

Zum Unterwegs sein, zum Wandern, zur Bewegung gehört deren Gegenteil: Stehen bleiben, Stillstand, Verweilen, Dauern. Zum Phänomen solcherart Entschleunigung in der Musik, die besonders auffällig bei Komponisten der Wandelweiser-Gruppe zu einer jeweils eigenwilligen musikalischen Ästhetik entwickelt worden ist, baten wir Antoine Beuger und Jürg Frey um ein Gespräch mit dem Vorschlag, für Positionen über den musikalischen Sinn und rezeptiven Nutzen solcherart von Entschleunigung nachzudenken.

(Die Redaktion)

Antoine Beuger: Dieser Begriff von Beschleunigung oder Entschleunigung hat offenbar in der Musik noch nie eine Rolle gespielt, weil es in der Musik nie darum geht, etwas so schnell wie möglich fertig zu bringen, und insofern ist die ganze Thematik keine musikalische Thematik ...

Jürg Frey: ... es ist eine gesellschaftliche Thematik. Heute gibt es ein Bedürfnis, Hektik zu vermeiden. Aber in der Musik bedeutet Hektik nicht Stress, den man vermeiden sollte. Es ist nicht eine Situation, die man entschleunigen sollte, damit sie dadurch besser wird. Hektik in der Musik ist eine Form von Ausdruck, der auch erwünscht und sinnvoll sein kann.

J. F.: Mich interessiert, dass es hier grundsätzlich eine Frage nach dem Tempo gibt. Als wir uns vor zwanzig Jahren kennenlernten, haben wir beide eine Musik geschrieben, die überhaupt kein Tempo hatte. Da gab es nichts mehr zu entschleunigen. Wir hatten damals Musik geschrieben, die ein Stillstand ist. Als ich gemerkt habe, dass Stillstand in der Musik nicht nur die Fermate ist, dieses kurze Innehalten, sondern dass es ein Zustand ist, der auch zehn oder dreißig Minuten dauern kann, da habe ich alles von einer anderen Seite her angeschaut. Ich habe gemerkt, dass Stillstand etwas ist, das als Zustand ein Stück ist. Und es war ein Erlebnis für mich, jemanden wie dich zu treffen, der von ganz woanders her kam, aber an einem ähnlichen Ort stand. Ich denke da bei dem Begriff Stillstand an deine *Marcia Hauff*-Stücke, diese Partituren, die aus Punkten bestehen, die jeweils einzelne sich immer wiederholende Klänge sind. Jede Seite hat ein gleichbleibendes Tempo, und es erscheint alle acht Sekunden ein Klang. Ich erlebte das als Stillstand, nicht als regelmäßiges Pulsieren. Für mich sind diese Stücke beim Spielen nicht eine gehende Musik, die Töne sind eher wie Teilchen, die im gleichen Abstand erklingen mit einer Pause dazwischen, und dann gibt es Flächen, wenn die Teilchen nicht mehr auf-

Antoine Beuger, Jürg Frey

Langsam gehen und spähen

Zeit als Stille, Bewegung oder Raum – ein Gespräch*

tauchen. Akustisch gibt es den Unterschied zwischen Klängen und Stille, aber ebenso sind die beiden Teile, ob sie jetzt Klang oder Stille beinhalten, sehr nahe beieinander.

A.B.: Diese Musik war inspiriert von dem Film *Gabriel* von Agnes Martin. Es gibt in diesem Film zwei »Zeitbilder«. Immer wieder sieht man einen Jungen, der vom Strand in die Berge geht, in einem regelmäßigen Gang. Es ist immer ein Panoramabild, man sieht den Jungen in der Ferne und man sieht das Gehen, diese regelmäßige Bewegung. Und dann gibt es andere Bilder, da ist die Kamera auf eine Blume oder auf Wasser gerichtet, da ist keine Bewegung. Das ist der gedehnte Moment, man steht still, schaut etwas an. Mir sind bei diesem Film die zwei Möglichkeiten des musikalischen Zeiterlebens klar geworden: Zeit als Bewegung einerseits, Zeit als gedehnter Augenblick andererseits. Es ist einfach still oder es gibt einen langsam pulsierenden Klang. Dadurch konnte ich die Stille, diese Zeit ohne Bewegung, einfach Stille sein lassen.

J.F.: Und die Zeit vergeht von alleine. Im Gegensatz zu meiner Situation: Es gibt ja aus der gleichen Zeit dieses Stück von mir, *St. Dizier-L'Evêque, Lagrange, Chaux, Felon*, das sehr ähnlich klingt, es gibt einzelne regelmäßige Klänge mit Pausen dazwischen, aber die Notation ist komplett anders, ist kein Gitter, sondern eine Linie, auf der die Klänge in Noten notiert sind. Es ist ein Weg, ein Gehen, bei dem man sich immer wieder entscheidet für diese oder eine etwas andere Richtung. Und es ist ein Durchschreiten des Raumes, auch beim Komponieren. Wenn man einen Ton an den andern reiht kann man sich immer fragen, ob jetzt noch einer kommen soll. Die Stille, in der die Zeit von alleine vergeht, ist immer nahe. Und diese subtile Trennung zwischen Nichts und einem einfachen Material, das in der Zeit ein Gefühl für Tempo hervorrufen kann, hat mich immer fasziniert, gerade weil unsere Partituren so unterschiedlich aussahen, aber an einem ähnlichen Punkt laborierten.

* Das Gespräch fand am 4. Juni 2014 statt.

A.B.: Wenn man versucht zu finden, was eine musikalische Situation ist beziehungsweise was eigentlich passiert, wenn Musik stattfindet, dann ist es zuerst einmal so, dass ein paar Menschen Zeit zusammen verbringen. Und die Musik koloriert dieses Gemeinsam-die-Zeit-Verbringen und sie beginnt, diese gemeinsam verbrachte Zeit zu prägen. Auf welche Art ist man zusammen, ist man rein hörend, ist man im Zustand des Stillstandes, tut man hie und da etwas? Eigentlich ist das eine körperliche Frage. In der Musik selbst gibt es ja keine Bewegung.

Aber man kann sich fragen, wie man sich zu dieser Musik bewegen würde. Es gibt Musik, zu der würde man sich gar nicht bewegen, man sitzt auf dem Stuhl oder steht still, und dann gibt's Musik, die einen dazu anregt, sich auf eine bestimmte Art zu bewegen. Und was uns hier interessiert, ist dieser Punkt zwischen still sitzen und einer kaum merklichen Bewegung, man ist ein bisschen in Bewegung, aber es ist keine Choreografie, die man von außen sehen könnte.

J.F.: Wenn ich mich jetzt an Deine Musik erinnere, dann sitze ich still, aber die Musik steht trotzdem nicht still.

A.B.: Nein, aber man sitzt auch nicht ganz still, vor allem bei den neueren Stücken nicht, in denen ein melodisches Element hineinkommt. Man bewegt sich nicht, aber man gerät innerlich in Bewegung, das ist körperlich spürbar. Und dann gibt es auch Stücke, da ist das nicht so spürbar, da ist man eher der Beobachter, da empfindet man es auch als angemessen, seine innere Bewegung noch mehr zurückzunehmen, so dass man gerade noch atmet.

J.F.: Und dann tauchen in deinen späteren Stücken die Melodien auf, und jetzt gibt es fast ein Gefühl für Tempo, jedenfalls für klar gerichtete Bewegungen. Und für mich ist es spannend zu beobachten, wie du jetzt in den ganz neuen Stücken diese Bewegung von der Melodie wieder loslässt, um sie in das Innere der Komposition hineinzulegen. Das habe ich so erfahren bei den Aufführungen deiner *méditations poétiques*. Da gibt es keine Melodie, aber das Stück gibt in der Bewegung klaren Tendenzen nach, es wird ein bisschen schneller, es gibt diese oder jene Richtung in dem Stück, dann wird es wieder ausbalanciert oder es wird ganz still. Es gibt also eine Art Energie, mit der sich das Material da und dort hin bewegt, ohne dass ich als Spieler jetzt aktiv plane und eine bestimmte Richtung vorantreibe.

A.B.: Du hast jetzt, während du das beschrieben hast, mit den Händen ständig Bewegungen gemacht, um zu zeigen, wie diese Musik geht und stillsteht. Das heißt, wenn man sich die Frage stellt, wie man sich mit dem ganzen Körper bewegen würde, wenn man mit dieser Musik mitgeht, dann bremst man ein bisschen, man streckt sich aus, kommt wieder zurück. Diese subtilen Bewegungen drücken eigentlich ein körperlich-emotionales Erleben aus. Das ist für mich das Faszinierende und das ist auch der Grund, warum ich mich so viel mit Froberger¹ beschäftige, weil genau diese Thematik bei ihm wesentlich ist, bei ihm steckt das im Wort »discrétion«. Er sagt, man soll kein Gefühl von Puls und kein Gefühl von Zeit haben, »très lentement« sagt er manchmal, und immer »avec discrétion«: nach Empfinden, je nach deiner behutsamen Einschätzung des Voranschreitens der Klänge. Und wenn man es spielt, erzeugt dies eine Beweglichkeit, die unglaublich körperlich ist, weil du ganz dabei bist, von einem Ton zum andern zu kommen. Mit diesem Affekt »discrétion« geht es ja nicht darum, einfach so zu spielen, dass möglichst alles stillsteht oder dass kein regelmäßiges Tempo stattfindet oder dass irgendwelche Pausen ausklingen, sondern das heißt: Du musst da drinnen sein, innerlich, geistig und körperlich. Da musst du herausfinden, wie du nun zum nächsten Ton oder zum nächsten Klang kommst. Und dann entsteht eine bestimmte Gangart, die ist eher langsam, aber man spielt nicht langsam, weil er das sagt, sondern weil die »discrétion« diese Spielart verlangt.

Und seit ich mich mit Froberger beschäftige – das hat mich deswegen natürlich auch angezogen – sehe ich in meiner Musik diesen Froberger-Zustand: Wie geht man zum nächsten Klang, wie klingt ein Ton aus, und es wird von einem nicht mehr verlangt, als ganz dabei zu sein. Die ganze Gangart, das ganze Fortgehen baut auf deiner »discrétion« auf, auf deinen Fähigkeiten, dies zu empfinden. Und während du spielst, tauchen dann ständig diese Phänomene, diese Gelegenheiten und Chancen auf, die du nicht liegen lassen kannst. Du spielst nachdenklich, nicht vorwärtsstrebend, sondern immer einen Schritt nach dem Klang, und erst so merkst du, was da alles drinnen ist.

J.F.: Diese Phänomene passieren in der Claviermusik bei Froberger, es gibt die Partitur und wir kennen den Weg und die Gelegenheiten, die wir dann wahrnehmen können. Und in Deiner Musik passieren diese Phänomene auch, aber wir wissen nicht, in welcher Situation, da die Partitur das offener lässt.

A.B.: Das ist der Grund, warum Froberger in dieser Art nur Solostücke geschrieben hat. Froberger hat keinen Weg gefunden oder nicht danach gesucht, diese Situation der Nachdenklichkeit in Ensemblemusik zu realisieren. Dieses Sich-verlassen-können auf die eigene »discretion« ist im Kern eine Solosituation, da bin ich ganz alleine mit dem Stück. Es ist wirklich eine Schule des glücklichen Alleinseins, jedenfalls bringt diese Musik diesen Aspekt unserer Existenz enorm zur Geltung. Und diese Situation im Ensemble hätte zur Zeit von Froberger ein Chaos ergeben. Aber mich interessiert: Wie kann ich heute das, was bei Froberger drinsteckt, auch in eine Situation mit mehreren Spielern hineinbringen? – Es ist interessant, dass wir jetzt bei Froberger gelandet sind. Dies ist eine Thematik, die dich ja auch interessiert: Stillstand, und dann doch in Bewegung geraten, du bist ständig da auf dieser Kippe von Vorankommen und Nachdenken.

J.F.: Ich versuche das mit den Empfindungen des Pulses zu fassen, der mehr oder weniger verborgen ist. Es ist immer latent ein Puls da, die Musik hat eine Gangart, einen inneren Puls, auch wenn es ganz lange Noten sind, zwei Minuten, acht Minuten.

A.B.: Es gibt immer einen verborgenen Puls, und das sind alles musikalische Andeutungen.

J.F.: Es geht immer weiter, es ist eine besondere Sensibilität, Töne mit diesem inneren Pulsieren auszuhalten ...

A.B.: ... und mit einem Puls weißt du auch, bis wann Du zählst, wann es aufhört. Durch den Puls wird der Klang in Bewegung gehalten.

J.F.: Es gibt jetzt hier zwei unterschiedliche Erlebnisarten in deiner und meiner Musik, die ich der Einfachheit halber etwas schematisch darstelle: In meiner Musik kommt die Energie aus einem Puls, aus einem inneren Pochen und schrittweisen Weitergehen. Und in deiner Musik empfinde ich Energie, die aus dem Aufblühen des Klanges kommt, aus einer Situation, die die Klänge für eine gewisse Zeit zum Blühen und Klingeln bringt, und dann folgt das Verklängen in einem Ende, das fast natürlich zur Ruhe kommt. Und von da geht es wieder weiter, es beginnt wieder von Neuem mit Klingeln. Das sind sehr körperliche Vorgänge, auch der Kompositionskörper, der Musikkörper ist da auf sehr unterschiedliche Weise berührbar. Ich bin sehr unterschiedlich unterwegs in einem Ensemble, in dem die Klänge aufblühen, oder in einem Ensemble, in dem immer latent verschiedene Pulse am



Wirken sind. Wenn ich Deine Musik spiele, zähle ich nie in einem Puls ...

A.B.: ... und trotzdem bist du von einem Ton zum nächsten auf irgendeine Weise energetisch unterwegs, du musst den andern Ton erreichen, der eine Ton führt zum andern hin, gerade in diesen melodischeren Stücken, da rede ich auch immer davon, dass eine Art von Phrase entsteht, auch wenn die Töne sehr weit auseinander sind, und das ist eine Art, den Ton am Leben zu halten. Und in dem Fall brauchst du dafür nicht einen Puls zum Zählen, sondern du spürst, wie weit du gehen kannst, wie du mit deiner Energie umgehst, du spürst, ich kann da jetzt nicht übertreiben, sonst komme ich nicht mehr schön beim nächsten Ton an. In deinem Fall würde man ruhig gehen, in meinem Fall würde man herumspähen, gar nicht in einem Tempo, man ist körperlich anders unterwegs, halb stehend, halb schon einen Schritt weiter.

J.F.: Damit berühren wir ja das komplexe Verhältnis von innerem Kern und Oberfläche einer Komposition. Damit diese verschiedenen Möglichkeiten vorhanden sind, muss die Oberfläche deiner Komposition ja offen bleiben, und im Kern des Stückes ist ein Konzept oder eine Energie hineingelegt, die dieser Oberfläche jetzt erlaubt, auf die eine oder andere, aber sehr

Antoine Beuger (links) und Jürg Frey während der Konzertreihe *A Spiral Cage*. *Wandelweiser + Bozzini* in Victoria im Juni 2013 in Victoria (British Columbia/Kanada) im Klangraum *Open Space*; im Hintergrund Wendy Houghs *Wall Drawing*. (Foto und © Mira Benjamin)

präzise Weise zu klingen. Und in meiner Musik gehe ich wohl eher von den Sachen aus, die sich da an der Oberfläche versammeln, und ich finde oder schaffe dann für diese Sachen einen Kern, einen Raum im Innern der Komposition, auf den sie sich beziehen können.

A.B.: Du findest Sachen, für die Du sorgen kannst. Das hat mich immer fasziniert in deiner Musik, es fängt mit diesen Dingen an, nicht mit einem Konzept, sondern mit Dingen, und dann versuchst Du einen Raum zu finden für diese Dinge, in dem sie ihre Würde finden können, in dem sie zur Geltung kommen können, ohne dass Du an den Dingen noch etwas tust. Und das sind dann Dinge, die Du gesammelt hast, und dadurch bekommen sie einen Wert.

J.F.: Ja, sie sind einerseits individuell, andererseits auch ganz unpersönlich. Und in dieser Ambiguität möchte ich dann eine Erkennbarkeit und Eindeutigkeit im Klingenden. Ich möchte schon die Klarheit, die sofort da ist, wenn das Stück beginnt.

A.B.: Und die Klarheit kommt aus den Dingen, aus dem Material. Das ist bei mir anders. Die Klarheit ist in der Situation der Musiker, die die Musik spielen, die Klänge ergeben sich daraus. Bei meinen Stücken sind die Klänge ja keine Fundstücke. Sie stehen da, damit der Klavierspieler oder der Klarinetist die Klänge beim Spielen finden kann.

Und bei dir ist es so, du hast Sachen, Klänge, kleine Phrasen, Bewegungen gesammelt, und du findest jetzt für dieses Material einen Raum. Und ich sage einen Raum: Mir kommt es vor, dass das viel mehr eine Sache eines Raumes ist, als die Sache eines Zeitablaufs. Die Dinge werden nicht in einen bestimmten Zeitrahmen gestellt, sondern bekommen einen Raum, einen Resonanzraum, einen Wirkungsraum, da ist viel Platz oder wenig Platz, andere Sachen sind in der Nähe, andere sind weiter weg, je nachdem, was die Dinge brauchen. Das empfinde ich viel mehr als einen Raum.

J.F.: Ja, und im Verlauf der Arbeit an einem Stück muss ich eine Übersicht über die Räume bekommen, ich muss herausfinden, welches die angemessene Architektur für dieses Material ist.

A.B.: Du vergegenwärtigst dir den Raum. Und dabei ist dann dieser Aspekt von Puls oder Zeitempfindung auf einer andern Ebene.

J.F.: Der Puls ist dann eher die Art und Weise, wie man durch diese einzelnen Räume schreitet oder wie man in ihnen verweilt, wo man

trödelt, manchmal sind verschiedene Tempi gleichzeitig unterwegs.

A.B.: Es wird ja oft gesagt, Musik sei gestaltete Zeit, und ich war damit nie einverstanden, weil man die Zeit gar nicht gestalten kann, auch wenn Musik in der Zeit stattfindet. Man gestaltet Räume oder Klänge oder was du jetzt sagst: die Art, durch diese Räume zu schreiten. Da ist wieder der Körper des Musikers und das kommt erst bei der Aufführung, der schlenkert, wartet, geht zügig voran. Da wäre ja dieses Stück, das du damals für die Maulwerker geschrieben hast – *Abgründigkeit/Anschauung/Anblick[flanieren]/Anstoss/Arbeit/Auflösung/Bemerkung/etc.* (1997–2000) – wie eine Metapher für deine Musik, da ist ja dieser Raum, und die Ausführenden tun nichts anderes als diesen Raum zu durchschreiten, und nebenbei spielen sie manchmal einen Ton.

Meine Musik wäre dann eher *ein* Raum, in dem sich ein paar Leute befinden, und da sind zwei miteinander im Gespräch und dort sitzen zwei am Tisch und studieren etwas, sie durchschreiten diese Räume nicht. Es sind auch keine Räume, es ist *ein* Raum, da sind die Leute und da machen sie etwas, halb alleine und halb gemeinsam, und man geht auch nicht in einen andern Raum.

J.F.: Ich kann einen Raum verlassen und in den nächsten gehen, darum kann ich ja Abschnitte machen, und so entsteht Form. Form ist ja in meiner Musik ein starker Ausdruck von Emotionalität, man verlässt einen Raum und geht in einen andern.

A.B.: Und in meinen Melodiestücken neigt sich die Musik zu diesen verschiedenen Räumen, wenn es zehn Melodien sind, die alle ein bisschen anders sind. Man geht dann vom einen zum nächsten, aber an der Situation ändert sich nichts.

J.F.: Ich habe eher den Eindruck, man kommt erneut in den Raum hinein. Es sieht ein bisschen anders aus, andere Töne, eine leicht andere Atmosphäre, aber wir sind immer am gleichen Ort.

A.B.: Und mit der Zeit merkt man, wir sind angekommen, und der Raum ist voll von Glanz.

J.F.: Und in meiner gehenden Musik, in der immer die Ahnung eines Pulses da ist, ist dann das Thema eher das Weggehen, das Verlassen einer Situation oder das Weitergehen als das Ankommen am Ort. ■