

Kunstfabrik 9.7.1993
ARGO: Flüchtige Musik
Essel/Stett: Zweihorn
Transskription: Hans Essel, 2.5.2013

SW: Das letzte schien ja überlegt. Also ich hab da bemerkt, da waren immer so kurze Dinge und dann war am Ende was Langes. Was war da überlegt?

HE: Der ganze Abend war natürlich überlegt, obwohl improvisiert; aber es gab schon bestimmte Vorgaben. Die Vorgaben sind einmal schon gegeben durch die Besetzung, also erst drei, dann zwei mit zwei anderen Instrumenten, wobei die Instrumente auch eingeschränkt waren, was man ja wahrscheinlich schon gemerkt hat, dass ich immer in einem Tonbereich geblieben bin und eigentlich nur Klangfarben als Variante zur Verfügung hatte, während Thomas den gesamten Umfang des Tonraumes durchmessen konnte.

Und im dritten war die Vorgabe ein Projekt, das wir vor einiger Zeit begonnen hatten, nämlich die Grundidee, nur Anfänge zu spielen, weil am Anfang einer Improvisation, das ist so ein kritischer Punkt. Die ersten Sekunden definieren für eine gewisse Zeit einiges und die Entwicklung wurde ausgespart und nur auf die Anfänge konzentriert. Wir hatten das schon mal gemacht in Frankfurt und da tauchten so Fragen auf: wie kann man überhaupt nur Anfänge spielen oder werden es dann nicht kleine Stückchen? Und wie verhalten die sich untereinander und dergleichen Fragen mehr. Diese Fragen wurden da sozusagen ausgelotet. Und jetzt ist sicher kein endgültiges Ergebnis vorhanden, denn es hat sich herausgestellt, dass es sehr schwierig ist, nur einen Anfang zu spielen ohne einen Schluss. Was dann natürlich auch die Frage stellt, was bei einer Improvisation eigentlich ein Schluss ist. Und die Untersuchung geht dahin, auszuloten, was ist eine Anfang, der offen einfach so aufhört, oder ein kleines Stück, was sich dadurch auszeichnet, dass es einen Schluss hat und auch einen Mittelteil. Und das ist ohne eine gezielte Vorgabe ausgelotet worden, also es war nicht so, dass wir gedacht haben, am Anfang machen wir nur Anfänge und dann im Verlauf werden es immer mehr so kleine Stückchen. Eins nach dem anderen konnte so oder so sich ereignen.

SW: Für mich klang's schon irgendwie wie Miniatur, diese kurzen Stücke, von denen Du jetzt sagst, es seien Anfänge.

HE: Es kann wohl sein, dass es wie Miniaturen sind. Es ist eben wie gesagt sehr schwierig, nur einen Anfang zu spielen und dann quasi abzubrechen, so dass es kenntlich ist, dass es abgebrochen ist.

MH: Es müsste eigentlich so klingen wie ein Orchester, das abgewunken wird, so "tschrr" und weg ist es. Da haben wir heute Abend winkt, manchmal gleichzeitig, manchmal nicht gleichzeitig, und das ist nicht unbedingt zu erkennen. Aber es ist eigentlich immer nur der Start, es geht nie darum, ein Ende zu setzen, also ein Ende zu definieren.

SW: Also der Bruch fehlt eigentlich dann, also der Abbruch. Wenn's nur ein Anfang ist, müsste es ja dann abbrechen..

HE: Ja

MH: Ja, aber da niemand da ist, der abwinkt, bricht es nicht gleichzeitig ab, sondern jeder bricht halt irgendwann ab, wenn die "Durchführung" kommen würde, wenn der nächste Atemzug käme oder so. Dann hört's halt auf. Dann hört jeder auf. Das ist manchmal verschieden lang, manchmal gleich lang. Dadurch ist das für den Zuhörer wahrscheinlich nicht so zu erkennen.

HE: Ich weiß auch nicht, ob sich der Abbruch dadurch charakterisiert, dass alle gleichzeitig aufhören. Vielleicht ist es eher so, dass sich das dann einfach, der hört auf und der andere macht noch eine kleine Ecke weiter. Wenn ein Orchester abgewunken wird, dann spielen auch die Geigen gerade nochmal die Phrase zu Ende, und irgendwie franst es dann so aus und versickert quasi. Das wäre vielleicht eher ein Abbruch.

SW: Was sollte da jetzt eigentlich untersucht werden dabei?

HE: Ja es ist eine Fokussierung auf eine Frage, die bei der Improvisation ja wichtig ist, nämlich wie fängt man an und wie hört man auf. Und alles, wo man sich da gemütlich zwischendrin einrichtet, ist da weggelassen.

SW: Ja ging's dann drum, wenn nur Anfänge gespielt werden, rauszufinden, was jetzt da ein Anfang gewesen wäre und eigentlich auch hätte weiterführen können, also was ein geglückter Anfang gewesen wäre oder überhaupt ein Anfang und was ein, was nix war. Also statt das immer auszuführen, dass man da etwas abkürzen könnte, möglicherweise. Das letzte, das war dann ausgeführt?

HE: Ja.

MH: Wir wollten dann schon nochmal richtig spielen. Nur mit Einatmen aufzuhören ist ziemlich ärgerlich. Da muss man schon nochmal spielen, und das hatten wir uns vorher überlegt, dass wir einfach nochmal was ausführen, wenn was kommt, was OK ist und wir denken, das geht jetzt, dann machen wir nochmal was.

SW: Das heißt aber nicht, dass alle anderen vorher nix waren?

MH: Nee, nee. Wir wollten erst mal eine ganze Weile lang nur dies Einatmen, diese Anfänge machen, und dann halt irgendwann was spielen. Wir hätten natürlich zwischendurch etwas länger absetzen können und rumgucken können und sagen: und jetzt! Dann wär's vielleicht deutlicher gewesen, dass es was anders ist. Ein bisschen abgesetzt haben wir ja, ist mir nicht so aufgefallen. Es war schon klar für uns.

KB: Kannst Du vielleicht etwas über Euer Konzept erzählen, Eure Ziele? Ich bin ja kein Musiker, ich bin neu in der Materie. Es würde mir helfen, wenn Du Stichpunkte geben könntest, in welche Richtung Ihr geht und aus welchem Grunde.

HE: Ja, ein zentraler Punkt ist natürlich: es handelt sich um Improvisation. Wobei trotz solcher Vorgaben oder auch Einschränkungen wie bei den Hörnern es ja noch eine Improvisation ist. Das zweite ist, dass die Mittel und das, was diese Improvisation leitet, etwas andere Gesichtspunkte sind, als was man sonst an Improvisation kennt. Also Jazz zum Beispiel ist ja auch improvisierte Musik, und funktioniert nach grundlegend anderen Auffassungen, und die unterscheiden sich vielleicht – mal abgesehen davon, oder wenn ich mal Freejazz hernehme, der ja auch sozusagen kein Harmonieschema hat und so weiter, und auch alle möglichen Spieltechniken verwendet werden et cetera - unterscheidet sich vielleicht im wesentlichen dadurch, dass eine grundlegende Musikhaltung. Im Jazz wird bei sämtlichen, soweit ich das überblicke, bei allen Spielarten geht es eigentlich immer darum, irgendein Gefühl zu transportieren. Und der Freejazz hat als wichtigsten Parameter die Energie, also immer Energie muss da rein gepumpt werden. Man muss sich die Seele aus dem Leib spielen, und es geht also darum, eine emotionale Message rüberzubringen.

Und das ist bei uns nicht so, was nicht heißt, dass das nicht auch passiert, und dass der Hörer dann natürlich nicht auch was Ähnliches empfindet. Uns geht es mehr darum, das herkömmliche Klangmaterial aufzubrechen und das Klangmaterial, was wir erarbeitet haben, was immer haarscharf neben einem Klangmaterial ist, was eigentlich in moderner Komposition oder sonstwo verwendet werden kann, zu benutzen, und das als ein formales Kriterium zu nehmen. Also wir hören unsere Musik sehr stark nach formalen Gesichtspunkten, also nach Strukturen, nach Gestalten musikalischer Art, wir stellen uns nicht vor, dass das irgendwelche Gefühle sind oder sonstige Assoziationen sind, obwohl die Hörer solche Assoziationen sicherlich haben, auch ganz verschiedenartige, das ist auch ganz in Ordnung. Ich glaube, wenn man eine konsequente Musik macht, die man nach solchen formalen Gesichtspunkten selber hört, dass dann ganz automatisch, weil es eine sehr individuelle Sache ist, sich ganz automatisch auch Gefühle mitteilen oder Zustände mitteilen, oder dass das Ganze als solches gesehen auch eine Aussage darstellt. Es ist ja schon eine Aussage, dass man überhaupt mit kaputten Klängen – wir verwenden ja kaputte Klänge oder Klänge, die sich überhaupt nicht genauer fassen lassen – dass man mit solchen Klängen, Abfallklängen versucht, zusammen zu spielen. Das ist ja auch schon eine massive Aussage.

KB: Und damit habt Ihr ein festes Konzept, einigermaßen.

HE: Wenn das ein Konzept ist. Die Frage ist eben ob man, ob das funktioniert, kann man zusammen spielen, wenn man keine festen Regeln hat, es gibt keine festen Regeln bei der ganzen Sache. Also kann man da trotzdem zusammen spielen und wir haben dann, im Laufe der Zeit kam noch eine zweite Vorstellung dazu, nämlich dass genau diese Frage des Zusammenspielens und nicht Zusammenspielens ein Vorgang ist, den wir uns bewusst machen und verfolgen. Also es gibt Phasen, wo man sehr eng zusammen ist, und dann gibt's Phasen, wo plötzlich drei parallel spielen. Wo man, also eigentlich hört man's zusammen, aber plötzlich sind es drei Stränge, und dann ist wieder nur eins gedacht.

Angefangen haben wir aber so, dass wir angestrebt haben, dass eins gedacht wird. Es wird eins gedacht, und zu dritt sozusagen entwickelt, realisiert, und das haben wir auch ziemlich weit gebracht, und das ging soweit, dass sogar Zuhörer berichtet haben, dass wir immer viel zu eng zusammenspielen, warum wir nicht auch mal auseinanderspielen. Eine gute Idee, was aber gar nicht so einfach ist. Man denkt, naja das ist ja viel einfacher, jeder spielt einfach was er will, und dann spielen drei halt so parallel, es ist aber gar nicht so einfach, denn die klingen ja immer zusammen, denn man hört die ja auch immer und gerade weil die Regeln ja nicht so genau definiert sind, dass es gleich auf Anhieb hörbar ist, - wenn ich im Jazz wenn D-Dur angesagt ist und einer spielt Es-Dur, das hört man gleich, oder in drei verschiedenen Tonarten, dann ist das sofort klar – das ist natürlich hier nicht so klar.

CT: Jetzt könnte man etwas ketzerisch sagen, wenn man das auf die Sprache übertragen würde, nur um mal ein Bild zu finden, dann wären das drei Leute, die sagen, wir sprechen zusammen, keiner benutzt ein erkennbares Wort, Gefühle wollen wir nicht ausdrücken, da kann man natürlich ketzerisch fragen, was machen die drei da.

JR: Sprechen, was denn sonst.

HE: Eine hochinteressante Situation, würde ich sagen. Sprechen.

CT: Na schon, was denn sonst, man könnte aber auch sagen, zu welchem Zweck.

JR: Aber es gibt doch die Situation – wir brauchen uns doch nur Diskussionen anzuschauen – da reden drei Leute ganz normales Deutsch, ja, oder Italienisch, oder Französisch, und man spürt ganz genau, sie reden alle drei aneinander vorbei. Sie kommen auf keinen Nenner. Was machen die den anderes? Das wär doch nur ein Symbol dafür, dass es so ist, wie es ist.

HE: Außerdem könnte ich auch schlichtweg sagen: es ist eben leider so, das glauben wir, dass in der Musik heutzutage mehr nicht möglich ist. Vielleicht ist sogar das zu viel, was wir versuchen. Mehr ist sicher nicht möglich.

SW: Da wollte ich bei der einen Sache noch kurz dazwischen fragen: mit den Abfallklängen oder so ähnlich, das finde ich etwas übertrieben. Es klingt doch so ein akademisches, auch an Neue Musik gewöhntes Ohr klingt doch, finde ich, durch, oder? Und auch die Streichinstrumente werden doch, und auch die Klarinette wird nicht ständig zerlegt und die Geige wird nicht zertrümmert oder zersägt. Also ich versteh nicht ganz, was da gemeint ist mit Abfall, es sei denn, es ist gemeint, dass also vom Musikunterricht her Bekanntes eher verlassen wird. Oder dass da manches weggelassen wird.

MH: Du meinst wohl das Geräuschhafte, wir haben ja sehr viel Geräusch.

SW: Ja

MH: und sehr viel, was erst so nach Gequietsche klingt.

SW: Ja

MH: Es sind ja keine schönen Klänge

SW: Zwischendrin ja auch mal

MH: gelegentlich

SW: Sind ja nicht ganz vermieden, oder?

MH: Nee, sind nicht absichtlich ganz vermieden, aber sie sind gegenüber den anderen, gegenüber den Geräuschhaften eben weniger ausdrucksstark. Man kann eben weniger damit machen, auch wenig verändern, so einen schönen Klang kann man weniger verändern als sowas Geräuschhaftes.

SW: Also es wischt meisten mehr. Etwas Huschendes oder Schnelles.

HE: Es ist nicht so sehr das Material als solches. Denn Du hast völlig recht, das wird in der modernen Musik wird heutzutage auch gekratzt, also was weiß ich, überm Steg schräg, solche Techniken sind da auch gebräuchlich, aber trotzdem sind die ... Es ist vielleicht eine Frage der Unschärfe. Also das, was wir verwenden, das ist alles kippelig unscharf und in der Neuen Musik ist genau vorgeschrieben, so jetzt wird mit soundso viel Druck wird mit dem Bogen „Krrrk“ gemacht und das ist dann sozusagen kompositorisch genau gemeint, und so muss das gemacht werden. Und das kommt bei uns nie vor. Die Technik als solche kommt vor, aber das kippt immer und ist unscharf und lässt sich nicht greifen. Also ich hör das, wenn ich zum Beispiel Lachenmann das Quartett, das ja auch viele solche Spieltechniken verwendet, das hört sich sofort schlagartig ganz anders an, finde ich.

SW: Ja, Ihr könnt's halt nicht so (Heiterkeit). Also das Scharfe zumindest. - Scharfe ist auch nicht richtig, also das - Das Vorgeschriebene könnt Ihr nicht so gut ausführen.

HE: Trotzdem hat unserer Musik an vielen Punkten, finde ich, eine ziemliche Präzision.

GW: Es wirkt, ich dachte, als Ihr sagtet, dass Ihr jetzt verschiedene Anfänge probt, da dachte ich eigentlich, wann kommt die Partitur dazu, also als wär's jetzt doch so ein Schritt in Richtung: jetzt wollen wir es doch einmal festhalten. Und da wollte ich fragen, wo ist die Grenze, wo bleibt's dann doch noch eine Improvisation, eine flüchtige, nicht vorgeschriebene.

HE: Naja, es ist ja nicht notierbar, würde ich behaupten.

GW: Na gut, aber wenn man so zusammen sitzt und improvisiert, und sagt dann mal, es gibt da ja solche Clusterübungen, hoch-tief, laut-leise und so. Das kam mir so vor mit den Anfängen: jetzt wollen wir verschiedene Anfänge probieren und wie ich die wahr genommen habe, waren die auch ziemlich in einem Tonbereich, also ähnlich. Wann wird es so, dass es klar ist, wie sie sind?

MH: Es ist schon so, dass bei uns inzwischen in den ersten zwei Sekunden sich etwas einstellt, also das geht unheimlich schnell. Dann haben wir irgendwie aus den drei die da anfangen gibt's dann eins, oder es gibt nicht eins, das gibt's auch. Jedenfalls, das stellen wir sofort fest. Geht das jetzt in eine bestimmte Richtung, ist das alles verschieden, oder so. Und das war natürlich nicht vorgegeben, das war natürlich nicht gesagt, wir machen mal hoch mal tief oder so, sondern was gerade kam.

HE: Das ist auch eine Schwierigkeit bei den Anfängen, also das kann durchaus sein, dass, sozusagen die Gefahr ist sehr groß, dass man jetzt im Grunde genommen den gleichen Anfang immer hintereinander macht, mit leichten Variationen, denn man muss ja innerhalb kürzester Zeit, innerhalb von Sekunden quasi das völlig vergessen, und jetzt wieder wie von frisch völlig neu anfangen. Das ist ja nicht so einfach. Das andere hat man ja noch im Ohr und es hätte ja vielleicht auch noch weiter gehen können und jetzt muss das alles weg und was Neues her, und da ist die Gefahr schon sehr gegeben, dass das dann sehr ähnlich wird. Man muss sich ja jedesmal völlig umorientieren.

GW: Wie macht man das? Ist es dann so schnell möglich, dass etwas ganz anderes kommt?

MH: Am Anfang klappt das besser.

HE: Ich glaube, teils teils, manchmal war's, manchmal nicht.

PW: Was wäre jetzt das Wesentliche eines Anfangs? Bei dieser Art von Musik?

HE: Ja der Anfang ist der, der keine Erinnerung hat.

PW: Das ist mir ganz unklar.

HE: Ja wenn ich anfangen, dann ist sozusagen das Blatt leer, und jetzt setze ich den ersten Punkt. Wenn ich auf dem Blatt schon zwanzig Punkte hab, dann kann ich nur noch einen dazu setzen, und kann nie den Punkt für sich alleine setzen. Es ist immer schon die Historie in gewisser Weise vorhanden.

PW: Aber Ihr habt ja keine Blätter.

HE: Ja, aber der Raum ist das Blatt, und Du setzt einen Ton rein und damit ist etwas vorhanden.

PW: Wo wäre dann ein Anfang misslungen? An welcher Stelle.

HE: Also bei einer Improvisation kann eigentlich natürlich kein Anfang misslingen in dem Sinne, denn Du hast ja immer die Chance, auch einen sozusagen langweiligen Anfang, der kann sich ja auch noch entwickeln. In jedem beliebigen Ding ist ja ein Entwicklungspotenzial drin.

PW: Auf jeden Fall müsste er dann Spannung haben, der Anfang, oder kann man das dann auch nicht sagen.

MH: Spannung glaube ich nicht, im Gesicht vielleicht, oder so. Es muss, wie soll ich das ausdrücken.

TS: Es gehört dazu, dass der Anfang, dass man zufrieden ist mit dem Anfang und nicht das Bedürfnis hat, es muss weitergehen.

CT: Aber das sind jetzt alle Vokabeln, die Gefühl benennen: langweilig, spannend, mein Gesicht, muss befriedigen.

TS: Reine formale Anforderung, nicht Zufriedensein so als Körpergefühl, sondern damit zufrieden sein, dass jetzt der Anfang war und keine Entwicklung, keine Fortführung.

PW: Wie ist jetzt die Verständigung untereinander da drüber? Ist das dann einheitlich? Ich kann's mir schlecht vorstellen, dass das dann einheitlich ist. Also man kann ja auch durchaus ein Gefühl haben im Spiel, dass etwas wie gelungen sei, und ein anderer denkt, das ist misslungen.

MH: Ja, das ist drin.

PW: Und wie wird das jetzt überprüft?

MH: Das ist nicht überprüfbar.

HE: Das kannst Du höchstens hinterher überprüfen. Das hängt natürlich jetzt von den Befindlichkeiten der Personen ab, denn man ist ja nicht immer in der gleichen Verfassung und es kann passieren, dass Du in einer Verfassung bist, wo alles was Du spielst, denkst Du, es ist nix, das heißt, Du kriegst keine Gestalt zusammen.

MH: Gestalt ist das richtige Wort.

HE: Du hast den Eindruck, es ist ein amorpher Brei, und es fällt Dir keine Gestalt ein. Es muss Dir nämlich andauernd eine Gestalt einfallen. Du musst andauernd den Willen haben, eine Gestalt zu formulieren. Wenn Du den Willen nicht hast, dann ist sozusagen, dann wird's ein misslungener Anfang und das Stück entwickelt sich auch nicht, sondern das bleibt dann so eine amorphe Geschichte und hat auch keine innere Spannung.

SW: Aber was rausgekommen ist, ist, dass es, wenn es Anfänge gibt, muss es auch etwas geben, was diesen Anfang entfalten lässt. Also ein guter Anfang ist schlicht das, was sich entfalten lässt.

MH: Entfalten lässt. Das ist gut.

SW: Und was das ist, kann ja ganz unterschiedlich sein. Der eine meint, das lässt sich auf keinen Fall entfalten, der andere meint, da liegt viel drin, auch wenn man noch gar nichts sieht, oder fast nichts sieht, und so weiter. Das ist dann auch eine Frage des Ensembles.

HE: Es passiert auch beim Spiel durchaus, dass zwei denken, auch unterwegs, dass zwei denken, an der Idee oder Gestaltidee lässt sich was machen, die lässt sich weiterführen, und der dritte kann damit überhaupt nichts anfangen. Dann hört der einfach auf, sagt, na die finden da offensichtlich was, und dann machen es zwei weiter, und dann steigt der auch vielleicht wieder ein oder so. Das kommt durchaus auch vor. Oder der klinkt sich einfach aus und sagt, ich studiere jetzt mal, wie eine Saite auf das und das reagiert.

SW: Das könnte auch spannend sein. Dann müsste allerdings einer anfangen. Also wenn so ganz geschwind alle drei immer auf einmal, dann geht das ja nicht.

MH: Doch, das ergibt sich ja dann. Während dem Spiel. Dass einer aussteigt.

HE: Dann läuft das parallel.

SW: Ja ich hatte die Idee, es könnte auch spannend sein, das setzt dann auch an dieser letzten Sache an, wo diese kurzen Geschichten sind, dass zweien nichts einfällt, und jetzt dem ersten fällt was ein. Jetzt fängt er an zu spielen. Und bis jetzt der zweite anfängt, müsste er eigentlich erst mal warten, ob das was ist, wo man dazu stoßen kann sozusagen. So dass es also auch, aber das ist zugegebener Weise ein Gedanke von mir, der mich beschäftigt, dass es ein Solo bleiben könnte. Finde ich immer sehr reizvoll beim Ensemble. Also nicht nur zwei, sondern auch nur eine, einer.

HE: Wir haben uns das im Prinzip auch schon vorgenommen, dass man, wenn einer unterwegs, das muss ja nicht am Anfang sein, das kann ja unterwegs auch passieren, er sozusagen meint, er hätte da jetzt nichts beizutragen oder es liegt ihm nicht oder sonst was, dass der einfach aufhört. So dass dann im Extremfall nur noch einer spielt oder gar keiner mehr.

SW: Der Haydn hatte ja schon die Idee, aber zu schematisch.

HE: Die mussten gehen, das ist der Nachteil.

MH: Ich denke, wenn einer anfängt, dann definiert der so stark das, was gespielt wird, dass die anderen große Schwierigkeiten haben, die müssen sich auf jeden Fall im Verhältnis zu dem, der schon spielt, definieren, dagegen oder dazu. Und wir fangen auch unter anderem – wir haben das zwar nie diskutiert, warum – aber ich denke, wir fangen auch immer deshalb zusammen an, weil wir wirklich mit drei Strängen anfangen wollen. Und dann sehen, was passiert mit diesen drei Strängen. Geht's zusammen, geht's nicht, bleiben es drei, oder trifft es sich irgendwo. Und das finde ich im Augenblick viel spannender als jetzt fortwährend gemeinsame Gedanken zu formulieren. Das Hin und Her finde ich im Augenblick am Spannendsten. Das wäre sicherlich schwerer, wenn man hintereinander weg anfangen würde, dass einer was vorgibt, und die anderen einfallen sozusagen.

PW: Also "gemeinsamer Gedanke" wäre dann jetzt nicht, verstehe ich dann wie eine Art Symbol "Gedanke".

MH: Ja.

PW: Also nicht sprachlich jetzt gefasst als Gedanke, sondern Gedanke als etwas sich im Spiel Ereignendes, das so etwas ähnliches vielleicht sein könnte wie ein Gedanke.

HE: Gestalt eigentlich.

MH: Gestalt ist richtig.

PW: Mir ist das auch halt noch diffus.

HE: Also ich habe sehr präzise Vorstellungen davon, was musikalische Gestalt ist. Die kann man natürlich jetzt in mannigfaltigster Weise formen, genau wie ich eine Skulptur mit verschiedensten Materialien, da gibt's 'ne ungeheure Bandbreite, als Marmor im Block oder als Strippe von hier nach da, also alles Gestalt und geformter Raum, und so ist es hier geformte Zeit. Ich habe da ein starkes räumliches Empfinden dabei.

PW: Es ist nur ein Unterschied, wenn ich jetzt etwas habe, was geformt da steht, sehe ich das so, wie es ist dauernd so. Aber ich müsste jetzt, um mit Dir über irgendeine Gestalt die Du gespielt hast, um mit Dir über eine bestimmte Gestalt sprechen zu können, müsste ich sagen diese dort, um neun Uhr zweiunddreißig so und so viel Sekunden hast Du die Gestalt gespielt, mit der und der Ausprägung: wie ist die jetzt gemeint. Also um mich mit Dir darüber zu verständigen. Insofern finde ich das etwas schwierig, dieses Bild.

HE: Das ist eben die Musik. Die ist flüchtig. Das ist eine flüchtige, aber eine Gestalt, die sich eben in der Zeit entwickelt.

PW: Da bin ich ja ganz mit einverstanden.

SW: Aber das stimmt ja gar nicht, was Du sagst, weil in der Erinnerung haben wir ja alle in etwa das gleiche gehört.

CT: Ja sicher nicht.

SW: Doch. Aber natürlich.

PW: Aber das ist auch nicht, was ich meine.

SW: Aber was gespielt worden ist, haben wir alle gehört.

PW: Das bestreite ich auch nicht.

SW: Also sind wir in der Erinnerung dessen, was gespielt worden ist, auch mit den Spielern gleichauf.

CT: Das ist ja ein Trugschluss. Das war vorhin das Beispiel mit der Schwafelrunde, das passiert ja dauernd, dass die Leute miteinander reden, und merken gar nicht, dass sie alle aneinander vorbeischießen. Warum soll das mit Musik anders sein. Dass einer was spielt und zwanzig Leute hören es gleich, zwanzig Versionen denk' ich, mindestens.

SW: Nicht hören ist, weiß man ja, immer das gleiche. Was gespielt worden ist, haben wir ja alle gehört.

PW: Die Frage ging doch an etwas Bestimmtes innerhalb des Spiels, wie man sich da eben drüber verständigen kann. Dass wir das gehört haben alle, das ist ja klar, das ist ja fast eine Tautologie, das zu sagen, weil eben alle hier waren, die jetzt hier sind, waren vorher schon da und haben's gehört. Und ich frage ja nach einer bestimmten Ausprägung von Gestalt an einem bestimmten Punkt, wie die eben gemeint sein könnte, wenn ich mich mit Dir darüber verständigen könnte, das war ja schon das Problem eben, dass es schwierig ist, überhaupt herauszufinden, und zu der zu sagen, wie ist die gemeint, so etwas, was sprachlich man Gedanke nennt.

HE: Ja suchst Du jetzt ungefähr etwas wie: was wolltest Du mit dieser Skulptur ausdrücken, oder so?

PW: nein, nein. Dann komm ich natürlich auf die formale Frage zu sprechen. Was bedeutet der Gedanke in der Improvisation, was bedeutet der auf den formalen Zusammenhang hin gespielt.

HE: Einen formalen Zusammenhang in dem Sinne gibt's ja nicht. Es fließt ja in der Improvisation, das heißt, es gibt keinen formalen Zusammenhang, der zum Beispiel auch sagen würde, da ist jetzt was richtig, weil es da hingehört, da ist was falsch, weil es nicht hin gehört. An jeder Stelle hast Du die Option, dass es so oder so hingehen kann. Die Untersuchung geht vielleicht dahin: kann ich überhaupt mit solchen amorphen Mitteln, die wir ja, wie festgestellt, haben, kann man mit solchen amorphen Mitteln überhaupt eine erkennbare Gestalt formulieren. Mit der bezwecke ich erst mal gar nichts auszudrücken. Es ist, wenn Du so willst, ein reines Spiel, eine Form, eine Gestalt zu schaffen, die es so noch nicht gegeben hat. Von der man nur mitbekommt: aha, die ist jetzt so gemeint, und dann ist die gelungen.

SW: Ja, aber ganz wichtig ist, dass man - und da hat der Peter mich jetzt abgebügelt völlig unnötiger Weise - ganz wichtig ist, dass man die Sache gehört hat. Das ist das Entscheidende, dass es nicht in ein Wahrnehmungsproblem übergeht, ein psychologisches Problem, wo jemand gesessen hat oder in welcher Stimmung jemand reingekommen ist, dass das, was herausgebracht wurde, die Sache ist. Das ist das Entscheidende.

JR: Wäre da nicht auch der Mut erforderlich aus dem Publikum heraus und das wäre da ja auch durchaus möglich. Also wenn einer um neun Uhr dreiundfünfzig, hast Du gesagt, ist die Gestalt da gerade über die Bühne gelaufen, jetzt hätte ich gerne mal mit Dir darüber gesprochen, dass man das unterbricht, dass man einfach sagt: Halt! Moment! Da, die Gestalt, die war jetzt für mich wichtig. Das wäre doch mal zum Beispiel mal interessant.

PW: Das habe ich ja nicht gesagt, das ist ein Missverständnis. Das habe ich ja nicht gesagt.

HE: Eine sehr interessante Sache.

PW: Aber das war etwas, das ich nicht gesagt habe.

HE: Das ist eine gute Idee, das machen wir das nächste Mal.

JR: Also das würde ich vorschlagen.

SW: Diese Präzisierungen von neun Uhr soundso gehen ja, da müssen wir uns doch klar sein, das sind doch alles Erinnerungen an Aufnahmetechniken, also gemeint ist natürlich, man hätte jetzt ein Band, und das lässt man jetzt zurücklaufen, und hört sich das an oder schaut sich das an, es gibt ja wahrscheinlich jetzt ein Band,

CT: Dann wären wir ja bei Komposition plötzlich.

SW: Aber das ist ja nicht gemeint, dass wir hier in einem Studio sitzen, auch wenn es eine Aufnahme gibt, nehme ich an, wir sind ja nicht im Studio, sondern gemeint ist ja das, was –also wenn es sich um Improvisation handelt – das, was vorhin gespielt ist und was wir gehört haben. Das war es. Das ist ganz wichtig.

HE: Deswegen meint er ja, dass man sozusagen unterbrochen werden kann, man sagt: jetzt gerade das wollen wir mal untersuchen.

SW: Das wäre ja eine ganz andere Situation.

HE: Das war ja der Vorschlag. Da sage ich: das ist eine sehr interessante Idee.

JR: Die Idee kam mir jetzt nur, weil Du ja vorher gesagt hast, oder Ihr insgesamt ja davon ausgeht: Ihr fangt an und wisst nicht so recht, wann's aufhört, und dann gibt's einen Bruch und Schluss. Der Bruch muss ja nicht unbedingt von Euch ausgehen. Ich finde das legitim, wenn irgendjemand um neun Uhr dreiundfünfzig sagt: das war jetzt aber, Halt! Stehenbleiben. Also kann man das ja schon mal anhalten, das Ganze. Das wäre ja durchaus möglich. Richtig ist das trotzdem. Und dann kann er ja seine Gedanken vortragen. Das fände ich wesentlich besser als wenn man hinterher sagt, ich weiß zum Beispiel wirklich nicht mehr, wer eigentlich den ersten Punkt gesetzt hat heute Abend, auf dem Papier.

SW: Dann könnten andererseits auch alle mitspielen. Das ist dann eine Ausweitung, die die Ausarbeitung dessen, wo wir ja auch ein Ergebnis gehört haben der Zusammenarbeit, wieder auswischen würde. Das wäre doch schade. Vielleicht im zweiten Teil, wenn alle jetzt Instrumente dabei haben: ich weiß nicht, ob das wirklich zu erfreulichen Ergebnissen führen würde

JR: Durchaus, das kann durchaus klappen, also wenn er schon von Abfall gesprochen hat, warum soll da nicht noch ein bisschen Abfall dazu kommen.

HE: Bei den kurzen Sachen würde es sich ja ganz zwanglos ergeben, das sind ja immer die Pausen dazwischen, und dann hätte man immer die Pause, um zu entscheiden, nehmen wir das jetzt, oder übergehen es und nehmen noch einen. Andererseits gehe ich natürlich schon davon aus, dass man sich ein bisschen was merken kann irgendwie. Es ist ja nicht so, dass man alles völlig vergessen hat. Was Du gesagt hast, ist genau das, was ich mit den Gefühlen und dem Ausdruck angesprochen hatte, nämlich die Sache so zu hören, wie sie ist. Eigentlich. Ich hab, wenn ein Hörer jetzt Assoziationen hat, hab' ich nichts dagegen, aber so wie die Sache gemeint ist, ist sie zu hören, so wie sie ist. Und das heißt, ich würde erwarten, wenn ich selber so eine Musik höre, dann erwarte ich, was geht in der Musik eigentlich vor. Was passiert da mit Tönen, was machen die denn, klingt das zusammen so auf den ersten Blick und wenn ja, warum eigentlich, wenn nicht, warum nicht, oder worum geht's da überhaupt, wonach richten die sich und warum spielen die überhaupt so eigenartig, wie ich es eigentlich nicht gewöhnt bin. Worum handelt es sich so. Das wäre so die Sache. Die Sache so wie sie ist. Es ist keine überfrachtete Ideologie oder Message oder sowas dahinter.

CT: Also alle diese Entscheidungen sollen ohne Gefühl stattfinden, das bezweifle ich.

SR: Das bezweifle ich auch.

CT: Das bezweifle ich auch, dass das für den Zuhörer möglich ist. Und halte das für pure Rhetorik, dass Ihr nicht in Euren Assoziationsreihen, denn anders könnt Ihr nicht überhaupt Töne von Euch geben, oder Dinge tun, dass dort nicht Gefühle eine Rolle spielen. Und zwar gerne ästhetische oder formaler Art.

HE: Aber was ist ein Gefühl formaler Natur?

CT: Naja, ich antworte eigentlich nur auf das, was vorhin gesagt wurde: Gefühle spielen keine Rolle. Aber formale Entscheidungen werden trotzdem getroffen.

HE: Ich habe nicht gesagt, dass die überhaupt keine Rolle spielen natürlich, denn diese Musik ist ja eine sehr individuelle Angelegenheit von den drei Spielern und natürlich können wir uns als Personen da nicht ausklücken, im Gegenteil, man ist da als Person ja viel exponierter als wenn ich Mozart spiele, wo ich sagen kann, also ich bin ja nur der ausführende Diener. Das spielt natürlich immer mit. Nur, wir hören, glaube ich, zumindest für mich gilt das, keine Assoziationen. Ich spiele wirklich nur die Musik, also was sie ist. Aber ich assoziiere da keine Vögel oder rauschende Bäche.

GW: Ja sowas nicht, aber es kommt schon, es kommen schon verschiedene Gemütsregungen zustande, denke ich.

MH: Ja natürlich. Wir sind ja keine Roboter.

CT: Das wird ja Zeit, dass das mal gerade gestellt wird.

MH: Wir versuchen keine Stimmung herzustellen.

GW: Keine Stimmung draußen in der Natur am Waldesrand oder so.

MH: Nee, auch sonst. Wir versuchen nicht zu dritt so eine Stimmung, so einen Klangteppich, sowas.

GW: Aber gerade bei diesen beiden Blasinstrumenten, als die beiden zusammen gespielt haben, gab es viele Momente, in denen es fast ironisch ...

CT: Komik.

GW: Ja, Komik. Auch dieser lange Ton, und dann das drüber, das bewirkt, dass man das nicht nur nüchtern sieht. Dass ich nicht nur höre, da ist ein langer Ton und ein kurzer, und da kommt jetzt ein Tiefer, und der versucht irgendetwas damit zu machen.

WR: Das war schon eine zusammenhängende, über lange Phasen zusammenhängende Geschichte.

GW: Ja, aber sie bewirkt auch sonst noch was.

TS: Das kann bei jedem bewirken, was es will, aber ich hab nicht im Gefühl, was Du da scheinbar bei Dir gefühlt hast, ironisch oder Wut.

GW: Nicht ganz durch, aber ab und zu, wenn solche Muuu-Töne an einer gewissen Stelle kommen, konnte ich mir ein Schmunzeln nicht verkneifen.

SW: Sollte man bei den Gefühlen nicht doch es aussprechen und sagen, es gibt ja Filmmusik.

TS: Man kann höchstens sagen, ich brauche jetzt viel Kraft, aber dass das Wut ist ... Das Theatralische, darum geht's gerade. Nicht Gefühle, sondern Theaterspiel.

DL: Das ist vielleicht mehr wie das Benutzen der Farbpalette des Malers, welche Farben Du auswählst und zusammenfügst.

GW: Dass gewisse Sachen was in mir hervorrufen, das könnt Ihr gar nicht bewusst machen, aber das kommt.

X: Ja, ja, sonst hättet Ihr's falsch gemacht.

SW: Darf ich nochmal kurz anknüpfen an der Filmmusik. Also wir sind doch, ich weiß nicht, wer da ist, der nie Filme oder Fernsehen sieht, wir sind doch einfach gewohnt, und es ist doch enorm intuitiv, dass bei jedem billigen Krimi, wenn die sentimentale Ecke kommt, kommt eine bestimmte Art von Musik, wenn's spannend ist, also die Verfolgungsfahrt kommt, kommt eine bestimmte Art von Musik, und wenn jemand erschossen worden ist, kommt auch eine bestimmte Musik. Also man kann ja nicht so tun, als gäbe es das nicht. Dieser unglaubliche Missbrauch von – wenn's Gefühle sind – vielleicht ist es besser von Stimmungen zu reden. Das ist doch das, was hier in keiner Weise stattfindet. Und auch nicht beabsichtigt ist. Also es ist keine Illustration von bestimmten, ja vielleicht sogar Zuständen fast. Jedenfalls irgendwie vergleichbar mit dieser schmutzigen Arbeit in diesem ständigen Filmmuzak.

WR: Jetzt möchte ich doch mal fragen: Wenn es schon konkrete Vorstellungen gibt über den Inhalt der Gestalten oder die Stilelemente der Gestalten, wie Sie vorhin sagten, Sie hätten präzise Vorstellungen, was die Gestalt ist: was sind denn die Elemente für eine Gestalt? Zumindest Ihre, wenn's schon keinen Konsens gibt.

HE: Ja das Material sozusagen ist vielfältig, kann vielfältig sein.

WR: Was definiert eine Gestalt?

HE: Es kann was Langgezogenes, was Clusterähnliches sein, es kann etwas sehr kurz Bizarres sein. Was wichtig dabei ist, zumindestens im Augenblick, dass die Gestalt von drei Leuten als eine Gestalt gedacht und gespielt wird.

WR: Liegt die Betonung auf "gedacht" oder "empfunden" wird?

HE: oder empfunden, na ja, "gedacht" sage ich deswegen, dass alle drei sich bewusst sind, dass sie jetzt an einer Sache, dass jetzt eine Sache gemacht wird und nicht drei Sachen gemacht werden.

WR: Wenn es keine formalen Kriterien gibt, die ja explizit ausgeschlossen sind, dann kann's doch nicht sein, dass Gefühle keine Rolle spielen, denn das ist doch das Einzige, was bleibt. Man kann dann solche Gestalten nicht denken, man kann sie empfinden, und Empfinden hat was mit Bauch zu tun. Wenn die drei Spieler der Ansicht sind, dass das eine Gestalt ist, mindestens die drei, dass sie das Bedürfnis haben, nun ist der Anfang gelungen oder nicht, und jetzt brechen wir ab. Dann weiß ich nicht, wo da wirklich die Abstraktion so vollständig auf die Töne liegt, ja, die Abstraktion von den Tönen liegt.

HE: Es gibt ja Phasen, und das machen wir ja mittlerweile, wo man das, was sich abspielt als drei Stränge hört, und dann geht's aber plötzlich, merkt man, gibt's nur noch eine Sache, die von dreien gespielt wird.

WR: Womit? Mit dem Kopf, mit dem Bauch, oder mit was? Was sind Kriterien dafür, dass die drei.

HE: Das ist eine Gestaltwahrnehmung. Wie nehme ich eine Skulptur wahr? Das bezeichne ich als eine Gestaltwahrnehmung. Das ist sozusagen vor den Gefühlen, das ist erst mal noch keine ...

ER: eine Art von Erkennen? Auch aus Erfahrung?

MH: HE: Ja

ER: Also sozusagen mit Erfahrung, das kann man wahrscheinlich nicht ad hoc sofort: aah, das geht und das und das, und dann hat man's aus Erfahrung, aus Zusammenspiel.

MH: Wir spielen jetzt so lange zusammen, dass wir schon ziemlich ahnen können, was wann kommen könnte. Es kann auch ganz anders sein, aber es spielt schon eine große Rolle, dass wir das kennen, das ist richtig.

GW: Und dass Ihr wisst, dass Ihr das wieder so herstellen könnt, was mal war.

MH: Also wir machen es nie. Wir machen es niemals.

GW: Nicht Ton für Ton

MH: Wir gestalten inhaltlich, also was da gelaufen ist, darüber sprechen wir eigentlich nur, wenn wir uns unterhalten, strukturell. Wie ist das abgelaufen, oder welche Strukturen haben sich eingestellt, aber nicht, was haben wir da ausgedrückt. Haben wir nie gemacht.

HE: Es gibt mittlerweile so eine Art Repertoire natürlich, es gibt Klassen von solchen Gestalten, die wir alle so in etwa im Griff haben, die alle vorkommen, natürlich nicht präzise vollkommen identisch, aber so Familien sind, ob das jetzt langgezogene Cluster gibt es, kurze Einwürfe, welche, die lange Spannungsbögen haben. Wenn man Jahre zusammen spielt, dann entwickelt sich das halt. Die Gefahr dabei ist, dass man sich auf die, dass man auf die eingefroren wird.

PW: Die nennt Ihr dann auch Gestalten? Diese? Oder ist das schon mehr? Geht das über den Begriff der Gestalt hinaus?

MH: Das ist eher weniger, das ist Material.

HE: Meint Ihr jetzt bestimmte, ob es sozusagen in unserem Spiel der letzten Jahre, ob man die benennen könnte letzten Endes?

PW: Nein nein, ich glaube, das war schon die richtige Antwort. Dann wäre ja die Frage, wie das dann übergeht von so Clusterähnlichem, wie sich das bildet zu einer Gestalt im Spiel.

HE: Einen Cluster würde ich als eine Möglichkeit einer Gestalt ansehen, kann für sich schon gelten. Ob sich der jetzt weiter entwickelt als zusammenhängendes weiter oder ob er einfach durch was Neues abgelöst wird, das kann so oder so passieren.

PW: Weil Du hast es gerade Material genannt, und Du nennst es Gestalt dann.

[Marit meint Material im Sinne von Spielmaterial, daher Repertoire, nicht Klangmaterial]

MH: Also ich denke, was wir so kennen voneinander, was da so passieren kann, das ist also Material ... Repertoire vielleicht. Das ist das, woraus wir schöpfen, was sich aber ganz oft verändert. Wenn es sich nicht mehr verändern würde, dann würde es ziemlich langweilig für uns. Dann wäre die Spannung raus.

PW: Ihr könnt's ja dann irgendwann aufschreiben. Ich meine, wenn es sich nicht mehr verändert, das meine ich.

MH: Wenn es sich nicht mehr verändern würde, es ist nie genau das gleiche, es ist wie der Hans sagt, eher so ähnliche Verläufe. Es gibt ähnliche Verläufe. Wenn wir spielen und jetzt kommen nur ähnliche Verläufe, die wir schon kennen, dann empfinde ich das als relativ misslungen, irgendwie kein Saft drin. Dann passiert nichts Neues, dann passiert nichts Spannendes. Wenn wir nur jetzt eins ans andere reihen würden, was wir so kennen, wie das ist, wenn sich da so etwas aufbaut, und abbricht, oder nicht abbricht, oder irgendwie ausläuft, also das würde nicht reichen.

HE: Ein Grundsatz im Spiel ist, dass man sich nie auf das, und das ist natürlich der Grund überhaupt für die ganze Musik, dass man sich nie auf das zurückbeziehen darf, was existiert. Man darf sich nie zurücklehnen und sagen, das haben wir jetzt in der Scheuer, und das können wir nach Belieben rausziehen. Das darf nie passieren.

SW: Im Grunde genommen beschreibst Du doch mit "Gestalt", dass es keine Elemente gibt, die Töne sind, im Sinne von Fis oder G. Also es ist ein Zustand, in dem die Töne, also das wohltemperierte System, oder die Noten, sich entzogen haben. Das ist doch gewissermaßen, wo Ihr einsetzt, oder wohin Ihr gekommen seid. Und es gibt aber keinen Ersatz dafür im Sinne dass man sagt, macht mal halt Striche, Linien, dann kann man's auch wieder notieren, oder kann man's auch wieder spielen. Sondern es gerät eben in diese, deswegen fand ich das den spannendsten Begriff, es gerät in diese Unschärfe – klingt ein bisschen physikalisch, aber man könnte fragen, hat es da was zu tun mit dem physikalischen Begriff – aber vielleicht könnte man da noch viel mehr draus gewinnen. Was ist in so einem Zustand dann das, was herausgearbeitet werden kann, wenn es sozusagen auf dem Glatteis ist.

HE: Ja.

SW: Also das Wischen, von dem ich vorhin gesprochen hab, hängt vielleicht auch mit dem Glatteis zusammen. Da kann man nicht so gut bestimmte Schritte und Entfernungen setzten, Intervalle und so weiter.

Ob Du mit dem Begriff der Gestalt sehr glücklich liegst, weiß ich nicht. Ich kenn mich da zu wenig aus, aber der hat in der Psychologie so eine enorme Bedeutung. Dann gab's mal eine Gestaltpsychologie, ich weiß nicht, wie die alle hießen, Köhler und Wertheimer, glaube ich, eine ganze Schule, Leipziger Schule glaube ich, die auch neuerdings eine Rolle wieder spielt. Also da weiß ich nicht, ob das in dem Sinne gemeint ist.

HE: Nee, tut es jetzt nicht, ist völlig ungelehrt so eine subjektive Empfindung von mir. Auch wenn ich die Musik höre, ich eine ganz räumliche Vorstellung davon habe, was da abläuft, und es kann eben nur sein, dass das zwischendrin ja so irgendwie, dass man das Gefühl hat, ah, jetzt sind da mal gerade drei so verschiedene Sachen, die ablaufen, und da ist es diffus, passiert nichts, ist also sehr amorph, und dann plötzlich wird es wieder sehr greifbar und vollkommen prägnant, obwohl nach wie vor die Mittel ja das Unschärfe haben. Aber das Unschärfe ist eben das, ich glaube, mehr hat man eben nicht. Wenn man überhaupt das hat, was wir verwenden, vielleicht ist das auch schon zu viel.

SW: Naja, man könnte aber aus dem zweiten Stück, fallen mir so ein, zwei Beispiele nennen, also das eine ist doch, es schien so als würdest Du da immer den gleichen Ton spielen, aber wenn man genauer hingehört hat, konnte es doch nicht der gleiche Ton sein. Auf jeden Fall wäre es unmöglich gewesen, selbst mit Stimmgabel daneben, den irgendwo zwischen die fünf Notenlinien zu zeichnen. Und dann fand ich ganz spannend, ich weiß nicht, wieweit das überhaupt aufgefallen ist, ziemlich am Ende, hat der Thomas dann mal die Klappen bewegt. Und da klang so etwas wie eine fast wie eine Tonleiter so einen Moment lang an, so bestimmte Schritte, und es war aber ganz klar, dass das eben nicht Tonleiter ist. Das fand ich also ausgezeichnet. Dass das also möglich war, diese Spannung so aufzubauen. Wisst Ihr, was ich meine?

HE: Ja. Das war nicht explizit angestrebt, das hat sich so ergeben.

SW: Ja

TS: Was Du sagst, das heißt für mich, es ist möglich, die Bereitschaft, Töne als Tonleiter zu erkennen, zurückzudrängen, so dass man irgendwie gar nicht mehr darauf aus ist, sowas zu hören, sondern, so wie vorher die Pausen größer waren, das auch irgendwie vereinzelt Töne zu sein hatten, obwohl sie nacheinander ...

SW: Das hat dann ein längeres Rohr, wenn man da so ein Ventil öffnet, und dann klingt das auch tiefer.

TS: Ja, das sind Halbton und Ganztonschritte bei den Ventilen, und das gibt dann Tonleitern und davor waren's wahrscheinlich so große Naturtonsprünge, weil ich hab auch irgendwas gedrückt, glaube ich, ja, und die haben uns auch die Peinlichkeit erspart, dass ja die Instrumente gleich gestimmt sind, so wie bei leeren Geigensaiten der eine Ton immer kommt. Also habe ich ein Ventil immer festgeklemmt, dass also mal grundsätzlich die Stimmung anders ist, das lässt sich da machen, weil die so alt und ingerostet sind, eins von den Ventilen hab ich so, dass das Ganze sich eine ganze Terz runter stimmt, und dann halt vermieden, die reinen Naturtöne anzublase, indem ich mehr so zufällig gedrückt hab oder losgelassen, dass es halt immer danebenliegt. Sonst kommt nämlich immer dieses Halali raus.

SW: Das große oder kleine Halali?

HE: Ja wenn keine weiteren Anmerkungen oder Fragen sind ...