

MusikTexte 168



ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

Peter Ablinger

Wolfgang Rihm

Christina C. Messner

Marcus Schmickler

Paul-Heinz Dittrich

Trio Kimmig – Studer – Zimmerlin

Urs Peter Schneider

Heinz Holliger

Neue Musik in und aus Chile

FEBRUAR 2021

10 €

„Wir wappnen uns für die Unendlichkeit“

Das Schweizer Improvisationstrio Kimmig-Studer-Zimmerlin

von Thomas Meyer

2017 löste sich das Improvisationstrio Koch-Schütz-Studer mit Klarinettenist Hans Koch, Cellist Martin Schütz und Schlagzeuger Fredy Studer auf, im Jahr darauf auch das Kollektiv „Karl ein Karl“ mit Kontrabassist Peter K Frey, Gitarrist Michel Seigner und Cellist Alfred Zimmerlin. Beide waren die ältesten Ensembles für Freie Improvisation in der Schweiz, international bekannt, mit drei je eigenständigen, vielseitig tätigen Musikern. Es waren zwei Ensembles, die keinen bewährten Sound ablieferten, sondern sich über die Jahre erneuerten und deutlich fort- und weiterentwickelten – fort tatsächlich manchmal von einer eng verstandenen freien Improvisation. Kompositorische Tätigkeit gehörte wesentlich zu diesen Kollektiven. Koch-Schütz-Studer erarbeiteten zum Beispiel Projekte mit Musikern aus Ägypten und Kuba, „Karl und Karl“ neigte zum Theatralischen. Die drei Zürcher schufen erzählerische Formen, eindrucklich etwa in „Der unverrückbare Himmel“ über die Antarktisdurchquerung von Ernest Shackleton 1914–1917.

Es waren kontinuierlich und beharrlich arbeitende Working Bands, exemplarische Kollektive ohne namengebenden Leader. Nach deren Auflösung gibt es noch andere, etwa das Trio des Genfer Pianisten Jacques Demierre mit dem Luzerner Saxophonisten Urs Leimgruber und dem Kontrabassisten Barre Phillips, oder seit 2001 das „Trio III-VII-XII“ mit Mischa Käser (Stimme und mehr), Urs Haenggli (Blockflöte und mehr) sowie Daniel Studer (Kontrabass). In diesen Formationen – das macht ihre Besonderheit aus – sind auch Komponisten vertreten. Die Projekte überschreiten auf diese Weise oft die Grenzen hin zum Konzeptuellen oder Musiktheater.

Seit 2009 besteht das Trio Kimmig-Studer-Zimmerlin mit dem Zürcher Kontrabassisten Daniel Studer (DS), dem Freiburger Geiger Harald Kimmig (HK) und dem bereits erwähnten Alfred Zimmerlin (AZ). Auch sie sind allesamt als Komponisten tätig. 2006 trafen sie sich erstmals, drei Jahre später intensivierten sie ihre Zusammenarbeit. Die Chemie stimmte von Beginn an:

DS: Ein Klick, und man merkt: Da ist etwas anderes.

AZ: Bei der ersten Probe spürt man sofort: Es wird nicht die letzte Probe sein. Man arbeitet weiter, und bald ist es eine feste Gruppe.

HK: Was vor allem mit Spielhaltungen zu tun hat: Gewisse Themen sind einfach nicht angesagt. Da sind drei Leute, die alle daran interessiert sind, gute Musik zu machen und nicht nur miteinander drauflos zu improvisieren. Sie sind alle an der Musik interessiert – und auch aneinander. Und das ist wohl der entscheidende Klick: Aneinander interessiert sein, heißt daran interessiert sein, was der andere ins Trio hineinbringt, und an der Diskussion, die darüber entsteht.

AZ: Es gibt bestimmte musikalische Fragen, über die man gar nicht mehr diskutieren muss. Die sind einfach klar. Für die haben alle drei die gleichen Antworten. Darauf kann man aufbauen und weitergehen.¹

Was aber macht den Unterschied aus? Spürt man nicht auch im Zusammenspiel mit anderen Improvisatoren, dass sie an guter Musik interessiert sind? Sicherlich, aber:

HK: In diesem Trio habe ich gemerkt, dass ich an irgendetwas herankomme, wohin ich mit anderen Leuten nicht gelange. Wir haben alle auch an anderen Projekten gearbeitet, und es ist mit Sicherheit keine schlechte Musik entstanden. Aber in unserer Geschichte sind wir an Punkte gelangt, an die ich mit anderen Gruppen normalerweise nicht komme, selbst wenn ich länger mit ihnen gearbeitet habe.

DS: Es hat sehr damit zu tun, dass man schnell miteinander musikalisch kommunizieren kann. Man kann sich mit einer gewissen Freiheit ausdrücken, die man mit anderen nicht hat.

HK: Dieser freie Austausch ist gepaart mit einer großen Verbindlichkeit in der musikalischen Aussage, weil es ebenso wichtig ist, einander im individuellen Ausdruck nicht zu behindern, sondern ihn einander ungeschützt präsentieren zu können. Mit großer Aufmerksamkeit und Respekt vor der Aussage des anderen. Es ist also kein Abschließen, sondern ein Öffnen, ohne sich im Ganzen zu verlieren.

Drei Streicher

In diesem Trio kommen drei Streichinstrumente zusammen, was von Beginn an eine gewisse Homogenität und vielleicht auch Nähe gewährte. Aber das ist kaum der entscheidende Punkt:

AZ: Es könnten auch andere Instrumente beteiligt sein, und das Spielgefühl wäre ein ähnliches, sofern die Chemie in der Gruppe die gleiche ist. Umgekehrt gibt es auch Streicher, mit denen ich im Zusammenspiel eher Schwierigkeiten habe, weil sie an anderen Dingen arbeiten und sich die Fragen anders stellen.

Wichtiger ist die Frage nach der Funktion:

DS: Ich habe früher in Jazzbands gearbeitet. Dort hatte der Bass eine ganz bestimmte Funktion. In unserer Formation jedoch können sich die Funktionen sehr schnell auflösen. An dieser Variabilität sind wir alle drei stark interessiert. Der Geiger spielt also nicht immer die erste Geige, und der Bassist ist nicht immer im Untergrund. Die Funktionen verteilen sich flexibel, auch wenn das überhaupt nicht ausschließt, dass ich einmal eine Bassfunktion übernehme.

Beim bloßen Zuhören kann man manchmal kaum unterscheiden, wer da genau spielt. Ist es die Geige, das Cello

¹ Der Text beruht auf zwei Interviews von 2017 und 2020. Das Ineinander der Statements spiegelt etwas vom Denken im Trio wider.

oder der Bass? Es ist ein Ineinandergehen, das weniger auf den Instrumenten beruht als auf dem ähnlichen Erfahrungshorizont, den alle drei mitbringen.

DS: Gewisse Sachen müssen wir gar nicht diskutieren. In den letzten dreißig, vierzig Jahren haben wir sehr ähnliche Musik gehört, auch wenn wir in verschiedene Richtungen gingen. Aber diese Wege haben sich häufig gekreuzt. Was hören wir? Was haben wir erlebt? Wie haben wir darüber gedacht? Solche ähnlichen Erfahrungen fallen uns im Gespräch immer wieder auf, ob bei Jazz oder Klassik oder Rock oder Pop oder Schlager.

AZ: Das kann Popmusik aus alten Tagen sein oder ein Werk wie „Escalator over the Hill“ von Carla Bley oder Genesis, Gentle Giant, Led Zeppelin oder Neue Musik. Wir haben intensiv über Stockhausen diskutiert und uns gemeinsam den „Donnerstag“ in Basel angeschaut. Solche Unternehmungen sind wichtig, weil man als Trio in einen weiteren Auseinandersetzungsprozess hineingeht, der Teil des Lebens ist. Dann kann auch die Musik selber leben.

Zur Homogenität sagt Zimmerlin, warum er sie nicht so sehr mag:

Wenn es mir zu homogen wird, dann muss ich stören. Störungen sind unglaublich wichtig im Leben. Ohne Störungen kommen wir gar nicht vorwärts, nicht in Ausdrucksräume, in denen wir noch nie gewesen sind, und das ist ja das Ziel. Dorthin gelangt man nicht auf linearem Weg. Störungen sind deshalb ein ganz wichtiges Element.

Doch was tun die beiden anderen, wenn Zimmerlin stört?

HK: Manchmal sich ärgern, manchmal strahlen, manchmal sich erlöst fühlen, manchmal zurückstören, manchmal denken: Das muss jetzt aber wirklich nicht sein. Es ist also alles möglich. Dieses Stören ist ja überhaupt nichts Destruktives, sondern es heißt, ein neues Element hineinbringen. Es gibt eine ewige Diskussion darüber, wie lange man bei einem Material bleibt und wann man es verändert, tiefer hineingeht oder es zu weiteren Dimensionen öffnet. Diesen Prozess empfindet man beim Spielen immer individuell. Jeder hat seine Kill-Your-Darlings-Momente. Wenn man zu selbstverliebt an etwas klebt, kommt ein anderer und sagt: Nein! Deshalb diskutieren wir oft über Muster, über individuelle und gemeinsame Gruppenmuster, die sich immer wieder entwickeln. Wie können wir die knacken? Da ist die Störung höchst willkommen, manchmal aber auch nicht. In diesem Prozess sind wir nun seit über zehn Jahren, und der hört überhaupt nie auf.

AZ: Oft genügt es, sich eines Klischees bewusst zu werden, und dann geht man anders damit um, kontextualisiert es beispielsweise neu.

Im Gespräch werden solche Fragen manchmal ausdiskutiert, allerdings kaum unmittelbar nach dem Konzert:

HK: Eher zwei Tage später. Das ist einer unserer großen Vorteile, weil wir sehr viel Zeit miteinander verbringen und gemeinsam zu den Konzerten reisen. Aus diesem Erfahrungsschatz können wir schöpfen. Wir setzen uns aber nicht zusammen und analysieren unsere Musik. Wir sprechen darüber, wenn es sich ergibt.

DS: Ich hatte noch nie eine Gruppe, mit der ich so intensiv gearbeitet habe. Dabei entsteht eine Kontinuität im Umgang miteinander, ob bei einem Konzertbesuch oder beim Spaghetti-Essen. Und darin braucht es manchmal eine verbale Aussprache und manchmal überhaupt nicht.

Wie hat sich das Zusammenspiel im Lauf des ersten Jahrzehnts entwickelt?

AZ: Anfangs trafen wir uns sporadisch. Daniel brachte eigene Stücke und Konzepte mit, die wir geprobt und auch in Konzerten gespielt haben. Einige sind auf unserer ersten CD „Erzählend nah“² zu hören. Wir haben bald gemerkt, dass wir die Stücke gar nicht brauchen, sondern dass unser Zusammenspiel so reich ist, dass wir in viel komplexere Regionen hineinkommen. Die Stücke waren als Initialzündung wichtig, um eine ganz eigene Sprache für unser Trio zu finden. Aber irgendwann konnten sie verschwinden, und es war eine neue Sprache da, die natürlich auch nicht stabil ist, sondern sich weiterentwickelt. Sobald die Sprache sich festigt, ist es ja nicht mehr improvisiert, dann ist es ein Stück. Genau das wollen wir nicht. Das ist die Gratwanderung. Wir wollen die Situation offen halten, damit sich stets Veränderungen zeigen können und wir an Orte kommen, wo wir nie waren. Dabei helfen solche Initialzündungen durchaus.

Ein Improvisationsensemble entwirft mit der Zeit Strategien, um den Gewohnheiten, (Selbst-)Sicherheiten und Klischees zu entgehen. Darin zeigt sich seine kreative Energie.

DS: So haben wir verschiedene Arbeitsprozesse durchgemacht. Die Konzepte waren das eine. Das andere war, mit Gästen zu arbeiten. Dadurch entsteht eine gewisse Sogwirkung, ein gemeinsamer Denk- und Arbeitsprozess, nicht nur ein loses Zusammenmusizieren. Es geht miteinander vorwärts. Das habe ich in den letzten Jahren sehr genossen.

HK: Für mich zentral war der kollektive Bewusstwerdungsprozess darüber, was man gerade spielt. Es gibt in der improvisierten Musik immer wieder Momente, bei denen man merkt, dass die Musiker irgendwelche automatisierten Dinge herunterspulen. Genau das haben wir unter die Lupe genommen. Für mich ist es deshalb eine der präsentesten Gruppen, in der ich jemals gespielt habe: Im Augenblick arbeitende Musiker, die ganz genau hören, was gerade passiert, und denen Automatismen – ich sage nicht, dass sie bei uns nie vorkommen – nur selten unterkommen. Ein sehr hoher Präsenzwert.

Drei plus eins (oder zwei)

Das Trio bleibt nicht in sich geschlossen, sondern öffnet sich regelmäßig zu größeren Formationen. Zumeist wird ein Gast eingeladen, etwa der britische Saxophonist John Butcher,³ der Perkussionist Paul Lovens oder der Gitarrist Elliott Sharp.

DS: Das geschieht einfach aus der Lust, das Trio in Frage zu stellen. Ein vierter kann zu einem Störenfried werden. Und es kann vorkommen, dass wir uns dabei ebenfalls auf die Nerven gehen, weil wir nicht mehr so funktionieren, wie wir es gewohnt sind. Das ist uns gelegentlich auch mal passiert. Was aber überwog, war die Lust, Neues auszuprobieren. Und mit Butcher oder Lovens kommt es jeweils zu einem Klick-Moment, in dem eine neue Gruppe entsteht, in der wir anders funktionieren.

2 „Erzählend nah“, Bern: Unit Records, 2012. Die zweite CD mit dem Titel „Im Hellen“ und ausschließlich freien Improvisationen (Basel: Hat[now]ART) folgte 2017.

3 „Raw“ (mit dem Saxophonisten John Butcher), London: Leo Records, 2016.

Die Triobesetzung gilt in der frei improvisierten Musik fast als Ideal.

HK: Die ungerade Zahl $2 + 1$ ist ein großer Garant dafür, dass etwas passieren kann. Bei $2 + 2$ im Quartett nivelliert man sich viel eher. Im Trio ergibt sich ein Spannungsfeld wie in einem Dreieck, wo man in verschiedene Ecken zieht. Ein Quintett wiederum ist viel komplexer.⁴

AZ: Deshalb war es eine zentrale Motivation, mit einem Gast die Kunst des Quartettspiels anzuschauen. Das freie Improvisieren ist im Quartett nicht so einfach, umso mehr weil hier zu einem eingespielten Trio noch ein Vierter hinzukommt. Der Ausgangspunkt ist also eine $3+1$ -Situation. Und die wollten wir hinterfragen, in allen Möglichkeiten, hin zu einem $2+2$ oder einem $4+0$.

Drei plus Tanz

Während „Karl ein Karl“ (der Name geht auf Konrad Bayer zurück) häufig mit Texten arbeitete, ergab sich die Erweiterung über die Musik hinaus bei Kimmig-Studer-Zimmerlin in der intensiven Zusammenarbeit mit dem Tanz. Ein erster Anstoß kam, weil Kimmig mit der Tänzerin Lilo Stahl verheiratet ist und schon häufig mit Bewegung gearbeitet hat. 2017 versuchten die drei mit ihr und Michael Schumacher, einem Tänzer aus Amsterdam, eine erste interne Aufführung, aus der sich rasch eine feste Gruppe ergab. Einladungen zu Festivals folgten.

AZ: Tanz ist ein Urthema für improvisierte Musik, weil die Kommunikation über Energie, Körper und Bewegung in einer Band eine ganz wichtige Rolle spielt. Genauso kommunizieren auch Tänzer, wenn sie improvisieren. Auf dieser gemeinsamen Ebene können wir arbeiten. Insofern halten uns die Tanzenden fast so etwas wie einen Spiegel vor von der Energie, die wir hineingeben.

HK: Wir besetzen den Raum auf sehr unterschiedliche Weise. Diese Raumbewegung findet in Form von musikalischen Linien statt, und von da kann man über Symmetrien arbeiten oder über Höhen und Ebenen. Von unserer Seite – Tänzerinnen würden das anders beschreiben – kann man die klassischen kompositorischen Elemente zueinander in Beziehung setzen. In dem Moment, wo wir zu fünft auf der Bühne sind, agieren wir nicht nur wie in unserem Medium, sondern wir sind gleichzeitig Figuren im Raum. Auch wir bekommen eine neue Rolle. Über unsere Haltung und Position im Raum können wir enorm viel Dynamik herstellen.

DS: Es gibt auch da keine Absprachen, keinen Plan. Wir improvisieren.

HK: Was aber den großen Unterschied ausmacht: Hören funktioniert unmittelbar. Die Tanzenden müssen hören und noch gucken. Mit ihnen gelangt man sehr viel schneller ans Emotionale statt ans Analytische. In der Sprachlichkeit, aber auch im Physischen.

Wenn man improvisierenden Musikern zuschaut, dann scheinen sie zuweilen ganz in ihr Spiel versunken, aber offen im Hören. Hier nun müssen sich die Musiker an-

⁴ Eine Quintettformation ist auf einer CD mit Kompositionen von Daniel Studer zu hören: *Extended For Strings & Piano* (Basel: ezz-thetics, 2019). Hinzu kommen hier der Bratscher Franck Lorient und der Pianist Philip Zoubek.

ders im Raum orientieren. Mit der Geste, aber auch mit der Wahrnehmung. Und die Anteilnahme wandelt sich.

DS: Wir wollten nicht von einer Ecke aus spielen und die Tänzer begleiten, die sich im Raum bewegen.

So ergibt sich tatsächlich ein Ineinander von Tanz und Musik, auf eine selbstverständliche Art und Weise. Man bekommt nie den Eindruck, der Dialog sei erzwungen.

Im Quintett werde es komplexer, hieß es zuvor – was sich mit dem Tanz bestätigt. In der Improvisation bilden sich vielerlei Untergruppen über die Sparten hinweg. Daraus ergibt sich eine vielfältige Raumdramaturgie.

AZ: Es ist nicht so, dass ich mich als Tänzer verstehe, sondern hundertprozentig als Musiker im Raum. Aber wenn wir über Musik sprechen, ist der Raumbegriff eine ganz zentrale Metaphern. Freie Improvisation ist auch ein Raum, in dem etwas passiert. Von da her ist uns das Übersetzen in einen konkreten Raum, in dem du eine Position einnimmst und auch die Kraftfelder wahrnimmst, von der Musik her vertraut.

Drei plus Elektronik

Mit dem Raum hängt indirekt auch eine weitere Entwicklung der letzten beiden Jahre zusammen: Studer-Kimmig-Zimmerlin spielen nicht mehr nur rein akustisch, sondern verwenden auch E-Instrumente.

AZ: Dahinter steckt ein ähnlicher Antrieb wie für die Arbeit mit Tanz. In der Trio-Arbeit gibt es Phasen, in denen sich die Sprache verfestigt. Manche Musiker und Musikerinnen erleben das als etwas Großartiges, obwohl es dann immer gleich klingt. Wir empfinden das viel mehr als eine Art Festfahren. Und das wollen wir aufbrechen, um in Bewegung zu bleiben und die Musik im Fluss zu halten. Ungefähr zur gleichen Zeit hatten wir alle das Gefühl, dass wir aufpassen müssen. Wir hatten das Glück, mit den Tänzern zusammenzuarbeiten. Das hat enorm viel gebracht, um das musikalische Denken von einer anderen Seite anzuschauen. Es hat uns auch risikofreudiger gemacht. Im Klanglichen jedoch hat sich dabei wenig verändert. Gerade diese Klanglichkeit jedoch wollten wir aufbrechen. Und so haben wir versucht, unser Trio neu zu erfinden, indem wir andere Instrumente zu spielen begannen. Eine elektrische Violine ist ein anderes Instrument als eine akustische. Sie muss anders gespielt werden, sie klingt anders. Ebenso das Cello und der Bass. Das heißt, wir waren plötzlich wieder Anfänger. Ein improvisierender Anfänger muss sich zuerst sein Instrument neu erfinden.

Diese Erneuerung von Grund auf war nicht nur angenehm, vielmehr stellte sie vieles in Frage.

AZ: Die ersten Proben waren grauenvoll, aber es gab erfreuliche Momente. Daran mussten wir arbeiten. So waren wir auf einmal wie beim Leiterspiel wieder auf Feld eins.

HK: Du stehst erst einmal da wie mit runtergelassenen Hosens. Wie anregend waren im Vorfeld dazu zwei bezaubernd schöne Konzerte mit George Lewis, der nicht nur Posaune spielte, sondern auch mit Elektronik arbeitete.⁵ Es war eine ungeheuer bereichernde Erfahrung, wie sich das miteinander mischte und wie feingliedrig Lewis mit der Elektronik

⁵ Dokumentiert auf der CD „Kimmig – Studer – Zimmerlin and George Lewis“, Basel: ezz-thetics, 2019.



Bild: Lorenzo Pusterla

umgebung. Dieses Highlight unserer Arbeit hat uns zusätzlich dazu inspiriert, mit elektrischen Instrumenten zu arbeiten und in eine ganz andere Ästhetik einzutauchen.

DS: Weil wir uns klanglich zu nahe kamen, waren die neuen Instrumente natürlich sehr willkommen, um diesen Raum zu sprengen. Man kann beobachten, wie jeder von uns die Aufgabe völlig anders sieht. Jeder hat eine andere Vorstellung, was er jetzt damit macht. Wir sind auf drei verschiedenen Baustellen und versuchen, die zusammenzukriegen.

Inzwischen spielten sie auch mehrmals mit erikM, der ausschließlich mit elektronischen Geräten arbeitet. Gerade diesen Weg jedoch schlug das Trio nicht ein: Laptops und Klangverarbeitung via Computer kommen derzeit nicht vor. Vielmehr griffen sie Elemente aus ihrer Rockvergangenheit auf: Verstärkung, Verzerrung und andere Klangeffekte.

AZ: Die Elektronik, die ich mit dem elektrischen Cello verwende, ist eigentlich sehr alt: Verzerrung, Wah-wah, alte Analoggeräte, mit denen ich an eine bestimmte Klangästhetik anzuknüpfen, diese aber neu zu kontextualisieren versuche. Mit solchen Geräten kannst du nicht mehr die gleichen Spieltechniken anwenden wie auf den akustischen Instrumenten. Du musst spezifische dafür entwickeln. Das Spiel mit den Resonanzen oder mit den Obertönen zum Beispiel verändert sich völlig.

HK: In der Pubertät habe ich in einer Rockband Gitarre gespielt, auf der man Verzerrungen produzierte. Permanent habe ich Flashbacks an diese Zeit. Ich merke immer wieder: Jetzt kommt Jimi Hendrix wieder durch, frage mich aber gleichzeitig: Was ist eigentlich Jimi Hendrix heute? Wo ist er in dem Kontext, in dem wir uns bewegen? Das ist ein Teil meiner momentanen persönlichen Arbeit.

DS: Der Grundsound ist mir noch nicht klar. Ich muss ihn erst einmal verstehen. Das meiste stört mich noch, etwa das Pampige, das beim Kontrabass überhaupt nicht vorhanden ist. Auf der anderen Seite mag ich die Aggressivität, die sofort entsteht.

So sind sie seit zwei Jahren in einer neuerlichen Übergangsphase. Die Bereiche mischen sich nicht: Entweder akustisch oder elektrisch.

HK: Wenn wir akustisch spielen, haben wir sofort einen Streichersound, der sich extrem gut mischt. Sofort entsteht ein klarer Klang im Raum. In dem Moment, in dem er verstärkt wird, ist das überhaupt nicht mehr so. Wir haben deshalb einen Nachmittag lang nur an der Verstärkung gearbeitet. Wie kann sie so austariert werden, dass ein Gruppenklang entsteht? Das ist ein neuer Aspekt.

AZ: Ein Instrument für sich erfinden, heißt einen Sound finden, hinter dem man steht. Mit den neuen Instrumenten muss jeder seinen Sound finden, müssen wir aber auch unseren Gruppensound finden. Möglich, dass ich in zwei Jahren vielleicht von den verzerrten Klängen genug habe und das Instrument wieder neu erfinde.

Drei auf CD

Einige CDs dokumentieren die bisherige Entwicklung. Wie geht das Trio dabei vor? Werden die Aufnahmen überarbeitet?

HK: Nur minimal. Manchmal muss vielleicht noch etwas gekürzt werden, prinzipielle Prozesse werden jedoch nicht in Frage gestellt. Aber was live passiert, stellt gegenüber der Aufnahme eine andere Hörsituation her. Was in der Konzertsituation gut funktioniert, funktioniert auf CD vielleicht nicht mehr.

AZ: Das ist der entscheidende Punkt. Eine CD, die wiederholbar ist, die man sich x-mal anhören kann, ist ein völlig anderes künstlerisches Produkt als ein Konzert. Die Aufnahmen, die wir im Studio machen, sind zwar auch frei improvisiert, aber danach kommt es zu einer medialen Verschiebung in ein anderes Produkt, mit anderen Bedingungen, gerade auch Hörbedingungen. Die Hörsituation ist sozial eine ganz andere als im Konzert, wo ein direkt spürbarer körperlicher Kontakt zwischen Musikern und Publikum besteht. Bei der CD sind da nur die Lautsprecher, die Morton Feldman in Bezug auf „Three Voices“ als Objekte wie Grabsteine bezeichnet hat. Es schwingt etwas anderes als bei einem Instrument. Dem muss man bei der CD Rechnung tragen.

DS: Bei den Studioaufnahmen entsteht auch eine andere Dynamik als in der Probe und im Livekonzert, eine völlig andere Konzentration. Der Raum ist anders. Es gibt auch mehr Möglichkeiten, Sachen auszuprobieren, die sonst nicht

möglich sind. Das heißt nicht, dass es besser oder schlechter ist, aber gegenüber der Live-CD, etwa mit John Butcher, läuft die Zeit ganz anders ab, wenn man in einem Raum eingeschlossen ist und sich ganz auf die Aufnahme konzentriert. Wir sind hier in einem Raum, machen Musik und geben unser Bestes. Nur in den Raum hinaus mit unseren Ideen, vor keinem Publikum. Für mich hat das etwas Prikkelndes. Manchmal scheint es mir, als würde man den Anker weit voraus werfen.

HK: Wir haben da auch das Produkt deutlicher im Hinterkopf als den Prozess. Man möchte die Idee, die man im Konzert langsam entwickelt, schnell auf den Punkt bringen.

Schnell auf den Punkt bringen? Was bedeutet das? Die Musik entsteht ja frei, ohne Vorgabe und Absprache, ganz aus dem Moment, aus dem Zeitfluss heraus. Wie gestaltet sich der musikalische Weg? Was sagt den dreien, jetzt kommen wir auf den Punkt? Oder: Jetzt sind wir angelangt?

AZ: Ich finde, die Musik ist dann auf dem Punkt, wenn ich beim Machen spüre, dass ich lebe.

Im Trio folgt nach einem Moment des Schweigens ein spontanes Lachen über dieses bedeutungsschwere, fast ungewohnt pathosgeschwängerte Statement. Wie ist das noch zu toppen?

HK: Ich kann für mich, auch pathetisch, aber nicht ganz so sehr, sagen: Es gibt einen Moment im Spielen, wo ich nicht mehr damit beschäftigt bin: Ist es gut, ist es falsch?, sondern absolut nüchtern Entscheidungen treffe und mich extrem ganz empfinde. Das hat gar nichts mit Expressivität zu tun, sondern ist ein nüchterner Moment, der extrem lebendig ist.

DS: Es hat auch damit zu tun, was ich an diesem Trio extrem schätze: mit der Sparsamkeit im Umgang mit dem Material. Wenn wir beginnen, ist es bei uns eigentlich nach zwei Sekunden meistens klar, wo's hingehet. Das macht auch diese Band aus. Das bedeutet noch lange nicht, dass man's nicht wieder ändert, aber wir wissen, da gehen wir rein. Und von da aus kann natürlich vieles geschehen. Manchmal geschieht wenig, und es bleibt da, oder es gibt viele Störungen und Variationen.

S: Wobei es eine Frage der Erfahrung ist, diesen Punkt zu spüren. Das ist ganz ähnlich wie beim Komponieren.

HK: Man trifft eine Entscheidung, und die anderen wissen damit umzugehen. Selbst wenn ich für mein Gefühl eine falsche Entscheidung getroffen habe, weiß ich ganz genau, die beiden anderen sind sofort da, um diese falsche Entscheidung in eine richtige zu verwandeln. Das ist ein gemeinsamer Prozess.

Dieser gemeinsame Prozess macht die Geschichte des Ensembles aus. Wie so oft in der freien Improvisation ist Entwicklung kaum im Allgemeinen auszumachen, nicht in einem Gang der Musikgeschichte, sondern nur an der Entfaltung eines einzelnen Musikers oder noch eher eines Ensembles, das sich vorwärtsarbeitet, weg vom Eingefahrenen. Dieser filigrane Prozess der musikalischen und spielerischen Selbstreflexion führt ins Offene und Unbekannte. So sind sie also zu dritt unterwegs. Zu guter Letzt: Wohin wollen sie noch? „Das ist eine offene Reise, die Möglichkeiten sind unendlich. Wir wappnen uns für die Unendlichkeit“, meint Kimmig schmunzelnd.

Rückzug des künstlerischen Subjekts

Die Hölderlinrezeption Heinz Holligers am Beispiel seiner „Jahreszeiten“

von Paul Zoder

Als Heinz Holliger im August 1975 die ersten Chorstücke über Gedichte des späten, wegen vermeintlicher Geisteskrankheit isoliert in Tübingen lebenden Hölderlin binnen weniger Tage niederschrieb, war er sich vermutlich nicht im Klaren darüber, welche Ausmaße das Projekt „Scardanelli“ – so pflegte sich der Dichter vorzustellen, wenn er in seiner Stube Besuch empfing – bis zur Vervollständigung Anfang der Neunzigerjahre annehmen würde: zwölf Gedichtvertonungen für gemischten Chor und einige Instrumente, die den Zyklus „Die Jahreszeiten“ (1975/78/79) bilden, dazu zehn Kammerorchesterstücke, die als sogenannte „Übungen zu Scardanelli“ (1978/85) die Chorpartien kommentieren, sowie das ausgedehnte Flötensolo „(t)air(e)“ (1980/83) und das abschließende „Ostinato funebre“ (1991) für kleines Orchester,¹ mit einer Gesamtspielzeit von über zweieinhalb Stunden.

¹ Michael Baumgartner, „Holliger, Heinz“, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, herausgegeben von Ludwig Finscher, Kassel: Bärenreiter, 2003, Personenteil 9, Spalte 227.



Bei den „Jahreszeiten“ handelt es sich um interpretatorisch extrem anspruchsvolle Stücke, da in ihnen eine hochgradig artifizielle und weitgehend unsangliche Tonhöhen-gestaltung inklusive Achteltondifferenzierungen in Extremlagen mit teilweise unangenehmen und kontraintuitiven Vokaltechniken, wie dem Singen mit fast leerer Lunge, kombiniert wird. Holliger war jedoch im Kompositionsprozess stets bewusst, dass eine Aufführung möglich sein würde, hatte doch die Schola Cantorum Stuttgart bereits seinen „Psalm“, ein ähnlich anspruchsvolles Chorstück, das praktisch nur aus geräuschhaften Vokaleffekten besteht, 1972 erfolgreich uraufgeführt. So interpretierte Clytus Gottwalds Vokalensemble die vier ersten Stücke der „Jahreszeiten“ bei den Donaueschinger Musiktagen 1977, bevor weite Teile des Großprojekts überhaupt in Planung waren.

Holliger war bei weitem nicht der einzige Komponist, der sich in dieser Zeit mit dem späten Hölderlin intensiv auseinandersetzte. Infolge eines aufsehenerregenden Vortrags Adornos 1963 und der Veröffentlichung einer Monographie des französischen Germanisten Pierre Bertaux