

## Sommerwerkstatt 6.8.2010, PHREN-Räume München Vortrag von Hans Essel "Wie geht ARGO vor" (*Flüchtige Musik*)

Vortrag unter: <http://www.youtube.com/watch?v=rCB7UvciMTE>

Analyse unter: <http://www.youtube.com/watch?v=YmXBtlqd7Gs>

In [] später von HE hinzugefügte Kommentare

P1: also wir freuen uns heute gewissermaßen auf eine Premiere in der neuen Reihe der Sommerwerkstätten: wir haben heute einen eintägigen Workshop plus Aufführung. Die Aufführung ist dann von ARGO - ob die Mitglieder jetzt schon am Nachmittag erscheinen, wissen wir jetzt nicht - es ist aber auch nicht vorgesehen, dass ARGO jetzt etwas vorführt. Wir versuchen uns an die Zweiteilung zu halten, also jetzt bis 17h und von 18h bis etwa 19.30h. Die Aufführung ist dann heute Abend viertel vor neun. Hans?

HE: Erst mal Dankeschön natürlich für die Einladung, hier die Musik etwas genauer vorzustellen. Wir haben insofern ein bisschen ein Problem, weil eigentlich die Musik, wie wir später sehen werden, sich einer analytischen Herangehensweise verschließt; aber deswegen haben wir auch listigerweise oder Stephan sehr zutreffender Weise - heißt es also nicht etwas mit Analyse der Musik usw., sondern es heißt die Frage: *Wie geht ARGO vor*, schon eher eine Frage, die wir beantworten können, und ich hoffe auch etwas detaillierter zeigen zu können.

Was heute Nachmittag auf dem Programm steht, sind vier Teile: Fürs Erste - meinte Stephan und ist vielleicht auch klar - wärs nicht schlecht, dass wir einfach ein Stück mal was vorspielen erst, damit - viele haben ja ARGO schon gehört, aber dass man es wieder präsent hat - man schon mal ein bisschen weiß, worum es geht. Anschließend werde ich dann ein paar Gedanken über das Umfeld, wie wir dazu kamen, usw. geben, und dann im dritten Teil werden wir das gleiche Stück, von dem ich jetzt die erste Hälfte vorspielen werde, etwas detaillierter und schrittweise durchgehen und ich werde versuchen, ob man da erkennen kann, worum es geht, oder *wie geht ARGO vor* in dem Spiel. Und im vierten Teil - nachdem ja schon die ganze Woche über das Publikum sehr aktionsfreudig war und auch schon so schwierige Dinge wie Is uns As und dergleichen produziert hat, werden wir eine Aktion machen nämlich das, was wir *Flüchtige Wörter* nennen, zusammen oder wer immer mitmachen möchte improvisieren und damit spielen. Das ist also ungefähr das Programm.

Wir fangen an einfach mit ein bisschen Reinhören in ein Stück einer Probe vom letzten Freitag (30.7.2010) [Vorspielen. Die Aufnahme kann gehört werden auf <http://www.argomusik.de> -> Live Recordings]

Ich will vielleicht kurz das Ganze um die Vorstellung von Improvisation gruppieren.

[Eigentlich sollte es um Gruppenimprovisationen gehen]

Improvisation kommt ja vor schon die ganze Musikgeschichte hindurch in vielfältigsten Formen vom Barock, wo die Leute in der Lage waren, Kompositionen zu improvisieren letzten Endes, das zieht sich ich weiß nicht wie lang durch die sogenannte klassische Musik durch, ist aber da etwas verkümmert und hat nie wieder die große Kunstfertigkeit erreicht, wie sie es mal hatte

P1: Neee, also nee, wenn Du mal an drei Namen denkst: Beethoven, solange er noch gut hören konnte, also einer der großem Improvisateure am Klavier, (HE: Mozart) , Bruckner einer der großem Improvisateure an der Orgel und Olivier Messian, den ich glücklicherweise noch selber hören konnte, auch Improvisator an der Orgel.

HE: Am Ende dieser Linie gibts im 20. Jahrhundert natürlich auch viele Aktivitäten die improvisatorisch vorgegangen sind, u.a. der Globokar, der Hamel, und im Riedl-Umfeld, hatten die da nicht auch mal ganze Aufführungen...

P1: Riedl nicht! Riedl hat mit Improvisation eigentlich nicht direkt was zu tun, oder?

P7: Aber kann sein, dass er auch auf der Orgel improvisiert hat, in Schäfftlarn. Also es heißt schon, dass er sogar Improvisationen geschrieben hat.

P3: Also ich habe von ihm ein Stück gespielt, das war für mehrere Spieler, da wurde nur ein kurzes Thema angegeben, und das durften wir dann variieren und improvisieren, also das war richtig eine geschriebene Improvisation von Riedl. Das haben wir sogar zweimal aufgeführt. *Douce a mere*.

P7: Ja das ist ein Stück, was auch mit Johannes Göhl zusammen hängt..

HE: Also es gab nicht nur reine Improvisation, sondern viele solche Geschichten auch von anderen Komponisten, wo dann Teile festgeschrieben waren, dann wieder Teile, wo der Interpret improvisieren sollte, oder man Teile improvisatorisch kombinieren konnte, uns alle möglichen Schattierungen gabs da, und da will ich

im Detail gar nicht drauf eingehen. Ich wollte das nur erwähnen, dass in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts es viele Aktivitäten in der Richtung gab.

Dann gibts natürlich die "klassischen" Improvisationsformen wie Jazz mit langer Geschichte. Die Hauptcharakterisierung, würde ich sagen, ist, dass der Jazz immer ein Harmonieschema unterliegen hat und letztlich über ein Thema improvisiert wird. Was auch noch für mich ein bisschen ein Charakteristikum ist, sind bis heute diese Jazzgenealogien, also wenn man irgendwo eine Beschreibung liest, dann heißt es immer: das spielt er wie der, und das wie jener, und da hat er von dem was und hier von dem, also wie eine Fortschreitende Weitergabe von Kenntnissen, von Stilen, von Spielweisen, usw. und das ist so stark wie beim Jazz glaube ich nirgendwo sonst.

P3: Ich habe auch mal Klavierschüler gehabt, Jazzpianisten, die haben gesagt, sie müssen 40 Skalen lernen, also keine klassischen, und in diesen Skalen improvisieren wir.

P1: Da denkt man ja fast schon an die indische Musik mit den Ragas, das sind ja auch unterschiedliche Tonleitern..

HE: Es ist klar, dass das alles sehr schwer zu erlernen ist, und man muss das in langer mühseliger Arbeit vollkommen verinnerlicht haben, dass man das auf Abruf parat hat und benutzen kann.

P1: Also von den Jazzern kenn ich es eigentlich eher so, - darf man Einwürfe machen, oder möchtest Du vortragen? (HE: nee, nee)- also dass gesagt wird: ich habe mit dem gespielt und dann habe ich mit jenem gespielt und noch mit dem und jenem und ich habe ein Ensemble mit dem und jenem usw. also dass das gemeinsame Spiel eigentlich das entscheidende ist.

HE: Aber das gibts bei anderen Musikern vielleicht auch, dass sie anführen mit wem sie schon alles gespielt haben. Aber im Jazz kommt dann noch dazu, dass es wirklich quasi musikalische Abstammungen sind und man wirklich sagt: die Sachen spielt er so wie der oder der, und das hat er von dem und der Einfluss von dem usw. Egal, ich wollte da gar nicht so genau drauf eingehen, nur dass es diese Riesenfeld gibt und wie die ungefähr vorgehen, und dann gibt es schon ziemlich klare Regeln und deshalb ist es auch sehr schwer.

Eine zweite große Abteilung vom Jazz ist der Free Jazz - einer der in Deutschland am bekanntesten Namen dafür ist der kürzlich verstorbene Brötzmann - die geben das Harmonieschema und die Rhythmik, die natürlich im Jazz eine sehr wichtige Rolle spielt, die geben die auf, und da geht es also um Energiezustände, und möglichst direkte Gefühlsausbrüche und Thomas, der jetzt leider noch nicht da ist, hat das so ausgedrückt: beim Free Jazz muss man *die Seele aus dem Leib* spielen.

Aus dieser Linie hat sich etwas raus kristallisiert, das sich *Improvisierte Musik* großgeschrieben nennt. Da gibts also viele Akteure - ich kenne welche aus Wiesbaden seit sehr langer Zeit - die meinem Empfinden immer noch Abkömmlinge des Free Jazz sind, sich aber teilweise sehr weit bewegen in mehr abstrakte improvisierte Musik. Eine sehr beliebte Ausübung ist, dass man Spontanbesetzungen hat, in Wiesbaden gibt es ein ganzen Festival jedes Jahr, das *Humanoise Festival*, da werden 10-12 improvisierende Musiker eingeladen, die sich dann auf der Bühne treffen. Da werden also vorher irgendwelche Besetzungen zusammengestellt nach ich weiß nicht genau welchen Gesichtspunkten, und dann trifft man sich auf der Bühne und muss miteinander irgendwie klarkommen. Und zumindest bis vor kurzem wurde das auch nicht weiter reflektiert, was gespielt wird. Kann sein, dass sie das in letzter Zeit ein bisschen angefangen haben, aber als ich noch dabei war und meinte man könnte ja mal drüber reden, was gespielt wurde, da wurde das gar nicht gut gefunden, also man trifft sich auf der Bühne und sonst muss man da nicht drüber reden.

P1: Es gab aber immer diese Unterteilungen, also es spielten nicht immer alle zusammen, sondern in Gruppen, solo eher nicht.

HE: Sagte ich ja, von Duo bis alle. Instrumentalkombinationen wo man sagt es wäre interessant dieses und jenes Instrument zusammen oder die und die Person zusammen und so, und es wurde dann zwei Tage lang in verschiedenen Besetzungen gespielt.

P1: Deine Mitspieler kommen! [Marit und Thomas kommen]

HE: Dann ist natürlich vollkommen klar in diesen Hallen, das Improvisationsensemble überhaupt, wenn man so will, das PHREN-Ensemble, die, wenn ich das mit einem Schlagwort kennzeichnen würde, dann würde ich sagen, das ist Komposition am Ort. Da steht natürlich eine sehr lang ausgearbeitete Theorie vom Herrn Kopfermann dahinter mit sehr spezifischen Klangvorstellungen, Klanganalytik, die Musik heißt daher häufig z.B. analytische Trios usw. und spielen auch schon sehr lange zusammen. Wir haben, wie ich gleich darlegen werde, wir -ARGO- kommen aus einer ganz anderen Richtung und müssen natürlich von Anfang an aufpassen, dass wir sozusagen nicht in den Sog des PHREN-Ensembles gelangen, weil man da natürlich gar keine Chance hat. In dem, was die machen, sind die einfach so gut, dass man durchaus den Eindruck hat, wir müssen aufpassen, dass wir unsere eigene Linie behalten.

P5: Das heißt, Sie versuchen zu vermeiden, wenn Sie merken, Sie kommen zufällig in die Richtung, dann bloß das nicht?

HE: So schlimm ist es nicht, aber.. sozusagen, die Gefahr ist nicht sehr groß, denn wir haben ja ganz normale Instrumente z.B., d.h. die Gefahr ist nicht groß, ich meine nur auch von den Ansprüchen sind wir auf einem ganz anderen.. sind wir da sehr weit entfernt. Die Ansprüche des PHREN-Ensembles sind sehr hoch, und unsere sind eher klein (Lachen).

Dann nochmal zur Improvisation, wie ich das verstehe, ein paar Bemerkungen. Wenn man sich einmal überlegt, was ist eigentlich das Wesen von Improvisation unabhängig davon, was jetzt die ganze Historie und sonst was schon damit gemacht haben, ist es natürlich fraglich ob einem da noch etwas Originelles einfällt, aber ich habe zumindest einen Gedanken, den habe ich noch niemals gehört, ob er originell ist weiß ich aber nicht, ich habe ihn aber noch nie gehört, und zwar ist das der Begriff der *Eigenzeit*.

[im Folgenden ist die Einführung des Taktes sehr irreführend, da die Takte mit der Eigenzeit nichts zu tun haben.]

Der Begriff der Eigenzeit fiel mir vor einigen Jahren mal im Zusammenhang mit *Zeitfalten* ein. Unter Eigenzeit verstehe ich die Zeit der Komposition, also die intrinsische Zeit einer Komposition. Eine Komposition besteht aus Takten, die sind irgendwie unterteilt, und die Notenwerte usw. sind Zeitangaben, und die Länge der Takte geben der Komposition eine interne Zeit. So besteht eine einfache Komposition z.B. aus zweimal acht Takten, und das definiert eine Zeit, eine Eigenzeit.

P1: Sprichst Du über die Notation oder über die Aufführung?

HE: ich spreche von der Komposition. Ich habe die Vorstellung, jede Komposition hat eine Eigenzeit. So, jetzt gibt es die *Echtzeit*, *Eigenzeit* und *Echtzeit*. Die Komposition, wenn sie aufgeführt wird, wird natürlich in der Echtzeit aufgeführt, d.h. die Eigenzeit wird in die Echtzeit projiziert, aber nicht eins zu eins natürlich. Daher kann eine Komposition, die acht Takte dauert, mal eine Minute und mal eine Minute und zwei Sekunden dauern, in der Echtzeit, aber in der Eigenzeit ist die Komposition immer gleich lang (Pause). Das ist die Grundidee.

P3: Es sei denn, die Komposition wird vom selben Interpreten gespielt.

HE: Das ist egal. In dem Moment wo ich Komposition habe ist die Eigenzeit eine Eigenschaft der Komposition und nicht des Interpreten. Es ist egal wer das spielt, er muss die Komposition in Echtzeit realisieren, und diese Zeit ist dehnbar, er kann langsamer oder schneller spielen, aber dadurch wird die Komposition selber nicht länger.

P5: Aber die Echtzeit ist etwas, das man messen kann. (HE: Ja). Und die Eigenzeit bleibt doch etwas Geschätztes oder wie kann ich das verstehen?

HE: Die Eigenzeit hat natürlich andere Einheiten, in denen man sie angibt, z.B. die Angabe in Takten, und selbst wenn ich jetzt keine Tempoangaben hätte, etwa wie schnell läuft ein Viertel, ist das Viertel oder der Takt die Zeiteinheit der Eigenzeit. Die Echtzeit geht in Sekunden, und dann muss ich eben sagen, 60 Schläge pro Sekunde, damit übersetze ich die Eigenzeit in die Echtzeit.

P3: Also Sie meinen die innere Pulsierung der Komposition sozusagen.

HE: das ist wenn man so will eine ideelle Sache, Eigenschaft der Komposition

P3: Also ich empfinde es so. Es ist schon sehr interessant,..also ich empfinde es auch so, wenn ich spiele dann spiele ich eigentlich etwas das mein Ablauf ist.

HE: Also dieser Begriff ist mir noch nie untergekommen, und ich glaube, dass der als Arbeitsbegriff ganz fruchtbar sein könnte, viele Sachen zu überlegen. Es gibt natürlich - man kann sofort sicherlich Kompositionen finden, wo das irgendwie aufgeweicht ist, aber das würde den Begriff nicht beschädigen, sondern es kann schärfen die Einschätzung von bestimmten..

P1: Du bist aber über ein Problem hinweggegangen, das ich jetzt noch nicht gelöst habe, nämlich dass Tempoangaben die Proportion - also der Notation - doch sehr stark verändern. Also wenn es jetzt plötzlich heißt: doppeltes Tempo. Du gehst aber irgendwie von Takten aus und zählst weiterhin Takte, aber die sind doch jetzt auch eigenzeitlich anders gemeint.

HE: Wenn in einer Komposition irgendwo steht, ab jetzt doppeltes Tempo, dann ist das natürlich eine Änderung in der Eigenzeit, nämlich in der Maßeinheit der Eigenzeit letzten Endes. Natürlich wird die Eigenzeit dadurch umgesetzt, das kannst Du natürlich machen.

P1: Also dadurch kannst Du sie nicht mehr präzisieren, oder wie?

P7: Die Eigenzeit, ist das die vorgestellte Notation einer Komposition, also dass sie praktisch die Zeit sozusagen materialisiert dadurch oder wie soll man das verstehen.

P1: Also ich hab's proportional verstanden, und da komme ich nicht so ganz durch.

HE: Ich sehe also, nehmen wir mal einen klaren Fall, eine Beethovensonate. Die ist notiert in Takten und Notenwerten usw. D.h. die Länge der Komposition ist definiert und fest.

P7: Die kann also etwas schneller oder langsamer...

HE: Nein, nein. Das ist die Länge der Komposition! Ist fest! Die besteht aus n Takten und ist nicht mal einen Takt länger, mal kürzer. Also das ist festgelegt. Das ist die Komposition. Alle rhythmischen Vorgänge, die in der Komposition komponiert sind, sind erst mal - ideell - in Eigenzeit. Also ich schreibe doch: punktiertes Viertel und nicht 45 Millisekunden und dann 35 ms, sondern man schreibt punktiertes Viertel und das ist eine Einheit der Eigenzeit.

P1: Braucht Du hauptsächlich Takte als Anhaltspunkt!?

P7: So wies in Notenschrift fixiert ist.

HE: Da ist es zumindest am einfachsten vorstellbar. Es gibt natürlich speziell im 20. Jahrhundert Mischformen wo es komplizierter werden kann.

P1: Nee, bereits bei Beethoven, wenn Du die Einleitung von Opus 106 anschaust, vor der großen Fuge, dann ist da glaube ich kein Takt geschrieben, oder teilweise gibt es keine Takte. Er hat da so rezitativische Momente...

HE: Das mag sein, das kann gut sein, dann hat das einen Teil vorne dran, der improvisatorisch ist, in gewisser Weise, weil der ausschließlich in Echtzeit, also wo keine Eigenzeit gegeben ist.

[Falsch: Dieser Teil ist natürlich gerade nicht in Echtzeit! Takte sind für die Eigenzeit nicht erforderlich, man benötigt nur Notenwerte, und diese sind ja noch da. Dass das Fehlen von Takten eine freiere Umsetzung in Echtzeit signalisiert, ist eine ganz andere Frage]

P3: Das bestätigt ja sogar diese These, dass die Eigenzeit da ist.

HE: Kann ja sein. Es ist eine Vorstellung, die vielleicht nützlich ist, gerade solche Sachen begrifflich zu schärfen.

P5: Aber das ist ja nur ein gröberes Maß. Wenn man einen Dreivierteltakt hat, dann ist eben wenn man drei Viertel zählt, nach drei Vierteln der nächste Taktstrich. Wenn man aber keine Taktstriche hat kann man die Zeit doch genauso zählen.

HE: Könnte man, ja. [Danke]

P5: Dann zählen eben die Viertel, dann zählt die Note als solche, es ist nur die Unterteilung in den Takt-rhythmus nicht da. [Genau]

HE: Da müsste man jetzt wissen, was genau die Intention von dem ganzen da ist, ob das als Eigenzeit zu betrachten ist, oder die Eigenzeit da nicht vorgegeben ist.

P3: Irgendeinen Zusammenhang gibt es, sowas gibts auch bei Chopin, Teile die nicht mit Takt geschrieben sind, kann man nur spielen, wenn man irgend ein Skelett hat, also irgendwie weiß, hier kommt eine Quintole, eine Septole, und dann kann man das frei vortragen. Aber wenn man nur 22 Töne hintereinander hat, das ist sehr schwierig. Auch diese Teile werden eben auf irgendeine Weise eingeteilt.

HE: Aber die haben doch Notenwerte, oder nicht. (P3: Ja, doch schon). Nur keinen Takt, aber Notenwerte schon?

P1: Nein, bisweilen sind das auch nur gedachte Notenwerte, also es gibt noch einen Strich durch, so dass man nicht sagen kann, es sind Sechzehntel oder Zweiunddreißigstel, nur kleine Notenwerte.

P3: Da gibt es so Rezitativo, so Arioso, da wird das nicht in Takten eingeteilt. Man muss das schon ein bisschen so empfinden, sonst weiß man nicht, wo der Herrgott wohnt.

[Man hätte hier das Sequenzenprojekt von Stephan Wunderlich erwähnen sollen, das eine Komposition in Echtzeit, ohne Eigenzeit, ist]

HE: Also: wir müssen das ja auch nicht allzu sehr vertiefen. Es war nur so eine Idee. Der Witz ist aber, dass ich jetzt sage: die Improvisation definiert sich dadurch, dass die Eigenzeit gleich der Echtzeit ist. D.h. Improvisation hat prinzipiell keine Eigenzeit.

(Pause...Aha...OOOO)

Das bedeutet, die Improvisation fließt in der realen Zeit. Und das bedeutet, die Improvisation hat keine Dauer, weil sie permanent in der Gegenwart stattfindet. Sie hat einen Überblick - ich habe das heute mal interessanterweise, weil ich dieses Stück, was wir vorher gehört haben, mal sehr genau durchgegangen bin, um zu sehen, was passiert und was für Abschnitte; und da stellt man fest, dass es ungefähr eine bis zwei Minuten ist, wo Bögen stattfinden, aber nicht viel länger. Weil man in der Improvisation nach rückwärts wie nach vorne offensichtlich keinen längeren Zusammenhang hat. Sowas könnte man vielleicht herstellen, wäre aber mal eine interessante Untersuchung. Auf jeden Fall ist die Improvisation eine Sache, die sehr im Augenblick stattfindet, wohingegen -ich weiß nicht mehr, wer mir das einmal erzählt hat, den Gedanken, dass bei einer

Komposition im Gegensatz... die gesamte Komposition, die gesamte Dauer der Komposition in einem Gegenwartspunkt gedacht werden kann.

P1: Mozart!

P3: Man kann da einen ganzen Satz sozusagen in einem Augenblick hören.

HE: Das würde heißen, dass bei einer Aufführung der Gegenwartspunkt ausgedehnt wird auf die Dauer der Komposition. Ich habe übrigens den D. Schnebel da kürzlich mal danach gefragt, der hielt da nichts davon, wohingegen der Bratschist, der heute Abend kommt, kannte das auch und fand das auch zutreffend, als Vorstellung natürlich.

So, das wären also zwei sehr klare und drastische Unterschiede zwischen komponierter und improvisierter Musik, also Eigenzeit gleich Echtzeit und Dauer nicht Gegenwartsmoment.

Daraus folgt, dass die Improvisation keinen Anfang und kein Ende hat, auch keine übergeordnete Struktur haben kann, sondern nur Spielzüge. Außerdem ist natürlich ganz klar, das weiß jeder der improvisiert, es gibt eigentlich kein richtig oder falsch, aber man kann natürlich sagen, Spielzüge sind besser oder nicht so gut gelungen, nach welchen Kriterien auch immer. Aber ein echtes richtig oder falsch kann es nicht geben, weil in der Regel keine ausreichenden Kriterien vorhanden sind, die das erlauben würden.

P5: Wenn sie kein Anfang und kein Ende hat, dann hieße das, dass eine Improvisation nie für sich stehen kann, sondern dass sie eingebettet sein muss in eine Komposition, die den Anfang und das Ende...

HE. nein, man fängt - in der Echtzeit fängt man natürlich einfach an. In dem Sinne, man fängt an zu spielen... Es gibt bei vielen dieser anderen Improvisationsgruppen, wo ich auch früher viel gespielt habe, und wir dachten das früher auch übrigens, da hat man die Vorstellung, man fängt an zu spielen, und dann nach zehn Minuten sind alle der Meinung, das "Stück" sei nun fertig. Und ich glaube, wenn man das ernst nimmt, kann ich das nicht glauben, denn das "Stück", was es eh nicht gibt, könnte genauso gut weitergehen, und das bedeutet, diese Endpunkte.. also es gibt Endpunkte, das sind aber Spielzüge, die kann man schon identifizieren, das werde ich nachher genau vorführen, wo die sind bei ARGO, und da stellt man fest, die sind gar nicht sehr lang und im Grunde könnte man nach jedem Spielzug auch aufhören und neu anfangen.

P5: In früheren Zeiten waren die Improvisationsphasen ja eingebettet in die Komposition, da ging das Ende ja dann über in die Komposition, und wenn sie für sich steht, und Sie sagen sie hat kein Anfang und Ende, also ich habe das jetzt wörtlich genommen...

HE: Ich meine, logisch gesehen, natürlich fängt man an zu spielen, aber es hat in dem Sinne keinen Anfang. Also wenn man erst mal sagt, dass sie kein notwendiges Ende hat, und das kann mir keiner sagen, dass das so sei, dann hat sie auch keinen notwendigen Anfang. Sondern man fängt halt an zu spielen, und...

P7: Ja was heißt das, man fängt an zu spielen? Es muss doch erst klar sein, worüber man ...

HE: Nein, bei der Improvisation ist eben genau das nicht klar

P7: Damit beginnsts doch, mit der Vereinbarung, worüber man spielt! Welches Thema man nimmt!

HE: Es gibt keine Vereinbarung!

P7: Jedes Konzert beruht auf solchen Vereinbarungen!

HE: Ich werde hier bei ARGO noch einige radikale Ansichten äußern, die genau das...

P7: Es sei denn, man hat gar kein Thema mehr! Das ist äußerst schwierig.

HE: Wir haben kein Thema.

P7: Das kommt vom Free Jazz vielleicht, dass es da kein Thema mehr gibt. Keine Akkordfolge oder so. Selbst die mussten sich vorher klar werden, worüber sie phantasieren wollen.

HE: Nee, wir aber nicht.

P7: Ein spezieller Fall...

HE: Hoffe ich doch. Man hat es ja vorhin gehört, da ist kein Thema, wir haben irgendwie angefangen, und ich könnte jetzt andere Anfänge vorspielen, und man würde sehen, die sind alle irgendwie anders. Ich weiß nicht, wovon es abhängt. Meistens fängt einer mit irgendwas an und jetzt kommts drauf an, wie die Reaktion ist.

P1: Darf in noch eine Frage dazwischen stellen? Also: Was mir am wenigsten klar ist, ist die Beziehung zur Musikgeschichte. Also wenn Leute miteinander improvisieren, die auch schon mal Kompositionen gehört haben. Könnte doch sein, dass das, was man jetzt improvisatorisch vorbringt, verglichen wird mit der sogenannten musikalischen Erfahrung, die man hat, oder in der man aufgewachsen ist. (HE: beim Spiel?) Beim Spiel. Wenn es den Unterschied gäbe, wie Du es gesagt hast, zwischen Eigenzeit und Echtzeit, und die Frage auftritt, ob man richtig oder falsch spielt, dann würde ich mir das so vorstellen, dass man als ARGO-Improvisierender falsch spielen kann, wenn man nicht vollständig in die Echtzeit gekommen ist, sondern an Vorstellungen noch irgendwie hängt, die mit der Eigenzeit zusammen hängt. Also man möchte doch viel-

leicht noch eine Art eine Komposition im herkömmlichen Sinne herstellen, oder findet da irgendwelche Zusammenhänge, die einen da reizen täten, wenn man das doch noch so beenden täte, oder sowas: das wäre ja dann in diesem Sinne falsch.

HE: Also erst mal kann ich das natürlich per se nicht hundertprozentig ausschließen. Das müssten wir uns anhören, und dann sagst Du mir, wo das der Fall ist, dann können wir darüber nachdenken...

P1: In dem was wir vorhin gehört haben, fand ich wenig Falsches.

HE: Diese Gefahr ist jetzt bei uns schon von vorneherein wenig gegeben, weil uns da schon die Kenntnisse fehlen dafür, das schützt uns ein bisschen. (Tumult) Aber... im Prinzip hast Du Recht, die Neigung, Spontankomposition - wäre das - zu erzeugen, die kann beim Improvisieren vorhanden sein und die ist bei diesen anderen Ensembles durchaus manchmal vorhanden. Weil z.B. diese Spontanbesetzungen haben die starke Tendenz, dass sie außerordentlich sich bemühen, zusammen zu spielen.

P1: Harmonisch gewisser Weise.

HE: Da sind übrigens Marit und Thomas.

P6: Wir hatten so eine Phase, erinnerst Du Dich, so nach einem Jahr, da sagten die Leute, Ihr spielt ja Mozart. [Ich glaube, das war nur Jacky, Stephan meinte, es klänge wie Komposition] Das war genau so gemeint. Wir hatten nämlich plötzlich doch, weil wir aus der klassischen Musik kommen, hatten wir doch so Spannungsbögen drin, und Anfang und Ende (HE: so Art Strukturen) und haben immer im Stück vorwärts und rückwärts geguckt. Das machen wir im Augenblick nicht mehr, sondern seit Langem machen wir es eigentlich so, dass wir nach Vorne gucken, und nur gucken, wo wir gerade sind, wo wir zusammen oder nicht zusammen sind, welchen Pfad jeder verfolgt; wir machen nicht mehr aus dem Ganzen was. Aber das ist vielleicht nicht die Bedingung für Improvisation überhaupt, sondern nur für diese Art von Improvisation.

HE: Für unsere Sachen kommt das gleich noch spezifischer.

P3: Entschuldigung! Dürfte ich etwas fragen. Die Echtzeit und Eigenzeit, wie würden Sie das bei der PHREN-Gruppe charakterisieren? Was ist da die Echt- und was die Eigenzeit?

HE: Ich vermute... , die PHREN-Gruppe hat erstens schon mal keine notierte Musik, d.h. sie können nicht genau reproduzieren, und sie haben eine sehr freie Rhythmik, und daher würde ich eher sagen, die laufen in Echtzeit und haben keine Eigenzeit. Ich weiß nicht, inwieweit die temporär, da gibts ja auch Spielzüge, ob die Spielzüge intern eine Art freie Rhythmik entfalten , aber die ist immer in Echtzeit. Und wenn ich die nicht wiederholen kann, kann die auch nicht variiert werden. Sie können nicht sagen wir spielen jetzt das gleiche Objekt oder Spielzug nochmal aber ein bisschen langsamer. Das können die prinzipiell nicht, das ist auch gar nicht angestrebt. Die haben ja nur, zumindest hat das der Herr Kopfermann mal vor etlicher Zeit so dargestellt, sie haben schon eine Absicht in Komposition zu gehen, in dem Sinne dass sie in einem erweiterten Tonsystem genaue Vorstellungen haben, wie die Töne, die sie zur Verfügung haben, gegen- und zueinander gesetzt werden können und fortschreiten können.

P3: Fast schon Komposition

HE: Ja, das ist schon fast Komposition, aber die sagen eben, dieser Mechanismus oder diese Sachen sind erst in der Entwicklung, und daher können sie nur experimentell mit der Methode des Improvisierens gearbeitet werden.

P4: Durch die langjährige Zusammenarbeit, die da eine große Rolle spielt, hat man da Erfahrungen, die wenn man vielleicht Komposition sagen will, also die Möglichkeiten eröffnen. Trotzdem bleibt immer in dem Moment wichtig, offen zu sein für das, was gerade tönt.

HE: Ja klar, das PHREN-Ensemble hat ja eben sehr genaue Vorstellungen was entwickelt werden muss, und es ist klar, dass das nur ein Ensemble machen kann, das ziemlich lange Zeit diese Kenntnisse aufbaut.

P4: Extrem formuliert könnte man sagen, wir spielen immer das gleiche Stück.

HE: Sehr gut! Das wollte ich nämlich gerade sagen: Wir spielen auch immer das gleiche Stück. Also das wäre das nächste, als Konsequenz, wenn ich gerade nochmal ein paar spezifische, auf ARGO bezogene - also das waren jetzt mehr allgemeine Sachen zu Improvisation - radikale Ansichten vielleicht, aber damit was neues reinkommt...

P5: Ich würde vielleicht noch einen Begriff reinbringen, der meiner Meinung nach damit zusammenhängt, für mich hat das was mit Dramatik tu tun. Es gibt eine typische Art von Dramatik bei PHREN-Stücken, die man wiedererkennen kann.

HE: Die PHREN-Stücke erwecken den Eindruck einer geradezu archaischen Dramatik, aber ich vermute, dass das von den Spielern nicht so.., die spielen das anders, was nicht heißt, dass man das nicht so hören

darf. Aber ich vermute, dass von den Spielern, die spielen nicht deshalb, um archaische Dramatik zu erzeugen, sondern das läuft nach anderen musikalischen Gesichtspunkten und was dann dabei herauskommt, hat dann eben diesen erstaunlichen ...

P5: Es ist ein Element was drin ist.

HE: Oder was rauskommt. (P5:ja).

So vielleicht jetzt zu ARGO selber. Wir haben 25-jähriges Jubiläum übrigens dieses Jahr, die Vorbedingungen waren von den Personen so, wir haben uns kennen gelernt wo man nie denken würde, dass man Leute kennenlernt, mit denen man dann solche Musik macht, nämlich beim Volkstanz (Gelächter) Aufspielen. Als ich nach Darmstadt kam und keinen kannte, bekam ich irgendwie raus, dass es da einmal die Woche Volkstanz gab, die trafen sich da, und haben europäische Tänze gemacht, und da war immer ein Trupp Musiker, die haben da aufgespielt, und diese ganzen Sachen gespielt. Ich war eine ganze Zeit dann dabei und es hat Spaß gemacht usw. und da waren eben auch Thomas und Marit. Die waren auch immer dort. Dann wollte ich mal wieder ein Ensemble gründen, und meine Sachen weitermachen, und dann meinten die beiden, dass sie sowas mal probieren wollten. So, und die Bedingungen waren eigentlich verhältnismäßig insofern radikal, weil... Thomas ist professioneller Instrumentalist, er spielt Saxophon, ist Saxophonlehrer und spielt bei allen möglichen Gelegenheiten, Marit ist Architektin, ich bin Physiker. Wie haben wir also angefangen; wie sind wir vorgegangen? Der erste Ansatz war, dass da drei Leute sind, die zusammen Instrumente spielen. Die Töne sind egal, darum lassen wir sie weg. Wir haben nur sehr begrenzte Mittel, daher können wir also überhaupt nicht Musik ...

P1: Was heißt das "Wir lassen die Töne weg"?

HE: Wir lassen die Töne weg. Das, was man normalerweise so Ton nennt, das lassen wir tunlichst weg, da wir das sowieso nicht so gut können. Wir können nicht musikanalytisch so wie beispielsweise die PHREN, die wir erst später kennengelernt haben, vorgehen, sondern das ganze ist eigentlich eher vielleicht agogisch und explorativ auf den Instrumenten und verhältnismäßig ausdruckslos. (Proteste). Erregt mir kein Getöse [μή θορυβήσετε]! Nein, ein wichtiger, ein mir relativ wichtiger Grundsatz war, dass man versuchen sollte, Ansprüche die man stellt, auch einzulösen. D.h. dass wir erst mal sehr geringe Ansprüche, nämlich erst mal gar keine bezüglich Harmonie oder Rhythmus oder eben Ausdruck erheben.

P1: Ausdruckslos könnte doch stimmen, wenn man es mit dem radikalen Begriff vom Herrn Kopfermann vergleicht: der "Expressivomusik". Das ist ein Begriff, den er von Kolisch übernommen hat. Es ist kein Espressivo im Sinne der Musiktradition gemeint.

HE: Nein, es ist noch weniger, nämlich auch im Sinne vom "aus dem Leib" der anderen improvisierten Musik ist das nicht die Art und Weise zu mindestens wie die Musik gesteuert wird. Wie das beim Hören ankommt oder wie er das empfindet, ist eine völlig andere Sache. Genau wie beim PHREN-Ensemble: wie das herauskommt ist eine andere Sache. Aber keinerlei Ausdruck ist beim Spielen von uns angestrebt.

P6: Du meinst, dass wir keine Stimmung herstellen wollen.

HE: Ja, keine Stimmung oder sowas.

P3: Aber Strawinski hat gesagt, man kann schon keine Quint spielen und es ist schon Ausdruck.

HE: Deswegen spielen wir keine Quint! Was beim Hörer herauskommt, ist ja eine ganz andere Sache. Das ist ja seine völlige Freiheit, wie er das aufnehmen möchte. Ich wollte nur sagen, dass es keine Sache ist, auf die es uns speziell ankommt. Genau wie der Jazzer halt seiner Harmonie folgen muss, und einem bestimmten Rhythmus folgen muss, und auch Ausdruck ein Begriff ist, der erforderlich ist.

P1: Also um diese Differenz zu verstehen, würde mich anekdotisch interessieren, gab es jemals einen Jazzer der sagte, also das gefällt mir? Weil ich annehme, den gabs nie. Also für Jazzer ist das, was ihr macht, unmöglich.

HE: Ich wüsste jetzt nicht wanns mal ein Jazzer gehört hat.

P1: Die hören das gar nicht erst an.

P8: Fragt sich überhaupt, ob Musiker sich das anhören (P1:doch), also konventionelle Musiker, Orchester-musiker.

HE: Aber zum Beispiel bei deinem Geburtstag, da waren eine Menge Leute aus der Darmstädter Jazzszene da, und da hat zwar nicht ARGO gespielt, aber ich habe einen *Saitensack* gespielt, weils sein Geburtstag war, und ich dachte, ist mir wurscht, ob da nur Jazzer sind, und dann schau'n wir mal. Und dann waren die ganz begeistert.

P1: Aber die wollten doch hauptsächlich wissen, wie du das verstärkt hast und elektronisch verformt hast.

HE: OK, aber der Ansatzpunkt ist, mit sehr minimalen Mitteln und Möglichkeiten, die wir halt zur Verfügung hatten - d.h. man muss auch seine Ziele so stecken, dass man sich da nicht übernimmt oder wie, und da muss man halt radikale Ansätze machen. Am Anfang waren noch relativ viele "schöne" Töne drin, aber das hat sich relativ schnell gegeben. Ich habe sogar kürzlich mal eine sehr alte Aufnahme wieder gehört, und war verblüfft, dass das schon ziemlich ARGO war.

P4: Hans, wie sagst du da jetzt zu dem, was sind das, wenn das keine Töne sind, was man da hört?

HE: Wenn du natürlich alles was tönt im weitesten Sinne Töne nennst, sind das natürlich Töne. Wir haben auch nach einiger Zeit, wo wir fast keine drin hatten, es gab eine Zeit, da hatten wir noch alle möglichen Materialien benutzt usf., alle möglichen Klangerzeuger. Seit einiger Zeit sind wir wieder dazu übergegangen dass wir "echte" Töne, also nicht im Sinne von geräuschhaft Komplexem, sondern ein normaler Ton wie man ihn auf der Geige spielt, also die kommen durchaus öfter mal vor, weil wir mittlerweile glauben, dass der Rest so ausreichen definiert ist, dass man die mit reinnehmen kann, ohne dass da gleich ein falsches Licht angeht. Meistens sind es aber nur so Übergänge, man geht also kurz in den Ton rein, und dann zum Geräusch wieder raus.

P1: Also man könnte es vielleicht mit dem alten Wort "Gestalt" so beschreiben, dass alles wo man nicht mehr Einzeltöne hören kann, es aus Einzeltönen sich zusammengesetzt vorstellen kann. Das wären dann Tongestalten. Und das wäre dann was anderes und die haben das Problem, dass man sie nicht notieren kann, jedenfalls nicht in der herkömmlichen Form...

HE: Wenn ich vielleicht noch kurz ein bisschen zu ARGO, dann können wir das wieder aufgreifen. Wir hatten also sehr wenig Mittel zur Verfügung, und wollten eben erkunden, wie man mit diesen geringen in irgendeiner Weise zusammen spielen kann und haben eben versucht, die Sachen, die wir nicht können, raus zu lassen, so dass man vielleicht eine Chance hat, etwas Eigenes zu finden. Die Frage war also, kann man so zusammen spielen? Das haben wir dann nach einiger Zeit gedacht: ja, das kann man vielleicht, dann war die nächste Frage: Muss man zusammen spielen? Uns da sind wir eben nach der erwähnten Beobachtung, dass das, was wir spielen, wie Kompositionen klänge, wobei ich nicht so genau weiß ob das so ernst gemeint war, aber...

Muss man zusammenspielen? Nein. Das heißt wir spielen nicht immer zusammen, sondern manchmal spielt auch jeder so vor sich hin; und wenn wir nachher stückweise durch das, was vor vorhin gehört haben, durchgehen, dann kann man das vielleicht identifizieren, an welchen Stellen drei zusammen spielen, wo zwei zusammen spielen und der Dritte macht sonst was, und wo - es gibt auch zwei kleine Soli da drin oder solche Sachen.

Welche Möglichkeiten können wir jetzt einsetzen? Neben dem Klangmaterial, das wir nicht sehr genau analytisch betrachten, weil wir eben das nehmen, was wir auf den Instrumenten können, wobei ich da gleich sagen muss, wir haben natürlich zwangsweise wenig Möglichkeiten im tiefen Bereich, das liegt an den Instrumenten und der Spielweise, d.h. es ist relativ in den hohen Frequenzbereichen und hochfrequent angelegt. Das kann einen stören, da kann man aber leider nichts dran machen. Das könnte sich PHREN eben gar nicht leisten mit dem Material, weil wenn ich eine umfassende Tontheorie zugrunde legen möchte, muss ich natürlich die Tiefen ganz unten da mit hereinkriegen. Das Problem können wir nicht bearbeiten, darum erheben wir diesen Anspruch gar nicht. D.h. die Möglichkeiten, die auch durchaus die Möglichkeiten von anderer improvisierter Musik sind, sind:

die Klänge assimilieren, duplizieren, mischen, alternieren, reagieren, gegensetzen, parallelisieren, und die ganze Zeit immer explorieren, und permanent auf dem Instrument Dinge machen, die man vorher noch nicht gemacht hat, auch wenns kaum glaublich ist, aber es passiert immer wieder, dass man während des Spiels was findet, wo man denkt: Ach, das hatte ich aber jetzt noch nicht. Und dann würde man sich an der Stelle sagen: das muss ich mir mal genauer angucken, was hier geht, und dann würde man einfach an der Stelle anfangen, einem Zweig zu folgen, und es kann einem wurscht sein was die anderen machen. Die können jetzt entweder ihre Geschichte weitermachen, oder sie bemerken, dass einer jetzt irgendwie etwas Neues, was sie auch noch nicht kennen, macht, und können versuchen, sich irgendwie so zu verhalten, oder auch nicht, ist nicht nötig. Und dadurch ergibt sich also: der Konsistenzgrad ändert sich. Das hat man vielleicht hier auch schon mal gehört. Manchmal ist es eher diffus, man hat den Eindruck, jeder macht so was vor sich hin, manchmal ist es gezielt sehr dicht zusammen. Dann, von der Charakteristik hat man die Möglichkeiten in jedem Klangmaterial zwischen zart und hart, homogen zu diskursiv, Ton zu Geräusch, locker oder kompakt, und das Ganze ist eine Abfolge von Entscheidungen, die spontan oder überlegt sein können; und die Konstellationen, die auftreten, sind natürlich nach der langen Zeit, die wir zusammen spielen, im Prinzip bekannt und infolge auch diverse Optionen, die man bei bestimmten Gelegenheiten hat, die dann aber spontan am Ort ergriffen werden können.

P5: Wie ist denn Ihre eigene Wahrnehmung, ich meine, von den verschiedenen Gruppenmitgliedern. Gibt es da Sessions oder Abläufe, mit denen Sie mehr zufrieden sind, oder einzelne mehr zufrieden sind, oder welche, mit denen Sie weniger zufrieden sind?

HE: Ja natürlich, das gibts schon, ist ja klar.

P5: Wenn jemand da Alleingänge macht, kann es dann sein, dass die anderen sagen, das hat uns jetzt nicht gefallen?

HE: Nee so nicht. Natürlich, das sagte ich am Anfang, es gibt nicht richtig oder falsch, aber man kann sagen, es ist gut oder nicht so gut gelungen, und wenn wir es hinterher anhören, kann es schon sein, dass wir denken, die Phase war zu lang, oder sie war zu kurz, da ist sozusagen unser Zeitempfinden beim Spielen nicht so gut. Wenn wir es jetzt anhören, hätte man sich hier mehr Luft gewünscht, bevor es in etwas anderes geht, damit etwas zu warten, damit das etwas länger bleiben kann. In dem Sinne: ja.

P1: Das ist ein wichtiger Punkt mit dem hinterher Anhören. Findet das mal statt, mal nicht oder..

HE: Wenns irgendwie geht, hören wir es uns hinterher natürlich immer gleich an.

P6: Solche Formalkriterien sind für mich da eigentlich nicht so wesentlich, also das war zu lang oder so, weil das geht ja in Richtung Komposition eigentlich, also das haben wir gar nicht gemacht. Wir haben kein Stück hergestellt, sondern haben gespielt; also Prozess. ich finde Sachen nicht gut, wenn sie sozusagen nicht definiert klingen, also wenn man sie irgendwie nicht erkennen kann, wenn es so ein Gemisch ist, wo wir nicht so richtig reingekommen sind, heißt das nämlich. Was passiert, wenn wir spielen ist ja, dass jeder seinen eigenen Strang verfolgt, und gleichzeitig hört, was die anderen tun, und das ist spannend, und wenn wir es nicht hinkriegen, dass es spannend ist, dass wir da nur so nebeneinander her quietschen, dann ist es nicht gelungen.

P3: Nehmen Sie alles auf, oder proben Sie, und dann nach fünf Minuten sagen Sie, das war eigentlich...

HE: Nein..nein.. Also was Probe heißt, ist, was wir immer spielen. Wie wir es aufführen würden. Wir haben ganz selten mal, und es hat nie zum Erfolg geführt, glaube ich, wir hatten es letzte Woche gemacht, etwas speziell zu probieren, aber es hat nichts gebracht. Wir spielen immer sozusagen "echt", und nehmen es auch immer auf, und sehr häufig, wenn wir noch Zeit haben, hören wir es auch noch an. Und wir hatten schon Fälle, wo wir, es muss ja nicht Komposition sein, man folgt dem Verlauf, und da ist eine Situation, und man würde jetzt eigentlich erwarten, da wäre noch was drin, und dann wird das abgebrochen und was Neues angefangen, so dass wir gesagt haben, da hätten wir uns jetzt noch mehr ausbreiten können an der Stelle. Das hat nicht mit Komposition zu tun. Der Spielzug hätte da noch was hergegeben oder...

P6: Ja wenn der Prozess irgendwie dumm gelaufen ist...

P1: Also doch Manöverkritik beim Anhören? (HE, P6: Ja) Ah ja.

P5: Das ist ja etwas, was sich jeder unwillkürlich auch merkt, woran man lernt, so dass es doch insgesamt ein Einüben ist auf ein, zwar nicht ein enges Spektrum, aber auf ein gewisses Spektrum empfundener Qualität.

P6: Ja, an empfundener Qualität, aber nicht unbedingt an Muster, also wir haben immer Angst gehabt, dass wir in Mustern erstarren, und das ist komischerweise nicht passiert.

P5: Empfundener Qualität, die Sie auch mehr oder weniger teilen. (HE,P6: Ja)

HE: Oder man stellt fest, wir haben da jetzt zehn Minuten lang gespielt, und das war alles sehr dicht, und überhaupt keine Pause drin. Oder Pausen kamen überhaupt nicht vor. Und dann sagen wir jetzt nicht, wir üben mal Pausen, sondern wenn wir das besprochen haben, denken wir dran, wir müssen mal gucken, dass wir auch Phasen drinne haben, wo es etwas lockerer und mit Pausen ist, und gucken, dass das beim nächsten Mal vielleicht klappt.

P3: Und wenn Sie CD aufnehmen, z.B. nehmen Sie solange auf, oder schneiden Sie...

HE: Nein nein

P3:... die Sachen dann, wenn Sie draufkommen, also in dieser Sache ist ...

HE: Also CDs werden in dem Sinne gar nicht aufgenommen, sondern wir haben bisher herausgegeben ausschließlich Livemitschnitte. Also ausschließlich Livemitschnitte.

P1: Keine Probenmitschnitte

HE: Diese CD, die draußen liegt, ist die erste und einzige, weil das hier ja ein Workshop ist, wo Proben drauf sind. Also nicht Proben im Sinne von Proben, sondern da spielen wir genau so wie wir heute Abend spielen werden, nehmen es auf und brennen es unverändert direkt auf die CD.

P3: Aber dann müssen Sie schon wissen, dass es besser gelungen ist.

HE: das ist egal, ob Probe, gespielt ist gespielt.

P4: Aber wenn die Probe nicht gelungen wäre, würdest Du sie nicht abspielen hier.

HE: Ich weiß nicht ob gelungen oder nicht, ich fand zufällig, dass die von letzter Woche ergiebig ist, weil sehr viele Sachen vorkommen. Insofern ergiebig und geeignet, um nach und nach ausführlicher zeigen zu können, was wir jetzt alles behauptet haben.

P2: Ich wollte noch sagen, dass es weniger die Beurteilung ist gelungen oder nicht gelungen, sondern - stelle ich mir vor, wenn ihr das anhört - "Ahaaa" oder "Sieh mal an" oder "Sosooo", so stell ich mir das vor, aber weniger so als "da war aber dieses oder jenes", eher als "Ahaaa". Weil man ja nicht alles merkt beim Spielen.

HE: Deswegen sage ich mehr oder weniger gelungen, oder vielleicht auch langweilig oder interessant. Es kann auch sein, dass man einen Nachmittag gespielt hat, und hört sich an und denkt, es kam nix vor, es war uninspiriert, viele Situationen, die wir eigentlich könnten, kommen nicht vor, und dann kann man zwar nicht sagen, es ist falsch, aber eben nicht so gut gelungen.

P3: Was ich bei der Improvisation, egal wo, immer vermisse, das sind die Pausen.

HE: Das ist ein schwieriges Thema

P3: ein sehr schwieriges Thema. Weil Pausen improvisieren, das ist wahrscheinlich das höchste, was es gibt, oder schwierigste, weil egal, ob ich Jazz höre oder PHREN, die Pause entsteht meistens bei ihnen, wenn der Kopfermann fragt, haben wir noch Zeit

P4: Es gab schon auch Pausen auf Grund von formalen Verläufen, dass dann alle fünf aufgehört haben zu spielen, weil..

P3: Gabs auch, aber sehr selten, sehr selten...

HE: Das ist bei PHREN auch so, also die Pausen sind schon schwierig, also bei uns sind schon Pausen drin, nicht sehr lange, aber so Absetzungen. Uns ich komme zu dem letzten Begriff, und das sind, was ich nenne Skulpturen oder sowas, das sind agogische Objekte, nenne ich das mal. Das sind relativ kurze Klangobjekte nenne ich das eben, die meistens klar abgesetzt sind. Häufig ergeben sie sich aus vorhergehenden Energieansammlungen, die dann dahingehend entladen werden können, das ist eine Möglichkeit, das ist hier drauf [auf der Aufnahme], manchmal sind sie auch zwischendrin, nicht sehr häufig, aber doch hier und da. In dieser Aufnahme, die erste seit langem, an die ich mich erinnern kann, die mit einigen Objekten anfängt. Das hatten wir, glaube ich, noch nie. Nur so als Beispiel wegen Anfang. Ich weiß nicht, warum, aber das hatten wir noch nie, und die stehen hier gerade am Anfang. Also das sind kurze, also vollkommen synchron, also drei Instrumente wie eins, ausgeführte Aktionen, die für mich eine Gestalt, also eine agogische Gestalt haben. Die werden wir ja nachher nochmal im Detail anhören.

Diese ganzen Methoden, die wir entwickelt haben mit den Instrumenten, haben wir irgendwann auch überlegt, ob wir das nicht nur mit Instrumenten versuchen könnten, sondern mit Sprechen. Und die Idee war ähnlich wieder wie mit den Instrumenten - es darf kein Singen sein, es darf kein Schwitters sein, es darf kein sonstwas sein, nix was man schon kennt, ich weiß nicht, ob das überhaupt hinhaut. Und die Vorgehensweise war, dass wir vorgegebene Wörter genommen haben, die ein möglichst interessantes Klangmaterial im Sinne von Phonemen in sich bergen, und dass wir in der gleichen Weise, wie wir mit den Instrumenten zusammenspielen, mit diesen Wörtern zusammen spielen, nicht mit den Wörtern wie sie sind, natürlich, sondern nur mit Teilen daraus, wobei im Extremfall durchaus das Wort als Ganzes auch mal vorkommen darf, ist jetzt nicht völlig verboten, darf mal vorkommen, sollte aber vielleicht eher selten sein, weil da die Semantik reinkommt.

Sondern eher das als phonemisches Material nehmen und dieses Material genauso einsetzen wie wir sonst unsere speziellen Klänge auf den Instrumenten einsetzen. So, das war die Idee. Es geht so ein bisschen rein in das, was ihr gestern gemacht habt, es sollte aber immer noch die Idee von Sprechen sein mit allen Artikulationen, die beim Sprechen normal sind. Also ich kann mal LAUT SPRECHEN, oder mal leise sprechen, (brummel), das kann man alles einsetzen, aber nichts, was in Singen reingeht, unbedingt. Man kann Dehnen, wenn ich exaltiert spreche, dann deeeehne ich mal was, das ginge schon, aber deeeeeeeeeeeehnen, das wäre also schon gesungen, das sollte man also vermeiden. Es ist ein Versuch, immer diesem kleinen Grad entlang.