

Die qualitative Eigenspannung der zu spielenden Töne

oder

Töne sind Gebilde, die
eine Meinung haben
können, sagt man.

Ein musikalisches Gespräch mit Dr. Michael
Kopfermann, dem Leiter und Gründer des Münchner
experimentellen Musikensembles Phren.
Von Uli Aumüller

Sprecher 1:

Obwohl das Münchner Phren-Ensemble seit Anfang der 60er Jahre besteht und seither in wechselnden Besetzungen, jedoch kontinuierlich an einer Ästhetik arbeitet, welche die auf den ersten Blick so unterschiedlichen Theorien von John Cage und Arnold Schönberg miteinander verbinden möchte, ist dieses Ensemble bislang über sehr enge Insider-Kreise hinaus kaum bekannt geworden. Woran das im einzelnen lag, darüber läßt sich nur spekulieren. Den Adepten von John Cage mag die Methode der experimentellen Improvisation, die das Ensemble praktiziert, nicht frei genug gewesen sein, den Anhängern der seriellen und postseriellen Strömungen war diese Methode vielleicht zu frei. Festivalveranstalter vermißten womöglich in irgendeiner Weise schriftlich fixierte Notentexte - und niemand wollte sich die Mühe machen, die sehr eigenwilligen musiktheoretischen Schriften, die das Ensemble parallel zu seiner kompositorischen Arbeit veröffentlichte, durchzulesen. Und da dieses Ensemble keinen Anlaß sah, die grundlegenden Positionen der musikalischen Moderne zu revidieren, um etwa einem postmodernen Neo-Traditionalismus zu huldigen, wird es auch in diesem Fahrwasser schwerlich Freunde gewinnen. So saß und sitzt das Phrenensemble stets zwischen allen Stühlen, was deren Mitglieder nicht davon abhielt, die Einsichten, die sie für sich als richtig erkannt haben, konsequent weiterzuentwickeln - und das nun über einen Zeitraum von etwas mehr als 35 Jahren. Das betrifft im übrigen nicht nur das Phren-Ensemble, das auf präparierten Instrumenten kollektiv Kammermusik komponiert, Duos, Trios, bis hin zu Sextetten, sondern ebenso das Phren-Musiktheater, das ähnliche Verfahren auf der Bühne umsetzt. Uli Aumüller unterhielt sich mit dem Leiter des Phren-Ensembles, Dr. Michael Kopfermann.

Musikzuspielung:

Musikbeispiel Nr. 4

DAT 4. Stück 17.44 - 20.00

Analytische Duos

O-Ton:

KOPFERMANN: Ja, die ... ersten deutlicher auf das Geräusch hinzielenden Überlegungen kamen mir während der Zeit des Studiums in den USA bei Rudolf Kolisch, wo ich gleichzeitig eine ganze Menge anderer Anregungen hatte zum Beispiel Schlagzeugunterricht auch, Elementarunterricht im Schlagzeugspielen, und wo aus bestimmten Gründen, über die dann vielleicht noch etwas zu sagen sein wird, ein besonderes Interesse hatte von einem sozusagen physikalischen Gesichtspunkt aus die Anharmonizität von Saiten eines Streichinstruments zu stärken. Es kam dahin, daß auch aus anderen Gründen aber auch deswegen, mir gut schien die Saiten, die man normaler Weise auf dem Cello, das war mein Instrument, benutzt durch dicke Darmsaiten zu ersetzen. Auch in der Überlegung, daß wenn Saiten dick sind, die Obertönen dort eine eigentümliche Verschiebung erlangen, so sagen die Physiker, sie sprechen dann von Anharmonizität, d.h. die Obertöne rücken irgendwie ein bisschen von den Stellen weg, auf denen sie im einfachen Fall platziert werden würden.

Musikzuspielung:

Musikbeispiel Nr. 11

Schallplatte Colloseum F 669.335 A Seite 1 Mensa I 1984
Anfang

Experimentelle Musik auf präparierten Streichinstrumenten
und Blasblasinstrumenten (Quintette)

Aus: Drei Stücke 1984, Mensa I

O-Ton:

AUMÜLLER: Sie sind nach den Vereinigten Staaten, sind ihrem Lehrer gefolgt, oder haben sich dorthin beworben, Rudolf Kolisch, der auswandern mußte und dort in den Vereinigten Staaten weiter gelehrt hat, und ihre Absicht war es eigentlich, Berufsmusiker zu werden. Berufscellist, der in einem Orchester...

KOPFERMANN: Nein, nein nein... das war's schon lange nicht mehr. Sondern ich wollte eine Doktorarbeit über Beethoven machen, und war mit dem Notenlesen irgendwie nicht so geschickt, wie es sich zu empfehlen schien, und ich wollte zu Kolisch, um, so war die Verabredung, daß er mich über die Musik Schönbergs und Beethovens unterwiese. Und das hat

dann auch stattgefunden. Und einige Jahre habe ich dann auch die Doktorarbeit über Beethoven dann tatsächlich gemacht, aber das große Erlebnis war natürlich Schönbergsche 12-Ton-Musik von Kolisch vorgeführt zu bekommen. Zum Beispiel spielte er damals das Geigenkonzert von Schönberg unter der mit dem Hochschulorchester, wo Leibowitz dirigiert hat. Und außerdem trat dann Cage ins Blickfeld, nicht persönlich, sondern durch Lektüre von Silence, oder auch durch Unterhaltung mit einem Schüler von ihm, Elsbeth Schneider, und da gibt's also ein Manifest, Credo in the future of music, wo Geräusch da vorkommt. Und ich lernte Schlagzeugkenntnisse kennen, und hatte die Vermutung, daß das was im Helmholtz über die Obertöne steht nicht wahr wäre. Und diese also so drücke ich das immer aus, die das imaginäre Auseinandersetzungsfeld Schönberg Helmholtz Cage. Das ist, was mich außer dem Unterricht bei Kolisch da wesentlich beschäftigt hat, und meine Idee war, das Geräusch muß in den Tönen selbst eingebunden werden. Selbst eingebunden werden. Die Töne selbst, das ist von Cage, sozusagen, die Vokabel. Und einbinden, das ist, was Schönberg mit der Musik meint, da war mir wohl schon klar, daß Cage mit der Einbindung so Intentionen nicht direkt hat.

Musikzuspielung:

Musikbeispiel Nr. 6

LP Collosseum SM Stück Nr. VI ca. 5 min.

Stücke 1976

O-Ton:

KOPFERMANN: Ja, also ich muß auf diese komische Konstellation Schönberg-Helmholtz-Cage nochmal zurückkommen. Also ich dachte, Helmholtz das darf nicht wahr sein. Daß der Grundton von der Grundfrequenz und die Farbe von dem Spektrum abhängt instrumentell vom Spektrum abhängt, und dachte, wenn man also Anharmonizität gewinnt, dann regt sich der Grundton in anderer Weise als bisher und das war in bestimmter Weise unabhängig vorgestellt im spekulativen Sinn vielleicht auch sogar ein bisschen herübergeschwindelt über diesen Punkt. Da war die Artikulation des Tones nicht eigens in der Überlegung. Also wie wie lang gehört ein Ton dann wenn er

so und so seine eigene Spannung aufbaut, die nicht die normale Obertonspannung ist, also qualitative Eigenspannung der zu spielenden Töne, haben wir dann das anfangs genannt, das ist in dem Text, Freiburger Texte, den Fjodoroff und ich gemacht haben, steht das so drin. Das ist eine ganz gescheite Vorstellung. Wenn man jetzt die qualitative Eigenspannung der zu spielenden Töne auch auf die Länge von diesen zu spielenden Tönen bezieht, dann kommt ja etwas merkwürdiges heraus, (lange Pause) ja, wie soll man das am einfachsten beschreiben. Dann kriegt der Anfang des Tones im Paradigma eine besondere Stelle, weil er ja besonders unstetig ist. Also da muß in kürzester Zeit der Ton voll in Gang gebracht sein. Und er steht also da nicht. Das heißt wenn man da also im Sinne von Geräuscheinschluß oder Geräuscheinbindung das Kratzen mithineinnimmt, dann kratzt der Anfang des Tons so im Schnitt besonders stark.

AUMÜLLER: Sie meinen das Kratzen des Bogens an der Saite und ...

KOPFERMANN: Nein, das Geräusch. Wenn man einen Ton sehr geräuschhaft. Wenn man einen Ton sehr prononciert zum Einschwingen bringt, dann passiert dieses, daß man merkt im Augenblick, wo man den Einschwingvorgang betreibt ist noch garnicht klar, was aus dem Ton werden kann, also das ist wie wenn da etwas verdeckt ist, was dann erst aufgeht im Verlauf des Tones, wo man noch eingreifen kann.

Musikzuspielung:

Beispiel Nr. 7

LP Collosseum SM Stück Nr. VII 4.15

O-Ton:

AUMÜLLER: Wir haben einmal diese Anharmonizität. Das bedeutet, daß in dem Obertonbereich andere Obertöne entstehen, nachweisbar sind, durch Hören oder durch Fourieranalyse, wie auch immer, andere Obertöne da sind, als der Grundton eigentlich erwarten läßt, nach Helmholtz zumindest erwarten läßt. Also ein ganz anderes Spektrum entsteht, als auf der Basis des Grundtones zu erwarten wäre. Diese Gleichzeitigkeit eines bestimmten Grundtones mit einer davon abweichenden oder verschobenen, wie sie es bezeichnet haben, Spektralfarbe oder Obertonspektrums, das hat sie jetzt interessiert. Was ich nicht ganz verstanden

habe, war dieser Begriff der Eigenspannung des Tones.
Meinen sie damit genau dieses Verhältnis zwischen Grundton
und anharmonischem Spektrum

KOPFERMANN: Jaja..

AUMÜLLER: Das ist die Eigenspannung.

KOPFERMANN: Sozusagen, ja. Und die ist eben jetzt nicht nur
in einem proportional sich verschiebenden Verhältnis zu
gedachten Obertonpunkten zu beobachten, sondern auch im
Verlauf des Tons.

AUMÜLLER: D.h. daß sich im zeitlichen Verlauf dieser Ton in
seinem Volumen verändert. Oder hat dieses Volumen...

KOPFERMANN: Erstmal im zeitlichen Verlauf. Und das wird
besonders deutlich, wenn man die Volumenqualität mit
hineinbringt. Es heißt es ist jetzt plötzlich zum Geräusch
gehört auch eine Dimension von Volumen. Das ist glaube ich
normaler Weise so nicht angesetzt. Und jetzt merkt man
Volumen hat also zu tun zum Beispiel mit einer Qualität die
an der Größe der herstellenden Instrumente mit abgelesen
werden kann, es ist keine Definition. Es gibt feine dünne
Töne, und es gibt dicke voluminöse Töne, was da das
Spektrum im einzelnen macht, kann ich garnicht sagen, nur
dieses Achtgeben auf das Volumen, ist etwas anderes als
das Achtgeben auf das Kratzen. Bzw. das Kratzen geht jetzt
in den Anfang vom Ton, und damit ist das Volumen zugleich
eine Geräuschkomponente.

Musikzuspielung:

Musikbeispiel Nr. 2

Analytische Quartette 1996 vom 2.3.96 max. 5.37

S A St K

O-Ton:

KOPFERMANN: Also bei meinem Studium auf dem
Konservatorium 1959/60 lief die Anekdote herum, daß der
Cellist Pablo Casals sich 10 Jahre zurückgezogen hätte, um
Einschwingvorgänge zu studieren. Das macht natürlich einen
gewissen Eindruck, und ich habe damals mit den
Experimenten mit den einzelnen Tönen, die ich ja so viele
Stunden und so auch Tage und Wochen mit geringer Variation
gespielt auch gerade versucht auf dem Streichinstrument
also Cello war mein Fach, die Einschwingvorgänge im
Verhältnis zu dem wie sie hineinragen in den dann

kommenden Ton mit abgetastet. Also das ist ein Punkt, der mir dann bei der Vorstellung von qualitativer Eigenspannung der zu spielenden Töne zunächst wieder in den Hintergrund geriet. Also ganz ursprünglich habe ich durchaus ein Interesse gehabt zu beobachten, was zeitlich passiert, je nachdem wie man den Bogen anstreicht. Und Casals war so eine Leitfigur dabei. Es ist nur die Anekdote von ihm.

AUMÜLLER: Sie haben das nie überprüft, sie haben nie Casals getroffen und ihn gefragt.

KOPFERMANN: Und an den Aufnahmen war mir das auch nicht interessant. Und hat es auch noch nicht so gemeint. Der hat nicht damit komponieren wollen. Sondern der nur ein sperrigeres Material haben wollen. Und ...

AUMÜLLER: Wenn es überhaupt zutrifft.

KOPFERMANN: Wenn überhaupt zutrifft. Und jetzt die Frage (Pause) also ganz in diesem Freiburger Text, den Fjodoroff und ich geschrieben haben, da ist von dem Volumen des Tones als eigene Eigenschaft schon auch die Rede. Also da haben wir gemerkt, aber das konnte sich ja auch noch beziehen auf ein zeitlich unabhängiges. Also das Lautstärke und Volumen die zwei Parameter von Größe des Tones um das so zu sagen seien, die man getrennt ins Visier kriegt, das ist eine immer wieder auftauchende Idee, jetzt auch grad neuerdings wie das ausgeht weiß ich nicht. Ein Zwischenglied fehlt mir jetzt noch, nämlich ja ... Und wenn man das jetzt so sich vorstellt, daß durch Tonlängung am Anfang also durch Tonanfangslängung etwas erreicht werden kann, was im weiteren Verlauf des Tones ist, sich erst auswirkt.

AUMÜLLER: D.h. durch gewollte Verlängerung der Einschwingphase..

KOPFERMANN: Sozusagen ja. Dann stellt man fest, kann man Tonhöhenschwankungen und Schwankungen des Wertes von Ton und Schwankungen des Volumens von Ton und der Lautstärke auch erreichen durch die dann der Einzelton jetzt keine fix bleibende Höhe, vielleicht eine Stelle aber keine gleichbleibende Stelle in der Vertikale kriegt. D.h. es sind unsere Töne dann nicht Töne normaler Art in die ein Kratzen oder ein Rauschen hineingebracht ist, sondern sofern Kratzen oder ein Rauschen drin ist, ist das organisiert bereits im Einzelton vorzustellen.

Musikzuspielung:

Beispiel Nr. 8

CD PHV 9403 Tr. 5 0.00 - 03.36

O-Ton:

AUMÜLLER: Warum dieser Schritt, warum Improvisation.

KOPFERMANN: Weil die Notenschrift nicht geeignet schien.

Wenn zum Beispiel die Tonhöhe auf die Weise Schwankungen unterworfen ist, wie sie es bei uns ist, wie soll man dann Töne notieren. Das macht keinen Zweck.

AUMÜLLER: Sie haben auch keine Versuche in der Richtung unternommen. Sondern sie haben einfach festgestellt.

KOPFERMANN: Praktisch nicht, nein. Also das ist sehr schnell klar gewesen, das geht nicht. Also jedenfalls würde es uns zurückbringen, wenn wir es machen. Und auf die Weise ist es dann bei der Improvisation geblieben. Experimentelle.

AUMÜLLER: Damit meinen sie auch wieder etwas bestimmtes. Es ist schon Komposition, ...

KOPFERMANN: Natürlich.

AUMÜLLER: Komposition meint eigentlich - na ja, meint es das: Wenn ich Komposition höre, im landäufigen Sinn...

KOPFERMANN: Dann meinen sie den Notenschreibenden Komponisten.

AUMÜLLER: Dann denke ich an etwas, daß eine Festlegung da ist. Ein Text. In irgendeiner Form ein Text. Haben sie in ihrer in ihrem experimentellen Improvisieren, haben sie da etwas vergleichbares, wie eine Festlegung.

KOPFERMANN: Der Sachverhalt ist doch der, daß da eine Reihe von Leuten, sei es zwei oder bis zu sechs Leuten, gemeinsam das kompositionelle Verfahren betreiben. Also komponieren in einem bestimmten Sinn. Ohne daß da Noten gebraucht worden wären. Oder gebraucht würden. Und jetzt ist die Frage, was ist ein Text zwischen so und so vielen Hirnkasteln. Und oder Organismen, die das ausführen. Also die Komposition und die Aufführung fallen zeitlich zusammen. Und natürlich gibts da Phasen, wo man in Zustand kommt. Also, jetzt wissen die Leute, wie die anderen spielen, andern reagieren, was die mögen, was die intendieren, ja, also der Text ist nicht geschrieben.

AUMÜLLER: Worin unterscheidet sich das von Freejazz.

Wenn ich in ein Freejazz-Konzert gehe, es gibt ja auch Streicherjazz, ich sag es mal ganz salopp, die kratzen

auch wie wild auf ihren Instrumenten herum, Instrumente, die verstimmt sind, oder Skordatur. Sie nennen sich Freejazz, es ist auch kein erkennbarer Rhythmus oder so etwas da, es sind keine erkennbaren Harmonien da, ...

KOPFERMANN: Gibts denn eine Analysis.

AUMÜLLER: Die wird sogar offensichtlich vermieden. Vielleicht.

KOPFERMANN: Welche Analysis machen die von der Sache, die sie machen wollen.

AUMÜLLER: Ist das der Unterschied, zu der Sache, die sie machen wollen. Die Analysis. Diese Art von Rückfütterung.

KOPFERMANN: Naja, Analysis und Komponieren sind zwei Aspekte desselben. Wir haben vorhin eine ganze Weile darüber geredet, was mit Einschwingphasen los ist, das ist ein analytisches Programm, was ich seit den allerersten Anfängen, seit 1959 da miteinhineinzieht, und gelegentlich zurücktritt und wieder hervorkommt. Und wenn man einen Stand erreicht hat, auf dem die Untersuchung solch eines Faktors zum Beispiel interessant ist, das setzt natürlich einen strukturalen auf ja, also einen formalen Aufbau voraus, an dem das festgemacht werden kann. Und wie das vor sich geht, daß man stufenweise anreichern kann, formal anreichern kann, das ist ohne diese Wechsel - dieses Wechselspiel von Analysis und Komposition nicht zu erklären, wie auch umgekehrt dies nicht ohne den Aufbau.

Musikzuspielung:

Musikbeispiel Nr. 3

DAT 3 12.58 - 17.09

Analytische Quartette 1995 vom 18.10.95

O-Ton:

Aber die Überkreuzung ist ein wesentlicher Punkt, der bei der Disposition der Besetzungen zu beachten ist. Also zum Beispiel haben wir jetzt mit diesem Titel analytische Duos bez. analytische Quartetts ein Verfahren teils provisorischer oder von außen bedingter Art eingeschlagen, das wir Duos gemacht haben mit zwei Bratschen. Und Quartette gemacht haben mit tiefen Instrumenten, und das sieht so aus, daß es ein kleine Cello und ein kleiner Kontrabaß, als Streichinstrumente und ein Tenorhorn und ein Helikon, also ein kleine Tuba, als Blechblasinstrumente. Und

zwar ist jetzt das kleine Cello und das Tenorhorn sind die höheren Instrumente, und das der Kontrabaß und die Tuba, die tieferen. Und da wird wichtig, überkreuzen zu können. Also das sozusagen virtuell der Kontrabaß und Tuba in ähnlicher Höhe einander treffen können. Ja, und nun ist hier das Eigentümliche, wie man zwei dieser Weise vergleichbare Instrumente, also sagen wir Kontrabaß und Helikon, nimmt, das wenn die beiden an ein und derselben Stelle in der Vertikale spielen, da an dem Punkt wo die Überkreuzung in die Überschneidung übergeht ein qualitativer Sprung passiert, also plötzlich ist man des Authentischen des eigenen Tons nicht mehr ganz so sicher, weil jetzt garnicht klar ist, wie ist das Produkt von zwei sich überkreuzenden am Ende gar überschneidenden also ununterscheidbar werdenden Werten von Ton, das ist eine Sache, die muß immer wieder eingehalten sein, und ist überraschend, daß man feststellt, diesen Ton, den ich da gespielt habe, von dem kann ich nur behaupten, er ist zustandegekommen, oder er hat einen Anteil davon, zustandegekommen zu sein, dadurch, daß der andere auch beteiligt ist. Das ist eine Frage der Bindung.

Und was man damit zu machen hat, daß da ein qualitativer Sprung einzutreten scheint, bei Überkreuzungen, das ist ein ganz komplexe Sache, die aber auch damit zu tun hat, daß man mit dem Ton ja auch angeben will, also an dieser Stelle sei man. Und dann stellt sich heraus, der andere ist auch da, und die Selbstigkeit des Tones erleidet dort eine Veränderung. Ich weiß nicht ob das einen verstehbaren Sinn macht.

Musikzuspielung:

Musikbeispiel Nr. 5

Analytische Duos NB K 1994 vom 10.12.94

23.34 - 26.55

O-Ton:

Zum Beispiel auf dem Streichinstrument kann man dann auf zwei verschiedenen Saiten eine Art doppelgriffige Möglichkeit entwickeln, wo die Töne sehr nah beisammen liegen, also man kann nicht sagen ob sie sich überkreuzen, muß man sagen, Und auf dem Blasinstrument geht das so nicht. Dies doppelgriffige Spiel ist eine sehr spannende

Möglichkeit, besonders bei den Duos, die ich mit der Frau Berninger zusammen gemacht habe, für Bratsche und Tenorhorn, kommt das deutlich heraus, daß die Primdoppelgriffe eingesetzt sind auf der Bratsche, also ganz nah beisammen liegende oder sich ineinander filzende Töne, und die Meinung wäre natürlich daß man dieses Verhältnis jetzt überall im Tonraum jetzt proportional gewinnen könnte. Und da ist uns eben aufgefallen, daß die Gebremstheit in der Bewegung der eine Zugangspunkt ist, um dort eine proportionale Verschärfung zu gewinnen. Also es muß Bewegung da sein, sie muß aber wie gebremst kommen, so daß dann das Ineinanderklingen von Tönen sehr scharf wird.

Musikzuspielung:

Musikbeispiel Nr. 9

CD PHV 9403 Tr. 1 00.00 - 02.50

Analytische Duos Januar 1994 vom 17.1.1994

O-Ton:

KOPFERMANN: Also das ist eine bekannte Sache, jemand der einen Ton hält, muß mit dem Ton sagen können, also hier bitte bin ich, so quasi. Und wenn jetzt zum Beispiel ein anderer in diese Stelle hineinkreuzt, und der erste nicht Widerpart hält, es kann zum Beispiel sein, daß der aufgrund dessen wegspringt woanders hin, aus formalen Grund, oder weil er die Emotion des also hier nicht hält, da hat man zum Beispiel eine ganz eigentümlich Verbindung von Emotion oder Psychologie oder wie man das nennt und Form. Es kann ja sein, daß es richtig ist, in dem Augenblick wo ein anderer in dieselbe Ecke hineinkreuzt wegzugehen. Aber wenn es nur deswegen geschieht, weil der da reinkreuzt halt, und man die Stelle nicht behaupten mag, dann ist das musikalische unbefriedigend. Da fängt es an, daß Töne - also Töne sind Gebilde, die eine Meinung haben können. So sagt man. Also wenn man etwas spielt, was man nicht meint, dann klingt das anders als wenn etwas spielt, was man meint. Und ein Ton sollte das auch einhalten, daß wie er weitergeht, in sich, dem entspricht, daß man es so meint. Und da ist auch wieder so und meinen die Verbindung von diesem Außen und dem Innen.

AUMÜLLER: Sie haben gerade ein Wort fallen lassen: Richtig.

Das kann ja richtig sein. Das spielt für ihre Arbeit eine große Rolle. Diese Unterscheidung und falsch.

KOPFERMANN: Ja, also das sind zwei Pole der Bestimmung mit denen man in der heutigen Szene der experimentellen Musik ja sonderbar dastehen kann. ich hab mal in einer Diskussion gesagt, ja um Gottes Willen sehen sie doch es kann doch nicht nur das Kriterium frei unfrei die Bestimmung geben sondern auch richtig und falsch. Und ein sehr kompliziert durchzuhaltendes Programm. Aber dieses nur zwischen frei und unfrei zu unterscheiden, das ist ein Abzweiger des Cage'schen Musikdenkens, das ist schwierig.

AUMÜLLER: Sie meinen wahrscheinlich erstens ein Mißverständnis von Cage und zweitens eine Sackgasse. Oder ein Holzweg.

KOPFERMANN: Oder auch umgekehrt, ein interessanter Punkt, aber ein Fehler bei Cage. Könnte auch sein, das steht glaube ich noch aus, daß das untersucht wird. Denn also die Erleuchtung spielt da eine sehr große Rolle, die da Cage voraussetzt, also bei ihm heißt das nicht frei oder unfrei sondern erleuchtet oder nicht erleuchtet. Und wenn man das als frei oder unfrei übersetzt, ja nun gut, ich meine, das ist auch relativ bekannt, falsch und richtig sind auch nur die Pole dieses Feldes, das ich da meine, aber die sind enthalten, also es gibt Töne die kommen, als wären sie da, als wäre das ganze nie so gemacht, daß sie da kommen können. Also das ein Gebilde sich aufbaut, und plötzlich ist ein Ton da, der sich nicht beziehen läßt. Natürlich kann das passieren.

AUMÜLLER: Und aus diesem Grund ist er dann eben falsch?

KOPFERMANN: Jaja. Und also virtuell muß man da sagen, daß da Fehler also Fehler und falsch ist noch nicht ganz dasselbe, also daß da Fehler unterlaufen können, Patzer passieren können, falsche Töne drinnen sind, das ist eine ganze Staffel von Wertigkeiten, die man da - das hat mit Logik zu tun, sagt man, die Unterscheidung von falsch und richtig. Die Beziehbarkeit. Brauchbarkeit auch. Ja wie kommen wir jetzt drauf.

Wegen der Emotionen. Ja, also im Prinzip sind die Setzungen auch nach der einen Hinsicht trocken, wie eine auszurechnende Sache, es wird auch gesagt, wie Mathematik, zu beziehen sind, und zugleich sieht darin, da es ja vier Spieler sind, die das machen müssen oder sechs oder zwei, je nachdem, wie die

Individualität der Spieler macht da etwas aus, nicht die Identität, die man in der klassischen Partitur des Streichquartetts hat, wo die erste Geige und die zweite Geige dasselbe spielen, das haben wir ja nicht, und jetzt ist damit das angeähnt fast gleich sein kann auch noch notwendig, daß es der Überzeugen der Überzeugtheit beider Spieler, die aneinanderstoßen entsprechen kann, also Identität wird eine ganz komplizierte Vorstellung dabei. Und jetzt gilt aber eben der Satz, daß durch das Nichtbeharren auf der, also daß es paradox zugeht wenn man auf der eigenen Identität oder Ichidentität beharren wollen würde, man die wahre Identität auch nicht trifft. Das ist in der Bedingung von Zusammenspielen. Oder wenn man es sich bei einem vorstellt, die Kontinuität des Zustandes in dem er mit sich selbst einig spielen kann.

Absage:

Die qualitative Eigenspannung der zu spielenden Töne
Ein Gespräch mit dem Leiter des Münchner Phrenensembles
Dr. Michael Kopfermann

Eine Sendung von Uli Aumüller

Sie hörten Ausschnitte aus folgenden Kompositionen
Analytische Duos Dezember 1994, Drei Stücke 1984, Stücke
1976, Analytische Quartette 1996, Analytische Trios 1993,
Analytische Duos Januar 1994

Es spielten: Carmen Nagel-Berninger, Inge Salcher, George
Augusta, Peter Fjodoroff, Eckhard Rhode, Wilhelm
Riemenschneider, Michael Steimer und Dr. Michael
Kopfermann.