

Rochus Aust

A: Als großes Instrument – also als ganz großes Makroinstrument oder Musikinstrument haben wir die Seil – stehenden Gondeln, die sozusagen die gesamte Struktur des Projektes zeitlich erst mal vorgibt. In diesen Gondeln ...

U: Ist es besser wenn er auf der rechten Seite erst mal sitzt ... nö – ist schon ok.

A: In den Gondeln ...

U: Dann noch mal von vorne bitte ...

Kompost A: Jetzt – also wir haben hier ein riesengroßes Musikinstrument – nämlich die Kölner Seilbahn – und dieses Instrument besteht aus 17 fahrenden Gondeln und vier stehenden Gondeln – jetzt in unserem Fall – und in jeder Gondel sitzt ein Musiker heute abend und dieser Musiker spielt für ein erlesenes Publikum – nämlich das Publikum von ein oder zwei Menschen, die in der Gondel mit dem Musiker zusammen fahren – und der Musiker spielt nur für diese beiden Menschen. Allerdings wird das, was er spielt, über ein Funkmikrofon in die Bodenstation übertragen, und dort wird das, was er spielt, plus dem, was seine Kollegen spielen, zusammen gemischt zu einer großen gemeinschaftlichen Musik, von der aber der einzelne eigentlich gar nicht so viel richtig mitkriegt, weil er ja alleine spielt. Und da gibt es die Besonderheit, dass der Funkkontakt ungefähr nach einem Drittel der Strecke abbricht – und das ist auch so gewollt. D.h. wir haben ein Drittel Strecke, was man auf der einen Seite der Stationen – auf der Station auf der einen Seite hört, dann hört man nichts in den Stationen, dann hört nur das Publikum, was in den Gondeln sitzt, das was in den Gondeln sitzt, das was gespielt wird von den Musikern, und dann dockt sich das Funkmikrofon wieder in die gegenüberliegende Station

23

ein. D.h. es gibt immer – in dem Moment, wo dieser Andockstrecke ist, gibt's Interferenzen – gibt es Löcher und der Musiker kommt sozusagen löchrig näher und ist dann irgendwann präsent. D.h. man hört in der Station immer nur zusammengemischt die Enden von der einen Hälfte der Musiker und die Anfänge. Und man hört aber nie eine komplette Musik eines einzelnen Musikers – also die Enden und die Anfänge der verschiedenen Musiker werden sozusagen – obwohl es nicht die gleichen Leute spielen, ineinander gewoben.

2.6

U: Was spielen denn die Musiker?

A: Die spielen ihre Instrumente. Das ist weitestgehend improvisiert –

U: Haben die Vorgaben?

A: Sie haben leichte Vorgaben. Wobei wir gestern durchaus entschieden haben, dass wir vielleicht ganz frei von allen Vorgaben gehen können. Die Vorgaben sind bei uns in der Regel keine Zitate und keine Tiergeräusche. Aber das ist natürlich sehr weit gefasst.

U: Das heißt, die Musiker setzen sich in die Gondel rein – und fangen an zu spielen.

A: Ganz genau. Also man muss – also die Vorgabe natürlich auch einmal der Ort – die Gondel selber. Was kann man hier überhaupt spielen. Man kann nur gewisse Dinge überhaupt machen, man kann natürlich auch gewisse Sachen mit der Gondel machen, das ist für die Schlagzeuger jetzt, sehr interessant – und was ich sehr wichtig finde, man hat diese Situation von einem Musiker – zwei Publikum – man muss – oder der Musiker muss sich auch ganz klar auf dieses Publikum einstellen – oder sagen wir mal auf die Schwingungen, die ihm da entgegen kommen vom Publikum aufnehmen, weil diese Situation doch sehr extrem intim ist und ich glaube, den meisten des

Publikums noch nie so nahe an einem Musiker gesessen haben, der gespielt hat.

U: Darf der Musiker reden.

A: Nein. Der Musiker muss reden, um den Leuten, die es vielleicht nicht verstehen, klar zu machen, dass dies ein Konzertsaal ist, und dass deshalb hier drinnen gespielt wird und dass nicht geredet wird. Ansonsten soll der Musiker nicht reden. Es sei denn, wir haben einen Schauspieler dabei, Sprecher, der auch mit der Stimme improvisiert – der spricht, also der redet nicht, der spricht.

U: Was ist dann an den Bodenstationen. Derjenige, der das zusammenmischt, weiß ja auch nicht, was da kommt.

A: Derjenige, der das zusammenmischt, ist wieder ein Überimprovisator, weil er stellt das Material nicht her, sondern er bekommt das Material und das mischt er zusammen, setzt das gegeneinander, entscheidet, ob er was rauslässt. Entscheidet, wie er das verarbeitet und so weiter. Also er ist da noch im weitesten Sinne ein bisschen Komponist, von aber Material, das er nicht kennt. Also – er hat natürlich auch nur die Chance, wenn er entscheidet, etwas auszulassen, das rauszulassen, wenn er merkt, dass er es rauslassen möchte. Und wenn er es merkt, hat er es meistens schon gehört. Also es ist so – es entsteht so ein System, wo keiner wirklich auch genau weiß, was wirklich passieren kann. Und wohl dann wieder ganz viel improvisatorisches Geschick gefragt ist.

5.1

U: Bekommt der Mixer – oder was ist das dann – DJ ist es ja nicht. Bekommt er auch andere Materialien – Effekte

A: Also er kann natürlich mit Modulatoren mit Effekten arbeiten, wenn er das möchte. Und er kann sich vielleicht das eine oder andere Instrument in eine Schleife holen, wenn er das möchte. Muss er aber

nicht. Da ist er auch ganz frei. Natürlich hat er wesentliche normale technische Mittel, die man in man in der Regel am Mischpult.

5.6

U: Warum hast du dich entschlossen, die Musiker spielen zu lassen, was sie wollen. Sie könnten ja auch Mozart spielen oder die Beegees.

A: Ja, aber wenn ich Mozart und die Beegees und was es noch alles gibt, ineinander webe, dann höre ich nicht am Ende eine gemeinsame Klanggestalt, sondern ich höre Mozart über den Beegees oder die Beegees über den Mozart – man kann das sehr gut indentifizieren, weil ich die Musik halt so genau kenne. Und bei der Musik, die aber hier entsteht, die ja unbekannt ist, und die ich sage mal für den Spieler selber noch erst mal unbekannt ist, er weiß ja vorher noch nicht – er nimmt sich ja nicht, dass er irgendetwas spielt, diese Musik ist viel einfacher und viel schöner ineinander zu verschränken und funktioniert natürlich miteinander viel besser, wenn ich jetzt einfach nur verschiedene Stücke, Zitate spielen lassen würde, dann würde ich auch der Struktur auch der Seilbahn eigentlich nicht gerecht werden, weil das ist dann – das könnte man dann überall machen. Also ich meine ein Konzert mit Mozart und den Beegees übereinander, das – dafür braucht man keine Seilbahn.

6.7

U: Warum hast du dich entschlossen, die Musiker frei improvisieren zu lassen.

A: Wir haben hier eine Situation, also in – um jetzt mal von dem Grundsätzlichen wegzukommen – sondern für die Seilbahn gesprochen – wir haben eine Situation – die das Publikum kennt. Also die Seilbahn kennt man – aber in einer ganz anderen Bedeutung. Und auch in einem ganz anderen Zusammenhang. Also in gar keinem Falle in einem künstlerischen oder musikalischen Zusammenhang. Und

dadurch in dem Moment wo wir hier einen Musiker reinsetzen wird die gesamte Situation umgedeutet. Dieses Umdeuten kann aber nur richtig adäquat meiner Meinung nach aufgefangen werden, indem der Musiker sich auf das gesamte Ding, was hier passiert, also die Autos, die da unten fahren, die Gondel, die entgegenkommen, die Menschen, die in der Gondel sitzen, sich ganz individuell darauf einstellen kann. Plus seine eigene Disposition, die er dazu hat. Und das kann er am besten, wenn er improvisiert. Und deshalb habe ich mich entschlossen, das mit Improvisationsmusikern zu machen.

7.8

U: Und deshalb die Vorgabe, keine Zitate anzubringen.

A: Ja, ein Zitat – es gibt immer eine sehr starke Richtung. Ein Zitat kann durchaus mal auch in der Improvisation meiner Meinung nach funktionieren, aber zu 88 oder 99 Prozent funktioniert es nicht. Und dann lassen wir es lieber gleich weg. Das ist mir – es wird unrein, es wird unsauber.

U: Das heißt, dass bei einem Freejazz-Konzert – das Ensemble, der Schlagzeuger reagiert auf den Kontrabass, der reagiert auf das Saxophon etc. – das ist in diesem Fall die Seilbahn.

A: Genau –

U: Geräusche – die Umwelt und solche welche Eindrücke.

A: Das sind sämtliche Eindrücke – das ist die Seilbahn-Gondel, das ist die Straße da unten, das sind aber auch die Menschen, die hier drinnen sind. Also ganz wichtig, der Musiker spielt ja für diese zwei Menschen, die jedes Mal anders sind. Und da – leider – das habe ich vergessen (Telefon) – 8.8 – hast du die Interferenzen drauf oder nicht.

8.9

A: Der Musiker muss sich ja nicht nur auf das Äußere – auf die Gondel – auf diese Situation einstellen – sondern er muss auf die Menschen, die mit ihm fahren einstellen – und diese Menschen bringen ganz viel mit. Der Musiker bringt auch ganz viel mit. Und das muss er zusammenbringen, damit das ein gemeinschaftliches Erlebnis wird. Damit er nicht die Leute angreift, oder wenn er sie unbedingt angreifen will, dass er sie richtig angreift, was ich aber nicht glaube, dass dies hier passieren wird, aber dass diese Situation insgesamt funktioniert, d.h. jedes Mal – wenn jemand neu einsteigt, wird der Musiker ganz anders auf diese Leute – auf die Menschen reagieren und auch ganz anders improvisieren. Mit seiner Disposition natürlich in Zusammenhang gesetzt.

9.6

U: Also für dich ist Improvisation eine Möglichkeit, dass Menschen einander begegnen und aufeinander reagieren können.

A: Ja, und es ist für mich für mich ist es eine Möglichkeit – wenn das jetzt sagen wir auf einer Bühne stattfindet, wäre ein Improvisationsmusiker tun etwas, wir spielen zusammen – dann begegnen sich in der Regel die Musiker, die großen Improvisationsleute, die ich jetzt schätze, gehen so weit, dass sie sagen, sie möchten Jahre vorher, bevor sie mit jemanden musizieren, oder Tage oder Wochen vorher, die gar nicht sprechen – oder gar nicht mit denen in Kontakt kommen, um das nur über das musikalische zu erfahren ~~da haben wir natürlich hier eine ganz andere Situation –~~ weil der Musiker kommuniziert nicht mit einem anderen Musiker, der das, was er spielt lesen kann, sondern er kommuniziert mit einem Publikum, was das ganz anders liest, beziehungsweise ganz anders reagiert, nämlich nicht musikalisch reagiert. Und das ist jetzt auch das ganz Spezielle an dieser Veranstaltung an dieser Veranstaltung in dieser Veranstaltung in dieser Konstellation.

10.7

U: Dann wird aber das, was in der Bodenstation ankommt, noch mal eine ganz andere Qualität bekommen. Kannst du dazu etwas erzählen, was du dir da erwartest.

A: Also ich hatte einfach die Vorstellung, man ist – man kommt in die Bodenstation, weil man kauft sein Ticket und geht rein. Man hört etwas und es ist ein Klangraum – ein Klangraum A – der entsteht, der durch die Improvisation entsteht, in den taucht man ein, solange man jetzt gerade warten muss, bis man weiterfahren darf oder kann. Dann kommt man in einen komplett ganz ganz anderen Klangraum – der aber schön längst an den ersten Klangraum angedockt oder verwoben mit dem ist. Weil der nur der erste Klangraum durch den zweiten Klangraum überhaupt entsteht. Dann fährt man sozusagen als Teil dieses Klangraums plötzlich raus – ist ganz alleine und fährt dann in den nächsten rein. Im besten Fall sind die zwei Jungs, die das machen, in diesem Fall mein Bruder Markus auf der einen Seite und der Florian Zwissel auf der anderen Seite – sind so unterschiedlich, dass obwohl das gleiche oder obwohl quasi das gleiche Material ankommt bei beiden und sie beides ähnliches Material zur Verfügung haben, sie einen komplett anderen Klangraum dort dann elektronisch improvisieren. Und da fährt man dann sozusagen rein – kann sich dann auch entscheiden, wie lange man sich in diesem Klangraum aufhält, und dann fährt man wieder zurück. Und hat dann diese drei verschiedenen Pattern in diesem Projekt. Aber hat mit der Rückfahrt und dann wieder mit dem Eintreffen in der Bodenstation hat dann eigentlich vier ganz unterschiedliche Erlebnisse.

12.3

U: Umdeutungen?

A: Umdeut – die Umdeutung ist natürlich die Umdeutung des Raums, Umdeutung vielleicht auch seiner eigenen Position in diesem Raum,

weil für mich war das so – das ist jetzt die VIP-Lounge. Das ist hier die VIP-Lounge der Musiktriennale – wer bekommt ein Konzert nur für sich alleine. Gut, weil man zu zweit fahren muss, ist man nicht ganz so VIP, als wenn man alleine fahren dürfte, aber immerhin zu zweit ist das noch unheimlich VIP, und sonst in der Philharmonie ist man immer mit 500 Leuten muss man das teilen, ist ja eigentlich furchtbar. Und hier hat man das ganz für sich alleine.

U: Danke...

12.9

Ich laufe ... jetzt haben wir auch das richtige Licht – bitte ...¹

U: Hast du keine Angst, dass die Musiker nicht einfach irgendwas spielen. Wie ist es mit der musikalischen Qualität.

A: Das passiert glaube ich nur, wenn man jemanden hat, der das noch nie gemacht hat. Und der das nicht gewohnt ist, dass er irgendwas spielt. Eigentlich kann man gar nicht irgendwas spielen, weil man muss eine Position beziehen zu dem, was man spielt. Jetzt ist das bei den Leuten, die hier mitspielen überhaupt gar nicht jenseits – diese Frage – weil das erfahrene Improvisation sind und Leute sind, die persönlich sehr viel zu sagen haben. Also für mich sind Improvisationsmusiker – also es ist bei der Improvisation viel wichtiger der Mensch dahinter, als jetzt das jemand musikalisch improvisiert oder irgendwas, wenn ein Mensch dahinter ist, der ein Typ ist, also ein Charakter ist, dann ist auch die Improvisation sehr vielfältig und sehr vielsagend, und da ist sehr sehr viel drin, weil der Mensch sehr viel von sich preis gibt² - und das ist das Interessante.³

¹ Das ist natürlich ein wunderbare Einstieg – das Feilen an der Perfektion – also der Beherrschung der unwägbareren Umweltfaktoren – und der Gesprächsgegenstand – das Improvisieren. Obwohl das ja nicht automatisch heißt, dass ein Film übers Improvisieren sich hauptsächlich auf Schrottbilder konzentriert.

²² Ein Mensch ohne Charakter könne also nicht improvisieren. Ein guter Improvisator muss viel zu erzählen haben, qualitativ vermutlich. Ich weiß nicht ob das stimmt: Ich könnte mir sehr gut vorstellen, dass ein uninteressanter Mensch (der nur in seiner Musik lebt, eben weil er nicht „ankommt“, beim Musizieren aufblüht –

Deshalb glaube ich – habe ich jetzt bei denen, die heute dabei sind – überhaupt gar keine Bedenken, dass jemand also irgendwas spielt.

14.2

U: Aber es gibt ein Kriterium musikalischer Qualität dahinter, das schon. So etwas – wie sagt man – künstlerische kreative Entscheidungen ...

A: Ja (schön die Feuerwehr im Hintergrund) – im besten Falle und so sind die Leute alle drauf – denkt man den (PH)Ton, bevor man ihn spielt⁴ - und ähm also man improvisiert im Kopf erst, bevor man spielend improvisiert – das andere Kriterium ist natürlich ein rein handwerkliches. Instrumentales. Das heißt, die Leute müssen ihre Instrumente sehr gut beherrschen, um das überhaupt zu machen⁵, was sie so schnell denken. Nicht nur das zu machen, was hier irgendwo steht, sondern darüber hinaus was zu machen. Und da gibt es ganz ganz klare Kriterien und das würde mir sehr schwer fallen, die so zu beschreiben, also Katalog jetzt zu machen, aber ich glaube man braucht keine Sekunden, um zu sehen, um zu sehen, ob jemand das kann oder nicht kann.

24

15.1

anders gesagt: Was dieser Musiker zur erzählen hätte, wäre von den Wunden, die er mangels Charakters, den er nicht hat, zu erleiden hat – und somit hätte er eben doch wieder Charakter. Kurzum, mit dieser Denkfigur, die plausibel erscheint, kommen wir nicht wirklich weit.

³ Ach so – das ist natürlich auch die Frage – ob der Mensch etwas von sich preisgibt – die alte Frage: Wer singt in mir das Lied, wenn ich singe – die Stimme ... und so weiter ... Frage nach der ES-Musik – und ES ist ja bekanntlich nicht ICH – oder doch?

⁴ Das sehen manche anders – da heißt es, dass Denken und spielen gleichzeitig stattfinden – resp. Es sich um eine Art Handlungsdenken handelt ...

⁵ Ach so – auch diese These ist strittig. Furudate ist ein gutes Beispiel – er beherrscht das Nichtbeherrschen seines Instrumentes ...

U: Denkst du da eher in der Kategorie des musikalischen Werkes – was am Ende herauskommt, oder denkst du in der Kategorie des Flusses.

A: Also hier denke ich in der Kategorie, dass jeder 7 Minuten oder 6 ½ Minuten – nämlich die Überfahrt, eine logische Musik zu machen.⁶ Also einen logischen Bogen zu spielen. Und so lange jeder logisch in diesen 7 Minuten spielt, passt das auch zusammen⁷, und funktioniert das auch mit den anderen. Also es gibt immer sozusagen verschiedene Stimmen, die in sich logisch sind, und deshalb auch ineinander logisch funktionieren. Also davon ausgehend von so einem mathematischen Gedanken oder wie auch immer⁸.

U: Anfang und Ende – aber das was in den Stationen zusammengemischt wird, das ist dann eher Fluss.

16.0

A: Das ganze ist Fluss. Und das Ganze ist aber auch wieder extreme Logik⁹ - weil in dem Moment das – wo jeder einzelne dieses ich sage mal dieses Stückchen Logik, diesen Logikbaustein generiert und gibt, dann kann der in der Station ja auch nur diese Logikbausteine wieder übereinander liegen, oder nacheinander legen, der hat ja nicht viele Möglichkeiten, da die Logik rauszunehmen sage ich mal.

⁶ Dass hier der Begriff der musikalischen Logik auftaucht, hat mich am meisten überrascht – und ich weiß natürlich nicht, welchen Begriff von Logik er überhaupt hat – denn zu erwarten wäre ja gewesen, dass er von offenen Formen spräche – Formen des Absurden, Surrealen – die beide freilich auch ihrer eigenen Logik folgen, damit sie konsequent absurd oder surreal bleiben.

⁷ Das finde ich auch überraschend: Wieso sollten verschiedene Musiken, die jede für sich logisch sind – wenn man sie gleichzeitig abspielen lässt, auch zusammen logisch sein – nein, eher das Gegenteil wäre zu erwarten: Mehrere Logiken übereinander lassen erwarten, dass es zu Widersprüchen kommt – aber vielleicht meint er mit „Zusammenpassen“ ja die Kohabitation von Widersprüchen ... kurzum die Begriffe verwirren sich hier ein wenig.

⁸ Undeutlich zu verstehen – könnte auch matriachatischen heißen – aber es ist so und so in sich paradox: Denn warum sollte ein Musiker, der Charakter hat, und deswegen etwas zu erzählen hat – innerhalb musikalischer Logik erzählen sollen - ...

⁹ Gefällt mir auch – der Begriff der extremen Logik ... schade, dass wir nur Ausschnitte verwenden können

16.4

U: Was ist für dich musikalische Logik – kannst du da ein Beispiel geben.

*Musik
Paradox
Opfer*

A: Musikalische Logik ist wenn ich ohne darüber groß – wahnsinnig zu reflektieren oder zu analysieren, spüre, wo es hingehet, wo es herkommt, wo es mich hinführt, was es bedeutet, was es für eine Haltung, gibt, freisetzt – und dass ich dem folgen kann – also dass ein Musiker etwas spielt, ganz unabhängig – also ich sage jetzt mal irgendwas - ¹⁰ - er spielt irgendwas, er spielt irgendwas, aber ich kann dem folgen. Und ich kann dem irgendwie – ich weiß, was er damit will, oder ich merke ganz intuitiv, wo geht es hin, ich komme mit – oder ich gehe vielleicht auch dagegen, als Zuhörer, aber ich sehe und höre, wo es hingehet.¹¹ Das ist für mich Logik.

17.4

U: Das heißt aber auch, du traust allen Beteiligten eine Menge zu. Autonomen Individuen.

A: Als das Projekt auf mich zukam, habe ich gedacht, mit wem kann man das machen, also es sind ja auch viele Leute – und jetzt im inneren Kreis meiner Band – also pilot futura - unseres Ensembles – gibt es gar kein Thema, das ist tägliches Brot quasi – aber wen kann man noch dazu nehmen, die Leute müssen nicht untereinander funktionieren, weil sie ja alle alleine funktionieren müssen, und wem kann man dieses Vertrauen entgegenbringen. Und dann habe ich nachgedacht, wer mir begegnet ist in den letzten 10 15 Jahren. Und mit wem es darüber hinaus nicht nur musikalisch logisch und sinnvoll

¹⁰ Ich würde sagen, dass er die Frage nach der musikalischen Logik mit einer Definition des Improvisatorischen beantwortet – also er versucht zu definieren, wann Improvisation Qualität hat.

¹¹ Das Paradoxe an dieser Definition, dass es von einer Vorstellung der musikalischen Richtung ausgeht, die die Intervention des Zufalls im Sinne einer plötzlichen Richtungsänderung nun gerade nicht betont. Es sei denn, er meint mit musikalischer Richtung etwas anderes ...

war, sondern auch viel Freude gemacht hat, also wo Typen also Menschen einfach waren – und die habe ich alle eingesammelt. Und das hat funktioniert.

U: Steckt für dich über die musikalische Idee hinaus auch eine sozusagen außermusikalische Utopie dahinter, die Individualität, die sich frei entfaltet, aber gemeinschaftlich zusammen gefasst in einer harmonischen

A: Beim Improvisieren – oder überhaupt.

U: Auch hier bei dieser Geschichte – dass jeder tut, das was für ihn logisch und richtig ist, das wird dann zusammen ein harmonisches Ganzes. Das ist ja so etwas Ähnliches wie ein Gesellschaftsmodell¹².

18.8

*Mensch
= Maschine*

A: Ja, genau, das ist einfach – das bietet uns die Seilbahn. Also in dem Moment, wo wir uns reinsetzen, sind wir ja schon ein Gemeinschaftliches – da kann man ja gar nicht raus. Wir haben alle die gleiche Zeitstruktur, egal wann wir fahren, wir haben alle den gleichen Rhythmus, weil die Maschine fährt in diesen Rhythmus – und wir kommen alle an den gleichen Dingen – es wird halt mal dunkler und mal heller und wir gehen mit anderen Leuten in die Seilbahn. Aber letztendlich durch dieses – was ich eben gesagt habe – dieses große Instrument Seilbahn – also wenn man das einfach als Instrument benutzt, in das wir jetzt nur einsteigen, dieses große Instrument Seilbahn gibt einfach dieses Gemeinschaftliche. Ohne dass wir uns begegnen.

...

19.5

¹² Wäre dieser utopische Charakter dem Gesamtmix als „Harmonischer“ oder eben nicht „Harmonischer“ auch anzuhören. Ist der Gesamtmix nun realistisch im Zuge seiner vielen akzidentiellen Komponenten und seiner Verwerfungen – oder ist er vom Charakter tatsächlich hörbar utopisch?

U: Wie viele Leute seid ihr denn?

A: Wir sind 17 Musiker, die in den Gondeln fahren – also 17 einzelne Instrumentalisten – und zwei Klangregisseure – die an den Stationen das zusammenmischen und die haben jeweils einen Assistenten, der den Klangregisseuren zur Hand geht und natürlich den Musikern. Die müssen ja auch versorgt werden, während der Fahrt.

U: Ein richtiger Luxus.

A: Es ist purer Luxus – also die Seilbahn selber ist sowieso schon Luxus, das werden die Kölner wissen, oder das empfinden die Kölner so. Und ist ja auch ein – oder das Wahrzeichen neben dem Dom vielleicht und das wir hier diesen Luxus drin machen ist eigentlich nur die konsequente Fortführung des schon bestehenden Luxus.

20.4

U: Du hast erzählt, dass diese Aktion die Seilbahn umdeutet. In welche Richtung deutet sie sie denn um.

A: Ich glaube, dass jeder Mensch, der heute Abend kommt, der aus Köln ist, schon mal mit der Seilbahn gefahren ist. Es gibt nicht viele Leute – also vielleicht ein Prozent der Menschen, die heute abend kommen, sind aus Köln und sind noch nicht mit der Seilbahn gefahren. Und all diese Leute, die schon mit der Seilbahn gefahren sind, haben alle ein persönliches Erlebnis damit, ob mit Kindern, ob als Kinder oder mit Kindern, oder zum ersten mal geknutscht in der Seilbahn oder frustriert oder wie auch immer hier eingestiegen, weil man nicht wußte, wie es weitergehen sollte, es gibt tausend Möglichkeiten. Und da sind die Leute aber immer unter sich gewesen. In dieser Situation. Ob es jetzt eine schöne oder schlechte Situation oder wie auch immer. Und heute Abend wird es so sein, dass plötzlich Musik dabei ist und zwar nicht Musik, die man selber mitgebracht hat, sondern Musik, die noch nie gehört worden ist und die man auch nie

wieder hören kann so. Und – ist natürlich auch ein Erlebnis mit Licht und Dunkelheit – also die Kabinen sind beleuchtet – und je nachdem wann man fährt, ist die Atmosphäre ja draußen, verändert sich ja auch. Und da wird die Seilbahn plötzlich – ja, dieser bewegliche Konzertraum, den es plötzlich gibt, das ist was ganz Neues und es wird sicher für alle eine ganz neue Erfahrung.

21.8

U: Ich wollte noch mal zurückkomme, wie soll ich sagen, das utopische Element des Improvisatorischen – spielt das für dich eine Rolle.

Def.
Impo.
über den

A: Für mich spielt im Improvisieren die Beziehung unter den Musikern – also die musikalischen Beziehungen, aber auch die menschlichen Beziehungen eine große Rolle. Also was gibt man preis, was bekommt man zurück. Ob das jetzt in einer Situation Musiker zu Publikum ist, oder Musiker zu Musiker, dieses kommunizieren ohne dieses etwas komische Vehikel Wort. Sondern einfach über die Emotion, über etwas, was jenseits von wirklichem wörtlichen Verstehen ist. Das ist für das Wichtige von Improvisieren – und ist für mich sind sämtliche Grabenkämpfe, ob aufgeschrieben oder nicht aufgeschrieben, völlig unwichtig. Da sind – da bin ich vielleicht eine andere Generation, die mit den Dingen umgeht. Für mich ist dieses kommunikative Element das Wichtigste.

22.9

U: Ist Improvisation dann so eine Art Körpersprache. Tönende Körpersprache ...

A: Ja, aber plus plus plus plus plus .. also, da wo die Körpersprache dann anfängt kompliziert zu werden, da noch sagen wir noch mal 15 Ebenen draufliegend. Weil wir neben den visuellen Dingen natürlich über das Akustische so schnell in den Menschen reinkommt. Also

sowohl der Zuschauer, in den der Improvisiert, als der, der improvisiert in den Zuschauer. Und das Element (Feuerwehr) finde ich das Allerwichtigste....

23.7

U: Das Reinkommen?

A: Ja, dass plötzlich was von dem Menschen erfahren. Also dass er was ganz Geheimnisvolles preisgibt und der andere dann etwas zurückgibt oder sich vielleicht auch verschließt. Aber dass man plötzlich merkt, eigentlich spricht man miteinander aber man spricht nicht.

24.1

U: Ist aber doch eine Kommunikation ...

A: Ja, auf alle Fälle ...

U: die über das hinausgeht, was man mit einem Gespräch erreichen könnte.

A: Ja. Ich glaube, man kann einem Improvisationskonzert setzen, und wenn es richtig funktioniert, also wenn einen dieser Mensch so einem so entspricht – dann kann man mit dem 2 Stunden verbringen und hat eine den perfekten Konversationsabend gehabt. Das kann man auch mit Musikern untereinander – manchmal – das wir rausgehen, waoh, das war das beste Gespräch, das ich in diesem Jahr hatte, obwohl kein Wort gesprochen worden ist.

24.6

U: Ohne das man wüßte, worum es eigentlich ging.

A: Na, doch – man weiß dann schon, worum es geht. Also das schon - also das – das geht jetzt nicht um rot und grün und blau und gelb. Oder groß und klein. Aber worum es geht ist dann schon fühlbar.

24.8

U: Gefühle?

A: Nicht nur auch ...

U: Zum Beispiel Rhythmen der Seilbahn auch ...

A: Ja aber so ...

U: Straßenverkehr ..

A: Ich glaube, dass wir haben ja jetzt den Rhythmus, den uns den Seilbahn – Fahrtgeschwindigkeit und so weiter und daneben gibt es den Rhythmus, den diese Gruppe, die hier entsteht, plötzlich auch entwickelt. Der an diesen Fahrerrhythmus angedockt ist, manchmal mehr, manchmal weniger – also wenn man denkt – oh ich will jetzt unbedingt ankommen, dann ist der Rhythmus, liegt der nicht übereinander zwischen – uns hier drinnen und der Geschwindigkeit, wenn man ankommt und sagt, oh wir hätten aber noch sehr gern dreimal gefahren, dann ist es auch ein anderer Rhythmus, aber es entstehen zwei Rhythmusdinge, die übereinander liegen und ja am Ende aufgehen oder nicht aufgehen.

U: Wie im richtigen Leben also ...

 A: Ja, das ist – ich glaube, dass Improvisieren einfach Leben ist – genau – es ist einfach – einfach Leben, man kann sich nicht verstecken hinter einer Note, man man ist nackt. Also wenn jemand wirklich improvisiert, ist er nackt.

U: Wir sind im Dunkeln. Ok.

...

Gespräch mit Bruder Markus

U: Könntest du uns beschreiben, was du in diesem Konzert machen wirst.

M: Man muss sich jetzt vorstellen, die ganzen Musiker sind über Funk aus den Kabinen auf beide Bodenstationen geschaltet. Und wir haben jetzt quasi hier ein Tempelchen und nebenan ein Techniktempelchen. Da sitzt auch jemand in der Kanzel. Und die Sachen werden in diese Bodenstationen ja reingeschickt, damit die Leute hören können, was unterwegs passiert. Und dann muss man sich das so vorstellen, wenn die Fahrt ein Ganzes ist, dann haben wir ungefähr auf dieser Seite ein Viertel – dann fahren die einfach raus in ihre private Konzertsituation und beim nächsten wieder rein, das letzte Viertel, sozusagen. Hier kommt also relativ spontan – ich habe ungefähr die Reihenfolge der Musiker, natürlich – weil die fahren ja in einer klaren Reihenfolge und diese ganzen verschiedenen Klänge kommen jetzt bei mir an. Und versuche jetzt diese Klänge hier in einen hörbaren Zusammenhang zu setzen.

U: Ohne irgendwelche Zusatzeffekte oder geht ...

M: Erst mal ganz grob, erst mal ganz ganz grob. Ich weiß, wenn ich weiß, jetzt kommt ein Cello, dann muss ich natürlich anders reagieren, als wenn eine Tuba kommt. Und wenn ich weiß – es gibt auch so Absprachen – wenn ich weiß, es spielt jemand Fagott, dann wird das wesentlich leiser sein, als wenn eine Trompete kommt. Ja, erst mal ganz grob, ganz klar, weil wir haben hier sehr viele Geräusche in dem Raum, sowieso und wenn ich jetzt hier zu viel noch zusätzlich dann zufüge, wird das einfach laut. Da gibt es natürlich noch ein Material, was so ein bisschen auch dem live gespielten Material und vielleicht noch ein bisschen was Gemorphtes, was dazu kommt. Das wissen wir noch nicht so genau. Im Augenblick ist es so, dass wir einen Ringmodulator, einen klassischen Ringmodulator benutzen, nebenan,

de wir mehr mit Hall fahren, der Florian. Ich denke, wir haben einfach zwei völlig verschiedene Situationen, obwohl wir irgendwie das gleiche Input-Material haben. Klanglich gesehen.

28.1

U: Hast du da keine Angst, dass das eine x-beliebige Katzenmusik wird.

M: Nein, absolut nicht, ich habe ja Typen besetzt. Ich habe ja einzelne Personen und ich kann ja nach so einer Probe abschätzen, was die ungefähr tun werden. Die werden jetzt nicht vier Stunden das gleiche machen, aber erst mal kenne ich ne Menge von denen, und die ich nicht kenne, die lerne ich ja jetzt akustisch kennen. Und da macht keiner Katzenmusik. Und ich habe es ja im Griff. Also ich habe hier drei verschiedene – ich hab ja erst mal zuständig – ich kann ja was ausschalten, ich kann es leiser machen. Ich kanns lauter machen, ich kanns ganz prominent nehmen. Ich kann die Geräusche des Abbrechens – also irgendwann fährt ja jede Person hier aus dem Funk raus – ins Funkloch, die kann ich ja als eine Rhythmisierung begreifen einfach benutzen. Das ist schon eine ganze Menge Material.

28.9

U: Ich meine Katzenmusik jetzt in dem Sinne, die Musiker hören sich untereinander ja nicht ... also dürften das ja ganz heterogene Materialien sein.

M: Gut, das wird es natürlich sein. Aber wenn die Leute die haben ja alle schon mal – ein paar Grundbedingungen: Die haben diese Situation, die sitzen alle mit irgendwelchen fremden Leuten in einer Kabine, die haben eine gewisse Zeit dafür, sie haben alle die gleiche Struktur, die werden erst mal durchgeschüttelt, dann geht es ganz schnell und dann sind sie unterwegs. Also die werden auf eine Art und Weise in den gleichen Rhythmus versetzt. Dann kommen hier alle

Schling

durch. Die hören also, was die anderen machen. Also das ist – das wird dann eher unbewußt passieren, dass sie sich darauf aufpassen. Gestern haben wir mal ein paar Beats probiert. Was einfach nur zum Testen war. Und plötzlich hatten wir sehr passende Sachen, obwohl die Leute sich nicht hören konnten. Einfach zwei völlig unterschiedliche Gondeln sich auf den Beat, den sie gerade gehört hatten, aufgesetzt hatten. Also da kann man den Musikern schon sehr vertrauen. Katzenmusik – nee

29.9

U: Was ist denn der Vorteil, dass die Musiker improvisieren?

M: Die sind sich bewußt, dass sie – sie rechnen mit der Überraschung, die wollen selber auch überraschen. D.h. die haben ja die sind aufmerksamer, die sind wacher. Will ich meinen. Und in dem Augenblick, wo ich darauf reagiere, ähnlich wach, das ist eigentlich auch das Anstrengendste – ich muss die ganze Zeit zuhören und .. (aussetzen) – und ich schon ein bisschen Ahnen was da passiert. Und diese Wachheit die habe ich sonst nicht – sehr selten.

U: Danke – ich denke ...

M: Man wird es ja kaum glauben, aber man wird ja denken, das wird eine Katzenmusik. Aber ich habe ja gestern erlebt, wie es anfing, erst spielt jeder irgendwas. Und dann fängt aber jeder an sich plötzlich zu reduzieren und eine Auswahl zu treffen und mit dieser Auswahl, diesen Reaktionen auf die anderen, wird es plötzlich sehr spannend, sehr dicht. Und es wurde also von Minute zu Minute einfach hörbarer. Also auch im klassischen Sinn hörbar. Es wird natürlich immer noch eine Anstrengung sein. Man muss sich da auch als Zuhörer, als Zuhörer muss man sich auch wachhalten um das mitzukriegen. Aber es wird deutlich hörbar. Und wenn ich dann anfange, vielleicht noch was dazutun, oder nochmal irgendetwas – also zwei verschiedene Leute, die eigentlich nicht miteinander spielen – zusammen zu

Wachheit

bearbeiten, dann passt das schon ganz deutlich, dann ist das sozusagen meine Improvisation.

31.6

U: Die Improvisation über die Improvisation – Metaimprovisation.

*Kinder
über
Menschung*

M: Die nächste Abstraktionsstufe und noch eine Welle. Und der Hörer muss ja auch improvisieren. Weil er hat ja eine Vorstellung, und die Vorstellung, die wird er jetzt ja radikal ändern müssen. Er erwartet ja irgendwas, wenn er das erzählt kriegt. Auch von Leuten, die das medial verwerten. Er erwartet ja einfach irgendwas. Das ist ja ganz anders nachher. Also in dem Augenblick – ich weiß nicht, für mich gestern war der Moment so toll, plötzlich kommen hier die ganzen Gondeln, immer nur mit dem Musiker besetzt. Ein Tubist – noch ein Tubist – ein Schlagzeuger – noch ein Schlagzeuger – die kommen einfach vorbei wie in so einer riesengroßen Kinderüberraschung oder so aber völlig ernsthaft. Und mit der Situation, das stellt man sich nicht so vor. Wie schön das eigentlich ist. In dem Augenblick¹³!

Klack Klack

U: (Unverständlich)

M: Total, das ist so ein Theaterstück. Die Leute die da so mit ihren Rappeldingern und ja ... Wein da rein steigen und hier wirklich wilde Sachen machen. Das kommt dann sehr gut zusammen.

U: Sozusagen ein Querschnitt der Kölner Improvisationsszene.

M: Da ist Köln natürlich viel drin. Aber da sind ja auch viele andere Leute. Das ist ja – also gerade unsere Gäste. Wir sind ja schon nicht nur in Köln. Wir haben ja in der festen Besetzung einfach jemand aus München, jemand aus Holland, das sind Leute, das kann man so nicht sagen, dass es nur Köln ist. Aber in Köln gibt es halt den Boden,

¹³ Klasse, wie er da ins Schwärmen kommt!

anscheinend auch immer wieder ja so events, die man einfach machen kann.

U: Ok. Danke ...

Musiker Seilbahn

U: Mich würde interessieren, wenn ihr jetzt vier Stunden spielen müsst, wie habt ihr euch darauf vorbereitet?

...

U: Und keine Angst, dass einem jetzt in vier Stunden nichts einfällt.

M: Nein. Nein ...

U: Überhaupt nicht.

M: Kann natürlich passieren, aber ... es sind ja immer andere Leute da. Es wird sich das Licht ändern. Es wird sich der persönliche Zustand. Es wird eine Entwicklung geben. Es ist sehr spannend, sehr sehr spannend.

U: Also sie haben sich jetzt keine Themen zurechtgelegt, die sie spielen wollen, sozusagen im 7 Minutenrhythmus ...

0.8

M: Nein, natürlich, jeder von uns hat sich natürlich Strukturen überlegt zur individuellen Gestaltung der einzelnen Fahrt, das muss man schon machen – die sich einerseits darauf beziehen, an welcher Position man sich befindet, auf das, was für Publikum gerade da ist, was man vielleicht gerade hier in der Station gehört hat, ansonsten hört man ja nicht, wenn man nicht gerade hier ist und nicht spielt. Das haben wir natürlich überlegt. Deswegen haben wir ja auch geprobt. Aber was das genau wird im einzelnen, das wird sich ergeben wie gerade die Situation ist.

1.3

U: Haben sie auch gehört, wie das zusammen klingt. Und richten sie sich danach, von dem Höreindruck.

M: Man kann – in der Probe waren wir kurz, wenn wir hier waren, hören wir, wie der Mix hier ist. Wenn man unterwegs ist, hört man nix. D.h. man muss sich dran erinnern, wie es war. Bissl antizipieren, was die Kollegen vielleicht gerade machen könnten oder auf das einsteigen, was die gerade machen. Und dann muss man spielen. Ich mein hier ist ja der Tontechniker, der hat die ganzen Sachen mehr oder weniger in der Hand. Wenn ich totalen Blödsinn spiele, dann bin ich einfach weg. Also insofern ...

U: Es gibt einen Zensor!

M: Na, es gibt einen Zensor – wenn man nix hört, kann man schlecht auf andere reagieren, also wenn sich dann herausstellt, es passt überhaupt gar nichts, dann wird's rausgefahren.

2.3

... Wir wissens auch jetzt noch nicht, wie es ist mit Publikum. Das wird ein Abenteuer, auf das man sich einlassen muss. Weil von den Leuten wird was kommen, so oder so, wir wissen nicht was. Also vielleicht sind sie ja total andächtig und hören zu – vielleicht sind sie unruhig, vielleicht haben sie Angst, abgesehen vom Gondelfahren oder vor dem, was man spielt. Man weiß es nicht, man muss drauf vorbereitet sein. Innerlich, mental und sich darauf einlassen. Ich denke, das ist das wichtigste.

U: Ich bin ja gespannt, was am Ende dabei herauskommt.

M: Also, was ich gehört habe, hier, fand ich es einfach toll.

U: Warum, klanglich ...

M: Klanglich, ja.

U: Es ist ein Fluß, auf den man sich einlassen kann.

M: Es ist ein Fluß und es ist eine Komplexität, die eigentlich nur durch so einen seltsamen Aufbau entstehen kann. Man könnte die Leute auch ansonsten irgendwie verstreut setzen oder aber – die Fahrt macht was – also jeder spielt, wenn er bewegt wird über eine bestimmte Strecke, spielt er natürlich anders, als wenn er auf dem Baum sitzt. Also das macht was.

U: Danke.

Nächster Musiker:

Ich bereite mich immer vor. Und – vor allem weil es darum geht, dass man sich vorstellt, was die anderen machen. Obwohl man ganz isoliert und intim mit das Publikum sitzt.

U: Sie brauchen die Vorstellung der Klänge der anderen um darauf reagieren zu können.

M: So dass ich mir mitnehme, was da passiert und was möglicher Weise im Balance geschehen könnte, und in gleichen Reaktionen von Publikum da meine Beitrag anzufügen.

U: Aber das ist jetzt nicht so, dass ein bestimmtes Thema vorbereitet haben, über das sie improvisieren werden oder ...

M: Thema? Nein, das einzige Thema, was ich habe, ist, dass ich die Wechselung der Instrumenten als Thema nehme und das ist einfach, weil es vier Stunden lang Solo Spielen ist und dann macht es Spaß, verschiedene Klangsachen mit den Instrumenten zu berühren. Und das auch im Zusammenhang, wenn ich ein Thema nehme, ist das die Thema von das Aussicht, die so langsam – wenn Sonne untergeht – ins Dunkel verschwindet. Man könnte sagen, dass auch die Ton, die man zufügt, zu diesem Thema gemacht werden.

U: Diese 7 Minuten, die die Fahrt dauert, ist das für sie ein Rhythmus, den sie bedienen werden, so dass der Zuschauer, Zuhörer sagen wir ein Anfang und ein Ende hat.

M: Ja, weil das Schönste ist, in großen Fall, dass man erst mal weiß, man fängt ja hier an. Man geht erst hoch. Hat man eine gerade Strecke, dann irgendwo verliert man den Anfang und danach hat man ein kleines Stück, wo man alleine ist, und danach wieder, weiß man, dass man in das zweite Teil kommt und wieder runtergeht. Deswegen ist es dann für die sieben Minuten so einen Spannungsbogen. Auch.

U: Der von der Seilbahn vorgegeben ist. Ok. Danke.

Musikerin mit Cello

U: Sie spielen ein Cello, nicht wahr.

M: Ja, ich spiele ein Cello.

U: Haben sie sich irgendwie ein Thema überlegt, das sie spielen werden, oder ...

M: Nein, es gibt ja auch genügend Fahrten heute abend – so genau kann man das gar nicht vorbereiten, ich weiß ich nicht – zwischen 20 und 30 müßte das sein, dass sozusagen einzelne Stücke spielt, und wir hören uns ja nicht untereinander, dass man muss eigentlich schon die ganze Zeit aus sich selbst schöpfen, beim Spielen, aber ich denke mal, wenn man sich jetzt mit dem Fahrgast nicht unterhalten kann, dass trotzdem irgendwie eine Beziehung entstehen wird. Ob das nun ein Junger, Alter, Lustiger oder ein Griesgrämiger ist, oder was auch immer.

U: Ach so, sie legen das wie eine Konversation an, wie ein Gespräch, nur mit ihrem Instrument.

M: Das fließt ganz sicher ein.

U: Ist es schwieriger allein zu spielen als mit einem Ensemble?

M: Es ist anders. Das kann man eigentlich nicht sagen, ob es schwieriger ist. Man stellt sich ja drauf ein. Und im Ensemble kommen dann andere Dinge, auf die man mehr achten muss. Gewisse Freiheiten hat man mehr, wenn man allein spielt, und in anderer Sicht, muss man sich eben ganz auf sich konzentrieren. Und kann jetzt nicht irgendwie ein Anregung von außen aufnehmen. Das ist einfach anders. Aber das ist ja jeder von uns gewohnt beides zu tun. Und da ...

U: Ist das dann so eine Reaktion auf das, was die Seilbahn bietet. Es geht erst hoch und dann gerade und dann wieder herunter. Die Landschaft verändert, wenn die Sonne untergeht und so weiter. So eine direkte Übersetzung ihrer Eindrücke in Musik.

M: Das ist gut. Also ich denke halt, es fließt schon mit ein, auch die Dunkelheit – das – also wir haben ja gestern probiert, das ist eine ganz andere Situation, wenn es dunkel ist und wir hatten noch kein Licht in der Kabine, es wird heute anders sein – aber in der Dunkelheit, wir sind natürlich – da hört man anders, da fällt einfach das Sehen weg, was eben sehr mächtig ist, aber wir sind auch ein bisschen gespannt. Es ist immer mehr die Frage, jetzt kommt ein bisschen Wind auf, wie es dann ist. Also je mehr es schaukelt, da ist man dann auch natürlich vom Spielen her sehen, wie man es macht, dass man eben nicht irgendwie rein durch eine mechanische Sache da durcheinander kommt.

U: Könnte einen ja auch anregen, dass es schaukelt. Titanic-Gefühle.

M: Wir werden es sehen – es hängt sicher auch vom Instrument ab. Also wenn man jetzt gerade etwas sehr feingliedriges spielt, also gerade beim Cello, wenn man da einen Strich macht und das huppelt

so ein bisschen, dann ist es natürlich schwierig. Aber da muss man dann drauf reagieren und eben anders weiter spielen.

U: Hat dann so eine Fahrt, 7 Minuten, einen Anfang und ein Ende, wie ein musikalisches Werk oder ist das eher ein Fluss für sie?

M: Also ich denke mal schon für den Zuhörer ist das ja diese einmalige Situation. Mit einem Musiker diese 7 Minuten zu erleben. Und der muss natürlich seinen Bogen haben, das ist ganz wichtig. Und das ist für uns ganz gut, man muss irgendwo immer seinen Bogen finden. Und der ist jetzt einfach durch diese Fahrt festgelegt und das wird es auf jeden Fall geben. Also es wird viele kleine Stücke geben

...