des Sehens und der Raum des Hörens* (Stuttgart 2002). In diesem Buch beschäftigt er sich mit bemerkenswerten Parallelen zwischen der chinesischen Tuschmalerei und der sinfonischen Musik Europas. Trotz der gewöhnlich vertretenen Meinung, der zufolge sich die Künste in „räumliche“ und „zeitliche“ einteilen lassen, wurde ihm durch langjährige Betrachtung bewußt, daß die chinesische Tuschmalerei ebenfalls eine Zeitkunst ist. Nicht nur benötigt man zur Betrachtung dieser auf eine Rolle gemalten Bilder viel Zeit, weil man die Rolle eben ausrollen muß – es ergibt sich ein dem Hören eines Musikstückes ähnelnder zeitlicher Ablauf –, sondern die chinesischen Bilder enthalten auch in sich eine versteckte „Musikalität“. (Wer schon einmal chinesische Meister des Pinsels bei der Arbeit gesehen hat, wird mir Recht geben, daß der Akt der Malerei an sich ein höchst musikalisches Erlebnis ist – mit einer durchgearbeiteten Rhythmik und oft auch mit einer stimmlichen Äußerung, mit der der Maler einzelne Striche begleitet.) Breier fiel auf, daß diese Bildrollen in bestimmter Hinsicht eine visuelle Analogie zu sinfonischen Kompositionen bilden: die chinesischen Bilder zeigen oft eine Vielzahl von Menschen bei unterschiedlichen Tätigkeiten. Im Grunde entsprechen sie damit den Partituren, in denen ein Komponist vielen Instrumenten verschiedene Aufgaben zuteilt. Bei solchen Bildern kann man über eine „Orchestrierung“ sprechen, und zwar nicht nur unter dem Gesichtspunkt der Farben, sondern auch hinsichtlich des Abgebildeten und seiner Entwicklung in der Zeit:

---

<sup>8</sup> A.a.O.

In der chinesischen Malerei finden wir einen sehr interessanten und perfekten Umgang mit der Zeit. Das ist bemerkenswert, weil man die Malerei für eine räumliche Kunst hält. Ich glaube, daß sich die europäische Musik mit dem Zeitverlauf sehr wenig auseinandergesetzt hat, sie kümmerte sich eher um die räumlichen Formen, um Architektur u.s.w. Für mich ist die chinesische Malerei ein großes Vorbild, weil sie einerseits sehr strenge, allgemein verbindliche Regeln kennt, andererseits sich direkt auf den Körper und den Geist (und die Seele) des individuellen Künstlers bezieht. Obwohl die chinesische Malerei ziemlich abstrakt ist, erkennen wir stets, daß ein Bild von der Hand eines bestimmten Künstlers stammt (anders als z.B. bei Fotografien). Ebenso denke ich, daß wir auch in einer sehr abstrakten Musik die Stimme (den Atem) ihres Autors spüren können. Darin liegt Beschränkung ebenso wie Freiheit.<sup>9</sup>

In Breiers Buch finden sich zahlreiche Parallelen zwischen konkreten Werken der chinesischen Malerei und der europäischen Musik, manchmal sehr überraschende. In den chinesischen Querrollen findet Breier ein Gefühl für Zeitproportionen, das man musikalisch oder symphonisch nennen kann (schon vor 100 Jahren verglich der Sinologe Berthold Laufer den chinesischen Dichter und Maler Wang Wei [von dessen Werken allerdings keine Originale erhalten sind] mit Beethoven). Im übrigen hatte die chinesische Malerei auch ihren eigenen Beethoven: der Maler Huang Binhong (1864-1955) verlor in den letzten Jahren seines Lebens sein Augenlicht, trotzdem arbeitete er auch nach der Erblindung weiter an seinen Werken. In seinem über Jahrzehnte entwickelten ganz persönlichen Stil konnte er auch ohne visuelle Kontrolle malen; die so entstandenen Bilder werden nicht weniger geschätzt als die bei intakter Sehkraft gemalten.

Aus der visuellen Sphäre, repräsentiert durch die klassische chinesische Malerei, übernahm Breier nicht nur Anregungen für die Bildung musikalischer Formen, sondern auch Charakteristiken der Bildgegenstände, zu denen er Äquivalente im Bereich der Musik sucht. Seine Kompositionen haben normalerweise eine „Landschaftsform“, die sich in der Zeit entfaltet. Einzeltöne oder melodische Passagen haben den Charakter von Linien, wie von einem Pinsel geführt, Harmonien erinnern an farbige Flecken.

In seiner weiteren kompositorischen Entwicklung hat sich Breier schrittweise von der architektonischen Denkweise losgemacht, die ihm sein Kompositionsstudium vermittelt hatte. Ein Beispiel für diese Entwicklung ist das *Quintett für Klarinette und Streichquartett*, das er in den Jahren 1987 bis 1993 schrieb. Breier arbeitete an diesem Werk mit einigen Pausen fünf Jahre lang – dazwischen schrieb er eine Reihe weiterer Werke, in denen seine Art zu komponieren klar formuliert wurde. Vor allem war es die bislang nicht aufgeführte gut halbstündige Komposition *Verbundene Berge* (1992/93), in der er sich darauf konzentrierte,

---

<sup>9</sup> Štochl, A Tempo revue 2009. abrufbar unter [www.atemporevue.janfila.com/?go=rozhovory&det=091001-rozhovor-albert\\_breier&show=1](http://www.atemporevue.janfila.com/?go=rozhovory&det=091001-rozhovor-albert_breier&show=1)

die Prinzipien der chinesischen Malerei für seine Musik zu adaptieren, die Kunst des Umgangs mit dem Pinsel in Klang zu übertragen.

Die Verwendung des Bildzyklusprinzips, bei dem in der chinesischen Malerei ein Landschaftspanorama auf mehrere miteinander verknüpfte Bilder aufgeteilt wird, kann man in Breiers drei *Kompositionen ohne Titel* von 1997 sehen, die für verschiedene Besetzungen geschrieben sind. Man kann die Stücke auch einzeln spielen, aber zusammen bilden sie eine große Einheit. Die erste ist für Violine, Violoncello und Klavier, die zweite für zwei Violinen und Klavier, die dritte dann für vier Klarinetten, Streichquartett und Klavier. In der zweiten dieser Kompositionen herrscht *eine* Melodielinie vor, die durch das gegenseitige Durchdringen und die wechselseitige Ergänzung aller drei Instrumente gebildet wird. Das Klavier bringt dazu noch zusätzliche Farbtupfer.

Trotzdem sagt Breier, daß er – was den Zeitverlauf angeht – rein mathematische Verhältnisse zu vermeiden sucht. Ein näherer Blick auf sein *Quintett für Klarinette und Streichquartett* enthüllt eine sehr interessante und kalkulierte Formkonstruktion. Das Hauptprinzip der Bildung des Formverlaufs scheint ein Gleichlauf zweier Tempi und ein langsamer Prozeß ihrer Vereinigung zu sein. Die Klarinette hat einen Achter-Takt (8/4) im Tempo MM = 90, das Streichquartett einen Neuner-Takt (9/4) im Tempo MM = 80. Es geht also um eine Bewegung zweier Tempi im Verhältnis 8:9. Im folgenden Verlauf ändern sich diese Verhältnisse, wobei das Tempo der Klarinette erhalten bleibt – bis es zu einer Vereinheitlichung der Taktart kommt: in diesem Moment wird das Tempo der Klarinette, das nun als Gesamttempo gilt, ein wenig langsamer (*Un poco meno mosso*). Es findet allerdings keine geradlinige Entwicklung statt, („gradual process“, auf den wir zum Beispiel bei früheren Werken von Steve Reich und bei anderen Minimalisten stoßen), sondern eine leicht unregelmäßige, sanft gewellte. Obendrein ist der Prozeß durch den Rhythmus verunklart: beispielsweise befindet sich in dem Abschnitt, der den Dreiertakt der Klarinette gegen den Viertakt der Streicher setzt, im Klarinettenpart ein Rhythmus von vier punktierten Achteln (also eine Quartole), während die erste und zweite Geige dagegen eine große Triole spielen (d.h. drei halbe Noten im 4/4-Takt). Mit diesen Mitteln werden die Eindeutigkeit der Instrumentenrollen gestört und zugleich die Tempi angeglichen – die Spieler bereiten den Übergang zum anderen Abschnitt vor, der durch ein neues Verhältnis charakterisiert ist. Gleichzeitig müssen sie sich des Pulses beider Tempi bewusst sein.

Hinsichtlich der metrischen Struktur ist die Komposition in viele Abschnitten gegliedert, deren Länge sich in unvorhersehbarer Weise ändert:

9 – 9 – 6 – 1 – 9 – 3 – 20 – 7 – 1 – 13 – 11 – 1 – 1 – 1 – 8 – 100 – 174 – 26

Allerdings schließen sich diese Abschnitte zu größeren zusammen, wenn man die Taktänderungen des Klarinettenparts zugrundelegt, die in der Partitur immer mit einem



Doppelstrich markiert sind. Diese Abschnitte, von denen es insgesamt acht gibt, weisen eine klarere Gesetzmäßigkeit auf: der erste Abschnitt hat 18 Takte, der zweite 19, der dritte 20, der vierte 21, der fünfte 22, der sechste 100 (also die Gesamtsumme aller vorherigen), der siebte 174 und der achte 26. Der siebte und achte sind dadurch verbunden, daß sie dasselbe Tempo in allen Instrumenten aufweisen, man kann sie also als eine Gesamtheit von 200 Takten ansehen. Den detaillierten Prozeßverlauf stellt folgende Tabelle dar:

Die Gesamtform im Umfang von 400 Takten beruht also auf einer symmetrischen Konstruktion: 200+200 Takte, allerdings gegliedert in 100+100 und 174+26, wobei die ersten 100 Takte in 5 Abschnitte gegliedert sind, angeordnet nach einem additiven Prinzip (18+19+20+21+22). Das ist allerdings eine rein theoretische Konstruktion, denn die Takte haben nicht die selbe Länge, sondern verkürzen sich allmählich, hier verlaufen also zwei einander widersprechende Prozesse gleichzeitig.

Während die ganze erste Hälfte der Komposition mehr oder weniger auf metrischen Prinzipien beruht, d.h. auf Konfrontationen, die durch die Metrik hervorgerufen werden, konzentriert sich die zweite Hälfte, in der die Metrik vereinheitlicht ist, auf eine reichhaltige rhythmische Gliederung des Zeitverlaufs. Hier finden wir winzige Rhythmus-elemente, eine Menge von Repetitionstönen (in unterschiedlichen Geschwindigkeiten) und auch rhythmisch-melodische Figurationen, die oft auf einer unregelmäßigen Zeiteilung beruhen. Das alles geschieht auf dem Hintergrund langgehaltener Töne von unterschiedlicher Dauer, die sich manchmal zu kantablen Linien zusammenschließen. Das melodische Element überwiegt im Abschlußabschnitt (H), der insgesamt ruhig wirkt. Der melodische Duktus erinnert aber kaum an Musik, die man mit einer solchen „brahmsartigen“ Besetzung verbindet. Eher kann man einen Einfluss von Johannes Ockeghem finden, mit dessen Werken sich Breier längere Zeit auseinandergesetzt hat. Wenn wir die stets wechselnden Oktavlagen und die reichhaltige Ornamentik wegdenken, überwiegen in der melodischen Gestaltung kleine und große Sekunden, manchmal durchsetzt von kleinen und großen Terzen. Der ganze Abschnitt (A) ist eigentlich eine einstimmige, fast choralartige Melodie. Diese ist in drei melodische Zellen unterteilt, die entweder solistisch oder im Unisono zu hören sind (die Verknüpfung der Zellen mittels sich wiederholender Töne ist fett markiert, die sich wiederholenden Gruppen sind unterstrichen):

a-c-b/b-a-c/a-c-h/h-c-d/e-g-fis/e-g-fis/h-c-d/**d-c-h/h-c-d**/d-c-h/d-c-h/a-g-h/a-g-f/c-d-e/d-c-e/c-e-d

Bereits auf den ersten Blick ist offensichtlich, daß hier Permutationen, Transpositionen und Variationen angewendet wurden, aber daß irgendein einfaches Prinzip der Gesamtorganisation nicht zu finden ist. Mit Ausnahme des letzten (18.) Takts, der leer ist, spielt die Klarinette in den geraden Takten. Die Streicher setzen unregelmäßig ein, ihre Verteilung erscheint allerdings ebenfalls geplant zu sein: die erste Geige erklingt dreimal, die zweite fünfmal, die Viola fünfmal und das Violoncello viermal. Im Klang ist dieser Kompositionsanfang eher zurückhaltend und erinnert an ein gemeinsames Gebet oder an einen zwischen zwei Stimmen verteilten Chorintrotitus.

Mit einem solchen Beginn nähert sich Breier eher der Musik der niederländischen Vokalpolyphonie als der zeitgenössischen Musik, wie wir sie auf den Prestigefestivals hören. Obwohl die weitere Entwicklung des musikalischen Stroms allmählich komplizierter wird, bleibt als Hauptmerkmal ein gleichmäßiges Schwingen von im Ausdruck zurückhaltenden Melodielinien, wie wir es von Ockeghem kennen. Die melodischen Vorgehensweisen charakterisiert eine Polydiatonik: die melodischen Linien werden von Ausschnitten unterschiedlicher diatonischer Skalen gebildet, die längeren Melodiezüge dann von deren Kombinationen. Damit wird eine seltsame Nichtfaßbarkeit erreicht – es ist keine offensichtliche Chromatik, trotzdem kommen alle Töne des chromatischen Totals nach und nach vor. Das Tonterrain wellt sich gleichsam ein wenig: in der mittleren Lage verdichtet sich das Tonfeld bis zur Chromatik, am Rande verdünnt es sich. Das chromatische Terrain ist allerdings wieder nur eine theoretische Konstruktion, denn es wird niemals völlig ausgefüllt, sondern im zeitlichen Ablauf verteilt.

Wie lang kann ein musikalischer Zeitraum sein, innerhalb dessen es noch möglich ist, Zusammenhänge wahrzunehmen? Wie ist ein Gedächtnisraum beschaffen, der sich durch das Feststellen von Ähnlichkeiten konstituiert? Fragen dieser Art interessieren Breier. Seine Überlegungen drehen sich immer um die Zeit – wie verläuft sie und wie stellt sie sich Hörenden dar? Und auch: wie funktioniert die Vorstellungskraft des Interpreten? Breier gehört zu den Komponisten, denen bewußt ist, daß die musikalische Kommunikation mit dem Zuhörer im großen Maß durch die Kommunikation zwischen Autor und Interpret bedingt ist. In seinen Kompositionen spielt es eine große Rolle, den Interpret in das Spiel mit dem innerem Zeiterleben einzubeziehen. Die Melodiephrasen haben ihren inneren rhythmischen Zug und sollen als Geste gespürt werden – bei Breiers Musik ist es manchmal möglich, an die Geste der Hand des Malers bei einem Pinselzug zu denken. Diese muß (wenigstens im Falle des chinesischen Malers) äußerst präzise sein. Es ist aber keine meßbare Präzision, die man auf Maßeinheiten reduzieren kann, weil die ganze Geste eine Einheit bildet. Die Einheiten müssen aber nicht identisch sein, im Gegenteil – jeder Künstler prägt seine eigene aus, und gerade die Abweichungen werden geschätzt. Allerdings geht es nicht um eine undisziplinierte Aktion! Die Hand muß so geübt werden, daß sie den Gedanken unmittelbar überträgt. Der Sinn des Pinselzugs liegt aber auch in dem, was auf dem Papier aufgrund der nicht völlig vorhersehbaren Eigenschaften der Materials entsteht. Die maximale Konzentration ist mit einer maximalen Entspannung und Offenheit gegenüber dem realen Augenblick verbunden. In diesem kostbaren Augenblick, wenn der Unterschied zwischen Subjekt und Objekt schwindet, findet das wirkliche Schaffen statt. Die europäische Kunst kennt zwar auch ähnliche Vorgänge, aber in der üblichen Praxis, d.h. in der Musikinterpretation wiegt stets ein gewisser Abstand vor zwischen dem Musiker und der Musik, die er spielt. (Man soll nicht vergessen, daß die ersten Orchester hauptsächlich von Lakaian gegründet wurden; deren Mentalität ist in der Welt der Berufsmusiker bis heute tief verwurzelt.) Wo es gelingt, diesen Abstand zu verringern, dort entsteht ein starkes Erlebnis für alle Beteiligten. Wo der Abstand dagegen betont wird, leidet die Musik.

Für Albert Breier ist die Lösung dieser Fragen äußerst wichtig. Deshalb versucht er, seine Interpreten zu einem tiefgehenden Verständnis für das Musikgeschehen mittels einer besonderen Notation zu führen, die möglichst präzise die subtilen Energieströmungen in seiner Musik darstellt. Über seine Musik kann man sagen, daß sie eher „fließt“ oder „schwebt“, im Gegensatz zu der Mehrzahl der Werke klassischer Musik, die im Grunde eher „marschieren“ oder sich zumindest „geordnet bewegt“.

Gerade aus diesem Grund hat Breier seine eigene Art der Rhythmusnotation erarbeitet, die ziemlich genau dieses „natürliche Fließen“ ausdrückt. Es handelt sich um eine Modifikation der gewöhnlichen Rhythmusnotation, die aber in Verbindung mit einigen Sonderzeichen eine unbestimmte, leichte Verkürzung oder Verlängerung der Notenwerte ausdrücken kann. Der Komponist erreicht somit eine angemessene Aufzeichnung einer (nicht allzu starken) Unregelmäßigkeit der rhythmisch-metrischen Einheiten bei ihrer Synchronisation. Eine Aufzeichnung ohne Taktstriche konnte er verwenden, als er das lange *Duo II* für Violoncello und Klavier (1998) entwarf. Das Stück war für ihn selbst und seine Frau Adelheid bestimmt. Aus diesem Grund konnten die beiden an der Komposition viel intensiver arbeiten, als das gewöhnlicherweise möglich ist. Breier verwendete diese Notation noch in einer ganzen Reihe von Kompositionen: außer im bereits erwähnten *Duo II* im *Trio* für Flöte, Violoncello und Klavier (1999), im *Streichtrio* (2001), der *Komposition für Orchester* (2002/2003) und dem *4. Streichquartett* (2004). Ursprünglich wurden auch die Kompositionen *Wald der Klänge des Gedenkens* (für Streicher und Glocken, 1999), *Komposition ohne Titel* (für 3 Flöten, 3 Klarinetten und 3 Hörner) und *Große Landschaft I* (2008-2010) auf diese Art notiert. Aus praktischen Gründen mußte Breier aber bei den Kompositionen für größere Besetzungen zur konventionellen Notation zurückkehren, die seinem musikalischen Denken sonst fernsteht. Letztendlich schrieb er *Wald der Klänge des Gedenkens* in die gewöhnliche Notation um, in den anderen beiden Kompositionen verwendete er eine gemischte Notation: er beließ zwar das System der unterschiedlich verlängerten und verkürzten Tondauern, führte aber zur besseren Orientierung wieder Taktstriche ein.

Nach Aussage von Ondřej Štochl, der mit dem Ensemble Konvergence Breiers *4. Streichquartett* geübt und aufgeführt hat, stellte es kein unüberwindliches Hindernis dieser Notation dar, daß sie herkömmliche Symbole in einer anderen Funktion als gewöhnlich verwendet. Das konnte man sich ziemlich schnell aneignen. Breiers Notation drückt auch hervorragend den Geist seiner Musik aus und deutet ihre Phrasierung sehr genau an. Sie ermöglicht auch ein präzises Zusammenspiel und die gemeinsame Wahrnehmung der verschiedenen Rhythmen; doch nimmt die Bewältigung der ausgedehnten und anspruchsvollen Kompositionen mehr Zeit in Anspruch, als man unter heutigen Bedingungen erübrigen kann. Hier stößt Breiers Musik notwendigerweise auf die engen Grenzen, die durch die ökonomische Gesichtspunkte gesteckt sind – für die hochspezialisierte Probenarbeit, die seine Musik fordern würde (wie sie beispielsweise auch Karlheinz Stockhausen verlangt oder andere Autoren, die mit eigenen Ensembles arbeiten), gibt es einfach keine Mittel...

Zu den ambitioniertesten Versuchen Breiers, die Zeit mittels der von der chinesischen Malerei abgeleiteten Kompositionselemente einzufangen, gehört ein fast zweistündiges Sextett für

Flöte, Klarinette, Geige, Violoncello, Schlagzeug und Klavier, *Der Weg und die Zeit* von 2006. Im Kommentar zur Aufnahme, die beim Label NCA erschien, heißt es unter Bezugnahme auf taoistische Schriften:

*Der Weg, der selbstverständlich ist, bedarf keiner Lehre. Die Zeit, die selbstverständlich ist, bedarf keiner Übung. Für die Musik sind heute aber Weg und Zeit ins Dunkel gerückt. Eine eindeutige Entwicklung der Musik in eine bestimmte Richtung gibt es nicht mehr. Was die Zeit der Musik sei, wird zunehmend unklar. Eine Weglehre, eine Zeitübung erscheinen als so notwendige wie prekäre Versuche. Unternommen werden können solche Versuche nicht nur mit Worten und Begriffen: Antwort auf musikalische Fragen gibt am besten die Musik selbst; solche Antworten werden einem nicht unklar bleiben, wenn man ihr mit offenen Ohren lauscht.*

Ein genaues Zuhören ist Voraussetzung jeder Kommunikation. Zu diesem Thema sprach Breier bei einem Vortrag, den er auf den Kompositionskursen in Kroměříž hielt. Für die Situation des Komponisten verwendete er eine Metapher eines Menschen, der in Einsamkeit in einer Zelle gefangen ist, der vielleicht vermutet, daß hinter der Mauer auch ähnliche Gefangene sein können, von denen er aber gar nichts weiß. Er weiß nicht einmal, ob sie dieselbe Sprache sprechen. Er versucht also, so lange unterschiedliche Signale zu klopfen, bis er einen Widerhall empfängt – jemand hat mit einer Wiederholung geantwortet. Die Verbindung wurde hergestellt. Diesen Widerhall, diese Antwort, die durch Wiederholen des aufgefangenen Signals ausgedrückt wurde, hält Breier für das erste Zeichen gegenseitiger Beziehung. Es ist ein Moment, wenn sich die Einsamkeit in einen Kontakt verwandelt und aus dem Kontakt sich eine Beziehung ergibt.

Alle diese Wahrnehmungen wirken auf den Zuhörer vorwiegend auf der Ebene des Unterbewußtseins. Breier ist nicht gerade jemand, der sich pathetisch über sein eigenes Leben äußert, aber bei genauem Zuhören kann man verstehen, wie er in seiner Musik Klangmetaphern für Lebenssituationen findet, die auch von anderen entschlüsselt werden können. Deshalb wird seine Musik nicht in der Weise wahrgenommen, daß sie lediglich Bezüge zu anderer Musik herstellen würde. Sie kommt mehr aus einer Tiefe, in der sich alle Antworten bereits finden lassen.

*Der Weg und die Zeit* ist konzipiert wie eine lange Reise. Das Stück beginnt mit einem langen Klaviermonolog, der wie „aus der Tiefe“ hervorkommt (die Komposition verlangt ein Instrument, das die vollständige Subkontraoktave besitzt). Erst nach längerer Zeit fügt er das Violoncello hinzu (zunächst in Form eines Echos) und die Musik entwickelt sich zu einem Dialog. Nur sehr langsam kommen die übrigen Instrumente ins Spiel und es entfaltet sich ein breites Panorama, dessen Ausmaß zuvor nicht zu ahnen gewesen war.

Obwohl die Musik überwiegend leise und langsam ist, ist sie niemals völlig statisch, sie verändert sich stets, und am Ende erreicht sie einen Zustand, den man vom Beginn her kaum erraten könnte.

Breiers Musik bietet ein Beispiel für Unberechenbarkeit. Paradoxerweise setzt sich gerade dieser Komponist mit der Mathematik intensiv auseinander. In den letzten Jahren widmete er sich der Zusammenfassung seiner Überlegungen über den Einfluß der Mathematik auf den menschlichen Geist und das menschliche Handeln, auch auf deren künstlerische Äußerungen. Dieser Traktat mit dem Titel *Zahl und Moral* ist in Form kurzer Betrachtungen geschrieben, die sich einer Fülle verschiedener Themen widmen. Auf mehr als 800 Seiten liefert Breier eine Art Kommentar zur Menschheitsgeschichte aus der Sicht des mathematischen Denkens. Dabei handelt es sich nicht um eine rein wissenschaftliche Darlegung, sondern um einen Einblick in die Problematik, der aus einem gewissem Abstand heraus gegeben wird, was auf eine Weise geschieht, die auch einem größeren Publikum zugänglich ist. In unseren Gesprächen berührten wir einige Male Breiers Verhältnis zur Mathematik:

*Jaroslav Šťastný: Oft sagt man, daß Musik und Mathematik sehr viel Gemeinsames haben. Abgesehen von den physikalischen Aspekten der Töne und von einigen Strukturelementen in der Komposition sehe ich als weitere Gemeinsamkeit die Verwendung von gleichbleibenden Formeln, in die man verschiedene Werte einsetzt (besonders typisch bei einigen historischen Musikstilen). Du bist der Meinung, daß das mathematische Denken auch das Musikschaffen beeinflusst, nicht wahr?*

Albert Breier: Es ist zwar wahr, daß es keine Musik gibt, die von der Mathematik gar nicht berührt wurde (aber es scheint, daß auch das Umgekehrte gilt – der berühmte französische Mathematiker Jean Dieudonné bezeichnete Mathematik als "Musik der Vernunft"). Auch Komponisten, die sich in ihren Partituren gar nicht bewußt mit der Mathematik auseinandersetzen, müssen daran denken, daß ein Musikwissenschaftler eines Tages in deren Musik sehr komplizierte mathematische Vorgehensweisen und Strukturen entdecken kann.

Das Problem der Formeln – sowohl in Musik als auch in Mathematik – liegt darin, daß sie den Schein erwecken, universale Geltung und Anwendbarkeit zu haben. Die Barockära – die goldene Zeit der Mathematik- und Musikformeln – entwickelte die Idee der *mathesis universalis*, eines universalen Denksystems, das auf der Mathematik beruht. (Leibniz, der größte Theoretiker der *mathesis universalis*, wird heutzutage sehr geschätzt als einer der bedeutendsten Urväter der Kybernetik).

Obwohl die Konstruktionsformel ihren Anteil an der Popularität der Barockmusik haben kann, bezweifele ich, ob das tatsächliche Schaffen von Musik auf solchen Methoden beruhen kann. Ich versuche eher, meine Musik von der Mathematik zu befreien. In den letzten Partituren bemühe ich mich, alles Zahlhafte zu vermeiden, was gar nicht so einfach ist. Die Mathematik zeigt sich an den am wenigsten erwarteten Stellen und man muß auf der Hut sein – manchmal ist es sogar nötig, seinen Frieden mit dem Feind zu machen. (Aber, um nicht ungerecht zu sein: ich spüre eine Affinität zur mathematischen Richtung des sogenannten Intuitionismus, die Anfang des 20. Jahrhunderts von dem niederländischen Mathematiker L.E.J. Brouwer begründet wurde. Brouwer verdanken wir auch einige paradoxe Äußerungen

über Mathematik, etwa: „Die Mathematik ist mehr eine Tätigkeit als eine Wissenschaft“. Und Brouwer sagte auch: „Alle Mathematik ist sündhaft...“)

*J. Š. : Mathematik und Musik gelten als höchst abstrakte Disziplinen, die außerhalb von Gut und Böse stehen. Beide werden trotzdem zu guten als auch zu schlechten Zwecken benutzt. Geht es bei ihnen letztendlich nicht um ethische Fragen, die wir (durch die Formalisierung des Denkens) vielleicht vermeiden wollen?*

A. B.: Die Mathematik, und vor allem die höhere Mathematik, war immer erfolgreich darin, eine Aura unbefleckter Reinheit zu verbreiten. Manche Komponisten wollen an dieser Aura teilhaben – sie stellen sich vor, daß eine mathematische Reinheit automatisch eine musikalische Reinheit hervorbringt. Aber nichts beweist, daß das wahr wäre. Die mathematische Reinheit garantiert keineswegs die moralische Reinheit! Es ist sicher, daß die Bombe, die Hiroshima zerstörte, ein Triumph der reinen Mathematik war (jemand hat sagt, daß sie sogar mehr ein Triumph der Mathematik als der Physik war). Das Verhältnis zwischen Mathematik und Ethik bleibt in seinen praktischen Aspekten meist unerforscht. Aber unser gewöhnliches Leben wird immer mehr von Zahlen bestimmt und ich vermute, daß es immer wichtiger sein wird, die ethischen Folgen dieser Tatsache in Betracht zu ziehen.

Für mich sind sowohl reine Mathematik als auch reine Musik reine Mythen. Das heißt, daß ich nicht die Bemühung um Reinheit in der Musik schätze (ich bin ein großer Bewunderer Weberns), aber die mathematische Strenge der musikalischen Struktur ist auf keinen Fall das einzige Mittel, um die Reinheit zu erzielen. Jedenfalls wurde der mathematische Aspekt in Weberns Partituren von der Darmstädter Schule übertrieben betont – bei Weberns Musik ist ihr entspannter lyrischer Zug viel wichtiger.<sup>10</sup>

„Der entspannte lyrische Zug“ ist genau das, worum sich Breier in seinen Kompositionen bemüht. In seinen Kompositionen überwiegt dieser Zug, die Form der Kompositionen ist jedes Mal anders, aber immer geht sie von diesem Zug aus. Für Interpreten, die Breiers Musik wirklich verstehen möchten, wäre es vielleicht gut, sich nicht nur mit der klassischen chinesischen Landschaftsmalerei auseinanderzusetzen, sondern auch selbst zu versuchen, mindestens einige Pinselzüge zu machen: Eine ganz besondere Erfahrung, die ihnen das Gefühl einer undefinierbaren und zugleich sehr entspannten Präzision nahebringt, das von dieser Musik ausgeht.

Die tschechische Originalfassung ist erschienen in *Živá hudba* # 2013/4.

[http://www.ziva-hudba.info/files/2016/05/160502184811\\_pdf\\_0.pdf](http://www.ziva-hudba.info/files/2016/05/160502184811_pdf_0.pdf)

---

<sup>10</sup> Štátný, J. Matematika, etika a čas v hudbě. Gespräch mit Albert Breier. *HIS Voice* 6/2009, S. 21–22.