

Kulturräume 13.11.1998, Kunstfabrik Diskussion nach Aufführung *Flüchtige Wörter*

In [] später von HE hinzugefügte Kommentare

J: Aus was für 'ner Postille habt ihr da vorgelesen?

Hans: Aus 'ner Wochenzeitung. Wir nehmen immer die letzte Wochenzeitung.

R: Wäre das aus der Bildzeitung anders gewesen?

Marit: Das Material wäre etwas anders gewesen.

St: Ja, aber ihr sucht ja Worte aus.

Hans: Wir suchen die Worte eigentlich nach rein klanglichen Gesichtspunkten aus, also wir versuchen eine Auswahl an Worten zu haben, die viele p k t s tz oder m n haben.

Marit: Ja, die sich klanglich ausnutzen lassen, genau wie auf dem Instrumenten; da nimmt man auch nicht etwas banales, sondern etwas, mit dem man arbeiten kann, danach suchen wir das aus.

K: Tztrllkomitee ist dann ... (Lachen)

Hans: Ich konnte natürlich in dem Fall nicht widerstehen, den Artikel über den Nono zu nehmen, aber das ist nur eine kleine Sottise am Rande. Die Semantik der Wörter, um das zu sagen, lässt sich, ist ja nicht ausgeschlossen, sie wird von uns nicht so benutzt oder verwendet oder ausgewählt, sondern nach den klanglichen Gesichtspunkten, aber da es Wörter sind, die auch teilweise verständlich sind, kommt die Semantik in irgendeiner Form immer da mit rein, wird aber von uns vollkommen ignoriert; also die Spiel- bzw. Sprechweise ignoriert vollkommen den Inhalt, ist aber natürlich vorhanden, sozusagen subkutan..

R: Zum Schluss habt ihr es schon gesetzt, oder? "Kunstknapp z"

Hans: Nein, das war rein akustisch, das musste man von den Lauten, den Konsonanten her nehmen. Man muss sich davor hüten, wenn man das macht, sozusagen, das [nicht] völlig zu ignorieren.

S: Ja, aber bei den Assoziationen bei bestimmten Wörtern, du hörst eins von nebendran, wenn man, denk ich, 'ne Auswahl von Wörtern hat, dann kann man automatisch mit den Assoziationen direkt ein anderes rausgreifen, was einem dann auch sofort ins Auge springt durch die semantische Assoziation. Ist das praktisch eine Gefahr, dass man das nicht macht?

Hans: Die Gefahr ist natürlich gegeben, ist eine gewisse Übungssache. Wenn man sich schon eine viertel Stunde mit bestimmten Worten rein klanglich auseinandergesetzt hat, dann fällt einem das "Kunstding" nicht ein wegen "Kunst", sondern weil Marit gerade irgendwas, einen, was war das, einen scharfen, "Kipp Kapp Kunst", das geht rein phonemisch.

S: Das schleift sich dann ab, sozusagen semantisch.

Marit: Es ist so ähnlich, wir haben ja so etwas Ähnliches mit Instrumenten gemacht, wir machen das ja auch noch parallel. Wir wollten versuchen, also wir wollten ausprobieren, ob mit der Sprache, eigentlich wollten wir die Stimme nehmen, aber ob mit der Sprache sich so etwas Ähnliches machen lässt. Stimme war uns zu weit gefasst, also nur Stimme ohne so vorher rausgesuchtes Material, weil man dann leicht in so Tiergeräusche rein gerät, also das war uns einfach zu schwierig.

S: Das erfordert dann auch eine Stimme, wenn du wirklich ein großes Spektrum haben willst.

Marit: Wir wollten jetzt auch nicht ins uferlose gehen mit Geräuschen, sondern wir wollten eigentlich mit irgendeinem Material arbeiten. Und deshalb sind wir darauf gekommen, uns irgendwelche, völlig beliebig, irgendwelche Worte zu suchen zunächst. Und dann hat sich das so entwickelt, dass man halt schon nach Klang sucht in dem Text.

R: Ich erinnere mich, als Kind habe ich immer das Wort "Schrank" so lange zu sagen, bis es sich vollkommen entfremdet hat von Inhalt, und nur noch "Sowsting" ... (Marit: ja) Das habe ich mit Begeisterung immer gemacht,

S: Kinder machen das viel, überhaupt,

St: Mir ist das Lesen nicht ganz klar geworden. Also, ist es eine Lesung? Ihr lest die ganze Zeit, oder doch nicht?

Marit: Ach so! Rein technisch? Rein technisch: ja.

Hans: Also das ist, weil unser Gedächtnis so schlecht ist. Wir könnten genauso, am Anfang haben wir's auch so gemacht, da haben wir die Worte immer raus geschrieben, und hatten dann schon mal eine Liste der Worte, als Gedächtnisstütze. Wenn wir gut genug wären, könnten wir's auch auswendig lernen, dann bräuchten wir das nicht.

J: Teleprompter, drei Stück, die haben doch da alles ...

Hans: Das wäre dann noch schlimmer.

X: Und ihr habt kein eigenes Wort dazu (Hans: nein) gesagt, ich mein, bei dir wär noch ein eigenen Kommentar dazu gekommen, bei den neun iiiiii iiiii und dann ...

Marit: Es kommt vor, dass wir voneinander was nehmen,

X: Ja, das hab ich gemerkt, ja

Thomas: Es können ja Silben kombiniert werden, je nach Lust ...

Hans: hin und wieder setze ich Worte teilweise zusammen auch

R: Im Prinzip könntest du auch ein oder zwei Worte nur nehmen

Hans: Ja rein theoretisch schon, aber du brauchst eben so einen bestimmten Vorrat an harten weichen Konsonanten, Vokalen. Im Prinzip kannst du natürlich jedes Wort so in die Phoneme zerlegen und in alle Richtungen dehnen, so dass du dann das ganze Material auch bekommen kannst.

R: Das habt ihr ja teilweise auch gemacht, nur einzelne Buchstaben oder Laute nehmen.

Hans: Das sind die Phoneme oder Geräusche,

St: Also dass es gelesen wird, hängt doch damit zusammen, dass es die Zeitung von dieser Woche ist (H schüttelt Kopf). Das hängt anscheinend damit zusammen, dass ihr meint, die Worte nutzen sich ab. (Hans: neene)

Marit: Nein, es ist anders. Es hat eher damit zu tun, es ist unheimlich schwer, Worte aus dem Kopf zu bilden, da sind wir einfach noch nicht so perfekt, dass wir uns hinsetzen und Worte bilden, da kommen sofort irgendwelche wilden Geräusche, und Geplapper und so. Wenn man irgendein Material, fast beliebig, welches, vor der Nase hat, und sich dran halten muss, ist man gezwungen, auch mit diesen Silben zu arbeiten, die vielleicht auch eckig sind, und die man auch sonst nicht so schnell aussprechen könnte. Also wenn wir lesen, sind wir ja alle ziemlich gut geübt, das kriegt man ziemlich schnell hin.

J: Das ist 'ne ziemlich gute Methode, eigentlich.

Hans: Wir hätten auch die letzte Zeitung nehmen können, aber bei der letzten Zeitung hatten wir schon sozusagen damit ...Wir nehmen immer wieder neue, aber wir hätten jetzt auch eine andere Zeitung ...

St: Aber warum? Warum immer neue?

Hans: Weil wir, ja das ist natürlich eine Frage der .. womit wir uns frisch halten.

St: Warum werden die Worte, wenn sie mal frisch waren, irgendwie faul, oder (große Heiterkeit)

Hans: Man benutzt doch für jedes einmalige Ereignis, und wir benutzen auch mit ARGO immer permanent, sozusagen erfinden wir neues Material, und daher nehmen wir immer neue Worte.

R: Das ist doch dann das gleiche im Prinzip wie in Hamburg, ich mein' im Prinzip ist das wurscht.

J: Meyers Konversationslexikon

Hans: Wir sagen ja auch gar nicht, welche Artikel wir da nehmen

R: Also insofern ist es egal, ob ihr neues Material habt

Hans: Für uns ist es nicht wurscht weil, wenn wir mit dem gleichen Material es nochmal machen, dann ist es für die Zuhörer nicht egal.

R: Aber da stehen so viele Worte drin, da könnte man andere

Marit: Wir könnten den gleichen Artikel anders ausschlichten

Hans: Aber wir suchen natürlich schon die klanglich besonders erquicklichen Worte heraus und da gibt es gar nicht sooo viele wiederum

R: Aber das ist, glaube ich, einfach deine Tagesform, deine momentane Form, dass du sagst, jetzt suchst du grad viel raus

Hans: Also wenn wir besser geübt sind in der Sache, geht das sicher auch so, es ist sozusagen keine philosophische Sache dahinter, dass wir die ...

R: Also es ist nichts Inhaltliches dahinter, von wann das ist (Hans: nein)

Thomas: Die letzte Probe war dies (zeigt Zettel)

X: Habt ihr schon mal ausländische Zeitungen ausprobiert? Also ich mein nicht die Neue Züricher, sondern Fremdsprachen (Gelächter)

A: Am Anfang, das war eine Art geheime Absprache des Stücks? (Marit: Absprache?) War das Teil des Stückes schon? (Hans: ja) Ach so

Hans: Außer während der Zeit, wo wir die Worte angestrichen haben, da haben wir gesucht, die Worte ausgesucht, die so vor uns hingesagt, sozusagen, das ist brauchbar, das Wort, zum Sprechen, usw. und angestrichen, und jetzt weiß ich nicht (zu Marit), ob ich dich da gefragt habe, ob du fertig bist, oder was, aber dann war eine kleine Zäsur, und dann fangen wir an.

R: Hast du mal nachgezählt

Hans: Ja, so grob zwanzig, sechzehn oder zweiundzwanzig ist jetzt wurscht, in etwa hat sich herausgestellt, dass man damit ausreichend viele, Material hat, auch nicht so viel, dass es wieder unüberschaubar wird,

St: Darf ich wieder aufs Lesen kommen? Was mir nicht einleuchtet, ist folgendes: also ihr wählt Worte aus, jetzt werden die gelesen, doch doch, erst mal gelesen, die Marit hat das ja erklärt, vor der Nase braucht man was, also sie werden gelesen, die ausgewählten (Marit: im ersten Durchgang). Was mir nicht einleuchtet, ist, was der Hans meint mit dem klanglich Interessanten, du hast aber auch erwähnt, also ihr überspringt sozusagen viele Möglichkeiten, also normale Möglichkeiten des Lesens, und kommt sehr schnell in eine bestimmte Form des Artikulierens rein, und dann entsteht so allmählich ein Spielraum, wo man merkt, aha, also jetzt wird's leiser, jetzt steigert sich's, oder jetzt kommen mehr länger ausgehaltene, also längere Vokale, solche Dinge. Also ich komme weder ganz mit, dass, nachdem da eine Zeitung genommen wird, und Worte angestrichen werden, es sich plötzlich in eine anderes Feld katapultiert, also gesprungen wird, in eine eigene Weise des Lesens, es wird quasi irgendwie Musik oder sowas, noch wie der Spielraum, also der Rahmen des Spielraums, also wie der Spielraum umgrenzt ist. Also zum Beispiel wurd's nicht sehr dramatisch - diesmal, weiß nicht wie's sonst ist - es wurde nicht sehr leise, es wurde nicht sehr schnell es wurde auch nicht sehr langsam, es gab auch kaum Pausen, also da fragt man sich ein bisschen, wie ist denn der Spiel-

raum gebaut, oder ist er noch nicht gebaut, kann ja sein, ihr macht's ja noch nicht sehr lange, ist es so, dass ihr da jetzt anfangt, bestimmte Möglichkeiten so auseinanderzulegen?

Marit: Wir sind eigentlich dabei, die Grenzen zu erforschen. Das ist jetzt vielleicht nicht so rausgekommen, weil man halt auf der Bühne nicht unbedingt bis an die Grenzen geht. Wir versuchen gerade, wie weit man gehen kann z.B. wenn man spricht, die Grenze des Klamauks, die ist da, da muss man aufpassen, welche Färbung das annehmen kann, die wir gar nicht wollen. Also da kann man an eine Grenze gehen, die sollte man aber dann nicht überschreiten, denn dann kippt's in eine andere Richtung. Das haben wir jetzt -das ist richtig - nicht so ausgereizt.

Hans: Es geht prinzipiell um eine Auslotung in genau alle diese Richtungen, die du angesprochen hast, aber auch noch - fast wichtiger - in die Richtung - laut/leise ist ja verhältnismäßig trivial - es geht in die Richtung quasi Normalton Sprechen bis rüber in reine Laute oder reines Geräusch, nur noch Geräuschmaterial, das dann sehr ähnlich dem instrumentalen Spiel wird. Das ist also auch ein Parameter, der ansatzweise, glaube ich, vorkam.

K: Ist das eine analytische Studio zu Stücken für drei Instrumente?

Hans: In dem Sinne wie wir das mit ARGO mit den Instrumenten angehen, ja.

Marit: Insofern, als wir das nicht theoretisch betreiben, praktisch ja.

Hans: Wir wenden die gleichen Prinzipien an, wie mit den Instrumenten, aber haben natürlich - es ist schon schwierig, das mit diesen neuen sprachlichen oder Mund...

K: Ja, es könnte ja sein, dass da eine kurze Schreiorgie (Hans: Zum Beispiel) intendiert wäre (Hans, Marit: ja), um ein ordentliches Fortissimo auf den Instrumenten genauer zu kennen oder sowas

Hans: Da kommt aber, was Marit sagt, dass man da mit der Sprache aufpassen muss, dass man nicht in Urschrei oder irgendwie, dass es albern klingt.

Marit: Wenn sowas ganz abgesetzt deklamatorisch ist, wollen wir auch nicht rein.

R: Die Schwierigkeit mit der Stimme ist ja, dass sie gekoppelt ist an Individuen und begleitet von Mimik und Gestik. Wenn ihr das auf Kassette vorführen würdet, ist das nochmal was anderes, aber auf der Bühne, da ist die Stimme kein Instrument mehr, sondern ist gekoppelt an Personen

K: Die Instrumente doch auch (R: ja, auch), genau wie die Stimme

R: Aber das ist nochmal was anderes. Die Stimme ist nochmal personaler als ein Instrument. Ein Instrument ist etwas Fremdes, das ich mir aneigne, was ich beherrschen muss, mit der Stimme äußere ich mich in allen Situationen, und die hat bestimmte Klangfärbung, in welcher Stimmung du bist und da ist, glaube ich, so ein Kick. Ihr benutzt es als Instrument und doch ist es nochmal etwas anderes, was persönlicheres.

K: Ja, das Instrument wird das auch, das muss man auf dem Instrument rauskriegen,

R: Ja, das ist eine Schwierigkeit, auf dem Instrument das rauszukriegen, es so zu personalisieren, dass es auch was Eigenes ist, was Eigenes wird, aber die Stimme, die kannst du gar nicht abkoppeln, das ist eine Schwierigkeit, wenn du mit der Stimme arbeitest, die irgendwo auch als Instrument zu behandeln, dass die nicht so emotional wie die Stimme bleibt. Die Schwierigkeit hast du immer da drin.

Hans: Wir operieren natürlich sozusagen völlig unemotional bei der ganzen Sache.

R: Aber nee, aber das kannst du nicht abstreiten (Lachen)

Hans: Moment: wir operieren unemotional. Wie das ankommt, ist eine andere Frage. Also es sollte sich nicht die Intention von dem, es ist nicht die Intention, Gefühle rüber zu bringen. Was da ankommt, ist eine andere Sache. Unsere Intention ist, das Stück denken.

R: Das ist ein Trugschluss, ich meine, dass das eine Bereicherung sein könnte, wenn ihr das mit einbezieht, und entsprechend bearbeitet und einsetzt.

Marit: Es geht um was anderes. Dann würde man so oahhh (gefühlvoll)

R: Nee, das muss ja nicht unbedingt. Das war bei der Einführung, dass ihr mit eurem Theater z.B. aufsteht und hinsetzt, wenn ich das auf die Bühne bringe, wird es plötzlich was anderes, und manchmal wird's sichtbar, dass, manchmal wirkt's normal. Und das ist genauso, wenn's mit der Stimme geht, ja wie geht ihr mit der Normalität von Stimme um, die ja nun mal ganz normal ist, wie bringt ihr die auf die Bühne. Ihr bleibt nicht mehr normal, sobald ihr sie auf die Bühne bringt, aber sie bleibt trotzdem noch gekoppelt an die Person.

Hans: Trotzdem: wir haben das auch schon mengenweise abgehört, und da glaube ich schon, aber das ist natürlich eine Frage, wie man's aufnimmt-, dass das relativ emotionslos ist, das ist vielleicht der falsche Ausdruck. Es geht nicht um Gefühlsausdruck auf jeden Fall, das müsste meiner Meinung nach ziemlich klar sein.

S: Aber ich mein, Hans, dass das immer mitschwebt, die Kondition, die Tagesform, wie ich spreche, schon allein die Stimme ist ja total von der Uhrzeit abhängig, die Modulationsfähigkeit, die Tonhöhe, da ist man ja auf jeden Fall beeinflusst, das hört man auch, und das hört man sicherlich mehr, würd ich mal behaupten, als wenn ich ein Instrument nehme. Ein Instrument hat ein Stück mehr die Möglichkeit, auch davon wegzugehen. Kommt auf das Instrument auch an. Was mich jetzt interessieren würde, habt ihr eigentlich so festgestellt, ob ihr so Sachen aus dem Instrumentalspiel auf die Stimmbehandlung übertragen habt, individuelle Haltungen, und was war da eure Idee eigentlich, vom Instrument sozusagen auf die Stimme zu gehen, man hätte ja auch sagen können, OK, eine Möglichkeit wäre gewesen, man lässt die Instrumente tauschen. Dann

ist jeder wieder ganz am Anfang, sozusagen, hat ein ganz neues Metier, in dem er arbeiten kann. Was war eure Idee, wie ihr darauf gekommen seid, mit der Stimme.

Hans: Das Ziel war nicht, was man mit 'nem Instrumententausch macht, nach dem Motto, ich spiel jetzt was, was ich nicht kann, und dann kommt was neues raus, außerdem macht's zwischen Marit und mir nicht viel Sinn, weil wir spielen Geige und Bratsche, und wenn wir da tauschen ...

S: Ihr hättet ja auch noch ein anderes

Hans: Aber die Stimme ist natürlich eine völlig andere Sache, als wenn man Instrumente hat. Es war offenbar eine reizvolle Idee, jetzt mal nicht mit den Instrumenten, sondern sowas auch mit Stimme machen kann.

S: Vom Klang her?

Hans: Vom Klang und vom operieren her (Flugzeug...), wie spielt wer mit wem zusammen, operativ, also wie operiert jeder in dem Felde der Improvisation. Also wer geht mit wem, spielen wir zusammen, arbeiten wir an einem Handlungsstrang, oder arbeitet jeder an seinem eigenen Handlungsstrang, und dergleichen Dinge.

S: Und hat sich das verändert, so durch den Wechsel?

Hans: Wir haben in der Zwischenzeit eigentlich nur einmal ganz kurz wieder mit den Instrumenten gespielt.

S: Also ob sich das verändert hat, vom Instrument auf die Stimme? Hat sich da was total verändert dadurch?

Marit: Wir sind mit der Stimme noch, ja man kann sagen, noch viel langsamer. Mit dem Instrument können wir sehr schnell reagieren, weil wir das schon sehr lange machen, das ist flüssiger, und deswegen gehen wir da viel deutlicher von laut auf leise und so, also wir können da deutlich mehr machen bis jetzt. Mit der Stimme ist es noch zäher (Hans: träger), ja, träger. Wir brauchen mehr Zeit, um auf die richtige Idee zu kommen, wir müssen ja sehr schnell reagieren bei dem Spiel, das ist mit der Sprache noch viel schwieriger, weil wir einfach nicht so geübt sind. Man muss ja auch schnell sein mit dem Sprechen.

Hans: Es ist wirklich erstaunlich, man ist mit der Geige schneller als mit dem Mund. Man denkt, die Sprache ist innen drin, also überhaupt nicht.

K: Das ist doch nicht erstaunlich, also z.B. ist da so ein merkwürdiges Wort dabei gewesen: Derrll. Und das hat eine eigene Mächtigkeit, so wie das bei der Geige nicht so schnell passiert, und dieser Zug, der mit der Stimme verbunden ist, wenn man mit solch einer Materie, vielleicht überhaupt, wenn man die Stimme nicht als Tierlauterzeuger nimmt, sondern redende, das macht von vorn herein eine größere Komplexität in die Ansätze herein. Und dann muss ich sagen, das "Zentralkomitee" hat mich da gestört (Lachen), weil das so unauflösbar ist, wie wenn sie Derrll sagen, von dem berühmten (H. komm ich nicht drauf)

R: Aber das war sehr zentral, dieses Wort "Zentralkomitee" [na, besser geht's doch nicht!]

Hans: Z-T-R-L-K-T

K: Da zeigt sich, da kommt mit der Sprache kommt da plötzlich

R: Also die Erkennbarkeit: aha, ich erkenn das Wort wieder, das Teilwort wieder, das ist schon sehr stark drin. Was mich generell etwas stört, ist immer wieder dieses Verleugnen von Emotionalität, dieses Abkoppeln wollen, die haben wir absolut nicht, also die wollen wir nicht,

J: Gott sei Dank, Gott sei Dank

Hans: Da muss ich eben genauso konstant sagen, liebe Schwestern, diese emotionale Schiene muss nicht sein, die ist ja schön und gut

Marit: Also ich fühle mich auch weiblich

J: Ist was für Schmierenschauspieler

Hans: Es ist die Frage, was deine Intention in der Kunst ist. Und da ist die emotionale Frage die - natürlich spielt das mit - aber wenn du auf die die Konzentration legst, dann kommt meistens nur Murks raus.

S: Also diese Diskussion hatten wir ja schon oft

J: Dann kann man's ja lassen.

S: ich denk, man kann's nicht pauschal beurteilen. Ich denk, das ist immer wieder die Entscheidung jedes einzelnen Künstlers, wo er seinen Impetus drauflegt, und

Hans: Ihr urteilt aber auch gerade pauschal. Also Ihr Brüder, immer nur nicht das Gefühl

S: Also diese Diskussion hatten wir ja schon öfters, und ich meine, die ist relativ unfruchtbar, wenn man nur zwei absolute Gegensätze oder ausschließende Pole gegenüber stellen will. Ihr habt ja selber gesagt, es ist ein Anteil da, den man auch nicht ausschließen kann, sonst müsste man Elektronik und ein Gerät hinstellen, und selbst dann, je nachdem was man arbeitet,

R: Mich regt das nur auf, ich hab das nicht provoziert, mir kam das nur so vor, dass bei euch dezidiert immer gesagt wird, nicht emotional.

Hans: Es ist nicht so von uns gedacht!

Marit: Vielleicht ist das ein Missverständnis.

Hans: Nein, es nicht so von uns gedacht. Wie das bei dir ankommt, ist eine völlig andere Frage.

R: Wovor müsst ihr euch denn abgrenzen?

Hans: Das hat doch nichts mit Abgrenzung zu tun, es ist möglicherweise ein Missverständnis, weil wir sind ja hier, um auch Einblicke zu geben, wie wir diese Sachen entwickeln und denken, und da spielt der Drang, sich emotional mitzuteilen, im konkreten Stück eine völlig untergeordnete oder gar keine Rolle. Das muss man einfach mal akzeptieren.

R: Aber warum das Betonen Müssen?

Hans: Weil, das ist nur sozusagen präventiv, weil das einem irrtümlicherweise unterstellt wird, vielleicht, und nimm es ist einfach als eine Mitteilung, so wie ich sage, welche Worte das sind, ist eine Mitteilung, da fragst du ja auch nicht, warum sag ich das.

Marit: Also ich mache das die ganze Zeit mit, und fühle mich dabei auch weder vergewaltigt, noch . Es geht gar nicht darum, dass es keine Emotionen geben darf, sondern dass das nicht der Sinn ist, warum wir das machen.

R: Ich versteh schon, das verstehe ich ja, das ist ja gar nicht

Marit: Dass man das nicht von Emotionalität trennen kann, dass jeder Ausdruck auch irgendwo emotionalen Untergrund hat

R: Nein, meine Frage geht ja anders herum, ich meine, es kann Kunst nicht sein, dass Emotionales nur aus dem Bauch herausgekotzt ist. Das ist gar nicht in Frage zu stellen, darum geht's ja gar nicht. Die Frage ist nur, warum ist das notwendig, dass das immer wieder betont werden muss.

Hans: Weil 99% der Moderne und der Kunstproduktion genau auf diese Schiene geht und damit viel Geld gemacht wird. Das ist ein sehr kritischer Punkt. Und weil - Stephan hat das mal angeführt, glaube ich, es Zeiten gab (St: Nein nein, das glaube ich nicht), was hast du erzählt bei der Meta über Schönberg, die Angriffe auf Schönberg, ich will's ja nicht wiederholen (St: ich traue mich nur nicht, momentan) - na gut, lassen wir das, aber es hat schon Gründe, weil wenn eine Sache umgekehrt einem vorgeworfen wird, es ist Kopfmusik, Kopfkunst, es fehlt der Bauch; und dieser Vorwurf, der gefällt mir natürlich nicht.

R: Das kannst du doch einfach wegschmeißen

Hans: Das sagst du jetzt so, aber der kommt früher oder später, wenn du irgendeine Art von Kunst - schade, dass der Berninger nicht mehr da ist, der hat das gestern sehr präzise ausgedrückt, im ersten Drittel von seinem Vortrag, wo er malt und er sagt, es geht um die Entwicklung der Malerei, und der Verhältnisse auf dem Bild. Da kannst du auch sagen es ist reine Kopfkunst, Aber das muss akzeptiert werden, das muss umgekehrt auch akzeptiert werden. Es wird nicht akzeptiert, es kommt nach kürzester Zeit, wenn man gedanklich, mit gedanklicher Schärfe versucht, zu analysieren, eine Reflexion über Kunst, und das Leben zu machen, kommt früher oder später diese Kopfgeschichte, dass da also Kopfkunst usw.

St: Wenn das zu Ende ist, hätte ich noch eine andere Frage. Nee, ich meine, ich wollte jetzt nicht unterbrechen, sondern anmelden, sozusagen.

S: Wobei, Hans, es ist die Frage, was verstehst du unter Kopf Analysieren, also ich mein', auch analytisches Denken ist ja nicht in dem Sinne, also es ist ja nicht, was man unter rein rationalem Denken versteht, sondern jedes Denken ist an Bilder, an Semantik, geknüpft. Insofern gibt's das ja per se auch gar nicht. Also ich finde, diese Aufteilung an sich ist ja schon relativ absurd. Weil die Grenze ist ja fließend. Wie denke ich. Die Frage ist ja eher, wie denke ich.

Hans: Das müsstest du aber mal denen sagen, die von Kopfkunst reden.

S: Ich möcht's jetzt mal gar nicht auf diese Diskussion, ich möcht's jetzt mal allgemein: die Frage wär vielleicht eher interessant, wie denkt jemand, ja. Und auf welchen Ebenen denkt er und analysiert er. Und das wär ganz wertfrei.

Hans: Man könnte schon sagen, woran liegt einem, wenn man so eine Sache macht. Uns läge eben daran, nicht gewisse schöne Gefühle bei den Hörern zu erwecken, sondern ihre Gedanken zu schärfen. Zum Beispiel, ein anderes Ziel überhaupt.

S: Du kannst natürlich nicht den Umkehrschluss ziehen, dass jemand, der Emotionen in seiner Kunst ausdrückt, oder spiegelt, dass der damit nicht auch Gedanken auslösen kann, gedankliche Schärfe auslösen kann, da gibt's keine scharfe Trennlinie, das kann beides in beide Richtungen funktionieren.

K: Das Wort, mit dem man das gewöhnlich zu beschreiben versucht, im allgemeine, heißt Ausdruck. Und da weiß man, dass über ganz lange Strecken des Aufbaus von einem komplexen Gebilde - Kunst - der Ausdruck wegbleibt, und nur als formales, als formale Problematik auftritt, wenn man sehr weit ist, dann kommt der Ausdruck soweit zu sich selbst, dass man vom Ausdruck her steuern kann. Aber fast gibt's keine entwickelten Formen, die so weit aufgebaut sind, dass sie Ausdruck wirklich haben.

S: Da möcht ich mal ganz stark widersprechen. Wenn du die barocke Musik anguckst, da gibt's ganz strenge formale Prinzipien, wie z.B. eine Fuge aufgebaut sein muss, da sind ganz strenge formale Prinzipien, wie eine Ouvertüre auszusehen hat, (K: ich meine im 20. Jahrhundert). Ja gut, als Beispiel. Und trotzdem waren ganz klare semantische Figuren in dieser Musik enthalten, die eine Bedeutungsebene und eine emotionale Ebene transportiert haben, beide Elemente auch enthalten sicherlich.

K: Im 20. Jahrhundert finden Sie das nicht. Also die Situation von 1910 und 1950 macht zwei Stufen, wo es erst mal drum geht, den Aufbau überhaupt erst mal anzuvisieren, da ist ja so umfangreich der Erfolg nicht gewesen, nicht?

S: Da gibt's aber ganz unterschiedliche, Nono z.B. bei dem war es immer ein formales Prinzip ...

K: der ist aber formal so schlecht, da kann man an nichts verlässlich sich halten, und deswegen kommt er dann irgendwann dazu, großes Geschrei zu machen, um Ausdruck zu transportieren,

S: Also was ich an Analysen von seinem zweiten Streichquartett, Diotima, gelesen habe, da kann man sehr wohl, da kannst du im Prinzip fast jeden Ton letztlich ableiten.

K: Das ist ein sehr freundlich aufzunehmendes Bemühen, aber für den Aufbau ist das nicht zu nehmen.

S: Da könnte man sicher lange darüber diskutieren

St: Also ich wollte auch was sagen. und zwar, es gab ja keinen Kommentar am Anfang. Ihr habt das ja so, unvermittelt fast, vorgeführt, und wir haben zugehört, und jetzt kommen Fragen.

A: Aus Positionen heraus

St: Lässt sich denn noch was über den Vorgang sagen, wenn sich so über eine Minute oder so etwas entwickelt, wo man den Eindruck hat, das gehört zusammen, und dann kommt wieder was anderes. Also über den Vorgang dieser Minute, dieser Entwicklung, ist das mehr Wiederholung, Verstärkung, oder wie kommt es da dazu. Oft wird ja auch ein Wort wiederholt.

Marit: Das ist eigentlich sehr ähnlich vom Aufbau her wie das, was wir mit den Instrumenten auch machen, das war unser Ziel, mal gucken, ob das funktioniert.

X: Was ist das?

Marit: Also wir haben jeder so seinen eigenen Strang, der sich aus sich selbst entwickelt, und zwischendurch gibt es Phasen, wo sich das trifft, oder wieder auseinander geht oder wo zwei sich treffen, und einer macht den Kontrapunkt dazu, also das ist die Spannung, die sich da so durchzieht, was es auch für uns spannend macht.

Hans: Im weitesten Sinne könnte man sagen, es ist Strukturähnlichkeit. Also es ist konsistent Strukturähnlichkeit und sozusagen Individualisierung durch Ignorieren der vorhandenen Strukturen. wobei Struktur jetzt ganz allgemein alles Mögliche ist, ob das die Lautstärke, die Schnelligkeit, die Komplexität, die sonst was ist, also es kann viele verschiedene Gestalten annehmen, und ich kann mich an solche Strukturelemente jetzt, die gerade vorhanden sind, entweder in einer Weise anklippen, anschließen, oder ich mach ganz was anderes. Also wenn die anderen gerade am Zischen, ein Gewebe von Zischen machen, dann kann ich vor mich hin summen. Was strukturmäßig ganz anders ist, also die machen dies, und ich mach das

St: Aber ich meinte, das, was gerade der Strang hieß, also irgendein, also dieser Strang, wie weit ist euch klar, wie das vor sich geht, oder ist das Spiel, spielerisch. Also gibt es da verschiedene Vorgehensweisen, was weiß ich, verdichten oder

Hans: Ja, das ist uns weitgehend zumindest klar, also was die eigene Entwicklung von dem eigenen Strang, von einem zum nächsten, ist es einigermaßen klar. Der Unsicherheitsfaktor ist aber jetzt immer die beiden anderen, denn die müssen ja nicht an dem Strang weitermachen, die können ja was anderes machen.

St: Ja, das ist dann das Trio.

Marit: Die Formen, die sich daraus bilden, wenn wir drei zusammen was machen, die sind uns,- die sind natürlich nicht vorgegeben - da wissen wir schon, was da so ungefähr geht, was wir da so machen.

St: Und bei diesem Strang, gibt es da eine ... (Marit: Gesetzmäßigkeit), kann der auch abreißen, ohne dass man das will? Und dann hat man ihn verloren oder so ähnlich?

Marit: Der kann abreißen, dann ist jemand mal eine Zeit still; ich hab auch ein paarmal einfach nichts gemacht, und hab dann wieder angesetzt.

Hans: Es ist doch so, wenn wir so einen Strang haben, führen wir den zu einer Art Ende, der kann sich natürlich nicht endlos lang ziehen, und dann muss man irgendwie gucken, wie man aus dem jetzt wieder rauskommt. Es ist dann die Frage: entweder man kann den Umbiegen, in eine neuen, oder einer bricht aus, und fängt an einer überhaupt ganz anderen Ecke etwas an, das ist dann für die anderen natürlich überraschend.

St: Also man könnte sagen das Dreistimmige spielt eine große Rolle (H,Marit: Ja).

Hans: Ich hätte vielleicht noch 'ne Frage. Die Frage ist, die ich nicht so genau, wo ich nicht so ein gutes Gefühl hab, also ich betrachte Gefühle der Sprache und Sprachproduktion als etwas außerordentlich Heikles und Gefährliches, also äußerst dünnes Eis, weil man da in viele Löcher reinfallen kann, beispielsweise Jandl Oper, Schwitters und dergleichen. Und meine Frage wäre sozusagen ob (heiterer Tumult)

St: Das ist aber gemein dem Schwitters gegenüber, den Schwitters hier in diesem Zusammenhang zu nennen, das geht nicht

A: Er wird von allen in dem Zusammenhang genannt!

Hans: Ich meine das ja nicht abwertend, der Schwitters ist ja einer meiner Lieblinge, also komm. Also die Frage wäre, ob die Meinung wäre, dass es uns gelänge, uns von diesen mächtigen Polen in etwa fernzuhalten oder ob da irgendwo zu große Affinitäten wären.

A: Ihr müsst ein neues Leben noch finden, es gibt die Poesie sonor, Lautpoesie, Lautdichtung, Sound poetry, und die sind alle ganz wild miteinander verfeindet, weil sie sagen, was du machst, ist ganz was anderes, und daher wird das

B: Und xxx, die sind mit allen feind.

A: Jeder mit eigener Qualität, der sich abgrenzt von dem anderen. Also ihr müsst wissen was ihr macht: Sprachkomposition oder ihr müsst einen neuen Titel erfinden. Dann ist die Gefahr schon irgendwie relativiert.

Hans: Der Title ist *Flüchtige Wörter*, aber

A: Die Kultur läuft halt so

Hans: Mir geht's nicht um das Label, sondern die inhaltliche Frage. Es ist ja nicht so, dass ich die nicht alle schätzen würde, aber wir stehen natürlich nicht an, das nachzumachen in irgendeinem Sinne. Und das kann ich nicht so genau abschätzen, ob uns das bisher gelingt, überhaupt.

R: Ihr seid am Anfang, etwas zu probieren, und ich finde es spannend, was ihr macht, trotz allem, was ich so reingerotzt hab, und ich finde es den Versuch allemal wert, was entsteht, Wir leben in einer anderen Zeit als Schwitters. Sicher sind da Ähnlichkeiten da,

St: Aber gerade der von euch genannte Ansatz, dass ihr jetzt mit diesen Worten und Stimme das gleiche tun wollt, wie mit den Instrumenten, das, glaube ich, ist richtig, und da kann man vielleicht noch näher dran bleiben, statt sich über die neuen Möglichkeiten, die sich über die Wörter ergeben - da hineinzubegeben, das ist - glaube ich - noch etwas zu früh. Also mit den Worten wie mit den Instrumenten spielen, das finde ich einen vielversprechenden Ansatz.

Marit: Er meint mit den Worten, nicht mit den Lauten. Man könnte die Stimme ja auch so wie Tierlaute, das wollten wir nicht. Insofern sind wir an den Worten dran.

St: Rene wollte was sagen:

B: Stephan wollte nicht sagen, Wörter, also doch die Wörter als Elemente, aber die Wörter setzen sich ja zusammen aus Silben, (Hans: Phonemen) Mitlauten, und diese Zersetzung macht ihr ja. Und ihr macht sie ohne semantisch anzusprechen, das heißt ihr lasst euch inspirieren vom Klang an sich. Und dann gibt es doch wieder semantische, für uns, semantische Schocks, die richtig amüsant sind.

Hans: Die sind halt durch den Zufall durcheinander gerüttelt, dadurch werden sie akzeptabel,

B: Und das Preludium, wenn ihr schon die Wörter sagt, und dann hast du gesagt: Nono? ja Nono! (Gelächter) und dann später kann man die Variationen schön verfolgen, was er macht mit den Worten, wie sie zersetzt werden, in ihre Laute,

St: Vielleicht sollte das Wort nach dieser Vorrede nie mehr so kommen

Hans: Das ist die eine Richtung, praktisch so eine Auflösung, um das reine Klangmaterial zu gewinnen, und das ist gut, tun wir auch, vielleicht landen wir sogar nach der Übung von dem da, dass wir überhaupt keine Worte mehr bräuchten, und auch Stücke machen könnten, wo wir von vorn herein überhaupt nur Phoneme benutzen; wäre denkbar. Die andere Richtung, die ich aber anhand der Arbeit mit den Wörtern auch sehr interessant fand, nur kriegen wir das noch nicht gut hin, ist - wie soll ich das mal ausdrücken - wären pseudonaturliche Sätze mit vollkommen natürlicher Diktion, aber mit vollkommen statistischen Wörtern (B: Ja!). Man nimmt da beliebige Wörter und kriegt den Tonfall hin genau von dem Satz, wie ich den jetzt eben gesagt habe.

B: Aber das kann man nicht mehr so gut improvisieren. (Hans: Das ist wahr). Und jetzt möchte ich dich mal darauf hinweisen, auf die französische Gruppe xxxxx, die zersetzen die Wörter und setzen sie im Kontrasinn zusammen wieder. Und wenn ihr mit Worten spielt, hat das trotzdem den Vorteil, denn der Sinn hat immer einen doppelten Boden, und das ist für den Zuhörer schon interessant. Selbstverständlich sind wir nicht mehr heute in einer subversiven Phase wie zu Dada's Zeiten, oder direkt nach dem Krieg, sondern in einer degustativen, strukturellen Phase, wo man aber immer wieder Gefallen dran hat, wenn Sinn und Ton zusammen prallen (Lachen)

Marit: Und wenn's Zufall ist.

Hans: Schön ausgedrückt.

St: Das war das Schlusswort, glaube ich.