

Seminar Gagel:

G: Morgen – ich bin froh, dass alle gekommen sind, denn wir haben ja eine außerordentliche Konkurrenz draußen – die also wirklich mit frühlingshaften Dingen lockt – freue mich – es wurde ja gestern schon angedeutet, in der Abschlussbesprechung, dass es sich gelohnt hatte, über den ersten Tag, trotz des guten Wetters, ich hoffe dass wir in diesem Sinne heute weiter machen können. Wir haben eine etwas andere Besetzung heute. Und wir haben einen relativ gedrängtes Programm und wir haben ein Filmteam hier im Raum. Was ihr jetzt schon merkt – für mich – es wird mit aufgezeichnet –

1.5

Ich gehe mal jetzt – ich habe mal einen Tagesplan für heute entwickelt. Wir machen eine kurze Vorstellungsrunde – wir werden uns dann ab ca. 11.30 Uhr damit beschäftigen mit dem Geiger Malcom Goldstein und einigen Übungen, die er erfunden hat zum Improvisieren und mit einem Konzept von ihm, das er mir zur Verfügung gestellt hat, das man mit Gruppen erarbeiten kann. Dann werden danach uns nochmal mit einer Improvisationsform ca. 300 Jahre vorher beschäftigen, mit der La Folia. Das ist also eine harmonische Formel aus dem 12ten und 13ten Jahrhundert, die bis heute ganz oft verwendet worden ist. Und vor allen Dingen in der Tanzmusik und in der populären Musik der damaligen Jahrhunderte Einfluss hatte und die im Prinzip auch nicht oder sagen wir mal nur mündlich tradiert ist. Und viele Komponisten haben sich darauf bezogen – und wir darüber ein wenig spielen. Dann machen wir um 13 Uhr eine Pause – eine kurze – wo die Grundfrage, die wir gestern als Anfang gehabt haben, Grundfrage, wirklich dann auch noch mal intensivst gestellt werden, wir haben nämlich gestern das ... der Frage was eigentlich Improvisation ist und dass es Improvisation ein von der Vorstellung, die wir entwickelt haben, dass es besonders unvorhergesehen passiert – und dass wir auf der anderen Seite immer

gerne bereit sind, doch lieber solche unvorhergesehenen Situationen zu vermeiden, vor allem in der Musik. Und stattdessen lieber alles einzuüben oder kontrollieren oder zu planen. Und wir haben dann in dem ganzen letzten Tag haben wir uns versucht mit diesem Grad zwischen dem Unvorhergesehenen und dem Geplanten zu beschäftigen. So das wird dann bei treatease wird es noch mal das Thema sein, und ich schlage jetzt vor, - nein, wir machen noch, habe ich vergessen, danach eine kurze Abschlussbesprechung des gesamten Workshops. Und danach eine kurze organisatorische Besprechung. Weil es gibt einige ... die viel besser hier im großen Kreis zu lösen sind, als wenn man dauern herumtelefoniert. Und es gehört dazu eine kurze Information zum Stand des Seilbahnprojektes und wie wir da jetzt weiter vorgehen wollen. Das versuchen wir alles innerhalb einer menschenwürdigen sonntäglichen Zeit hinzukriegen. So dass dann vielleicht auch noch ein später zu Hause oder wo auch immer möglich ist. Also angepeilt habe ich auf jeden Fall, dass wir um 16.00 Uhr zu Ende sind. So – wir fangen ganz kurz an damit, eine Vorstellungsrunde zu machen, weil ich denke, dass viele sich dann doch jetzt zwar untereinander gut kennen, aber einige wiederum nicht. Und der Sinn dieses ganzen Treffens auch ist, dass wir einerseits zusammen Musik machen und Improvisation erforschen und auf der anderen Seite, dass wir uns, die wir mit diesem Projekt jetzt sagen wir die nächsten zwei Monate zu tun haben, auch untereinander kennenlernen – möglicher Weise auch Konnexe herstellen, die über die einzelnen Arbeiten hinausgehen. Zu diesem Zweck hat Anke eine Liste jetzt in Arbeit, so dass am Ende wir alle mit einer kompletten Adressliste rausgehen und also ...

...

5.6

Esther (?) und Flötenlehrerin hier an der Rheinischen. Spiele selber auch klassisch (?) und improvisiere unheimlich gern.

Ich bin Andreas Wortberg (?) – habe mich gestern schon den Schulmusikkollegen vorgestellt, Musiklehrer am Gymnasium in Mühlheim an der Ruhr und bin über die Frau Kumal (?) an das Projekt gekommen, weil wir unter einem Dach leben.

Denis (?) – unterrichte an der Rheinischen Musikschule Komposition Musiktheorie und voraussetzungslose Ensemble.

Mein Name ist Ruth Dresbach, ich unterrichte Musik an der Curt Tucholsky Hauptschule in Neubrück.

Mein Name ist Barbara Röder – ich komme von der Anna Freud Schule mache da Musikunterricht, allerdings fachfremd.

Kathrin Wimmer – auch von der Anna Freud Schule. S2 Musiklehrerin.

Morgen. Achim Tann (?) improvisierender Musiker und seit einem Jahr in der Rheinischen Musikschule in verschiedenen Hauptschulprojekten aktiv – war für die Ruth Dresbach an der Hauptschule schon für die Seilbahn unterwegs.

Ich bin Brigitte Fullgraf – seit 2 Jahren Lehrerin am Heinrich Heine Gymnasium in Ostheim und werde mit Herrn Dachsensbeck in der Jahrgangsstufe 12 zusammen das Projekt durchführen.

Susanne Leibmann – ich bin Musiklehrerin in Köln Pisch am Gymnasium und werde mit Herrn Gagel das Projekt in der Jahrgangsstufe 12 das Projekt durchführen.

Andrea Tillhagen – ich bin am Humboldt Gymnasium hier in Köln wir haben Gymnasium mit Musikzweig, also Rheinische Musikschule ist Kooperationspartner. Deswegen arbeite ich auch mit Herrn Gagel zusammen. Mit einem 12er Leistungskurs.

Edith Belsmann – ich arbeite in Pohlheim an einem Gymnasium als Musiklehrerin und möchte gern mit einem 9er Kurs an dem Projekt teilnehmen.

Ich heiße Thomas Carstens – bin Gitarrist neben einem Lehrauftrag an der Universität Köln bin ich hauptsächlich freischaffend tätig.

Ich bin Anke Weil, ich bin Musikhochschulstudentin, und ... betreue das Seilbahnprojekt.

7.8

Gagel: Ok...

... unterhalten über diesen schmalen Grad zwischen Geplant und Unvorhergesehen. Als sozusagen Fokus auf eine gemeinsame praktische Arbeit. Wir haben hier sehr viel praktisch gearbeitet. Wir haben dann als erstes auf die Aufforderung (?) improvisiert. Vier interessante Ensemblearbeiten und Ensemblestücke gemacht. In denen wir der Entstehung unvorhergesehener Strukturen der Musik nachgeforscht haben. Wir hat das eigentlich funktioniert ohne dass eigentlich irgendwelche Absprachen da waren. Und haben dafür ein paar Faktoren aufgeschrieben bzw. erfahren. Dann haben wir einen sind wir in diesem Bereich von Unvorhergesehen einen Schritt zurück

...

... festgelegt waren – das ist das Konzept stehender Klang, von dem Schweizer Komponisten Max Keller – in dem wir versucht haben, aus diesem Spielkonzept das Unvorhergesehene trotzdem zu entwickeln. Und vor allen Dingen in den Fokus zu nehmen. Es war sehr spannend zu beobachten, dass nachdem alle erst dieses hier erlebt haben, es improvisiert und was da für eine interessante nicht interessante

... eine ganze Menge an verschiedene Phasen des Spielens durchgemacht. Und haben dann festgestellt, wir sind an einem Punkt

zu Ende indem wir nämlich mit dem gesamten Ensemble gespielt haben. Dieses Konzept gemacht haben – und das haben wir aufgenommen und als Anfang des zweiten Teils noch mal zusammen gehört. Wir haben dann das sogenannte Zwölftonspiel von Mathias Schwabe gemacht. Das ist ein Spiel, wo jeder einzelne Spieler jede einzelne Spielerin einen Ton zur Verfügung hat nur, und mit diesem Ton zusammen dann eine gemeinsame Gruppenimprovisation stattfindet. Das war Einschränkung des Materials, Qualität des Reduzierten, aber da haben wir viel darüber geredet, was kann man eigentlich mit einem Ton überhaupt alles machen. Und haben vor allen Dingen an diesem Spiel das Thema Hören abgehandelt. Hören halt – also abgehandelt ist das falsche Wort – aber jedenfalls darüber dann mal diskutiert. Und Erfahrungen damit gemacht. Verschiedene Arten des Hörens, weil es wurde schon von Anfang an ziemlich klar, dass wenn wir dieses Unvorhergesehene haben, dass die Improvisation auszeichnet, dass man dann überlegen muss, wie wird das dann eigentlich unvorgesehen. Und dass es da bestimmte Faktoren gibt, die funktionieren, und andere die nicht. Und ein wichtiger Faktor dabei ist in jedem Falle nicht nur, dass man weiß, mit welchem Material man arbeitet, sondern auch, dass man konzentriert ist, dass das Hören eine ganz entscheidende Rolle spielt, und dieser Begriff des Hörens auch verschiedene Fokusse – also die Aufmerksamkeit zu richten, war sozusagen Spielaufgabe – und es kam je nach Hörfokus eine ganz andere Musik dabei raus. Und das war ganz einfach eine wichtige – hoffe ich, eine wichtige oder interessant Erfahrung, die daraus, wie aus sozusagen einer eigentlich nicht musikalischen Aufgabe, nämlich so einer Aufmerksamkeitsaufgabe im Prinzip, die dann Auswirkungen auf musikalische Struktur hat. Wir haben dann ...

...

11.0

... zum Abschluß dieses ersten Tages gemacht. So, das ist sozusagen der Stand, auf dem wir jetzt sind. Immer wieder auch mit der Grundfrage, der schmale Grad zwischen Geplant und Unvorhergesehen. Und wir kommen jetzt in diesem heutigen Teil tatsächlich zu den Dingen – ich habe mir vorgestellt, und wir müssen gucken ob es funktioniert. Ich habe mir vorgestellt, die Dinge die wir in dem Konzerten kennenlernen werden, nämlich die Malcom Goldstein, Cornelius Cardew die Folia Improvisation von L'arpeggiata, oder von diese von Weitars – also das sind diese vier Konzerte, die auf dem – die vorgeschlagen worden sind. Dass wir versuchen, unsere sagen wir mal Methode, oder dieses Verständnis, was entwickelt worden ist, oder die Fragestellungen, die entwickelt worden sind, auf diese Dinge anzuwenden, die diese Komponisten oder Improvisatoren entwickelt haben und ...

12.1

G: Dann fangen wir an mit Malcom Goldstein. Malcolm Goldstein ist ein Geiger, 72 Jahre alt. Ein – er nennt sich Komponist und Geiger – wird immer wieder in Verbindung gebracht mit John Cage. Hat ihn aber eigentlich auch nur eine kurze Zeit kennengelernt und hat sehr unabhängig von ihm einen eigenes Konzept mit der Musik des Zufalls entwickelt. Und zwar ist er in gewisser Weise so eine Art legendäre Figur, weil er sehr lange und sehr intensiv sich mit dem Thema Klang beschäftigt hat. Und Klangerzeugung auf seiner Geige. Und er hat dieses dann doch auf eine Art und Weise getan, die dann immer zu Legendenbildungen Anlaß bietet. Er hat nämlich jahrelang in Wäldern gelebt, irgendwie mit seiner Familie, irgendwo in Kanada. Und hat dort wirklich ganz nah an der Natur gelebt. Und hat dort eben Versuche gemacht mit seiner Geige. Und bis er dann irgendwann gemerkt hat, wie er so schön geschrieben hat, dass die Vögel ihm zugehört, aber dass er damit dann doch nicht mehr zufrieden war, dass nur die Vögel ihm zuhören. Und auf diese Weise er dann ins

Konzertleben zurückgegangen ist. Entsprechend ist diese Idee, die er hat, von Musik des Zufalls ...

13.7

Die Struktur ... Er sagt, Musik Zufall ist kein Chaos, sondern in diesem Chaos in diesem Feld des Klanges wirken Kräfte, diese Kräfte finden zusammen und finden zusammen zu Strukturen, er hat dafür immer das Bild des Baches – der Bach ist für ihn sozusagen oder überhaupt Naturvorgänge – aber in diesem Fall der Bach ein ganz entscheidender Punkt, wo er immer sagt: Der Bach findet irgendwie seinen Weg und findet seine Struktur irgendwie durch die Landschaft. Und genau, wie der das gemacht hat, so sagen wir mal auch vorhersehbar un ...

14,4

... wirken verschiedenster Kräfte, und dass ein Mensch irgendwann dann einen Kanal gemacht hat – sondern eben halt irgendwelche Kräfte dann gewirkt haben, dass ein Mäander gibt, und dass es dann wieder gerade geht und all so etwas. Dass das so ein Bild ist dafür wie musikalische Struktur entsteht. Und es ist ziemlich deutlich, dass damit dann auch verbunden ist, dass das mit etwas zu tun hat, dass die Menschen sich mit diesen Energien und diesen Kräften beschäftigen. Und in diesem Fall sind es musikalische – und diese musikalischen Kräfte heißt mit Klang, mit – wie Klang entsteht, welche Nuancen der Klang hat. Und aus diesen Nuancen heraus dann sozusagen Improvisation zu entwickeln. Daher interessanter Weise ein offensichtlich auch nicht nur auf Konzerte, sondern auch auf die Weitergabe solcher Dinge bedacht ist. Vor allen Dingen weil er ein sehr politisches Verständnis von seiner Musik hat. Hat er ein wirklich sehr spannendes Workshop-Konzept entwickelt, dass genau an dieser Frage ansetzt. Wie kommen wir als diejenigen, die spielen, wie kommen wir mit Klang in Kontakt. Und dass als nächsten Schritt mal

gucken, er im Prinzip alle seine Kompositionen, die er gemacht hat, und er hat relativ viel gemacht, er hat sie nie in Noten – oder nur ganz selten wirklich in Noten ausformuliert, sondern sie bestehen alle nur aus graphischen Notationen, teilweise fast als wären es Bilder, mit irgendwelchen energetischen Wolken oder Kratzern oder irgendwie sonst etwas. Diese Art spricht ja eigentlich dafür, dass er – und das ist die letzte Anekdote – er hat immer gesagt: I trust the musicians. Als ihm irgendwann in der Kölner Gesellschaft für Neue Musik, als er einen Vortrag hielt, immer sagte, jemand sagte: Hör mal was machst du jetzt eigentlich, wenn da jemand irgendwie aus dieser Partitur etwas machst, was du nicht willst. Da hat er gesagt: I trust the musicians. Also das heißt, er ist ja ein Komponist, der dann sehr sehr offen ist, auf der anderen Seite, aber schon auch wenn man mit ihm arbeitet, eine sehr klare und gute Präsenz fordert. Also man nicht einfach mal irgendwas macht, sondern ganz deutlich sagt, oder spielt, das, was jetzt gerade notwendig, und genau um dieses geht es jetzt.

Und deshalb brauchen wir jetzt Instrumente – und im Prinzip können wir die erste Übung einfach am Platz – wenn ihr erst mal alle eure Instrumente startklar machen würdet.

17.4

Hat jemand schon mal einen Malcom Goldstein gehört.

(Einen Vortrag)

Ach, da warst du bei ... hast du schon mal gehört ... und was hat er dazu gesagt ...

Das ist ja ein witziges Instrument. Keiner will ans Klavier. Doch doch ... ihr müßt nicht am Platz – also diejenigen die Klavier und sowas machen wollen – die können natürlich auch zum Klavier schreiten. Wir haben ja sogar zwei von dieser Sorte.

18.2

(Gekruschtel - Stühlerücken)

(Getöne Stimmen ...)

19.2

G: So, Thomas baut sich eine feste Burg ist unser Klang. O.k. ihr solltet ein bisschen Platz haben um euch herum. Dass ihr euch nicht zu beengt fühlt, genau ... ein A vom Klavier noch mal ... (A) War jetzt klar. Du hast keine Chance ich höre das. (a) Die erste und elementarste Übung, die man überhaupt als Mensch machen kann, der Musik macht, geht in die Richtung, den eigenen Körper mit dem Klang in Verbindung zu bringen. Und deshalb ist die erste Übung für jeden von euch, irgendeinen Ton euch auswählen und diesen ein paar Mal hintereinander spielen, aber immer verbunden mit dem Ausatmen. Also nur – für die Bläser geht es eigentlich nicht anders – aber für die anderen – ja aber das ist, ... aber das mal als ein bewußtes als ein wirklich bewußtes Erleben des Atemstroms im Körper – und des auch der Länge, die ein Ton hat, wenn man den gesamten Atem dafür verwendet, und wenn man sich auf nichts anderes konzentriert, als wirklich auf diesen Fluss. Und nicht jetzt denkt, ich muss jetzt irgendwie einen dollen Ton machen – oder einen besonderen schönen, oder ich muss darauf aufpassen, was die anderen machen. Oder irgendwie so etwas, sondern wirklich zwei Minuten, drei Minuten nur Konzentration auf euch selber. Und wenn ihr keine Lust mehr habt, hört ihr einfach auf, dann hört irgendwann einfach das Ganze auf. Ok?

21.7

(Musik ... Scelsi-mässig ...)

24.3

G: Ok. Interessantes Stück, das dabei herauskommt. Überlappende Atemphrasen. Zum Anfang sogar fast ein gemeinsames – ein gemeinsam atmendes Ensemble. Ein Traum für improvisierende

Ensembles. Gut – der zweite – auf diesen einen Atem kommt jetzt eine Figur. Und zwar weil wir jetzt nicht davon – weil wir jetzt von Körper ausgehen – nenne ich das – oder nenne ich das eine Geste. Eine Klanggeste ...

24.9

Also auch hier wieder der Fokus nicht da drauf, was kommt da jetzt besonderes dabei raus, sondern wie kommt eine Bewegung auf dem Instrument zu Stande. Und zwar mit welchen Körperteilen sind daran beteiligt, also wirklich noch mal ein Hören und Fühlen nach innen. Auch das einfach erst mal für euch – aber versucht diese Geste, die ihr einmal gefunden habt, immer zu wiederholen. Nicht immer was Neues machen. Sondern diese eine immer und immer wieder wiederholen, bis ihr genug habt und dass wir dann wieder in die Stille zurückkommen. Ok.

25.7

(Musik)

28.6

G: Ok. Läßt sich da schon was spüren – was aus dem – über das sagen wir mal das Bedienen des Instrumentes möglicher Weise hinaus geht. Also etwas, das aus einem vielleicht sonst vielleicht überhaupt nicht bewußten Körperteil heraus, aus einer Bewegung heraus, die Musik entsteht. Das wäre die Frage, die man stellen muss, und die man, wenn man intensiver arbeitet, an diesen Dingen durchaus auch mal einzeln behandeln kann. D.h. ich gehe jetzt einfach aus dieser Erfahrung weiter, ohne jetzt sagen wir mal ohne noch in die tieferen Dinge zu gehen. Das wie als Menschen – und nicht nur eine Maschine, die irgendwie nur bedient.

Das ganze ist im Raum – und wenn man das einfach mal – ich habs jetzt mal aufgenommen, wenn man das mal hören würde, würde man

merken, das ist schon ein unglaublich interessanter Klang, und ich finde, ich sage das jetzt mal aus der Erfahrung. Immer wenn man diese Übung so macht, und wenn man so macht – dann merkt man auch, dass die Intensität des Klanges einfach viel größer ist ... als das ...

29.9

... Enden machen für die anderen Instrumente ist was ich – das müßten wir – das müßt ihr erforschen wie das geht. Also es gibt ganz viele Möglichkeiten, den Körper da rein zu beziehen. Und jetzt geht es aber um klangliche Nuancen. O.k.

(Rückfrage ... haben wir nicht schon klanglich verändert)

Ne – alles klar –

(Veränderung bei Wiederholung ..)

So was ähnliches ...

Finde mal einen Weg dabei – ich kann das nicht durch die Einzelne ... ja ich

Ok. Es ist selbstverständlich – aber da hast du natürlich völlig recht – aber es selbstverständlich – wir sind ja keine Maschinen – jedes Mal, wenn wir eine Wiederholung machen, wird es sich um ganz kleine Nuancen verändern. Es ist auch interessant, diese Nuancen wahrzunehmen, weil aus diesen Nuancen heraus man eine Klangvorstellung hat, ein Klang entwickelt, und aus diesen Nuancen heraus möglicher Weise Strukturen entstehen, Ja also das ist ...

...

31.4

(Gekruschtel -) Ziel unseres Improvisierens, dass uns irgendwann beim Improvisieren ein Blumentopf auf den Kopf fällt, weil das das

Unvorhergesehene ist. Oder ... könnte natürlich sein ... So – können wir noch mal ...

32.0

(Musik – sehr viel lebendiger ... bricht aber mittendrin ab - Kassettenende)

0

G: ... hinzunehmen und das können auch nur ein deeeup sein während der andere tapuuhup gemacht hat, kann das auch ganz wenig nur sein. Ja. Es geht wirklich um diese Energie und genau diesen Gedanken abzuschaffen, dass man immer denkt, man müßte was ganz Besonderes tun, sondern sich wirklich auf den Klang konzentrieren und von diesem Klang irgendwie etwas nehmen und weitergeben. Am besten ohne Nachdenken. Also das würde auch dazu gehören. Also dass man den Klangfluß – wir hatten ja gestern das Thema Klangvorstellung – also ohne diese Klangvorstellung – sondern einfach sagen – ok. – da kommt irgendetwas – und diese Energie geht auf mich rüber und dann geht das weiter. ... der Nase lang – ok.

(Musik)

4.6

Kommt ihr langsam dann zum Ende – kommt ihr langsam dann zum Ende ... kannst du die mal verteilen – bitte – ich mach das – offensichtlich funktioniert es – brauchen wir nicht darüber zu reden – richtig – das lassen wir jetzt – bitte – die Ensembles bleiben jetzt mal zusammen – ich werde – die Anke verteilt das übliche Seminarpapier. Das müßt ihr jetzt alle lesen. Nein. Also da stehen diese Übungen tatsächlich, die stehen aufgeschrieben da – und es gibt jetzt als zweite Seite, ist das die zweite Seite, die du gemacht hast – oder die dritte.

Egal, es wird – es geht also um die Seite die aussieht, wie schlecht kopiert. Das ist ein Konzept von Malcolm Goldstein – eigentlich ein Solokonzept. Für Geige solo oder für irgendein anderes Soloinstrument. Ich nehme es mal als Grundlage für eine gemeinsame – für Ensembleimprovisation. Über den Titel müßte man jetzt lange meditativ nachdenken. Where are we going when we are standing still looking backwards. Wir tun das aber mit Musik, denn der Titel hat was mit dieser Musik zu tun. Ihr seht diese erste Zeile, diese Notenzeile – die im Prinzip besteht aus einer Tintenwolke. Diese Tintenwolke verändert sich zum Ende und wird zu Strichen und wird zu Strichen aufgelöster – wird luftiger wird transparenter – und am Ende gibt es eine Pause – eine Fermate und eine Pause. Er schlägt vor, dass verschiedene Phasen in diesem Stück sind, nämlich die erste nennt er soundmass – also Klangmasse. Die zweite ist eine Improvisation, die aus dieser Klangmasse herauskomm. Und die dritte ist eine silent – eine Pause. Eine variable Pause, die nicht festgelegt ist. Das Stück soll so viel wie möglich hintereinander gespielt werden. Das Ende soll mehr beiläufig passieren als mit einem richtigen tollen Schluss. Ist klar eigentlich. Er schlägt hier vor, als soundmass verschiedenste Möglichkeiten mit dem Instrument lange Töne oder eben halt nuancierte Gesten oder irgendwie wiederholte Dinge zu machen – die den Klang entfalten. Wir nehmen das mal in dieser Folge, als das was wir in der zweiten Übung gemacht haben. Eine Geste immer wieder und immer wieder wiederholen.

8.4

Eine freie Improvisation mit Klängen die daraus entstehen. Also aus diesen Klängen heraus entstehen, also jetzt nicht dann plötzlich irgendwie einen neuen Stil oder so was. Sondern versuchen – und Improvisation heißt in diesem Fall, den Fokus aus dem – ich mache das für mich – von innen – nach außen zu richten. Und außen heißt dann, wir hören aufeinander –

...

9.0

... und dann setzt das Ensemble wieder von vorne ein. Ok. Ist das eigentlich ganz logisch. Und ich schlage vor, dass wir das in drei Ensembles machen – aber nicht gleichzeitig. Gesundheit. Nicht gleichzeitig. Sondern dass ein Ensemble anfängt – bis zur – übernimmt das nächste Ensemble. D.h. wir machen nicht nur einen Kreis innerhalb des Stückes sondern auch ein Kreis durch das Ensemble durch – und wir versuchen einfach diese Struktur von Goldstein auf drei Ensembles zu übertragen. Auch klar?

9.8

Dem Unvorhergesehenen irgendwelche Richtungen setzt. Versucht doch aus den Übungen, das was da eben gewesen ist, beizubehalten. Also jetzt nicht zu denken, wir müssen jetzt irgendwas erfüllen, was der Herr Goldstein hier gemacht hat, sondern trotzdem diese sehr einfache Struktur wirklich ähnlich wie der Bach seinen Weg findet, irgendwie entstehen zu lassen und nicht eine bewußte Entscheidung, jetzt machen wir hier irgendwas und jetzt muss das irgendwie so und so sein. Versucht mal diesen Begriff, dass sich das Entstehen, dass das entsteht – dem nachzuforschen – ok. Alles klar – kleinen Moment bitte – ich mal ein Pause hier ... so – Goldstein Konzept erste Fassung.

10.8

(Musik)

16.4

Ok. Das könnte man natürlich jetzt weiter fortsetzen und hätte auch einen durchaus magischen Effekt – wenn man das einfach noch mal über 10 oder so Durchgänge machen würde, hätte es wirklich – da ist

jedes Ensemble – und ihr würdet auch merken, dass jedes Ensemble sich dabei verändert. Ok. Nur eine kurze Frage an jedes Ensemble. Was hättet ihr Lust weiter zu entwickeln bei diesem – jetzt. Ihr habt jetzt einen Durchgang gemacht. Gibt es da jetzt irgendetwas wo ihr sagen würdet, da müßte – da würden wir – das würde ich gern weiterentwickeln. –

(Anregungen schwer zu verstehen -)

Moment wo es sich löst aus der Gruppe da – ok. – was war hier – zwei Klaviere sind natürlich heftiges Kaliber – aber ihr habt das gut gelöst – ihr habt einen ganz dichten tiefen Klang gehabt, das war gut ...

(Scherz -)

Ok. Wie ist es bei euch – was ist bei dir –

(Ich habe ja die erste von zwei Stückfolgen übernommen, einfach durchgezogen, versucht mit da irgendwie von der Lautstärke anzupassen, aber ich finde, weil wir jetzt ja ein anderes Ensemble sind, oder weil wir jetzt erst anfangen, zusammen zu spielen, dass ich eventuell was ganz anderes machen würde dann. Also ich habe mich jetzt sehr daran festgehalten, was ich vorhin gemacht habe – ich hatte aber eigentlich Lust was ganz anderes zu machen. Da wir dieses spontane Lösen von einer Vorstellung ...

(Kommentar) – genau ...

18.5

Gibt es noch von euch – nein es ist tatsächlich so, dass ich immer wieder überrascht bin, dass man so Übefolgen also solche Folgen machen, und dann kommt man irgendwann in so einen Bereich von Improvisation – dann haben alle – und dann ist es sehr leicht, dass man das vergißt. Diese Konsequenz des sozusagen bei diesem Material zu bleiben – und dieses Material dann auch versuchen, dieses

Material zu nehmen und nicht in anderes auszuweichen – diese Konsequenz ist ja auch eine musikalische Konsequenz – und das ist worum es dabei geht, diese Nuancenbildung. Also Nuancen heißt, ist ja ein musikalischer Begriff, der heißt verschiedenste winzige und kleinere Veränderungen zu verwenden – und diesen Veränderungen aber als strukturbildend zu erleben und also auch zu sagen, da geht es eben genau weiter jetzt. Und trotzdem aber nicht zu sagen, und das ist eben wieder unser schmale Grad zwischen dem, was man sozusagen als Aufgabe in Führungsstrichen hat und zwischen dem, was dann in dieser offenen Situation passiert. Aber das wäre jetzt auch so ein Punkt, an dem man durchaus länger arbeiten könnte, dass man sagt, aus dieser Folge heraus da gibt es ein bestimmtes Vokabular, und dieses Vokabular nehmen wir dann einmal für diesen gesamten Abschnitt und aus dem wird dann heraus dann so etwas entwickelt. Das wäre schon sicherlich eine ganz spannende Sache, die hinführt auch noch mal zu einer größeren Intensität. Trotzdem war das jetzt schon eine sehr spannende musikalische Arbeit von allen Gruppen und es ist gar keine Frage, dass man - die Frage ist eben, wer – was will jedes Ensemble, sozusagen weiter entwickeln da draus.

...

19.6

M: ... nicht auf die anderen hören, das kann ich nicht – oder das müßte ich zumindest lange üben, also selbst alle Dinge, die ich mache, wenn alle spielen, beziehen sich auf irgendwas, was ich höre, ich kann nicht mich komplett zumachen. Ist mir nicht gelungen jedenfalls. Von daher müßte ich auch diese Körperlichkeit der Klänge wahrscheinlich mal alleine in irgendeiner Form explorieren.

G: Ok. – Ich habe jetzt überlegt ob ich es beantworten soll, oder ob ich erst mal fragen – ich beantworte es jetzt mal einfach. Oder ich versuche, eine Antwort zu finden. Ich glaube, dass das einen Sinn

macht, auf die Dauer ein wenig sozusagen die eigenen Quellen zu erforschen. Und darum geht es dabei. Also das heißt, herauszufinden, wie entsteht in mir ein Klang. Und dieses Konzentrieren auf sich kann eine Hilfe sein dabei. Weil es gibt ganz viele – also es gibt natürlich die andere Sache, man konzentriert sich nur auf die anderen und spielt dann plötzlich irgendwie was man – und spielt dann irgendwie etwas – und diesen wirklichen Fokus immer auf andere Dinge richten zu können halte ich zumindest für eine wichtige Fähigkeit des Improvisierens. Das ist auf jeden Fall. D.h. es geht natürlich nicht, dass wir alle Autisten werden. Und sagen, das ist mir völlig egal, was die anderen spielen, ihr seid hier im Raum, diese Übefolge ist hier im Raum, ihr reagiert, das ist völlig klar, darum geht es nicht. Aber es geht trotzdem darum, zu sagen, ich bin nicht nur damit beschäftigt, was die anderen hier in diesem Raum machen. Und ich versuche mich denen anzupassen oder versuche so zu spielen wie die oder irgendwie – oder vor allen Dingen, ich versuche so zu spielen, wie ich denke, dass man spielen muss. Sondern dass man versucht, viel mehr den Klang selber, den man macht, zu hören – also dieses Hören auf die eigenen Dinge – und darum geht es dabei. Es geht nicht um irgendwie sich abschließen und damit dann nie wieder Kontakt aufnehmen. Ja, das ist jetzt so eine vorläufige Antwort – und die andere Sache ist natürlich, das kann man auch zu Hause sehr gut proben, und mit sich selber ausmachen, und das ist dann so eine Art ich sage mal improvisatorischen Repertoire, was man hat. Dieses Mal was man brauchen kann. Gibt manchmal ein Repertoire, wo man unbedingt alles hören, das hatten wir gestern. Nicht, wo man den ganzen Raum hat, wo man die ganze Gruppe einschätzen kann, wie groß der Klang ist, der jetzt kommt, und es gibt auch andererseits wieder einen Klang der nur auf mich selber geht, und auf das, was ich gerade produziere und so weiter.

22.5

M: Ausatmen – ich fand das sehr entspannend. Das hat auch sehr Ruhe da rein – und dann eben zu der Körpergeste zu kommen, die auch mit dem Ausatmen zu verbinden, fand ich auch spannend. Ich hab mal eine Übung gemacht, wo man quasi versucht zu sprechen, was kurzes – und das mit dem Instrument umzusetzen. Das finde ich eigentlich für Schüler, ich denke jetzt mal an unsere Praxis später, auch spannend. Ist das auch eine Goldstein-Idee.

G: Nein, nein. Also sagen wir mal auch so diese Idee ist nicht so ein ganz interessantes – in einen gesamten Zusammenhang gebracht, der einfach so ganz interessant mit seinen Kompositionen zusammenhängt. Und das meinte ...

...

(Musikerin zu leise im Hintergrund)

G: Wobei dann das genau passiert, wenn du irgendetwas verwendest, was wiederholt wird, sobald du eine Sprache drei oder vier mal verwendest, wird das einfach total lächerlich. Und dann passiert es, dass genau diese Konzentration von de Klang weggeht und die alle sagen: Hö, das hört sich ja an, weil der sagt eben immer irgendwie den selben Satz oder so. Also da kommt die Semantik ins Spiel.

...

23.4

G: Aber im Prinzip ist Sprechen etwas, also Rhetorik ja etwas, was mit Musik ganz eng verbunden ist, das wißt ihr alle, und das kann man natürlich genauso verwenden. Also es gibt, ich habe auch schon Dinge gemacht, wo die einfach Phantasiesätze erfunden haben – und bei diesen Phantasiesätzen aber genau darauf achten mußten, dass das irgendwann dass sie nicht über eine bestimmte Sache hinaus sprechen. So das geht, also das geht.

M: Du sagst, was eben von da hinten kam, nur was der eben auch sagte, alleine zu spielen ohne auf die anderen zu hören, initiiert immer etwas und imitiert er gleichzeitig, dadurch dass man etwas anderes hört. Das ist die eine Geschichte, die andere ist, wenn man als Ensemble und selbst als Zufälliges temporäres Ensemble, haben wir einen gemeinsamen Anspruch – wir haben vorhin diese Rundübung gemacht, d.h. wir haben uns darauf konditioniert zu hören, zu hören und aufeinander zu reagieren. Und zu initiieren. Und jetzt bei der letzten Übung zu sagen, ok, wir spielen jeder für uns und versuchen das umzusetzen – finde innerhalb dieser Entwicklung der Übungen schwierig.

24.5

G: Hm...

M: Weil also Ensemble und Gruppe bedeutet immer etwas zusammen.

G: Dass wir eine Kontroverse führen, finde ich gut. Ja. Du wolltest ...

M: Das mit dem Atem – das fand ich (viel besser) als das, was wir gestern gemacht haben – so als Bezugspunkt – sich selber zu haben. Ich hatte das so verstanden, dass man von diesem ausgeht und dann eben anfängt, aufeinander zu reagieren. Das ist ja ganz schwierig, das eine irgendwie beizubehalten, und trotzdem aufeinander zu reagieren. Das war genau das spannende, das finde ich super, das ist total schwer, ich weiß auch nicht, wie es gehen soll, aber es hat auch teilweise vielleicht inszeniert, dass man vielleicht wieder auf das eine zurückkommt, auf das eigene, man kann ja auch was entgegensetzen, und dann wieder aufeinander reagieren, also ich halte das nicht unbedingt für einen Gegensatz eigentlich.

25.6

G: Gut, Thomas.

M: Ich finde das Problem, als Gitarrist, als der leiseste hier, in dieser Gruppe, suche ich mir natürlich für den mass of sound natürlich irgendwo auch Stellen raus und Klänge raus, und reagiere ja damit auch automatisch darauf, was die anderen machen, wo ich halt entsprechend auch zu hören bin. Oder wo ich mich zumindest selber hören kann. Was ja sonst nicht der Fall wäre. Also ich würde auch sagen, dass das jetzt sehr so eine eng gestrickte Begriffsdefinition und wir sind jetzt dabei, irgendwie aneinander abzugleichen, was die Begriffe angeht. Aber ich finde, das gar nicht so nötig, dass wir das tun.

G: Gut, dann würde ich ...

...

26.2

...

G: ... in dieser Phase einfach mal sich beruhen. Wer das irgendwie im Konzert oder mit den Schülern machen will oder so, ich hoffe, dass da irgendwie ein paar Anregungen dabei sind. Es ist tatsächlich so, nur als Information, dass der Malcolm Goldstein und der Markus Stockhausen zusammen in einem Konzert spielen und ich habe versucht, mit beiden Probetermine abzumachen und sie proben in Wien. Wir fahren nach Wien, das wäre doch eine gute Idee. Sie proben in Wien und kommen irgendwie Sonntag glaube ich Sonntag Mittag hier hin – sie spielen am 29ten und das ist sehr schade. Aber wie auch immer, das haben sie wohl anders organisiert als dass das für Schüler und für uns irgendwie machbar ist. Ich versuche mal – vielleicht können wir Kontakt zu machen, dass vielleicht nach ...

Dritte Kasette

0

G: ... Programm hat – diesen dicken Wälzer – oder kein 2 bis 20 Programm, die liegen dort hint...

G: ... zu einer – zu dieser Improvisationsweise, die sich in der europäischen Tradition wieder sagen wir mal musikgeschichtliches Basiswissen eigentlich immer parallel weiter gehalten hat. Nämlich zu Improvisationen zu Tanzmusik oder zu Spielmannsmusik oder zu Musik, die in den Städten gemacht wurde außerhalb der Höfe. Also eine Musik, die im Prinzip versucht hat, mit sehr einfachen Grundmitteln ein möglichst hohe Anzahl an Variationsmöglichkeiten zu gewährleisten. Dazu gehört das, was wir gestern gemacht haben, die drone-Improvisation, also dieser Brummbass, der tief unten drunter läuft und rhythmisiert wird. Und es gehört dazu verschiedenste ostinato-Techniken – und es gehört dazu die sogenannten Formeln. Also harmonische Formeln, die sich über Jahrhunderte weiter tradiert haben, meistens oral – und die auf der anderen Seite meist eingeflossen sind in komponierte Musik – also gerade La Folia gibt es eine Unmenge an ausgeschriebenen Kompositionsvariationen von Corelli, Vivaldi, Marin Marais, also da gibt es eine ganze Menge – also sie ist dann sozusagen aus dieser einen Seite in die andere Seite hinübergewechselt. La Folia heißt im Prinzip die Verrückte, das ist eigentlich ein Tanz, bei dem sind im 14ten Jahrhundert die Leute, die Leute, die getanzt haben, irgendwie da den Dreher gekriegt haben, also auf Endorphin waren dann irgendwann, wenn ich mich daran erinnere, worüber wir gestern gesprochen haben. Also wirklich dann so auch endlos und ist auch klar, weil diese Formel, das werdet ihr gleich merken, die hat kein Ende, die hört einfach nicht auf. Die kann man einfach, da muss man sich gewaltsam dazu bringen, aufzuhören. Das ist so eine Art von sagen wir mal tonaler Improvisation, wo ich gedenke, dass man da auch das Rüstzeug nicht in einem Workshop unbedingt vermitteln muss, sondern ich möchte die einfach nur

vorstellen, als eine gemeinsame Erfahrung des Improvisierens, und möchte dann darüber hinaus etwas machen, was ich entwickelt habe, weil ich mal so ein Folia Programm gemacht habe mit meinem Ensemble zusammen, wo wir versucht haben über die aktuelle – zeitgenössische und alte Musik miteinander zu verbinden – also alte Formeln zu nehmen und sie neu zu interpretieren. Alte Formeln –

4.0

vielleicht unterstützt von irgendjemandem am Klavier oder wie auch immer – wer die Akkorde kann auch dazu – und dass wir dann einfach mal versuchen im Rund mal irgendwie dazu zu improvisieren. Das geht und zwar gibt es eine sogenannte eine Technik, die ..

4.3

... entwickelt hat, das ist der sogenannte Point. D.h. der sogenannte Point, das ist eine ganz kleine Idee, und diese kleine Idee wird über das Ganze dieses ganze Schema fortgeführt. Also nicht irgendwas spielen – sondern eine ganz kleine Idee, ein Rhythmus zum Beispiel oder eine Figur, die aber dann über die ganze Improvisation weiter fortgeführt wird. Das ist wer was weiß ich Händelchaconne oder Passacaglia oder alles mögliche kennt, dann merkt ihr, die haben immer diese 8-taktigen Phrasen immer mit einer ähnlichen Weise variiert – ein Achttakt ist eine Einheit, und dann kommt eine neue Idee, und das nennt sich der Point. Und es gibt auch, irgendwie englische Titel: divisions with a point – oder so was, und das sind dann immer die Sachen – die über einen divisions about with point – about a ground – und mit dem ground haben wir dann (?) ...

5.4

Ok. Wir müssen das nicht ...

5.5

Dann würde man auch sagen, man läßt das immer weiter durchlaufen, aber macht nicht so einen Streß, das jeder wechselt, sondern jeder hat irgendwie mehr Zeit oder – sowas – aber das kann ich jetzt hier einfach voraussetzen. Das sage ich euch gleich ...

5.8

Folia I

So ok. – also und wir miteinander ...

6.1

Heißt das auch, dass wir wenn wir diese divisions machen dass nicht der Stress jetzt hier irgendwie ganz viel machen zu müssen, sondern im Prinzip das was sehr intensiv mit dem zusammenpaßt, diese Idee des Points zu machen, und einfach mal zu gucken, wie lange die trägt, und wenn man ...

6.5

Ihr fangt an ... bitte – also das sind immer acht Takte ... spielt mal einmal vor ...

...

6.7

(Musik) – das war ein Durchgang ...

6.9

Diskussionen über das Tempo gehabt – moderato ...

(Musik durcheinander ... dann strukturierter ...)

Ok – Stop - ... ähm, ihr habt es jetzt einmal durch – gibt es noch Fragen dazu – Thomas dir ist da noch – dir fehlt der Bass oder was, das ist alles E-Dur – ja, klar – M ist meine –

...

8.1

G: Ich hab das aus dem Internet und da haben die Ges geschrieben –

...

8.4

G: Durcheinander spielen, sondern wir machen jetzt mal eine wirkliche konzentrierte Runde wirklich. Also die beiden sind immer dabei – ja und ansonsten übergebt ihr einfach die Melodie, wenn du fertig bist zurück – und dann übergebt ihr die Melodie einfach weiter und dann gibt es einen solchen Rundlauf.

...

Das weißt ich jetzt nicht – sonst guck mal – ich glaube das ist nicht..

9.0

(Musik)

13.1 – machst du mal weiter – geht das so weiter ... (manchmal grausig daneben gegriffen ...) nein nicht alle – immer zwei – ich habs nicht verändert – jetzt wir zusammen – und dann geht es weiter – immer in Duos – jetzt spielst du weiter – und jetzt kommt – das was ihr vorgemacht haben, machen wir jetzt ...

15.6 – gut dann mach mal –

15.8

G: ok. Das brauchten wir jetzt. Ähm. So – also man merkt, sehr deutlich, dass mit dieser Formel, je länger sie dauert, die gute Laune steigt. Und das ist wenn ich jetzt von außen zuhöre, es auch Sinn macht, die Rollen gut zu verteilen, dass es dann tatsächlich zwischen Begleitung und zwischen denen, die variieren, dass es dann eine gute

Absprache geben muss, weil sonst kann das sein, dass das Ganze nachher in den Rollen sehr unklar wird. Also zum Beispiel, wenn du an dem Klavier mit improvisierst, dann haben wir – dann fehlt einfach sozusagen – dann ist sozusagen immer eine Kommentierung zu dieser Variation dabei, dann manchmal außerordentlich hilfreich, zum Beispiel bei Leuten, die sich nicht trauen. Das ist durchaus wirklich eine gute Idee, also wenn jemand sagt – und dann sitzt er davor und dann macht man irgendwas – auf der anderen Seite ist dann, wenn wir so eine Reihenfolge auch ganz gut, wenn dann klar ist, dass die beiden diejenigen sind, die jetzt in Vordergrund sind. Das ist – das heißt wirklich ein kleines Motiv, das einfach immer wieder weiter gegangen wird, viele von euch haben jetzt doch dann irgendwie wild weiterimprovisiert – ist auch in Ordnung – aber ich wollte nur drauf hinweisen, das ist dann durchaus eine Hilfe, also, dass man jetzt nicht denkt, ich weiß jetzt nicht – so viele Töne, was soll ich jetzt machen, sondern man hat so einen Anhaltspunkt und kann mit diesem Anhaltspunkt weitergehen. Das kann ein kleiner Melodierhythmus sein – das k...

17.6

(Frage schwer zu verstehen – C-Dur Skala – ganz anders - ...)

G: Genau das wäre jetzt noch eine Sache, wo man überlegen könnte, welche – was man ...

M: Ich glaube mit diesen Ostinato-Sachen ist das super, wenn die wirklich stark – eben ostinato – kann man etwas starkes mit dem was da ist – dann kann man auch aussteigen – wir sind jetzt alle mehr oder weniger versucht, das harmonisch mitzuempfinden. Muss überhaupt nicht sein. Kann auch klanglich was ganz anderes sein. Da gibt es viele Möglichkeiten, also wenn das Ostinato sehr ostinat ist.

G: Genau, gut – und das ist jetzt das Stichwort genau in die noch in eine Richtung – das ist die eine Möglichkeit ...

18.5

G: Andere Möglichkeit ist, sozusagen das Harmonieschema, was da ist, immer wieder mit neuen Klängen zu versehen. Und deswegen habe ich diese andere Partitur mal da mit reingelegt – und wenn ihr die mal eben rausholt, dann würde ich gerne einmal was ausprobieren. ... Jetzt geht es um die Partitur nicht um den Bass – jetzt geht es nicht um den Bass.

...

19.0

Und die Idee diese Musik zu aktualisieren ist eine Idee die vom Sample kommt. Also man kann ein Keyboard kann hat man die Töne – diese Stammtöne und alles hat man – und das ist normaler Weise C cis und so weiter. Und beim Sample kann man das elektronisch so machen, dass bei C plötzlich irgendwie eine Tür aufgeht und beim cis plötzlich also ein anderer Klang kommt – so dass man plötzlich irgendwie eine ganz andere Klanglichkeit hat, obwohl man auf diesem Klavier einen Dreiklang spielt – und die Idee wäre hier, in diesem Falle, sich mal – vielleicht mal spielen, vielleicht in einem kleinen Ensemble spielen, nicht alle zusammen – Bläser und Streicher zusammen mit einem Bass dabei oder so – ihr das einfach einmal durchspielt – euch jetzt einen Stimme sucht, diese Stimme einmal oder durchspielt, und dann irgendwelche Variationen macht dazu, die sich auf folgendes beziehen. Entweder – also jetzt keine harmonischen Variationen, sondern zum Beispiel noch einzelne Töne noch spielen. Zum Beispiel Töne länger stehen lassen, als sie eigentlich sind. Geräusche statt Tönen machen – Pausen machen. Also was einfällt, was sozusagen einen neue Klanglichkeit in das Ganze reinbringt, und das in einem Verfahren, wo das nicht abgesprochen ist. D.h. so eine Art Zufallsverfahren – jeder von Euch kann sich entscheiden, ob er jetzt den Original – die Originalstimme nimmt, oder aber ob er ob ihr

den irgendetwas als Verfremdung macht dabei. Und die Grundidee ist genauso wie bei den Points, es bleibt dabei, 8 Takte müßte diese Grundidee weiter behalten werden. Also wenn jemand statt Tönen immer Atemgeräusche macht, dann heißt das für 8 Takte Atemgeräusche. Stellen wo ihr das machen wollen. Und dann wieder was Neues. Dann wieder vielleicht zurück und dann wieder die Originalstimme spielen, während vielleicht andere plötzlich perkussiv werden oder so. Also das ergibt sozusagen ein klanglich völlig verändertes Bild auf der Grundlage von der Folia.

21.6

G: Singt – bitte – wieso – Gut dann machen wir einen Dreier – wir können auch einen Dreier nehmen. Die Idee – pass auf – die Idee, die da jetzt ist – Moment Moment Moment Hallo Hallo – die Idee ist jetzt macht mal das Tempo relativ langsam – weil dieses Erfahren mit anderen Klängen, da darf man sich nicht hetzen lassen – eins zwei damm bam damm bamm dam – also wirklich ganze Noten erst am Spielen und danach ...

22.7

Machen wir mal oder soll ich – eines zwei daaaa (Musik) Moment Stop Stop nein – darf ich noch mal eben anhalten nicht zweimal den Ton – sondern jeden Ton einmal. Daam tam taaaam taaam – ok. Eins und Damm (Musik) – Und jetzt versucht mal schon zu variieren.

26.3

Ja, genau – das klingt gut. Wir hatten gestern ja schon mal die Erfahrungen über die Macht des Basses – das war jetzt wieder ein Beispiel für die Macht des Basses. Genau. Das war jetzt – gerade vor allen Dingen, wenn plötzlich Löcher entstehen, hat das natürlich immense Effekte plötzlich für dieses Zuhören, und man sich plötzlich auch vorstellen muss, an welchem Punkt geht es weiter. Also es gibt

dann plötzlich immense musikalische Dinge, die man da bewältigen muss, aber die gleichzeitig diesen ganzen Satz aus diesem dicken – und alle spielen immer, und alle haben Spaß aber keiner hört aufeinander, wegbringen – wirklich hin zu einem Kammermusikalischen. Bis hin dass man auch natürlich bestimmte Aufgaben geben, also dass man bestimmte Sachen eingrenzt. Es gibt also dass man dann sagt, es gibt ab jetzt nur noch bestimmte Dinge, also zum Beispiel nur noch geräuschlich – also Geräuschlichkeiten – was jetzt noch gar nicht verwendet ist – ist, dass man zum Beispiel Klänge viel länger liegen läßt, als sie es eigentlich sollen. Also über zwei Takte, dort das G, obwohl das alles schon zum Fis geht. D.h. es kommen plötzlich so Klangmassen zustande, die eigentlich nicht vorgesehen sind. Bis hin zu dem – dass im Prinzip alle liegen lassen, und dann plötzlich so ein gemeinsamer Riesenklang entsteht, das sind alles Möglichkeiten, die interessanter Weise durch diese Methode nicht abgesprochen, sondern oft sehr zufällig entstehen – und gerade deshalb – wir sind ja beim Thema Unvorhergesehen ...

28.1

Wir machen jetzt mal ne Pause ...

28.2

... eine Struktur so ist, dass man das irgendwie wirklich nicht weiß, sondern dass es jedes Ensemble selber tun muss. D.h. das ist eine – es gibt eine Partitur, aber diese Partitur ist wiederum so gestaltet, dass im Prinzip jeder da etwas herauslesen kann, und jedes Ensemble oder jede Spielerin oder jeder Spieler für sich die Zeichen deuten muss und das zusammen Musik wird. So – da habe ich bisher noch – habe ich jetzt einen Vorschlag zu machen, dass wir uns diesem Unvorhergesehenen tatsächlich anpassen – und dass ich mit ein paar Basisinformationen euch versorge und euch dann in kleinen Gruppen eine Viertelstunde euch alleine schmoren lasse in irgendwelchen

Räumen, um Vermutungen anzustellen, was könnte man machen mit diesen Dingen und diese dann vielleicht irgendwie festlegen und dann hierher kommen und spielen und dann diskutieren wir das. Ja, also ein Verfahren, das dem angemessen, was eigentlich als musikalische Grundvorlage da ist.

...

29.5

Ist eine Sammlung von dem Komponisten Cornelius Cardew, die besteht aus 193 solcher oder ähnlicher Partituren, und sie ist treatase kommt vom tractatus – also vom Traktat – und hat was mit Wittgenstein zu tun – nur als Information. Daher ist das abgeleitet, Wittgenstein tractatus philosophicus – da hat er diese ganz vielen kleinen Abschnitte gehabt. Und offensichtlich hat er sich an diesen kleinen Abschnitten orientiert. Besteht immer aus einem Notenblatt, das unten zwei Linien hat – das ist bei allen – und es gibt immer diese eine Linie. Das war es dann aber auch schon. Alles andere ist in jedem Blatt anders. Ne. Das interessante dabei ist, das als Cardew das geschrieben hat, in den geschrieben – oder gemalt oder sowas – in den frühen 60er Jahren des vorigen Jahrhunderts er das noch eher als eine graphische Partitur gesehen hat, d.h. er hat tatsächlich in dem Vorwort zum treatase eine ganze Menge an Anweisungen gegeben, was was sein könnte. Und wie man das dann machen kann. Also was weiß ich was eine Linie ist und was ein Dreieck ist – und hat Vorschläge gemacht, wie man das ausdeuten kann. Später hat er das sozusagen widerrufen. Weil er dann eine Art Wendung gemacht hat, einer der wenigen Komponisten, die gewandert sind vom Komponisten zum Improvisator. Die meisten Komponisten sind aus dem Improvisieren zum Komponieren gekommen. Er ist einer der wenigen. Und das paßt bei ihm tatsächlich zur auch zu einer Art politischen Auffassung, denn er war – wie man das damals zu sagen pflegt, Kommunist – und hatte also auch ein sehr starkes politisches Gefühl dafür – statt dass wir

hier einen Komponisten haben, der hierarchisch ist, dass nun ein Kollektiv komponieren oder improvisieren soll.

Er hats von namenlosen Linien und Räumen ... ist, die ihre eigene Geometrie verfolgen, ungebunden an Themen oder Modulation. Und hat dann auch, er hat das so genannt, dass es gesagt wurde, das ist – es gibt keine Regeln, die Beziehungen bestimmen, kein Interpret erhält Spielanweisungen, jeder muss sie für sich selbst herausfinden, indem er die Partitur liest. Also das ist eine interessante Variante zum Thema graphischer Partitur, weil normaler Weise wie ihr alle wißt, graphische Partituren ja dann doch irgendwie ja doch versuchen über Graphik bestimmte Dinge zu definieren und hier ist das so, jeder soll das auch so sein, dass irgend etwas definiert wird, aber das sollen die Spieler tun. Und auf diese Weise eine ganz andere Art von – nicht der Komponist sagt, aha, ich habe für meinen Klang gar nicht ein anderes Zeichen gefunden, als dieses hier – und dann gebe ich eine Legende unten und sage, spielt das mal so – sondern der Komponist sagt, ich gebe euch jetzt ein Zeichen und deutet das mal. Und demzufolge gibt es zwar einige Aufführungen von treatease – also die alle klanglich anders sind – und die alle immer wieder versucht haben Dinge eigenständig zu lösen – Lösungen zu finden dafür und zwar für alle möglichen der Probleme, die bei diesen Dingen auftauchen. Und deshalb sage ich jetzt – schlage ich vor – es gibt zwei Räume, das eine Gruppe hier bleibt, die anderen zwei da rüber gehen – und einfach mal versuchen herauszufinden, was könnte das sein. Wirklich unter dem Motto, hier ist jetzt nicht jemand, der das euch erklären, das kann ich auch nicht. Sondern wir müssen das zusammen erarbeiten. Und das ist sozusagen dann die Herausforderung, die wir haben. Ja.

Vierte Kasette:

0.2

G: Ein Es oder ein Des oder so was. ...

M: Aber was das Kreuzchen da für den Komponisten

G: wo ist denn da ein Kreuz.

M: Nein, aber es gibt ja kein Kreuz, aber warum wählt er ...

G: Weil er es erniedrigen will. (Lachen) Wie war das bei Bach, wer sich erniedrigt – bei Bach ist das vollkommen ausgedeutet. Darf ich mir mal eben – ein Stuhl ... Das könnte ein ganzer Ton sein, hier diese Linie ...

M: eine Tonrepetition

G: Tonrepetition – oder es könnte heißen, dass es irgendwie so eine Grenze, über die nix hinausgeht. Also dass wir dann sagen, das ist der Ton D oder irgend sowas.

M: so ein Rahmen ...

G: Über den geht nichts raus – das würde für mich auch sein, dass dieser Bassschlüssel irgendwie heißt, das sind alles irgendwie tiefe Klänge offensichtlich.

M: Diese und diese Aktion –

M: sehe ich auch so – das ist eher so wolkenartig.

M: je heller je flächiger der Klang ist

M: Das ist eine abgeschlossene Aktion

M: Weil der Kreis geschlossen ist

M: Das ist also der Hintergrund – wovor sich das abhebt

M: Wobei sich die Linie aus dem Kreis vielleicht auch rausentwickelt. Der nicht geschlossen ist

M: Der entwickelt sich in dem Kreissegment

G: In dem dunklerem Kreis sozusagen – der ist im Hintergrund. Und der ist im Vordergrund.

M: Ja genau...

M: Wir haben dann drei Ebenen – ne –

M: eins zwei drei – vier – drei Kreise –

M: Und diese Linie, was war das jetzt noch mal. Was hattet ihr da gesagt, dass diese

M: Noch gar nichts.

G: Noch gar nichts. Wir haben jetzt erst mal nur offensichtlich raus – jetzt habe ich noch nicht verstanden – du meinst hier unten – was ist hier das für dich da unten, das ist gar nichts o.k. – D.h. das andere wäre sozusagen Stille. Drumherum. Oder kein Klang.

M: Möglich – ich finde das als Klangbegrenzung – wenn du das als Grenze nach oben ansiehst – der hat ja auch eine Klangbegrenzung nach unten.

G: Ok.

M: Und wenn man das als Aktion sehen würde, diese Kreise, dann gibt es darin sagen wir mal mehr oder weniger definierte – einige die gehen kontinuierlich durch den ersten Kreis durch – retten sich über den Untergrund in den dritten Kreis – und während andere wieder abbrechen nachdem ...

G: Genau dieser eine Ton ist erstaunlicher Weise hält der dir ganze Zeit hat der die Linie, die sogar bis hier vorne hin geht. Bis zu Anfang zwei. Also das heißt, das ist offensichtlich alles übersteht alles überlebt, was um ihn herum passiert, sozusagen. Dieser Ton, der ist

zum Beispiel ziemlich finde ich zentral. Den müßte irgend jemand übernehmen oder sowas, das ist Des. Und das ...

M: Du definierst den auch noch aus dem Bassschlüssel.

G: Ja, ich definiere den jetzt auch noch aus dem Bassschlüssel, das muss aber nicht sein. Ich habe aus irgend einem Grunde nehme ich ein B, weiß gar nicht warum. Das ist ja dann auch echt ziemlich egal, aber es scheint offensichtlich nicht Stammtun zu sein. Um den es dabei geht.

...

3.7

G: ... Sondern so eine abgeschlossene Klangsituation ist. In der – aus der sozusagen dann der ähh der Ton Des immer die ganze Zeit weiter bleibt, ...

Das ist sozusagen die Brücke genau

M: Continuo ... könnte ein Ostinato sein

G: Wenn ich dann eure Idee aufnehme – mit Hintergrund, dann finde ist das fast so ein – könnte das der zweite Kreis ein Echo sein, von dem ersten. DA läuft irgendwie im Hintergrund das gleiche vielleicht noch mal ganz schnell oder ganz leise.

M: Das ist die Frage – diese durchgehende Linie, die hat ja doch was sehr Autarkes. Die ist ja nun irgendwie nicht so, dass man sie jetzt – die geht jetzt nicht in den Hintergrund rein. Von daher ... ist der Hintergrund.

G: Genau – der Hintergrund ok.

M: Aber trotzdem definiert – also er ist nicht so leer wie der Platz. Es ist schon eine abgeschlossene Form, wenn man es so nennen will. Dieser Halbmond, der sich daraus ergibt.

G: Gehen wir noch mal der Idee nach, die du hattest, das sind Aktionen, diese Kreise sind Aktionen, die erste Aktion scheint offensichtlich ziemlich – da scheint ziemlich viel zu passieren, im zweiten ganz relativ wenig. Und im dritten Kreis – scheinen sich irgendwie Stimmen zu formieren. Wenn ich das mal einfach so – das könnte man ja so sehen. D.h. da sind dann plötzlich zu dem B kommen dann offensichtlich andere Töne wieder dazu – die offensichtlich auch irgendwie gehalten oder irgendwie abbrechen – oder – sozusagen – also das ist, sowas was man ja als erstes so mit Stimmen verbindet, so Linien, wo man sagt, das ist eine Spur oder Tracks oder so was ne ...

M: eine Entwicklung

M: Eine unendliche Ansammlung von Punkten.

G: Eher so in die Richtung Glissando.

M: Ja....

M: Oder ...

G: Was heißt Rhythmus ...

M: Kann man auch Dynamik machen... Geschwindigkeit ...

M: Daaa daa da ddddd – sowas genau ...

G: Accelerando – ach so – singen ...

M: Wenn wir das hier als eine Tonhöhenbegrenzung sehen, dann ist schon – dann ist ja diese räumliche Orientierung im Tonraum ja gegeben. Und von daher ...

G: Erklärungsbedarf – oder aber man hätte nicht einen Klärungsbedarf, sondern man müsste es ausprobieren, und gucken, ob es funktioniert. Das ist nämlich dann der ganze Punkt. Genau. Und dann hier die oben – das sind ja dann im Prinzip ...

M: Drei Wiederholungen ineinander verschränkte Glissandi
sozusagen, dass die eine – jetzt sind wir nicht so viele – aber das kann,
wenn man sich das jetzt für große Orchestergruppen, wovon wir jetzt
sozusagen eine Quartetttranskription machen, vorstellt, dann kann das
so Kräfte, die aufeinander wirken, und sich sozusagen wie
Menschenmassen in einer größeren Stadt, wenn die Ampel plötzlich
auf grün schaltet, so durcheinander laufen - ...

G: Und sich irgendwo in der Mitte dann so kleine unvorhergesehene
Strukturen bilden.

M: Wenn das hier wirklich Graphik ist – dann ist eine Abwesenheit
von Strich ja auch eine Aussage. D.h. außen sind vielleicht durch
Zahlen anders definiert – nicht die Anzahl der Aktionen wiederholen
– sondern ...

M: Zum Beispiel drei Sekunden Pause ...

M: Zum Beispiel

G: das wäre jetzt noch eine andere Möglichkeit. Gut – jetzt lass uns
mal von der Phase her einfach mal sagen, wie haben ja nur eine
Viertelstunde Zeit, wir haben schon furchtbar viele Ideen, lass uns das
einfach mal als Potenz nehmen und mal einfach ausprobieren.

7.1

M: Ich habe ein Problem.

G: Bitte.

M: Und zwar der Anfang. Also das Ende wäre alle gleichzeitig. Jetzt
habe ich aber hier noch das Problem, durch diesen Kreis – und den
Linien beginnen – erst mal gibt es noch keine von uns festgelegte
Tonhöhe, also es gibt etwas, was vor der festgelegten Tonhöhe ist –
und das haben wir überhaupt noch nicht definiert.

M: Gut, wenn wir davon ausgehen, dass jede graphische Erscheinung bereits ein Ton ist – und kein Hinweis auf einen Ton, dann müssten wir dann vorne beginnen, quasi und dann erst zu dem Ton –

G: genau – zu dem Des kommen ... d.h. also. .

M: Dieser Ensembledanke, der da am Anfang irgend die so nur anfangen, sondern man tritt in einen Kreis ein, aus dem sich dann diese beiden Töne bzw. dieser einer Ton kontinuierlich dann herausarbeitet.

G: Bzw. der eine Ton bleibt und der andere der kommt dann – wir haben dann ...

M: Weil Ulla, was sie sagte vorher – das ist ja berechtigt. Da ist ja noch keine feste Tonhöhe. Dass man einfach so sagt, ich trete in diesen Kreis von Klang ein, das würde das dann sozusagen vermeiden, dass wir da auf so ein Tuttieinsatz oder so was losstürmen.

M: Genau, das deutet ja auch dieser Kreis an. Genauso ist ja auch relativ, wenn wir auf diesem Weg weiter interpretieren, dieser schwarze Balken, der das ja direkt unmittelbar nach dem Erreichen des Zentralton unterbricht, und auf eine andere Stufe hebt, wenn wir uns das hier räumlich vorstellen, beginnt er hier, der oberste, und arbeitet sich nach unten vor – der oberste Einsatz eines Klangs – im Moment ist er hier – anders herum – ist, der unterste beginnt und arbeitet sich dann nach oben ...

M: Jetzt sind wir schon in Dimensionen, wo wir vielleicht doch lieber anfangen sollten.

8.8

G: Ja genau – lass uns jetzt...

M: Das ist schon sehr – das war schon sehr – das ist ziemlich oft – eine sehr gute Idee ...

M: Ganz habe ich noch nicht verstanden – weil – ich beginne jetzt zum Beispiel mit einem hohen Klang – wir müssen ja dann festlegen, wer geht wo lang. Rein theoretisch – also d.h. heißt einer geht da unten lang – ist dann der Kreis die Form – oder darf man abdriften in dieses nach oben dick Schwarze.

G: Die Frage ist, legen wir hier jetzt mal genau fest, wer was macht, oder heißt das jetzt einfach – wir haben so eine Art Rahmen geschaffen und begeben uns in so ein improvisatorisches Feld, haben so ein paar Dinge definiert und in diesem improvisatorischen Feld ist es klar, dass das kommt, und vielleicht spielen wir nachher alle den Ton Des. Also dass man das jetzt gar nicht so – man könnte das machen, dass man sagt, du spielst die Linie und du spielst die Linie, wir können aber auch sagen, ok. – das ist unser improvisatorisches Feld, wir haben einen Einsatz – improvisatorisches Feld – und wir haben diesen Einsatz, dass wir alle irgendwie hintereinander einsetzen und irgendwann dieses Des (es?) übrig bleibt. Das sind ja nicht definierte Sachen. Das kann man ja machen, was man ...hn.

...

G: Nur es ist immer klar das Es oder Des immer wieder weiter bleibt, und im Prinzip andere Dinge festgelegt werden – also das mit dem Hintergrund würde ich jetzt erst mal weglassen, weil das ziemlich kompliziert ist, also ich würde hier erst mal den hier wieder nehmen – und dann heißt es ja, irgendwann setzt wieder eine Stimme hier ein. Und wir haben wieder so ein fast das Gegenteil von dem.

10.4

Stühleklappern –

Musik

12.8

G: Wir hatten jetzt interessanter Weise – wir sind nicht im gleichen Tempo gegangen – sondern wir sind sehr – wir sind nicht simultan gegangen – ein paar Sachen waren zu erkennen, die kamen hintereinander. Aber von verschiedenen Instrumenten – das fand ich – das war auch spannende, das fand ich gut.

M: Pulisierende Teile ...

G: Genau – das heißt irgendwie - ...

Gibt es von euch irgendwas neues was ihr

M: ...

13.0

G: ... also dieses Es ist dabei – das ist für mich ein Akkord, und dann bleibt der stehen – so – und Punkt, und dann hört der irgendwann auf, das fand ich vorher, habe ich gar nicht so gemerkt, das habe ich erst im Spielen irgendwie gemerkt, dass das gut klappen würde. Und ich habe auch vorher nicht gewußt, dass ich diese Idee mit diesem Kreis, und verschiedenen Linien als Cluster interpretieren könnte, wo einfach die Töne nacheinander kommen, (spielt) .

M: Könnte man nicht auch Kreis und Linie wirklich sehr unterschiedlich gestalten? Oder nicht – ist nur eine Frage.

G: Ja der Kreis – ich hatte den Kreis jetzt so verstanden, dass du gesagt hast, er ist im Prinzip so eine Art fast nicht hörbar, aber er ist ein Formelement, aber kein Element, was man hört. Sondern das ist ein Element, aha in diesem Kreis passiert ganz viel ...

M: so ein Klangraum ...

G: so eine Art Klangraum, und nicht irgendwas, dass der auch noch – so habe ich dich verstanden gehabt, und das fand ich eigentlich eine ganz gute Idee, d.h. und dieser Klangraum war dann auch so –

offensichtlich hast du den ausgefüllt, und ich ihn ausgefüllt und wir sind hintereinander gewesen. Was auch eine Idee sein könnte mit Vordergrund und Hintergrund –

...

14.3

Übrigens nur damit .. wir ...

M: Was ist jetzt mit dieser dicken Linie.

G: Wie habt ihr die – was ist da gewesen. Für ...

M: Ich habe dann versucht eine Aufwärtsbewegung dann einfach zu produzieren.

M: ... des als Bassbereich definieren würde – geht auch auf diesem Instrument, dass dann mit dieser Aufwärtsbewegung – dann geht es dann sehr viel häufiger –

G: Vom Ensemble – ich habe nämlich eher gedacht, dass verschiebt sich eh alles irgendwie – und dann habe ich halt diesen Akkord solange stehen lassen oder würde ihn solange stehen lassen, bis hier ein Ende ist ... ja ... genau ...

15.3

G: Selbstverständlich – wir können das auch – gut wunderbar. Ok.

M: Ist aber spannend.

G: Gibt es irgendwas interessantes aus den – aus den Diskussionen zu berichten. Irgendwas was euch aufgefallen ist, was passiert, wenn man über diese Partitur redet.

M: Wäre es nicht besser anders herum – weil sonst verraten wir ja alles.

G: Ja, können wir auch gerne aus so herum machen. Das können wir auch so rum machen. Ok. Habt ihr euch überlegt – wie wollt ihr es darstellen – wollt ihr einfach spielen – oder wollt ihr erklären, was ihr machen wollt. Nichts erklären –

(Lachen)

G: D.h. ...

M: Wenn hinterher Erklärungsbedarf besteht, dann stehen wir gerne zur Verfügung.

G: Nein, es geht ja, ich meine – wir müssen uns ja auch auf unserem Boden bewegen, es geht ja auch natürlich dadrum, wie kann man das eigentlich erarbeiten, es geht nicht nur um das Ergebnis, sondern auch wie kann man das erarbeiten, und das wollte ich eben anregen, dass wir das dann machen. Alles klar. Wunderbar – wir sind einig. Wer fängt, welche Gruppe hat Lust anzufangen...

M: Wir fangen an ...

G: Sehr gut ...

...

16.8

(Musik)

18.6

M: Zufall ...

G: Machen wir mal die zweite Gruppe – direkt hinterher ... Geklapper – wir machen auch das Ganze einfach - ...

19.00

G: Jetzt guckt ihr mal auf die ...

(Musik – das sind die Sängerinnen ...)

20.4 (Klatschen)

G: Jetzt sind wir dran – oder ...

20.6

(Musik) ...

22.3

(Klatschen)

G: Schade, ich hätte am Ende doch drei rufen sollen ...

M: Wie

G: Ich hätte am Ende drei rufen sollen...

22.5

M: Also diese eine Strich der einzelne Strich, der oben geht, der war ja sehr klar.

G: Haben alle irgendwie ähnlich interpretiert, als Glissando, da gibt es ja auch verschiedene Ideen. Die man – aber ... Was noch ja ...

G: Bei welcher Gruppe hatte ich Schwierigkeiten – am Anfang bei der ersten – hatte ich irgendwie Schwierigkeiten mitzukommen.

Gelächter

23.0

M: Habe ich denn doch von links nach rechts gespielt ... so dass man weiß wo man ist ..

G: Das ist jetzt – sagen wir mal so – war jetzt nicht so gemeint, dass man das – nicht als Kritik, ne – sondern einfach als Wahrnehmung.

Darum geht es jetzt ja erst mal wirklich zu hören, was eigentlich da ist ...

23.4

M: wir hatten das als sinnvolle Figuren zusammengefasst, als gleichzeitig erklingend, vielleicht war das ... schwierig.

G: Aber das ist schon originell, dass es drei – zu einer selben Partitur drei wirklich stimmige und originelle Musiken gibt. Wie war das – hat diese Partitur, wir haben ja das Thema gestern auch schon gehabt, mit stehender Klang – da habt ihr alle gesagt, irgendwie – was war das – die hindert mich eigentlich eher. Und wie ist das hier ...

23.8

M: ... was das hätte sein können. Ich glaube dazu müßte man einfach doch länger Zeit haben, um noch ganz andere Ideen zu bekommen. Ich fand eigentlich die drei Versionen – abgesehen von der Instrumentation – sich doch auch stark geähnelt haben.

G: Ok. Das wäre eine Möglichkeit, nach mehr Auseinandersetzung. Zumindestens gibt es offensichtlich ne sagen wir mal offensichtlich so eine Art von gemeinsamer Konvention, die man dann – die wir alle drauf haben und wo wir dann alle sagen, Linie ist dann das – oder weiß ich nicht – oder das Glissando und all so was, dass man das doch schon gewöhnt ist, von seiner Gewohnheit her.

M: Ich habe jetzt da sehr stark Bedürfnis nach Performance und Dreidimensionalität und Raumklang und so weiter gehabt..

M: ... Reden ohne Ergebnis letztlich ...

G: Und das scheint offensichtlich dann trotzdem ...

(Kruschtel ...)

Fünfte Kasette: (Oder Akku?)

0.0

Also man muss fähig Linien auch anders zu deuten ... also ich wäre nie drauf gekommen von allein da aufzustehen an dieser Stelle ...

G: Also das finde ich einen ganz schönen Gedanken, dass diese Flexibilität im Denken und ich glaube, das ist auch der – sagen wir mal so – weshalb ich gesagt habe, macht das mal allein, geht mal in die Gruppen rein – weil ich glaube tatsächlich, dass daraus ein Pool entstehen kann. Man redet zu viert dadrüber, man sitzt alleine davor und denkt, um Gottes Willen – und dann kommt irgendeine Idee, und dann geht es weiter und dann kommt man irgendwann – also bei uns war das so – es geht von einem irgendwie zum anderen. Und nachher man dann plötzlich irgendwas Schlüssiges raus – ohne dass man das irgendwie wirklich vorher geplant hat. Und das finde ich genau das Unvorhergesehene in dem Erarbeitungsprozess, den ich so reizvoll finde an diesem ... ja ...

0.7

M: Weil letztendlich sind wir alle irgendwie so als Musiker doch geprägt von unserem Erfahrungshintergrund, das heißt wenn man das jetzt einem erfahrenen Improvisator übergibt dieses Stück, oder das an eine Kapelle, die auf Kirmesfesten spielt, weiter reicht, wird man so Laborsituationen herstellen können, und immer auf dem Hintergrund was habe ich gelernt, aus welchem Repertoire habe ich mich auf eine Sache eingelassen, aus welchem Repertoire heraus. Und ich finde das eigentliche Arbeiten ist – wäre für mich irgendwie diese Dinge zu vergessen. Also – dass das jetzt ein Glissando unbedingt sein muss – und dass das jetzt eine Pause ist und so weiter. Also dieses – was man eigentlich schon aus der traditionellen Notation so mehr oder weniger ableiten kann. Das fände ich irgendwie als Ansatz, wenn ich mich auf so ein Stück länger einlassen würde, irgendwie ganz wichtig, dass

man irgendwo diese Dinge vergißt, auch wenn sie einem suggeriert werden durch diese Notation – durch diese notierten Töne, man darf sie vielleicht nicht so ernst nehmen wie sie – wie wir es getan haben, zumindest in unserer Gruppe, haben wir uns doch da ziemlich erst mal dadrüber unterhalten, was das da für ein Ton sein könnte. Und naja...

1.9

G: Das haben wahrscheinlich alle – ne...

M: Ist ja auch eine Anweisung ..

G: Klar – ist ne Ansage ...

M: Ist aber eine paradoxe Anweisung weil der Notenschlüssel nicht stimmt und weil das ...

G: Genau richtig, und das ist dann die Frage, also – Ausgangspunkt – und dann möglicher Weise einfach durch eine gemeinsame weitere Arbeit zu was – zu einer neuen Idee kommen, die aber vielleicht davon ausgegangen ist. Wir sind jetzt in der ersten Viertelstunde – und so habe ich das auch gemeint. Im Prinzip wird dahingegangen uns nicht einfach erstmal dadrüber zu unterhalten, was machen wir so und so – und was tun wir so – sondern wir kommen relativ einfach ins Spielen rein – und das halte ich für eine wichtige Methode, dieses Dingen sofort klingend umzusetzen um dann einfach zu gucken. Du wolltest noch was sagen – ja du.

M: Ich will eigentlich gar nichts sagen ... weil ich glaube, dass man wenn man einfach anfängt zu spielen sich irgendwann anfängt im Kreis zu drehen und immer nur auf das zurückgreift was man letztendlich im Repertoire hat.

G: Aber das meine ich nicht, habe nicht gesagt, einfach anfangen zu spielen, sondern wie wir es jetzt gemacht haben sich verständigen – aber dann das Spielen sofort miteinbeziehen – und das Spielen als

Korrektiv. So haben wir es ja auch gearbeitet. Wir haben zwei mal gespielt. Sozusagen beim Arbeiten. Und das ist der Punkt, an den ich immer wieder denke – das ist der entscheidende Punkt, weil es geht uns um den Klang, und es geht uns nicht um irgendeine – wie hast du das eben gesagt, ein geistiges Problem zu lösen. Sondern wir wollen klangliche Probleme lösen. Ne. Also dieses Spielen ist schon wichtig, allein nicht nur deshalb – vielleicht ist das der Unterschied, um das klar zu machen – es ist nicht sozusagen das Endergebnis – sondern das ist schon die Methode um etwas zu entwickeln. Darum geht es, das Spielen.

3.5

M: Wenn ich noch einen Minieinwand – der Komponist hat sich ja, wenn er auch den Interpreten vertraut, viele Gedanken gemacht. Weil diese sind ja unterschiedlich die Sachen – es gibt klare Strukturen, und wenn ich einfach nur spiele, und wenn ich nicht über die klaren Strukturen einige, also da – es muss eine Basis geben, also das Spielen gehört dazu, klar. Aber ich das jetzt verfrüht bei uns –

G: Das Spielen.

M: Ja, also ich hätte lieber genauer geklärt was wir mit welchem kleinen Happening hier – es sind lauter kleine Events noch – die wir überhaupt nicht besprochen haben –

G: Ist das bei den anderen Gruppen auch so gewesen.

M: Wir sind uns auch nicht einig darüber, wie konkret das zu machen, da gab es auch unterschiedliche ...

...

4.3

G: Und wie ist das durch das ja...

M: Ich würde da auch vorhin schon dem Thomas da recht geben, und aber auch dir, von der ich mir den Namen noch nicht gemerkt habe – wir brauchen mit Sicherheit mehr Zeit um tiefer in das reinzugehen. Und ich fand auch, man muss viel mehr vergessen, was man gelernt hat. Man muss nicht von links nach rechts spielen. Man muss nicht jedes Event deuten, man kann das ganze Ding als Gesamt auf sich wirken lassen und einen Klang dadraus machen. Also da gibt es irrsinnig viele Möglichkeiten – denke ich, wenn man sich damit beschäftigt und habe es vorhin schon gesagt, ich habe vor kurzem in Madrid auf einem Festival eine Gruppe von Leuten – oder einen Typ getroffen, der in einer Gruppe mit vier Wochen Probezeit dieses Stück in seiner Gesamtheit aufgeführt, 3 Stunden gespielt. Und der hat eigentlich genau das gleiche gesagt: Sie haben vier Wochen gearbeitet, und geübt und gemacht – und letztendlich nachher hätten sie auch die ganzen Sachen weglassen können und einfach spielen, weil sie über das viele Reden über Klang über Improvisation über Musik sie so zu einem Ensemble gemacht – und letztendlich haben sie gefunden, dass das die Kompositorische Arbeit war. Nachher, was dann auf den (Fetzen?) stand – die hätten auch was ganz anderes spielen können ... (die haben ja nun mal geredet - Gemurmel) Sicher – also deshalb sage ich ja – war die Komposition wichtig, aber nicht in dem Sinne, dass es denn darum ging, wie ist der Klang links unten in dem Kreis zu verstehen, und machen wir das nun auch alle richtig.

5.5

G: Denn das was wir jetzt im Prinzip machen, ist ja die alte Methode – es gibt irgendeine kompositorische Struktur – und wir lesen die jetzt mal nach. Und das ist bei dem im Prinzip ja genau das was er eigentlich nicht erzeugen will.

M: Alleine schon das, dass überall – deswegen haben wir auch keine oder ich habe sie nicht gefunden – ich mußte ein Pause machen, weil nur weil da nichts steht, heißt das nicht, dass ich nicht spielen muss ...

M: Ich finde auch ein Begriff von Interpretation - ...

...

5.9

M: Graphische Notation von einem Bild, was ich musikalisch darstellen will – ich stelle mir diese Frage allen Ernstes - ...
(kruscheln – zeigt wohl ein Bild) das - ist weit weg ne – ne geht schon – denken, dass sie diese Struktur wählen, die Art und Weise der Notation wählen. Also, Notation ist ein zentrales Thema für einen Komponisten – und wenn wir als Interpreten hingehen, und sagen, alles ist eine Notation, was macht den Unterschied jetzt zum Komponisten jetzt in dem Moment aus – Herr Komponist.

M: Ja, kann ich was dazu sagen –

M: Ja, das hätte mich sehr interessiert.

M: Ulla hat natürlich völlig recht, in dem Augenblick wo ich einen musikalische Graphik als musikalische Graphik definiere, als Komponist, mache ich mir Gedanken über eine Art von Klanglichkeit. In dem Augenblick, wo ich als Künstler ein Bild herstelle, mache ich mir Gedanken über einen formalen Aspekt, der nicht unbedingt musikalisch sondern bildnerisch ist. Die Interpretation, das zweite, was danach passiert, wie gehe ich damit um, mit der Vorlage, alles kann ja Vorlage für ein Stück werden, für eine Realisation – das kann ein Raum sein, das kann eine Wiese sein, das kann spontanes Zusammenkommen sein, das kann ein Tierlaut sein, das kann ein Lichtstrahl sein, das kann ja alles Impuls sein für eine klangliche Aktion, aber erst einmal das Blatt als solches sind zwei verschiedene Intentionen.

Kassette 6:

M: Komponisten Graphiken malen, die als Graphik als als klangliche Realisation. Es gibt auch Bilder, die so angelegt, dass sie zu spielen sind. Aber es sind immer noch – es ist ein optischer Aspekt und ein akustischer Aspekt. Das ist auch die Schwierigkeit gewesen, die wir jetzt eben haben. Wir haben einen optischen Aspekt versucht mit den Erfahrungen, die wir vorher über das rein Akustische hatten, zu realisieren. Und dazu brauchen wir Zeit, weil die Kommunikation zwischen steht.

G: Thomas – und dann würde ich vorschlagen, lassen wir dieses Thema mal irgendwie zu einem vorläufigem Ende. Wir werden einfach heute nicht endgültig dazu kommen...

M: Das ist ja auch schön, wenn es kein Einverständnis gibt.

G: Thomas.

M: .. hats irgendwie so die Bedeutung einer Sache ist ihr Gebrauch. Das passt für mich so, wenn ich das jetzt von praktischen Gesichtspunkten her angehe, eigentlich auch – welche Bedeutung, also wie benutze ich diese Sache, dieses Bild, benutze ich das als Partitur, oder benutze ich es einfach nur zum Anschauen, oder wie auch immer. Das gibt dem die entsprechende Bedeutung. Dann ist es für mich, wenn ich es abspiele eine Form von Partitur, wenn ich es unter anderen Gesichtspunkten mich dieser Sache annähere, hat es eine andere Bedeutung. Also es kommt immer darauf an, wie benutze ich das, das geht ja dann auch auf Instrumente weiter. Das heißt also, ich kann natürlich mit einer Streichholzsachtel auch Musik machen. Ursprünglich war sie ja nicht dazu gedacht. Und das ist für mich irgendwie so die Kernproblematik besteht immer dadrin, also zwischen ner klaren Definition einer Sache, wenn ich jetzt also einen Notenkopf sehe, und ihn als Notenkopf definiere, dann weiß ich, dann muss den und den Ton spielen, oder eine Assoziation, und das sind für

mich Assoziationen, im weitesten Sinne, und so sehe auch zum Beispiel, wenn man das jetzt zurückverfolgt oder in die andere Richtung geht, also sagen – Klee hat als Maler natürlich als musikalischer Mensch, er war ja Musiker, hat sehr viel Kammermusik gespielt, sich von den Assoziationen, die er durch die Musik erhalten hat, inspirieren lassen, aber ich finde nicht, dass er in dem Sinne komponiert hat oder so was – also er hat formale Aspekte der Musik in die bildnerische Kunst natürlich einfließen lassen, das viele Leute sich dann versucht fühlen zu sagen, ja, das ist wie ein Bachfuge, oder sowas, aber ich finde eher, sehe eher so das Feld ein bisschen weiter und denke, das sind Assoziationen. Keine klaren Definitionen.

G: Aber hier ist es jetzt ...

2.5

G: Hat er etwas zur Verfügung gestellt – was sozusagen als Bild funktioniert – was er aber selber so formuliert, dass er es selber so formuliert hat, dass es eigentlich ein ungebundenes – er hat da gesagt, ein Netz von namenlosen Linien und Räumen – das könnte auch ein Maler gesagt haben. Ne. Die ihre eigene Geometrie verfolgen, das könnte auch ein Maler gesprochen haben – oder ein Architekt, genau. Ungebunden an Themen und Modulationen. Da kommt jetzt ein bisschen in diese – aber selbst das wäre noch eine Sache als bildnerisch irgendwie sehen kann – und interessanter Weise und möglicher Weise ist das, was Edith eben gesagt hat, dass das so changiert, das was daran so interessant ist. Also dass es zunächst einmal sehr kühl wirkt, wenn man es allein so sieht. Und dann wenn man anfängt, sich damit zu beschäftigen plötzlich irgendwie anfängt ein wenig zu brennen, und ein wenig anfängt lebendig – lebendiger zu werden. Und interessant eben – die meisten von euch haben gesagt, da müsste man sich weiter damit beschäftigen. Und offensichtlich hörte sich das so an, als würden sie es auch gerne. Das ist ja dann auch nicht so häufig. Wie du jetzt gesagt hast, normaler Weise gehe ich in

graphische Partituren nicht rein, sondern jetzt machen wir das mal weiter.

Gut – o.k. ...

3.8

Genau – das ist eine Bewegung ...

4.1

Interview:

U: Das ist ein eher persönliches Gespräch, das sich nicht nur auf die Veranstaltung gerade hier heute bezieht, sondern auf dich als eine Perspektive, auf die Frage, was Improvisation ist. Das war so der Gedanke, dass ich das überall allen Künstlern, die ich treffen werde, ähnliche Frage stelle, ..

Aus diesen Grund ist diese erste Frage auch sehr allgemeiner Natur, sehr allgemein: Was ist Improvisation.

G: Improvisation ist für mich eine Haltung dem Leben gegenüber. Nämlich zu sagen, es gibt ganz viele Faktoren, die das Leben bestimmen und man muss mit diesen Faktoren umgehen und man ist mit sehr viel konfrontiert, was unvorhergesehen ist und was nicht vorhersehbar ist. Und ich versuche immer wieder nicht nur in der Musik herauszufinden die Methoden, mit denen man mit diesem Leben umgehen kann ohne fest zu werden und beliebig zu sein. Und ich versuche herauszufinden, welche Kraft und welche Möglichkeiten in dieser Methode dem Leben gegenüber stehen. Ein Beispiel, ich habe das Gefühl, dass Improvisieren eine Haltung ist. Und nicht nur unbedingt eine künstlerische Methode, in der mir selber manchmal nicht klar ist, was wenn ich einen Satz angefangen habe, am Ende dabei herauskommt – was, wenn eine Situation, in die ich irgendetwas

begonnen habe, am Ende herauskommt. Mit den Menschen, mit denen ich zusammenarbeite, mit denen ich zusammen lebe, nicht immer genau weiß, was herauskommt. Und das nicht als etwas erlebe, was ich schwierig finde, sondern etwas, was ich als einen großen Reiz empfinde. Beispiel gibt es ja genug im Leben – also ich kann mich über alles Mögliche aufregen und ärgern und sagen, das ist nicht so, wie ich mir das gewünscht habe. Das ist sozusagen nicht die Haltung, die ich dem gegenüber einnehme, sondern ich sage immer, mal gucken, was dabei herauskommt. Und so gehe ich eigentlich an viele Dinge heran. Ob es beruflich ist oder ob es auch künstlerisch ist, also ich bin nicht nur künstlerisch tätig im Bereich der Musik, sondern auch im Bereich der Malerei und habe dort mit Verfahren immer wieder zu tun, die heißen, ich fange irgendetwas an und schaue an, was sich dabei entwickelt. Und bin immer wieder überrascht, was dabei herauskommt. Ich muss aber – und jetzt mache ich einen Gedankenstrich – das hört sich natürlich sehr positiv an, das ist manchmal auch ganz schön schwierig. Also das ist gar nicht so, dass man sagt, das ist irgendwie eine tolle Sache, sondern das ist manchmal auch wirklich schwierig, weil man zum Beispiel manchmal das Gefühl hat, an welchem Punkt bin jetzt eigentlich, was ist dabei eigentlich wirklich rausgekommen, manchmal habe ich so das Gefühl, das ist – mal ist nicht richtig fertig, und man müsste jetzt noch einen Schritt weitergehen und so und es ist eine Sache, die man die ich selber aber trotz alledem als außerordentlich spannend und auch – ich merke, dass ich damit gut umgehen kann im Leben, und das finde ich gut.

5.5

U: Gibt es denn ... (Fussel) Haben denn improvisierte Musikstücke einen Anfang und ein Ende. Wirklich, kann man damit zu einem Ende kommen. Oder ist das gar nicht das Ziel.

6.1

G: Ich glaube, in der Musik gehen wir schon – gehe ich schon davon aus, dass es ein Anfang und ein Ende gibt. Ich gehe eher davon aus, dass es kein festes Ergebnis gibt. Also dass man eine sogenannte – also ich nenne das immer so eine Art vorläufige Struktur hat. Ich gehe davon aus, so wie ich das eben auch schon mal bei der Philosophie von Malcolm Goldstein irgendwie dargestellt habe, dass ich – dass es Momente gibt, in denen etwas besonders funktioniert. Und dass es andere Momente eben nicht gibt, das heißt, dass ich Strukturen – dass es Kräfte, Energien, Strukturen gibt, die einen in manchen Momenten funktionieren und in manchen nicht. Das heißt, ich gehe schon davon aus, dass es Improvisationen unterschiedlicher Qualitäten gibt. Dass auf jeden Fall und mein Ansatz geht generell davon aus, nicht nur zu sagen, wenn ich jetzt schon in der Musik bin, es hängt nur von dem Material ab oder von der Vorbereitung oder so, sondern für mich ist die Präsenz des Momentes und diese Klarheit in diesem Moment ein ganz entscheidender Faktor, wobei ich davon ausgehe, dass es auch nicht heißt, klar, dass man also sagt, ich weiß was ich will, und ich tue das dann auch, sondern klar heißt, dass man offen ist in der Lage ist, das aufzunehmen, was drum herum passiert und in einer möglicher Weise sogar idealer Weise manchmal in einen Zustand gerät, in dem bestimmte Dinge passieren, von denen man selber nie geglaubt hat, dass sie passieren können. Also Momente, in denen man etwas übersteigt. Also eine eigene, sagen wir mal eine Grenze übersteigt und das ist glaube ich auch ein Grund weshalb so viele Leute auch Künstler halt, diesen improvisatorischen Prozess so mögen, weil es nämlich ein Moment ist, in dem man sich – wenn es wirklich gut klappt – unglaublich lebendig fühlt.

8.4

U: Du hast gerade das Wort oder das Kriterium Qualität berührt. Gibt es in der improvisatorischen Musik, so wie du sie betreibst, das Kriterium richtig und falsch?

9.1

G: Also richtig und falsch sind ja Begriffe einer sagen wir mal Haltung, in der offensichtlich irgend jemand bestimmen kann, irgendwelche Normen zu setzen und zu sagen, diese Norm sagt, das ist eine gute Musik, und diese Norm sagt, das ist eine schlechte Musik. Ich bin der Meinung, dass diese Norm für das – für diejenigen, die improvisieren auf eine ganz andere Weise funktioniert oder produktiv wird. Das heißt eigentlich im Umkehrschluss produktiv wird, weil richtig oder falsch heißt ja, es dürfen bestimmte Sachen nicht passieren, es gibt etwas, was in die richtige Richtung geht, es gibt etwas, was offensichtlich falsch ist, und ich oder ich sage mal die Improvisatoren gehen davon aus, dass es diesen sogenannten Fehler, der ja etwas falsches ist, eigentlich nicht gibt. Das sind dann oft auch sehr ideologische Auseinandersetzungen, das sind dann auch für Leute die Einstiegsdroge, die nämlich sagen, au, ich kann hier eine Musik machen, wo es keine Fehler gibt. Es ist aber generell für mich so, dass genau wie ich das auch eben schon mal sagte, mit so einer Haltung dem ganzen gegenüber, oft in den Fehlern das drin steckt, was das Ganze plötzlich in eine ganz andere Richtung bringt. Also diese Fehler zu entdecken und zu merken, aha, da passiert irgendetwas, und diesen Fehler nicht zu sagen, den lösche ich jetzt wieder weg, sondern sagen, aha, da wollte etwas in irgendeine Richtung gehen. Und das heißt ja auch, in diesem Falle, ich als Improvisierender, ich als Spielender ich in diesem Prozess schein offensichtlich irgendetwas zu tun, was ich nicht wirklich unter Kontrolle habe. Und das ist auch immer wieder ein interessanter Moment, dass beim Improvisieren mir das oft aus der Hand gleitet, was passiert, und dass ich anfangs plötzlich irgendetwas zu tun, und dass ich – anders formuliert, dass ich etwas tue, wo ich den Ursprung nicht weiß.

11.8

U: Das scheint mir ein interessanter Aspekt zu sein, denn improvisierte Musik könnte man meinen, klingt erst mal so, als eine Musik, wo sich die Beteiligten befreit sich selbst ausdrücken, sich selbst verwirklichen, das ist vielleicht die These der 70er Jahre gewesen und du sprichst jetzt von etwas ganz anderem. Von einem Es, das sich ausdrückt, das heißt eigentlich nimmst du dich als Individuum in gewisser Weise zurück, um etwas anderes, das sich in der Gruppe oder im Wechselspiel zwischen Instrument und Musiker ergibt oder dem Publikum oder wie auch immer – zuzulassen, ist das der Ansatz? Dieses – ist es das, was die Jazzer Soul nennen oder Geist – oder wie kann man dieses Es präziser ...

12.6

G: Also einmal gibt es tatsächlich solche Begrifflichkeiten tatsächlich, es gibt diesen Begriff des ES SPIELT, und es gibt einen Begrifflichkeiten, die aus dem Zen-Buddhismus kommen, die irgendwie in diese Richtung auch immer gehen, d.h. diese berühmte Kunst des Bogen-Schießens, die nicht willentlich funktioniert, sondern die erst dann funktioniert, wenn man den Willen gerade weglässt und dann anfängt einfach ES agieren zu lassen. Das ist eine ganz ähnliche Idee, die gleichzeitig aber auch heißt – Moment anders herum: Ich habe eben von diesem Unbewussten gesprochen. Das sich da irgendwie – das sich da Bahn bricht. Es ist auf der einen Seite so, dass das von vielen Musikern also bezeichnet wird oft als magisch. Sind also Momente, in denen viele Leute dann sagen, das ist ein magischer Moment. Oder viele Leute auch zum Beispiel Cecil Taylor so eine sagen wir mal magische Vorstellung von Intuition haben, von vielleicht sogar Göttlichkeit, die in diesem Moment passiert. Das ist sicherlich der Begriff, der das was manchmal passieren kann, sagen wir mal in dem Sinne quasi ja religiös beschreiben kann. Ich suche das etwas mehr sagen wir mal im Materiellen – ich habe sehr viel mich beschäftigt mit Prozessen und Prozessforschung, mit Chaosforschung,

also mit all diesen Forschungen, die versuchen, verschiedenste Aspekte, die das Leben vorantreiben, nicht in Einzelteile zu zerteilen und zu sagen, da ist diese Methode und diese Methode und diese Methode, sondern die versuchen sagen wir mal einen Fluss eine Strömung einen Prozess darzustellen und innerhalb dieses Prozesses auf Dinge, die eben alle auch heißen, es gibt offensichtlich Strukturen in allen möglichen Dingen, in der Biologie, in der Physik, selbst in der Betriebswirtschaft in der Soziologie, in den Dingen passieren, die mehr sind als die Summe der Teile. In denen also offensichtlich so Sprünge passieren. Und in diesen Sprüngen sich offensichtlich neue Qualitäten auftun. Und genau in diesem Zusammenhang sehe ich auch Improvisation – Improvisation ist etwas, was wirklich auf dem Boden sagen wir mal der Wirklichkeit stattfindet, man kann es nicht irgendwie reduzieren, fast wie eine – man kann einfach diesen Zeitlauf nicht reduzieren und irgendwie mal sagen, ich analysiere das jetzt, und das ist – und ich gehe mal eben zurück oder so, sondern man ist immer in diesem Fluss der Zeit drin und wenn man in diesem Fluss der Zeit drin ist, dann muss das auch heißen, muss ich irgendwelche Strategien haben, um damit umzugehen. Aussteigen ist eine – genau. Oder Bewerten und sagen, für mich ist jetzt zu viel – und die andere ist, welche Methoden hat man in diesem Fluss zu bleiben, ohne dass man mitgerissen wird, auf der anderen Seite aber und indem man seine Individualität seine künstlerische Individualität behält. Und das sind Dinge, die man miteinander in Verbindung bringen muss – aber der ganze faszinierende Prozess von Improvisation, den sehe ich in vor allen Dingen diesen Dingen des Unvorhergesehenen, was ich ja auch in diesem Workshop nun wirklich sehr stark in den Vordergrund gesehen habe, gestellt habe und auf der anderen Seite in die Richtung was ich jetzt lieber sagen wir mal ES SPIELT, als mich auf Begriffe der Religion zu verlassen, aber was ich glaube was diesen was diesen Prozeß genau so beschreibt. Wobei es tatsächlich auch so ist, dass sagen wir mal auch neuere Forschungen in der Neurowissenschaft,

Neurophysiologie und so im Prinzip auf sehr ähnliche Dinge kommen, die im Prinzip auch davon ausgehen, dass wir offensichtlich ein Potential in uns haben, das möglicher Weise sogar reagiert und agiert, ohne dass wir das wirklich bewusst vornehmen. Und das hat mich, als ich das das erste Mal gehört habe, total fasziniert, weil das tatsächlich etwas mit der Erfahrung zu tun hat, die man hat, wenn man improvisiert. Man fängt etwas an, ich erinnere mich in dem Workshop war eine, die hat immer gesagt, ich muss mir das vorstellen können, was da passiert, und ich ihr nicht die Antwort geben konnte, weil ich glaube, dass man das erfahren muss. Aber es funktioniert auch, dass man diese Vorstellung nicht hat. Und trotzdem etwas tut, was akzeptiert und was akzeptabel ist, und was in diesen Zusammenhang passt – oft sogar viel besser. Und es ist oft so, dass beim Improvisieren, wenn man diesen Zustand nicht bereit ist einfach irgendwie – na es wird dann irgendwie ok. Ne. Aber es gibt wirklich – und jetzt komme ich doch wieder darauf – es gibt wirklich solche magischen Momente, und die haben für meine Begriffe nicht nur unbedingt was mit Meditation oder mit Religion zu tun, sondern die haben etwas damit zu tun, dass wir Menschen im Prinzip für so etwas auch eigentlich eingerichtet sind.

18.7

U: Das haben mir aber auch Musiker erzählt, die jetzt Bach spielen zum Beispiel, so eine Partita dann auswendig lernen und irgendwie zwei Jahre lang üben und dann irgendwann kommt der Moment, wo die Musik kommt. Da drückt sich nicht die Künstlerin aus, in diesem Fall, sondern irgendwann gibt es einen Moment, wo die Tore sich öffnen – und etwas durchscheint, was dann – hatte ich vorhin erwähnt, improvisiert klingt, also es klingt dann so, als wäre es in dem Augenblick entstanden. Wird man – wenn man improvisiert, ein andere Mensch – wenn man improvisierte Musik hört, wird man dann ein anderer Mensch, lockerer – eher zuhörend, aus dem Moment

reagierend, als an die Lebensversicherung denkend, das wäre ja sozusagen der Gegenpol, der Lebensversicherte.

19.8

G: Das ist im Alltag oft außerordentlich schwierig all das durchzuhalten. Also natürlich habe ich auch eine Lebensversicherung. Und muss mich ständig mit irgendwelchen Online-Geschichten beschäftigen. Das ist leider so. Und da bemühe ich mich sehr – und da muss man sich manchmal sehr bemühen irgendwie diese Haltung irgendwie zu behalten. Weil es dann doch manchmal sehr schwierig wird. Also – ein besserer oder anderer Mensch – ich habe die Vision, sagen wir es mal so. Ich könnte mir das – kann mir das vorstellen. Die Erfahrung, die ich habe mit den Leuten, mit denen ich zusammen gearbeitet habe, in meinen Gruppen oder in auch meinen Ensembles, die ich ja selber ja habe, geht schon in die Richtung, dass viele Leute gesagt habe, ich habe bestimmte Dinge so noch nie gesehen und nie so wahrgenommen. Das haben wir bei diesem Workshop jetzt auch gemerkt. Diese Geschichte mit dem Hören ist dann eine Workshop Erfahrung, wo sie alle sagen, oh toll, und das habe ich noch nie gemacht, die gehen zur Tür raus und dann ist es leider wieder vergessen, weil es ist - bedarf schon eigentlich einer - einer sagen wir mal Kontinuität und diese Kontinuität hat man selber nicht, habe ich oft auch selber nicht, wenn ich zu viele verschiedene Dinge gleichzeitig machen muss, und insofern ist das dann immer ein wenig auf der Kippe. Ein anderer Mensch, ich weiß es nicht genau. Die Leute, die ich kenne, kann ich mir, die Improvisatoren sind, kann ich mir jetzt anders nicht vorstellen und kann das jetzt eigentlich auch so nicht einfach sagen. Ich weiß, dass es andere Leute, die es nicht tun, die nicht improvisieren, und wo ich dann schon deutlich den Unterschied manchmal merke, also wo dann schon Fragen kommen, die wirklich in die Richtung gehen, von ist das jetzt richtig oder falsch, wie wir eben gesagt haben, und so – ist das – kann man das

machen, darf man das – ich erinnere mich jetzt noch mal an unseren Workshop, die Worte, die dort gesagt worden sind, dann herumgedreht werden, was könnten die bedeuten, mach ich da was richtig, oder mache ich da was falsch, also diese Haltung ist einfach ganz tief in uns drin, und es bedarf einer ganzen Menge an Training, um das zu machen – und um das irgendwie – und es bedarf es einer ganzen Menge an Training, um damit anders umgehen zu lernen.

22.3

U: Meine Frage zielte natürlich auch auf dieses anarchistische Gesellschaftsmodell. Das hast du auch heute in dem Seminar kurz einmal angedeutet. Also auch das Modell jetzt der 70er Jahre, wo man sagt, es gibt keinen Dirigenten, der ansagt, es gibt kein Alphatierchen, und wenn dann wandert es durch das Ensemble frei herum. Da steckte damals ein richtig utopischer Gedanke dahinter, hinter dem Improvisierenden oder dem Improvisatorischen. Ist das heute immer noch im Hinterkopf gärend – dieser Ansatz – der positive Gedanke der Anarchie. Das Antikapitalistische...

23.1

G: Ich würde es gern anders formulieren. Ich bin auch in der Zeit mit Improvisation in den 70er Jahren mit Improvisation in Berührung gekommen, das war sozusagen auch der Anfangspunkt der ganzen Sache, das hat mich eigentlich nicht verlassen. Ich formuliere das heute anders – ich habe schon eine Vision dabei. Es ist nur so, dass heute sagen wir mal so die Zeit nicht mehr so ist, dass Utopien irgendwie einen großen Stellenwert haben, und insofern habe ich nicht diesen allgemeinen Impetus, den spüre ich jetzt nicht, der damals bei all denen, die es gemacht haben, irgendwie da war, die irgendwie gesagt haben, das wird jetzt das neue Gesellschaftsbild und so etwas – und das spüre ich heute nicht – aber ich habe ja eben schon gesagt, ich forsche schon diesen Prozessstrukturen auch in allen möglichen

Dingen hinterher also auch in der Politik, und ich denke schon, dass ich eine die Vision habe, dass eine sagen wir mal ein bestimmtes Umgehen dass die Improvisation lehrt und das Improvisieren lehrt, einen Sinn machen würde auch auf andere Zusammenhänge zu übertragen. Ich lerne das schon kennen zum Beispiel in unterschiedlichen Entscheidungsstrukturen, die man schaffen kann, wenn man mit Leuten arbeitet, also indem man offener transparenter arbeitet, indem versucht, Methoden anzuwenden, die die Leute öffnen, indem man Menschen, mit denen man zusammenarbeitet, das was sie wichtig finden, hineinbringen können, in den Prozess, das sehe ich schon, und ich glaube da erwarte ich auch eigentlich eine ganze Menge, weil ich glaube, dass wir ohne diese Art von offener Kommunikation und auch sagen wir mal improvisatorischer Flexibilität irgendwie nicht weiter leben können. Wenn man so sieht, was in der Politik so zu Gange, dann sehe ich sehr oft, dass es im Prinzip immer nur irgendwelche festen festgefahrenen Strukturen gibt, in denen im Prinzip man eigentlich nur auf Minimalnennern arbeiten kann – meine Idee – und meine Vorstellung wäre schon, und das kann ich mir gut vorstellen, sagen wir mal auch mal mit Managern einen Improvisationskurs zu machen, um dort dann mal auch auszuprobieren, wie weit so etwas gehen kann mit neuen Haltungen und mit neuen Vorstellungen von wie Entscheidungen oder wie sich Strukturen bilden – mit diesen umzugehen.

26.1

U: Gibt es eigentlich graduelle Abstufungen von dem, was Improvisation ist, sein kann – ich denke mal – wenn jemand über eine Bachfuge improvisiert – und sich aber an die harmonischen Schemata und vielleicht sogar an die Rhythmik von Bach hält oder sogar in den Swing wechselt und dann wieder zu Bach zurückkehrt, wie das ja gern geschieht, so dass da dann so eine Art Barmusik sozusagen herauskommt, unterhaltsam – gilt das für als – ist ja auch improvisiert

– gilt das für dich gleichviel wie das, was zum Beispiel hier heute entwickelt wurde. Sehr viele freier und sehr viel ungebundener.

27.0

G: Ich bin einerseits sehr froh, wenn das passiert, dass Leute sich von festen Strukturen verabschieden und damit dann anfangen sagen wir mal auch mit Klängen eigenständig umzugehen. Ich bin nur jetzt durch die Beschäftigung mit diesem Thema doch etwas sagen wir mal radikaler geworden. Ich glaube schon, dass Improvisation, dass Improvisation einfach mit diesen Offenen mit dieser Unvorhergesehenheit irgendwie umgehen – umgeben sein muss, damit es für mich Improvisation ist. Ein Beispiel: Es gibt natürlich viele Möglichkeiten über eine Skala zu improvisieren. Es gibt auch viele Möglichkeiten zu sagen, ich habe da bestimmte Dinge zur Verfügung und Patterns, mit denen ich das machen kann – und es gibt ja auch schöne Stücke darüber. Das würde mir nicht genügen. Ich würde gerne versuchen mit mir, wenn ich das mache, oder aber mit anderen ein Schritt weiter zu gehen. Also dann doch wirklich zu sehen, diese offenen Strukturen und in diese Unvorhergesehenheit hinein zu kommen. Und ich glaube, dass das funktionieren kann. Also noch mal ein Beispiel: Ich bin habe mit einem Ensemble gearbeitet und wir haben eine bestimmte Grundidee gehabt und diese Grundidee haben die Leute ganz prima gemacht. Ne. Und an dem Punkt habe ich dann weil wir eben unsere Qualität über Qualität gesprochen haben, habe ich das Gefühl, das reicht noch nicht. Und habe dann gesagt, Leute, das reicht nicht, das können ganz viele schon. Wir müssen jetzt einen Weg finden, dass euch etwas passiert, was ihr noch nicht erlebt habt. Und dann haben wir das irgendwie umgestellt das Verfahren umgestellt, und haben dann gesagt, das geht überhaupt nicht um nichts mehr, was ihr kennt, sondern ihr macht irgendwie etwas, was ihr gar nicht kennt, und wir gucken mal, was dabei herauskommt. Und das war ist schon eine andere Haltung. Ich kann in diesem – ich kann so

vorgehen, dass ich sage, wir improvisieren – und da soll etwas Bestimmtes dabei herauskommen. Oder aber ich kann damit umgehen und sagen, ich möchte gerne etwas gestalten, aber es soll etwas herauskommen, was für alle neu ist. Und das ist im Moment die Haltung, die ich versuche weiterzugeben und auch weiter zu erforschen.

U: Ich danke für das Gespräch.