

Inhalt

Mark Andre am Klavier	03
Mark Andre am Mischpult	10
Erster Nachklapp	17
Zweiter Nachklapp	18
Dritter Nachklapp	18
Vierter Nachklapp	19
Am Mischpult mit Joachim Haas Teil 01	21
Mark Andre und Jojo – Teil 02	35
Gespräch mit Joachim Haas	47
Gespräch mit Garry Berger	62

Gespräch mit Simon Spillner	77
Gespräch mit Detlef Heusinger	88
Gespräch mit Michael Acker	107
Gespräche in Warschau & Amsterdam	
Joel Bons	117
Louis d’Heudières	145
Ying Wang	152
Matthias Heinke	167
Chaya Czernowin	176
Mark Andre	181
Mark Armanini	185
Alister Saldur	189
Lauren Redhead	199
Jamilla Jazylbekova	205
Heather Frasch	214

Mark Andre am Klavier

4.7

U: Ja, wo fangen wir an? Du brauchst das Klavier für deine Oper.

M: Nicht unbedingt. Einige Experimente werden damit gemacht, aber das muss nicht – ich schreibe am Rechner direkt am Rechner, wird das Stück geschrieben.

U: Das, was uns am meisten interessiert, fangen wir vielleicht damit an, ist die Frage, du bist hier im Experimentalstudio in Freiburg, und komponierst an einer Oper für das Opernhaus in Stuttgart. In der Oper gibt es alles, ein Orchester, Sänger, Bühnentechnik und so weiter. Warum brauchst du das Experimentalstudio?

M: Na gut, natürlich das Stuttgarter Haus bietet einen großartigen, kompletten Apparat, und ich fühle mich sehr geehrt und freue mich sehr für die Oper mit diesem hervorragendem Team arbeiten zu dürfen. Einerseits, andererseits, was hier gemacht wird, hat mit unter anderem aber auch mit akustischen Extensionen zu tun, dafür brauche ich das Experimentalstudio und das Team um einige Sachen zu entwickeln, oder aufzunehmen, oder Aufnahmen zu machen, kann man auch, mache ich auch, Aufnahmen allein, aber andererseits etwas professionell machen zu dürfen, braucht man Profi, und Profis dafür. Ich fühle mich sehr geehrt, in diesem Haus, in dieser in diesem legendären Haus – in diesem Studio hier arbeiten zu ... arbeite ich seit 1997 – arbeiten zu dürfen.

7.0

U: Das, woran du da arbeitest, hat auch mit etwas zu tun, was das Klavier erzeugen kann, nämlich Resonanz. Weil wir am Klavier sind, fangen wir vielleicht da an. Was interessiert dich besonders an der Resonanz?

M: Resonanzen haben mit – gut, sind Ausklänge – es geht einerseits um das Verschwinden und um die Spuren. Um letzte Spuren. Um letzte Spuren. Und was bleibt, was verschwindet, definitiv auch,

Resonanzen können auch auskomponiert werden. Es kann auch Stille das als Kategorie des Ausklangs auskomponiert sein könnte. Ich denke zum Beispiel bei Helmut Lachenmann in dem Werk Klangschaten für drei Flügel und Streichorchester gibt's keine Elektronik – die Pausen sowieso zwischen den Impulsen, die aus meiner Ansicht aktiv – also rekomponierte Ausklänge sind.

8.5

U: Wie klingt das in etwa – hast du den Klang im Gedächtnis – oder so ähnlich.

M: Das sind Pizz –

U: Pizzikati ...

M: Bartok-Pizzen, das ist sehr schwer zu ... vielleicht könnte man so machen. Aber es ist wirklich sehr ... vielleicht (Musik) – es gibt verschiedene Kategorien davon ... ist sehr sehr trocken und eigentlich würde er mit Resonanzen aus dem Flügel arbeiten und ich wollte das Beispiel erwähnen, nur um zu zeigen, dass Ausklänge oder es gibt bestimmte Kategorien von Ausklängen, die auch zu komponieren sind, und ... aber gut, was meine Arbeit anbelangt, geht es um die Suche nach der Entfaltung von Spuren, was das Verschwinden anbelangt. D.h. der Ausklang, die Resonanzen als letzte existentielle vielleicht metaphysische Spuren von Situationen, die kompositorisch aber extra musikalisch sein könnten.

10.1

U: Sind das Ausklänge, die du am Klavier machen kannst.

M: Darf ich zum Beispiel vom Ende der Oper ...

U: Natürlich ...

M: ... Gut am Ende des Stückes werden wir unter anderem, das ist nur eine Ebene, aber diese gefrorene Quinten ... (Musik) ... Das ist eine Kategorie der Resonanz als Spur von runtergedrückten Saiten. Es gibt etwas andere, die man auch machen kann. (Musik) Ein bisschen besser – muss ich vielleicht noch einmal machen. (Musik). Die

impulsierten Saiten werden abgedämpft, und man hört die anderen, die Resonanz der anderen Saiten. Und woher kommen diese Quinten. Ich war in Israel, ich bin auch allein dort gegangen, und habe Aufnahmen der Glocken der Grabeskirche in Jerusalem aufgenommen, und mit einem Programm – vielleicht können wir das sehen, Speer (?) und audioscript (?) analysiert. Und diese Glocken haben Formanten die reine Quinten haben. Und das sind diese Töne sowieso. (Musik) Hier es ist zwölftönig. Und mit dem Anteil ... (geht fort) ... dieselben Töne aber mit Abweichungen sind reine Quinten (spielt Computer) und die kommen aus interpretiert Analyse von hier (Glockenaufnahme) Man hört da schon die ... (Computer) dieses Formanten – als Spuren die eine relativ zentrale Rolle in der Gestalt der Jerusalem aufgenommenen Glocken der Grabeskirche spielen. Und deswegen werden am Ende des Stückes vom Sampler und auch von dem Bühnenchor auch gesungen gespielt aber mit den Abweichungen. So jetzt dieses – ich wollte dieses Beispiel erwähnen, um zu zeigen, dass die gefrorenen Quinten (Musik), die man hört, am Ende des Stückes, ist nur eine Ebene, eine Gestalt. Sind natürlich Klangspuren, kompositorische Ausklänge einerseits, andererseits die hätten aus meiner Sicht auch mit vielleicht auch metaphysischen Spuren zu tun. Es geht um eine besondere Kirche, wo vielleicht alles dort gefunden hätte, so, den Tod, die Auferstehung deswegen ist das auch als Astanasis-Kirche uns Grabeskirche genannt. Und das wird natürlich am Ende des Stückes so entfalten hören als andere Kategorie des komponierten Ausklangs.

14.7

U: Ich glaube, das müsstest du noch mal erklären. In dem Zusammenhang. Ich weiß es, wir hatten ja – mir hast du es schon mal erzählt, aber wenn wir das so schneiden wollen oder sollen, dann brauchen wir den Zusammenhang noch einmal. Ich würde dich jetzt bitten, die Geschichte zu erzählen, dass ihr zu der Grabeskirche gegangen seid, was ihr dort gemacht habt, und wie das, was ihr dort aufgenommen habt, nun in Zusammenarbeit mit dem Experimentalstudio auf die Klänge drauf gelegt wird sozusagen, also dieses Prinzip der Faltung. Ja ...

15.4

M: Ja, 2011 wurde eine Reise ins Heilige Land unternommen, und das Goetheinstitut, die Oper Stuttgart, das SWR-Studio waren haben sehr viel geholfen. Ich möchte mich auch bei der Schwester Margereta aus der Dormitio und bei Herr Blochmann aus dem Goetheinstitut ganz herzlich dafür bedanken, aber für das Team der Stuttgarter Oper auch ganz herzlich bedanken. Wir waren – wir sind zu dritt zum ersten Mal gefahren geflogen mit Patrik Hahn Dramaturg der Oper Stuttgart, mit Joachim Haas, aus dem Experimentalstudio, den Sommer allein zurück geflogen gefahren. Ich war in diesem – ich bin im Ecce Homo Kloster so drei Wochen geblieben. Wo die berühmte Ecce Homo Geschichte stattgefunden hätte. An der via dolorosa. Gut, es geht in dieser Oper um Johannes Reuchlin, so ein der als erster deutscher Humanist gilt, wir wollten ihn wir dachten uns, ok. er unternimmt heutzutage vielleicht eine letzte imaginäre Reise in 21ten Jahrhundert. Nach Jerusalem, er hat so die hebräische Sprache gelernt, so viel mitgemacht, und auch, was die Thematik der Abgrenzung vielleicht zwischen Judentum und Christentum anbelangt. Und Reuchlin würde eine Art Jesus-Trail machen. Er wird – es wird doch nicht stattfinden, weil er am Flughafen bleibt, bleiben muss. Aber gut, sind aber trotzdem Klangspuren aus bestimmten Stationen Christi, die im Stück eine zentrale Rolle spielen als Schatten, als Klangschatten, aber auch als metaphysische Räume. Und gut, deswegen wurde auch die Hilfe des Studios gebraucht, um Klänge, zum Beispiel um Echographie der Akustik zum Beispiel der Grabeskirche zu aufzunehmen. Ich meine achtkanalig. Braucht man Geräte, braucht man auch einen hervorragenden Toningenieur dafür. Und es ging um diese Klangspuren der von Räumen, die aus meiner Sicht noch nicht akustischen und physischen Daten wie Spektren oder wie Echos oder ausstrahlen, sondern vielleicht andere Kategorien von Präsenzen entfalten. Und die Idee war auch, wie könnte man sich wünschen, es zu dokumentieren. Und im Stück dann mit diesen Schattenkategorien sowieso arbeiten zu dürfen, und es betrifft auch die Schattendramaturgie des Stückes, und ich wünsche mir, dass es doch funktioniert. Und ich wurde hier von dem alten Leiter des Studios Andre Richard eingeladen 1997, und es war immer meine Idee, ich wollte mit Faltungen arbeiten. Mit sogenannten convolutions. In der Zeit war es nicht möglich live die CPU der Maschine der Rechner war noch nicht dafür oder schnell genug um es zu ermöglichen. Und

heutzutage ist es Gott sei Dank jetzt so möglich, d.h. Faltung, das ist ganz einfach, das wird ein Impuls live oder nicht wird ein Spektrum impulsieren. Und die Situation wird antworten. So, es geht um das Grundmodell Impuls Antwort. Alle Räume antworten, wenn die impulsiert, und vielleicht auch alle Menschen antworten, wenn die impulsiert werden. Das betrifft auch aus meiner Sicht absolut die Botschaft Jesus von Nazareth, wo es geht permanent um Impuls von ihm, Fragen zum Beispiel: Warum weinst du? Wen suchst du? Und jede die Menschen antworten. Aber wenn er fragt Petrus dreimal ob er ihn verraten nicht, was den Verrat anbelangt. Und es sind auch Faltungen. Andere Kategorien. Und vor Ort ...

21.0

U: Das DAT läuft. Entschuldige – ich hatte eine kleine Sorge. Dass wir den Ton ..

M: Ja, Entschuldigung, das war vielleicht zu viel oder ...

U: Nein, nein, ist alles gut. Entschuldigung. Das Stichwort war Impuls zwischen den Menschen, Impuls Jesus, ...

M: Ja, das war ... aber gut, ich freue mich sehr, und bin sehr dankbar für das Vertrauen und die Treue, was die Zusammenarbeit mit dem Studio anbelangt, und auch bei Detlef Heusinger und auch bei dem ganzen Team, bei Joachim Haas, mit dem ich jetzt seit Jahren zusammenarbeite. Und diese Arbeit soll glaube ich mit einem Team gemacht werden auch höchstem Niveau gemacht werden, weil alle um Entscheidungen zu treffen, jetzt werden zum Beispiel nächste Woche mit Joachim die ganze die Skizzen oder die Partitur durchlesen – ich habe schon entschieden, wo werden Faltungen gemacht. Aber alles soll experimentiert werden. Wer weiß wie ein Pizz ein Tongramm von Bassflöte in der Akustik der Grabeskirche klingt erklingt. Niemand. Oder wenn man impulsiert Klänge aus die wir Ufer in Kapernaum aufgenommen haben, kann man nicht wissen, wie es klingen wird. Und das Studio wird auch gebraucht, um das zu machen, diese Experimente, um die Wahl die Klangtypen, die Klangkategorien im Stück anbelangt. D.h. es geht um eine komplementär-Arbeit mit dem mit der Tonabteilung der Stuttgarter Oper.

23.2

U: Noch einmal die – was ich gerne hätte, ist, dass du diesen Vorgang erzählst. Ihr nehmt die Resonzen auf von der Grabeskirche von Kapernaum und anderen Orten, das Raumecho im Prinzip – und dann nehmt ihr diese Information und kombiniert die mit einem Instrument, zum Beispiel, einer Flöte oder einem Klavier, so dass wenn du hier das Klavier spielst, dann hört man über die Lautsprecher den Klang des Klaviers so, als ob das in der Grabeskirche gespielt werden würde oder am See Genezareth und so weiter ... Kannst du dieses – also praktisch das, was ich jetzt erzählt habe, nur diesen Vorgang in deinen Worten noch einmal erzählen, bitte.

24.3

M: Ja, entschuldigung es tut mir leid für die ... ähm. Da sind die berühmten Stationen des Lebens Christi, die wir alle kennen, und wir haben uns entschieden, so, diese Ort akustisch zu fotografieren. Im Wissenschaftskolleg hat man empfohlen von Echographien zu sprechen, das mache ich sehr gerne. Gut, einfach geht es um Klangsituationen aufzunehmen. Es betrifft zum Beispiel Klangsituation im Olivengarten, oder in Kapernaum am Ufer, gut wo Jesus gepredigt hat. Und gut da haben sie spaziert hat ... gut. Und diese aus meiner Sicht was kriegt man im Endeffekt. Kriegt man Klangsituationen mit physischen und akustischen Kategorien. Es sind Spektren, die mit spear oder audiosculpt mit diese Software analysiere und andererseits auch Klangsituationen mit zum Beispiel Geräuschen, die verschiedene Gestalten und Meer glatt körnig und was weiß ich ... aus meiner Sicht, oder meiner Erfahrung nach, entfalten diese Räume, entfalten diese die Grabeskirche etwas anderes. Sie bietet aus meiner Erfahrung nach Schattenräume, die mit der Präsenz vielleicht mit der Auferstehung Christi vielleicht auch zu tun haben, was die Grabeskirche anbelangt. Und es strahlt etwas anderes aus. Man kann sagen ok. – jetzt wird rutschen wir zum Esoterismus oder aber ok – ich übernehme die Verantwortung dafür. Ich glaube schon dass die Grabeskirche schon nicht nur akustischen und physischen Gründen anders als irgendeine Kirche ausklingt, weil deswegen. Und ok. gut diese Räume wurden aufgenommen und die werden in Stuttgart durch die Mikrophonierung des Studios impulsiert. Und die werden einfach

antworten und es bietet glaube ich eine Brücke oder es hat mit der Lehre Jesu Christi – es wird permanent, es werden Menschen permanent impulsiert sowieso. Von ihm impulsiert. Er fragt immer, er lässt die Menschen reflektieren und man antwortet mit seiner Persönlichkeit. Oder antwortet nicht – gut, dann wird es privat. Und individuell. Und ich glaube Johannes Reuchlin ist ein Held des Humanismus kommt aus dem Herzen Deutschlands, aus Pforzheim, er hat in Stuttgart sehr lang gelebt, und sehr viel philosophiert und toll gemacht. Ich meine, das ist eine schöne Botschafter, das so zu zeigen, was das Toleranz und Reflektion über komplexe Beziehungen zwischen Judentum Christentum werden im in Deutschland hier so reflektiert. Und als Muster – und das ist etwas ganz besonderes. Ohne ihn sehr weitgehend hätte die Reform – die Reformation pardon – vielleicht nicht stattgefunden – Martin Luther hat mit seinem Wörterbuch so die Schriften übersetzt, so das ist – so die Reformation ist aus meiner Sicht vielleicht die wichtigste Schwelle Europas seit Jahrhunderten. Ob man glaubt oder nicht. Und so es ist das ganz es gibt jenseits der Spielerei vielleicht mit technischen Elementen, d.h. das ist nicht negativ gemeint, es ist ganz phantastisch in diesem Haus arbeiten zu dürfen, ich meine das Experimentalstudio des SWR. Aber es geht – es ermöglicht andere Problematik, und das meine ich – das betrifft das Konzept jetzt des Stückes. Ich glaube nur nicht an die Auferstehung, wenn ich mich erlauben darf, es zu sagen, sondern auch an die Präsenz und die Ausstrahlung der der Impulsen von Jesus von Nazareth. Heutzutage noch. Ich meine, „Warum weinst du“? oder: „Wen suchst Du?“ sind Fragen aus dem Alltag. Und natürlich im Stück werden die eine ganz zentrale Rolle auch spielen, besonders im vierten Teil.

30.7

U: Das heißt, es geht Dir in deiner Oper darum, mit diesen technischen Möglichkeiten, HighEnd, das Beste, was es in Deutschland gibt, eine ganz alte Geschichte zu erzählen.

M: Weltweit.

U: Die Präsenz Christi.

M: Ja. Die Präsenz Christi und die Spuren die er hinterlassen hat. Man muss ganz – das ist vielleicht nicht so einfach zu beobachten. Man braucht vielleicht im Innersten wahrzunehmen oder zu beobachten zum Hören. Aber es sind ganz starke am leisesten Klangspuren vielleicht, aber die dort sehr stark und sehr präsent sind. Und dafür braucht man eine diese riesige Technik. Und diese und die höchste Qualität, die man im Studio bieten kann. Hier findet man diese Bedingungen – und ich fühle mich sehr geehrt mit diesem Team weiter seit Jahren arbeiten zu dürfen. Aber es geht um die Suche hoffentlich die Entfaltung auch vom ganz vom kleinsten Lebensspuren und es betrifft diese ja die Präsenz des Evangeliums einerseits aber andererseits auch die ich glaube die Präsenz von Jesus von Nazareth heutzutage. Weil das Abendmahl ist auch für mich eine Art Impulsantwortsituation. Ja.

U: Ok. Wir können hier erst mal unterbrechen ... Was ich jetzt gerne noch von dir hätte – nicht hier. Dann würden wir erst noch eine andere Situation aufbauen. Danke dir erst mal so weit.

M: Ja, entschuldigung es ist total ...

U: Du hast vorhin da ja etwas vorgespielt an dem Keyboard. Beziehungsweise man kann es auch von dem Rechner aus machen ...

U: Nicht jetzt ... ich möchte mit dir erst besprechen ...

...

Mark Andre am Mischpult – geangelter Ton:

Kurzer Schnipsel ...

Wenn man hier drauf drückt –(Menschenmenge) ok. ist alles wunderbar ...

0.0

(Kruschtel)

U: Ton läuft Kamera läuft.

1.7

U: Wir hatten angefangen mit der Frage, von was für welchen Aufnahmen du ausgehst. Und du hast ein Beispiel gezeigt, wenn du das noch einmal wiederholen könntest, und dann genauso wie wir es vorhin gemacht haben noch mal. Bitte.

M: Gerne. Ich werde mich darum bemühen. Ja, das Team des Studios wird dafür gebraucht einerseits um besonderen Aufnahmen zu realisieren. Mit der höchsten Qualität einerseits – andererseits um Transformationen hier im Haus erleben zu dürfen. Weil diese Transformationen soweit ich wusste noch nicht gemacht. D.h. wenn man für Orchester zum Beispiel schreibt, da kann man vielleicht ...

...

Umbau ...

4.7

U: Ja noch einmal die Frage nach dem Beispiel einer eines Klages eines Geräusches, das du aufgenommen hast, und wie dieses Geräusch dann einen, seinen Weg findet in deine fertige Komposition.

M: Ja, in dem Stück sind zwei Kategorien von Aufnahmen. Einerseits die Aufnahmen, die ich privat gemacht habe, als ich in Jerusalem allein war und mit meinem Olympus-Gerät überhaupt nicht spektakulär, aber es geht um Klanganalysen machen zu dürfen. ...

(Ich unterbreche noch mal ...)

5.9

U: Es läuft weiter ...

M: Im Stück geht es um zwei Kategorien von Aufnahmen, die Aufnahmen die wir mit dem Team gemacht haben, um Files zu entwickeln einerseits und andererseits um Faltungen Antworten Klangantworten zur Verfügung zu haben, um die so genannten Faltungen können machen zu dürfen. Das Studio wird gebraucht auch um diese um das Klangergebnis das Ergebnis dieser Faltungen zu erleben, um aus der Perspektive des Komponisten Entscheidungen zu treffen, was den Einsatz von diesen Transformationen im Stück anbelangt. Und drittens wird das Studio auch gebraucht, um einfach das Stück zu interpretieren. Das Studio ist auch ein Klangkörper und wird, was diese Oper betrifft, nächstes Jahr in Stuttgart das Stück so aufführen wie das Orchester den Chor die Solisten und so weiter. Das sind so die drei Elementen. Jetzt geht es im Stück um – es geht um das ganze Ende des Stückes und als ich in Jerusalem im Sommer 2011 allein war im Kloster Ecce Homo habe ich private Aufnahmen gemacht mit meinem Olympusgerät sind Aufnahmen, um Material zu analysieren. Die gemacht worden sind. Wir hören jetzt und auch sehen eine Aufnahme der Glocken der Grabeskirche. (Glocken). Man sieht hier das Ergebnis der Klanganalyse mit Spear mit Audiosculpt auch – und ich sollte auch dieses Ergebnis interpretieren und aus meiner Sicht ist natürlich die Klanggestalt sehr inharmonisch, das war auch zu erwarten, weil Glocken sind per se so inharmonisch. Was die Morphologie, was die Klanggestalt des Materiales anbelangt. Trotzdem findet man oder würde man finden Formanten die präsenter als andere sind oder wären. Es geht aus meiner Sicht um Quinten, die reine Quinten sind. Die Idee war das Ergebnis dieser Analyse im Stück einzusetzen, und es ist auch legitim glaube ich dieses Material also diese Quinten am Ende des Stückes als analysierte Klangspuren der Glocken der Grabeskirche zu benutzen. Und dafür hat Joachim Haas einen Patch hier gemacht mit diesen Quinten. Diese Quinten werden von Vokalensemble und vom Bühnenchor am Ende des Stückes gesungen, das sind gefrorene Quinten, sowieso am Ende. Aber es sind auch Intervallenquinten mit Abweichungen – sind reine Quinten. Und das klingt so ... (Musik) D.h. es geht jetzt um die reflektierte Analyse der aufgenommenen Klanggestalt der Glocken der Grabeskirche. Die im Einsatz am Ende des Stückes in Frage kommt. Es wird auch vom Bühnenchor gesungen aus dramaturgischen Gründen würde ich das als konsequent sehen, weil diese Menschen,

die auf der Bühne sind, auf dem Chor sind Engel, die im Ben Gurion im Flughafen sowieso gelandet sind, um Aufgaben zu erledigen. Und die sind da, die warten auf die Einsätze und die haben Aufgabe zu tun. Aber die sind da und ok. – das wäre hier die zweite Stufe. Sind verschiedene Kategorien von Amplitudenmodulationen, die ich brauchen mochte. Schwebungen. Vielleicht muss ich das erwähnen, wenn wir Zeit hätten. Ich habe mehrere Nacht in der Grabeskirche verbracht. Erlebt – und gut, vielleicht war ich müde oder was weiß ich – aber es sind aus meiner Sicht einige Orte, wo man etwas besonderes erlebt inhaltlich. Es sind würde ich sagen die inneren Schwindungen sowieso ... wir darüber mit der Schwester Margareta gesprochen, vielleicht es hat sehr wahrscheinlich mit unteren Wasserquellen zu tun, vielleicht man erlebt als Reso ... man fühlt sich als man resonieren würde oder ausklingen würde selbst, aber im Innersten, körperlich auch ... Gut, deswegen gibt es im Stück und als ich dort war habe ich auch meine Erfahrungen notiert und rhythmisiert. Es waren Triolen eins zwei drei ein zwei und auch hier Quintolen ... eins zwei drei vier fünf ein zwei ... und so weiter. Und diese verschiedene Geschwindigkeit wollte ich am Ende benutzen mit Amplitudmodulationen, deswegen hört man hier zum Beispiel nur ein A ... das sind Triolen ... eins zwei drei ... eins zwei ... ein ... Das wird ...

(Unterbrechung wegen Mikroposition)

13.3

U: Wenn du nochmal mit den Wasseradern anfangen könntest.

M: Vielleicht ... wenn es überhaupt gezeigt wird, es klingt sehr esoterisch, aber es geht nur um meine privaten Erfahrungen dort vor Ort. Und ich durfte durch die Genehmigung der Schwester Margereta aus der Dormition so mehrere Nächte in der Grabeskirche verbringen und erleben. Die Kirche ist um 19.30 Uhr wird zu. Und wird 5 Uhr 30 geöffnet. Für den katholischen Gottesdienst nahe dem orthodox Gottesdienst. Und gut eine Nacht ist auch lang. Und was ich dort erlebte, ist hatte oder hat mit körperliche Schwindungen im Innersten – das heißt als ob mein Körper ausklingen oder resonieren würde. Jetzt geht es – das ist nicht mehr mit Geräte wahrzu- oder

aufzunehmen. Es geht nur um private Erfahrungen. Vielleicht war ich sehr müde, oder was weiß ich. Das habe ich doch mehrmals erlebt. Ich habe mich – ich habe notiert da die Stationen. Und es hätte – wir haben mit der Schwester darüber gesprochen. Es hätte vielleicht ja gut mit der Müdigkeit vielleicht aber auch mit Wasserquellen die unter der Kirche oder Flüsse die vielleicht sich befinden. Aber gut, ok. Ich bin nur Komponist, ich bin kein Wissenschaftler und das geht da um ein aktives Material für die Weiterentwicklung des Stückes, wieso – weil es ging um verschiedene Geschwindigkeit von Schwebungen, die ich erlebte. Tiolen Quintolen Septolen und so weiter. Das habe ich mir notiert, und die Idee war die reine Quinten die erwähnten reinen Quinten, dieses Material, jetzt zu rhythmisieren mit meiner Erlebnisse, vielleicht ganz falsche Erlebnisse, aber als subjektive und private Erlebnisse, die ich erwähnte. Deswegen hört man diese gefrorenen Quinten mehrmal am Ende des Stückes. Aber mit verschiedenen Amplitudenmodulationen. D.h. Schwebungen. Hier mit Triolen. Man deutlich dass die Klanggestalt nicht glatt ist, sondern wird rhythmisiert. So ein zwei drei ein zwei drei (Musik) ... Und es hätte vielleicht auch mit der Kategorie des Zwischenraums des kompositorischen Zwischenraums wie wir wissen in einer der Übersetzungen der noli me tangere Episode wird es gesagt, du mögest mich nicht berühren. Es gibt einen Zwischenraum zwischen den beiden. Einerseits. Und andererseits auch verschwindet er, als er erkannt wurde. Und für mich das Ende des Stückes geht um das Verschwinden gut des Stückes, aber des Reuchlins und die Ablehnung die Ablehnung der Guckkastensituation des Bühnenbildes. Ok. das Bühnenbild bleibt – ich weiß nicht, ich bin sehr gespannt auf das Bühnenbild von Frau Viebrock. Das wird bestimmt ganz toll, wie immer bei ihr. Aber ok. es wird auch abgelehnt jetzt durch die Situation durch die dramaturgische Situation. Und meine Idee war, wie hätte vielleicht für mich das ist das Schönste, die schönste kompositorische Aufgabe überhaupt. Wie könnte ich kompositorisch das Verschwinden des Jesus von Nazareth in Emmaus oder bezüglich der Episode noli me tangere kompositorisch darstellen sowieso oder repräsentieren oder erklingen lassen. Und meine – und ich bin auf die Idee gekommen, dass es hätte wie eine granuliertes Geräusch klang pardon ja klingen hätte – und das bin ich auf die Idee gekommen, so Wind mit Windräder den Chor zu besetzen, es wird von den Sängern

impulsiert, so durch das Blasen impulsiert ... (bläst) – noch mal ...
pardon ... (bläst) ... es wird durch Mikroporten mikrophoniert. Das
Blasen hier repräsentiert hier das Verschwindet das Verschwinden
Christi als er erkannt wurde als so der Auferstandene verschwindet
quasi definitiv sowieso und hinterlässt so einen Zwischenraum eine
andere Kategorie der Präsenz der das verschwindet und durch die
Abwesenheit und hier des ... die Idee war ok. wie wären die
Geräusche zu färben. Und konsequent legitim zu färben. Nicht
irgendein Geräusch hell dunkel, sondern etwas das mit dem erwähnten
Material zu tun hätte. Ich spreche jetzt von dem Material, das wir aus
der Glocken der Grabeskirche analysiert haben. Und hat weil ich das
erwähnte, hat Joachim Haas und Garry Berger war da letzte Woche
um einen patch zu schreiben (Rumpeln) – pardon – Max MSP und mit
den erwähnten Frequenzen, das heißt die Frequenzen, das heißt, diese
Quinten hier. Das sind 1142 Hertz, 1728 Hertz, 3592 Hertz – die
Wege ok. Es gibt das Blasen am Ende, durch das Verschwinden oder
eine Art eine Darstellung eine Repräsentation eine kompositorische
Repräsentation des Verschwindens Christi. Und dann es gibt dieses
Blasen (bläst) – es wird mit vier Filtern sehr engen Filtern pardon
filtriert .., und man hört, d.h. wenn man wie eine Art von Pfeifen
(pfeift), so ein Geräusch, das gefärbt wird einerseits, und andererseits
ganz am Ende das wird auch gefaltet und die Antworten sind
Klangsituationen, die wir in der Wüste in Israel im Heiligen Land
aufgenommen haben. Man darf das jetzt hören. Aber das wurde vom
Team von Joachim Haas mit dem Neumann mit tollen Mikrofonen
und Multitracks aufgenommen, was ich nicht selbst allein gemacht
hätte. (schaltet etwas ein – leises Windgeräusch) ... D.h. wir dürfen
durch die großartige Situation hier im Studio auch diese
Transformationen erleben, diese Faltungen, die soweit wir richtig
informiert sind, noch nicht vorher gemacht worden sind. Wenn man
für Orchester schreibt, hat man ein Handwerk, und man weiß, dass
wenn man hier die Trompete oder was weiß ich man hat schon eine
Erfahrung, die hilft, um irgendwie schreiben zu dürfen oder etwas das
erklingt wird. Hier das ganz anders, weil wie erklingt das wenn
Windrad als Impuls in diese Situation als Faltung das man weiß nicht,
kann man nicht vorher wissen. (WIND) Und es erlaubt auch die
Möglichkeit so auch die Bewegungen zu experimentieren, die man
auch zu Hause nicht machen könnte. Auch es betrifft auch das Flirren

– es gibt in dem Stück viele Moment wo es flirrend soll, klanglich flirrend soll. Und das soll absolut um das akkurat entwickeln zu dürfen, muss das experimentiert werden. Das sind ... ich glaube das Handwerk beim Komponieren, wenn man mit akustischen Besetzungen zu tun hat, beruht oft auf gute Erfahrungen, die man gemacht hat. Mit Interpreten mit Ensembles mit Orchestern, ok. – vielleicht an der Hochschule auch wird etwas vermittelt, wer weiß. Aber hier das sind Sachen, die man selbst experimentieren soll. Niemand kann sagen, hey, ich habe schon das gemacht, ich würde die das oder das empfehlen. Und da – und deswegen wird auch ist diese Arbeit sehr kostbar und muss gebraucht – und muss in diesem Haus gemacht werden. Natürlich diese Art der Arbeit mit der Elektronik hat mit ästhetischen Entscheidungen zu tun. D.h. eine Institution ein Studio hat nur nicht mit Technik mit Technologie zu tun, es hat auch mit ästhetischen Entscheidungen die entweder respektiert werden die unterstützt werden oder die wieso nicht, das ist auch ok. abgelehnt werden können, aus ästhetischen Gründen. Und deswegen gibt es in der Welt auch verschiedene Institutionen, die auch anders arbeiten. Und natürlich hier in diesem Haus die Zusammenarbeit mit besonderen Meistern hat auch der die Philosophie die Ästhetik der Studio geprägt. Die erkennen alle diese besonderen Namen, ich würde vielleicht zwei erwähnen, Luigi Nono und Karlheinz Stockhausen, die seit der Anfang dieser besonderen Institution hier eng gearbeitet haben, sei es unter nicht ... ich gehe davon aus, dass das Team verschiedene Generationen von Team – weil hier gibt es im Experimentalstudio soweit ich mich richtig erinnere so drei Generationen von Teams, in der Zeit von Herr Haller bis heute – Herr Heusinger und dazwischen war Herr Richard. Und das Team hat das Komponieren der erwähnten Komponisten und anderen geprägt ... aber vielleicht auch umgekehrt, dass die kompositorischen Entscheidungen zum Beispiel von Luigi Nono auch die Philosophie die Ästhetik die Arbeitsästhetik Arbeitsphilosophie des Hauses hier geprägt hat. Und es geht auch um Austausch. Man kann hier ... man hat eine optimale Situation hier im Experimentalstudio, weil es ist ästhetisch sehr offen. Kann man sagen ok. – ich möchte algorithmische Stücke komponieren, dann wird es sowieso nichts – das Experiment wird nicht so gebraucht. Aber man hat die Möglichkeit das zu entwickeln, oder mehr was jetzt gemacht wird,

weil es ist auch sehr wichtig – es gibt noch eine andere Ebene, live oder nicht live. Thats the question. And – live-Elektronik im Sinn, dass die Klang die ästhetische die existentielle Situation eines Saales erklingt auch im Stück. Wenn man live transformiert. Wenn man ein Files abspielt, selbstverständlich spielt die Akustik des Saales die Anwesenheit der Menschen eine große Rolle, weil es gibt ... aber hier mit Livetransformationen wird es aktiver. Weil das sind Klangspuren oder sind das gesamte die gesamte Klangsituation des Saales wird ob man will oder nicht wird mikrophoniert. Und sowieso impulsiert auch. Das Stück und beziehungsweise hier auch die Faltungen. Und meine Idee war auch hier ok. – ich wollte hier diese Zwischenräume hernehmen lassen, d.h. zwischen der simulierten Räumen, die wir in Israel aufgenommen haben, und hier als Antworten benutzen und der Klangsituation des Saales gut der Oper Stuttgart, wo es stattfinden wird. Und deswegen wird auch dieses besondere Haus hier diese großartige Institution so – ich meine das Experimentalstudio des SWR dafür gebraucht. Und es geht nicht um die Akustik der Grabeskirche nach Stuttgart zu transportieren. Wenn die Menschen das erleben möchte, sie würden das empfehlen nach Jerusalem zu fliegen. Zu fahren. Aber ...

30.8

U: Danke dir ...

M: Vielleicht zu didaktisch...

U: Das kann für den Zweck gar nicht didaktisch genug sein ..

...

Erster Nachklapp:

S: muss man das jetzt irgendwie einstellen oder ist alles richtig.

U: Ist alles richtig, du musst nur auf Record gehen ... Und hast du schon auf record ... das kommt davon, dass das Mikro da innen drin

zittert – und du musst auf ihn ... und du hast alle ... ja klar ... ich kann es auch halten ... schau mal, es geht doch ...

Kamera läuft – wir können starten ... den Startknopf bitte noch mal ..

M: *Drückt sofort den Startknopf ... Mausgekruschtel ... Glockenklang* .. so wir hören die Aufnahme, die ich in der Grabeskirche gemacht habe, es betrifft natürlich die Glocken, die man hört der Grabeskirche wie das Spektrum sich entwickelt hier zum Beispiel mit verschiedenen Formanten hier die deutlicher werden, wie er mit den Einsatz der tiefen Glocken noch einmal das finde ich ganz besonderes hier ... und es wird auch erst also es gab Interferenzen zwischen den Frequenzen der Glocken und man sieht es ganz deutlich wenn man die Analyse checkt (Glocken) ... voilà ... ich glaube es wurde an einem Samstag so weit ich mich erinnere nachmittags aufgenommen.

U: Danke ...

Nachklapp 2:

S: Ach so ...

U: Von mir aus können wir ...

S: Warte ... Ton läuft ...

U: Moment – jetzt dann bitte ...

M: *Mausgekruschtel ... Windgeräusche* Gut, wir hören jetzt eine Aufnahme die von Joachim Haas in Galilea gemacht wurde, das ist eine Klangsituation mit Wind verschiedene sehr organisch ... aufgenommen worden ... und dieses Material wird am ganz am Ende

des Stückes eingesetzt als es wird als Antwort eingesetzt einer Faltung ok. Es heißt das ...

U: Das reicht mir ... Danke ...

Nachklapp 3:

U: So sieht das sehr imposant aus – viele Knöpfe ... ne, das haben die selber gebaut ..

S: Ton läuft ..

U: Es geht noch mal um den Anschluss hier dran .. dass du das erklärst und noch mal auf die Tasten drückst .. Ton läuft. Bild läuft. Bitte.

M: Ja es betrifft die gefrorenen reinen Quinten, die am Ende im vierten Teil der Oper des Stückes eingesetzt werden. Dieses Material wurde die Analyse der Glocken der Grabeskirche mit Audiosculpt und mit Spear abgeleitet, wir hören diese Quinten – durch das Sampler sind Sinustönen die rein absolut präzise akkurat gestimmt worden sind und Joachim Haas hat den Patch gemacht – wir hören das ... (Musik) ... gut mit einer Amplitudenmodulation mit Triolen – das ist ein zwei drei ein zwei drei ... die man erlebt, wir haben schon das reflektiert und kommentiert. Das heißt auch, das war für mich die Möglichkeit die sagen wir die abgewichenen Tönen den Sängern dem Chor abzugeben. Die singen mikrotonalen Tönen nach ...

U: Danke ... Machen wir das vielleicht auch noch mal ...

Nachklapp 4:

U: Kommst du wieder hier her ... Mark ... weil du hattest das hier gemacht, dann kann ich das hier hereinschneiden ... warum ist das denn so tief, warum komme ich da nicht höher ... es geht halt nicht ..

es wäre vielleicht sogar besser ... voll scharf ... aber da bist du so weit weg ... für dich alles gut ... dann ... gut ... du läufst ..

S: Der Ton läuft ...

1.4

M: Ja, es geht um das Komponieren das Schreiben des Endes des Stückes. Und die eventuelle kompositorische Darstellung des Verschwindens als Artikulation als Zwischen – als kompositorischer Zwischenraum am Ende des Stückes zu entfalten. Ich bin ganz fasziniert muss ich sagen das ist für mich vielleicht die höchste Stufe des kompositorischen Modells, wie weit das Verschwinden des Christi, des Jesus von Nazareth als er erkannt wurde entweder in Emmaus oder während der noli me tangere Episode anbelangt. Er wurde erkannt, er verschwindet. Wie hätte die das Verschwinden Christi erklingen? Und ich bin auf die Idee gekommen als ich hier in Freiburg spazierte, weil es gibt ein Kindergeschäft hier in der Stadtmitte und ich habe diese Windräder gesehen und dachte mir, ok. es hätte vielleicht könnte eventuell so klingen ... und die Idee, dass sind ein Chor, ein Bühnenchor das sind Engeln, die im Heiligen Land gelandet sind, die haben Aufgabe im Heiligen Land im Ben Gurion da zu erledigen und die haben diese Windräder und die werden sowieso das Stück verschwinden lassen durch das Blasen – und es geht da um die Erhebung die Auferstehung des Körpers, ich würde sagen des Klangkörpers sozusagen vom Stück. Ok. Es wird geblasen ich werde mich darum bemühen so ... (bläst) ... es muss nicht forciert werden, wie ich gemacht habe, weil durch die feinen Mikrophonierung sind 24 Räder und wird es darf man auch das diese Geräusche sowieso als Impuls benutzen und die Antwort ist die von Joachim Haas aufgenommene Klangsituation in Galilea und das heißt ja, und dazu kommen natürlich wir haben schon das gemacht diese reinen Quinten (Musik und Blasen) ...

4.6

U: Nochmal bitte ... sehr schön ... aber ich hätte es gern noch mal ...

M: Es ist eine gute Übung für Dienstag, weil es kommt das berühmte Team der Oper Stuttgart, ich mache mir Sorgen muss ich da auch

sagen, das sind die Megaprofis werden – und ich muss das auch so machen ... und habe Dankeschön für das Verständnis auch dafür. Und ok das sind Pausen auch und während der Pause wird die Faltung sich verbreiten und es würde sich entfalten aber das tut mir leid das war vielleicht nicht so schön formuliert. Aber und das heißt ich fühle mich sehr geehrt muss ich sagen auch mit Jossi Wieler mit Sergio Morabito Patrick Hahn und Silvain (Gambreling) wieder auch arbeiten zu dürfen in diesem besonderen Haus mit dem Team hier. Gut ok und das Stück jetzt verschwindet – natürlich wir können nicht die Antwort simulieren. Die Klangsituation der Fermate weil man braucht und die Patchen stehen noch nicht fest wir müssen noch das experimentieren. Morgen mit Joachim ... aber gut immerhin sind die Impulsen ... sind da ... also auch das Orchester die Flageoletts machen und auch am Rand des Steges und der Wind Blechbläser, die auch blasen hu ... glatte Töne. Mit Griffen. Ok. (bläst und Musik) ... ich mache das noch mal ... es ist besser (bläst und Musik) ...

U: Danke – prima ...

Arbeit mit Joachim Haas:

U: Rechts ist rot ...

M: Ok – also der File am Anfang ist weg ...

J: Also das Atmen ist ganz weg .. 1B

M: Nein, das fängt hier mit diesen 8 Sekunden ...

J: Atmen ist weg ... ich streich das dann auch hier ...

M: Ich hab auch die Dateien dem Verlag schon geschickt ...

J: Vielleicht könntest du mir die Datei mal auch geben oder zumindest mal ausdrucken, dass ich dann auch eine korrigierte Version hab. Also die 1B fällt dann im Prinzip sogar weg dann, ne ... 85

M: G3 bleibt

J: G3 – und G2? Auch weg ..

M: Nene, 2 ist da

J: Ok 2 ist da ...

M: Die 3 ist dort

J: Die 3 ist da .. G4 die Auferstehung habe ich da – bleibt?

M: Die Plattenglocken

J: G5 A haben wir noch ...

M: Würde ich so sagen ...

J: Bleibt auch ... eine 5B gibt's war auch Plattenglocken ...

M: Bleibt ... B5C auch

J: B6A er spricht Lautsprecher 7 8

M: Nein ...

J: Das ist weg?

M: Kein File – ist jetzt auch weg – G6B da haben wir die Haltung mit dem Sopran.

J: Das bleibt.

M: G7 auch bleibt – auch Plattenglocken sind auch da ... dabei ... G8 ist weg.

J: G8 ist weg ...

3.2

J: E8 ist gestrichen ...

M: Gestrichen worden ...

J: Dann käme E9 ...

M: Das bleibt – Seite 37 –

J: E9 bleibt ... E10 das ist die Öffnung.

M: E10 es gibt keinen file mehr ...

J: Keinen file mehr – gestrichen ...

M: E 11 bleibt E 12 bleibt auch ...

J: E13 ist jetzt der Anfang dieser Stelle mit dem – ne ist es nicht ... ne me touche pas ist die Stelle hier ... ja. Wo nur dieser kleine je geht da rein ... aber sind live ... 14 kommt jetzt diese Überlappungsgeschichte ...

M: Dann diese Faltungen 18 sind ...

J: Ja, ok. die Klavierfaltung ... das ist jetzt glaube ich gut – das können wir so, das war eine echte Verbesserung mit dem Gate ...

G17 E18

M: 19 bleibt auch. Mit der Schwester wenn es nicht mehr geht können wir mit jemand anderen ...

J: Nochmal – wäre vielleicht schon eine Überlegung ... also ...

M: Aber wer könnte das machen?

J: Müsste halt ...

M: Oder Lydia ...

J: Lydia könnte das schon machen ...

M: Das war doch sehr gut oder?

J: Oder vielleicht gibt es auch von der Oper jemanden, der das machen könnte. Vielleicht wäre das eine Frage für Patrick, dass man noch ...

M: Ich weiß nicht, ob das in der Oper auch bleibt, das ist auch eine andere Frage ... aber könnte schon glaube ich ...

J: Weil Lydia wäre sicherlich die Problematik ist halt wir haben halt im Anfang haben wir so ein paar transformierte Sachen das müsste bleiben wahrscheinlich. Nicht ...

M: Jaja, mit den

J: Ja, sollen wir das mal aufschreiben als ...

M: Eventuell

J: Welche Sachen wären das dann –

M: Das wäre 20 ...

J: Lydia schreibe ich mal auf ...

M: Aber möchte die alle File der Schwester haben oder so ...

J: Nö, die die gestrichen sind, sind gestrichen.

M: Aber ich meine diejenigen die bleiben ...

J: Schwer zu sagen. Man muss es noch mal anhören. Es ist nicht optimal. Rein vom Klang der Stimme – vom Charakter her auf jeden Fall – also du hast gesagt 20 – haben wir eh nichts. Null Programm. 21 ...

M: Bleibt ...

J: Bleibt – da ist aber auch Berühre mich nicht ... ne

M: Das bleibt.

J: E 21B ist ohnehin schon Lydia ... Jeschke. Bleibt.

M: E 21

J: Ja, E 21 B ... Lydia ... ah, ist weg ... gestrichen. Ok. 22 ... Sopran 1 in Halla ...

M: Gibt's keins ...

J: 22B ist die Alufolie in dem Hallaphon – Nr. 23 die Auferstehung ...
9.1

M: Die ist weg auch ..

J: Weg ... 24 da gabs kein file. E25 ...

M: Vornamen ...

J: Was war mit E25? Weg auch ...

M: Weg ... Das ist weg.

J: Ok da fehlt jetzt da habe ich mich verblättert ... dann gabs ja noch E26 – Zobel ...

M: Das ist auch weg ...

J: E27 eine Trennung ...

M: Das ist auch weg ...

J: Auch weg ... E28 A waren die Vorlagen ... und die bleiben in der ...

M: Die bleiben in der neuen Fassung.

J: 91 94 95 ... ok. dann haben wir das jetzt ja am Werk. Und das hattet ihr ja schon, das seid ihr schon durchgegangen. Ok. Gut – das weg. Aber hier war noch bei E28 die Erhebung und die Aussegnung, das kommt auch weg – bleiben nur die Vornamen?

M: Es bleiben nur die Vornamen.

J: Ok. Das wäre das mal soweit klar. (Kruschteln) Und dann gucken wir mal ...

M: Allmählich bin gleich bereit ...

12.1

J: Bringt Euch das was, wenn wir so arbeiten ... das ist halt Papierarbeit.

U: Ja ...

S: Das ist schön ...

J: Wie ist es denn vom Zeitplan – ich habe es nicht im Kopf ...

U: Wir haben bis Mittag Zeit.

J: Bis Mittag. Wir haben dann ja noch genügend Zeit um was zu hören. Also ich denke, eine halbe Stunde müssen wir hier schon noch blättern. (Bleistiftgeräusch)

13.3

J: Feedback – ist doch schön ...

...

15.7

J: Eher hier – hier und am Flügel ... wir machen unsere Partitursache noch ein Stückchen weiter ...

U: Mit einer Karte 64 GB ...

(Rauschen) (Mausklappen ...

J: Ok – ich habe den ... wir gehen einfach durch – vielleicht können wir mit ... vielleicht könnten wir auch dann gleich rein ... über das Teil hast du einen Überblick ...

M: Über den ersten Teil ...

J: Wird es files geben oder was wird das geben ... dass müssen wir vielleicht irgendwie eine Zahl reservieren mal ... vom Programm ...

M: Eine nächste Zahl ja ... gibt einen Übergangsfile auch ...

J: Ich schreib mal auf erster Teil ... also von 1 nach 3 ...

M: ok – ich gucke ...

J: Ja, weil dann könnten wir es vielleicht schon so ansetzen, dass dann der zweite Teil gleich stimmt.

M: Ja, bis zum Ende ...

J: Wie weit bist du mit dem ersten ...

M: Er ist fertig ... Aber Monsieur le GMD braucht eben den zweiten Teil. Anfang Juni.

J: Ok. Du hast das die 16 benannt.

M: Und dann ginge auch meine Bedenkung ...

J: Ok. Aber wir haben davor E1 1 bis 416 quasi als Programme.

M: Ja.

J: Ok. und dann wird dann nicht mehr wahrscheinlich erst mal nichts weiteres dazukommen. Erster Teil ist nur Files, oder

M: Ja ... so weit

J: Ich schreib das noch mal auf ... Nur Files ... und dann E1 1 bis E1 6 waren die Files, ne? Und die haben wir schon gemacht ...

M: Da gibt es einen File – E1 2

J: Ah, ok. Die haben wir ja schon ich gucke mal gerade ob wir die schon alle hier ok. Und E1 1? (Geräusch) Das ist E1 2 ...

M: E1 1 – das war für euch ...

J: Als Start ... ok ...

20.7

Ich mache das gleich, dann haben wir das schon fertig. E1 1 – Start. Und E1 2 war das File mit Bogen ...

M: Mit Kolophonium und ähm ... ah ok ... als Impuls das ginge über EEU Programm ...

J: Und dort werden noch der Chor wird mit dem ...

M: Das ist um das ein bisschen zu unterstützen. Weil ich dürfte keine Probe kriegen.

J: Aber die Vögel (?) wird es geben, das ist ... Und das wird haben wir gesagt frontal sein ... erster Teil nur frontal ...

M: Nur der Übergang weit ...

J: Von E1 6 und dann spricht der in den zweiten Teil ...

M: Dann später ...

J: Ja, das können wir vielleicht auch gleich gucken ... Lass und kurz und dann ich wirklich gleich prüfen ob das alles da ist ..

22.7

M: Das wäre gut für mich das zu checken, welche Entwicklung ...

J: Ich bin noch mal E1 2 – das wird ja dann hier das mit crescendo sein (Geräusch)

M: Das dauert 21 Sekunden ...

J: Ich guck gleich noch mal vom Timing ob das stimmt.

M: Das ist ein bisschen kurz jetzt ...

J: Ja, schien mir auch so ... ich schau's grad noch mal an ... E 2 ... Jaja, das hat 27 Sekunden.

M: Ja, toll ...

J: Und dann würde es weiter gehen mit E1 3 auch wieder Files (Geräusch)

M: Ja ... Können wir noch mal von Anfang an die E1 3 bitte ...

J: Die E 1 2

M: Die E 1 2 ja, entschuldigung ... da bin ich manchmal verwirrt.

J: Das ist hier E 1 2 – von Anfang ... (Geräusch) Dann kommt dieses File mit Robert Vornamen (?) – das ist E 1 3 ... (Geräusch) ok ... ok also das File muss extrem leise sein ... das kann man schon ...

M: Ich habe so wie so ... (Trage das Mikro herum)

J: So was hier ...

M: Das wäre schon genau das hören zu lassen.

J: Ja. (Geräusch ... leiser) ...

M: Könntest du ... nicht jetzt ...

J: Ja ja natürlich ... Wir haben doch schon eine Cd gemacht mit den ganzen Files drauf ...

M: Wunderbar ...

J: Dann als nächstes ... E 1 4 (Geräusch)

M: Ok. (Murmeln)

J: Mit Sprecher ...

28.0

M: Der kommt dann später ...

J: Die Längen haben wir schon gecheckt ... von den Files ... die Dauern.

M: Ich glaube, ja ... das auch ...

J: Ja – dann ...

M: Ein bisschen länger ... aber ... (Geräusch)

J: Ja, das ist genau ... Dann haben wir E1 5 ... Ja das ist hier über zwei Minuten ... E1 5 ist Plattenglocke ... Kommt vor ... bleibt vorne.

M: Ja, bleibt vorne ... (Geräusch)

30.0

J: Die ist drei Minuten ... Mark, muss sich irgendetwas überlagern ...

M: Nein, es geht bis hier ... läuft bis hier und dann ... gut es gibt diese Artikulation vom ersten Teil ... und dann ...

J: Und jetzt kommt die Raumbewegung, haben wir gesagt, das erste Mal.

M: 6

J: Und was passiert in dieser Raumbewegung – es bewegt sich von vorne ...

M: Es muss in dem File schon integriert werden.

J: Ah, vielleicht haben wir es auch schon gemacht.

M: Es wurde auch konvulviert ... mit äh ... ja.

J: Da bewegt sich aber noch ... das müssten wir mit dem Hallaphon machen.

M: Ah, das heißt live ...

J: Genau ... da E2 1 – das ist das File. Moment mal da stimmt was nicht. Was ist da überhaupt. E1 6 ist das hier ... (Geräusch) ... Ah ja, das sind die Störungen ... ok. Und die sollte sich von vorne jetzt bewegen ...

M: Wie eine ...

J: Langsam .. und wieder zurück. Als erste Raumausdehnung.

M: Als erste Raumausdehnung. Ich weiß nicht, wie lange die braucht.

J: Deswegen hatten wir es noch nicht ins File mit reinprogrammiert, das können wir ja dann mit der Regie zusammen machen ... Aber wir legen mal diese Bewegung, die legen wir schon mal fest.

32.5

M: Ja, vielleicht 21 Sekunden.

J: Hm. (Mausgeräusche ... Tastenklackern)

35.2

J: 21 Sekunden sagst du ...

M: Jaja ...

J: Und dann wieder zurück ...

M: Und wieder zurück ... auch mit ... aber das ist ...

J: Und wie lange bleibts hinten – also quasi eine kontinuierliche Bewegung nach hinten, geht dann gleich wieder zurück – oder bleibt hinten länger stehen.

M: Das ist die große Frage. Ich werde ... die Regie soll ...

J: Ok. Diskutieren wir Morgen.

M: Soll das ... aber wir wird das ... wir bleiben mit den acht Lautsprechern und es kehrt zurück wieder zum frontal ... am Anfang ... sind zwei ...

J: Das heißt, die bleiben alle ...

M: Die bleiben alle, da würde ich dafür plädieren ...

J: Dass es einmal komplett den Raum füllt, und dann wieder weggeht.

M: Aber wie lange dauert die Situation, wenn die alle dabei sind, das kann man noch nicht sagen. Deswegen brauchen wir mehr ... d.h. das sollen live ...

J: Ok. Dann müssen wir also ... Da muss ich mir was überlegen. ... Gut man könnte das ja auch von Hand ... obwohl ... Ne, in dem Fall vielleicht nicht, weil das müsste wirklich eine fixe Zeit sein ... also ich habe jetzt einfach mal eine Bewegung quasi nach hinten – was passiert, wenn wir das so machen ... zumindest auch patchen ... das bedeutet ... 7 – 8 – was passiert, wenn wir das jetzt so machen.

M: Pardon ...

J: Ich hör's nur mal ganz kurz – was passiert ...

M: Ja, gerne (Geräusch)

J: So geht es schon mal nicht – fehlt noch was ...

38.5

M: Vielleicht werden die nicht so viel Zeit aus technischen Gründen brauchen. Aber die könnten vielleicht eine Situation frieren oder ... oder damit arbeiten. Bestimmt wissen wir ein bisschen mehr nach Morgen.

J: Ich schreibe es vielleicht auf ... (Geräusch) Das ist noch nicht optimal.

M: Das ist der Polizist – er hat Reuchlin von den ... getötet ... so Polizeiwachen ... und ...

J: Ok. Jetzt haben wir nur erst mal eine Bewegung (Geräusch) quasi durch den Raum ...

M: Ja, toll – Dankeschön ... unglaubliche Frequenzen oder ...

J: Ja, ... wie kräftig soll das sein ...

M: Piano ..

J: Ich mache jetzt noch mal die Bewegung auch wieder zurück.

M: Wieviele Lautsprecher, was denkst, braucht man dort ...

J: Ja, das müsste schon gehen. Also es ist halt klar, es hat dieses Modulieren, das ist nicht mehr glatt.

M: Das klingt doch schön

41.1

J: Dann hören wir uns das noch einmal an ... (Geräusch)

42.5

Das war jetzt die Variante wirklich einfach so ... einmal den Raum sozusagen abgetastet, ja.

M: Ja.

J: Und jetzt müsste man noch eine Variante machen, wie du sagst, dass wir quasi alle Lautsprecher und dann wieder nach vorne gehen.

M: Ich könnte mir vorstellen, die werden das entscheiden. Das könnte ein bisschen dauern, glaube ich. Die Situation, ...

J: Ich meine gut, wir sind da flexibel ... ich meine, wir haben je drei Minuten ...

M: Ja viel mehr Ja Dankeschön ...

J: Für die andere Bewegung muss ich ein bisschen tüfteln. Dauert kurz – ja.

43.3

(Mausklicken- Klappern)

45.0

U: Der britische Geheimdienst hat das sicher schon alles ausgespäht ...

J: Wir haben auch schon diskutiert, dass wir absichtlich solche Sachen zur Verfügung stellen.

46.2

Das müsste jetzt so rein – L1 3 3 8 L 5 L 5 6 ... das müsste gehen ...

...

49.0

U: ... Bohrhammer ...

J: Ja, super ... wo kommt der durch, überall ... ja spitze. Next time.

51.4

(Geräusch)

56.2

Jetzt habe ich mal eine Version, dass es sich zuerst in den Raum ausdehnt, stehen bleibt .. (Geräusch) also als Alternative ... ne. Und dann nimmt der Raum wieder ab und geht nach vorne. Und bleibt vorne übrig.

57.2

J: Das ist die Frage, da ist die Bewegung hat weniger klar, finde ich ... und es ist vielleicht sogar ein bisschen zu groß, weil ich nicht. Ob es nicht schöner ist, die Variante A wo es tatsächlich einmal nach hinten läuft und wieder zurück.

M: Ja, vielleicht hört man da mehr ..

J: Ja, für die erste Variante – wir hören noch mal die erste ... Ich glaube, das ist ... (Geräusch) ... Was meinst du?

M: Ich bevorzuge die erste Variante ...

J: Ich glaube auch – jetzt löst sich zwar der Klang ab von vorne ... aber er kommt ja wieder zurück. Das andere ist weniger wahrnehmbar, glaube ich denke, man könnte schon dort wenn man das das erste Mal wirklich exponiert ...

M: Ich könnte mir vorstellen, dass das besser ist für die Regie ... (?) – vielen Dank.

J: Ok. Das heißt wir machen das hier mit dem Programm eins Hallaphon. Wo habe ich es jetzt. Hier – ok. Gut. Dann sind wir quasi schon im zweiten Teil. Und da kommt jetzt – was haben wir da – E2 1 habe ich da ... (Geräusch) – noch mal eine Plattenglocke. (Geräusch)

61.0

J: Die ist wieder auf Lautsprecher 1 2 vorne.

M: Ja. Ja.

J: Wir können auch für Euch vielleicht jetzt etwas Interessanteres vielleicht noch machen. Wie spät ist es denn?

U: 11 Uhr – wobei ich es ganz schön fand, dieses Du arbeitest und er wartet ... das ist glaube ich eine typische Situation.

J: Ja. ...

U: Jetzt wirklich ohne Scherz und Ironie ...

J: Ja, wirklich – ist einfach so. Weil ... bei Mark ist es ja so, er kennt das ja, er arbeitet einfach weiter. Und bis dann steht, was man hören kann, da muss man einfach Schritte machen. Wir könnten zum Beispiel jetzt noch, weil das könnten wir auch am Nachmittag weiter machen, wir könnten jetzt noch mit den Glocken zum Beispiel gerade gucken, und gerade noch ein paar Impulsantworten hören ... davor muss ich aber noch hier etwas machen ...

U: Jetzt schalte ich das Band mal kurz aus ...

Mark und Jojo im Studio (Teil 02)

(Glocken)

J: Joho, also als File (Glocken) ... Man könnte ein Ausschnitt schon als Antwort nehmen also

M: Vielleicht von der tiefe Glocke.

J: Die tiefen ...

M: Die ist hier .. Das!

J: Ab hier mit dem ... Da hinten ist ein bisschen Windgeräusch und so alles mit drauf ... das ist also, wenn dann nur so etwas Kurzes ...

M: Ein Sample vielleicht?

J: Ja, wir machen mal hier eine Markierung ... oder hier vorne ... (Glocken) ...

M: Hier vorne ...

J: So ein Stück als Antwort könnte ich mir auch vorstellen ... hier etwas nehmen ... zum Beispiel. Wir können ja mal zwei Beispiele einfach machen ... und mal sehen was passiert. Und dann das andere ... so ... und dann müssten wir (Glocken) – und dann müssten wir ... na gut ... (Glocken) ... die müssen wir ein bisschen länger ausklingen lassen, ich glaube, das ist schöner ...

M: Ja, auf jeden Fall ...

J: Oder vielleicht (Ausblende) ... das nehmen wir – probieren das mal so ... d.h. da hätten wir die R – Glocke A – da hinten nehmen wir noch ein zweites (Glocke) ...

M: Wir nehmen das als Klavierimpulsen ... oder ...

J: Ja, das könnte ich mir vorstellen ... das ist vielleicht mit Klavier ...

M: Für den dritten Teil zum Beispiel ... als zweiten ...

J: Es könnte sogar interessant sein, wenn man probiert, dass man mal ein paar sogar liegende – stationäre Klänge erwarten ... da müssten wir beides probieren dafür. Weißt du eher so etwas – weil mit einem Impuls kriegt man so auf jeden Fall dieses Rhythmisches auch, das

Dong Ging Gong Ging – aber wenn man irgendwie was Längeres hätte als anregenden Klang, dann wäre genau ...

5.5

(Gekruschtel – Programmieren)

6.9

Stefanie: Ihr seid am Arbeiten, nicht wahr?

J: Ja, wir arbeiten heute durch ... also bis später ...

(Weiter Gekruschtel)

J: Hast du eine Stelle gefunden, oder ...

M: Entschuldigung ...

J: Hast du was gefunden, wo das interessant ...

M: Gleich im zweiten Teil ... im dritten Teil ist ok mit Impulsen ...

J: Wir müssen beides mal probieren, ob es mit Impulsen gut ist oder eben mit was Längerem ... ich versuche das gerade mal rüberzuschicken ...

9.7

Hm Hm – irgendwas stimmt da nicht. GR – Punkt 1 – genau ... ok.

10.7

Das ist jetzt hier – 1 –

(Gekruschtel – Klatschen, um wohl ein Echo zu testen)

12.6

Mark würdest du mal bitte ein paar Dinge probieren im Klavier, ich habs jetzt mal vorbereitet – ich weiß nicht, ob das geht ... (Mikro umstellen) ...

12.9

Mal gucken, ob das funktioniert ... (Klatschen)

13.1

U: Sophie, kann Du ein bisschen weiter links gehen ...

J: Checkst du einfach mal ... mit ein paar Impulsen erst mal ... gucken, was da passiert ... Ich bin mir nicht sicher, ob es wirklich schon da ist.

13.7

(Leises Glockentönen – Schlag ins Klavier – Glocken – wiederholt ...)

14.1

J: Das ist die erste Variante, die höheren Glocken vom Anfang.
(Klang) (Anschlag ... Klang – mehrere Versuche)

15.4

J: Ich mach mal das zweite File. Das sind die tieferen ... Hmhm ..
(Anschlag .. Klang)

16.1

J: Ichnehm mal nur den Tonabnehmer um zu gucken ... das ... ok.
(Anschlag – mehr Hall)

J: Ich geh mal nochmal zurück.

(Mark probiert weiter ...)

J: ok. – Also ich finde es ist schon sehr konkret, aber du hattest es ja auch als File im Kopf ... also, ich finde schon, man hat schon ziemlich klare Glocken ...

M: Ja, sehr konkret ...

J: Ja, finde ich schon ...

M: Ja, und es wird relativ mechanisch auch ...

J: Gut, es ist halt die Periodizität, ja ... man könnte natürlich da noch ein bisschen – man könnte die auch noch überlagern, dass es eben im File an sich ...

M: Das würde vielleicht etwas bringen ...

F: Die Frage ist, wie solls sein. Soll's – es soll nicht periodisch sein? Ich meine, weil das Problem ist ja das Original ... der Original-Glockenklang ist ja periodisch, den wir haben. Und wenn man – wenn du was machst, was nicht so impulshaltig ist, sondern eher was vielleicht so ein – einen längeren Klang, und im Klavier irgendwas Geriebenes oder so ...

M: Ja ...

18.5

J: Dass man nicht diese ...

M: (Probiert etwas ...) – Gibt es nicht ...

J: Gibt's nicht ...

M: Vielleicht könnte man ... (Schritte) (Versucht etwas mit Klangschalen)

J: Gut ich kann natürlich hier mit Stimme auch ... Ja Moment.

(Klangschalensound gefroren?)

M: Ah ...

20.2

J: Nicht so überzeugend – passiert nicht so viel.

M: Pardon – nein. Wir brauchen ...

J: Ich mein, man kann auch mit Stimme überlegen, was man hier machen könnte ...

(Gongs ... Stimme ...)

J: Nur vom Charakter her, wenn man was Längeres macht. Ein längeres Ausgangssignal ..(Stimme) Dann ist halt diese Periodizität nicht mehr so – ich kann aber noch eins machen, wo man das ein bisschen überlagert noch.

M: Ja, das wäre nicht schlecht.

(Lautes Scheppergeräusch ... dichter Glockenklang ...)

22.3

J: Aber es wird dann halt schnell dicht ...

M: Ich glaube es ist vielleicht besser es original zu ...

J: Ja, ist nix – ne – finde ich auch.

M: Ja vielleicht ...

(Überlagerte Glocken)

M: ... ist ja der andere ... Ja, könnte ich jetzt ...

(Dunkle Klavieranschläge ... Glocken ...)

J: Wir müssen ein bisschen aufpassen, dass ...

M: Dann später kommt das andere ..

J: Wenn man diese Stelle mit ein bisschen mehr Attacke hätte, ne ...

M: Ja, vielleicht auch ... (Schlägt mehrfach an ...)

J: Ja, sowas zum Beispiel ...

M: (Versucht weiter ... Klavieranschläge im Rhythmus der Glocken)

25.0

M: Ja, ich habe hier ...

J: Das finde ich ganz interessant ...

M: Die Klangfarben die mikrotonal ...

J: Weil wenn die beiden, dann hätte man auch das Periodische ein bisschen überlagert – wenn beide in die Faltung quasi gehen würden ...

M: Die beiden Flügel ...

J: Ja, das finde ich interessant ...

M: Die machen so tam ... tam ... tam ... ich markiere ...

J: Wir haben ja gestern schon über die Glockenstelle gesprochen ...

M: Das ist das – die Situation danach.

J: Vielleicht müsste man noch ... ich hab jetzt mal nur den Schärfer (?) ...

26.8

J: Ich kann zum Beispiel auch mal die beiden Impulsantworten gleichzeitig verwenden ...

M: Aha – geht auch – ich glaube, es würde Sinn machen hier. Die mikrotonale Skala könnte ...

J: So, und dann die zweite ... die machen wir hier in drei vier sieben acht ... Probierst du noch mal bitte. Ich habe jetzt beide kann das mit beiden ...

M: Hmmm (Klavier ... hohes Register ... tiefes Register ... wiederholte Versuche ...) Das könnte auch etwas anderes auch (Haut heftig in die Tasten ...)

29.5

J: Soll ich mal mit der äh Transformation machen.

M: Ja, genau ...

J: Also von Anfang an dann ... bei diesem ...

(Klavierschlag)

M: Ja ...

(Anschlag – mehrere Versuche ...)

J: Du musst das mit hochziehen, da musst du mir ein Zeichen geben, dass wir das zusammen machen ...

M: Aha.

J: Ok.

(Anschlag ...mehrere Versuche ...)

30.7

J: Aber es ist vielleicht fast zu viel mit den beiden zusammen, mit den beiden Impulsantworten gleichzeitig, oder ...

M: Es verändert sich ...

J: Ich mache mal lieber wieder nur eine ...

M: Das wäre nicht schlecht ...

(Klavier dunkles Register ... mehrere Versuche ...)

J: Hm – hat was ... Sollen wir das mal vormerken ...

M: Ich muss mal gucken im dritten Teil –

33.0

(Programmieren ... Mikrophon umstellen ..)

34.6

M: Das ist Takt – so Seite 28 – das muss mit der Dramaturgie noch verhandelt werden ...

J: Was die dort ...

M: Weil der Meyer (?) – aber der Polizist wird zu dem Sterben kommentieren 370 und dann ist das mit der Beleuchtung – gut ok. Ein bisschen Siriusmäßig –

J: Genau, gerade dachte ich mir das ... ein leichten Anklang ...

M: Zu (H)Ehren des ...

J: Ja, des Mega-Meister ...

M: Ja, würde ich dafür ... aber gut ok. Aber das ist noch unklar, was passiert hier. Ich immerhin das wäre das hier ...

J: Wobei das ist ja relativ rhythmisch ohnehin oder ...

36.0

M: Hier nicht ...

J: Ich schreib es mal auf ... Oder ...

M: Vielleicht ab Takt 220 Seite 28

J: Seite 28 – und zwar die einfache Variante. Also – nicht beide gleichzeitig ... dann wäre es schon nur die eine ...

M: Nur die eine –und zwar mit ... ähm ...

J: Ein Ausschnitt aus den Glocken ...

M: Es war mit den tiefen oder ...?4

J: Ne, das war der erste ... also der – ich habe ihn A bezeichnet.

M: Ok. Dankeschön.

J: Habt ihr eigentlich über die Klagemauer Impulsaufzeichnung nachgedacht.

M: Ja, wir haben angefangen – ...

J: Und schon gehört ... oder.

M: Nein.

J: Noch nicht. Dann hören wir sie an ...

M: Ok.

J: Das war – ach so – ne – es ging ja um eine längere Stelle – deswegen, wir hatten die verlängert, ...

M: Ja ..

J: A B C D E – genau ... genau ... Und wie lang ist die hier – 8 – 6 Sekunden. Ahja – ok. Ganz lang. (man hört kurz eine gefilterte Klagemauer)

38.1

J: Da gings um die Fermate im Prinzip im dritten Teil ... Wir hatten eben diskutiert, dass wir den Klang eventuell länger brauchen. Und dann haben wir die – einen längeren Ausschnitt genommen – wo war denn das.

M: War das im zweiten Teil ...

39.4

M: Das wäre vielleicht käme in Frage ...

J: Ja, genau – richtig. Richtig. Und angeregt vom Piano – glaube ich hier ne –

M: Ah ja – das war das hier – Piano Harfe und Vibraphon.

J: In dem Fall hätten wir nur das Piano zur Verfügung als Anregung

40.0

M: Das wäre toll. Ja die zwei werden als Impuls ...

J: Was machen die für ein Impuls da?

M: Das ist ein D – zeige ich dir.

J: Warte kurz, bin gleich so weit. ...Hm.

40.8

M: (Anschlag Piano D ... mit Nachhall Klagemauer ... mehrere Versuche – auch inside piano ...)

42.5

J: Das fände ich interessant, wenn dort wenn diese tonale Komponente sich einfach noch mal fortsetzt im Klang. Da ist es bestimmt – oder findest du das zu plakativ ...

M: Du meinst es könnte ...

J: Also je mehr jetzt fast auch – je mehr tonale Komponente jetzt in der Anregung ist, desto mehr wird das einfach diesen Sprachklang vom Klagemauer ...

M: ... angeregt ...

J: Atmofilter oder sozusagen Formen ...

M: HmMMM ...

J: Spiel doch mal nur zum Probieren einfach eine normale Note, was passiert. Normales D.

43.4

M: (Spielt D)

J: Das hat dann diesen Filterklang ...

M: (Spielt ... D)

J: Je mehr Impuls man hier hat, desto konkreter wird die Klangsituation, ne. Je mehr Hammerklang du hast, desto klarer wird die Situation. Auch schön! ...

44.6

M: Es ginge um einen Impuls hier ... nur einen (Anschlag mit Hammer ... Klagemauer ...) Das ist die Klagemauer ...

J: Ich habe hier zwei unterschiedliche Aufnahmen – d.h. ich kann das auch ein bisschen mischen. Du hast du jetzt – die haben wir extra verlängert, die haben wir jetzt mindestens 40 Sekunden.

M: Und man hört das D ...

45.4

J: Ja, das ist schön ... Musst mir zeigen, dass ich dann aufziehe.

M: (Spielt D – auch mit Hammer – Nachhall ...)

J: Ja, das ist toll ...

M: Was passiert jetzt im Orchester – ah, das war hier ...

J: Und drüber würde er erzählen eventuell, ne ... Zahlen

M: Ja, vermute ich, das sind Flageolet ... die könnten vielleicht arco hier – das ist noch meine ...

Das ist Teil 2 Seite 43 ...

J: Hast du den Takt?

M: Ja, 258 ...aber das war schon notiert. Das ist das exakt, siehst du. Ach ja – und jedes alles klar

(U. und S. im Hintergrund – die Kameras laufen wahrscheinlich nicht mehr)

J: Die beiden Klaviere spielen hier kurz zusammen.

M: Eben ...

J: Von der Verteilung räumlich – wie sind wir da eigentlich noch hier im vorderen Bereich –

M: Obwohl jetzt ..

J: Man könnte sagen, ob man hier vorne anfängt. Halt mit 1 8 und 2 3 – dass es halt ...

M: Es braucht schon ein bisschen mehr Raum ...

J: Es braucht schon Raum, finde ich.

M: Wo war das hier.

J: Jetzt war es gerade vorne und hinten ...

M: Du hast es ...

J: Ich hatte quase eine Impulsantwort hatte ich vorne hinten und die andere hier hin gelegt. Aber so groß muss das vielleicht nicht sein. Vielleicht können wir ja mal nach vorne – also nicht zwei drei vielleicht sogar gekreuzt, dass man sagen würde, der rechte Flügel ...

Gespräch mit Joachim Haas

U: Inzwischen haben wir uns Equipment wirklich komplett über den Raum verteilt.

J: hm ... brauchen sie noch einen Test ...

U: Wir machen das mit einer Einstellung. Wo hatte ich meine Brille hin?

S: Die ist dahinten ...

U: Ich sollte schauen ob die Batterien noch halten ... Ja.

1.0

U: Könntest du dich kurz vorstellen? Ich frage dich das, obwohl ich dich kenne, das geht darum – hier gibt es eine Rückkoppelung – irgendwo muss ich das noch herausfinden, wie ich das leise machen kann ...

J: An der Seite ...

U: Man muss wahrscheinlich im Menu etwas machen ... Könntest du dich kurz vorstellen und welche Funktion du hier im Experimentalstudio hast. Ich stelle die Frage vor dem Hintergrund, weil ihr als die Mitarbeiter, die ihr hier seid, ja unterschiedliche Spezialisierungen habt, aber euch wechselseitig ergänzt. Und um das herauszuarbeiten, möchte ich sozusagen von jedem die Selbstbeschreibung seiner Spezialität gerne haben.

2.2

J: Also ich bin Joachim Haas. Bin seit – also das erste Mal war ich 1996 im Experimentalstudio, ich war der erste Praktikant hier im Studio. Und war dann immer wieder für längere Zeiträume beschäftigt und seit 2001 bin ich eigentlich jetzt durchgängig hier, jeden Tag quasi. Und seit 2007 auch der stellvertretende künstlerische Leiter. Ich

komme wie fast alle bei uns von zwei Seiten. Auf der einen Seite habe ich wahnsinnig viel in Musik und auch Musikunterricht und so weiter investiert, also ich spiele Flöte und Saxophon. Und hatte schon sehr früh eigentlich auch großes Interesse an Audiotechnik und Informatik. Und habe schon mit 16 irgendwie das Berufsziel im Kopf gehabt, dass ich zumindest Toningenieur werden möchte. Und hatte da auch schon mit Neuer Musik zu tun. Mein Flötenlehrer damals ist auch Komponist – durfte ich auch schon die erste Klangregie machen mit 16 sogar. Und diesen Weg ich seitdem relativ konsequent gegangen. Ich habe ja dann Akustik studiert und Kommunikationstechnik in Berlin. Habe auch Tonmeistervorlesungen da besucht. Und gleichzeitig aber immer sehr viel Zeit in die Musik gesteckt. Also damals bin ich dann ein bisschen abgedriftet in den Jazz, habe dann Big Band gespielt. Und Latin Jazz gemacht. Aber auch immer die Verbindung irgendwie mit der Informatik oder Musikinformatik nicht verloren. Hatte dann auch mit einem Bekannten, einen Amerikaner, den ich hier im Studio 1996 kennengelernt hatte, ne Firma gegründet, und da haben wir Musiksoftware geschrieben, die lizenziert, an ein relativ bekanntes Unternehmen. Nach dem Studium habe ich dann zwei Jahre lang beim SFB Sender Freies Berlin in Berlin gearbeitet, also so als Toningenieur. Und dann hatte ich die Möglichkeit in Spanien an der Universität Compreno Fabra hatte ich ein Forschungsstipendium bekommen – und habe mich da mit Klanganalyse und Synthese beschäftigt, an der MTG Music Technology Group. Und dann bot sich eben die Möglichkeit hier wieder zu arbeiten, in Freiburg. Dann sind wir nach Freiburg gezogen – und das war im Jahre 2001. Und seitdem bin ich hier wie gesagt – durchgängig.

5.4

U: Was ist hier deine besondere Aufgabe, dein Schwerpunkt.

J: Also besondere Aufgabe würde ich sagen ist schwierig zu definieren, weil jeder ja viele Felder abdecken können muss. Also auf der einen Seite muss man sehr weit in der Musik sich auskennen, auch Partituren lesen können, man muss auf Ebene des Komponisten oder der Komponistin ja auch diskutieren können. Spezialität würde ich sagen, ich habe mich auch im Studium sehr viel mit Frequenzanalyse

also mit Fouriertransformationen mit der ganzen spektralen Transformation beschäftigt. Da kenne ich mich relativ gut aus. Und da als Fortsetzung im Prinzip das ist interessant – weil mit Mark arbeiten wir jetzt sehr viel Faltung, also mit dem sogenannten convolution Algorithmus, und ich erinnere mich, als wir 1996 – da habe ich auch mit Mark gearbeitet, das erste Mal, als ich im Studio war – da war das so, da hat man dann nachts oder über Nacht so das, was wir jetzt heute in Echtzeit hören können, das hat man dort über Nacht rechnen lassen. Also man hat dann irgendwie abends die Ideen formuliert. Das angesetzt und über Nacht rechnen lassen und nächsten Morgen konnte man das hören. Heute wie gesagt, was wir gerade ausprobiert haben, man kann es wirklich in Echtzeit direkt hören als Ergebnis. Und es ist nicht so, dass wir das erfunden hätten. Also – aber wir haben eigentlich konsequent über die Zeit hinweg mit diesem Verfahren versucht einfach die Besonderheiten, die klanglichen Besonderheiten herauszuholen. Da habe ich mich auch noch in der Diplomarbeit damit beschäftigt, und dann eben auch noch in dieser Musiksoftware, die wir da geschrieben haben, die ist auch in dem Bereich angesiedelt.

7.6

(U: Wenn man das Mikro ein bisschen anders dreht ...)

U: Jetzt stelle ich mal die Frage als jemand, der gerade vor fünf Minuten das erste Mal gekommen ist und sich noch nie mit euch beschäftigt hat. Und sich gar nicht vorstellen kann, was ihr hier eigentlich macht. Wie muss sich das vorstellen: Es kommt ein Komponist, hat irgendeine Idee, erzählt es euch und ihr setzt das um – oder wie muss man sich das vorstellen, die Zusammenarbeit zwischen Komponist und Studio?

8.2

J: Also die Zusammenarbeit zwischen Komponist und Musikinformatiker, Klangregisseur oder was immer – mit uns – ist jedes Mal ganz anders. Also es kommt drauf an, was für eine Vorbildung, wie weit kennt sich der Komponist aus mit Elektronik, mit Transformationen. Was nicht unbedingt bedeutet, es ist besser oder schlechter, wenn sich jemand gut oder weniger gut auskennt. Man muss sich auf jeden Fall immer ganz neu auf jemand einlassen.

Also das ist auch schwierig. Man muss im Prinzip irgendwie das versuchen erst mal zu hören, was sind die Idee, dann muss man ja – weil das ist eine wahnsinnig nahe Zusammenarbeit – man muss auch persönlich einfach einen Weg finden, wie man gut zusammen arbeitet. Dass man gemeinsam zu einem guten Ergebnis kommt. Da gehört natürlich viel Respekt dazu, zuhören, gleichzeitig vom Komponisten genauso, auch zu gucken, was gibt es hier. Und es ist glaube ich auch nicht die Zusammenarbeit, dass jetzt der Komponist kommt und sagt: Ok, was habt ihr denn? Wie sieht denn euer Warenkorb oder euer Bauchladen aus, sondern ich meine, wenn man zu einem spannenden oder musikalisch interessanten Ergebnis kommen will, ist es einfach ein Weg dahin, den man gemeinsam beschreiten muss. Man muss wirklich zusammen suchen, und dann hörend beurteilen und dann den nächsten Schritt zu machen. Und das ist nicht so, dass wir hatten – ich hatte den Fall auch schon, dass jemand kommt, ja was sind die denn die allerneuesten Transformationen, was kann man denn machen, was ist denn super spektakulär. Super hype – aber es gibt in dem Sinne ja auch nicht unbedingt jetzt so ne Kiste, wo man die tollen Sachen rausholt, sondern es geht drum, wie setzte ich die musikalisch ein, wie kann ich die mit welchem Instrument, wie werden zum Beispiel, wenn wir jetzt über die Impulsantworten sprechen, was macht Sinn, was klingt wie muss der anregende Impuls sein, wie muss die Impulsantwort sein, wie geht das zusammen. Und das ist ein wichtiger Teil der Zusammenarbeit. Dass man solche Experimente auch macht, auch mit Musikern hier, die man einladen kann. Und dann Stück für Stück konkretisiert sich die Arbeit. Wir haben ja oft ein Ziel, meist ein ganz konkretes Ziel, meistens Aufführungen. Und auf die arbeiten wir dann hin.

10.9

U: Wie versteht ihr euch selber von Seiten des Experimentalstudios. Seid ihr gegenüber den Komponisten Dienstleister, oder Kokomponisten.

11.1

J: Also ich glaube Ko-Komponist ist nicht der richtige Ausdruck. Wir sind keine Ko-Komponisten. Weil ganz klar ist der Komponist ist der

Komponist und er schreibt seine Musik. Und er ist dann letztendlich auch für den Gesamt ...

...

U: Können wir das leider noch einmal machen, weil Detlef hat da sein

...

J: Konterfei ..

U: Konterfei – ja genau ... also die Frage war: Wie würdest du deine Rolle gegenüber dem Komponisten definieren zwischen diesen beiden Antipoden.

J: Also Ko-Komponist ist bestimmt nicht der richtige Ausdruck. Es gibt eine große Bandbreite. Also es kann sein, man ist tatsächlich in manchen Fällen Dienstleister oder eben auch Dozent oder Lehrer. Also man bringt auch Sachen bei, man zeigt, was sind die Möglichkeiten. Oft ist es aber auch so, man – durch die Zusammenarbeit, je intensiver die diese ist, um so mehr input kann ich natürlich auch geben, der dann irgendwo in der Komposition Einfluss findet. Also das ist ein sehr vages Feld, aber ich bin auf keinen Fall der Komponist in den Falle. Sondern die Entscheidung, zum Beispiel, wenn ich Vorschläge mache und sage, aha, das könnte doch gut klingen, oder lass und das probieren, lass und das probieren. Natürlich ist die Entscheidung die des Komponisten. Aber welche Vorschläge ich mache, das ist natürlich auch meine mein kreativer Beitrag und je nachdem, wie wir uns verstehen, gibt es ja dann auch da eine teilweise hohe große Vertrauensbasis, dass der Komponist dann quasi auch meiner Intuition vertraut, und sagt, das klingt hier gut oder das klingt hier schlecht. Deswegen – ich würde sagen, bestimmt nicht Ko-Komponist, aber es ist eine sehr kann eine sehr intensive Zusammenarbeit sein. Die auch kreativ intensiv ist.

13.2

Ist das eine Antwort?

U: Ja, klar. Könntest du vielleicht mal an Hand eines Beispiels, also einer Anekdote sozusagen, schildern: Es kommt ein Komponist rein, also kannst ruhig dann den Namen nennen, und ihr fang an, was

passiert dann als erstes. Eine lustige Geschichte ... Muss nicht zwangsläufig ...

J: Ja, es gibt schon ...

U: Das schönste Missverständnis ... (lachen)

13.9

J: Na vielleicht ... also am Anfang steht normaler Weise eine Experimentierphase ... und das ist ein Abtasten – und dann diskutieren wir, vielleicht gibt es schon Noten, vielleicht gibt es nur Skizzen. Und dann kanns zum Beispiel sein, das läuft nicht immer so, aber es kann sein, dass jetzt jemand sagt: Mich interessieren Resonanzen. Also ich möchte irgendwie irgendwas mit Resonanz machen. Und dann überlegen wir dann was könnte dieses Feld beinhalten. Also Resonanz als was weiß ich als ein Filter der bestimmte Resonanzen aus dem Klang herausfiltert, vielleicht aber auch in einem anderen Fall Resonanz zum Beispiel im Auraphon, das ist das, was ich mit Jose Maria Sanchez Verdu entwickelt habe – der kam immer und sagte: Ja, also ich stelle mir vor für meine Oper Aura müsste es irgendwie so eine Art Rauminstallation geben, die im Prinzip als Aura der Stimmen, die dort im Raum singen, wirkt. Und das wollen wir über Tamtams oder Gongs erreichen. Und dann haben wir eben verschiedenste Versuche gemacht. Wir haben was weiß ich mit Transducers (?) – also mit Schallwandlern, die man nicht wie ein Lautsprecher, aber die man zum Beispiel auf Körper aufkleben kann, die dann den Körper in Schwingung versetzen. Wir haben mit Rückkoppelungen, wir haben auch mit Faltungen, mit convolution verschiedene Versuche gemacht – und letztendlich kam dann so eine Art Mischform heraus, weil die einfach uns klanglich am meisten überzeugt hat, dass wir ein Instrument entwickelt haben, was sich Auraphon nennt, und das ist eine Kombination aus tatsächlich rückgekoppelten schwingenden Tamtams oder Gongs, die könnten zum Beispiel auch eine fixe Tonhöhe haben, die dann wirklich eigenständig Töne generiert, also teilweise ganz tiefe sinusartige Töne, die dann aber auch wie ein Tamtamklang explodieren können, und aber auch diese Art der Abbildung des Klanges im Raum – das kann man sich so vorstellen als würde wirklich in so ein ganz dünnes

feines Tamtam reinsingen und dann wird das ja auch angeregt, die Schwingungen. Und man hat den Nachklang oder man singt zum Beispiel in so ein piano in so einen Flügel rein, mit offenen Saiten, und hört dann ja auch den Nachklang. Und das haben wir eben elektronisch simuliert und haben dann da ein Instrument, was dann auch Jose – Jose ist dann mit diesen Ideen nach Hause gegangen, und hat das dann eben integriert in seinem Werk – und kam dann mit einer Partitur, wo dann einfach Stimmen drin waren, wie jetzt zum Beispiel die Gongs zu spielen sind, wann die zu spielen sind, und wann vor allem auch diese Aura ins Spiel kommt, wie stark und wer die in welchem Moment einfach hat. Das kann eine Art der Zusammenarbeit sein, es kann auch ganz anders sein. Ich hatte auch schon einen Komponisten, der hat gesagt: Ja, also das an dieser Stelle sollte jetzt mal klingen wie Schnee, der fällt. Also es gibt auch sehr abstrakte poetische Beschreibungen – und dann muss man halt sich auf den Weg begeben und suchen, was könnte denn eigentlich klingen. Wie so was. Oder was kann das Bild erzeugen, muss es das Bild sein, oder ist es vielleicht eine Beschreibung von irgendeinem Klang, den wir noch nicht gefunden haben. Oder ja – oder man beschreibt irgendwelche Situationen, was weiß ich, Sisyphos, der die Steine den Berg hochrollt, und die dann runterrollen. Also, wie klingt so was, wenn die Steine runterrollen. Ah, das sind dann ganz abstrakte Beschreibungen, die aber viel Platz lassen natürlich, um da einen Klang zu suchen, und dann kann es umgekehrt genauso sein, dass jemand sagt, ja, ich brauch hier eine FFT, ich muss dort eine Spektralanalyse machen, dann möchte ich so und so die und die Bins, die bestimmten Stützstellen im Spektrum sollen betont werden oder die sollen gefreezed werden oder als harmonischer Klang soll es stehen bleiben. Also es gibt dann auch ganz konkrete Beschreibungen. Das hängt von der Arbeit oder von der oder vom Verhältnis jeweiligen gerade ab ...

18.4

U: Du hast ja in deinem Lebenslauf gerade erzählt, dass du dich schon lange sozusagen von Kindesbeinen fast an mit Elektroakustik beschäftigst. Gibt es für dich eine allgemeine Beschreibung des Instruments Studio oder Elektroakustik. Man sagt ja, das Klavier ist eher strukturell rhythmisch, die Geige ist eher melodisch weiblich im

Gegensatz zur Männlichkeit des Klaviers und so weiter. Einige Komponisten wie Lachenmann hat sich an der Elektroakustik orientiert, indem er seine Musik *musique concrète instrumentale* nennt. Aber er hat auf den Einsatz von Elektroakustik eigentlich verzichtet, und sagt er setzt auf die Aura der Musiker. Des lebenden Musikers auf der Bühne. Mark Andre sagt, er braucht es. Um es jetzt auf Mark Andre zuzuspitzen: Was kann Elektroakustik im Fall von Mark Andre, was mit reiner Instrumentalmusik gar nicht herbeizuschaffen wäre.

19.8

J: Es gibt glaube ich verschiedene Erweiterungen, die die Liveelektronik bietet. Und zwar ganz klar ist es der Raum – also Raumbewegung. Natürlich könnte man sagen, man ja auch Musiker jetzt durch den Raum wandern lassen. Aber man schafft es sicherlich nicht, so wie wenn man jetzt mit einem Hallaphon beispielsweise Klang durch den Raum bewegt. Also die Öffnung des Raumes ist eine ganz entscheidende Sache. Dann sind es natürlich Dinge wie ganz einfache Transformationen, Delay beispielsweise könnte man nehmen. Also ein rückgekoppeltes Delay, da schickt man was rein. Das wird nach einer bestimmten Zeit wiederholt und dann wird dieses Wiederholte wieder reingeschickt in das Delay. D.h. man kann damit zum Beispiel, je nachdem, was man für ein Eingangsmaterial verwendet, zum Beispiel wenn man ein rhythmisches Material verwendet, kann man eine rhythmische Dichte schaffen, man kann, wenn man harmonisches Material verwendet, harmonische Dichte schaffen. Die man in dieser Form vielleicht nicht schaffen würde, weil man kann nicht oder theoretische vielleicht, das ist ja, aber die Möglichkeiten sind dann so groß dieser Rückkoppelungen, dass man sagen könnte, man koppelt es so oft und so stark zurück, dass man vielleicht tausend oder zehntausend delays oder was auch immer schaffen kann, als ob man mit 10.000 Musikern auf der Bühne würde man es nicht schaffen zum Beispiel. Das ist eine – glaube ich – ein ganz einfaches Beispiel. Dann jetzt konkret auf Mark bezogen: Zum Beispiel die Verfahren, die wir jetzt verwendet haben auch bei früheren Stücken auch Faltungen. Also aber im Sinne von Resonanz jetzt wirklich, dass man zum Beispiel den Resonanzklang eines

Klavieres – also Lachenmann lässt zum Beispiel die Posaune ins Klavier spielen. Bei gedrücktem Pedal. D.h. die Saiten schwingen frei. Und man hat dann mit der Posaune hat man – wir können auch kurz Pause machen –

22.2

U: Es läuft ja noch ... dann kommt ein neuer ...

S: Nur, dass du es weißt ...

J: Ich sage es nur bei Lachenmann ist es zum Beispiel so, der lässt ins Klavier spielen bei gedrücktem Pedal, d.h. die Saiten schwingen frei. Und man hat die Resonanz des Klavieres mit der Posaune angeregt. Also mit dem Posaunenklang. Das kann man ja elektronisch auch machen. Aber das kann man elektronisch natürlich noch wirklich erweitern. Man kann jetzt auch ganz andere Resonanzen nehmen. Man nimmt zum Beispiel die Resonanz von einem Tamtam, man nimmt die Resonanz von einem Gitarre oder man nimmt sogar als Resonanz etwas, was gar keine Resonanz ist. Also zum Beispiel hatten wir bei einem Stück von Mark hatten wir zum Beispiel eine Koransure, die von einem Imam geflüstert wurde als quasi Resonanz verwendet, und wenn jetzt ein anderes Instrument mit dieser Resonanz über die Faltung quasi gekoppelt wird, dann kann man wirklich akustischen Instrumenten ne akustische Resonanz aber von einem ganz anderen Klangkörper geben, was wie gesagt im weitesten Sinne nur Resonanz sein muss. D.h. in dem Fall bei dem Stück ÜG ist es so, er am Anfang werden einfach kurze Impulse auf dem Klavier gespielt, und jedes Mal wird einfach ein Teil dieses geflüsterten Korans hörbar, aber eben gefärbt durch die jeweilige Klanglichkeit des Tones, der gespielt wird. Und dann eben auch überlagert. Sowas kann man nur mit Elektronik machen.

U: Wir müssen gerade mal die Batterie hier tauschen. Von dem Gerät ... ich würde jetzt gern noch eine allgemeine Frage stellen. So rum – ne ... so ... jetzt.

24.8

Was unterscheidet denn das Experimentalstudio von anderen Studios sei es das Studio, das da als erstes einfällt, das Ircam oder andere Einrichtungen an Hochschulen oder dergleichen. Was ist die Besonderheit des Experimentalstudios.

25.2

J: Also ich würde sagen, wir haben schon seit Anfang an wirklich den Schwerpunkt auf Liveelektronik, also wirklich auf Klangbearbeitung in Echtzeit. Das bedeutet, das Ergebnis ist im Moment des Entstehens hörbar und wird nicht vorproduziert. Das ist ganz klar einer der großen Schwerpunkte. Auch die Erfahrung in diesem Bereich mit Raumklangbewegung mit eben Klangtransformation in Echtzeit – das ist denke ich – das sind die großen Punkte. Und dann gibt es natürlich einfach einen geschichtlichen Hintergrund. Welche Werke sind im Studio entstanden. Da gibt es ja auch einfach eine Tradition, irgendwo, man kennt dann diese Stücke sehr gut, man weiß, wie die Elektronik entstanden ist, und hat einfach auch entsprechende Möglichkeiten. Wobei meine persönliche Meinung ist, dass wir jetzt nicht unbedingt eine Ästhetik im engeren Sinne vertreten, sondern dass hängt natürlich ganz davon ab, was möchte der Komponist oder die Komponistin und was formulieren die, und wir suchen ja gemeinsam dann einen Weg, diese Ästhetik des Werkes, das entsteht, am besten zu entwickeln. Und jetzt auch nicht Vorgaben, wir müssen jetzt aber so klingen oder so klingen, sondern mein Ansatz ist, dass das möglichst offen ist. Gleichzeitig ergibt sich bestimmt immer aus der eigenen Historie und aus der eigenen Erfahrung ergibt sich einfach irgendein bestimmter Weg. Und da ist dann klar eine ästhetische Prägung auch, die dann Einfluss nimmt. Aber ich versuche immer, die möglichst klein zu halten. Dass man offen ist – und dann irgendwann, wenn man den Weg gefunden hat, dann versucht man sich an dieser Ästhetik. Die man gemeinsam gefunden hat, zu orientieren.

27.3

U: Ich glaube ja, dass eine eurer Besonderheiten die ist, dass ihr nicht nur an der Herstellung von Musikwerken interessiert seid, sondern auch an deren Aufführung. Eure Betreuung schließt die Betreuung der

Aufführung mit ein. Das wäre jetzt etwas, was ich dich gerne erzählen lassen würde.

27.7

J: Ja, das ist ein ganz wichtiger Punkt, dass wir haben vorher nur über die eine Seite der Arbeit gesprochen, und zwar, dass wir hier mit Komponisten im Studio arbeiten. Und die zweite Seite, man kann sogar sagen, zeitlich gesehen ist das inzwischen gleichwertig, machen wir Aufführungen als Interpreten als Ensemble für die Interpretation von Liveelektronik, eben auch ganz oft die Stücke, die bei uns im Studio entstanden sind. Und ich glaube, das ist auch ein zentraler Punkt für Experimentalstudio, was auch in wirklich – was auch das Studio von anderen Institutionen unterscheidet. Dass diejenigen, die wirklich diese Werke entwickeln, letztendlich die Werke auch aufführen. Und das gibt natürlich eine Rückkoppelung, dass man weiß, was funktioniert zum Beispiel, wie wird das klingen in einer Halle. Man hat durch diese Erfahrung hat man eine ganz ich sage jetzt Halle für einen Saal, hoffentlich Philharmonie oder Konzertsaal, aber man hat eine ganz andere Vorstellung bereits, als wenn man jetzt nur in der Elektronik ist, und sagt aha, der Algorithmus ist interessant, das ist jetzt hier spektral spannend. Aber vielleicht löst sich das in einem Raum überhaupt nicht ein. Weil man feststellt, aha, die Distanzen sind zu groß, oder der Nachhall ist so groß, dass zum Beispiel irgendwas Bestimmtes nicht mehr funktioniert. Und diese Rückkoppelung, dass man wirklich beides macht, man führt das Stück auf, merkt wie funktioniert es im Saal, und kann damit schon wieder für das nächste Stück einfach was lernen. Und sagen, aha, lass uns doch mal das probieren oder was anderes. Ich glaube, das ist ein entscheidender Punkt, der uns auch von anderen Studios wirklich also abhebt fast würde ich sagen.

29.7

U: Ich mache hier jetzt gerade mal Stopp und starte das Bild neu ... Letzte Frage – wir haben jetzt auch schon eine halbe Stunde geredet. Aus eigener Erfahrung weiß ich, dass alle zwei Jahre die nächste Generation Computer auf den Markt kommt. Das ist zwar schön, dass die Prozessoren immer schneller werden, aber damit einher gehen

auch neue Programme und dergleichen, und man muss immer wieder von neuem anfangen. Deswegen ist meine Frage: Wird das Instrument Elektroakustik irgendwann mal sagen wir eine klassische Form erreichen, so wie das Klavier irgendwie Anfang 1900 eine klassische Form erreicht hat – nein, Anfang 1800. 1810 1820 – oder meinst, dass dieses ständige Erneuern, das ständige Neulernen Müssen einschließlich der Möglichkeiten auf alte Geräte wieder zurückgreifen zu können und sie neu zu kombinieren und so weiter – dass das immer so weiter geht.

30.9

J: Ganz schwierige Frage mit einer schwierigen Antwort. Also – ich denke es gibt vielleicht – ich kann nur Teilbereiche beantworten. Also eine Sache ist, dass wir versuchen, zum Beispiel in der Dokumentation von Werken mit Liveelektronik möglichst unabhängig von jetzt speziellen Gerätschaften, oder von spezieller Hardware zu bleiben. Das ist bei frühen Werken jetzt von Nono, wo es dann zum Beispiel ganz klar um Delay also Zeitverzögerungen, Transpositionen oder Filter geht, da kann man es relativ abstrakt darstellen alles. Nur durch die Komplexität inzwischen, die man mit einem was weiß ich einem Max MSP patch erreichen kann, wo die ganzen Dinge dann wahnsinnig komplex miteinander verschaltet sein können, ist es fast nicht mehr möglich, wirklich so ein abstraktes einfaches Schema auch in die Partitur zu nehmen. Und da wird es dann ganz schwierig, das abstrakt zu dokumentieren. Das beschreibt gleichzeitig die Gesamtsituation. Also es ist es gibt schon eine gewisse Kontinuität, gleichzeitig furchtbar ist eben tatsächlich so schön das auch ist, dass man neue Möglichkeiten und immer mehr Möglichkeiten hat, immer mehr gleichzeitig machen kann, immer komplexer, um so schwieriger wird es auch dann, erstens die Sachen zu dokumentieren, und zweitens so eine Kontinuität zu gewährleisten, weil man kann in eine viel breitere Richtung vorstoßen, ich meine das geht bis in Programmcode, also in den Sourcecode rein, wenn jemanden ein spezielles External zum Beispiel, also ein externes Objekt für eine Software schreibt, die bestimmte Aufgaben hat. Da sieht man gar nicht mehr rein, wenn man nicht den Sourcecode kennt, also man weiß nur, oho, das macht ungefähr das und das, das klingt so und so. Und gerade da fängt die

Schwierigkeit an. Es klingt so und so – das kann auch zum Beispiel ein altes einen alten Filter geben, der klingt wahnsinnig gut. Irgendwann wird der kaputt gehen. Ne, also das bedeutet, wie kann man diesen Klang tatsächlich konservieren, und wie kann man dann ein Stück für die Ewigkeit ja wirklich ermöglichen, dass es einfach sehr lange einfach bis in die Zukunft spielbar ist. Und da machen wir uns viele Gedanken. Es ist nicht einfach, da eine Lösung zu finden – und es ist auch nicht klar, es gibt die oder es gibt nur die Lösung, sondern es gibt einfach verschiedene Wege, die man da gehen muss. Zum einen ist es einfach die Werke klanglich so zu dokumentieren, man hat ja einfach mit Aufnahmen die Möglichkeit einfach so etwas wirklich darzustellen. Dann kann man sich das auch noch mal in hundert Jahren anhören und sagen, aha, das hat genauso geklungen. Mit der entsprechenden Zusatzinformation, was das war, wie die Schaltung aussah, kann man dann so etwas auch rekonstruieren. Aber jetzt noch mal auf die Frage, ob das wirklich so was sein wird, wie ein Instrument wie ein Klavier oder wie eine Geige. Das wird schwierig, weil da ist es viel zu breitbandig. Also man kann ja wirklich Elektronik kann bedeuten man einfach eine kleine Zeitverzögerung, man hat aber auch wahnsinnig komplexe Algorithmen. Ich denke, es ist eher die Frage, welche Transformationen verwendet man. Und diese Transformation die können wirklich konkret beschrieben werden, und dann auch in Zukunft mit welcher Software oder welchem Gerät auch immer realisiert werden.

U: Ok – danke.

35.3

Ich habe noch eine Frage, wo es um eure Zukunft geht. Was kann das Experimentalstudio, was ein Komponist bei sich zu Hause mit seinem laptop, die inzwischen ja schon wahnsinnig leistungsfähig geworden sind, wo man auch 5 Lautsprecher oder 10 anschließen kann, und so weiter, was könnt ihr definitiv, was dieser Komponist allein bei sich zu Hause nicht kann?

35.7

J: Also es gibt – ich muss glaube ich noch mal neu anfangen. Es gibt ja schon lange die Diskussion kann man nicht die Liveelektronik zu

Hause im Wohnzimmer entwickeln. Und eine Sache ist, früher in den 70er Jahren oder in den Anfängen des Studios, da waren die Geräte tatsächlich, dass man sie nicht nach Hause mitnehmen konnte und sie waren auch so teuer, dass man sie nicht nach Hause nehmen konnte, das waren ja wirklich Schränke, die bald Tonnen gewogen haben. Das ist inzwischen ganz anders. Also die Rechenleistung, die in einem so neuen Laptop drin ist, die ist enorm, die kann also wirklich diese Geräte tatsächlich zumindest theoretisch locker ersetzen, klanglich ist noch mal die andere Frage. Da würde ich sagen, das kann man tatsächlich so etwas mit nach Hause nehmen. Aber dann setzt das Problem an, zum Beispiel hier sind wir in einem Raum, der ist groß. Da kann ich hören, da habe ich eine Offenheit, ich kann irgendwie hören, ich Raumbewegung zum Beispiel simulieren, ich kann mehrere Musiker gleichzeitig hier haben. Ich kann austesten, was passiert. Und das kann ich zu Hause im Wohnzimmer nicht. Das ist mal ein ganz wichtiger Punkt. Ich habe hier Verhältnisse ungefähr wie in einem Konzertsaal. Und ich habe vor allem als Komponist, habe ich hier Mitarbeiter, die eine wahnsinnig große Erfahrung, was die Aufführung von Liveelektronik angeht, besitzen. D.h. Laptop ist eine Sache – aber wie komme ich in den Laptop rein, wie komme ich aus dem Laptop raus, und vor allem wie regel ich den Laptop. Und wenn man sich anschaut, ganz viele Spezialisten regeln inzwischen mit der Maus, die Liveelektronik, das bedeutet, dieses Interface zu haben, so was wie hier, dieses Pult, wo ich wirklich ganz fein einfach Regler bewegen kann, was ja eigentlich unser Instrument hier ist, wo ich mir eine ganz bestimmte Kombination auflegen kann, die ich auch dann wieder unterdessen ändern kann, kann ich mit einem Laptop als solches erst mal nicht machen. Und ich glaube das ist auch gar nicht erst mal die Diskussion, laptop oder ein desktop-Rechner oder wie auch immer, laptop ist vielleicht jetzt stellvertretend für die Maussteuerungsfrage. Das man halt mit einem kleinen Interface so klein möglichst alles alleine macht, ne Maus, und dann eben die Elektronik. Das ist auch die Problematik der Zeit, dass es natürlich nicht viel kosten darf. Und möglichst von selbst spielt sogar. Aber was ja unsere Aufgabe hier ist, ist ja wirklich diese Elektronik zu interpretieren, musikalisch zu interpretieren. Und das kann ich nur, wenn ich ein entsprechendes Interface habe. Wenn ich einen entsprechenden Raum habe, in dem ich hören kann, in dem ich Dinge ausprobieren kann, und natürlich

indem ich auch die Erfahrungen habe, wie klingt das in unterschiedlichen Sälen. Und vielleicht ein zweiter Punkt ist, dass ich auch ab und zu festgestellt habe, dass sich natürlich die jüngere Generation von Komponisten oder Komponistinnen kennt sich sehr gut aus Liveelektronik, mit Transformationen, aber man darf nicht vergessen, dass das auch ein ganz eine große Energie erfordert, sich damit wirklich intensiv zu beschäftigen, und dann auch zu wissen, wie funktioniert das und vor allem, wie funktioniert das beispielsweise auch zuverlässig. Das ist ein weiterer Punkt, wo wir im Prinzip als Studio den Vorteil haben, dass wir oder auch vor allem da dran arbeiten, dass wenn wir machen einen Probenplan, und sagen um 14 Uhr beginnt die Probe. Dann versuchen wir, und das funktioniert auch eigentlich immer, dass um 14 Uhr die Probe beginnen kann. Ganz oft jetzt sage ich mal im Laptop Fall ist es so – ah moment, ich muss noch schnell an meinem patch irgendwie was ändern. Es dauert noch einen halbe Stunde, die Musiker sitzen auf der Bühne, jeder wartet, und der Komponist, der den Patch geschrieben hat, braucht einfach noch mal eine halbe Stunde oder Stunde, bis er noch mal irgendwie was geändert hat. Und das macht ganz oft ein schlechtes Bild von der Liveelektronik. Also wenn man Musiker fragt, ah, die sagen, mit Live-Elektronik, oh Gott, da muss man immer warten. Und das versuchen wir wirklich professionell zu ändern, diese Thematik. Also wir haben was weiß ich wir haben ein professionelles Equipment, was einfach roadtauglich ist, was man im großen LKW irgendwohin fährt, was schnell zusammengesteckt ist, mehr oder weniger schnell natürlich, weil es ist nach wie vor komplex. Wir haben Vorverstärker, die auch bei Rolling Stones verwendet werden, also einfach professionelle Komponenten, und das kann man mit dem Laptop alles erst mal so nicht machen. Ne.

U: Danke dir – wunderbar. Besten Dank.⁴

J: Ich hoffe es ist was verwendbares dabei.

U: Ich hoffe auch ...

S: Inhaltlich schon mal ...

U: Inhaltlich war es toll ...

S: Ja, super ...

J: Gut, macht ihr hier weiter oder geht ihr jetzt rüber ...

U: Speicherkarten laden

S: Studio 3 mit Simon und dann Büro von Detlef ...

J: Wollt ihr durch das Studio gehen

U: Die kleine Führung ..

S: Ladegerät ... zurücktragen ..

J: Es gibt halt nicht immer so klare Antworten ...

Detlef: Irvine Arditti vorstellen – Gelächter – Mittagessen ...
wunderbar – cio ...

Gespräch mit Garry Berger

0.2

U: Sag mal ...

Garry Berger: Ja, sag mal was ... wie ist das mit der Lautstärke

U: Ton läuft ... kannst du einfach entscheiden, ja ... das ist doch gut. Schönes Bild.

G: Ich glaube, wir müssen die äußere Tür noch zumachen wegen dem ... ich höre sonst ... ah so die äußere Tür ...

U: Warum zeigt er mir jetzt keinen Ausschlag an ... ne ich will ...

2.7

G: Wie machst du das mit dem Timecode.

U: Den Ton lege ich per Hand hin. ...

G: Ok.

U: Das ist ... Startet – ok. Verschlusszeit ... ok. Lassen wir es mal so ... Ja, an sich müsste es so funktionieren ...

G: Ist gut so?

U: Gut.

G: Gut?

U: Ja, wir hatten das vorhin gerade besprochen in der kurzen Vorrede, du bist eine Art Multitasker hier in dem Studio und kannst von daher eigentlich aus vielfältiger Sicht uns beschreiben, was das Besondere, das Spezifische an dem Freiburger Experimentalstudio ist im Unterschied zu anderen Studios, die es ja gibt.

4.2

G: Also sicher mal, dass ein hochspezialisiertes Studio für Live-Elektronik natürlich ist, dass es ein ganz super kompetentes Team vorhanden ist. Das Spezielle ist sicher, dass man hier Sachen realisieren kann, die man sozusagen in kleineren Studios nicht tun kann. Sachen, die halt einerseits technologisch bedingt, musikalisch aber auch. Das herrscht hier eine große ästhetische Offenheit. Ich

denke, das ist extrem wichtig. Und ich sehe schon das Experimentalstudio ist sozusagen eine Plattform eigentlich, die ermöglicht, hier eigenständig verrückte Dinge zu tun, die dann nach außen getragen werden und so Resonanz erhalten. Ich denke, das ist in kurzen Worten umschrieben das große Potential des Experimentalstudios.

5.1

U: Das Besondere ist, dass Künstler hierher kommen können, mit Ideen im Kopf – und dann auf Leute treffen, die sowohl technologisch im Hirn haben als auch Künstler sind. Ich glaube, da bist du das beste Beispiel. Vielleicht – ich weiß nicht, was sich zwischen Mark Andre und dir abspielt, ob das da als Beispiel taugt. Kannst du erzählen, was jetzt im Fall eurer Begegnung und deiner Tätigkeit für seine Komposition, die Oper in Stuttgart, da an besonderer manpower in Verbindung mit dem technischen Krimskrams, der hier herumsteht, sich da zusammenbraut, was sich nirgendwo anders zusammenbrauen könnte.

6.0

G: Also wir haben letzte Woche jetzt aktuell an seiner Oper gearbeitet und es ging in erster Linie darum ...

6.1

U: Noch einmal – bitte nicht auf die Fragen eingehen, sozusagen. Dass ... du: Wir haben letzte Woche an der Oper gearbeitet ...

G: Sondern ... gut. Wir arbeiten aktuell an seiner Oper ...

U: Mark Andres Oper ...

G: Ja, ich beginne noch einmal, ok. Also wir arbeiten aktuell an der Oper von Mark Andre und wir haben jetzt im letzten Arbeitsschritt musikalische technologische Fragen angeguckt, also: Besonders die Verräumlichung. Im letzten Teil seiner Oper ist sehr wichtig, dass der Raum, die Aura der Elektronik sehr differenziert austariert ist, und das war eigentlich die Arbeit, dieses Feintuning, diese Aura mit der Elektronik hinzukriegen und hier die Klangbewegungen der

Lautsprecher, die mit Lautsprechern stattfinden werden, auszutarieren und die richtige Aura zu finden. Und das war aufwendige Arbeit, hat sich alles extrem gelohnt, und wird sicherlich sehr Eindruck machen

...

7.3

U: Aura kenne ich jetzt bisher nur als einen Begriff, den man Persönlichkeiten zuschreibt. Es gibt Persönlichkeiten, die eine Aura haben, so ähnlich wie ein Charisma. Oder ein Raum hat eine Aura. Ihr wollt es nun mit technischen Mitteln herstellen, die Aura im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit. Was muss man sich darunter vorstellen, was macht ihr da eigentlich? Wie stellt man Aura her?

7.8

G: Es ist so, dass im letzten Teil seiner Oper sind die Stimmen sehr aktiv, und sind sehr leise Geräusche dann vorhanden. Und diese Stimmen haben selber schon atmen ganz klar einen Ausdruck, ne ganz klare Richtung eigentlich. Und diese Richtung muss in der Elektronik in dem Sinne auch widerspiegelt werden. Sie muss nicht verdoppelt sein, in dem Sinn, aber sie muss eigentlich zueinander – sie müssen zueinander finden. So dass die Elektronik sich ideal verschmelzen kann mit dieser Aura der Stimmen. Und an dem haben wir gearbeitet und das ist das Feinjustieren eigentlich, dass diese beiden Ebenen diese elektronische und sagen wir mal instrumental sängerische Ebene ideal zusammen kommen und auch wirken können natürlich. Und sich so richtig gegenseitig entfalten können.

8.9

U: Und warum braucht man für so etwas ein Studio, warum kann das Mark Andre nicht an seinem Heimrechner machen ...

9.1

G: Das ist natürlich eine sehr berechtigte Frage heute, weil es ist so, dass die jungen Komponisten, die haben alle Erfahrungen heute mit Elektronik, die lernen das an Hochschulen, die werden ausgebildet in Kompositionstudium, haben also bereits im Studium Berührungen mit Elektronik, mehr oder weniger, je nach Komponist. Und es so, dass

natürlich einerseits vom Equipment abhängig, braucht einen gewissen technologischen Park, um das so zu realisieren können, andererseits braucht man aber auch diesen Hintergrund von Musikern, die mit Technologie sehr gut umgehen können, also das Team des Experimentalstudios, das dann wie soll ich sagen das richtig umsetzen kann oder unterstützen kann den Komponisten, und eigentlich ihm auch Tipps gibt, Vorschläge gibt. Wir diskutieren stark mit der Partitur und finden dann in Zusammenarbeit Lösungen. Das ist das Wesentliche, weshalb ein Experimentalstudio in dem Sinn notwendig ist.

10.3

U: D.h. ein Komponist muss Autofahren können, muss aber nicht wissen, wie ein Ottomotor funktioniert.

G: Er muss Autofahren können, er muss wissen, was hier für ein Motor vorhanden ist, er muss ihn nicht reparieren können oder selber bauen können. Aber er muss wissen, wie er ungefähr funktioniert. Mit keinen Kenntnissen von Elektronik kann man schon ein Stück realisieren, für das ist ein Team da, aber umso mehr Wissen natürlich über die Möglichkeiten nicht technologisch, auch klanglich gesehen, vorhanden sind, um so besser wird die ganze Arbeit, das ist klar. Das ist ein Prozess und ... man kann ja auch nicht Instrumentalmusik schreiben, wenn man keine Ahnung von Instrumenten hat. Also es ist schon Voraussetzung oder ein gutes Grundwissen in der Elektronik scheint mir schon notwendig.

11.2

U: Du hast ja gesagt, dass du eine Vielzahl anderer Komponisten mit betreut hast und selber auch einer bist. Vielleicht kannst du einfach aus deinem Nähkästchen Anekdoten erzählen, wie man sich diese Zusammenarbeit plastisch vorstellen kann. Also nicht nur das Beispiel Mark Andre, das hatten wir gerade. Vielleicht auch lustige Beispiele ... einfach, um sich vorzustellen, es kommt hier jemand hin, ein Komponist, und sagt, er möchte irgendwas machen ... und dann trifft er auf euch, und ihr sagt: Das geht nicht – gibt's nicht wahrscheinlich nicht. Einfach ein Beispiel ...

12.1

G: Ich habe ein Beispiel mit Marko Nikodijevic, mit dem habe ich zusammen gearbeitet, und das war eigentlich so, dass Marko stark auch in der Technomusik verhaftet ist. Und einen starken Bezug seine Musik zu der Technomusik hat, und wir haben dann eigentlich ja, wir haben uns dann entschieden, die ganz alten Geräte, die im Gerätepark des Experimentalstudios stehen, die wieder auszugraben, und hervorzuholen. Besonders die alten Synthesizer und diese wieder anzuschließen und hier eigentlich sehr experimentell Klänge, die eigentlich in den 70er Jahren gebraucht wurden oder produziert wurden, wieder hervorzuholen, aber in einem anderen Kontext zu verwenden. Und das war sehr witzige und inspirierende Arbeit für beide – für den Komponisten für Marko Nikodijevic wie auch für mich hier irgendwie auf Neuland zu stoßen, Neuland in Anführungszeichen natürlich, auf Geräte, die wir ja in dem Sinn sogar nicht kannten und auch nicht wussten, was sie wirklich tun und durch das Alter dieser Geräte und die vielen Fehler, die mittlerweile entstehen in diesen Geräten, weil sie nicht mehr ganz so eben so frisch sind, entstehen dann vielfach sehr interessante Sachen, die dann wiederum den Komponisten eigentlich anregen. Und das ist schon – ja inspirierend, auch für die Mitarbeitenden hier, natürlich.

13.7

U: Musstet ihr da nicht irgendwelche pensionierten alten Kollegen anrufen und sagen: Hier – diese Kiste, wie geht die eigentlich? Wo ist Ein und Aus ..

G: Nun, wir haben natürlich schon ein paar Mitarbeiter von hier gefragt, kannst du mal kommen, wie müssen wir das hier anschließen und was ist das, oder hast du noch ein Manual oder so was. Kam dann schon die Unterstützung aber auch viel good will von Kollegen, die das natürlich irgendwie unterstützten, wenn wieder mal so ein anderer Ansatz oder ein bekannter aber älterer Ansatz wieder mal neu oder in einer anderen Frische gebraucht wird, verwendet wird.

14.4

U: Ist nicht eines der Spezialitäten dieses Hauses hier, dass es Liveelektronik macht im Unterschied zu anderen Studios, wo die Komponisten mit einem Band – oder einem – wie sagt man auf Deutsch: Datenstöckchen ...

G: Konserve ...

U: ... nach Hause gehen. Das ist ja auch eine Frage von Aura ... ein Musiker auf der Bühne erzeugt eine andere Aura ...

G: ... wie ein ...

U: ... wie ein Lautsprecher auf der Bühne.

G: Das ist richtig, natürlich. Das ist ja die Frage, die soeben angesprochen wurde. Die du angesprochen hast. Konserve sozusagen oder die Livetransformation – das Zusammenspiel von Elektronik mit Musikern, und da hat sich natürlich das Experimentalstudio ganz klar weltweit international einen ganz großen Namen gemacht. Sicher aber auch durch die Voraussetzungen, die ich zu Beginn schon gesagt habe, es ist hier so, wenn ein Komponist hier arbeitet, dass er einfach in der ersten Woche, in der er hier beginnt, kann er einfach experimentieren. Das heißt mit anderen Worten, wir diskutieren zuerst einmal: Was sind deine Vorstellungen? Vielleicht hat er schon gewisse Vorstellungen von gewissen Richtungen, vielleicht ist das noch offen, und dann experimentiert man einfach mit verschiedenen Sachen. Es müssen noch nicht konkrete Ergebnisse da sein, Richtungen zeichnen sich mit der Zeit dann ab, aber einfach diese Qualität, dass man einfach eine ganze Woche mit Unterstützung an etwas suchen kann, etwas forschen kann, und das ist schon ein ganz großer – wie soll ich sagen – ein ganz großes Plus eigentlich für diese Institution hier, in anderen Studios – ich wurde auch schon eingeladen in Studios, da gehst du hin, da kriegst du einen Schlüssel, hier ist der Schalter, um einen Strom anzuschalten, wenn du ein Problem hast, rufst du uns an. Bis bald – wir sehen uns in drei Wochen. Und das ist einfach der große Unterschied, dass du hier wirklich von A bis Z eine tolle Begleitung hast.

16.8

U: Es ist ja nicht nur dass man eine Begleitung hat, sondern auch welche Begleitung. Ich spiele darauf an, ich würde dich bitten, das zu erzählen, was Detlef mir gestern erzählt hat, dass die Zusammensetzung der Mitarbeiter ganz viele verschiedene Bereiche abdeckt, die aber alle zusammenwirken können und alle Mitarbeiter haben eines gemeinsam, sie sind selber Musiker.

G: Richtig.

U: Jetzt bitte ich dich, das zu erzählen, was ich gerade gefragt habe. Also bitte nicht ... richtig ... ich bin ja nicht hier, ich interviewe ja nicht mich selber ... also das Besondere der Mitarbeiter, was ist das Besondere der Mitarbeit hier in ihrer Zusammensetzung ...

G: Das Besondere der Mitarbeit ist natürlich dass jeder hat einen musikalischen Hintergrund. Der ist einerseits instrumental bedingt, die meisten haben ein Instrument studiert oder lieben es stark oder lieben es stark zu spielen oder spielen es nach wie vor, andere kommen von der Seite der Komposition her, haben also eher diesen Zugang – dann haben wir Leute, die ganz stark ein technologisches Verständnis haben, Leute, die eher das musikalische Verständnis haben, und diese Facetten eigentlich ergeben dieses diesen power dieses Teams. Und machen eigentlich die große Qualität hier aus.

18.3

U: Es geht ja nicht nur ums Herstellen, also Komponieren von Musik, sondern die Arbeit des Experimentalstudios fängt könnte man sagen mit dem Abschluss der Komposition ja erst an – also ich spreche jetzt von den Aufführungen. Was gibt es da zu erzählen?

G: Ja, das Werk entsteht sozusagen eigentlich in den Aufführungen – richtig, wenn es auf die Bühne kommt, dann beginnt es zu klingen, dann kommts in einen Raum, dann ist ein Publikum entgegengesetzt. Und diese Aufführungspraxis wie man das tut, und die ganze Probearbeit mit Musikern zusammen, ist denke ich ein wesentlicher der große Bestand ... ja, das muss ich nochmals ...

U: Wir haben Zeit ...

G: Jaja. ... Ich habe mich ein bisschen verhaspelt jetzt. Gibst du mir die Frage nochmal ... bitte?

19.4

U: Meine Frage war, dass das Experimentalstudio ja nicht nur hilft bei der Komposition eines Werkes, und dann sagt: Tschüss, wenn die Komposition abgeschlossen ist, sondern Werke müssen aufgeführt werden, und da ist auch das Experimentalstudio beteiligt dabei. Was gibt es da zu erzählen, was ist da die Besonderheit.

G: Die Besonderheit ist natürlich die ganze Probearbeit zusammen mit den Musikern und dem Team des Experimentalstudios in enger Zusammenarbeit stattfindet und diese Werke interpretiert werden durch das Team. Und diese Werke werden dann weiterhin auch anderen Aufführungsorten weiter gespielt, weiter getragen. Ich denke, das ist das große Potential, dass es eine Plattform ist, so dass diese Stücke weiter getragen werden können, und Verbreitung finden.

20.5

U: Ich dachte, dass das Experimentalstudio ja auch LKWs hat, und richtig hardware durch die Gegend rollt – und komplette Beschallungstechnik inklusive der Tonmeister Toningenieure irgendwo aufbauen kann, in Warschau oder jetzt in Buenos Aires ... daran dachte, dass das auch nicht jedes Studio macht. Wie bist du denn selber hier in die Fänge des Experimentalstudios gelangt. Welches Interesse hast du da verfolgt?

G: Es war eigentlich so, dass ein Mitarbeiter hatte Vaterschaftsurlaub und sie hatten jemanden gesucht, der hier für drei Monate einspringt. Ich wurde im Vorfeld schon empfohlen. Kannte aber die Leute, das Experimentalstudio aus der Ferne. Und ja ich bekam diesen Anruf, hättest du Interesse hier bei uns eine Stellvertretung zu übernehmen, für drei Monate. Ja, da habe ich gesagt, ja ich komme auch runter, besprechen wir das. Und so hat sich das ergeben. Und mittlerweile bin ich schon im zweiten Jahr hier, bereits ausgeweitet, und das ist ein sehr spannende attraktive interessante Arbeit hier.

21.8

U: Was ist das Spannende an Elektroakustik? So wie das Experimentalstudio das versteht – was ist daran für dich spannend?

G: Das Spannende am Experimentalstudio ist, dass du – wenn du mit einem Komponisten, Komponistinnen arbeitest, dass du ständig eine neue Disposition hast. Eigentlich – musikalisch ständig eine neue Ausgangslage. Dass du zwar ein großes Tool von Werkzeugen hast zur Verfügung, technologisch gesehen, aber eigentlich das jedes Mal neu formulieren kannst. Zusammen mit dem Komponisten dies formulierst. Und Lösungen findest, die manchmal vielleicht auch ein bisschen subversiv sind, und genau das ist der spannende Ansatz, dass du hier eigentlich ständig am Suchen und am neu Entwickeln und neu Formulieren bist mit dem jeweiligen Komponisten und das ist spannende Auseinandersetzung eigentlich dieser Arbeit. Das ist nicht nur in dem Sinne ein Reproduzieren von Bekanntem, sondern für einen Komponisten entwickelt man einen ganz speziellen Cellobogen mit Drucksensorik, für eine andere Komponistin macht man vielleicht irgendwie Metallplatten, die mit ganz speziellen Transusern ausgerüstet sind, und so weiter und so fort. Jeder bekommt irgendwie eine – doch eine eigene Lösung.

23.4

U: Also die Herausforderung, die immer neue Herausforderung ist für dich das Spannende.

G: Die Herausforderung ist das Attraktive, dass man ...

U: Aber jetzt frage ich mal anders herum, was würde ... das ist ja alles neue Musik ... was würde der neuen Musik denn fehlen, wenn's Elektroakustik à la Freiburg nicht gäbe?

Ich meine – nehmen wir mal Lachenmann und Andre, dieses Paar. Lachenmann macht musique concrète instrumental – also da ist nie Elektronik dabei, ich muss mal gerade das Mikrophon ein bisschen drehen, entweder du bist ein bisschen nach vorne gerückt oder ...

G: Soll ich so ...

U: Nein nein, das passt schon ... da ist nie Elektronik dabei. Mark Andre setzt sie ein. Also muss doch Mark Andre gesagt haben, dass

was mein Lehrer getan hat, ist gut und schön, ich möchte noch weiter gehen. Dazu brauche ich Elektroakustik. Wozu brauch er die ...? Wenn doch Lachenmann gezeigt hat, dass es auch ohne geht?

24.7

G: Elektroakustik hat natürlich verschiedene Ansätze. Einerseits kann es um eine klangliche Erweiterung gehen, wie man's in vielen Stücken kennt. Für einige Komponisten ist es auch so, dass nach Möglichkeiten suchen, Musik zu machen, die mit den klassischen Instrumenten gar nicht mehr machbar sind. Sachen zu realisieren, die eigentlich nicht mehr in erster Linie vielleicht nicht mehr instrumental gedacht sind, sondern die nur mit einem so – beispielsweise superschnellen Schnittverfahren möglich sind, die nur mit Elektronik denkbar sind, und die eigentlich sogar von der elektronischen Seite her denken und die Instrumente dann eigentlich in diese Elektronik einklinken. Also gar nicht vom Instrumentalen her denken, und dann eine Elektronik dazu setzen, sondern sogar in der umgekehrten Richtung. Und das sind eigentlich diese sehr speziellen Auseinandersetzungen, diese unterschiedlichen Komponisten, die hier arbeiten. Die einen kommen vom Klanglichen her, die anderen kommen von einer Idee her, um etwas mit Elektronik, mit Elektroakustik zu realisieren.

26.0

U: Ich hatte dich vorhin gefragt, vielleicht mehrere Geschichten zu erzählen von verschiedenen Komponisten, was sie wollten, als sie hier ankamen, was dabei heraus kam. Wenn du solche Sachen erinnerst, hätte ich gern noch ein paar Anekdoten oder ...

G: Ich muss ganz kurz überlegen ... was ... Anekdote ... was da passen könnte ... hm ... so eine richtig gute habe ich noch nicht, aber ... solange bin ich noch nicht hier.

... das mit dem Lautsprecherturm ... das ist keine Anekdote, da geht es nur um das Forschen, weißt du?

U: Aber das ist doch gut ... Forschen ist doch auch gut ...
Lautsprecherturm ... also es gibt eine Geschichte vom
Lautsprecherturm ...

G: Ja, es gibt zwei ... bei Marko Nikodijevic haben wir einen Lautsprecherturm aufgebaut, das war ein Vorgang des Forschens, des Ausprobierens, des Experimentierens, und dann haben wir gesagt, ja, irgendwie muss hier noch vielleicht sollten wir etwas probieren, was ein bisschen eigenartig ist, was man nicht so kennt. Lautsprecher sind normaler Weise rundherum aufgestellt, man nimmt sie so wahr, die Raumbewegungen, die Raumprojektion, und dann sind wir auf die Idee gekommen, ja komm, versuchen wir mal einen Lautsprecherturm hinter dem Publikum aufzubauen. Also in der Vertikalen, in der wir die Lautsprecher spiralförmig angeordnet hatten, und dann in gewissen Abschnitten soll sich der Klang hinter dem Publikum also im Rücken in der Vertikalen bewegen. Und das haben wir dann ausprobiert, hat wunderbar funktioniert. Es kam dann im Stück trotzdem nicht, aber das war die Erfahrung eigentlich. So – das war ein bisschen, ehrlich gesagt nicht subversiv, aber ein bisschen andere Sachen auszuprobieren. Oder mit Anthony Tan habe ich ein Stück für Klavier solo geschrieben, er wollte dann irgendwie, er hat gesagt, ja, bei der Suche nach Klängen haben wir lange diskutiert, und haben gesagt, ja, das muss dreckiger hier sein, da haben wir dann einfach die alten Tonbandmaschinen hervorgeholt, Tonbänder eingespannt, rückwärts abgespielt, schnell die aufgenommen, und die wieder eigentlich verwendet – um dreckige Klänge zu generieren, das sind so paar Sachen, die man dann halt mit diesem großen Park und Erfahrungen dann wieder weiter so realisieren kann und was wiederum dann auch die Inspiration für die Komponisten ist, wenn von unserer Seite input kommt.

29.2

U: Gibt es eigentlich Komponisten, die völlig unbeleckt hierher kommen. Die mit Rechnern und dergleichen und ihren Möglichkeiten praktisch keine Erfahrung haben, oder sind wir mittlerweile in einer Generation angekommen, die sogenannten digital natives, die alle wissen, dass man viele der Dinge, die man vor 10 Jahren noch mit

solchen Türmen berechnen musste mittlerweile im Mobiltelefon erledigen kann.

G: Ist natürlich so, dass eben die gerade die jüngere Komponistengeneration keine Berührungsängste mit Maschinen mit Computern hat, selber in der Ausbildung in der Hochschule dies kennengelernt hat, und zu Hause selber aktiv damit arbeitet. Das ist sicher sehr anders als mit vielleicht ein bisschen älterer Generation, die hat weniger Erfahrung mit dem, die braucht die Unterstützung von uns. Das ist ok. Das ist klar. Das ist natürlich. Aber dieser Ausdruck des digital natives, da bin ich ein bisschen gespalten eigentlich, weil digital native beschreibt ja eigentlich wenn man es auf den Punkt bringt, das sind Leute, die nach 1985 geboren sind, sind sozusagen mit dem Computer aufgewachsen, der Computer war schon in der Wiege, und die sind einfach per se gut auf dem Computer. Das war so der Begriff des digital natives. Heute sieht man das so ein bisschen anders. Es ist nicht so, dass jeder der nach 1985 geboren ist und einen Computer hat, gleich Fachkenntnisse auf Computern hat. Man sieht das, dass gerade die jüngere Generation sich auf facebook manchmal ein bisschen unvorsichtig verhält, das zeugt nicht von sehr hohem Fähigkeiten, wie man mit Elektronik oder mit digitalem Medien umzugehen hat. Vielleicht gibt es auch digital natives, muss man vielleicht eher auch sagen. Aber grundsätzlich die Leute haben wenig Berührungsängste mit den Maschinen, sie wissen, wie das was machbar ist, wie das funktioniert. Das ist sicher ein großer Vorteil. Man kann so schneller in dem Sinn sich finden und diskutieren eigentlich.

31.6

U: Aber gerade die Musik, also die ernste Musik, von der wir hier ja meistens sprechen, tut sich doch würde ich sagen, im Großen und Ganzen immer noch schwer mit Elektroakustik und Digitalem. Also, Musik ist Karajan und Symphoniker, aber der ist nun tot, nehmen wir einen anderen, der vielleicht weniger berühmt ist. Woher rührt das, was ist deine Meinung, dass es Berührungsängste mit elektroakustischer Musik gibt.

32.2

G: Ich glaub, es sieht heute ein bisschen anders aus. Ich denke, als die ersten Maschinen auf die Bühnen kamen, und die Elektronik im Konzertsaal auftauchte, da wurde noch – da haben sich einige Leute die Nase gerümpft, was ist denn das, und was machen die da und ... hm. Ich sehe es aber heute so, wenn ich in Konzerten von neuer Musik bin, das ist selbstverständlich geworden ist, dass irgendwo Lautsprecher Computer Maschinerien herumstehen und die Leute mittlerweile kapiert haben, ok. das ist ein Bestandteil des heutigen Musizierens in der zeitgenössischen Musik, nicht nur in der aber auch natürlich. Und ich stelle fest, wenn ich selber in Konzerten tätig bin, dass dieses Eis mehr oder weniger gebrochen ist. Dass nicht mehr so schwierig ist mit Elektronik auf der Bühne zu sein, sondern dass es mehr oder weniger selbstverständlich geworden ist. Also ich sehe hier nicht mehr diese große Kluft Elektronik als Fremdkörper, sondern Elektronik ist – man versteht noch nicht, die Rollen sind noch nicht ganz geklärt, was tun die Menschen hier, ah, ok. – die interpretieren oder was steuern die hier. Die Rollen sind auch nicht so deutlich sichtbar. Das muss man auch sagen. Bei einem Musiker, der eine Violine spielt, sind die Gesten ganz deutlich erfahrbare, und klar vermittelt, und bei Elektronik ist natürlich ein komplexer Prozess und da ist nicht immer ganz klar, was welche Bewegung erzeugt. Und das ist eher – dort sehe ich eher eigentlich noch ein bisschen das, was noch vielleicht mit dem nächsten Jahr ...

34.2

U: Da muss ich noch mal neu ...

G: War ich zu lang ...

U: Nein, nein ... der .. die hören nach 30 Minuten auf ...

G: Ah, das ist das ... ok.

U: Jetzt hat es gerade aufgehört gehabt.

G: Also dann machen wir das noch mal. Ich fasse ich es kürzer.

U: Also eigentlich hängt das damit zusammen, die Frage, die mich interessieren würde, du bist ja jetzt eher auf der technischen Seite ...

G: Du meinst musikalisch ...

U: Hier beim Experimentalstudio ist das, was all diese technischen Leute hier machen, also deine ganzen Kollegen einschließlich deiner, die die Komponisten betreuen. Ist das ein künstlerisches Tun, seid ihr auch Künstler, Mitkünstler ... oder ist das eine Dienstleistung für einen Künstler?

35.1

G: Wir sind alle Künstler hier, die im Experimentalstudio arbeiten vom Hintergrund. Wir generieren oder kreieren zusammen mit dem Komponisten etwas, somit ist es eine Form Zusammenarbeit wir unterstützen hier und geben unsere künstlerische Erfahrung hinein und somit sehe ich dies als künstlerische Dienstleistung, ganz klar. Wir sind nicht ... wir sind technologisch natürlich ganz stark vertreten, das ist logisch, die Technologie ist notwendig, um diesen Punkt zu erreichen, aber schlussendlich geht es nicht in erster Linie um Technologie, sondern es geht um ein Produkt, das entsteht und das ein künstlerisches Produkt ist.

36.0

U: Also ist es eine Art Kollektivkomposition ...

G: Das ist nicht eine Kollektivkomposition, natürlich, der Komponist ist der Komponist und bleibt der Komponist. Wir unterstützen hingegen und geben unseren Background hinein, um dieses Werk so hinzukriegen, dass er damit seinen Vorstellungen entspricht. Das ist eigentlich das. Das ist eine starke beratende Funktion, unterstützende Funktion. Wir sind nicht die – wir sind schon die Ausführenden, die dies tun. Aber wir geben viel von uns von unserem Wissen, musikalisch künstlerisch oder technologisch hinein, um dieses Ziel zu erreichen, und dass die Komposition des Komponisten, dass das so wird, wie er sich das vorgestellt hat.

37.0

U: In der Unterhaltungsmusik, also gerade so Techno, hattest du ja vorhin angesprochen, ist die Elektroakustik gar nicht mehr wegzudenken. Das ist ich weiß gar nicht wie viel Prozent von dem,

was auf dem Sektor produziert wird, elektronisch ist, also wahrscheinlich 85 oder 95 oder so Prozent. In der ernsten Musik ist es weniger. Was meinst du, wird das zunehmen, wird sich dieser Mittel immer mehr bedient werden, in welcher Form auch immer ... und hat von daher auch das Experimentalstudio auch eine Perspektive? Oder sollte sie haben ...

G: Der Wandel hat längst stattgefunden. Wenn wir die letzten 30 40 Jahre zurückgucken, dann sehen wir ganz klar, die Zunahme hat ist erfolgt, es werden immer mehr und mehr Stücke mit Elektronik komponiert und geschrieben. Werden immer mehr und mehr in Konzerten aufgeführt. Ich sehe hier keinen keine Tendenz, die rückläufig ist. Also in dem Sinn bin ich sehr zuversichtlich eigentlich. Die Rolle des Experimentalstudios wird sich sicher als Plattform weiterhin als Plattform für Komponisten etwas zu realisieren, weiterhin stark bleiben. Es ist schon so, dass die Demokratisierung der elektronischen Medien vor gut 10 12 Jahren stattgefunden hat. Die Demokratisierung in dem Sinn, dass die tools die Geräte seien das Computer, sei das software und so weiter, günstig wurde. Für jedermann verfügbar wurde. Bedienbar wurde auch, sie wurde einfacher. Aber es gibt auch viele Leute, die haben eigentlich wenig Erfahrung in dem ... haben den Hintergrund nicht, das kann manchmal auch von Vorteil sein, wenn man wenig über etwas weiß. Wenn man das im Entstehen nicht erwartet hätte. Auf der anderen Seite ist natürlich ist dieses Experimentalstudio so ein Sprungbrett für die Komponisten, wenn sie hier etwas generieren, das dann vielleicht eine andere Ausstrahlung kriegt.

39.5

U: Ausstrahlung im Sinne von Bedeutung, nicht im Sinne von Aura. Oder beides?

G: Im Sinne von Bedeutung denke ich auch, ja. Und von Aura, hm, dann auch. Wobei Aura sehr viele Facetten haben kann, natürlich.

U: Ok. Danke ... oder hast du noch eine Frage.

G: Kannst du mit dem etwas anfangen ...

U: Ja, doch, klar natürlich. Gut ... dann schalten wir aus ...

G: Das waren gut 30 Minuten ...

U: So ... ach das wird das wird total ...

Gespräch mit Simon Spillner

U: Sag mal bitte was ...

S: Ich sag mal was für das Band, dass wir eine Probeaufnahme machen ... und ich hoffe es funktioniert alles.

0.8

U: Wer hat denn mit diesen Dingen da hinten alles gearbeitet? Oder ist das reine Dekoration nur noch ...

S: Ne, das wurde in den ... ich weiß jetzt nicht genau wann die Geräte im Einsatz waren, aber das war schon in den Anfängen vom Studio hatte der Haller eigentlich damit gearbeitet und den Komponisten mit den Komponisten zusammen, und haben damit ihre Spatialisierung größtenteils gemacht, einfach diese Darstellung der einzelnen Instrumente oder Klänge im Raum verteilt.

1.4

U: Mit diesen Geräten – damit fing das an. Und das passt heute in son
...

S: Und heute passt das alles in so ein kleines Laptop genau, wir arbeiten hier hauptsächlich mit apple Macbooks und da wir heute eigentlich alles drin gemacht ... komplett die Elektronik wird darin erstellt, das routing, das Ansprechen der Lautsprecher, wird alles heutzutage in den Laptops gemacht. Ja, da ist die Technik ganz schön vorangeschritten. Früher hatte man da richtig große Kästen dafür gebraucht, die wurden auch richtig heiß – und heute geht das so alles in so einem kleinen Laptop, und ja, den kann man auch überall leicht mit hinschleppen. Früher, also ich weiß von der Geschichte, dass die das sehr früh auch mit dem Flugzeug transportiert haben, und da musste man dann richtig Gewicht angeben. Also das waren dann schon mehrere Kilo – hunderte Kilos, die man dann im Flugzeug transportiert hat. Das war natürlich nicht billig. Heute sind wir mit Laptops unterwegs, die Lautsprecher kriegen wir vor Ort, und das wars denn teilweise schon. Also wir hatten jetzt ein Projekt in Kanada, da haben wir ein Laptop dabei gehabt, und ein bisschen Equipment, also die Mikrophone, speziell für uns, weil die ja auch vom Klang her sehr wichtig sind. D.h. wir hatten ein kleines Pedicase, das ungefähr so groß also sagen mal 60 Zentimeter mal 50 mal 40 sowas was man halt gut transportieren kann, insgesamt dreißig Kilo – und da war unser ganzes Equipment drin. Die Lautsprecher waren vor Ort, und damit haben wir dann ein komplettes Konzert gemacht.

3.1

U: Fangen wir doch mal von vorne an. Ich würde dich bitten, also ich kenne dich überhaupt nicht. Und es ist – ich nenne das immer die im Flugzeug smaltalk kennenlernen Frage – also wir treffen uns im Flugzeug und wir stellen uns einander vor, einen Lebenslauf brauche ich in dem Sinne nicht. Aber was machst du im Beruf ... du weißt überhaupt nicht, wer ich bin und was ich weiß ... du stellst dich sozusagen im Flugzeug vor.

S: Ja, mein Name ist Simon Spillner, ich bin 32 Jahre alt. Bin in Berlin groß geworden, hab dann in Düsseldorf studiert, vier Regelstudienjahre, ich war aber 8 Jahre da. Und hab dann einen

Abschluss in Ton- und Bildtechnik gemacht. Mit dem Titel Diplomtoningenieur – und bin dann nach einjährigen freiberuflichen Tätigkeit bin ich dann zum Experimentalstudio gekommen und hab dort als Volontär angefangen. Das Volontariat, das ging eineinhalb Jahre, und ich habe jetzt noch das Glück gehabt, dass ich nach dem Volontariat jetzt hier weiterarbeiten darf.

4.5

U: Als Festangestellter. Es gibt ja mehrere Leute, die hier arbeiten, die verschiedene – es hat jeder so seine Spezialgebiete. Was ist dein Spezialgebiet.

S: Ja, also ich komm komplett aus dem Bereich der Klassik, also ich bin klassisch ausgebildet, ich hab mit 5 Jahren habe ich Geige angefangen zu spielen, mit 10 Jahren Klavier, zwischendurch auch noch Klarinette und Saxophon ausprobiert. Und habe schon im Studium festgestellt, dass klassische Aufnahmen eigentlich so das ist, was ich machen wollte und damals machen wollte, und habe mich da auch spezialisiert. Also wirklich das ganze Studium lang, das war eigentlich Ton und Bild, wie ich schon gesagt hatte, da habe ich mich immer auf den Ton spezialisiert, und speziell dort die Aufnahmen, also es kommt einem Tonmeisterstudiengang gleich. Ist aber von der Ausbildung her etwas anders gewesen, weil ich halt mehr auf der technischen Ebene ausgebildet worden bin, und meine Freiberuflichkeit war dann auch eigentlich Aufnahmen zu machen. Große Orchester oder auch kleine kammermusikalische Besetzungen, das wollte ich immer machen. Und bin dann aber durch ja durch einen Zufall, ich die Aufträge waren nicht viele bin ich dann zum SWR gekommen, hier ans Experimentalstudio und habe dort eigentlich einen komplett neuen Bereich für mich kennengelernt, nämlich den Bereich der experimentellen Musik mit Liveelektronik.

6.3

U: Wenn die Projekte entwickelt werden und bei den Kollegen ein Problem auftaucht, wann kommen sie zu dir und sagen kannst du was helfen?

S: Nun gut, das ist jetzt noch nicht so oft vorgekommen, speziell weil die anderen einfach in dem Bereich besser ausgebildet sind und ja auch schon viel länger Erfahrungen haben. Ich bin ja noch ein ziemlicher Neuling, da drin, das Volontariat hat mir jetzt mal gezeigt, was alles möglich ist. Wo ich aber so ein bisschen Kompetenz zeigen kann, ist einfach Infrastruktur speziell Netzwerktechnik. Also da habe ich wirklich auch im Studium relativ viel Erfahrungen gemacht. Und da kann ich eigentlich den anderen Leuten relativ schnell helfen. Einfach wenn es darum geht, wo sind Probleme im Netzwerk, wenn irgendwas ausgefallen ist, da kann ich relativ schnell den Fehler finden, und auch beheben. Und da versuche ich auch gerade mich in so eine kleine Nische reinzudrängen, ich weiß, bis jetzt hat das der Michael Acker so ein bisschen mit betreut, aber ich werde da auch immer noch meine Hand drüber halten und gucken, ob das funktioniert und kontrollier das auch ein bisschen.

7.4

U: Kann ich den hier zuklappen.

S: Na klar, na vielleicht so ein bisschen, dass er nicht ganz aus geht.

U: So, das reicht mir – so dass ich mehr die Gestikulation deiner Hände sehen kann. Wir haben uns ja gerade darüber unterhalten, dass oder du hast erzählt, dass früher so riesen Maschinen notwendig waren, um das zu machen, was ihr hier macht, jetzt sind es Laptops. Wozu braucht man dann überhaupt so ein Studio wie das ...

8.0

S: Das ist eine gute Frage. Viele Leute kommen – diese Frage ist gar nicht speziell für dieses Studio angebracht, sondern auch im Mastering-Bereich, also ich habe ein paar Jahre in einem Mastering-Studio gearbeitet, und heutzutage kommen die Leute zu mir, auch Komponisten und fragen mich, ja warum brauche ich denn ein großes Studio, ich kann doch heute alles über einen Kopfhörer mischen. Und da ist aber ein großes Problem, Kopfhörer sind einfach nicht eine Abhöre, wie man sie normaler Weise zu Hause hat. Also viele Leute hören ja die Musik zu Hause, im Wohnzimmer, und im Studio hat man eine ähnliche Atmosphäre, die will man ja auch herstellen. Und

auch den Platz für die Lautsprecher. Speziell hier ist aber noch der Vorteil, oder das Bedürfnis, dass wir ein 8 – mit 8 Lautsprechern arbeiten, und wenn man das zu Hause machen will, oder über kleine Kopfhörer, geht das noch nicht so wirklich. Da gibt es jetzt natürlich schon spezielle Techniken, die das so ein bisschen simulieren, aber diese 8 Lautsprecher sind oft teilweise wirklich nötig, um den Klang oder dieses räumliche Gefühl wirklich zu bekommen. Und später, wenn wir das in großen Konzertsälen aufführen, und da braucht man natürlich so eine gewisse ein gewisses Pendant zu einem großen Konzertsaal – dass man das ein bisschen simulieren kann.

9.4

U: Also ihr seid hier in der Lage, das Raumgefühl ...

S: Das Raumgefühl darzustellen. Genau, dass man wirklich lokalisieren kann, der Klang kommt wirklich von dort, oder von hinten, oder wenn man eine Kreisbewegung hat, hat man die wirklich klar und deutlich – dann ist natürlich der Unterschied zwischen Kopfhörermischen ist natürlich der, dass man relativ schnell erschöpft ist. Also mit einem Kopfhörer kann man maximal zwei drei Stunden arbeiten, dann ist – dann sind die Ohren zu. Und wenn man über Lautsprecher arbeitet, dann ist das viel relaxter, also man kann sich wirklich entspannen und auch wirklich genießen, und man kann wesentlich länger arbeiten, was mit Komponisten oft vorkommt, da arbeiten wir locker 8 bis 9 Stunden hier im Studio.

10.1

U: Wo du es gerade erzählst. Ihr arbeitet mit den Komponisten. Wie muss man sich das vorstellen. Also jetzt bin ich wieder derjenige, der im Flugzeug sitzt und von Tuten und Blasen keine Ahnung hat. Es kommt ein Komponist ins Studio?

S: Das ist – also ich habe bisher noch nicht so viele betreut, aber es sind jetzt doch immerhin drei vier Leute, die wirklich ich wirklich komplett betreut habe, und das ist komplett unterschiedlich. Also die ältere Generation von Komponisten, die kommen rein und erklären die Klangvorstellung und man ist dann wirklich derjenige, der das technisch versucht umzusetzen. Also die gucken auch gar nicht drauf,

was man am Computer macht, sondern die hören wirklich zu, und das was man umgesetzt hat, wird dann von ihnen noch mal begutachtet, oder nochmal kritisiert, und dann ändert man das. Bei den jüngeren Komponisten, da ist es so, also zum Beispiel hatte ich jetzt den Hannes Seidl hier, der kennt sich da schon relativ gut aus, also der hat schon mit Max MSP gearbeitet, das ist das Hauptprogramm, mit dem wir größtenteils arbeiten, und er kann dann auch viele Sachen selbst schnell herausfinden, oder er bastelt sich selbst schnell ein patch, wo er mit arbeiten kann. Und da ist es mehr so interagierend, dass man wirklich zusammen an einer Schaltung arbeitet und auch an der Liveelektronik. Klar, die Klangvorstellungen sind natürlich – kommen immer noch vom Komponisten, aber man ist dann am Computer wesentlich öfter zusammen.

11.5

U: Die habe ich jetzt eben dem Joachim auch gestellt die Frage: Weil da drüben ja ein Klavier steht. Und auf der Reise hierher haben wir so ein Schumannsonate war das, gehört und in dem Begleitbuch hieß es, das Klavier ist männlich struktural rhythmisch

So: ... da haben wir auch gelacht: rhythmisch vertikal ...

U: ... genau, die Geige ist melodisch ...

So: ... melodisch ...

U: ... weiblich und so weiter ... wie würdest du die Elektroakustik beschreiben. Kann man das machen, gibt es eine allgemeine Charakteristik, dessen was Elektroakustik macht oder kann.

12.4

S: Das ist eine gute Frage. Ich habe es echt noch nie so wirklich ausgesprochen, aber es ist sehr, wenn man es so betrachtet, ist es ...

U: Ups ...

S: Da verabschiedet sich ein Scheinwerfer ...

U: Ja, der war's ... (Gekruschtel)

So: Heute war der Tag zu lange ...

S: Ist drüben schon was kaputt gegangen ...

So: ...

U: Wenn ich jetzt wüsste, wie man so eine Birne tauscht, vielleicht gibt es unter den Technikern ... ok. die Frage war ... die Charakteristik der Elektroakustik als Musikinstrument.

S: Ja, also elektroakustisch ... da würde ich erst mal an den Wandler denken, das sind für mich die Lautsprecher, und auch Mikrophone, das ist ja erst mal das, wo ich herkomme, wo ich ausgebildet wurde, das ist ja schon für mich, für uns sind ja eigentlich schon die Mikrophone ein Instrument, wo man einfach auswählen kann, was für einen Klang möchte ich später auf der CD haben und da fängt es eigentlich schon an mit dem Instrument. Und Elektroakustisch muss ja auch dann letztendlich kein Lautsprecher sein, sondern irgendeine Fläche, die anfängt zu vibrieren, die aber durch eine Schaltung, durch eine elektrische Schaltung zum Schwingen gebracht wird. Und die Musik kann halt – je nachdem wie es dann komponiert wird, erklingen. Also das ist dann wirklich abhängig von Rhythmik, ob da jetzt Harmonien drin sind oder nicht, das ist ja dann wirklich vom Komponisten abhängig. Es ist für eigentlich nur erst mal, was ist der Wandler? Und die Frage, was kann ich mit den Wandlern erreichen? Was können sie darstellen? Und letztendlich kommt dann durch die Komposition dann eine Musik heraus.

15.8

U: Es gibt ja Komponisten, die bewusst darauf verzichtet haben, Elektroakustik einzusetzen, weil sie sagen, sie verlassen sich eher auf die Aura der Musiker – obwohl ich hier gehört habe, dass ihr an einem Aurophon gebastelt habt.

16.1

S: Einfach was die Vorteile der elektroakustischen Musik sind gegenüber normaler Musik. Da gibt es natürlich einige Vorteile, also man kann zum Beispiel einfach hat man durch diese zusätzlichen Bereiche Elektroakustische Musik hat man einfach die Möglichkeit in

Echtzeit das Instrument zu erweitern. Man hat einfach die Möglichkeit Transpositionen, die auf dem Instrument normaler Weise gleichzeitig stattfinden können, kann man auf einmal realisieren. Klar sie kommen jetzt von einem anderen Wandler, diesmal vom Lautsprecher, gehören aber in dem Fall zu dem Instrument und erweitern es in dieser Richtung. Und wie gesagt, es muss dann auch nicht das gleiche Instrument sein, es kann zum Beispiel auch ein anderes Instrument dadurch angeregt werden, was dann zum Beispiel eine Kombination aus Klarinette und Cello ist. Also man könnte zum Beispiel mit dem Klarinettenklang das Cello in irgendeiner Art und Weise anfangen zum Schwingen – zum Schwingen zu erregen. Und da ist dann auf einmal eine Verbindung zwischen Musik und der Liveelektronik.

17.2

U: Wie würdest du die Aufgabenverteilung ziehen wollen oder auch vielleicht nicht ziehen wollen, zwischen einem Komponisten, der hierher kommt, und euch, die ihr ihn betreut? Seid ihr Mitkomponisten oder seid ihr Dienstleister ... um Beispiel bei den alten Komponisten, das kannst du ja gern noch mal wiederholen, da wart ihr keine Komponisten, sondern eher Dienstleister.

17.8

S: Ja, auch bei den alten Komponisten kommt das öfter vor. Oder kommt das oft vor, dass die einen fragen, ob wir einen Klang auch gut finden, und dann geht es natürlich los. Da muss man sich überlegen. Möchte man den Komponisten jetzt sagen, ja, das gefällt mir, damit beeinflusst man ihn ja indirekt, in eine bestimmte Richtung, oder man lässt ihn lieber arbeiten. Das ist wirklich jedes Mal eine Frage, die ich mir auch selbst stelle, inwieweit greife ich da ein. Es ist klar, es kommen Komponisten, die haben eine ganz ganz klare Klangvorstellung. Da kann auch gar nicht viel reinreden, also da sagt man, da sagen sie, ich möchte das so und so, und dann stelle ich denen das vor, und sagen die schon, ja, das ist es, so möchte ich es haben. Fertig. Es gibt aber auch Komponisten, die haben mit der Liveelektronik noch gar nicht so viel zu tun gehabt, und die sind dann unsicher. Die fragen dann immer sehr oft nach. Ist das gut, kann ich da so machen, klingt das, was hältst du davon. Und dann fängt man

natürlich an, die wollen natürlich eine Antwort haben, und da muss man dann ein bisschen abwägen, was sagt man ihm, in welche ... also findet man das auch gut, oder gibt man ihnen sogar Tipps, in welche man weiter gucken könnte, das muss man jetzt mal überlegen. Und teilweise habe ich es gemacht, habe ich gesagt, ja, versuche doch mal das und das, oder heutzutage wird ganz speziell die Faltung benutzt für bestimmte musikalische klangliche Elemente, probier das doch mal aus, aber ich habe ich versuche eigentlich nie zu sagen, so geh in diese Richtung, dann klingt es gut, oder, geh in die Richtung, dann klingt es schlecht, also das darf man überhaupt nicht machen. Man muss immer bloß sagen, es gibt die und die Möglichkeiten, die und die Wege kann man gehen, die Möglichkeiten haben wir, hör sie dir an und such dir aus, was für dich was dich anspricht, wo du hingehen möchtest und versuch dir selbst eine Klangvorstellung zu erarbeiten, wenn man der Komponist sie noch nicht gehabt hat.

19.7

U: Ich habe mal ein Buch gelesen von einem gewissen Herrn Lachenmann, der sprach von Klangstruktur und Strukturklang. Strukturklang, damit ist wohl gemeint, dass man aus der Struktur eines Klanges die Klangstruktur eines gesamten Werkes ableiten kann. Also, dass es da einen Zusammenhang gibt zwischen dem einzelnen Moment und dem, wie das dann als Ganzes aufgebaut ist. D.h. wenn man den Klang an einer Stelle ändert, dann müsste man eigentlich das gesamte Werk ändern. Gibt es solche Diskussionen bei der Zusammenarbeit, dass wenn du sagst, wenn ich jetzt diesen Klang so und so verändere, dann müsstest du am Schluss, aber das Ende anders gestalten.

S: Also ich persönlich hab da jetzt in dem Bereich noch nicht so viel – habe ich noch eigentlich keine Erfahrung gemacht. Also so ne Diskussionen hatte ich noch gar nicht. Gab es für mich auch noch nie darüber zu diskutieren, weil das ist ja wirklich ein ganz spezielles Element, was wirklich der Komponist zu entscheiden hat, und da würde ich mich auch nicht einmischen wollen. Und da muss ich mich wirklich zurücknehmen, also da kann ich auch selbst gar nichts zu sagen, weil ich bin nicht – ich bin kein Komponist, ich komme gar nicht aus diesem Bereich, und habe da auch noch keine großen

Erfahrungen gemacht. Also wie gesagt, mein Wissen, was die liveelektronische Musik betrifft, ist noch relativ jung, ich bin jetzt seit 2 Jahren hier, und beschäftige mich eigentlich auch erst seitdem mit dieser Zeit mit dem Material. Also da bin ich wirklich vorsichtig. Auch bei den nächsten Komponisten, die ich jetzt betreuen werde, da bin ich auch vorsichtig, was so was betrifft.

21.4

U: Aber du hast ja bereits Erfahrungen, zum Beispiel im Bereich der Aufführungen. Also du weißt, wie Konzertsäle klingen, und wie sie anders klingen, als man sie sich vielleicht am Laptop daheim vorstellen möchte.

S: Ja.

U: Also von daher wäre meine Frage eher, was für Diskussionen kommen denn vor?

S: Diskussionen kommen natürlich über die Räumlichkeiten. Wenn man jetzt zum Beispiel sagt, ich möchte etwas sich drehen lassen, da kann ich dann schon direkt vorweg sagen, nimm eine Quelle, am besten punktuert, dann kann man sie komplett verfolgen. Also man kriegt sie sofort wahr. Oder nimm viele Quellen und lass sie alle gemeinsam drehen, dann kriegt man gar nichts mehr mit. Sondern das ist einfach nur ein Klangbrei. Also das kann ich direkt vorweg sagen und den Komponisten schon mal drauf einstellen, was er gleich hören wird. Das sind aber so Sachen, die ich halt aus dem Studio gelernt habe, wo ich einfach weiß, wenn er das so haben möchte, dann wird es diesen Effekt haben. Da kann ich auf jeden Fall mitreden. Aber wenn es jetzt wirklich um kompositorische Sachen geht, wie Aufbau eines Akkordes, was ja dann für das ganze Stück bedeutet und so, da halte ich mich raus, das geht natürlich nicht, dass ich da was zu sage.

22.8

U: Worin unterscheidet sich das Studio hier, die Arbeitsweise hier von anderen Studios. Es gab ja auch in Berlin mindestens zwei. Also dass die TU hat ein Studio, und die Akademie auch, früher hatten auch die Rundfunkstationen Studios in Köln, es gibt das IRCAM. Was ist hier

einfach der Unterschied, in der Arbeitsweise in der Philosophie in der Aufstellung.

23.4

S: Ja, für mich also ich hab bis jetzt eigentlich in einem Masteringstudio gearbeitet. Und da waren wir eigentlich auch ein kleines Team, von daher ist es für mich jetzt nicht groß anders. Aber ich kann mir halt vorstellen, in großen Studios beim WDR, da laufen so viele Leute drum rum, da kennt man gar nicht alle, die jetzt in den Studios arbeiten, man sagt dann vielleicht Hallo und dann Tschüss – aber man kennt die Leute nicht wirklich. Und hier im Experimentalstudio, da ist ja das Tolle, das ist eine Tochter des SWR, das ist relativ eigenständig und man kennt einfach alle Leute, und man ist einfach ständig mit ihnen in Kontakt, und man ist ja auch mit denen zusammen auf Konzertreise. Und entsteht natürlich eine Freundschaft irgendwo, und bis jetzt habe ich auch keine schlechten Erfahrungen mit meinen Kollegen gemacht, die sind alle toll, und ich bin immer noch hell auf begeistert, wie toll das hier alles läuft. Und jeder hat so seine Eigenheiten, und ich fühle mich da auch wohl. Und ich glaube andere Studios könnte ich mir da schwieriger vorstellen. Die einfach viel offener sind, wo einfach ja Geschäftsverkehr stattfindet, da braucht jemand halt das Studio, und da wird da jemand bestellt, und dann hat er das für eine Stunde, arbeitet da und geht wieder raus. Aber richtig kennen tut man die Leute nicht.

U: Ok, danke ... Oder gibt es noch irgendetwas, worüber du noch hättest gerne reden wollen, was ich mich nicht zu fragen getraute ...

25.0

S: Ja, weiß nicht ... Volontariat vielleicht generell ...

U: Ich glaube so weit geht es nicht ... wir wollen im Allgemeinen das Klima hier charakterisieren, das hast du gerade auf so wunderbare Weise gemacht.

S: Ich habs versucht ...

So: Danke ...

Gespräch mit Detlef Heusinger

Sophie: Du hast mich im Bild – soll ich weiter weg ...

U: Ne, jetzt geht es ...

D: Genau ...

U: Du bist so wahnsinnig scharf ...

D: Wie weit bin ich zu sehen? Wo – bis wohin? Bis dahin – bis dahin ... amerikanisch ... westdeutsch ... Hupp ... bis dahin ... ist gut ...

S: Auf los geht's los?

1.3

D: Das Brummen vom Rechner stört euch nicht. Soll ich den ausstellen ... geht ne ...

U: Dann hat man diese flirrende Bewegung dahinter ... das ...

D: Wenigstens sieht man es ... man hört es zwar nicht, aber man sieht es ...

U: Das Licht noch ein bisschen ... ok. Fangen wir mit der Frage an, die ich deinen Kollegen auch gestellt habe. Ihr seid ja mehrere in dem Konglomerat des Experimentalstudios. Was ist deine Funktion hier. Eigentlich würde ich dich bitten, dich vorzustellen, deinen Namen – du musst nicht die gesamte Biographie erzählen. Die Rahmenhandlung ist sozusagen, wir haben uns gerade kennengelernt, und du erzählst mir, was du machst.

2.5

D: Mein Name ist Detlef Heusinger, ich bin künstlerischer Leiter des Experimentalstudios, wobei der Ausdruck künstlerischer Leiter vielleicht sogar in gewisser Weise ein Euphemismus ist, denn meine Haupttätigkeit besteht nicht unbedingt in der künstlerischen Leitung, sondern in dem, was man landläufig Geschäftsführung nennt. Oder Management. D.h. ich organisiere die Konzerte, die vom Experimentalstudio durchgeführt werden, ich leite das Ensemble Experimental, dieses tatsächlich als künstlerischer Leiter, und ich versuche in Absprache mit dem Kuratorium die Komponisten, die hier im Experimentalstudio arbeiten, zu finden.

3.3

U: Was unterscheidet das Experimentalstudio von anderen vergleichbaren Studios, die sich auch mit elektroakustischer Musik beschäftigen?

3.4

D: Also dreist behauptet würde ich sagen, es gibt gar keine vergleichbaren Studios, denn die Art und Weise wie wir aufgestellt sind, ist eine singuläre Konstellation könnte man fast sagen. Insofern unterscheiden wir uns von anderen Studios, als dass wir eigentlich das Rund-um-Sorglos-Paket anbieten können. D.h. der Komponist kommt hierher, kriegt hier eine Wohnung gestellt im Hause des SWR, im Studio Freiburg. Er arbeitet für eine gewisse Zeit im Studio zusammen mit meinen Mitarbeitern erarbeitet er ein neues Werk, welches er im Idealfall sogar von uns beauftragt bekommen hat, und gegebenenfalls auch für unser Ensemble schreibt. D.h. wir können von der ersten Note, die für dieses Werk geschrieben wird, bis zur Uraufführung begleitend für den Komponisten tätig sein. Und können dann gegebenenfalls, da wir auch hier die Möglichkeiten haben, CDs zu produzieren, dieses auch noch als SACD oder CD produzieren. Insofern sind wir singulär, als dass wir uns von anderen Studios unterscheiden in der Form der Betreuung, weil es hier – allerdings gibt es das auch beim IRCAM – eine Betreuung der Komponisten gibt in der Gestalt, dass man niemals alleine an einem Rechner sitzt und versucht, irgendetwas zu produzieren, was man theoretisch auch zu Hause machen könnte, sondern man versucht hier im Dialog mit meinen Mitarbeitern mit den Sounddesignern, mit den Klangregisseuren mit den Tonmeistern mit den Entwicklern Projekte in die Welt zu setzen, die tatsächlich neues Hören ermöglichen. Und dies geschieht tatsächlich besser, wenn man das im Dialog macht, denn kaum ein Komponist ist in der Lage jedes Jahr neu alle Innovationen im Bereich Max MSP, also im Bereich der heutigen Software auf den Markt kommen zu überblicken, sich damit so dezidiert zu befassen, wie das meine Mitarbeiter tun können. Noch hinzu kommt, dass alle meine Mitarbeiter auch ausgebildete Musiker sind, d.h. man kann auch Dinge direkt ausprobieren, wenn nicht das Ensemble Experimental da ist. D.h. der Arbeitsprozess ist ein

eigentlich doch deutlich anderer als bei anderen Institutionen, wo man nicht so sehr das Augenmerk darauf legt, dass alles in einer Hand liegt, und insofern war es vielleicht nicht übertrieben frech zu behaupten, dass wir in dieser Konstellation momentan singulär sind, zumindest in Deutschland.

6.3

U: Wie muss man sich das vorstellen – ich bin immer noch der Flugmitreisende – ein Komponist kommt hierher – und sagt, ich möchte ein Stück machen ...

D: Also erst einmal muss er die erste Hürde überwinden, indem er sich einschreibt als Bewerber für ein Projekt ...

6.7

U: Kannst du bitte noch einmal anfangen ... es geht darum, dass du dich nicht auf meine Frage beziehen solltest ...

D: Naja, es könnte ja mal passieren, dass ein Komponist hier bei mir anruft und fragt, wie komme ich jetzt zu dem Privileg hier im Experimentalstudio arbeiten zu können. Und normaler Weise sieht das dergestalt aus, dass ich ihn dann darauf hinweise, dass es ein Kuratorium gibt. In diesem Kuratorium sitzen von Pierre Boulez über Wolfgang Rihm bis Markus Hinterhäuser, Winrich Hopp, Armin Köhler, Vogt – wen habe ich jetzt noch vergessen. So ziemlich doch etliche der bedeutendsten Musik – wie soll ich sie nennen – Veranstalter der Neuen Musik und Komponisten Deutschlands. Und diese entscheiden in Absprache mit dem künstlerischen Leiter dann letztlich welcher Komponist hier eine Zugangsberechtigung im weitesten Sinne des Wortes erhält, also sprich ein Stipendium erhält und die Möglichkeit bekommt, jetzt hier im Studio jetzt zwei drei vier fünf sechs sieben Wochen acht Wochen zu arbeiten. Dann ist zumeist auch schon entschieden, wo dieses Werk dann uraufgeführt wird, so dass wir entweder mit unseren Klangkörpern – den Klangkörpern des SWR oder mit Partnerklangkörpern wie im Falle von Harry Vogt, mit dem wir mit dem WDR so eng wie möglich zusammen arbeiten, dann ist das WDR-Orchester, also Partnerklangkörper aus der ARD, wie wir mit diesen zusammen dann ein Projekt so zusammenfügen, dass es

für alle Beteiligten funktioniert. Das ist dann wiederum meine Aufgabe, Aufgabe des Kuratorium ist es mehr die Entscheidungen zu fällen, welcher Komponist jetzt tatsächlich in diesem Jahr die Berechtigung erhält, am ehesten befähigt ist, den vielleicht interessantesten Entwurf eingereicht hat.

8.6

U: Warum braucht es, um die Musik, die ihr hier macht, die ihr hier produziert, warum braucht es dafür so ein Studio, warum kann man das nicht daheim am Laptop machen?

D: Naja, das ist genau die gleiche Frage, die wenn ich jetzt Orchestermusiker wäre, gestellt bekäme, wenn man mich fragen würde: Warum braucht man ein großes Orchester, wenn man doch auch eine Blockflöte zuhause haben kann. Die Möglichkeiten eines solchen Studios sind einfach so unendlich vielfältiger im Vergleich zu dem, was man zu Hause auf dem Laptop machen kann, das ist einfach ein hinkender Vergleich sein muss. Mal abgesehen davon, dass wir hier ein riesen Instrumentarium haben von Flügeln von Schlagzeuginstrumenten, um mal nur auf der hardware-Ebene zu bleiben, die man in irgendeiner Weise dann transformieren kann, die man so klangverändern und erweitern kann, dass sie tatsächlich etwas vollkommen Neues ergeben. D.h. man hat ja hier die Möglichkeit, aus dem Klang einer Klarinette dann den Klang vielleicht einer Posaune zu machen über Morphing und Ähnliches mehr, dazu braucht man aber auch die Instrumentalisten, die so was mal einspielen. Das ist heute natürlich ansatzweise auch mit dem Computer zu Hause möglich, aber nicht mit der Spatialisierung, die wir hier anbieten können. Also sprich wir können hier mit 8 oder 16 oder wie vielen Lautsprechern auch immer praktisch einen Konzertsaal imitieren, und dann relativ genau das abbilden, was wir später auch im Konzert hören wollen. Und dadurch unterscheiden wir uns natürlich fundamental von dem, was man zu Hause leisten kann. Abgesehen davon bedarf es eines Mischpultes, Mischpult ist hier sogar entwickelt worden, was die verschiedenen Geräte, die wir als Peripheriegeräte bezeichnen, also die verschiedenen Transformationsgeräte, so miteinander verbindet, dass ein vollkommen andere Klanglichkeit entsteht. Also das heißt wenn man eigentlich nur ein Sinuston oder ein

sinustonähnliches Gebilde hat, kann man daraus ja einen Kosmos vollkommen neuer Klanglichkeit mittlerweile erzeugen, d.h. ich habe, wie ich hier begonnen habe, die wunderbare Erfahrung gemacht mit Luigi Nono, der in einem Seminar gezeigt hat, wie der damalige Flötist, der auch heute noch dem Ensemble Experimental verbunden ist, Roberto Fabbriciani, einmal einen Flötenton – einmal einen Sinuston spielt und sagt, ok, dieser Flötenton ist für sich genommen vollkommen uninteressant – und jetzt spiele diesen Flötenton mit einem bestimmten Decay, mit einem bestimmten Peak, und mit Obertonspektrum gänzlich anderer Art, und dann wird dieser Flötenton so reichhaltig durch die Mikrophonierung sein wie eine Beethovensymphonie. Der kann ein Nukleus einer ganzen Symphonie sein. Und das ist für uns immer Ausgangspunkt gewesen. Diese Idee, die letztlich fußt auf der Leibniz'schen Blattmetapher, wo man bekanntlich weiß, ein Blatt in großer Entfernung ist jedem anderen Blatt gleich, und man kann es nicht auseinander halten. Hat man ein Blatt direkt vor der Nase, wird man sehen, dieses Blatt ist einzigartig in der Welt. Genau dasselbe wie mit einem Fingerabdruck. Genau das gleich behaupten wir für Töne – jeder Ton, der hier produziert wird, von einem lebenden Musiker, ist einzigartig in der Welt, unterscheidet sich insofern von einem mechanisch produzierten Ton, einem Sinuston, und kann in seiner Einzigartigkeit dann eben auch dergestalt erweitert werden, dass er für sich ein ganzes Musikstück ergibt. Und da haben wir eben mit der Mikrophonierung, mit der Mikroskopierung heute so extrem viel reichhaltigere Möglichkeiten als das vielleicht noch zu Beginn dieses Studios war, so dass ich immer in die Situation komme den Komponisten eher Türen zuzuschlagen und zu sagen, passt auf, dass ihr euch hier nicht im Labyrinth der Möglichkeiten verirrt.

12.4

U: Du hast vorhin erwähnt ein Neues Hören. Also ich meine, wann ist das Klavier erfunden worden, das Pianoforte, als ein Schritt vom Hammerklavier zum Pianoforte. Das Pianoforte ermöglichte neue Möglichkeiten – und ein anderes Hören für andere Dinge als vorher mit dem Hammerklavier. Warum ermöglicht die Elektroakustik ein Neues Hören. Das ist doch eine andere Qualität – oder ... von der

Dimension her. Inwieweit ist das, was ihr hier macht, die Pforte zum Neuen Hören – im Gegensatz zu einem bloßen anderen Hören?

13.1

D: Vielleicht muss man das noch mehr von den Ursprüngen her aufschlüsseln. Wenn du sprichst von dem Hammerklavier – oder sag jetzt mal vom Wohltemperierten Clavier, dann haben wir einen qualitativen Sprung in der Musikgeschichte, dass man sich das ganze Spektrum der Tonarten erkämpfen konnte durch die Tatsache, als dass eben die temperierte Stimmung dieses erstmalig ermöglicht hat im Wohltemperierten Clavier. Wir wissen, dass davor auch andere Stimmungen sehr komplexer Art verwendet worden sind, von mitteltönig weiß wie sie alle heißen, ich will sie gar nicht alle aufzählen – die äußerst differenziert eingesetzt wurden. Also das heißt, ein qualitativer Sprung kann immer auch eine Zurücknahme von Möglichkeiten sein. Also wenn ich jetzt den Übergang von der Barockzeit zur Klassik betrachte, gibt es es diese wunderbare Aussage von Hanns Eisler, der gesagt hat, also klar, wir haben in der Klassik zwar Dynamik entwickelt, aber dafür einen Verlust an Kontrapunktik und Harmonik. Wenn ich jetzt zurückschaue, was ist im letzten Jahrhundert an Parametern entwickelt worden, dann muss ich sagen, die Klangfarbe ist in erster Linie entwickelt worden als neuer Parameter. Das ist bekanntlich über opus 16 Farben Schönberg vielleicht am offensichtlichsten passiert. In der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts ist als neuer Parameter hinzugekommen der Raum. D.h. Spatialisierung im weitesten Sinne des Wortes. D.h. nicht nur, weil man das Orchester nicht mehr nur auf der Guckkastenbühne belassen wollte, sondern in dem Raum platzieren wollte, sondern eben auch weil die Elektronik diese Möglichkeiten ergeben hat, den Raum als Parameter einzusetzen. Jetzt, wenn ich in der Rückschau Musikgeschichte betrachte, hat jede Epoche eben immer einen qualitativen Sprung ergeben oder auch und eben auch eine Zurücknahme mit sich gebracht. Also Zurücknahme von dem Parameter sage ich jetzt mal Kontrapunktik in dem Moment, wo ich opus 16 anschau, und ich sehe, das sind nur fünf Akkorde, im weitesten Sinne des Wortes, die nur anders instrumentiert werden und darüber einer Klangfarbenmelodie ergeben, habe ich natürlich nicht

diese Differenzierung an Kontrapunktik, an Rhythmik, wie ich sie vielleicht in einem anderen Stück hätte. D.h. bei jedem Stück entscheide ich mich für eine gewisse Auswahl von Parametern, die ich jetzt besonders mit Aufmerksamkeit ausstatte. Oder die ich in den Vordergrund stelle. Zum Großteil ist das einfach historisch bedingt. Wir sind jetzt in einer Epoche, durch die Digitalisierung der Musik, die dieses Gesetz mehr und mehr auflöst. D.h. ich kann mittlerweile vollkommen frei über alle Parameter verfügen, und kann über Dichten verfügen, die ich vorher nicht zur Verfügung gehabt habe. Dadurch dass wir jedes Instrument in jedes Instrument verwandeln können, dass wir aus einem kleinen Streichquartett ein riesen Orchester bauen können, und umgekehrt, dadurch ist die Elektronik so sehr Katalysator, dass nur noch den Komponisten es obliegt, für sich eine Auswahl zu treffen, welches musikalische Phänomen er untersuchen möchte. Und das macht natürlich die Arbeit hier so besonders reichhaltig, dass letztlich es keinerlei Gesetzmäßigkeit mehr gibt, es gibt keinen Kanon des Verbotenen mehr, was man tun, und was man lassen sollte, sondern ähnlich wie in der akousmatischen Musik ist mittlerweile die Reichhaltigkeit dessen, was wir tun, so weit gefächert, dass es kaum mehr Grenzen gibt. Das muss man von daher verstehen, als dass Live-Elektronik am Anfang eigentlich nur eine Dramatisierung des Echos war. Also am Anfang konnte man mit Delays arbeiten, man konnte pitch-shifting machen, d.h. man konnte einen Ton zu einer anderen Tonhöhe bringen, man konnte über Ringmodulatoren nur begrenzt einen Ton zu einem anderen Ton verwandeln. Heute ist tatsächlich jetzt dieser qualitative Sprung erreicht, wo ich sage, die Live-Elektronik, die Elektronik kann selbst gestaltgebend für ein Werk sein. Und damit hebt sie alles das auf, was vorher an Gesetzmäßigkeiten da war. Sie ist nicht mehr nur Resultante, sondern ist selbst das eigentlich Movens eines Werkes. Und dann muss man sich das Ganze so vorstellen, dass man mittlerweile in verschiedene Schichten arbeitet. Es gibt eine Schicht, wo man über die Tonhöhen nachdenkt, wo man über die Partitur für die Musiker nachdenkt. Dann gibt es eine weitere Schicht, wo man über den Patch nachdenkt, also sprich wo man über die Transformationen nachdenkt. Dann gibt es eine weitere Schicht, da denke ich über die Raumbewegung nach. Also sprich der letzte Layer ist die Spatialisierung. Aber all das hängt so stark miteinander

zusammen, dass ich sage, unter Umständen kann auch zuerst die oberste Schichte, also die Spatialisierung der Ausgangspunkt eines Werkes sein, und erst dann kommen die Tonhöhen als Resultante. Also das heißt, die Gesetzmäßigkeiten befinden sich in Auflösung, und das macht die Arbeit hier so komplex.

Kann man ja schneiden – war vielleicht ein bisschen lang. Aber trotzdem viel Wahres drin.

18.3

U: Wenn du mit den Händen so machst – dann ist das bei mir immer im Bild ... Ich habe ...

D: Du, und nicht ich – ich bin ganz unschuldig.

U: Ich finde, wir sollten noch einmal darauf zurückkommen, was die Merkmale und Vorzüge dieses Studios hier sind. ...

D: Ne, gar nicht, es geht um genau diese Dinge, die ich jetzt angesprochen habe. Weil die Leute, die uns sehen, die wollen nicht wissen, was das Experimentalstudio macht. Das ist für diese Sache gar nicht notwendig. Genau das, was jetzt von mir gesagt worden ist, deswegen war ich am Anfang vielleicht ein bisschen ungeduldig, weil das brauchen wir nicht. Das brauchen wir nicht momentan auf unserer Seite. Das ist verbal erklärt, in dem Maße. Ich glaube, wir müssen nicht an Fernsehzuschauer denken, sondern wir denken jetzt eher für die Homepage für Allianz an die bereits Informierten hm ... und für die ist genau das, was ich jetzt gesagt habe, glaube ich interessanter.

19.2

U: Gut, dann gehen wir auf der Ebene weiter. Was sind denn die herausragenden musikalischen Eigenschaften der Elektroakustik, so wie ihr sie betreibt? Es wird immer verglichen und gesagt, dass ein Studio wie dieses ein Instrument ist. Dass es sich bei den Techniker nicht eben nur um Techniker, sondern um Interpreten, also auch um Künstler handelt. Man kann sogar fast so weit gehen, dass sie Kokomponisten sind, in vielen Dingen, denn wenn man von dem

Nukleus-Ei des Klanges ausgeht, dann wird der ja entfaltet. Zu einem Werk, und diese – und der Charakter eines einzelnen Klanges sollte ja damit im Zusammenhang stehen. Also zusammenfassend noch einmal die Frage, was ist was sind die Charakteristika dieses Instruments Experimentalstudio?

20.4

D: Wenn es um Klangforschung geht, möchte ich jetzt nicht behaupten, dass wir uns da im hohen Maße unterscheiden von dem, was jetzt an anderen Institutionen vergleichbarer Art wie IRCAM oder MIT oder welchem Studio auch immer betrieben wird, vielleicht haben wir einen besonderen Ohren- oder Augenmerk darauf, dass wir erst einmal versuchen zu ergründen, wie entsteht ein Klang, und wir versuchen, das hörbar zu machen, was man normaler Weise nicht hört. Über Mikrophonierung, ich habe das ja eingangs schon gesagt, können wir eine Art ...

21.0

U: Ich muss die Batterien wechseln ... die schwarze ...

S: Die schwarze ...

D: Wieviel hast du davon mitgekriegt ... alles ..

U: Den Anfang ja ... da ist alles noch drauf ...

D: Bist du da gar nicht auf dem Stecker drauf ...

U: Ne, die laufen so lange ...

D: Das ist normaler Weise ok. – Also wenn du Struktur brauchst – ich habe natürlich jetzt ganz bewusst auf das gelenkt, was ich selber denke, drin haben zu müssen. Deswegen habe ich natürlich solche Bandwurmsätze drin, dass es ist dann an dir, dann jeweils das herauszunehmen, was du brauchst ...

U: Ich werde das im Laufe der nächsten Wochen, so ich Zeit finde, so und so transkribieren ... dann schauen wir mal ...

D: Und manches habe ich natürlich bei anderer Gelegenheit auch schon mal gesagt ... aber es bleibt trotzdem richtig, und es ist ja auch nicht so, dass es bei so und so viel Sendern in Endlosschleife läuft, deswegen ist es ja auch kein Problem. Aber das ist was ...

U: Es ist mir aufgefallen, dass viele Kollegen von der Aura sprachen, also eigentlich von der Gestaltung von Aura, was ja ideengeschichtlich ein Paradox ist, denn gerade die reproduzierte Musik, denn das was ihr macht, ist im weitesten Sinne eine Weiterentwicklung von Klangreproduktion, ist ja gerade verdächtigt worden, die Aura zu vernichten.

S: Musst du selber suchen, weiß ich nicht, wo er ist.

...

D: Kannst du denn mit deiner Perspektive wirklich etwas anfangen .. ja? Und das zeigt mich nicht nur von hinten.

S: Nein, überhaupt nicht. Echt Aprilwetter.

D: Unsäglich. Das ist echt ein Problem von Freiburg, diese momentan extremen Wetterschwankungen. Da fliege ich ja lieber von Vancouver hierher und weiß, dass es im Januar schönes Wetter gibt, aber das wird doch total abgeschifft, das kann man doch nicht verwenden. Hm.

U: Hatschie ..

S: Gesundheit.

D: Musst du dann deine Fragen noch mal stellen.

U: Jetzt – da bist du dran ...

D: Wahrscheinlich habe viel zu schnell gesprochen.

S: Du spricht schnell, aber es geht.

D: Es geht noch ...

S: Aber bloß nicht schneller, würde ich sagen.

D: Nene, dann komme ich in meinen italienischen Duktus.

U: Du warst ein bisschen weiter ...

D: Der kommt schon wieder – ach so, das war dumm von mir, das hätte ich natürlich jetzt ...

U: Du warst ein bisschen weiter von dir aus rechts. Also ...

D: Mehr da ... da brauch jetzt leider eine Weile, da hinten .. blöd ...

U: Der ist jetzt auch zu Ende ... der Monitor ...

D: Der macht so ... der ist vom SWR ... der hat so eine Voreinstellung ...

S: Aber normaler Weise dauert das eine Minute ...

D: Ne, der ist länger ... der ist so 10 Minuten oder so etwas ...

S: Aber das kannst du doch unter Einstellungen ...

D: Ja ... ich bin aber kein PC-Freund. Deswegen weiß ich nicht, wo ich das mache.

S: Ich würde mal sagen, Explorer und dann Einstellungen.

D: Na, sicherlich ...

S: Und dann Bildschirm.

D: Bhhhh .. hmmm ... ich habe den erst neu.

S: Ne, weißt du, wenn du auf Explorer gehst ..

D: Und dann die Systemsteuerung ... (beschäftigen sich weiter mit dem Bildschirmschoner) ... ja, da kommt was anderes – es geht um die Zeit, wann der sich einschaltet ... und nene da kommt jetzt was ...

S: Ich bin auch Mac-User ...

D: Shit – ich verfummel das hier, das hat überhaupt keinen Sinn ... ach so hier – Bild ändern alle dreißig Minuten – hier habe ich's ... aber der ist auf grau geschaltet ...

S: Ne dann eine andere Einstellung.

D: Desktop-Hintergründe ...

S: Sollen wir den Ton ausmachen ...

...

28.0

D: Das ist der Riesenvorteil – dass ich – ich meine, das ist zwar ein bisschen Diderot Jacques et son maitre, dass ich vollkommen verblöde, weil ich für jedes technische Problem immer sofort einen Mitarbeiter habe, der das löst, du kennst Diderot Jacques et son maitre – ne –

S: Jetzt haben wir Ton ...

U: Noch mal ein bisschen drehen ...

D: Bin ich schlecht, ist das zu weit ... oder ist das ...

U: Ok – ich bin so weit ...

S: Ja, ich auch – Ton läuft.

29.0

U: Hnn – wir waren bei der Frage nach dem besonderen Charakter der Elektroakustik als Instrument. Genau. Und nach der Aura, die darin gestaltet wird.

D: Das hast du noch nicht gefragt, das hast du erst im Nachhinein dann. Mach das vielleicht lieber als nächste Frage. Sonst rede ich wieder eine halbe Stunde.

U: Also man kann das Studio, das Experimentalstudio des SWR als ein Instrument beschreiben, in dem Sinne, dass die Techniker Interpreten sind eines Werkes. Und auch Komponisten eines Werkes ...

D: Das ist eine andere Frage. Du hast vorhin eher im Sinne von Klangforschung gefragt.

U: Ja. Dann habe ich das schon vergessen.

D: Ähm. Weil ich habe ja damit begonnen, dass ich gesagt habe, in diesem Fall unterscheiden wir uns jetzt nicht von anderen Studio, weil letztlich jedes Studio für sich genommen erst einmal versucht, Klangforschung zu betreiben, vielleicht kommst du auf den Punkt zurück, weil das sind wichtige Aspekte.

U: Wie lautete die Frage.

D: Ich beantworte sie einfach und ich glaube, du kannst sie aus der Rückschau dann ja wieder ...

U: Die Fragen kommen ja so und so nicht selbst vor ...

D: Ach so ... Ich kann mir ja schlecht selber die Frage stellen. Aber kann das versuchen zu beantworten, was du mich vorhin gefragt hast.

U: Kannst du bitte in die Kamera schauen.

30.9

D: Das Studio versteht sich in erster Linie als ein Institut für Klangforschung. Klangforschung in der Gestalt, als dass wir heute mit einem Mikrophon arbeiten, wie vielleicht jemand in einem anderen Bereich ein Forscher mit einem Mikroskop arbeitet. Wir versuchen das hörbar zu machen, was normaler Weise nicht hörbar ist. Man darf nicht vergessen, dass Komponisten wie Helmut Lachenmann nahezu Zeit ihres Lebens versucht haben, dieses in akustischer Form hörbar zu machen. Sprich alle Nebengeräusche, die normaler Weise ausstrahlt werden, die ein Musiker zu vermeiden sucht, mit zum Gegenstand der musikalischen Forschung zu machen, oder eben letztlich als verwendbares Material zu etablieren. Ein Streichen auf dem Corpus einer Geige ist genauso ein Ton, ein verwendbarer Ton, wie ein Vibrato in der hohen Lage, etc. Desweiteren sind alle Multiphonics, die man sich vorstellen kann, eigentlich mittlerweile gefunden, erforscht, durch Komponisten wie Lachenmann und andere. So dass für die Komponisten meiner Generation Forschung Klangforschung eigentlich nur noch durch Elektronik stattfinden kann, weil wir erst so oder nur so Dinge hörbar machen können, die man normaler Weise nicht wahrnimmt. Damit zu arbeiten ist gerade für die

jüngeren Komponisten höchst spannend, weswegen auch oft mal Stücke schreiben, die am Rande des Hörbaren angesiedelt sind, weil genau da etwas passiert, was normaler Weise nur unterbewusst wahrgenommen wird. Und gerade um diese unterbewusste Schicht, um diese Schicht, die auch so etwas wie Transzendenz ermöglicht, genau um die geht es. Und die macht es spannend, und mit der kann man sich von dem absetzen, was vielleicht die Generation vor einem schon gefunden haben.

33.1

U: Du hast gerade Lachenmann angesprochen, der Zeit seines Lebens auf den Einsatz von Elektronik verzichtet hat. Ich vermute mal, weil er auf die Aura lebender Musiker auf der Bühne nicht verzichten wollte.

D: Das tun wir ja auch nicht.

U: Und gleichzeitig arbeitet ihr hier mit einem Instrument, dem Auraphon ... was man ja auch so interpretieren könnte wie ein – wie eine Reaktion auf diesen Vorwurf, dass Elektroakustik diese Aura nicht hätte. Kann man das auch so beschreiben, dass ihr sozusagen an der Aura von Musik arbeitet. Neben der Klangforschung ...

33.9

D: Also wenn man auf den Benjaminschen Begriff zurückkommen möchte, dass durch die Reproduktion wir einen Verlust von Aura bekommen, in dem Zusammenhang vielleicht nicht. Eher Aura in einem ganz anderen Sinne. Aber vielleicht zurück auf Helmut Lachenmann. Natürlich hat sich auch Helmut Lachenmann im weitesten Sinne des Wortes mit Elektronischer Musik befasst. Also ganz evident ist dies ja in seinem opus magnum könnte man vielleicht sagen, in dem Mädchen mit den Schwefelhölzern, wo Einspielungen stattfinden, aber auch in anderen Werken, wie Schreiben und Accanto, da gibt es diese Einspielungen, wobei die verwendeten Samples natürlich eher in Form von – ich möchte mal im weitesten Sinne sagen, ich hoffe, er ist mir nicht böse, wenn ich das so benenne, ne Art objet trouvé statt darstellen, also etwas Gefundenes, was als eine Art Fremdkörper in seine Musik inkorporiert wird. Natürlich als Schüler

von Nono, der sich nun dezidiert für die letzte Phase seines Lebens mit Liveelektronik befasst hat, ist es für Helmut, den ich im übrigen x-mal gebeten habe, doch endlich mal für uns was schreiben, äußerst schwierig, sich diese Materie noch einmal zu nähern, weil er sehr wohl weiß, dass das eigentlich eine Lebensaufgabe ist. Bei der man sich mit ganz großer Konzentration zu stellen hätte. Und da er für sich ja seine Lebensaufgabe schon eigentlich erfüllt hat, also sprich die Erforschung des Klanges mit akustischen Mitteln zu bewerkstelligen, wollte er sich vielleicht dieser zweiten Lebensaufgabe nicht aussetzen. Zurückkommend auf den Begriff Aura muss ich gestehen, das ist für mich ein äußerst prekäres Wort. Das Aurophon ist ein Instrument welches von meinem Mitarbeiter Joachim Haas in Zusammenarbeit mit Jose Maria Sanchez-Verdu erfunden wurde, als ein selbstklingendes Tamtam, oder ähnliches Instrument, welches über einen Lautsprecher angeregt wird und darüber klingt. Und vorkam in einem Werk namens Aura. Und daher dieses Wort Auraphon, was vielleicht jetzt nicht ausreichend zu dem Begriff Aura etwas zu sagen weiß, weil es in direktem Zusammenhang zu dem Libretto dieses Werkes steht. Aber unabhängig davon, denke ich, ist es natürlich ein Anspruch für uns, dass den Verlust von Aura, den ja viele reproduzierte Musik erfährt, also insbesondere ist das ja unterstellt für einen Großteil der akousmatischen Musik, dass man in ihr kaum mehr Aura finden kann, weil eben keine lebendigen Musiker mehr auf der Bühne sind. Bei uns sind ja bekanntlich durch die Live-Elektronik bedingt Musiker auf der Bühne, wir können nur mit Musikern auf der Bühne arbeiten. Haben also diese Aura des im Moment des Entstehens, hört man auch etwas, sehr wohl noch aufgenommen. Aber sich abzusetzen von dem, was landläufig im Betrieb der neuen Musik gemacht wird, also das Besondere zu suchen, das Außergewöhnliche zu suchen, und darüber eine besondere Aura herzustellen, das ist ja wohl ein Anspruch.

37.3

U: Was ich mich auch immer gefragt habe, wenn ein Komponist mit einer vorstrukturierten Idee oder Werk hier ankommt, und ihr dann an den Klangdetails arbeitet, dann müssten doch diese Klangdetails wiederum die Struktur des Werkes als Ganzes verändern. Wie löst ihr

dieses Problem? Ich spiele da an auf dieses Begriffspaar Klangstruktur und Strukturklang auch von Helmut Lachenmann geprägt.

37.7

D: Wir lösen das Problem von Fall zu Fall möchte ich fast sagen. Wenn ein Komponist zum ersten Mal in dieses Studio kommt, rate ich ihm immer, die erste Woche nur Recherche zu betreiben, was kann dieses Studio, also was für Möglichkeiten bekomme ich jetzt an die Hand. Das ist genauso, wie wenn ich für Harfe zum ersten Mal schreibe, dann muss ich auch Pedalisierungen lernen. Genauso muss man in dem Studio lernen, was gibt es hier für Hardware, was gibt es für Software, was gibt es für Möglichkeiten. Ich kann mit einer ganz diffusen Vorstellung kommen, also es gibt Komponisten, die sagen, ich möchte jetzt eine Art Wasserklang, der sich so und so bewegt durch die Welt und plötzlich im Orbit ist, etc. Pipapo, die ganz poetisch versuchen zu beschreiben, welche Klangvorstellungen sie haben. Und es ist dann Aufgabe von meinen Mitarbeitern und zuweilen auch mir zu ergründen, wie kann ein solcher Klang ein solches Klanggefüge aussehen. Mit welchen Mitteln können wir das erreichen. Mit welchem Instrumentarium können wir das erreichen. Es gibt andere Komponisten, die haben bereits in ihrem Studium gelernt, Programme zu schreiben in Max MSP und anderen oder mit anderen Verfahrensweisen, und haben eine sehr konkrete Vorstellung dessen, was sie hier durchführen wollen, aber auch da können wir hier glaube ich genug Horizonterweiterung liefern, dass sie immer wieder gezwungen sind, das womit sie angekommen sind, zu revidieren. Weil wir sorgen dafür, dass es immer wieder Überraschungen gibt. Die Gefahr, die ein solches Verfahren birgt, ist, dass ich sagen muss, dieses Studio macht drei Türen auf, aber hinter diesen drei Türen gibt es wiederum immer jeweils drei Türen, und danach sind auch wieder drei Türen. Das heißt, es ist Aufgabe des Komponisten und auch zuweilen meiner Person, dann Türen zu schließen, damit sich die Arbeit nicht in einem vollkommenen Irrgarten verliert.

39.7

U: Inwieweit ist es denn tatsächlich ein kollektives Arbeiten. Also spricht aus dem Werken, die hier entstehen, wirklich nur ein einzelnes

Subjekt, der Komponist, die Komponistin? Oder würdest du das verstehen als eine Gemeinschaftsproduktion? So ähnlich wie Iris ter Schiphorst mit Helmut Oehring gemeinschaftskomponiert haben, so komponiert jetzt Mark Andre mit Joachim Haas.

40.3

D: Nein, da würde ich vehement widersprechen, also es ist schon sicherlich eine andere Situation. Es ist überhaupt nicht ne Gemeinschaftskomposition, in dem Sinne, sondern es ist eher etwas auf einer ganz anderen Ebene. Wenn ich für einen Sänger schreibe, versuche ich – zumindest habe ich das in meinen eigenen Opern oder Musiktheatern so gemacht, versuche ich zu ergründen, wo ist sein passagio, wie ist überhaupt sein Ambitus, welche Möglichkeiten hat er, ist er dramatischer, ist er ein lyrischer Charakter. Etc. D.h. ich versuche sehr genau mir zu überlegen, wie klingt das, was mein Interpret dann auf der Bühne realisiert. Es ist eher auf dieser Ebene. Genauso wie es früher Orchester gegeben hat, oder auch vielleicht auch heute wenige Orchester gibt, wie Wiener Philharmoniker oder Berliner Philharmoniker oder SWR Orchester Freiburg Baden-Baden, manche Orchester haben einen speziellen charakteristischen Klang, so ist es so – wir versuchen mit unserem Studio über unser Equipement über unsere Ästhetik einen spezifischen Klang zu erzeugen. Und das ist dann natürlich auch prägend oder mit prägend für die Komposition, zumindest bei den Komponisten, die jetzt kontinuierlich im Studio arbeiten, wie eben Mark Andre oder Jose Maria Sanchez-Verdu oder meine Wenigkeit, oder manche andere. Da ist es auf jeden Fall so, dass ein Experimentalstudioklang entsteht. Es gibt natürlich immer wieder Komponisten, die sich diesem Klang diese Ästhetik verweigern, und die etwas vollkommen anderes ausprobieren wollen. Und da bin ich auch sehr dankbar, weil wir brauchen auch diesen Stachel, diese Reibung, die dadurch entsteht. Aber nichts desto trotz ist es so, dass es natürlich durch die Arbeit von Luigi Nono durch die Arbeit meiner Vorgänger, Andre Richard und Haller mittlerweile einen spezifischen Klang dieses Studios gibt und der ist prägend. Und den können sich auch viele Komponisten dann zum Glück gar nicht entziehen, weil der eben auch auratisch ist. Also wer einmal Prometeo gehört hat, wer einmal die Spätwerke von Nono mit dem

Experimentalstudio und geeigneten Interpreten möchte ich behaupten, gehört hat, der weiß auf was er sich einlässt, wenn er in diesem Studio arbeitet und versucht natürlich das in gewisser Weise fortzusetzen und nicht zu konterkarrieren.

43.0

U: Welche Zukunftspläne habe ihr? Es ist doch immer ein ungeheurer Aufwand, so ein Konzert auf die Beine zu stellen. Für ein Streichquartett brauche ich nur eine Bühne und dann lege ich los. Ihr kommt mit einem 12-Tonner LKW. Vielleicht ändert sich ja mal irgendwann etwas, dass man Lautsprecher in standardisierter Form in Konzertsäle einbaut. Aber momentan ist es eher so, dass alle zwei Jahre die Computer erneuert werden müssen, weil die schon wieder Schnee von gestern sind.

43.4

D: Leider ist man bislang seitens der politischen Entscheidungsträger nicht gewillt, zumindest in Deutschland nicht gewillt, ausreichend darauf Rücksicht zu nehmen, dass unser Musikbetrieb sich in den nächsten 20 oder 30 Jahren fundamental verändern wird. Man baut in Hamburg eine Elbphilharmonie, ich glaube mittlerweile für 700 Millionen Euro oder mehr, und kein Mensch macht sich Gedanken, wie vielleicht die Musik der Zukunft aufgeführt werden soll. Das ist ein Dilemma. Für uns ist es bislang noch ein Vorteil, weil wir natürlich, wenn man avancierte Musik aufführen möchte, bislang auf uns gar nicht verzichten kann, weil es nur sehr sehr wenige Studios in der Welt gibt, die ich wüsste eigentlich gar kein Studio außer uns, die in der Lage sind mit einem 12-Tonner und eigenem Equipment aus jedem Saal dieser Welt einen Konzertsaal zu machen. Das ist ein Alleinstellungsmerkmal, was wir haben, was natürlich ein riesen Pfund auch darstellt. Nichtsdestotrotz wäre es meine Hoffnung, dass ich in Zukunft nicht mehr um den halben Erdball mit einem 12-Tonner reisen muss. Sondern dass ich in den Konzertsälen dieser Welt das wiederfinde, was man für die Herstellung heutiger Musik bräuchte. Also, das heißt die Möglichkeit, den ganzen Raum zu beschallen und nicht nur eine Guckkastenbühne, wie sie noch vor 300 Jahren vielleicht von Bedeutung war, als einziges Seligmachendes

vorzufinden, sondern eben eine Beschallungssituation im weitesten Sinne des Wortes, die die Möglichkeiten bietet, die wir auch als fahrende Gesellen sage ich mal, bieten würden. Hinzu kommt, dass sich glaube ich durch die Digitalisierung der Musik die Musikszene sich radikal zur Zeit verändert und eigentlich fast alle avanciert denkenden Komponisten der jüngeren Generation sich vermehrt mit Elektronik oder Live-Elektronik befassen. Also wenn ich noch vor 20 Jahren ein Kompositionsseminar gegeben habe, und herumgeschaut habe, wer befasst sich mit Live-Elektronik, war das eher die Minderheit, heute ist es nicht nur die Mehrheit, ich würde sagen, es ist nahezu jeder. Zumindest in anderen Ländern dieser Welt als nun gerade Deutschland. Dass man sich mit dieser Materie auseinandersetzt, weil man weiß, dass man aus einem kleinen Streichtrio unter Umständen die Möglichkeiten eines Orchesters auch herausziehen kann. D.h. man hat damit eine viel größere Unabhängigkeit von den gewachsenen Institutionen, die ja leider, muss man auch sagen, zur Zeit immer mehr in Frage gestellt werden und von denen man gar nicht absehen kann, ob sie noch diese Form von Förderung auch für die zukünftigen Generationen bieten wie sie noch am Anfang meiner Karriere gegeben gewesen sind.

46.6

D: Das war's? Erschöpft?

U: Ja, ich bin auch erschöpft, muss ich ehrlich sagen, ja ...

D: Ich merk's ... ich aber auch eigentlich ... aber wenn ich rede, merk ich's meistens nicht so ...

U: Es ist furchtbar anstrengend sowohl zu drehen, den Ton zu machen, das Licht – als auch die Fragen zu stellen ...

D: Ja, ich merk das, das ist wahnsinnig enervierend. Jetzt machen wir es ganz einfach für euch ... wenn ihr – nehmt den Michael auf jeden Fall, ich habe es ja angekündigt, auf jeden Fall noch dran. Aber der kann natürlich schlecht an meinem Schreibtisch sitzen. Aber ihr könnt hier in dem Raum, da habt ihr am wenigsten Aktion, wenn ihr den einfach so aufnehmt, dahinter vor diesem Hintergrund, dann ist das

wunderbar. Dann kümmere ich mich mal um meinen Spielplan ...
damit ich ... wollt ihr einen Kaffee haben ...

Gespräch mit Michael Acker

1.0

U: Ich habe das bisher immer so gemacht, dass ich angenommen habe, dass wir miteinander nach New York fliegen, uns noch nie gesehen haben – wir haben uns ja auch noch nie gesehen – und ich frage dich, wie du heißt, was machst du eigentlich.

M: Ja, ich heiße Michael Acker, und ich arbeite für das Experimentalstudio und das sind mittlerweile fast 15 Jahre, dass ich bei dem Experimentalstudio dabei bin, und da arbeite ich als – da gibt es eine genaue Berufsbezeichnung für das alles, was wir da tun, was ich da tue, gibt es eigentlich gar nicht. Ich bin eigentlich von Haus aus Tonmeister, aber mein Aufgabenfeld im Experimentalstudio ist durchaus weitläufiger und was ich da tue, ich würde sagen, zuerst, ich übe Klangregie aus in Konzerten mit liveelektronischer Musik, aber bis es dazu kommt, um die Klangregie in einem Konzert ausführen zu können, ist natürlich jede Menge Vorarbeit nötig. Einmal die Stücke einzurichten, aber bevor man das Stück einrichten kann, gibt es natürlich die Arbeit, das Stück überhaupt erst mal zu entwerfen. D.h. die Hilfe, die man leistet, einem Komponisten, der dabei ist sein neues Stück zu schreiben mit Liveelektronik, und da ist eben auch ein großer Anteil unserer, dass wir da zur Seite stehen und ja das Stück elektronisch auf die Beine stellen.

2.8

U: Also man muss es sich so vorstellen, dass ein Komponist zu dir kommt, oder einer deiner Kollegen, und sagt: Ja ich stelle mir irgendetwas so und so vor, und ihr realisiert das dann. Oder ist das anders?

M: Genau. Ne, das kann man sich durchaus so vorstellen. Das Instrument, und ich sage jetzt bewusst Instrument Computer, oder das Instrument Effektgerät oder das Instrument Mischpult ist ja ein sehr neues Instrument, das ist so jung, dass eigentlich die meisten Menschen das noch gar nicht verinnerlicht haben, dass hier gerade ein ganz neues Instrument entsteht. Und das ist mit diesem jungen Instrument nicht anders als mit allen anderen Instrumenten, die in der Musikgeschichte langsam Einzug gehalten haben ins Instrumentalrepertoire, denken wir an die Klarinette, die ist auch sehr spät erst beispielsweise bei Mozart in sein Repertoire gekommen. Oder an die Wagner-Tuba bei Wagner, der das Instrument etabliert hat. Also das Instrument unserer Zeit ist die Elektronik, und wenn jetzt ein Komponist heute für das Instrument Elektronik schreibt, dann hat er natürlich da erst mal ein riesen großes Fragezeichen – natürlich, das ist bei jedem Komponisten anders, aber der Komponist hat dann

die Möglichkeit eben zu uns zu kommen, und seine Fragen bezüglich dieses neuen Instrumentes zu stellen, und wir helfen ihm so gut wir können. Und da kann man sich dann so schon vorstellen, dass der Komponist kommt und meinetwegen einen Klang beschreibt, und dann überlegen wir, versuchen dann diese Worte zu übersetzen quasi in ein Computerprogramm, in eine Computersprache, wie kann man diesen Klang jetzt elektronisch erzeugen. Und ja – da auch wieder ein historisches Beispiel, um das konkreter zu machen, als Alban Berg sein Violinkonzert schreiben wollte, hat er Louis Krasner den Geiger zu sich gerufen und hat gesagt: Präludieren sie, präludieren sie – und dann hat er sich das angehört. Und hatte natürlich auch jede Menge Fragen bezüglich Doppelgriffe, kann man diesen Doppelgriff spielen, kann man diese Technik machen – das sind ganz einfache technische Fragen oder auch sehr komplizierte technische Fragen, die der Komponist dann gleich dem Spezialisten – also in dem Fall dem Geiger stellen kann, und der kann dann sagen, ja, das ist machbar, oder ich kann das machen, ich hätte das lieber so, also da entsteht so ein Dialog über die Machbarkeit, der Ideen des Komponisten, direkt mit dem Instrumentalisten. Und das war eigentlich zu jeder Zeit so, dass der Komponist die Hilfe gebraucht hat von dem Interpreten, wenn das ein Solokonzert war, dann eben von dem Solisten, oder wenn er ein neues Instrument kennenlernen wollte, eben den jeweiligen Instrumentalisten. Ähnlich läuft das auch mit der Elektronik ab. Das sind dann ganz konkrete Fragen von den Komponisten, die zu uns kommen, die gestellt werden: Ist es möglich, dass ich beispielsweise ein Räuspern in die Länge ziehe unendlich mache. Und dann muss man natürlich eine Antwort finden. Und die ist in diesem Spezialfall gar nicht so leicht zu finden.

6.4

U: Aber ist nicht nach meiner bescheidenen Kenntnis der Computer und der Elektroakustik in diesem besonderen Fall – Komponist trifft auch ein Studio, das elektroakustische Musik macht – das Problem nicht eher das, dass man dem Komponisten Möglichkeiten zeigt, sondern dass man ihm Hilfestellungen gibt, die vielen Möglichkeiten einzugrenzen auf eine bestimmte Menge, auf die man sich konzentriert.

M: Ja, also da würde ich beinahe sagen, das ist eine Charakterfrage. Also es gibt tatsächlich sage ich mal den Charakter Komponist, der kommt und sagt, jetzt zeige mir mal deinen Bauchladen, was ist da alles drin – und dann guckt er da rein, und das animiert ihn. Und dann sagt er: Ah, das ist toll – und dann entstehen bei ihm Ideen und Assoziationen und – also der Komponist, ein Komponistentypus, der sich animieren lässt, was ist da, und daraus dann etwas zusammenbaut. Und dann der vielleicht gegensätzliche Typus, der dann mit einer ganz genauen Vorstellung kommt und sagt, ich möchte das und das – ich höre das ganz genau. Und der versucht das dann zu erklären, wie er das in seinem inneren Ohr hört. Und dann versuchen wir das über das Gespräch dann zu realisieren. Also ich würde das eher nicht so pauschal sagen, sondern das hängt eher mit dem Charakter des Komponisten zusammen, als dass es immer gleich abläuft. Da muss man sich auch, das ist sicherlich auch eine wichtige Fähigkeit, für jemanden, der tagtäglich mit Komponisten, verschiedenen Komponisten zu tun hat, dass man sich sehr schnell umstellt auf den Menschen, wie er arbeitet, wie er funktioniert. Es gibt halt welche, die können morgens zum Beispiel gar nicht arbeiten. Die kommen dann ein bisschen später, die sind von der Zeit abhängig. Andere die brauchen unglaublich einen Termindruck, dass sie endlich anfangen zu arbeiten. Die nächsten sind wirklich schon fast beamtisch penibel genau, komponieren morgens um 9 los bis um 11 Uhr, dann gibt es eine Pause, 11 Uhr 15 geht es weiter. Also das sind einfach so kleine Dinge, aber die muss man wirklich alle verinnerlichen und dem Komponisten möglichst das beste Arbeitsumgebung und Arbeitsbedingung schaffen. Und dazu gehört auch, dass man sich halt schnell einstellt auf seinen Charakter. Wie er arbeitet. Wie er spricht, wie er sich ausdrückt, und das ist alles sehr wichtig und spielt mit hinein in diesen Dialog und Schaffensprozess.

9.0

U: Man stellt sich das Komponieren ja immer als eine einsame Aktion ja eigentlich vor. Komponist sitzt an seinem Schreibtisch und schreibt da vor sich hin, so ähnlich wie ein Schriftsteller. Das was du da beschreibst ist Teamwork.

9.3

M: Was ich beschreibe, ist Teamwork und ist sicherlich auch für den Komponisten ein Spezialfall in dieser Form, dass man wirklich über Wochen teilweise Monate nebeneinander sitzt und gemeinsam an einem Teil der Partitur, an einem Teil des Stückes arbeitet. Auch da ist es wieder ganz unterschiedlich. Manche sind ganz froh, aus diesem einsamen Kämmerchen mal herauszukommen, und da auch Fragen zu stellen, die er sonst alleine beantworten muss, die ich jetzt eigentlich als – ich sage mal – Hilfesteller des elektronischen Teils gar nicht mit beantworten müsste. Aber da kommt es durchaus auch zu einem richtigen Dialog auch über Formfragen, die jetzt Elektronik gar nicht direkt betreffen, auch andere Fragen, Stilfragen, aber in Großen und Ganzen denke ich schon ist das Komponieren eher einsam nach wie vor und am Schreibtisch, was bei uns natürlich aufgebrochen wird. Das fällt dem einen Komponisten leichter als dem anderen.

10.5

U: Entscheidungen muss er wahrscheinlich selber treffen. Aber was muss man denn jetzt von eurer Seite her mitbringen, damit man den Job machen kann, den du machst. Weil das heißt ja, dass man sich über Kompositionsfragen Formfragen Ästhetikfragen, Verknüpfung des Einzelklangs mit einer Gesamtstruktur und all diesen Dingen auskennen und beschäftigt haben muss.

10.9

M: Ja, ...

U: Muss man selber Komponist sein, um das zu machen, was du machst?

M: Das glaube ich nicht. Also es ist sicherlich hilfreich, wenn man selbst sich diese ganzen Fragen aus eigenen Erfahrung schon mal gestellt hat im eigenen Schaffensprozess. Auf der einen Seite. Auf der anderen Seite ist es auch gerade nicht gut, wenn man selbst Komponist ist, weil ich wage zu behaupten, dass die Kombination zwei Komponisten nebeneinander, die am selben Werk arbeiten, vielleicht auch manchmal in Konkurrenz geraten. Also dieser Zwist der entsteht jetzt in meiner Situation mit den Komponisten nie, dass ich jetzt sage, ich als Komponist würde hier mich so verhalten. Und

das glaube ich wäre ein schwieriger Punkt. So kann ich mich eigentlich zurückziehen und sagen, aus meiner Beurteilung als Klangregisseur würde ich an dieser Stelle vielleicht den Übergang etwas länger machen, ich würde mehr Raum für diese Klänge da bereitstellen, damit der Zuhörer das erfassen kann. Das sind durchaus Erfahrungen, die man als Klangregisseur noch mehr hat im Zusammenhang mit elektronischen Klängen, als jetzt ein Komponist, der sich vielleicht zum ersten oder zweiten oder dritten Mal mit einem elektronischen Stück befasst. Also wie wirkt das im Raum, wie wirkt das zeitlich in einem Konzert. Und das sind schon Fragen, wo man auch als Klangregisseur durchaus Einfluss nehmen kann von der Komposition.

12.8

U: Welchen Raum nimmt denn bei eurer Arbeit eigentlich die künstlerische Auseinandersetzung ein, jetzt neben der technischen. Also ich denke mir, also aus eigener Erfahrung hier mit der Filmerei, weiß ich, dass alle zwei Jahre sind die Geräte sozusagen altes Eisen, und müssen durch neue ersetzt werden, bringen neue Software mit sich und so weiter. Mit dieser Auseinandersetzung muss sich ein Komponist nicht unbedingt befassen. Das nehmt ihr ihm ab. Aber damit befasst ihr euch, das sind sozusagen die technischen Fragen, da auf dem Laufenden zu bleiben. Inwiefern nehmt ihr aber gleichzeitig teil an den ästhetischen Fragen, mit denen sich die Komponisten sozusagen genuin herumschlagen? Das ist eine Doppelfrage.

M: Das ist eine Doppelfrage. Also die Frage, die Zeit, der Anspruch, also technisch immer auf dem neuesten Stand zu bleiben, das nimmt sehr viel Zeit in Anspruch. So viel Zeit, dass es nicht mehr vertretbar ist, aber man wird wirklich durch die großen Konzerne gezwungen, man kann sich gar nicht anders verhalten, als dass man tatsächlich immer up to date ist, und man braucht das neue Betriebssystem, dann hat man das neueste Betriebssystem, dann funktioniert das Programm nicht, dann muss man da wieder nachholen, und so ist das eigentlich ein ständiges actio und reactio – also man hat den Rechner sage ich jetzt absichtlich nicht Instrument, sondern Rechner in diesem Fall, weil es ein rein technischer Aspekt ist, die hat man maximal ein paar Monate auf genau dem selben Stand, und dann kommt schon wieder

das nächste. Und das hat zur Folge, dass man tatsächlich Stücke, die man meinetwegen vor 2 Jahren zum letzten Mal gespielt hat, im Grunde komplett überarbeiten muss, weil seit den zwei vergangenen Jahren hat sich eben so viel verändert, dass man sich nicht mehr drauf verlassen kann, dass es auch nach wie vor genauso funktioniert, wie es einmal im Konzert war, sondern man muss das ganze Stück wieder aufrollen, muss die einzelnen Parameter angucken, muss das alles prüfen, und das nimmt schon sehr viel Zeit in Anspruch. Und auf die Frage zurückzukommen – also so wie eine Geige, die im Grunde bei rund 400 Jahren keine größere Weiterentwicklung mehr erfahren hat, da könnte man ja nur träumen davon, also bei uns ist so ein Stück im Grunde nach 5 bis 10 Jahren ist das schon mehr oder weniger historische Aufführungspraxis. Und wir sind gezwungen, das wieder auf den neuesten Stand zu bringen. Das ist der erste Teil der Frage, dass diese rein technische Arbeit sehr viel Zeit in Anspruch nimmt. Gerade jetzt bin ich ja seit gut 10 Tagen beschäftigt damit, ein Stück von Mark Andre wieder neu aufzurollen, und genau zu gucken, wie war die Geschichte der letzten 5 6 Aufführungen, wie ist der Stand jetzt, entspricht das noch genau dem Stand der Uraufführung, was wurde geändert und warum, was ist heute anders machbar – was ist leichter zu lösen – also das sind wirklich sehr sehr viele Fragen, die auftauchen, wenn man so ein Stück eigentlich technisch am Leben halten möchte. Sehr viel Arbeit hängt damit zusammen.

Die andere Frage war, inwieweit wir technisch – also der technische Aspekt des Einflussnehmens auf die Komposition. Wenn ich dich richtig verstanden habe.

16.6

U: Das war eigentlich eher eine ästhetische. Es gibt ja so Geschichten, dass sich mit der Veränderung der Instrumente die Ästhetik komplett verändert hat. Ein Beispiel wäre das Clavichord hat mit der Möglichkeit, dass man den Nachhall verändert, eine ganze neue Musikästhetik auf den Plan gerufen. Empfindsamkeit als Abgrenzung zum Barock zum Beispiel. Also hieße das ja umgekehrt, dass mit der ständigen technischen Erneuerung auch eine ständig neue Ästhetik auf den Plan kommt.

17.2

M: Sicherlich. Sicherlich. Und da gibt es schon auch so Tendenzen zu entdecken, also dass wenn tatsächlich ein neuer Effekt auf den Markt kommt, oder ein Effekt, der jetzt von allen genutzt werden kann, weil Computer schneller geworden sind, und den Zug kann jeder auch für sich zu Hause ausprobieren, dass es da so Wellen gibt. Ja, also da kann man tatsächlich sagen, also da spielt aus dem und dem Jahrzehnt, weil das und das kommt da vor. Da kann man schon so ein bisschen datieren. Ein ganz simples Beispiel, das einen sehr großen Einfluss auf die Ästhetik hat, ist die elektronische Musik, wird natürlich über Lautsprecher in der Live-Situation gespielt, und es ist sehr leicht, einen Lautsprecher irgendwo im Raum zu positionieren. Und mit der elektronischen Musik ist eigentlich der Raumaspekt wieder sehr sehr wichtig geworden. Also Raumaspekte, die es ja früher durchaus schon mal gab, venezianische Mehrchörigkeit, nur als kleines Stichwort, aber spätestens mit der elektronischen Musik ist der Parameter Raum wieder sehr sehr wichtig geworden. Also da hat sich doch ein Grundparameter durch die Elektronik komplett neu geöffnet – und es gibt neue Möglichkeiten. Stichwort Raumbewegung ist jetzt eigentlich ein zentrales Moment in der heutigen Komposition durch die Elektronik.

19.0

U: Und zuvor in dem Maße nicht üblich. Eine Frage, die ich zuvor auch an die Kollegen alle gestellt hatte, so: Eine Anekdote, sozusagen – das lustige Erlebnis, nein muss nicht unbedingt lustig sein, aber das schönste Erlebnis – ein Komponist kommt mit irgendeiner Idee – das schönste Missverständnis, ich weiß was, also irgendwie so ein Schwank aus deinem Leben.

19.5

M: Ja, also ob das – vielleicht haben meine Kollegen auch das gleiche erzählt, das weiß ich nicht, aber was ein Schwank – was sicherlich sehr beeindruckend war, ich war damals ganz frisch beim Experimentalstudio, durfte bei der Prometeo-Tour 2000 – Herbst 2000 dabei sein. Und wir hatten eine wunderbare Aufführung in Venedig. Und wir packen da dir – also noch vor der Aufführung – packen da die

Sachen aus den Kisten. Und stellen fest, ein Gerät funktioniert nicht mehr. Natürlich war die Sorge groß, können wir das jetzt noch retten, was können wir denn machen, und ... und da kam ein Kollege aus Freiburg über Nacht angefahren mit einem Ersatzgerät, und wir haben dann über Nacht einen Notbehelf gestrickt und haben das Konzert tatsächlich aufführen können. Und dann ist aber ein Fehler passiert. Dass nämlich der Kollege noch etwas mitgenommen hat, was er eigentlich nicht hätte mitnehmen dürfen, sondern das war einfach ein Missverständnis. Und ist eben mit diesem Gerät wieder nach Hause gefahren. Und als wir dann in dem Zug nach Mailand waren, am nächsten Tag mussten wir in Mailand spielen, da sage ich so zu meinem Kollegen, der saß bei mir im Zug gegenüber, und ich sage, also gut, dass der Bernd noch dran gedacht hat, diese orangene Kabel mitzunehmen ... und der Rudi wurde ganz blass. Was hat der? Das orangene Kabel mitgenommen? Das darf nicht wahr sein. Dieses orangene Kabel, das war ein Spezialkabel, das damals unser Koppelfeld verbunden hat mit der Matrix. Und wir wollten eben das wieder in Mailand einsetzen. Jetzt war also dieses Kabel einmal um die Alpen über Slowenien zurück nach Deutschland gefahren. Als wir in Mailand ankamen, kam dann sofort ein Anruf: Bernd, das orangene Kabel – wir brauchen das. Und dann wurde das direkt quasi mit Ankunft in Freiburg wieder in einer Spedition verladen – das kam quasi über Nacht einmal um die ganzen Alpen herum gefahren und war am nächsten Morgen wieder in Bologna – nein, in Mailand, Entschuldigung. Ja, sowas passiert – (lacht) – also ein riesen technischer oder logistischer Aufwand, um diese Konzerte doch am Laufen zu halten, die dann manchmal wirklich nur an einem kleinen Kabel hängen. Und ...

22.1

U: Das ist eine schöne Geschichte zu der Komplexität dieses Instrumentes – also ... Wahnsinn.

M: Das ist durchaus unsere größte Sorge, wenn wir unterwegs sind, dass wir irgendetwas vergessen haben. Und dann schauen wir, in welche Stadt fahren wir, kann man das dort nachkaufen, oder nicht. Kommen wir dort am Sonntag an, oder am Freitag, weil da Aufbau ist, noch so ein kritischer Punkt, wo wir dann feststellen, aha, ist alles da

oder – vielleicht müssen wir das da noch besorgen. Mittlerweile – nachdem wir doch mehr inzwischen sagen wir von der Stange kaufen können, ist das deutlich besser geworden. Aber früher waren alle Geräte quasi Eigenentwicklungen. Jedes Gerät gab es genau einmal, jedes Adapterkabel gab es dazu genau einmal, vielleicht ein Ersatz, das war dann schon aufregend, wenn das kaputt ging. Oder vergessen wurde – und dann ist dann mal schnell ...

22.9

U: Gibt es so etwas wie eine Tendenz einer Konsolidierung dieses Instrumentes. Also dass es – du sagst, ihr könnt von der Stange kaufen. Trotzdem die Computer immer schneller oder in rasendem Tempo erneuert werden ...

23.3

M: Die Tendenz würde ich sagen, die gibt es. Vielleicht hoffe ich sie auch herbei. Denn ich träume schon davon, dass wir eines Tages bei einem Instrument, das heute zweifelsohne in den Kinderschuhen steckt, dass wir dieses Instrument eines Tages doch so etabliert haben, dass es viele gibt, die sich drum kümmern, die das auch spielen können, und auch die Stücke, die heute vielleicht nur einmal aufgeführt werden, in Zukunft vielleicht doch noch ins Repertoire hineinkommen, weil es eben mehr Menschen gibt, die dieses Instrument pflegen und auch etablieren. Und dass es zu einem gemeinsamen Nenner kommt. Also daran arbeiten wir auf jeden Fall, dass das sein kann. In Zukunft.

24.1

U: Also sozusagen die Elektroakustische Orgel dann sozusagen, die auch 200 Jahre gebraucht hat vom Cembalo bis zum Steinway.

24.3

M: Sicherlich – und man kann auch damals in der Instrumentengeschichte sehen, dass es zunächst eine unglaubliche Vielfalt an verschiedenen Flügeln gegeben hat, verschiedene Cembali, die sich doch dann irgendwann einmal ja zusammenfinden, dieser divergenten Stränge in einem Konzertflügel heute – oder in eine Geige

– eben in ein doch perfektes Instrument. Aber das elektronische Instrument ist noch auf einem langen Weg bis dahin. Und da geschieht noch viel .

24.9

U: Muss ja auch erst – oder siehst du das anders – muss ja auch erst gelernt werden vom Publikum. Also muss man das Hören elektroakustischer Musik lernen?

M: Absolut. Das muss man lernen. Und ich muss feststellen, dass diejenigen, die sich mit Musik weniger beschäftigen, und eigentlich sehr intuitiv oder sehr intuitiv hören in einem Konzert, dass die weit weniger Schwierigkeiten haben, sich diesen neuen Klängen zu stellen, als zum Beispiel spezialisierte Ohren, die vielleicht sich auf Barock spezialisiert haben, oder auf Brahms Kammermusik, dass die sich oftmals schwerer tun, diese Ohren mit neuen Klängen. Und das gehört sicher noch dazu, dass das Publikum da auch diesen Weg mitgeht, klar. Dazu brauchen wir auch gute Konzerte, viele Konzerte, viele Stücke, aber das machen wir gern.

26.0

U: Dankeschön.

...

M: Seid ihr morgen noch mal da ..

U: Wir sind morgen noch mal da ...

Frank Scheffer und Joël Bons:

FS: How did your love for these instruments came about?

JB: Well as it all started with first musical experiences. Which are today and even in my times by record, mostly. So I remember as a child dancing all the time to Boogie Woogie and then my parents had a record of Balkan accordeon stuff. And I was completely intoxicated by that. All the time I was. And they had a very wide collection of stuff. So they had music from the pygmies, from Africa and ...well, from everywhere. My father had been working as a graphic designer with Riitfelt (?) the famous dutch chairmaker in Mexico. So he came with a lot of Mariachi records home. So there was all this stuff playing around. But of course that was just taking in as a sponge. And then... well later it was the times of the Beatles. When they came around I was intoxicated by that and I started to play the guitar and from that my whole teenage period was evolving with them. So every new record had something special and something new. So there was always the adventure and the discovery of something else. And they had also very soundorientated invention always. Every record had some new crick or new gimmick or was longer or it would fade out or had loops that were strange. "Tomorrow never knows" for instance. So this evolved and Jimmy Hendrix came on the scene, and Frank Zappa and John Coltrane. And my brother came home with John Coltrane. So all this mixes of stuff, had nothing to do with classical music. That only came later. And when you then start studying you again become intoxicated by Beethoven and Strawinsky and all the rest. So all that first experiences where somewhere in the back of my mind. And then when you go to contemporary music it goes deeper, but it also narrows down, I think a little bit. And only later I became aware that

music is so much more than just the contemporary music scene. Or I was feeling inhibited and I was lacking something. So then I thought „Well, beautiful musics from everywhere, from Thailand, from..., so why not go back to these?“

FS: Ähm, .. so you...you wrote actually a piece for the Kamanche at one point?

JB: Äh no not really, well, I had a group, which was just ... Well when I was a teenager I played in Pop Groups like anybody , Rock Bands and so..., so when you... my old teacher Donatoni used to say: When you start playing games, you always want to start playing more difficult games. Once you mastered it you want to move on a more challenging one. So then I formed an ensemble playing more difficult music, inventing new music. But actually it`s the same. It`s like a group, and you ask your friends to write for them. So that became the new ensemble. And then I travelled to China and met all kinds of chinese composers and asked them „Can you... so your, your instruments, combining with ours?“ So then we had combinations of different cultures.

(Holländisch.)

FS: That is,.. the trip to China had a big influence?

JB: Yeah, yes, because also then already we were working for 10 years in contemporary new music. And meeting these composers, they were so fresh and they were so naive in a way. So the naivity of the child, that I like so much. That you just take in music, without knowledge. But just with all your senses and all your... also your

intelligence. You react on a deeper (?) but it's a purely intuitive, musical, non-verbal, non-intellectual - in a way - experience.

And yet there is of course a lot of sometimes complexity going on or , you know, it's not without thinking. But it's on another level, it's the non-verbal level, which I love so much. And they combined all kinds of things, without the burden that we have, of history and Adorno and you know all that stuff. So they were very, ... very naive and childlike and in a way sometimes that kind of become really kitschy, because they had... the concept of taste of kitsch is not so known in China. Cause it doesn't exist actually. So, when we introduced this music here composers were frowning on it. But the general public loved it. Or the people who came to the concerts. And we travelled with this repertoire all over the world, because it's so, somehow so direct, and it speaks immediately to you – directly.

And then also the combination with these instruments. There is a long tradition between all the cultures, as you may know, like if we in our ensemble have the guitar and the mandolin, they have a lot of plucked instruments. Our composers in the west always say, "Mandolin, guitar, what do I do with a mandolin?" And they say „Yes of course“ you know, they have Lu Jing and Lu Wang, and all this... So it was very easy for them to write for us. And also to introduce their instruments, because they know them well. So that was the start of combining instruments. You know that in the whole 20th century, most composers have been influenced by other cultures. Whether it's Cage or Steve Reich or Boulez or Stockhausen, Ligeti with the pygmy music... so many, actually there is hardly anybody, who was not influenced. It started all with Bartok going to the fields, Debussy listen to gamelan music. So it has a fantastic history of..., but these influences were mostly on concepts of time, and of aesthetics or you know Cage was Zen..., but hardly ever they used the musical practice. Because then it was colonialism. And then it would be appropriating something and taking it away from... „no we shouldn't do that“ And also it was not possible, because it's different music practices. So now in the 21st century, with all the possibilities, that we have, we can combine these things. And the Chinese already did that, because they say that's what –Tan Dun (?) is saying, „We are in advantage of you,

because we have two cultures. Yours and ours. And you only have one“. So it`s a very kind of open door middle survey, cleverly mark in a way and they use it all the time. So from that idea we thought, maybe we can do something more in this field.

FS: Don`t you think, that that idea of culture dialogue, as you just called it (chinesische Bezeichnung Dandun?)... that that is actually at this moment, very apparent. I mean like Sloterdijk said big changes from regional to the global village... and what is your feeling about that dream at the moment?

JB: Well in a way you have globalisation and all the danger and also in Beijing you have Mc Donalds and everywhere were you step out of an airplane the situation is the same. So it`s really weird. And what we with the Atlas Ensemble try to do, and I think that`s one of the big issues today, that you look for the diversity. So the good thing of the globalisation is, you can have all these contacts and all these influences and yet I hope there will all... the local traditions will all preserve... or .. go on. And with the combinations you can have many interesting new discoveries. So you have to look for the similarities and the differences.

(Holländisch)

...

JB: Good...So what happened with the first chinese piece that`s written for us was that we had a Pipa Solo and the new ensemble, western musicians, and it sounded so well, that I thought, and I`m a guitar player myself, I would love to do a festival of plucked instruments from all over the world. That was the end of the 90ies. Also because when I were listening to these records of my parents; I always thought I started playing the guitar because of The Beatles, but no that was because of these old african singers, that played so beautiful melodies on Dijun (?) and guitars. So I was always dreaming

of... „Oh you have so many ...“ you know, and my fathers Marriachi, you have the Jitarron (?) and you have the Small, so you have so many different plucked instruments... all over the world... and I thought would that not be a great dream to have all these instruments together. Just not the guitar and what we know, but also the Pipa from China and the Uut, which is the big father, because there is also big relations between all those instruments. The Uut is the father and is also called the king of instruments, the sultan of the instruments, in the Middle East.

And then it travelled through the silk road to the far east, became the Pipa (?) in China it`s the Biwaa (?) to the west, became Mandolin, or at first Lute of course, and Mandolin. And what is so interesting, all these instruments transformed in the culture where they arrived. So you can see and you can also hear that a Lute is very middle eastern in shape, very ornamented and so on, but also it has no frets, because they use microtones. And in China of course they put frets, because they have a different culture. So the function of the instrument is connected with the music they want to play. And in the west we have this tough (?) note of the piano system, or equal intervals. And so on the guitar it has all equal frets, whereas in the middle east, if you have frets on a Thar (?), who have all different intervals. Because that`s connected with the music. And they have, they have microtones. So this enormous wealth of possibilities and instruments. So we brought these two together, we had a childrens concert, where we wanted to present the children - somebody coming on stage with the case, and so „Where are you from?“ „Well I`m from Libanon“ „And what`s in your case?“ „Well this is Uut“ ... so play play play... and then somebody else came on stage „What is that? It`s all different shape and back and“... so at a certain moment there were all those instruments sitting like this, and then at the end after they told their story and they played a little solo, we said „Can you also play together?“ And it just started on a drone and it sounded so wonderful. WHY? Because they all have the same DNA. They all stem from this Uut. But they all grown up different. Like in a family, like family members, you know, you see the similarities, but you see also they`re individuals. So, it was so great, that somehow this connection between the instruments which had never been there, or had been there, but they all went their

ways , but if you bring them together, suddenly you see „Wow, this is an amazing amalgam of sounds and of, not only of timbres, but also of ornaments, of all kind of things, the whole musical culture is embodied in these instruments. So I think an instrument, not only the shape, but the sound and everything, you can find it`s a culture in miniature form, with all its richnesses.

So when we did that festival I thought „Well if you do that with plucked instruments, you can actually do that with other families of instruments“. Like for instance the flutes, why we, do we have orchestras with three of the same flutes? Why do we have sixteen violins, that are exactly the same and also doing the same? It`s terrible. Well it`s fantastic. But it`s... Why? You know it`s very... hierarchical and very western in a way, I felt. And I was dreaming of „Oh wow if you think of the Komanche, the Kominche and the Archwoo (???) and you know, all the different sounds with all these cultures. And flutes and oboes you know. So that began the Atlas Ensemble And I was dreaming of combining all the instruments together, but that would have been an enormous orchestra with the best soloists on their local instruments of all the world. But that would have been probably a disaster of sound. Maybe one day it will be great. If you have a fantastic composer that was my – you know this soundimage like „Wow“ that would be the ultimate utopia. But of course that was not realizable.

And so, I thought lets bring it down to something realistic. We have the New Ensemble from the west, I have my chinese friends... I need at least three cultures, because otherwise it`s just two, like the chinese do. So we need the middle east. So I went trips to Teheran to Damaskus and so on. Filmed all kinds of musicians, did auditions. But it was just like „Oh could you play..?“ Meanwhile I was just casting the musicians and finding out who would be good and have the right attitude to – because you have to have an open attitude – and not just stay into your own tradition. You have to have to be able to and to be willing to go out of your comfort zone, to enter into a dialogue with a composer also. And with the other traditions. So ähm, I collected all these videos, also because there is no information about these instruments. So the composers who would write for it, how would

they know how? How they work, how they sound, hows their range and everything. So it was at the same time an audition and a little instruction video for the composers. And then coming home I just combined this three elements into what became the Atlas Ensemble in 2002. And that was it. We had a grant from the Berlin something ... can't remember exactly the name, excuse me, but it was in Berlin. We got ten days, and we came together, and most people never had met before. So it was like „Oh my god. This will be a disaster or it will be heaven“ You know. (lacht) And it was actually both. And the composers there. One from China, one from Azerbaijan, one from Italy and from..., so also the composers came from different places. And we always had... from then on the first concert was in Kammermusiksaal of the Philharmonie. And I was - in german - doing a presentation of all the instruments that nobody knew. And they all played one minute, one after the other. Just like in Étafé (?), starting from the far east. And in China they have virtuoso soundimitation and you know a lot of..., so they just ... and the more you came to the middle east, the more melonchollie and the more deep it was. But it was just 15 minutes of beauty. And most people after the concert said „Wow, you know, the new work is very interesting. But that first piece... that was the most marvelous.“ And that stayed actually quite a long time. Because they could play their traditions and they could show all their artistry and all the wonderful richness of their cultures. And you just saw it in a nutshell. All linked together, but of course it was not a composition. It was just an c'est la fete (Étafé?). And then we thought if we continue like this we will never evolve, because the composers come to it, they have to learn everything and it will be just a first encounter, there's no depth. And we saw all this richnesses that is not only timbres but also practices, ornaments, all this you know, age old tradition. So you need an academy for that to study. To really go in depth and to have reciprocal learning. East, West, Middle East, Far East and to really work together on a continuous basis, to evolve. And that's what we're doing now, for about four years. And even the first academy was like ... inventing a new thing, because it's all taking risks and adventures, and we just had suddenly to invent a summer academy. How do you do that? With participants from all over the world. But actually you see what is so great is that there's so much life in it, because all these cultures and all

these wonderful players and all these intelligent composers coming to it. You know... it's so vast, that it... is ... we have years of work. And all the different approaches from composers. How do they confront the problems of tuning, confront the problems of oral traditions and notation tradition. And everyone has a different approach to it or a different solution. Or come up with different creative ideas. That's great.

FS: So how long you ... I mean this is a start. The results will be sometime in the future. Right?

JB: Some results are already today (singing)...

FS: But how do you feel after that four years of experience, how it could go, how fast it could go?

JB: Well it's, for instance what is nice about it, it is also ... it's really difficult and challenging and fails many times. That you think after two or three years, we thought „Mmh, we do these presentation of the instruments, now we're repeating ourselves. Shit we have to find something new and we have to do something else. So this year we had Duduk meets whatever . And Pipa meets Uut. So two cultures and two instruments and not just one presentation. So you all the time have to reinvent and re.. evaluate and and find new solutions or new ways. Mmh, and this year I think 2012 is the top for us now, because we have so many... we have learned from the organisation from the playing, you see that suddenly the players also, some of them, make a mutation. Like they suddenly learn so much, after so many years, it's like learning a language. If you see a child, it suddenly starts speaking and then it suddenly starts speaking much better. It's not a gradual thing but it goes by mutations. And this year is amazing, how for instance some middle eastern musicians are suddenly able to read and play with a conductor. Which for years have been impossible. And other ... on the other side, how our western musicians adapt or are

tuned into their style of improvisations and and so there is real development in it.

FS: And now...

JB: And now?

FS: Probably this is the last year or what is going on? Maybe it will not continue from Amsterdam ?

JB: Yes, because the society is such that there`s is no place for research and laboratory, everything has to be produced and digested immediately, so it is performing arts so you have to present it to the audience and there has to be a lot of audience and... this is the measurement they take. So they invested for four years and then suddenly said, there is not enough results. And now, just now we get the results and now we have a very good level and we really are on that kind of springboardmoment, that we can... we are going to Helsinki, we are going all other places... so I hope that there will be an international network, because we have more participants than ever and also more interested people. From Taiwan, from Vancouver ... and you see that there are, this is not the unique thing – I thought it was unique, but at exactly the same time that we started in Vancouver there was a similar project „Vancouver Intercultural Orchestra“. And äh, so there is a lot going on on an international plain.

And I hope we will be able to create a network, where you can also have a source, a database or an e-book, or ... to share information, to share videos and to share everything and to just connect and play each others repertoire and so it will be really growing, I think. Even without money. Maybe.

FS: So, ähm ähm.... you have a positive feeling about the development?

JB: Well once you`re inside - like now - it`s exhausting, but it`s also musical paradise where you live in for two weeks. So suddenly everybody goes away in a few days and then it`s like Fata Morgana you know. But this gives so much nourishment and you see also the feedback from everybody who`s here and people are doing something with it, so I don`t know what will happen, but something will come out of it I`m sure.

FS: Yeah, that`s what they also say themselves.

JB: Hmmh.

FS: (räuspern) Let us make one step in between, before we go to your composer side. What I ähm understood from different conversations is that with these instruments improvisation sounds twice like a sort of improvisation, but which isn`t, in a certain way ähm so our idea of improvisation is differently experienced by the other cultures. Could you clarify something on that? Could you ...

JB: Well it`s a very difficult subject, because improvisation is so large and it`s in every context it`s something else almost ... äh, so it will be probably quite vague what I`m saying, and I`m not an improvising expert. I mean in music. Ähm,... of course you have ... what is similar in Jazz and even in Free Jazz, that you have..., you accumulate a certain vocabulary – anyone, any musician – so you have all kinds of little preset things in your rucksack from which you can ähm ... what is, even for a composer, craftsmanship or or äh mastery is that you immediately know if you have an idea, how you

can realize it. So take from everywhere like even a carpenter or or a painter or or, you know exactly I need now this (macht Geräusch „Tschig“). So you are very versatile and quick and alert in improvising to do exactly, while listening, so you must be very open., what you can use. And using all these building bricks - you could say - a really good improviser can play in such a way with them that also something new happens all the time. And then the fun starts, because you have, I think, what is called improvisation in certain kind of Jazz is really kind of routine combinations of all the elements that are known. And I think... yeah, it's great, but it's just professional you know... but were it really starts to happen like in some of our improvisors that they have such a vast experience that, if you think of L Ching ...??? (mehrere Instrumentennamen)... äh, it's like a fantastic cook who has all the ingredients and knows all the tricks he can do and is then preparing something new.

So invention comes with the , with this building bricks and the ... äh, very quick äh combination of the two makes a great improvisation. I think that is something which is true for all improvisations, even in the time of Bach. What is very strange is that we lost the art of improvisation in western music. So the western music practice with a conductor and äh composer, that decide everything and the musicians just play. Almost like a slave although they can maybe ... within the orchestra you have to just really do what the conductor says. It's a rarity. I mean Pop, Jazz all the Folk Music all the Art Musics, and in the times of Bach there was improvisation... So you just had the outline. Is very similar that tradition, even the old music tradition to the tradition of middle east for instance, where the notes on the paper are just a skeleton. It's just the melody , the outline, but thats not the real music. What you do with it, or as an artist you can show your artistry and that makes the real artistic äh achievement and expression.

(One moment please we're out of battery)

(Holländisch)

FS: Well, you were saying before, that that experience in Berlin it was heaven and it was a disaster.

JB: Ja...

FS: Now I'm interested in what was heaven, and what was the disaster?

JB: Mmh yeah. Ok., I try to remember, it's ten years ago.

FS: Naja... it's...

JB: It was just a phrase that popped up. But in a way it's...äh ja mmh...

Well it's, actually it's still today it's heaven and disaster sometimes, you know? Because ...it is really very difficult to äh, if you have such different people, that are so fantastic in their thing, that has been growing over years ähm, it's an impossibility in a way. People were saying in the beginning „you're mad, it will never function“ it's äh, how do you say it?, an insult to all these traditions, it's colonialism bla bla bla. Äh, so I felt like hmm (lacht), but I was dreaming of something very honest but with integrity, whatever ... so as it's really true. And then you see that in tunings and misunderstandings, and I remember our conductor Ed Spaniard (?) had learned in five different language to count, to say at least where we start. So ähm to say the number of bar. So everytime before an entrance that was in chinese, russian, whatever... ähm, and he had a very difficult problem, that when they couldn't read he is there to realize, what the composer wrote. So if he gives a one, it should be (macht schnalzendes Geräusch) together, but if the musicians there don't know these

gestures, they think „(Einatmen) Oh Pliiing!“ and they start playing, before, so he or, „No it`s like now, not Dennnng...”

And it was very funny, we had an, two years after the first time, two rooms, where the middle eastern musicians were working with him and he was always saying „Now look at me and look at the music and...” you know, it was all time Look! And in another room, the fantastic palastinian Uut player Simon Chahin was teaching our western musicians about Makams (?), äh about middle eastern music practice. With these fine microtones, that are really, you know we don`t have that training, we have the twelvetone ? training, but not this. And he was all the time playing and saying „No listen, no no, listen listen...” So in one room it was all the time Listen ! and in the other room it was all the time Look! So he could see. And that had to meet and that was for both very ...ja... beginning of a long learning practice. And that takes time. So the disaster happens, when you combine that and you can not communicate. And even today when, I, I wrote two pieces for the group, in the beginning first it took me four years to dare to write for it, because I thought „These musicians are so great...” when I put this paper they get completely blocked. And they play, you know, I`m crying when they play and then you have these stupid notes and it`s nothing. So how do you do that, how can you collaborate, you have to reinvent yourself as a composer. So the first thing I did was taking one of these Solos, one minute from the presentation of my beloved players, one of them is El Cham Mansuro ?, the Kamanchat player, and I just listen to that many many times and I thought „Oh yes, all his music is moving in steps all the time. Very very subtly, amazing, with colours and little trills and so, but it`s always within this little distance of a fourth. Now I take here, I make an oath to him and his colleague El Chin Allatar ?. So I ask him to play in this Makam, in this mode, here and here at the end and I make something around it, so I put him in a diffrent context, the ??? approach. So I hope, that his solo will be influenced by what he hears before, my music. So it was a very modest way of giving him the platform to show his artistry, yet putting him in a different space. Ähm, so it`s not my peace, so it`s not my piece, but it`s a combination of them and me. And actually the piece ends with his big solo after a little string quartett of me. Where he outdoes the whole piece I think.

Because everybody is crying in the end, but not because of me, because of him (lacht), which is great, ... äh, yet it's also nice, that this little string quartett before is very slowly moving and always using a little bit his material, so they start from very high, go very slowly like this and it's a strange string quartett, because why should string quartett always be two Violins, Viola and Cello? So I thought ok, I use the chinese Arhu?, the turkish Kaminsche ?, the Viola and the Cello. Try to be a different string quartett. And it sounds great, because it's very vulnerable, it has this slightly different colour, that you think „What is that... this is a strange string quartett“ and then that evolves into his. So this is one piece. And then later I got commission from my Vancouver friends to write a piece, and I thought, „Mmh, well if they give me a commission, then I have, it's intercultural, so now I have to bring something from my culture, I have to really do my best, and give the best of me and of where I come from. So I wrote a really dutch piece, you could say, with a lot of sixteenth and ehh (Geräusch) and I thought „Well will that be possible?“, so, talking about the disaster and the heaven, it is in a way a disaster because for them even though I restricted myself to sixteenth and I used a very, I thought, idiomatic way of playing, yet I got them out of their comfort zone, first of all by detuning the instruments so that I got my soundworld, different notes, but their playing, but with my notation. It goes ten minutes in a very fast tempo, reading notes... so when it goes well it is for me great because it's all the precision and the fun is there, and you can hear the instruments really sounding in a different way then they usually do. But yet I want to hear these instruments, I don't want to do extended techniques and knocking, because you can also knock on a chair or something else. So I want to hear THAT instrument, thats why I choose that instrument! So in a way it's very idiomatic, but it's different. And the disaster of course happens, when äh, under tension, they have to perform it, for the first time and then it's the ... the comfort zone is so far left, that prrrrrffff, and then they get nervous and it's really ... really very difficult to get it together.

FS: You talk about the „Green Dragon“?

JB: Yeah. So I had various experiences now.

FS: Please name that piece now...

JB: This piece was written for the Vancouver Intercultural Orchestra it's called „Green Dragon“, because when I was there, it suddenly turned out in Vancouver the chinese year of the dragon and it's a big thing there, because one third of the population in Vancouver is chinese. And I was dragon myself according to the chinese, so I thought „OK, green light for the dragon“ so I'll... (lacht), you know, and it turned out something to be like spring and fertility, so I thought it's a really positive thing, so I called it „Green Dragon“ and it's..., they played it there, and they worked very hard and it was played somewhere else in Taiwan with chinese instruments and now here. And it's every time they struggle. So I think this will take, this is just an example, it will take years to get to the point, that we understand each other so well, that it's just practice. And it's not anymore a drama – sometimes.

FS: So now we come to this idea „imagine utopia“.

JB: Hmmh...

FS: There was a title of one of your evenings. Ähm... can you ask that question?

?: Since you created this title, I was interested, what does it mean to you?

FS: Talk to me please.

JB: „What does it mean?“ What`s „it“?

FS: It is the äh, the title... But what does that title brings up?

JB: Ähm, well, ... it`s like an idea, it pops up and you, well ok, sorry ähm. In a way this combination of sounds and of people, because it`s not just, it`s not just sounds and cultures, it`s also a musical... äh an human experience, because thats one of the things that I`m really proud of or really happy about, that the people that you select need... I like to combine things that are impossible to combine and bring them together and see if it`s possible to... that it works.... and thats something – I don`t know why that is, but already from a long time. And in way musically that happens but also humanly. And then you see that an azerbaijani musician with an armenian musician can play very very well together. Whereas in real life the Armenians and the Azerbis are complete enemies. And that there are always political divisions, religious divisions between people, but they share a lot of culture and passion, a love for their family and all that stuff and for food, so the real important things bring people together – like music. And äh so we could create a kind of small model society ... äh ... It`s very pretentious but thats not what I mean... äh... And bring all these people together who do beautiful things, thats the imagined utopia thing. It`s it`s..., if the world could be like this... I was reminded a little bit of a small film, that I saw about the anarchists in Spain, in the civil war, where they reinvented, and they swooped all the hierarchies away ... I don`t know if you know this film, it is really great, you can see on You Tube, and you see how they äh used the hotel and bring everybody food and there is such an explosion of warmth and creativity and working together and coming together and making life good together, because everybody joins and is doing positive things,

and this is actually something which is true also for this ensemble. And you can feel that this is growing, and everybody who comes, even to concerts, they feel this warmth, which I think is a part from the music, even if the music sometimes fails. It's something that is so important today, that coming together and feeling of connection and äh, thats äh it (lacht)...

FS: But now a little contradiction in the sense. You have this human..(Räuspern) celebrating of humans together, which is in their tradition what?, like a wedding .. or this or that... like a ritual thing. Ähm, and then you have the concert hall, ähm,...which...

JB: ...which ruins everything...

FS: ...naja, no, I mean... but it's an interesting ... there is some tension in that, that I believe ...

JB: ...well, you're right actually, because when we are working here, we're just „in the work“, when we don't think about and then the most beautiful things happen here and there's people sitting around, or we have discussions, which are sometimes great and we don't know ... it's all an adventure and it's all about discovery. And even when we go to our boat and have some fun together and suddenly one of the musicians takes after a big woahwoahwoah takes one of the instruments and in one minute can make everybody silent and half of the people are crying. I mean this is so fantastic, this is what's it all about. And then to present it on a stage you have to you know, you have to, there is an audience and there's also the division of the platform, how do you call it?, „podium“ in the hall. So it's a artificial situation and very difficult to bring that about. Of course the real good players can do it, to establish this communication and sometimes it happens. But it's not so easy to overcome that. Actually we should change that practice to just sit around and musicians in the middle. We

were thinking of that in a concert. But it was too many people to do it. If that's an answer.

FS: Yeah, that's sort of ...

JB: Is that what you ment? No.

FS: No... it's sort of what I ment, because Uli and I were discussing about...because he has a project. Listen I think....

(Allgemeine Beschreibung Atlas Akademie)

JB: Ok ähm...The Atlas Academy is a place where we bring together musicians and composers and all interested in different musics from different cultures together. From all over the world. Where we work in a nonhierarchical way for reciprocal learning and studying each others cultures, inventing new music and trying to create a new intercultural music practice.

FS: Excuse me I don't know what this is what's happening here in the conservatore?

JB: Well in the Atlas Academy we bring musicians from all over the world together with composers and we try to understand each others music and work together to make new music. And that is very interesting, because you have all these different cultures with their

traditions. So there is a lot to learn and it's very very rich and it's very adventurous.

FS: So now... for the last four years this academy was centered here in Amsterdam and now it looks that it's not continuing... Do you believe that what happened here will travel?

JB: It does, it's very nice and rewarding to see that musicians are invited to come to Vancouver or in Beijing something similar is starting. And people are getting so infatuated or so interested, that they want to carry on in their own musical practice. So something which is, I forgot to say about the globalization you have on the one side the globalization taking local cultures but what is also happening is that äh it's a feeding process. So the globalization feeds back into the local practices as the local practices feed the global idea of coming together. So this is a very positive way to see the possibilities of globalization. If you do it in a good way, it can be very wonderful. Mmh...

FS: Ähm... now I gonna have to rephrase, äh... The problem of globalisation is, that everything becomes one, as you told before, I mean McDonalds in Beijing and all of that ähm, but here it's also a kind of globalisation, but differently. Could you explain, what the difference is for you in these two?

JB: I think it's not like that, because people coming here, respect each other and see... are interested in, well, what he or she ähm had, knows and can do and the culture from where they come from. So it's feeding each other all the time, and what happens is that they experience it here, go back home and with these influences they do in their world and practice and friend circle äh... in their musical world, what they have seen here. So they implement things from here and they start growing another life. So it's a kind of seed that plants – growth.

Uli und Joël Bons:

Uli: As I told you, my thing is to focus on the interaction between electronics and äh this äh traditional music, so äh why did you invite... the Experimentalsudio,...

JB: What happened?

Uli: ... to cooperate with these intercultural project, that inside itself you just explained it, already, causes a lot of work to come together and then you have an extra level. So why you put this extra level on it?

JB: Well, various things, first of all Detlef Heusinger, the director of the Experimentalstudio came here last year and thought it was so wonderful and said „Well with Matrix we go on tour for the first time and I want to go here for the first edition. Because I think we can create a wonderful collaboration. And then I was reminded of something that the composer Jonathan Harvey (?) said one day, when I asked him would you like to write for Atlas Ensemble he said „Well yes as a buddhist I am very interested in all these cultures, but I think what could really be the new step, is to have live electronics added to it.“ Because that could build the bridge between all the different cultures. Because you could transform the western and the eastern instruments by live electronics and make a synthesis and all the differences and the problems, you can perhaps äh... fill them or work on them with live electronics. So it becomes a more unified thing, I think that's what he had in mind. So I always remembered this, and there were several composers, like Christopher Trapani (?) for instance, who already started last year ähm involving added live electronics, with that same idea. If you think of his last movement of his piece, where he transforms the show into Cheng (?) sounds, into wonderful ... you get the illusion äh, you get illusions, because you

don't know anymore, what you're hearing. Are you hearing these instruments that are already not familiar to everybody's ears or are you hearing synthesized sounds. So he makes a wonderful transition between this world and is actually creating new utopias you could say. So there is an enhancement of the possibilities, I don't think it creates more problems – except from the technical side, which always takes time - but it creates many more sound possibilities and it's also great that we now can analyze the sounds of each instrument and see what they're doing for instance in their tradition. Analyze how they use their scales so we can learn even much more on a scientific level. So for the academy it's really great.

?: But wait Uli, one moment, can you sit a little bit more to the right?

Uli: Yes I can.

?: Thank you... The right... I prefer the left...

Uli: But on the other side you have a lot of so... working on the sounds reminds on a lot of archives of sounds...

JB: Archives?

Uli: Archives. Ja, so... Datenbanken, like sampled sound archives on which you can play on. And you just take the sounds from everywhere from the world and you put them on a keyboard and make whatever you want to make music of on or, ... I lost my ... but you got me...

Doesn't electronics then work, if it only works on sounds, not only on a surface of something and always the same way? Well the question

then is, how electronics enter or... come into the deep contense so to say, of what these traditional musicians bring with...

JB: Well I think you have to ask this to the composers that use the electronics, because I`m not an expert in that. But I can imagine that you can do many many diffrent things. You can transform the sounds, you can use small segments of what the instumentalists do and put them in diffrent contexts. I mean there is so many possibilities, it`s not just the sound, it`s äh, I think it`s endless.

It`s not a good answer, but äh, I have no experience.

Uli: Ja ja, no, the question I have and on... which we discussed yesterday – Frank and me - was a bit that traditional music is within cultural ähm Riten.....well rites...

JB: Yeah...

Uli: ...so wedding and song, so what you mentioned...

JB: Some of it...

Uli: Some of it.

JB: There is also art music and there is many different contexts...

Uli: Äh... so with electronics they... the combination to these original com... ähm living (?) of that music is more or less ... cut off, or is it not?

JB: I don't understand the question, can you do it in german?

(...Umräumen...)

Uli: Also mein Eindruck war, dass wenn Elektronik dazukommt zu einer Musik, die in traditionellen, rituellen Zusammenhängen entstanden ist, dass dann nur noch äh, die Bearbeitung einer Klangoberfläche im Vordergrund steht und das woher die Musik kommt, also dieser dieser...

JB: ...Oh, I see...

Uli: ... dieses Echo in der Tradition verloren geht, äh zu Gunsten der Bearbeitung einer klanglichen Oberfläche.

JB: Should I talk german or english?

Uli: No no, english...

JB: Well that... I don't think this is the purpose of using the electronics to work with traditional music. I think the purpose of... the composers want to work with electronics and Atlas, is to create a new music. So what they do with the older instruments, with the local instruments or the traditional instruments will be transformed anyway and separated from their tradition or... you know... so it's not about that tradition – I mean it would be probably quite a disaster to have that traditional music and then add electronics to it. We did some

experience of that and I didn't think they were incredibly successful, but that was just an encounter to see what would happen. That was not necessarily the endproduct. But you could see, what happens there. So...

Uli: Do you want to continue the collaboration with the Experimentalstudio?

JB: Well the problem this time was that we had both an academy, so they did their work and we did our work and the coming together was far too little. So I'd be very interested, especially with people like Daniel Peter Biro (?) äh to work more deeply in it, because this was just the beginning. And it will be great to discuss, now that we saw a bit of each other what could be the possibilities and how we can make it more fruitful. Because I think there are indeed many many chances, on a scientific level and on an artistic level as well.

Uli: Because the computer and the electronics anyhow enter into the music all over the world.

JB: Yes. I think these two developments in electronic- and computermusic and this intercultural stuff, has far greater potential now then continuing the old western contemporary music tradition... just.

Uli: Do you think of performing this music in another way than in a concert hall?

JB: Could be.

Uli: Cause I realized, that most of the composers, for instance living in Berlin... they publish their music on the net, there`s no concert hall needed anymore.

JB: No, I think there is no boundaries. Any inventive composer, any creative mind that comes with a great idea is welcome and we should treasure them. So I hope many interesting things will happen and I`m sure, because the young generation is really full of potential and energy and ideas.

Uli: Ok, perfect... No it`s just the beginning... The main thing is that I did not listen to many concerts. I`m the first time here.

JB: Yes.

Uli: I arrived yesterday.

JB: Yes.

Uli: And now all of a sudden..

JB: Yes I understand.

Uli: I just wonder why electronics come in. So so what really is their potential? What can electronis do äh on an... what the instrumentalists themselves can not do?

JB: Yes...

Uli: And what I heard yesterday, just to play a little, but ... I apologize, I did not really like it, just to play a little bit on some sounds and to enlarge them ähm so to say improvise...

JB: Yes, but you heard...there is one piece of three minutes and the whole concert, so you have heard now...thats almost...

Uli: Yes yes, I know...

JB: ...so you have indeed now, and I also am curious to find out, whether it can be fruitful. But I think from the ideas that I heard, like the analysis and so on, that in itself is already so interesting, that you never know what comes out of that.

Uli: So we have to wait a little bit

JB: Yeah.

Uli: ...till the corporation...

JB: Just today,... actually the question is too early, because today we have seen few of the experiments, I didn't even hear them, but we'll have I think five or six pieces with electronics. And I heard one of them, which was really... oh it's still a little on the primitive level, now, because it's trying out for the first time, it's like you come together and you have a jam session. So it's not äh very refined, but it's just... that's also very good of the academy, that it's not for ...

we're not working on results. But as I said before, today that's hardly possible anymore. You're not allowed to research. You're not given the chance to ähm to do scientific or deep level äh inoffertive (?) research, because it has to immediately be produced and put to the public. Which is I think very fundamental, that we can have fundamental research and time, like what I said before to when they criticized us here. Boulez with „Ircam“ needed ten years before something came out. And everybody saying „Wah, this costs lots of money but we don't see anything of it. It's just you're hobby and we don't want to pay for it.“ and then after ten years he came with a big piece (Titel) and it was a great success and all the people came and now it's a very very well known institution. That has come up with many interesting software stuff and composer go there all the time, so it's,... it needs time.

Uli: So I wish you too have this time.

JB: Yes... so therefore the answer is yes, I think the continuation will be great. With the Experimentalstudio.

Uli: Ok, wonderful. Thank you.

JB: So you ask me this question,...

?: This one?

JB: ... ask me something!

?: Ähm ja,so?

JB: Well ähm mmh, ähm, I think it has all to do with... no, I have to think a second ...(spricht holländisch)... I`m certainly reminded of what Strawinsky said about composing... ähm, „the

foretaste or appetite of discovery“.And I think that is what it all boils down to. If you have a little motive or a sound or whatever a musical idea, then thats just the beginning and you want to explore that and see what that tells you. And then from that a piece can grow out. But you follow also that whats in there. So you are in a way, when you are composing you are kind of intermediary as many composers say, and you just listen and think and go with that line, whether it`s äh ...Strawinsky or Beethoven or Paul McCartney or whoever. They have this fantastic ability to sensitively go after that and that means that you need for that curiosity, alertness and a feeling of discovery, which is giving you kind of euphoria if you put it romantically. And also of course you`re intelligent, because you have to react all the time and you have to have present all these tools, what I was talking about and be very inventive in how you pingpong with the thing. And I think this pingpong is a very nice... great mmh essence of the creative process. And äh, whether it`s a piece of music or whether it`s the Atlas idea. And what happens within the academy is actually similar, because what people get from that. They do the same, they are going to pingpong and it starts into a kind of interaction and somethings livily happens. And then they go home and they do something else with it. So thats a kind of ... fruit from the äh, the start, from the seed, ...you need this seed and then, when the seed is good, it can grow and it can have many ramifications, but thats the kind of byproduct you could say. But it`s great if it happens, because then you can see what is really an äh a fruitful idea. So it`s actually wonderful that something, ... something so simple which could anybody... anybody could have the idea, you just have to have it. And then it happens. And thats what I`m really happy about, that it works like this.

?: Have you noticed any difference in the musicians, äh can you pinpoint how this pingpong that happened this four years changed musicians that now you know from almost ten years?

JB: Yes, because some of them at first, like the most traditional ones they really wanted to... „I`m from Armenia and I want to show my music, it`s so important, because we have the history and bla bla bla“ and this beautiful instruments, so they`re kind of missionary, they`re kind of really ambassador of that thing, of that culture. And slowly, by time, äh, I think everybody is starting to understand, that it`s not about this, that it`s not about „Here I am and I show my thing and you come and maybe we meet, but we are both fantastic and we do our virtuosous (?) thing...“ which is happening many times in the world music scene, and also.. in general. But this is about something else, and then you see the real true person, who is very sensitive and also willing and you see them giving and taking, and then the process starts rolling and it`s quite amazing what happens then. I think.

?: Is this not only perhaps äh ... about the curiosity of the composers? Perhaps also the musicians.

JB: Yes, that`s why I think the casting is so important, because you need to have people, who are ... who want to put themselves into this situation be fragile and vulnerable and open their hearts and use everything they have and put it äh... in a kind of modesty in ... for the situation. And then it gives you a lot back. All you need is love.

?: That`s the end!

Uli und Louis D´Heudières:

Uli: We never met in our lives before. I`ve never heard a single note of your music, I even don`t know that you are a composer. So we are in a fantastic situation, I think. It`s like the airplane situation, you sit next to somebody and he`s asking „What are you doing?“ Well in this situation we know a little bit more, that you ... you`re now working with traditional instruments and electronics

LD: That´s right.

Uli: So what are you doing with that? So I am your neighbour in the airplane.

LD: Oh, your my neighbour in the plane...

Uli: You even don`t know whether I`m educated or not.... but... ja

LD: Ok ok, and you say „What are you doing?“And you know that I`m using traditional instruments and electronics. Ohh. So, ähm ... I guess I`m using traditional.... I guess I`m interested in sound. And this is the reason for using these instruments. So each instrument has its own sound and sounds are what interests me as a composer. I`m a composer by the way. I write music. And I use these instruments because of their sound and I use the electronics as well to extend the sound of the instruments and to maybe complement the sound

sometimes. Ähm... so I work with sound. And combinations of sounds to make one whole. One musical whole.

Uli: But why electronics? I've heard that good musicians can play every sound. And those sounds they can not play they can suggest, so that they appear on the imagination of the listener.

LD: Well, for me electronics is like ... it's like using any other instrument. It has properties just like other instruments and any sound has properties. With electronics what you can do is explore, is really delve into the unknown in terms of sound. So, yes, instruments can absolutely evoke many many different things and you can extend the timbre of an instrument without using electronics, but for me it's a way of, I guess... extending their timbre in a way that is completely impossible to them. So this is very important for me. There has to be a reason for the electronics right? I mean you know, you're not just gonna chuck it in. Like You just not. So for me it was a ... it has to make sense in terms of sound. And I hope that what I achieved in the piece, is that the electronics are extending the sounds of the instruments in a very natural way. And that's what I'm interested in, I think that's what technology has the power to do. And I think to harness that power, to work with that power is ... is äh, for me it's a really important part of being an artist in our time. Because we have this technology and if we learn to use it effectively, to express something meaningful. For me that's extremely important and

Uli: So, ähm what I now learn from you is that there are so many different instruments on the world...

LD: Yeah

Uli: ...and just by chance, or because of the Atlas Ensemble, which has picked out several of them, that are not used at the classical orchestra, but now it`s a new mix ähm... this already opens many doors, let`s say some hundretthousand doors....

LD: Ok...

Uli: ... and then on the top you have äh... a million more doors with the possibilities of the electronics. So now you have to decide which door you want to open,

LD: That`s right.

Uli: ...to find something unknown, but meaningful, both.

LD: Yes ... yes

Uli: ..unknown and meaningful.

LD: Yeah...

Uli: You composed something now on the festival, or for this festival?

LD: Yeah...

Uli: Ähm, how did you handle with that ähm unbelievable possibility... amount of possibilities and how you put your questions to find both, and something meaningful and unknown? So lets please talk about the piece you composed...

LD: Yeah...

Uli: ... now and try to describe it to me, who did not hear a single note of it.

LD: Ok... Well, ähm, I think yeah you talk about all these possibilities and I think with electronics the danger is these possibilities. Just like with instruments the danger is possibilities. So for me in this piece, and actually in every piece, for me it's a question of narrowing (?) down what is essential, what am I really trying to say. What? What am I trying to do with a piece of music? Why, I mean why write a piece of music? Pffrrrt... You know? So if I'm writing a piece of music, I got to have a reason for that, I got to understand what music has the power to do. And what sound has the power to do. Ähm and use the sound that I want to ... to engage in that... in that power. So with this piece I actually did quite a lot of research on the internet, on You Tube, I listened to all these instruments and I picked timbres that had properties that interested me, colours that interested me that I that I... I like sounds that have a lot of life in them... so I picked combinations of instruments, that I think had a lot of energy and had a lot of life and a lot of synthesis, without being the same. So I think this is what I looked for. Ähm... and the possibilities for me, actually it's ... for me it's about narrowing... narrowing everything down to the core. Narrowing everything down until you are expressing ... something essential. And for me in terms of material and form, this this often means an extreme simplicity. And the piece is extremely simple. It's essentially one soundobject, that evolves through time extremely slowly. And for me this was, at the moment this is the idea I'm exploring ... I'm exploring the idea of music as an

agent for ... the way that we perceive time. And so by using... by exploring time and by exploring duration in this piece I hope to create a kind of listening experience for the listener where they experience time in a different way. Ähm... and once I once I understood that, actually everything becomes very simple. Because once you understand the goal of your piece, for me anyway once I understood the goal of my piece ... everything can slot into place and this is why the material is so simple, why the form is so simple. And because I... this is what I wanted to do with the piece.

Uli: But do you need an Atlas Ensemble and electronics to work on the phenomena of time?

LD: Ok?

Uli: ...and sounds you can use a few...

LD: ...yes yes...

Uli: ...or even your voice...

LD: Yes...

Uli: I've heard of the theory that you can only listen to those things that you can sing.

LD: Mmh? (wiederholt) ...only listen...

Uli: to things that you can sing?

LD: ..you can sing...well...

Uli: So you can't listen to ...(macht elektr. Geräusche nach...),
because you can't sing it!

LD: You just sang it. That was really good.

Lachen

LD: Ähm yeah, I mean again, it's for me it's ... it's about exploring. And when I'm presented with the opportunity to work with new sounds ...(klatschen) Come on yeah! You know it, it's like pfff... I wanna jump in there. There is all this stuff that we have access to and ähm why not use it? You know we... tschhh...you know, when we talk about globalisation etc and the world being so interconnected and you have access to all these culture, but really we pff I mean in music we ... we kind of do, but never in this kind of way. Never had the opportunity to engage this creatively and this openly with musicians from other cultures. So yes, I can express time in an ... by using anything, you're absolutely right, but you know at the same time, the way these things happen maybe it's just a practical issue. I was presented with the opportunity to work with these musicians and I think, yeah, it's probably a practical question. Ähm, yeah and when you're presented with an opportunity like this, to work with all these new sounds and to engage in this really creative and open way with a richness of sound, that you've never worked with before you've gotta be excited about that. If you're not excited about that then it ... pffff... you know for me anyway, that's what excites me. Working with new

sounds and finding new possibilities and and actually learning, I think, I think ... I think I want to learn something by writing this piece. Which maybe contradicts my previous point, that I had everything figured out and I narrowed it down... I don't, I'm I'm also trying to learn something by writing with these instruments and by by ... everything's an exploration. And you've gotta... for me anyway... keep exploring an never... there's always something else that you can find, if you just look hard enough and if you're open enough to accept it.

Uli: So, my last question is äh.. cause the other one waits already... so please if you could give me... my name is.. I'm coming from... I'm composing a piece here with that or that title and the Experimentalstudio does that or that within this piece. Could you just....

LD: Yeah...

Uli: ...introduce yourself in that way.

LD: Yeah. So I'm Louie Dedier (?), I study in London...

FS redet mit einem anderen zu Interviewenden....

LD: I'm Louie ..., I live in London and (lacht) I forgot what the rest of the question was?

Uli: ...the title of the piece... the title of the piece and what the Experimentalstudio is doing for you... please from the beginning.

LD: Yeah. I`m Louie Dedier... , I live in London, my piece is called U (?). The Experimentalstudio ähm doing live electronics, sampling the live instruments and processing them in real time. And that`s it, isn`t it?

Uli: Thank you! Wonderful. Good.

...

FS: Can you talk about some personal human experiences you had the last two weeks with the musicians. I mean like, like in a sense of not only the musical side, but the human side?

LD: The human side? Well actually it`s ... I think it`s, I think wha.. I think it`s been extremely rewarding ähm because... once you find some way of connection with anyone. No matter, even if you don`t speak the language, you know some of these guys, they don`t speak a word of english. And you find some way to communicate with them. And some way to, some way for you to meet in the middle. And ähm actually once you realized that you`re just pffff, you`re just the same. And you`ve got this passion and you share this passion. And you come from completely different sides of the world, but really you`re interested in the same thing. And you`re kind of...you`ve got that unbelievable deep similarity. Once you tap into that and once you can...once you accessed that you ähm yeah it`s... I mean, again you learn a lot and äh it`s extremely rewarding. Yeah.

Uli und Ying Wang:

Uli: Ja, die erste Frage ist die letzte Frage an den Kollegen, genau die gleiche.

Ing Wang (?): Wer bin ich?

Uli: Ja...

IW: Was mach ich hier?

Uli: Was...

IW: Ja, mein Name ist Ying Wang (?), vielleicht ein bißchen später das aussprach ...das ausspreche?

FS: Du sollst mal hinkucken.

Uli: Ja... Einmal mich anschauen.

FS: Ok, egal.

Uli: Nochmal von vorne bitte.

IW: Mhmh... Mein Name ist Ing Wang. Wang ist Familienname, Ing ist Vorname. Und ich war in China geboren und danach nach Shanghai gegangen, in Shanghai studiert, mein Diploma fertig

gemacht und dann ich bin hier wieder. Hier, und in zweiten Teil (?) ich bin erst nach Deutschland gekommen und erstmal in Köln studiert. In Köln ich war mit Prof Jörg Köhler (?) und danach fertig mit meinem Diplom und danach weiter in Köln studiert mit Konzertgesang (?), dazwischen ich war mit anderen zwei äh Lehrer ich zusammengearbeitet, Rebekka Sanders und Johannes Schönhau und dann gleichzeitig ich habe auch elektronische Studien gemacht und dann hat viel Spass gemacht und dann nachher ich war auch in Frankfurt ein Magister mit der Ensemble Modern Akademie und der Hochschule für Musik äh Musikhochschule Frankfurt gemacht. Und dann letztes Jahr ich war in Ircam, ich hab mitdiese Kursus gearbeitet für acht, neun Monate nur für elektronische Musikprogrammierung usw...

Uli: Hier wird bei diesem Festival ein Stück von dir aufgeführt. Was hat bei diesem Stück das Experimentalstudio gemacht?

IW: Können sie vielleicht diese Frage noch ein bißchen genauer beschreiben? Entschuldigung, ich hab, es ist ein bißchen zu breit für mich.

Uli: Was war genau der ... was war genau der, die.... Bei dem Stück, das du hier für dieses Festival komponiert hast,...

IW: ...also ähm...

Uli: ...gibt es einen elektronischen Teil, den das Experimentalstudio betreut hat, oder übernommen hat.

IW: Hmmh, ja...

Uli: Worin besteht der genau?

IW: Äh ja, eigentlich ich habe bei diese ganze workshop zwei Sachen, beide belegt. Bei Atlas und dann bei SWR? Ich habe beide belegt. Und dann ich denke es ist eine sehr sehr gute Gelegenheit, wenn ich eine Stück komponiere mit die traditionelle Instrument und auch mit elektronisch dazuzumachen. Weil ich hatte vorher auch Stück komponiert mit den traditionellen Instrumenten und ein Ensemble, äh chinesische traditionelle Instrument. Ich hatte vor drei Jahren ein Stück geschrieben mit den drei chinesischen Instrumenten Gu Chong, Tschöng und Pipa. Da habe ich sehr viel Erfahrung gehabt und ich hab auch so viele neue Sachen versucht, ich möchte weitermachen. Aber dieses mal ich hab die Atlas gesehen, diese Werbung, und ich finde es ist eigentlich interessante Sach, weil ich halt nicht nur diese drei Instrumente sondern auch noch viele andere Instrument aus Japan, aus äh Indien oder aus unterschiedliche Orte wo gibt. Ich fand es ist wirklich eine sehr wichtig Punkt, was wir heute statt... mmh habe das machen können, kombiniere viel Stimmen, Kultur und alles das. Die Art Klang oder Art der Traditionen, Instrument, eine neue Sinn gibt, äh Sinn geben,... Bedeutung geben. Und dann damit wir könnten auch in neue Musik weiterentwickeln. Und deswegen in diese Stück ich habe erstmal komponiert ähm weil das hat sehr viel Zeit gebraucht und für äh, ich hab erstmal nur drei Minuten komponiert. Für acht Instrumente. Ich habe ausgewählt Gu Chong, drei chinesische Instrumente Gu Chong, Tschöng, Pipa und auch für vier verschiedene andere Instrumente. El Sawahim kommt aus Indien und Chau aus Japan, Koto aus Japan und Sagwahatschi ... Weil ich denke Tschöng und Koto, diese zwei Saiteninstrumente, ich gemacht Raumakustik, weil ich verwende eigentlich diese Begriff von Elektronisch nicht nur auf eine Klang ... ich verwende äh ich verwandle diese Sach was das allgemein in der Raumakustik passiert und das ist nicht nur eine Bedeutung, es ist nur die Sound klingt wie das. Sondern auch die ganze Theorie. Es ist für mich auch sehr wichtig. Weil mmh für meine Komposition ist es auch so. Ich komponier mit Instrument trad... normal Instrument und auch mit

elektronisch Instrument und für mich das Normalinstrument, wenn ich ein Stück schreibe nur für Ensemble ich versuch die normale Klang verwandeln... klingt wie elektronische Musik. Und manchmal ich krieg äh manchmal ich produzier in der normale Ensemble elektronisch Effekt oder Klang. Ich kann das machen. Und dann für meine elektronische Musik ich komponier nicht nur eine elektronische Sound, sondern ich kombinier sehr viele Kompositionstechnik und ähm die ganze elektronische Sound für mich ist... jede Sound ist ein Instrument. Es ist wie Orchestration, Instrumentation für mich. Deswegen die beide Seiten hatte mich vom Komposition sehr viel unterstützt. Und ähm die beide Seiten es ist für mich sehr wichtig.

Uli: Ähm, du hast gerade unterschieden zwischen normalen Instrumenten und traditionellen Instrumenten. Dort wo du herkommst, was ist da das normale Instrument?

IW: Normale Instrument? Also das ist äh schon normale Instrument, ich äh hab ein bißchen falsch diese Begriff gesagt. Ich mein normale Instrument wie Violin ähm Streichinstrument, europäische Musik, traditionelle Instrument...

Uli: Ja ja, aber meine Frage war ist, sind Geigen, Oboen, ...

IW: Es gibt auch in China.

Uli: ...Klaviere in China normal oder ist das europäisch und die chinesischen Instrumente sind normal?

IW: Ich denke das ist schwer zu nennen, weil wir haben viele Hochschulen, in der Hochschule wir haben manche immer zwei Abteilungen. Eine Abteilung nur für traditionelle Instrument, eine Abteilung nur für europäische Instrument. Dies beide sehr wichtig. So wie linke oder rechte Hand...

Uli: Hmmh.

IW: ...diese kann ich nicht sagen welche, ist ein bißchen schwer, beide Seite. Aber natürlich das Traditionsmusik in China ist noch weiter entwickelt. Wir haben diese Tradition nicht verloren. Und ähm die neuen europäischen Instrumente das in China wir haben auch noch so wahnsinnig viele gute Spieler. Die halbe Zeit der Kindheit wars schon sehr viele geübt bei Instrumente, bei Technik keine Problem nur danach kommt für viele Leute äh junge Spieler nach Deutschland oder nach äh ganz Europa oder Amerika um weiterzuentwickeln.

Uli: Was hat dich insbesondere an den traditionellen Instrumenten interessiert?

IW: Ich meine ist dies... Ich finde eigentlich jede Tradition..., äh jede Traditioninstrument hat eine Seele in diese Instrument. Ist wie eine Geist. Oder was? Und es gibt auch natürlich eine sehr tiefe Kultur. Oder, wie hat man in der Traditionsmusik verwandelt? Das ... für mich was sehr interessant ist. Wecke ich die neue Leben oder einen neuen Sinn von solche Klang geben. Das habe ich lange versucht. Und deswegen ich kombinier, weil es gibt auch viele Möglichkeiten mit Elektronik, ohne Elektronik. Oder nur ähm eine Instrument mit elektronisch usw. Es gibt sovielen Möglichkeiten. Wie man kombiniert, es ist, ... der Komponist kann viele dafür arbeiten. Und äh auch... entschuldigung.

Uli: Wie ich ähm wie am Beispiel der Komposition die wir heute Abend hören werden äh, wie genau hast du da versucht einen Sinn zu geben?

IW: Hmh, äh ja. Wenn wir jetzt kucken mal meine Besetzung, ich hab eigentlich vier Instrumente zu zwei gebracht. Äh Koto und Tschöng in ähnliche Form. Es ist ... Seiteninstrument. Und Chau und Tschöng, die beide sind auch Blasinstrument und die sind auch ein Paar, kann man sagen die Paarform. Und davon ich habe sehr viele Raumakustik gemacht, wobei diese wie Stereoklang links - rechts und davon genau eine dritte Raum, wegen diese Resonanz produzieren. Dies ist ein Versuch für mich und ähm andere Sache, das was ich gemacht in der Stück ist ein Kontrast. Verschiedene Klang kontrast miteinander und ich lasse die Zeit dazwischen eine Pause bleiben damit in der Raum, damit diese Klänge zusammenklingen klingen,... Resonanz bilden.

Uli: Also das sind jetzt zwei Themen, also das eine ist das Thema Raum, Raum und Klang und das andere Thema...

IW: ...ist Kontrast... mmh

Uli: ...Thema scheint, ja, Identität und Nicht-Identität zu sein. Das ein Klang so klingt, als wäre er elektronisch, er ist es aber nicht, er ist von einem Instrument gemacht und der elektronische Klang ist...klingt instrumental.

IW: Ja bei diese...

Uli: Ist es das was...

IW: Ja, bei diese Stück ich habe das auch das ähnliche wie (?) gesagt hat, das probiert. Ich hab ähm auch gleich ähm Instrumenteklang aufgenommen und damit äh die können reduzieren, die gleiche Effekt. Aber von anderen Seite. Nicht auf der Bühnenseite, sondern von hinter oder über, andre Seite. Und dann die zweite, sie sagte das mmh, ja Identität, das hab ich auch gemacht, weil für mich sehr wichtig in meiner Musik, ist das ähm Charakter oder Dramatik und wie kann man das... äh... es ist so wie meine Visitenkarte und ich denke von mir aus das es gibt äh schon eine sehr deutlich ähm Namen. Oder wenn man hört, man könnte es mit mir verbinden lassen.... Ich hoffe.

Uli: Warum sind Veranstaltungen wie dieses Festival hier oder diese Akademie, warum sind die wichtig für Komponisten?

IW: Das ist, ich glaube das ist eine sehr sehr wichtige Stelle, der hat die Chance ähm hier. Weil solche Instrument äh soviele Instrumente von der ganzen Welt. Es ist nicht einfach, es ist auch nicht möglich ich gehe nach China, nach Aserbaidjan oder ich geh nach Tokio, ich besuche eine Spieler um die Instrumente zu studieren oder zu kennenlernen. Es ist nicht möglich. Hier gibt eine so tolle Chance. Alle sind hier. Und zwischen der letzten Woche, wo ich da war hier und ich habe mit verschiedene Instrumentespieler zusammen gearbeitet, gesprochen. Und davon kann ich immer neu Aufregung finden und äh so Highlight. Sie verstehen? Das mmh so wir arb... ich arbeitete zusammen mit eine Saranjeplayer (?) während der Probe. Weil ich, am Anfang ich hatte Probleme wie ich schreibe für Saranje. Weil die Instrumente, ist ein traditionelle Instrument, die Notation sind ganz anders als europäische Notation. So ich hab mit ihm gesprochen und, während der Probe wir haben gesprochen, das was so ausbinden und da wo was soll man das machen? Und sofort das er hat die Ton ausgespielt. Und in diese Moment ich fühl die Sound. Es ist wirklich wie die Regenbogen nach die Sturm. So, so ruhig und so schöne Moment, das ich kann gar nicht beschreiben. Das muss man einfach hören das Stück. Das finde ich total unglaubliche Stelle.

Uli: Wir werdens ja heute Abend hören. Ich bin gespannt. Eine Frage die Frank und ich äh .. gestern besprochen haben war die Frage, die ich mir stellte nach dem Konzert gestern. Also ähm es... warum wird nicht auch experimentiert mit dem Konzertsaal selber? Die ganzen traditionellen Musiken finden ja nicht nur im Konzertsaal statt, sondern bei ganz anderen Gelegenheiten. Hochzeiten, Beerdigungen...

IW: Oder Teeschau, zum Beispiel in China...

Uli: Genau beim Teetrinken...

IW: Auf der Straße.

Uli: Ähm zum tanzen.

IW: Überall.

Uli: Überall. Also es gibt ganz viele verschiedene soziale Anlässe und nun wird nur eine bestimmte, ein bestimmter Teil von ihnen, der akustische Teil, genommen, und in den Konzertsaal zusammengefügt zu etwas eigenartigem. Vielleicht neuem, aber es ist immer der gleiche, die gleiche Rahmenhandlung des Konzertsaaes. Äh, empfinden sie das als eine Möglichkeit oder als eine Begrenzung? Warum nicht Musik komponieren für eine Teezeremonie.

IW: Das ist ähm ist eine Problem. Ist wirklich eine Problem. Das was man in die Saal spielt, gibt es Vorteile, es gibt auch Nachteile. Aber in

der Natur oder in einer Straße Musik machen, das gibt auch Vorteile und Nachteile. Ich meine wir können nicht beide haben... beide Sachen kriegen und das liegt auch bei der Kultur. In Europa wahrscheinlich so schon Musik mehr passiert in eine Saal wäre besser. Weil ich hatte auch gesehen, dass vor ein paar Jahren ein afrikanisch national oder traditional Musik passiert in Köln Philharmonie. Ich finde das passt überhaupt nicht für die Saal. Weil die afrikanisch halt das äh Traditions Musik hat so viele Emotion, so viele Kraft. Wenn man in die Saal, auf der Bühne von Philharmonie spielt ich fühl mich nur Uff. Aber so ist andere Seite zu denken. So ist... woher können wir das noch sehen oder kucken? Es gibt keine Möglichkeit andere. Wir müssen Karte kaufen, um diese Stück zu sehen. Leider ist so.

Uli schnauft...

IW: Es ist auch diese kampf zwischen der Tradition und der Mode. Ich denk, weil heutige Tag unsere Computer... entwickelt unsere Leben wahnsinnig viele... Aber andere Seite wir verloren diese Ruhe, wo können wir unsere eigene Klang unsere eigene Wort hören können. In der Ruhe. Es ist sehr wichtig, aber wir verloren die Chance manchmal.

Uli: Kommt daher auch die Idee diese neuen Räume zu erzeugen mit der Elektronik? Die künstlich einen Raum der Stille herstellen?

IW: Mmh, können noch ein bißchen genauer beschreiben?

Uli: Kommt daher die Idee, was sie gerade gesagt haben

IW: Oh wegen diese zwei...?

Uli: ... die Elektronik einzusetzen, damit sie Räume herstellt, die still sind, die leer sind?

IW: In diese Stück ich hab das nicht gemacht. In diese Stück habe ich nicht versucht. Aber in andere Stücke von mir, hab ich so ähnlich Sach gemacht. Meine allerers... äh darf ich erzählen... das mein allererste elektronische Musik, habe ich gemacht mit eine Pferdkniesäge aus China und äh Industrieräusch. Das ich möchte auch beschreiben die zwei Sach sind sehr bekämpfend in die Natur. Diese Pferdkniesäge ist eine traditionell mongolisch Instrument, die ist Begleitungsinstrument von äh ...von Obertongesang und danach ich hab das in der Stück gemacht, ich mein nur diese zwei Sachen im Widerspruch und auch zusammen bekämpfend. Aber in diese Stück ich hab das nicht gemacht. In diese Stück ich zeige nur alle unterschiedliche Charakter von jede Instrument und wie hab ich die alle verschiedene Charakter zusammen verbindet in diese Stück. Und mit Elektronik zusammenklingen.

Uli: Dankeschön.

IW: Danke auch.

Uli und Matthias Heinke (?)

Uli: Könnten sie sich bitte vorstellen.

Matthias Heinke: Äh, my name is MH, ähm I am originally from Argentina, from Buenos Aires and I am currently living in London,

where I`m doing a PHD in composition at Kings College London, University of London. Äh ... this is my second year am I´m taking part of Matrix Academy and I am here because I am interested in the history of the Experimentalstudio as well as trying to get to understand how they work and how they ähm work with live electronics, maybe.

Uli: Ähm... could you describe maybe a little bit your interests in electroacoustic music. Is electroacoustic music or electroacustics in general just one more instrument amongst others – piano, cello or something and now we have electronics. Or is it something completely different?

MH: Ok so, electroacoustic is a genre as I understand it. If you work with live electronics the computers, the microphones, the mixers and all of those elements, they become instruments, the way I see it. I agree with the ideology in this sense of the Experimentalstudio and as much as I agree that they are ... they should be regarded as instruments. Ähm so yes in that sense. But electroacustics, the way I understand it, is a genre in itself. I don`t know if that`s answering your question.

Uli: How could you describe... does this genre tells a story for itself, so are there, is it possible to tell what genre – a story for itself?

MH: No no, it`s not because of the story but because of the means that its using. It´s like operates a genre... then orchestra music is a genre... electroacoustic music is a genre as much as it works with loudspeaker and and.... it is a self contained world in a way. But if the moment as I see it, the moment you asked me before, if I would see it as instruments when you work with electronics, if you work with electronics , live electronis, I would regard the elements with which you work as instruments, yes.

Uli: My question is, maybe it's a bit difficult to explain, ähm so if you look at the concert situation, where an orchestra or string quartet is playing, then this situation for itself tells you already something, you have the silence around, you have the audience, silent, and looking at, so to say looking, looking with the ears, at musical object which is used by these Klangkörper, I don't know whether this word exists in English... ähm whereas if you're using loudspeakers you don't see anybody. So this is an important difference. So do you have other possibilities to describe, what the difference is, between instrumental music and electroacoustics? Regarding the special situation of a public concert with loudspeakers etc?

MH: Yes, in the sense that the absence becomes present for me, and I think that's the interesting thing that the absence of a person performing actions on stage ähm that absence for me becomes a presence because it is the, what is present from the sound that comes from the loudspeakers that becomes the important and the relevant äh, the relevant thing. Ähm so it is pretty much like an interesting thing, something that you are expecting someone to be there and you don't have that but what ... it is replaced by something else. And in that sense you can, if you talk with pure electronic music you can experiment with, well, things that have been already experimented with, with perception and sound travelling and putting focus on sound matter and really go put a scope into the sound and for me that is very very interesting in itself, it's a very valid way of searching new expressive, for new expressive possibilities.

Uli: You mention that you're special interested in the history of the Experimentalstudio, so that means, as I understand it that listening to a concert of the Experimentalstudio embodies that special tradition they have. Could you describe what kind of experience it is to listen to a concert especially of the Experimentalstudio?

MH: Ähm... äh yes I.. it is the means with which Experimentalstudio work and it's the detail, the sounddetail, that you get when you are exposed to any of their concerts, I've been to a concert in Freiburg and in other parts where they have been part of the ,... they were taking control of what was happening with electronics and it is that level of detail and that accuracy with which they work that makes their performances so unique for me. And of course the extreme knowledge of composers or of the original and the importance of the studio for such äh äh paramount (?) composer, I think that is extremely important. Ähm so yes, that ... especially perhaps not if you go to the concert, but also if you know the people that are, ... the stuff that is working there and you get to know... how precise...how... with a level of accuracy they are working with, I think that is ähm that is very very ähm ähm, how can I put it?... sensible! It is a very touching thing that ... watching or seeing people working with such a level of of of detail.

Uli: Has the Experimentalstudio influenced your own compositional work? And in what way? If so...

MH: I think it opens doors. And to think of... mainly with live electronics we try to think from a different perspective, things that in the past I haven't thought about. And I don't know if there is a direct I can tell you, in this piece I can tell you this bar was influenced by Experimentalstudio. But what I can tell you is that it makes you think about ähm... about many many things. As of specialization, taking space is a parameter and how do you work with space as a parameter and how eventually do you adapt that space to a concert hall and become... I think that's something crucial. Ähm yes and all the simple simple simple very simple concepts, very simple ideas that with this level of accuracy they work you can have ähm you can have a... not effect, but you can construct a very solid discourse out of very simple ideas. And I think that influenced... has influenced me in a way.

Uli: You mentioned – the first part of our talking – that was is fascinating for you is so to say the presence of the absence. So presence comes from the latin word prä-esse. Which means there is something before it comes. It`s already there, so if you enter a room you feel that somebody will come, you feel the presence of somebody who is not there, but who will come. And... or the opposite, that there`s somebody were you feel that he will go so you feel already his absence though he`s present. This is really philosophical item, or question. What exactly is this presence and absence? Ähm will you discuss about this questions with the Experimentalstudio or are they only technical partners?

MH: No no, I think they, what is very interesting is that... there is a very narrow line between what is technical... the technical influence the aesthetics constantly and the aesthetics standpoint of the way I see it at least of Experimentalstudio influence the technique and so there is over and there is a constant crossover between what is technical and what is aesthetical, aesthetics. And I think that, on the one hand imprints very clear ideology, very clear position where the Experimentalstudio is and on the other hand I think that allows you to pose new question and see and rethink the technical and the aesthetical as a sort of dialectical thing that ... you know?

Uli: Ok. There are some people who say ok, the progress of the technical evolution is so ähm fast but in a few years maybe the whole technical stuff they have may be put into a mobile phone. And then you don`t need a studio like this anymore. Do you share this opinion? Do you think that the Experimentalstudiowill be obsolet a day in the future because of the this evolution of the technical equipment getting smaller and smaller. You can now – I don`t know where you live in London, maybe a small room – you can do all the things in your computer that had ... that that ten years ago had to be done in a studio, and now it`s a part of....

MH: Yes that is on the one hand true, but as I said before, the level of accuracy with which... many of the machines they work with, I, I'm not a technician, I don't know the technical details of that, but as far as I've have seen of how they work and what they have been telling us, is that... you can really percieve that when you listen to their ... well in the workshops we've listen (Name) playing and through the ähm through a machine... and the level of detail and the soundquality I think that is extremely difficult to reproduce with just a simple laptop and in fact music... musical concert and ... are in the caliber of the things the Experimentalstudio do normally don't use just laptops, still use the old äh much of older analogue systems and... So I, I don't think that in short term there will be the technical equipment we will be obsolete. The level of on... resolution, that computer should have in order to be similar to the old say or ... the old equipment has to be so much enhanced in order to reach the same level that I think we are not that close to that.

Uli: Ok ... The other thing ... if you could look at these concerts, there's so few people going there ähm you might regret it and on the other side the effort to put all these loudspeakers and machines so pffff enormous...

MH: What is the...? It's not the few people going there... sorry sorry I interrupted you.

Uli: No... go ahead.

MH: No, I don't think there is few people going to. And I don't think that that is something that creators should be concerned about. Ähm I don't see that as a problem. There is of course a financial problembecause you have to move the whole... yes that is true. But I

ähm I don't think that should be the creators concerns because if it is a creators concern it is how a creator can sell more and a creator should not sell, try to sell himself in that sence. I don't know if that makes sense to you.

Uli: So you think it's worth this effort?

MH: Absolutely, yes! Yes it is and I've been to ... to Berlin last year when they did Prometheo and .. was sold out and was completely full and I am completely aware that there is a lot of effort, but at the same time you have a full ... a full house there, so I don't know. I think we should rethink ähm the the hm that preconcept or prejudice that we have that few people go to these concerts. I don't know I think we should probably look at the real numbers, how they are. Of course if you compare it with other type of, types of music there is a ... äh there are less people, but I don't think that should be the concern, the main concern for artists.

Uli: So you said that you past already two Matrix seminars or colloquiums or masterclasses...

MH: One academy last year in Freiburg and two this year, so it's Amsterdam and it's Warschau.

Uli: What you take with you when you come here for Warschau for instance ähm have you new ideas in your luggage that will be translated so to say into a new work...

MH: Yes...absolutely

Uli: ...or something

MH: ...absolutely...

Uli: Could you give an example?

MH: Oh I have sketches of ideas. Again, I think I told you this before, but this simple concepts that can create very meaningful discourses, that is, that is a very important point of departure for... I ähm an oncoming project. And it`s not always about the complexity of the alghorhythm with which you eventually work, but also what do you want to do and more important why do you want to do something. And that is what I take from here. I could also say more technical things, like space... yes ähm how to to to put spaces is a real parameter in times of a musical piece. That sometimes is being used as a decorative element or as a make up for the piece I think that if... you can also use it as a – it has been used, as you can see – as a vrey valid parameter, musical parameter. I think that as well.

Uli: Is it possible to create something in London, that you have learned or experienced with the Experimentalstudio? So could the .., can the ideas be exported to another studio? Or is it necessary to work with the Experimentalstudio to realize those things?

MH: It is necessary to work with the Experimentalstudio! There are really few places in the world like this and there is none in... there is nothing like this in the UK, at least not in London. Ähm, so no I can not... I don`t think you can export. Ähm...it`s just concept that I take for me and that I will implement eventually for my work, but not for a studio in the UK.

Uli: It`s somehow amazing that technology develops in that way and that all these machines are there. And there`s only one, so few studios in the world who use them and try to do something new, something to go forward. Don`t you think... it`s somehow amazing...

MH: Yes.

Uli: ...so you have these new developments on the one hand, on the other hand all this traditional bullshit...

MH: Yeah yeah yeah! Yes absolutely. That`s why I sign a very important value and I think it is... this ... Experimentalstudio, there is no question for me that whether it should carry on or not. Or these, even these academy I think they are extremely instructive and open lots, which raise lots of question, opening many many doors.

Uli: Thank you.

MH: No, thank you.

Uli und Chaya Czernowin:

Uli: Also ich fange an mit einer ganz einfachen Bitte, dass sie sich vorstellen, wer sie sind, warum sie hier hergekommen sind, wie ihnen das hier gefällt. Erzählen sie ein bißchen von sich, also stellen sie sich bitte vor. Was sie machen.

?: Ich bin (israel. Name), bin in Israel geboren, war in Israel bis ich 25 Jahre alt war und dann habe in viele verschiedene Plätze gelebt, Japan, Deutschland äh USA, sehr lange und das war als ich sozusagen meine Universitätszeit gemacht habe. Danach habe ich ein Stelle in Universität California San Diego bekommen, war da ungefähr 9 Jahre. Die nächste Stelle war in Universität für Musik und aufführende Kunst in Wien, da war ich drei Jahre und jetzt unterrichte ich in Harvard Universität, das sind meine Lehraktivitäten. Ich lehre sehr viel, aber natürlich zuerst bin ich Komponistin und habe viel geschrieben für verschiedene Kräfte. Von zwei Opern ein ist „Pnima“ (?), die schon Vorproduktionen hat und die zweite ist „Zaiwe Adema“ (?) mit Zaiwe von Mozart, die in Salzburgfestival vorgestellt war. Ähm, und jetzt in die letzte Zeit mache ich, schaffe ich sehr viel mit Orchestra. So ich habe jetzt gerade meine drei letzte Orchestrastücke vorgestellt, da oben. Ich kam hin, weil ich hier ein paar Jahre mit die Experimentalstudio Matrix zusammen mache. Ich mag es sehr junge Leute zu treffen, sehen was sie machen, was ist neu in die Luft, was beschäftigt sie und ich mag das auch mit ihnen sehr interaktiv zu arbeiten. Ähm, mit Experimentalstudio habe ich eine sehr sehr starke Kontakt, sie waren dabei seit 97 in meinem kreativen Leben und wir haben 5 oder 6 Projekte, meine wichtigste Stücke vielleicht, fast alle waren mit ihnen gemacht.

Uli: Was interessiert sie an der Zusammenarbeit mit dem Experimentalstudio? Können sie das präzisieren? Was ist das besondere an der Kombination von Instrumentalmusik und Live-Elektronik?

?: Ich bin keine normale Live-Elektronik-Komponistin. Was heißt normale, niemand ist eine normale Komponist. Jeder ist ganz besonders, aber ähm warum ich sage, dass ich bin keine normale ist es weil für mich die Elektronik steht nie in die Mittelpunkt. Für mich gibt es immer eine Klangvorstellung oder eine Idee oder ein Konzeptklang oder Physikalität von ein Stück und das ist am wichtigsten. So, was die, warum ich mit die Experimentalstudio zusammenarbeite ist weil sie verstehen das. Sie wollen nie, dass die Technik zu Vordergrund rückt. Und das ist immer ein Gefahr, wenn mit Leute, wenn man mit Leuten, die Elektronik machen zusammenarbeitet. Sie sind so überzeugt und so aufgeregt von ihren Entdeckungen in diese Bereich, dass manchmal sie wollen vielleicht, dass das die Komponistin genau ausdrücken. Das würde nie passieren in die Experimentalstudio. Das Gegenteil ist passiert, dass sie hören was wir ...

(Ton abgebrochen???)

Uli: Ja, wir hatten jetzt gerade gesprochen...Wie muss man sich das an einem Beispiel erzählt vorstellen, die Zusammenarbeit zwischen dem Experimentalstudio und einer Komponistin?

?: Ja. Eigentlich, wenn man das Stück schreibt, das ist genau wie jede andere Stück, ich sitz zu Hause an mein Tisch mit mein Bleistift und Radiergummi und ich schreibe das Stück. Und zum Beispiel als ich „Pnima“ (?), meine erste Oper geschrieben habe ähm habe ich bestimmte Vorstellungen über die Platzierung von Klang. Wo her kommt der Klang im Saal? „Pnima“ ist eine sehr tiefe ähm ich kann das nicht so beschreiben, aber es geht um die Tiefe von unsere Unbewusst sozusagen, und das ganze Saal sollte fast wie eine Kopf von ein Mensch sein, wo in diese Kopf – diese Kopf ist eigentlich eine große Theater und es kommen Stimmen, von hinten oder von vorne und es gibt eine ganze starke Interaktion zwischen diese Stimmen. Die zu einer Katastrophe führt, aber nicht auf eine normale dramatische

Ebene. Und ähm als ich das geschrieben habe, habe ich bestimmte Vorstellungen in Worte für mich geschrieben und dann nachdem das Stück fertig war ging ich nach Freiburg. Andre Richard (?) war damals der Chef. Und als ich ihm erzählt habe über diese Vorstellung als das Saal als diese große Theater, unheimlich groß als ob jemand sitzt in meine Seele drin und er kann alles schauen und die Seele ist wirklich wie in Mikroskop... mikroskopiert ja?, es wird sehr sehr viele details da. Dann hat Andre gesagt „OK, zuerst musst du verstehen wie das klingt, wenn du umgeben bist mit Lautsprecher und was macht es, wenn du etwas ein bißchen starker etwas ein bißchen niedriger und so, die Fäden ziehst. Wie pass... was passiert im Saal?“ Und er hat mir paar Beispiele gegeben und dann war ich in diese Saal 4 Stunden oder so, habe, ich habe Beispiele von meine eigene Musik genommen von vorher, normale... meine instrumentale Musik und habe damit gespielt, als ob es – ich war umgeben von 10 Lautsprecher, und ich habe gehört was passiert. Dann wusste ich plötzlich was genau, wie genau kann ich das regulieren in Pnima. Wenn ich das wusste ging ich zu - Michael Acker damals hat mir sehr sehr viel geholfen, der war der Klangengineer, der mit mir gearbeitet hat und wir haben die Sachen besprochen. „Ok hier will ich das und das, diese Erscheinung, diese Art von Erscheinung von eine Stimme. Wie können wir das erreichen?“ Und dann probiert man. Ist es so oder so? Und dann sagt er „Ah, Nein wir können diese andere Gerät nehmen, der kann das auch so zum Beispiel granulieren, dann bekommst du sogar mehr was du willst“ Und ich sage „Ok, wir lassen uns das einmal hören. Ja das ist gut, aber vielleicht können wir das noch niedriger nehmen“ Usw. Und sehr es ist eine Brainstorming, der immer mit echte physikalische Beispiele geholfen ist. Bis man zu eine Resultat kommt, die wirklich prägnant ist.

Uli: Sie haben gerade beschrieben, dass die Elektroakustik für sie sozusagen das Medium war um das Unterbewusstsein zu verkörperlichen. Also das ist das.. das Innen, der Saal so das Unterbewusste ist, in dem der Zuschauer drin sitzt. Und das dann wahrnehmen kann. Ist das ganz allgemein gesprochen ihrer Ansicht nach etwas was die Elektroakustik, dieser Raumklang usw kann? Was

das Orchester nicht kann? Ist das die spezifische Leistungsfähigkeit des, der...

?: Nicht genau. Bei jedem Stück für mich ist es ganz anders, weil bei jede Stück muss sozusagen eine ganze andere Teil der Welt geschaffen sozusagen fast. Ähm in Pnima ist auch so, das es ist nicht nur die Elektronik die das verwirklicht. Das ganze Stück macht das. Man kann es nicht, nie nur mit Elektronik. Und wenn sie das so fragen äh für mich ist es schon problematisch wenn man sagt die Rolle der Elektronik ist das und das und das, weil es ist immer eine Dialog und in eine Stück kann diese Rolle verändern oder wachsen, natürlich es gibt eine Ausgangspunkt, aber ich glaube die Rolle von die Elektronik ist,... ja manchmal man kann schon sagen es macht ähm macht ähm hörbar Sachen, die andere Seiten nur in äh in unsere Vorstellung existieren. Es kann sie zu hörbare Zustand bringen. Es kann aber auch ganz andere Rolle spielen, ja? Zum Beispiel es kann eine Verbreitung von eine Platz sein, so zum Beispiel in eine andere Stück steht eine Frau auf die Bühne, das ist „Schohai“ (?) meine erste Stück die ich mit die Experimentalstudio gemacht habe. Eine Frau steht auf die Bühne und durch äh Aufnahmen und ein bißchen Arbeit an die aufgenommene Stimme wir nehmen diese Frau mehrfach aus und dann haben wir sie in der Mitte und eine Chor von sie hier und dann zwei, noch zwei von sie in die, ja, in die Vorfront und dann auf die Seite und alle diese... und was man reflektieren nennt (?), streiten mit sich oder sprechen mit sich und das ist alles dieselbe Person ja? Aber die Liveelektronik macht es möglich ihre Stimme zugleich als live zu hören, aber auch ganz weit oder zu nah oder sehr weit auf die Seite usw. So es zeichnet ein Platz.

Uli: Eine Frage, die ich jetzt allen schon gestellt habe, ein bißchen provozierende Frage, es wird ähm gesagt, die Geräte werden immer kleiner immer schneller immer leistungsfähiger, das was früher ein ganzes Studio gebraucht hat für Rechner und Maschinen, das passt jetzt in ein Notebook.

?: Hmh, stimmt.

Uli: Kann man sagen, das so eine Institution wie das Experimentalstudio nicht bald überflüssig ist, weil das in jedes Mobiltelefon eingebaut ist was die können?

?: Es ist eine sehr sehr gute Frage. Es ist eine sehr echte Frage finde ich und ähm ok. Ich gehöre zu eine, nicht zu die neue Generation. Für mich wäre es wirklich unmöglich zu schaffen, was ich im Komposition geschafft habe, wenn ich auch die Elektronik lernen musste. Weil das ist auch ein Kunst. Und natürlich kann ein Komponist beide machen, aber man fragt sich auf welchem Niveau. Ähm ich glaube es gibt sehr viele junge Komponisten, die ähm, machen Sachen in beide Bereiche, aber das ist immer ungleich. Entweder sie sind so `exited`, begeistert von die Elektronik, dass die Komposition leidet, weil sie vertrauen das viel viel zuviel und sie geben ihre ganze Vertrauen zu diese Seite von die Elektronik. Oder das Instrumentalmusik ist auf eine sehr hohe Niveau und sie bekommt nicht, was sie eigentlich braucht, diese ganz starke spezialisierte Mensch, der schon 20 Jahre mit diese Sache sich beschäftigt, genau wie der Komponist, der sich 20 Jahre mit diese Sache beschäftigt. Dazu ist Experimentalstudio da, weil da haben wir wirklich Spezialisten auf die höchste Niveau. Da kann man ganz sicher sein, dass das ist die richtige Antwort, das ist auf eine künstlerische Ebene... die Liveelektronik da ist gemacht auf eine künstlerische Ebene. Das kann man sehr, wirklich nicht oft finden. Ja.

Uli: Dankeschön.

?: Bitte.

Uli mit Mark Andre:

Uli: Ähm.. Du hast ja selbst ein Stück im Programm mit Elektronik...

?: Ja.

Uli: ...welche Funktion hat die Elektronik in diesem Stück „Hock“
(?)?

?: Es ging um eine mmh um eine Forschung diese Stück. „Hock“ ist, soweit wir richtig informiert sind, das erste Stück überhaupt, wo es zu Livefaltungen (?) zu erleben, zu hören sind und ich bin dafür dem Studio, dem Team des Studios und Joachim Haus (?) sehr dankbar dafür. Das heißt es geht um die Ausdehnung um die Entfaltung von Zwischenräumen, es sind Klang... im Endeffekt Klangtypen, die weder akustisch noch elektronisch klingen, weil es wird konvolviert mit akustischen Impulsen aus dem Cello, es wurde für Michael Caspar (?) komponiert, und, ist ein Auftrag von ihm und andererseits alle Antworten, das heißt Klangsituationen, die im Rechner warten um impulsiert zu werden, sind auch akustischen Fotos (?) von akustischen Instrumenten, wie Tam Tam oder Plattenglocken.

Uli: War es so, dass das Studio dich auf die Idee gebracht hat für diese Komposition? Wie muss man sich das vorstellen?

?: Ja, 1996 habe ich zum ersten mal im Studio gearbeitet und es ist schon (?), die mit Faltungen, mit Convolutions zu arbeiten diese Zeit, wegen der CPL (?) -Begrenzung von den Maschinen, von den Computers, was... wo es nicht erlaubt, zur Zeit habe ich alles mit `SoundHack´ gemacht, das heißt mit einem Software aber es wurde

gerechnet, man hatte nach dem Frühstück das Ergebnis des Rechnens der Nacht, und durch die Entwicklung, die Geschwindigkeit jetzt, äh des Rechners, darf man so live rechnen lassen und äh es gibt doch eine Metaebene im Stück, weil für mich die Idee des... es gibt einen Solisten auf der Bühne, so Michael Caspar und sind auch Lautsprecher. Meine Idee war ok, es geht um die Ausdehnung des Klangkörpers, aber des Körpers auch. Und das Muster dafür ist die, ist das Abendmahl für die evangelische Kirche oder die Kommunion für die anderen, das heißt das ähm, wie weit eine Aktion, eine Klangkategorie, ein Klangkörper äh eine Ausdehnung auslösen könnte um ähm andere Räume oder um andere Kategorien von Präsenz aufzubauen.

Uli: Ist die Elektronik für dich ein Mittel?

(Unterbrechung)

Uli: Meine Frage war, die Elektroakustik, also all das was das Experimentalstudio machen kann. Ist das für dich ein Mittel zur Erreichung einer anderen Dimension, die man mit akustischen Instrumenten nicht erreichen könnte. Also ist es gerade das spezifisch äh, ja die Nichtgegenwart von Musikern, also ein Lautsprecher ist kein Mensch auf der Bühne.

Oder etwas was diesen Menschen verlässt. Ist es das was dich interessiert?

?: Ähm. Ja einerseits, andererseits gibt es von ähm diese Räume (?) würde ich sagen... wie die Entfaltung von Metaebenen, das heißt, das wie weit durch diese Dialektik zwischen akustischen Klangtypen, Klangkategorien und den elektronischen Mitteln, wie weit darf ich äh im Endeffekt etwas weder akustisch noch elektronisch hören lassen. Das heißt etwas das eine Metaebene erreicht weil es ist mehr als die

Summierung der Elemente die in Fragen sind (?). Es geht nur nicht um äh um eine Meta-Instrument aufzubauen, eine Art von Meta-Cello, sondern diese Kategorien zu erreichen. Und man muss auch zurück zum großen Auseinandersetzung im Christentum gehen, weil bezüglich der Problematik der Transsubstantiation für eine Gruppe sagen wir, für eine Gemeinschaft ist oder ist, das Abendmahl, hat die Kommunion mit der Problematik der Transsubstantiation zu tun. Das heißt das Brot, der Wein werden Blut Christi und Laib Christi und für die anderen, für uns, für die evangelische Kirche das ist eine ... es gibt keine Transsubstantiation. Es geht mehr um die Ausdehnung einer anderen Kategorie von Präsenz und von Raum, von Zeit. Und das für war sehr inspirierender als mit der Kategorie in diesem Stück, weil auch Michael Caspar ist auch Gläubiger und wir haben auch sehr sehr viel über diese Problematik, also ich habe das Glück mit dem Ensemble seit vielen Jahren arbeiten zu dürfen, darüber gesprochen und äh es war eine wichtige Problematik.

Uli: Das heißt es ist für dich die Elektronik gar nicht so sehr ein Mittel neue Klangfarben, neue Klangnuancen, die man herausexperimentieren kann, das interessiert dich nicht so sehr, die Erweiterung des Klangmaterials sondern du willst damit eine Geschichte erzählen. Letzten Endes eine Geschichte die rund um die Geschichte des Abendmahls kreist.

?: Ja und auch paradoxerweise es ist auch total nicht mehr nötig, weil es wird nix ... selbstverständlich ist das Abendmahl eine Geschichte oder eine Legende für diejenigen die nicht daran glauben, aber immerhin eine Situation, die auch im Endeffekt a-narrativ oder nicht-narrativ ist. Es geht um die Ausdehnung einer anderen Kategorie von Präsenz die uns gegeben wurde, oder wird und äh, um die Entfaltung eines Zwischenraumes sowieso. Und das für mich, die Kategorie des Zwischenraum, als kompositorische Kategorie, ist die, würde ich sagen die Hauptkategorie, die ich erreichen möchte. Und die aus die... die Dialektik jetzt zwischen dem Solisten und der

elektronischen Situation ist äh wäre die optimale Lösung, oder ist die optimale Lösung versuchen das zu erreichen.

Uli: Jetzt noch eine letzte Frage. Du bist hier Dozent oder Master, in Meisterklasse...

?: Ja, Dozent

Uli: ... hier bei dieser Veranstaltung. Was machst du hier genau?

?: Oh, es geht mit den jungen Komponistinnen und Komponisten äh um Austausch, um, es geht um, ja um die Problematik, um zwei Kategorien einerseits die Problematik 'Komponieren als Selbstentdeckung' und das 'Komponieren als Individualisierung'. Und ich bemühe mich äh darum mit auszutauschen, vielleicht andere Perspektiven in den Werken oder Konzepten, Ideen so zuherauszufinden und äh... Aber das ist natürlich ein sehr, eine besondere und sehr luxuriöse Situation hier das erleben zu dürfen. Weil gestern haben wir ein Workshop zum Beispiel über „A Pierre“ von Luigi Nono gehabt und mit dem Solisten, der das uraufgeführt hat, mit dem Team natürlich, ?-studio, wo das Werk entwickelt wurde und es ist, es hilft auch bei den Austauschen. Und äh, aber das ist, wie gesagt für die, für alle Komponistinnen und Komponisten ist die Kategorie, sind die Kategorien der Selbstentdeckung und der Individualisierung eine riesige Herausforderung. Ob Dozent oder nicht Dozent, das spielt keine, keine große Rolle im Endeffekt.

Uli: Dankeschön.

Uli und Arwi /Mark Armanini:

Uli: It was a strange idea, that certainly Bach studied the music of Palästina, or Vivaldi transcribed it and so... the composers knew what their forefathers did. But the audience was not interested in that, that stuff.

A: But they related to that. No?.

Uli: Well they just listened to the music that was played. And played was the music of the living composers as the composers were the interpreters at the same time and now we are...

(Lachen)

Arwi you're a composer and a interpreter at the same time?

A: Ja, where I come from äh musical tradition of Persia, of persian music. And in that tradition, when I started to play music äh I was, seriously from 11 years old, and from the very first moments I wanted to compose. I wanted to ... the concept of composition wasn't the same then today, but I wanted to create, I wanted to play something that I have in my mind, in my heart. I didn't want just to play tunes for learning an instrument. So...

Uli: You're playing a plucked instrument?

A: Ja, I play Sithar (?). Persian plucked instrument. So from the first moments I felt that this instrument and this music is about creating music, is not about repeating the same things and is the same music. Even though this musical tradition is a very strong tradition that for beginning to learn this music you have to learn by heart more than 300 melody patterns and you have to understand exactly ...well their functioning, the the...modes and how they relate. So you have to copy and copy and to learn many things by heart, but at the same time ähm this musical traditions are alive, are ... this are not frozen music that they can defrozen to eat. It's a continuing musical tradition and evolute... they pass through evolution through different musicians, composers. Again, composers are usually the same people then players.

Uli: So you came here to Amsterdam and your playing, your interpreter within the Atlas Ensemble?

A: Yes I play with Atlas.

Uli: At the same time you are a composer.

A: This year I didn't compose any pieces...

Uli: But the last years?

A: Ja, I used to do.

Uli: Ok. And at the same time you are interested in electronics? Or not?

A: Yes I'm interested into electronics. And I take electronics as ... it's just different vocabulary, that's... again... it's a part of the language, musical language. And it's just another... for me when I work with electronics I see the electronics just as a colleague. Sometimes even it's simpler to work with electronics, when there is interaction, when there is live treatments, live treatments with a player, because you are interacting. With a composer everything is written, but with electronics there is ... there is possibility of some interaction with the guy who is on the board and we are creating for example tonight a piece with a composer, and she composed a band, and the parts of her and I composed the parts that I play. So we composed it together. And ähm.... again for me is... electronic music, contemporary music versus traditional, slash traditional music, all this music have some... very,...something in common and it's the fact of creating music as a player, improviser, a composer, we all want to create sounds, create music. And we have just to dialogue and to understand each other more and to understand each others languages, in order to ... to dialogue well.

Uli: How did the Atlas Festival or Academy changed your attitude to music? What you estimate as music and did it some impact in making music in your own country, you're coming from? Is it Iran or?

A: Iran, yes. For sure, for sure, because again it's a challenge... it's a matter of meeting different ideas, meeting different people with different ideas, with different aesthetics and for sure the aesthetics of persian classic or traditional music is not the same then contemporary music. Even in contemporary music today there is so many infinite possibilities and different aesthetics and different genres and different approaches. But again, one by one working with a composer as a performer coming from different tradition, from Iran, from India, from China, from Turkey, from Libanon, each of us we have ähm a way of listening to the music and way of, ja, living with the music. And we have just to exchange those ideas with the composers, to try to

understand each other better. And for sure in this musical traditions also we need, there is always a need of new materials, new ideas and exchanging with composers it's, it gives a lot of ideas, it gives a lot of... and it opens many new doors for... it opened many new doors for me, since few years that I'm coming here. And those doors, we just open it here and then we have to pass through different passages, different process and different moments. And sometimes we arrive to something very good and sometimes it could suck. There is nothing and have to go back. So it's a way of... for me it's the same that... the way that we are living. We meet new people with new ideas, we exchange, we learn something. Sometimes we become good friends or this friendships give...

Uli: Could you describe one of your compositions that you made here, how you used the possibilities of the academy and the ensemble for your own composition?

A: Well, I started composition, so I'm a composer, a composer before. I compose many pieces in that genre before coming here, so that was very interesting for me Atlas Academy, the idea of the Atlas, because I used to search for this kind of music since many years. So ähm what I explored here was a...with ähm ...actually with some composers and some players to find äh new sounds, new possibilities on the instruments and sometimes new ways of improvising ähm basically I learned a lot actually from, from musicians and it gave also occasion to meet some new musicians and to... with many of them we have a very nice friendship, relationship and also as musicians we continue to play together out of the Atlas Academy. So ja, it just gave the occasion to meet new people and to learn from them as a composer, as a player, as a musician, as a person.

Uli: Ok, thank you, I think it's enough because we have to go down...

A: ...downstairs...ok Thank you...

Uli und Alister Saldur (?):

Uli: Ähm, meine erste Frage ist die Bitte, also ist eher eine Bitte, dich vorzustellen. Es gibt ein Stück, dass hier aufgeführt wird.

AS: Nein es gibt hier kein Stück von mir... also ich bin hier wegen dem Matrix Kurs, dem Matrix 12 vom Experimentalstudio. Aber ich, wenn ich mich vorstellen soll, dann: Ich heiße Alister Saldur (?) ich bin Komponist, auch Dirigent für neue Musik natürlich. Und ich wohne zur Zeit in London. Als ich studiert hab, hab ich bei James Dillon am Anfang studiert nachher bin ich nach Freiburg gegangen, um mit Matthias Spahlinger (?) zu studieren, weil ich der Leute vom ähm ähm des Institut für neue Musik Ensemble - ich hab ganz anderes Wort im Kopf, weil ich denke das auf englisch - ..ich hab das Ensemble geleitet, dann bin ich zurück nach London gekommen. Zwischendurch hab ich auch bei Experimentalstudio gearbeitet. Dann letztes Jahr war ich bei dem Matrix Kurs in Freiburg, dann bin ich zurückgekommen aus London. Ich fand es war ein sehr offene Atmosphär, es war anders als zum Beispiel Darmstadt, es war eine sehr schöne Austausch von Ideen und auch von Techniken und auch Denkweisen. Und ich durfte meine eigene Arbeit präsentieren, vorstellen und mein eigene Recherchen, ich mach zur Zeit ein Doktorat in elektroakustische Komposition in Goldsmith College in London wo ich dort auch Komposition unterrichte. Dann bin ich zurückgekommen äh eigentlich wegen, weil ich wollte quasi auch meine eigene Ideen vorstellen, aber auch gleichzeitig die Ideen von anderen. Ich wusste nicht, dass dies, ich wusste nichts von dem Atlas Academy, also, zu meiner Schande eigentlich. Es war meine Verlust, dass ich das nicht wusste, äh und als ich diese Idee dann ein bißchen drüber gelesen hab in den Wochen vor der Kurs angefangen hat, hat mir das total gefallen. Ich fand das äh sehr interessant und aber ich war auch etwas skeptisch, weil ähm oft ist das was passiert ist, wenn man mit Instrumenten oder mit Musikern, die aus anderen Ländern, wie wie Iran oder Aserbaidshan oder Armenien, die wir gestern Abend gehört haben, dann hab ich den Verdacht es könnte etwas arg

exotisch da sein, wo es es mach... markiert alle Kästchen, alle Fragezeichen und äh es wird sehr unterstützt, aber eigentlich das was eigentlich passiert ist doch, dass europäische Musik gespielt wird mit Instrumenten, die aus anderen Kulturen herkommen. Und es kommt... bei dem Konzert gestern Abend ähm hat mir nicht alle Stücke gefallen ähm aber die Ansatz, die ich gesehen hab äh und ich glaube es kommt wirklich auf den Ansatz drauf an, mehr ein bißchen als auf den Ergebnis... Die Ansätze die ich dort gehört hab waren schon sehr... recht interessant und auch sehr aufschlussreich. Aufschlussreich weil da... das was ich hier gesehen hab ist dass ähm es ging um Kommunikation unter Leute die äh extrem spezialisiert sind, die aus Armenien, Aserbaidshan usw andere Kulturen herkommen, östliche Kulturen und ähm von Komponisten, die eine sozusagen eine europäische ähm Ausbildung, musikalische Ausbildung gekriegt haben. Und äh das was passiert ist die Kommunikation unter den Leuten und die Spezialisierung miteinander geteilt haben. Äh und zweitens eine recht intensive Kollaboration äh. Und die Ergebnisse sind gestern Abend gespielt worden. Nur ich denke, dass diese, die outcomes, was würde das... nicht Ergebnisse, sondern das was dabei rauskommt das das darüber hinaus dann kommt ähm ist das ähm die Arbeiten auch das Nachfragen nach `Wie denke ich als sozusagen ein Komponist der diese Ausbildung gehabt hat´ und ich hab mit diese Musiker gearbeitet, weil... wie denke ich und wie hat dieses diese Kollaboration, diese Zusammenarbeit dann mein Denken dann hinterfragt hier. Ähm was macht das mit mir aus? Ich denke da ich mit den vielen Komponisten geredet hab die Stücke heute Abend kommen auch von gestern Abend, denn ich denke es gibt schon sehr krasse Änderungen in deren Denkweise. Weil ich hab so ein bißchen nachgefragt wie denkst du über das Stück, wie hast du das geplant gedacht usw. Und was ist hier passiert? Hast du einfach die Noten einfach gegeben und dann ihr habt gewartet bei der Probe zu wissen wie sie das spielen können oder nicht. Und die haben gemeint Nein es war ganz anders. Es war eine richtige Austausch und eine Kollaboration und wir haben gesehen was die Begrenzungen war in die erste Probe, wir haben gesehen, was da möglich ist und eigentlich das hat die das hat die Partituren dann geändert. Ähm also ich rede über ein Kurs die ich gar nicht mitgemacht hab, als ich, ich bin eigentlich hier für den Matrix Kurs beim Experimentalstudio.

Uli: Was ist da passiert?

AS: Ich weiß nicht ob alles relevant war, was ich gesagt hab.

Uli: Nee, was ist... das war alles..

...

Uli: Ja, aber die Frage ist dann da doch auch: Was sollte bei den Komponisten passieren? Also ähm warum soll ein Europäer nicht Europäer bleiben? Ja... oder was soll dabei herauskommen? Eine eine Kultur des gegenseitigen Zuhörens aber auch eine wo äh man von jeder Kultur ein bißchen was nehmen kann? Also ich ... verstehst du die Frage in welche Richtung das ginge? Also du hast jetzt gelobt, dass die Komponisten nicht aus einer europäischen Perspektive kommen und sich nur die Klänge nehmen und das aber auf ne europäische Weise zusammen äh montieren wieder. Sondern der nächste Schritt ist der.. man hört sich doch tatsächlich zu, man nimmt sich ernst man geht auf die Eigenheiten jeden besonderen Instrumentes ein. Äh.... in welche Richtung geht das? Was ist da die... die, deine Vorstellung, was dabei herauskommen könnte?

AS: Mmh, die Frage ist total komplex. Äh, ich denke äh du redest von, die ganze Zeit von die, das Auseinandersetzen, der Auseinandersetzung mit diesem bestimmten Instrument. Ähm das ist das, diese Instrument sozusagen hinterfragt, wenn nicht der Komponist selber äh, aber ich hab das einfach nur gesehen und mit recht vielen geredet und ich hab so nach und nach... am Anfang war ich wirklich etwas zynisch, ich hab gedacht, das ist einfach äh `wir lieben uns alle´ und `wir sind alle aus verschiedene Kulturen´ und wir machen Musik und es gibt, am Ende gibts ein Konzert und man und und es wird alles fantastisch sein... Aber nein, es... es gibt ein Konzert, es war fantastisch, Ja!... aber man sieht, das es die Ergebnis von ein

Prozess war. Und diese Prozess ist, ja ok äh man lernt anderen Instrumenten kennen, aber man lernt auch den Mensch, die diesen äh äh kennen, die diesen Instrument dann spielt. Und auch die verschiedene Wertesystem, die auch... die kulturell äh gelernt sind ähm von diesem Mensch ähm, der dieses oriente Stück spielt, und man sieht hier ähm, und das haben fast alle gesagt, die meisten von den, eigentlich alle von den Musikern, die aus östliche Kulturen gekommen sind, aus China oder... aus dem Mittelosten, haben recht schnell begriffen, was in den Partituren los ist und wie man das überhaupt spielen soll und auch was der Geist in diese Stück hätte sein können. Nur ich glaube ähm das was prozesshaft und das was schön war bei der Zusammenarbeit, also von dem wie ich dann mit dem geredet hab, war das äh sehr sehr viele andere Möglichkeiten waren schon präsentiert ähm vielleicht über, wie diesen Musikern gesagt haben „Ja ich verstehe das, aber es könnte auch anders gehen“ und vielleicht wir reden ein bißchen darüber. Äh ... es ist eine etwas lange...längere Prozess, denke ich, das äh passiert nicht von eine Nacht ... äh ein Tag zum nächsten, etwas ist passiert über Kommunikation, Konversation ähm und Fragen. Und auch, ja sogar man kann auch sagen, die Fragen die ich stelle an dich als Musiker sagt mehr als... es kann sein, dass dieses...das sehr sehr gut beantworten kannst... aber es sagt mehr über mich als derjenige der fragt, als das was ich da unbedingt höre. Und ich denke, dass die Musiker haben... also ich hab das auch gehört... viele Fragen gestellt und äh plötzlich diese Fragen drehen ein bißchen die ästhetischen Interessen von diesem Stück. Ich denke das es wichtig ist, weil - wir kommen auf das ursprüngliche Frage - ich denke das es wichtig ist, weil ähm da haben wir Beispiele sozusagen von Menschen, und wir können das ja auch europäische Komponisten nennen, wenn wir das unbedingt wollen, aber wir haben Beispiele von Menschen, die ein etwas... ein gewisse Prozess gemacht haben, die sich aber ändern. Ich denke wenn ich sag: Ja ich bin Komponist und Dirigent, also ich bin... dann ist es alles gut und usw und jeder weiß was damit gemeint ist, oder hoffentlich weiß jeder, aber ich denke viel wichtiger für mich persönlich ist, dass ähm ich bleibe nicht an derselben Ort ästhetisch, dass ich ähm ähm mich interessiert es dann einen anderen Mensch zu sein ähm durch einen Kunstwerk und durch die Arbeit mit einem... mit

Kunst. Das ist das.. das ist für mich extremst wichtig. Sonst macht das Kunst... Kunstmachen überhaupt gar keinen Sinn.

Uli: Gilt das gleiche um auf dieses Thema zu kommen, um das es mir ja im wesentlichen geht auch für die Arbeit, oder die Zusammenarbeit mit dem Experimentalstudio? Äh welche Rolle spielt das Experimentalstudio äh innerhalb dieser Veranstaltung des Atlas Ensembles?

AS: Ja, das weiß ich nicht so. Weil ich mein, ich denke das... von dem was ich gehört habe, ich hab da nichts so dermaßen hinterfragt äh hinterfragt, aber ich denke die, ja ich kann da nur etwas vermuten, dass die Rolle die sie da spielen ist wieder eine Kollaboration, die zeigen die Kultur, die ähm gewachsen ist bei dem Experimentalstudio, weil die haben auch ihre ...das ist zwar ganz oben auf dem SWR, in dem SWR Gebäude in Freiburg ähm in der Mitte von Freiburg und die Gefahr ist es, da gibt es... ja es ist ein schöne ... Studios gibt, die total schön ausgestattet sind, aber die sagen nichts zu dem Äußeren, zum Außenwelt. Und jetzt wäre die Gelegenheit sich zu zeigen und auch eine kreative Aus... kreative ähm Auseinandersetzung zu machen, damit, damit da etwas ja anderes dabei rauskommt. Das ist... das war Scheiße, sorry.

Uli: Aber du hast doch die Kurse hier besucht von Matrix?

AS: Ja...

Uli: Was haben die hier gemacht?

AS: Ähm, also die Matrix, von den Matrix Kursen es waren ähm äh mehr ähm wir haben gesehen die Forschung die jede Mitglied von dem Experimentalstudio machen, äh zum Beispiel das... Reinhold macht mehr mit Improvisationen und auch mit Circuitbending, das der Michael ähm einem Instrument gebaut hat mit nem Geigenbogen usw. Aber eigentlich viel mehr das was wir gesehen haben sind eigene Präsentationen von Komponisten, die ihre Stücke präsentieren, es wird darüber geredet ähm und jemand leitet das, entweder Detlef Heusinger oder Fabio Nieder oder Daniel Peter Biro. Ähm und das ist eigentlich das was passiert ist, dass durch die Konversationen und Diskussionen ähm, dann reden wir über unsere Arbeit und hinterfragen, was derjenige dabei ausgedacht hat.

Uli: Die Veranstaltung heißt ja auch Matrix, also Matrix ist ja so etwas wie eine grundlegende Struktur, auf der etwas anderes aufsetzt. Also eine Mutterstruktur, ein Mutterboden. Ähm Ist die Elektronik in der ..., in der Zusammenarbeit mit den traditionellen Instrumenten, will die so etwas wie eine Matrix sein, in der sich die äh traditionelle Musik einfügt? Oder wie ist das gedacht, was meinst du?

AS: Was heißt traditionelle Musik?

Uli: Die traditionellen Instrumente meinte ich, nicht die traditionelle Musik.

AS: Ja...

Uli: Also wo ist die Matrix?

AS: Äh... in dem äh... in der Benutzung von elektronischen Instrumenten oder elektronischen Mitteln, dann ähm ist man gezwungen ähm quasi mit einem gewissen... mit verschiedenen oder

ein gewissen Interface äh zu arbeiten. Also der Interface macht das schon alles aus. Ähm weil man muss einfach nur jemand wissen, was will ich damit überhaupt machen? Es ist eine interessante Frage, weil ich hab mich nicht damit beschäftigt, aber ich sehe das es gibt eine Aufführung von „Critical Barn“ von James Telling (?) mit Streichinstrumente, die nicht unbedingt Geigen oder Celli sind, sondern mit äh den Streichinstrumenten, die aus China herkommen oder woanders. Ähm und ja ich bin gespannt zu wissen, was der Ergebnis ist. Ähm aber wo die Matrix ist ähm... wird immer von Stück zu Stück anders, denke ich ähm vielleicht es kommt drauf an... Ich weiß nicht wie man das beantworten kann.

Uli: Ja, ich auch nicht, deswegen hab ich mich das gefragt, ja. Nein, nein ich mein die Matrix für das traditionelle Orchester ist eine bestimmte Art zu stimmen, ein bestimmtes rhythmisches Muster, die Partituren, so wie sie, ne, also die Art und Weise Partituren zu schreiben, das es einen Dirigenten gibt, das es einen Konzertsaal gibt usw.. Also da kann man sagen so was sich bis Schönberg oder Ligeti meinetwegen oder auch Stockhausen, naja da schon nicht mehr, abspielt, hat eine Matrix. So das ist die Matrix der europäischen Kunstmusik.

AS: Hmmh...

Uli: Und das was hier ja stattfindet, glaube ich, jetzt im Atlas Ensemble, ist dass man versucht diese Matrix zu verlassen und nach neuen Wegen sucht, wie man außerhalb der Matrix sich dennoch verständigen kann. Was ein, ein logisches Problem ist, ne, also man muss eine neue Sprache sowohl erfinden wie auch sprechen, so dass man sich versteht.(Lacht) Aber genau deswegen hat mich der Begriff Matrix erstaunt, weil ist die Matrix da oder wird sie gesucht?

AS: Äh, ich denke es wird gesucht. Es ist... ok, es gibt schon einen. Das ist das, ja, das gelernte Können, das gelernte Können mit diesen hochkomplexen elektronischen Instrumenten, dem Mischpult zum Beispiel oder Computer oder beim Maxpult (?) meinetwegen oder die Mikrophone und Kabel und wie man überhaupt in eine Probe arbeitet, wenn man elektronischen Mitteln zur Verfügung hat. Ähm ... und ich denke es müsste auf jeden Fall gefunden werden. Es gibt das schon, gibt's schon, das was sie schon können, die Experimentalstudio, nur ähm da die Instrumente etwas anders sind, dann müssen sie etwas anders mikrophoniert werden oder wenn es auch Klangverarbeitung gibt, da muss man auf jeden Fall auf die Befindlichkeiten dieses bestimmten Klanges dann... darauf reagieren, etwas da überhaupt zu machen, damit es nicht nach Mickey Mouse oder billiges Radio klingt ... Und ja, die Matrix ist, denke ich, ist etwas was gefunden werden muss und wenn es nicht gesucht wird, dann wird es nur schlecht.

Uli: Ja das ist immer ... die Frage die wir schonmal hatten, ich hab mit Frank auch drüber geredet, es gibt soviel Möglichkeiten, gerade wenn man jetzt alle Instrumente der Welt zur Verfügung hat und alle Kulturen. Dann könnte man auch sagen: Ups... also ich nehm ein bißchen von da, ich nehm ein bißchen von da... Genau das, was du vorhin erzählt hast. Und die Elektronik bietet es ... hat das gleiche Problem, also es gibt alle Möglichkeiten.

AS: Ja ok, das ist ... ok, jetzt habe ich etwas mehr, was vielleicht wie ein Antwort aussieht, aber.... Ähm, sei nicht zu gespannt. Ich denke das Problem, das Problem mit den digitalen Instrumenten, ist dass meistens, - meistens ist das so, es ist nicht wirklich die ganze Zeit, meistens ist es so, als akustischer Komponist man kommt von ähm ein ein sehr sozusagen einfacheren Mechanismus und man schafft als Komponist, oder man kreiert etwas, was sehr komplex ist. Und von den digitalen, mit den digitalen Mitteln, kommt man von einem recht komplexen Mechanismus, wie ein Computer oder Mischpult oder was weiß ich und man schafft etwas was ähm ähm

concise, oder schlicht werden muss, oder einfach werden muss. Damit es überhaupt klingt. Wenn man von hier und da und von was weiß ich noch dann äh, so so zieht, dann wird man einfach in die Ewigkeit daran arbeiten, damit es überhaupt funktioniert. Das heißt es wird mit den digitalen Mitteln, ist man gezwungen, wirklich Instrumenten zu bauen. Ok ich kann wieder der der berühmte Spruch von Helmut Lachenmann dann wieder erwähnen, dass „Komponieren heißt ein Instrument zu bauen“. Er hat es gemeint für... natürlich als ein precompositional Programm für Komponisten für die akustische Musik. Aber ich denke man kann das genau so sagen für die elektronischen Komponisten. Wir machen es eigentlich die ganze Zeit, wir bauen Instrumente ,nur in dem bestimmen, was ein digitales Instrument überhaupt sein kann oder ist, das betrifft eigentlich meine Arbeit, ist in dem Moment wo man etwas bestimmt, bestimmt man auf eine ganz permanente Weise, wie das Stück überhaupt aussehen wird und wie das Stück überhaupt komponiert werden, werden kann. Pierre Schäfer hat so genannt, dass „Wir sind gefangen von unseren Instrumenten, vielmehr als wir wissen“. Und ich denke, dass ähm das ist eigentlich genau das Problem, dieses Fangen von einem Instrument bestimmt, wie ich da, wie ich über dieses Instrument denken kann und auch dafür komponieren kann. Und zu sagen: Ja ich nehme ein bißchen von dem und das und das nächste, dann das was dabei rauskommt ist einfach so ein Mischmasch aus beliebigen Kleineffekten, die, zumindest ich, nicht hören will.

Uli: Ok, ...

AS: Also ich finde es geht eigentlich vielleicht der Matrix geht wirklich um das was der Fokus ist in jedem von den Stück, Stücken. Und das Problem die sich stellt ist zu finden, wo liegt der Fokus von diesem? Ich weiß nicht, ob das zu abstrakt ist, aber aber so seh ich das.

Uli: Ok Danke.

FS: Kann ich noch eine Frage stellen?

Uli: Ja klar.

FS: Kannst du bitte nach Uli antworten...

FS: Kannst du dir vorstellen, dass der Gebrauch von den traditionellen Instrumenten hier im Atlas Ensemble, die eine lange Vergangenheit haben im Stande sein könnte das digitale zu humanisieren? Wieder zurückzubringen zu uns, zu unserer Natur.

AS: Entschuldigung können sie das nochmal sagen?

FS: Das die Moderne die digital sich anlehnt an die sehr alte Traditionen in der Welt, also nicht die Geige jetzt, nicht unsere europäischen Instrumente aber die anderen Kulturen, wo vielleicht die Instrumente noch viel älter sind als unsere Instrumente. Weil, die Uut ist ein Urinstrument, da kommen all die anderen Instrumente her, die ? Könnte es sein, wenn digital sich anlegt mit die Instrumenten, das da irgendwie wieder ein humanen Herzen gefunden wird von uns selber und nicht nur von Elektronen?

AS: Mmh? Natürlich denke ich, dass die sozusagen die Humanität, wie man das noch benennen kann ähm gefunden werden kann. Das Problem mit den traditionellen Instrumenten ist dass, die sind schon extremst viel älter, so mehrere tausend Jahre alt, die Kulturen und die die, die Musik, die gespielt wird ist mehrere tausend Jahre alt auch. Man könnte auch meinen, dass die Musiker, die das gelernt haben, die

das durch oral training gelernt haben ähm haben viel mehr, sind uns viel mehr Zeit voraus. Und haben von die Subtilitäten und Feinheiten und Nuancen und Nuancen der, sozusagen der menschliche Geist gefunden durch diese...der Vorteil der Zeit. Die digitale Kunst oder die digitale neue Musik ähm ist noch ein sehr junge Kunst. Das haben wir gehört bei den Kursen. Es ist ein sehr junge Kunst. Wir brauchen noch Zeit, aber es ist notwendig das wir trotzdem suchen, dass wir trotzdem äh die Auseinandersetzungen suchen. Ähm... es wird möglich sein ähm dieses...was sozusagen das was durch ... das was verloren wurde äh als die elektronische Musik gewechselt hat von dem analogen Techniken zu den digitalen Techniken ähm wurde extremst viel verloren, weil der analog kontinuierlich ist und der digital Kunst nicht kontinuierlich ist und da wurde extremst viel verloren denk ich, auch in der Qualität des Klanges. Und ähm mit diesen hochteuren Instrumenten, wie ein Computer oder ein Mischpult oder auch ein Saal, weil man spielt nicht nur mit dem Mischpult und den Lautsprechern, man muss auch mit dem Saal auch als Klangkörper auch vertsehen und darauf reagieren. Ähm ...wird man näherkommen, aber ich denke ähm Ich weiß nicht ob das...

Uli und Lauren Redhead (?)

Uli: Ja... first off all, as I told you. I don`t know nothing about you. What`s the reason why you are here? Are you a composer yourself?

Lauren Redhead : Yes, ähm at the moment I live in the UK and I heard from some people who been to the Matrix last year, that they enjoyed the experience, that they thought it was quite a productive week, so then they recommended it to look out to applie this time and ähm I saw it was in Warsaw as well, where I`ve never been before, so

there`s two reasons and I just thought ... well I feel quite open minded and I`d like to see what the discussion is about and what will happen during the week. So those are the reasons really that I`ve come here.

Uli: So you especially interested in electroacoustic music?

LR: Ähm, at the moment a lot of my practice is using fixed media, so tape and prepared samples and also different kinds of hardware as well. So different ways that you can actually play the electronics back. Maybe that`s not kind of traditional speaker, and popps (?) quite lowfigh technology and whats the consequence of that? So I`m interested in that kind of electronics and then maybe just from a listener point of view as well I`m interested in hearing music with live electronics as well.

Uli: Ok, this Matrix and this masterclasses and the whole event here is organized by the Experimentalstudio, which has a special history. Do you enjoy that, that there is an institution that has this background?

LR: I think it`s a very special perspective that they have on particularly music of Luigi Nono, that we`ve benn talking about, but also the music of that period, because their understanding of the music is from the point of view how it was made, then the experiments that the composer did iun the studio and say for example last night we were trying to recreate some of those experiments to understand how it was that Luigi Nono came to write those pieces. And I think that`s a different of thinking about this music, the way of approaching it and look at the score and I`m trying to understand what the message of the piece is. So its really interesting to have that different perspective and helps understand what was going on at the time, musically, from the point of view of the people who were, who were there. So I think that is kind of quite a special perspective and its quite an interesting thing

to take part in those discussions. Maybe it makes you question your own work and your own processes as well and to see is it similar or different and how can you benefit from that way of thinking about music as well.

Uli: Do you think about it, how I can benefit? What kind of benefits you take with you , you think? In a bad and a wonderful way, so both black and white.

LR: Yes, ähm...

Uli: ...both sides.

LR: I think it's different ways to think about music and to think about practice as well, to think about what is it your actually doing when you're a composer, because its not just the a a simple question of I decided to write a piece and then you write it and then its performed, but you're trying to achieve something and you've got questions and maybe you're thinking about it in one way and then you can come here and show your work and hear, how do other people approach the work that you've done or how do they hear it or even did you start from a certain point and you're asking a certain question, but maybe you could have asked it in a different way or try to work it out in a different way. So hearing those perspectives is important because ... you're not on a kind of singular journey, but you've got all these other influences that can help you to improve and also to maybe just take some different direction. So I think that's the really positive point. Ähm ... And then I don't know what's the negative point, but I think it's quite difficult to hear all of this information and everybody's work and all of these different opinions for 5 days, it's a lot of information. So I think there's also the challenge of making sense of that and of the weekend away, that it's gonna have a positive impact on your work, when you go away from here.

Uli: So there's a circus going round in your head now?

LR: Yes, exactly, lots of thoughts and lots of things to think about and work through, so maybe it's a process that has to continue after this week as well.

Uli: But the electroacoustic techniques in general, what do you they mean for you? Why are they interesting for you? Is there a special approach for your own? What only can be done by electronics and not by a cello or a singer...

LR: I think for a lot of composers of my generation often we think of electronics as it's being... it's another instrument, it's on the same level as cello or an ensemble or an orchestra because for us it's almost always been there and it's almost always been accessible because we all have computers and we all have kind of access to some kind of technology which... you know, for Nono it's not the case that it's just there and you can use it. So maybe I think what you can take away from the Matrix is actually to think about those techniques in a more differentiated way, because ähm, because it's not something that you just take for granted, that is there. And so I think for me, maybe now I want to think about electronics in a more specific way, as more than just another instrument and another sound, but as something that has its kind of own history, within contemporary music and what can the history mean in terms of the electronics as well as in terms of the sound that the electronics make.

Uli: Ok, so if you compose for a violin then the violin itself has already a meaning ...

LR: Yes.

Uli: ... and the violin itself it is half of the composition...

LR: Exactly.

Uli: ... so that decision to choose the violin and to choose the electronics is as well half of the composition.

LR: I think so. I think that is kind of what we've spoken about this week yes, and I think lots of composers will say "Oh the piano has a history, it's a real problem to deal with" or the orchestra has a history that's a real problem to deal with and you have to spent time thinking about that and perhaps what we talked about this week is a, you know electronics has a history as well that perhaps as composers we should be thinking about. The sort of histiografie of electronics as an instrument as well as the sound that they make.

Uli: But to use that kind of intstrument is a studio like the one in Freiburg necessary? As the techniques get smaller and smaller, so one day you will be able to program the same effects they do on your mobile.

LR: Potentially yes! Ähm I think what the studio has to offer is the expertise and the kind of understanding of electronic music in a way that is not about composition, but maybe about performance and about how those pieces have been shown in Europe and ... and that's kind of a special kind of expertise as well that... it's not easy to find. And I

think who say ...that they work with their equipment day in and day out and obviously they still have fantastic equipment that's beyond what most people will afford in their homes. They've got special equipment there but they also got special expertise and I think that that's the reason that we still have those studios, because people won't have that kind of interaction in their work rather than just kind of keeping it within their computer at home.

Uli: So could you..., last question, could you please just, what is your name and what you're doing and where your coming from. So "I am..." and "I'm coming from" and I'm studying..." so I'm a composer (?), so some self... a self presentation.

LR: Ja...my name is Lauren Redhead (?), I'm from the UK, at the moment I live in Surrey and I teach composition at the University of Surrey and as a composers I'm primarily coming from an acoustic background, but at the moment I'm also creating soundart or installations and really thinking about different ways that we can show contemporary music outside of the concert hall in my practice.

Uli: Ok, Thank you.

LR: Thank you.

Uli und Jamilla Jazylbekova:

Uli: Ist es einfach nur rein mehr als? Oder willst du damit eine Geschichte erzählen, die du mit Akustik nicht erzählen kannst?

?: Es ist sowieso bei jeder Besetzung, ob es für Gesang ist, ein kleines Ensemble, ein größeres Ensemble, ein Orchester, es verändert sich die Situation komplett und wenn wir jedes mal etwas anderes erzählen mit diesen Möglichkeiten, das äh... und auch Instrumente untereinander haben ganz andere Verhältnisse als die gleichen Instrumente zum Beispiel in Orchestersituation oder als in die Kammermusik oder als im Duo. Es ergibt sich immer neue Situation, es reizt mich jedes mal diese Situationen auszuprobieren. Ich hatte äh, mein Stück heißt „Sog“ und in dem Stück wollt ich auch das elektronische Part oder die Klang, dass der im Raum entsteht, das es auch quasi das... so einsaugt. Weil das...

(Ton weg)

Uli: ...Komponenten zusammen. Also wo fängt man so was eigentlich an? Gehst du da zuerst ins Studio und probierst Sachen aus und notierst dir das und gehst dann nach Hause und schreibst ein bisschen für die Instrumente und dann kommen Instrumente ins Studio und dann probierst du das zusammen aus ... also wie geht das von der Reihenfolge her?

?: Ja das ist schon gegenseitiges Beeinflussen. Es ist immer im... Imagination spielt natürlich große Rolle, auch bei Orchester ich kann auch nicht täglich ausprobieren, wie das klingt also äh, quasi auch für

alle Besetzungen muss ich mir sehr viel schon im Kopf vorstellen wie das klingen wird und....

Uli: ...du weißt, dass wir anfangen ohne dass meine Frage...

?: ...,dass ich wiederhole oder?

Uli: Ja, nein einfach auf die...

?: ...direkter am Antworten?

Uli: Ich stell dir die Frage einfach noch mal am besten. Wie geht man vor um ein solches Stück zu komponieren mit einem elektroakustischen Studio?

?: Ja man...

(Telefon klingelt)

...

Uli: Ich stell die Frage noch mal... Wie funktioniert es rein handwerklich, von der Reihenfolge her, so ein Stück zu komponieren?

?: In diesem Fall, jetzt ganz konkret... zuerst hat man Idee für das Stück, hat man schon ein Plan für das Stück, was in dem Stück passieren sollte, welche Rolle auch die Elektronik spielen sollte, sollte man schon vorher sich überlegen....

Kann ich noch mal?

Uli: Soll ich noch mal? Welche Reihenfolge hat das? Wie komponiert man so ein Werk mit elektroakustischer Unterstützung? Wie muss man sich das vorstellen, rein handwerklich?

?: Zuerst hat man ein Konzept für das ganze... für das Stück und dann kann man... dann war ich Studio, jetzt konkret in Freiburg, da hat man... da lehrt man auch sehr viel, da haben sie mir auch Möglichkeit gezeigt, wie meine Idee jetzt in dem Stück umgesetzt werden könnten, elektronisch, mit den Geräten, die in Freiburg sind. Und dann gabs eine Phase, dass ich dann weiter an dem Stück gearbeitet habe, schon mit dem Kenntnis was ich jetzt konkret umsetzen kann. Dann kam ich wieder und wir haben das quasi das Stück beendet da. So dass, ...es ist schon gut so eine Idee zu haben, welche Rolle wird die Elektronik in dem Stück spielen. Dann andererseits die Leute im elektronische Studio beeinflussen mich auch durch deren Idee und es ist so eine gegenseitige Befruchtung sozusagen.

Uli: Kannst du das konkretisieren? Also was war die Idee am Anfang und welchen Einfluss gab es zum Beispiel?

?: Zum Beispiel, jetzt, so ganz... nehm ich so ein Aspekt, zum Beispiel Arbeit mit der Stimme. Ich wollte das man ganz genau in der Stimme was.. in den Körper der Stimme geht, man... es gibt Klänge, die sind für/von meine Stimm aufgenommen, das sieht man beim einatmen, das eigentlich man macht das nicht oft,... und da könnten wir verschiedene Veränderungen in der Stimme vornehmen. Und da haben wir ganz genau das getestet, zum Beispiel, weil da gibt's Geräte, es gibt alle mögliche Lautsprecher und die Geräte mit denen..

mit deren Hilfe diese Veränderungen vornehmen kann. Und dann gabs so einige Aspekte das zum Beispiel wir von diese eine Stimme quasi, die quasi alles in sich so einsaugt, wie wir das in dem Raum sein, das es auch räumlich sich ändert. Da haben wir auch gedacht, wie geht es zum Beispiel über die Lautsprecher. Welche Veränderungen da sein werden, das ist schon ganz konkrete technische Aufgaben, da muss ich schon mit Leuten aus dem Studio arbeiten. Das sind auch sehr erfahrene Leute, die können mir sagen auch, das in dem Fall man könnte das so und so lösen, aber das ist, meine Idee, die ich umsetzen möchte. Und da gibt's andererseits technische Seite, wie man sagt so könnte man das machen. Oder manchmal man kann man einiges nicht machen. Jedenfalls so geht es. Es ist immer glaub ich äh, egal wofür du arbeitest, es gibt immer so eine Prozess der Materialisierung der Idee. Weißt du, wenn du näher und näher kommst, dann schreibst du die Worte oder die Noten, das wird schon konkreter als jetzt dieser abstrakte Wie komm ich klar jetzt mit diesem materiellen Umständen? Oder konkreten jetzt Umständen. Konkrete Instrumente und technische Möglichkeiten.

Uli: Konzentriert sich das dann nur auf die Stimme, weil die eine Sängerin kann man leicht in ein Studio bringen, oder kommt dann auch ein kleines Ensemble zum Beispiel in das Studio?

?: Nee, das war äh, das gilt natürlich für alle Instrumente, aber für die Stimme war das besonders, weil vieles konnte ich selbst aufnehmen, oder von meine Stimme oder von meinem Körper sozusagen, deswegen das ist, dann konnte man viel mehr mit der Stimme auch arbeiten. Da ...an deren Klangfarben, aber was das Räumliche beinhaltet oder die Farben der Instrumente das ist natürlich wird das auch gearbeitet. Das kann man einfach nicht wirklich so ausprobieren wie meine Stimme.

(Telefon klingelt)

...

Ich habe jetzt konkret über die Stimme gesprochen, weil vieles habe ich selbst, quasi mit meiner Stimme ausprobiert oder mit meinem Körper, mit vielen Atemgeräuschen, deswegen konnte man das lange aufnehmen und lange ausprobieren. Das ganze Ensemble kann man nicht täglich zur Verfügung haben, deswegen das geht nicht, aber konzeptuell denkt man natürlich daran. Oder man kann einige Klänge von den Instrumenten aufnehmen, aber jetzt nicht so reichhaltig so wie ich selbst zur Verfügung stehe sozusagen mit der Stimme. Andererseits in dem Stück spielt die Stimme auch besondere Rolle, nicht als Solistin sondern als auch Klangfarbe, die das Stück auch dominiert quasi, weil diese Stück wurde geschrieben in eine Reihe von Stücken, die Detlef Heusinger aus Experimentalstudio inszeniert hat, das ist Projekt heißt Nono (?), von seinem Zyklus (?), und ich habe, und das ist auch für Sängerin und auch die gleiche Besetzung, die gleiche alles, ich habe auch alles genommen. Und deswegen, die Sängerin hat fast immer etwas das sie.. auf sie was bezogen wird. Oder man denkt `Was singt sie?` Sind da Worte? Hat es eine Bedeutung? Usw. Die Stimme hat noch was expressiveres, auch die menschliche Stimme, ich glaube auch... als kleine Kinder quasi was die Mutter sagt oder im Mutterleib quasi es kommt eher, dringt eher durch, das ist schon anders als bei anderen Instrumenten.

Uli: Man sagt ja das die Elektronik immer kleiner wird, also früher oder später kann man die technischen Möglichkeiten eines solchen Studios in ein Mobiltelefon unterbringen. Warum braucht man so ein Studio, wie das Experimentalstudio in Freiburg?

?: Ich glaube diese elektronische Idee, von elektronische Studio im Taschenformat, das ist vielleicht im Testzweck, das ist schon nicht möglich das alles so zu haben, komprimiert, um alles ausprobieren zu können. Außerdem die Geschichte vom Experimentalstudio Freiburg ist eine ganz besondere, sie haben über viele Jahre eigene Geräte entwickelt, die es vielleicht woanders nicht gibt. Deswegen sie haben schon ganz eigene Charakteristik und die Zweck von den Geräten.

Vieles wird auch digitalisiert und ... weil früher gab es einige Geräte, die man manuell oder analog dann noch bedienen musste, aber sie haben schon sehr spezifisch eigene Geräte, deswegen ich finde schon das da ... das Studio, das braucht man unbedingt. Das ist auch so ein Apparat, das man auch nicht täglich zur Verfügung hat, weil für die elektronische Musik ist wichtig die Akustik, die gute Lautsprecher, gute Geräte usw, das ist, wenn man da reingeht, das ist einfach endlos wie viele Geräte da sind, das ist ein großer Apparat.

Uli: Es findet jetzt hier in Warschau eine Art Seminar oder eine Art Kolloquium statt mit Masterclasses usw. Du bist selber Dozentin sozusagen hier, eine Lehrende, oder?

?: Ich bin jetzt Komponistin oder ich bin Lehrerin des Konzertes, ich bin nicht Teilnehmerin bei workshops.

Uli: Achso, dann kannst du da zu den workshops gar nichts sagen.

?: Ja, ich habe, ich bin einfach einige Tage früher gekommen, um mir einfach... weil ich dachte es wird auch interessant sein anzuhören, wie die andere Leute komponieren und überhaupt. Es ist tatsächlich auch so gewesen, ich finde das auch interessante Situation die Leute aus vielen verschiedenen Ländern, aber die arbeiten viel an ähnlichen Sachen. Das fand ich auch interessant.

Uli: Was ist so ein Thema zur Zeit? Kann man das benennen?

?: Oh, ich fände es schwierig jetzt so zu sagen. Ich glaube ich könnte jetzt nicht so eingrenzen. Es gab ein Aspekt das man über die Stimme gesprochen hatte, weil in einigen Stücken gabs auch die

Stimme und da hat man gesprochen über verschiedene Arten von Flüstern, Singen und Sprechen. Oder was macht man überhaupt mit der Stimme. Ich glaube die Stimme ist auch manchmal ... die fällt schon raus als Instrument, deswegen braucht die besondere Behandlung. Aber da gibt's sehr viele Programmierungsfragen verschiedene Programme, wie technische Lösungen, weil äh, die elektronische Musik ist quasi ein sehr lebendiges Apparat, weil in jedem Raum muss man andere Einstellung ausprobieren, weil das nicht funktioniert in anderem Raum usw. So das ist jedes Mal ... braucht man neue Lösungen und andere Ideen.

Uli: Allein deswegen schon ist ja ein solches Studio notwendig um die Leute zu haben, die die Unterschiede zwischen verschiedenen Räumen ausnutzen können, also das ist...

?: Ja und vor allem das ist auch so wie ein Kennenlernen oder Spielkönnens auf einem Instrument, dass man die Geräte auch gut kennt oder was die können, dass ist auch schon was blindes sozusagen bedienende des Apparates. Aber bei diesem workshop es gab sehr viele, ... ich fand das Niveau sehr hoch von den Teilnehmern.

Uli: Kommst du mit einer neuen Idee aus Warschau nach Hause?

?: Ja ich glaube schon. Es war jetzt für mich auch sehr bereichernd und sehr anregend und interessant. Es ist immer interessant glaub ich zu sehen, was die andere Leute machen. Zum Beispiel einer arbeitet einige Jahre an der Idee wie man die Sprache, ich weiß nicht, auf elektronische Mittel übersetzen kann, oder ja. Und die andere, vielleicht hat jetzt eine andere bessere Idee. Und jetzt gabs viel so Abgleich und Austausch von Ideen, das war interessant, weil jeder sieht was... woran arbeitet die andere usw. Es ist vielleicht keine eine Idee, es ist einfach etwas beglückend und bereichernd und auch interessant zu sehen, dass es so viele Leute gibt, die dann so intensiv arbeiten und weiter die Dinge vorantreiben wollen Und andererseits

ist es quasi es ist global, es gibt viele Teilnehmer in diesem workshop aus sehr vielen unterschiedlichen Ländern, aber gleichzeitig fast alle sie haben ähnliches Wissen quasi. Das war auch interessant. Das viele wissen die gleiche Bücher, die gleiche Komponisten und Musik usw. Das war auch interessant. Quasi es ist auch bestimmte Wissen ist auch so standartisiert oder bestimmte Lehre (?) vielleicht.

Uli: Also es gibt schon so etwas wie einen Kanon...

?: Ja könnte man sagen.

Uli: ...der elektroakustischen Tradition...

?: Das war ich auch überrascht, dass viele Komponisten wissen die letzte Schriften usw, die letzte Aufführungen, so dass wenn man auch in unterschiedliche Ländern wohnt, ist man irgendwie... ja es gibt so ein Kanon. Vielleicht ist Konzentration auch woanders. Es geht vielleicht auch um Europa, vielleicht das auch. Deutschland ist auch sehr wichtiges land natürlich.

Uli: Also nicht China in dem Fall. Erstaunlicherweise. Oder Asien.

?: Ich glaube die Gewichte schon verändern sich, da passiert wahnsinnig viel, es gibt jetzt... zum Beispiel interessant zu sehen, das es gibt jetzt viele Festivals die jetzt heißen... dann nur chinesische Komponisten. Zum Beispiel ein holländische Ensemble organisiert ein Festival nur mit chinesischen Komponisten. Und viele Ensembles jetzt ist auch für die Wirtschaft ist auch großer Anreiz, aber auch kulturell, dass viele auch nach China gehen oder nach Asien, dass auch andere Länder, ich weiß nicht so erobern, oder auszutauschen oder da präsent

zu sein, es ist schon da. Aber vieles ist einfach die letzten Aufführungen oder bestimmte Sachen passieren einfach hier. Und das ist auch für Leute aus andere Länder das ist auch wichtig zu wissen was passiert.

Uli: Also hat elektroakustische Musik auf jeden Fall eine Zukunft?

?: Ja bestimmt. Ganz bestimmt.

...

Uli: Hat elektroakustische Musik eine Zukunft deines Erachtens? Und warum? Warum hat elektroakustische Musik eine Zukunft?

?: Ja besonders jetzt so nach diesem Matrix workshops ich sehe das es hat sowieso eine blühende Zukunft, es gibt so viele Leute mit interessanten Ideen, die Technik entwickelt sich, es hat bestimmt eine große Zukunft. Ich glaub es äh ohne ist es gar nicht zu denken die Zukunft der Musik. Es geht auch nicht nur die Musik... es geht auch um uns, diese ganze Wahrnehmung weil wir wollen auch was anderes ausprobieren, die Veränderungen der Konzertsituation, das es sich ein bisschen öffnet. Es geht um diese globale Veränderung, es geht nicht nur um die Geräte auch es geht um die Zuhörer, um die Hörsituationen. Und vielleicht zeitlich andere Situationen, die nicht als Konzertsituation, die nicht mit Orchester vorne gedacht ist. Und das ist da, ich glaube da wird noch weiter viel geforscht. Und da gibt's sehr viele Verbindungen vielleicht anderen auch Künsten oder Wissenschaft usw. Deswegen das ist auch interessant und bestimmt hat es große Zukunft.

Uli: Dankeschön.

Heather Frasc in ihrer Wohnung in Berlin / Kreuzberg

U: Sag mal irgendwas du Schnapsnase ...

P: Ja ...

U: Ja ... an sich hast du keine Idee. Das dachte ich mir schon.

P: Ne, ich bin sprachlos glücklich. Aber ich habe ein Gerät hier.

U: You are not allowed to move under the shadow ... also ein bisschen weiter noch nach hinter.

P: Du willst ein Struktur.

U: ...

P: Bin ich still?

U: Nein, du nicht ... es ist ok. Gehst du noch näher ran. Damit wir auch noch ein bisschen was von meinem Ding hören. ... Ich muss ja erst mal einschalten ...

P: Setzt du dich dann neben mir.

U: Ne, die Idee wäre, dass .. jetzt läuft es auch ...

H: Sollen wir etwas Lärm machen ...

U: Erzähl mir etwas ...

H: Ich habe nicht erwartet, dass ich fotografiert werden.

P: Wo kommst du her ...

H: Ich komme aus Philadelphia in den USA – und dann lebte ich eine lange Zeit in Frankreich, fast 8 Jahre ...

P: 8 Jahre – eine

H: Ein lange Zeit. Ich war in Paris und in Lyon genauso, und dann ging ich zur Berkley-Universität und habe mein PHD gemacht. Und dann nach Berlin.

P: Und was war das Thema.

H: Komposition.

P: Komposition, Wow ... und dir hat Berkley gefallen?

H: Ja.

P: Also bist du immer nach San Francisco gegangen.

H: Ja, ich liebte die Gegend im Allgemeinen, ja, du kannst nach San Francisco gehen, oder Oakland genauso hat eine Menge zu bieten, und der Campus – ich meine, das ist ein wunderbarer Ort um zu studieren und zu arbeiten.

P: Bist du zu den Muerwoods gegangen.

H: Ja, ich liebe Kalifornien, ich liebe deine Wälder, ja. Ich könnte die ganze Zeit in Kalifornien kampieren. Ich könnte die ganze Zeit trampen.

P: Es ist so verrückt ...

H: So schön.

P: Die Bäume haben eine so riesige Größe, sie sind nicht so groß und so ungewöhnlich. Du denkst, gut, wenn ich nicht wüsste, dass dieser Baum so alt ist, es würde es niemand erwähnen und bemerken.

H: Bist du noch weiter in den Norden gegangen. Denn dort sind sie wirklich groß. Und du kannst sogar durchfahren – einer ist so groß, dass man hindurchfahren kann.

P: Weiter im Norden.

H: Weiter im Norden ... und einer von diesen Riesenbäumen ist in der Nähe von LA. Ich denke, Kalifornien ist so wunderschön, die Küste ...

P: Wir waren dort vor einem Monat. (Erzählt, wo er überall war). Es ist so reichhaltig und so verschiedene Stile der Natur ...

H: Ja, die Natur ist so schön und die Luft ist so gut ...

P: Warum bist du in Deutschland?

H: Ja, das ist fast ein Wunder. Und nicht in Kalifornien – das Essen, der Sonnenschein ...

U: Kannst du noch ein bisschen rüberriesen, damit sie hier hinschaut. Richtig hier herum. Genau.

H: Soll ich hier hinschauen – und einfach nur reden ...

U: Du schaust ihn an. ...

H: Vor allen Dingen bin ich nach Berlin um es einfach auszuprobieren ... weil ich eine Menge Dinge darüber gehört hatte. Ich bin auch ein Improvisator – und deswegen war ich daran interessiert zu sehen, was hier passiert. Und es war wirklich etwas anderes im Vergleich zu jedem Ort, an dem ich bisher war, was die Improvisation anbelangt. Es gibt hier eine Menge Performer, die in einer Art arbeiten ... sagen wir in einer einzigartigen Weise, sie wollen wirklich Ideen komponieren – ein bisschen so, wie geschriebene Komposition, aber sie versuchen es mit Improvisation zu machen und Instrumenten, eine wirklich reiche Kultur dafür. So bin ich etwas länger geblieben, und länger und länger – und dann habe ich damit aufgehört, ging wieder nach Berkley, lehrte ein bisschen, beendete meine Studien, und dann ging ich nach Berlin. Ich bin hier jetzt ein Jahr.

5.4

P: Gibt es hier eine starke Gemeinschaft von Komponisten.

H: Ja, ganz bestimmt für Improvisatoren, gibt es eine starke Gemeinschaft – und Komponisten ebenso. Es gibt einige Leute – es ist eine gute Stadt für Komponisten ... es ist nicht zu teuer, es passiert eine Menge, eine Menge Zeit, um mit deiner Arbeit voranzukommen, was nicht jede Stadt einem anbietet. Paris, New York ...

P: (Unverständlich)

H: Ganz genau ... behalte es in Brooklyn ...

5.9

U: Ich habe Peter gestern von deiner Komposition erzählt mit dem Riesenrad. Aber er hat nichts verstanden, und außerdem hat er seit gestern alles vergessen – und ich genauso ... es war der Montepulziano – kennst du Montepulziano – einfach zu viel davon. Zu viele Flaschen ... wir haben eine Mattscheibe. D.h. wir haben gestern ein paar Ausschnitte aus einer seltsamen Komposition gehört, die du gemacht hast. Kannst du mir erzählen, was du da gemacht hast.

P: Aber wenn du es ihm erzählst, wirst du immer dorthin schauen.

U: Ja, schaue bitte ihn an...

H: Ja, ich erzähle dir mehr davon.

U: Du kannst auch die Frage selber stellen.

P: Das ist also meine Frage ...

7.0

H: Es war also ... im Prinzip war dieses Projekt für das Festival in Amsterdam Ende August Mitte August – ich habe die Daten vergessen. Eine Kombination von etwas mit dem SWR Experimental Studio und außerdem der Atlas Academy. Sie veranstalteten das gemeinsam gleichzeitig. Manche haben etwas für die Akademie getan – manche nahmen nur an dem anderen teil. Und ich war bei beiden – also machte ich etwas – die Atlas Akademie will etwas machen, indem sie nicht-westliche Instrumente mit westlichen Instrumenten zusammenbringt, das ist in etwa das Setup des ganzen Festivals, dass sie über die Traditionen lehren, wie die Instrumente benutzt werden, und so machte ich ein Stück für sie ... für neun Instrumente, das war mit Koto, Sakahachi, Geige, Bratsche, Cello, Kontrabass und Schlagzeug. Und dann habe ich beschlossen, Elektronik zu verwenden, ich wusste, dass das vorhanden sein würde ... es war eine gute Gelegenheit, etwas auszuprobieren. Und so entschloss ich mich, eine Feldaufnahme zu nehmen, die ich hatte, die ich von einem verlassenen Riesenrad gemacht hatte. Einem Riesenrad, das in einem

verlassenen Vergnügungspark steht. Und das Riesenrad produziert diese wirklich seltsamen Geräusche ... wenn es dir niemand erzählt, dann weißt du es nicht wirklich, was es ist. Weil es von dem Wind angeblasen wird. Es klingt nicht mechanisch, und die Sounds sind sehr rhythmisch – und ich war wirklich fasziniert davon von dieser Klangwelt, und dies war mein erster Versuch – ich versuchte das in einem kompositorischen Kontext zu verwenden. Wie bin ich vorgegangen. Ich hatte nicht sooo viel Zeit, d.h. ich bin ein sehr langsamer Komponist, ich brauche wirklich lange Zeit, alles zu bedenken – also wenn ich nur 6 Wochen habe, an einem Projekt zu arbeiten ... dann ist das nur eine Skizze. Ich arbeitete so schnell ich konnte 6 Wochen, das ist noch nicht das Endresultat, es ist einfach, was ich erreichen konnte damit. Diese Erfahrung. Ich dachte viel darüber nach – ich hatte hier diese Aufnahme und ich will mit den Instrumenten arbeiten und beides kombinieren – die Instrumente mit diesem wirklich seltsamen Sound. Und meine erste Idee war zu sagen: Was höre ich musikalisch, klanglich – und was können die Instrumente machen. Was ist die Beziehung – und wie kann ich die Instrumente dazu bringen, das zu artikulieren und herauszustellen. So dass die Zuhörer Verbindungen hören können zwischen den seltsamen Tonhöhen und vielleicht ziehe ich die gleichen Harmonien heraus ... sie könnten etwas tun, was dem sehr ähnlich ist. Oder in ihren eigenen Welten – es könnte auch nur eine klangliche Beziehung geben. Das also waren meine ersten Schritte. Und dann habe ich es mit diesem Programm dort analysiert, das gibt dir eine Spectroanalyse – du bekommst die Harmonien, die kannst die ganzen verschiedenen Schichten sehen von Klängen, die ablaufen – weil es ein sehr reichhaltiger Klang ist. Du kannst auch die Rhythmen herauszeichnen lassen, die Gesten – und dann fängst du an nachzudenken, als ich diesen Sound aufgenommen habe, das es da etwas gab, das die Erfahrung als ganze betraf, die für mich so wichtig war. Das ist nicht etwas, das einfach nur mit der klanglichen Repräsentation einher ging. Es hatte also mit diesem verlassenen Vergnügungspark zu tun, du wurdest wirklich von etwas berührt, etwas, das so etwas wie tot ist, aber es wird von der Natur übernommen. Es hat etwas mit dieser eigenartigen Präsenz zu tun. Die Zivilisation, die Überreste davon, und dann übernimmt die Natur das einfach ...

U: Könntest du den letzten Satz wiederholen, weil ich den Photo neu starten musste ...

11.3

U: Was waren die besonderen Qualitäten dieses Klangs vom Riesenrad?

H: In Bezug auf die Qualitäten dieses Klangs vom Riesenrad – es ist ein wirklich seltsamer Klang ... es klingt wie etwas, das am Leben ist, aber etwas, das du noch nie zuvor gehört hast. Es klingt wie etwas, das stirbt, oder jammert – und du kannst nicht wirklich sagen, dass du so etwas noch nie gehört hättest, und da ist etwas quasi Organisches, es klingt organisch, als wenn es leben würde – und das Interessante daran ist, dass dieses Riesenrad aus Metall ist – und wird aber von dem Wind bewegt, d.h. es gibt immer die Berührung von etwas nicht-Organischem durch etwas Organisches – wie der Wind, der es anbläst, aber es ist nur ein altes metallenes Objekt. Aber es ist immer noch in Bewegung. Also dieses seltsame Ding, dass es nicht lebendig ist, aber dennoch hat es eine Art von Präsenz – und das Gefühl einer Lebendigkeit, auf eine Art. Deswegen sind diese Klänge wirklich überwältigend, weil du nicht wirklich weißt, was das ist, oder hörst – und ich habe mich auch gefragt, was meine Erfahrung in diesem Raum war, die war genauso wichtig für mich wie diese Klänge zu hören. Es ruft meine gesamte Gegenwart in diesem Raum auf, die man mit dem Mikrophon nicht aufnehmen kann. Die Energie dieser alten Amüsierpark-Ruinen, die von Pflanzen und dergleichen überwuchert werden, die so aussehen, als hätte sie jemand angepflanzt, manchmal ... aber tatsächlich ist dem nicht so. So wachsen die Pflanzen und Bäume aus alten Booten oder solchen Sachen ... Es gab dort eine bestimmte Energie, die ich festhalten wollte. Das ist sehr schwer zu bestimmen, was macht genau die Aura aus, und wie lässt sich diese Aura hervorrufen – wie bringe ich andere Menschen dazu, das auch nachfühlen zu können. Ich habe lange darüber nachgedacht. Und habe dann gemacht, was ich konnte, rein klanglich. Ich habe Klänge verwandt der Aufnahme – und habe dann langsam Klänge der Instrumente genommen, die ich hatte, und versucht, diese Aura einzufangen. Und die Präsenz dieses Raums. Der hatte eine so seltsame Energie ... das habe ich lange durchdacht ... und dann habe

ich mit dem Experimentalstudio gearbeitet. Ich bin erst einmal eine Woche nach Amsterdam und konnte dort mit den Instrumenten arbeiten, was großartig war, denn ich wusste überhaupt nichts über die Koto oder die Sakahachi, obwohl ich vorher nachgeforscht hatte. Sie haben mich mit dem Musiker zusammengebracht, wir haben workshops gemacht, wo die Leute das erklärt haben, von den Traditionen der Instrumente erzählt haben .. und wie sie verwendet werden, ein Menge verschiedener Sachen ... Das war großartig, und führte zu einigen Änderungen in der Partitur. Und dann – in der zweiten Woche kam das Freiburg-Studio, so, und dann sprachen wir über meine Ideen, und sie halfen mir im wesentlichen durch Spezialisierung, weil wir nur eine Woche zur Verfügung hatten, aber das waren grundlegende Informationen, wie ich das Material auf Spuren verteilen muss, um es zu den Lautsprecher zu bringen. Damit habe ich die zweite Woche zugebracht.

15.0

P: Hast du nach neuen Klängen gesucht, auf eine Art.

H: Die erste Aufnahme ist ein Klang, den du nicht sehr oft gehört haben würdest, wenn überhaupt, für sich genommen. Ich habe ihn nicht wirklich erfunden – und es war dieser eigenartige, überwältigende Klang für sich genommen. Du musst nur dieser Aufnahme zuhören, sie ist faszinierend. Das ist nur das Mikrophon und ich – in einem bestimmten Winkel, um das aufzunehmen. Ich würde sagen, ich habe ihn gefunden, aber es gab ihn schon. Ich kam nur mit meinem Mikrophon und stand im richtigen Winkel. Und dann habe ich nach einer Beziehung zu den Instrumenten gesucht. Ich meine, es sind Klänge, die du nicht unbedingt schon mal gehört hast. Ich habe nie so etwas zuvor gehört.

P: Ist es für dich schwierig, heutzutage Musik zu komponieren.

H: Nein.

P: Warum nicht ...

H: Ich weiß nicht ... für mich bei diesem Projekt war die Herausforderung, etwas zu machen, dass so überwältigend war wie

das, was das Riesenrad gemacht hat. Denke ich. Außerdem sehe ich das als eine Skizze an, ich habe nur an diesem Teil gearbeitet – aber was das Komponieren heute anbelangt, so fühle ich mich wirklich dem verbunden, was ich versuche zu machen. Ich empfinde keine Unterbrechung. Ich fühle, dass da ein großer Reichtum ist, der sich im Augenblick ereignet. Im Sinne potentieller Ideen, potentiell Material, und Richtungen, in denen die Dinge gehen können. Ich weiß nicht – ich fühle keine Schwere ... ich versuche nur Dinge zu tun, die ein Teil dieser Gesellschaft sind. Das ist vielleicht die Herausforderung. Aber ...

17.3

P: Und für dich ist es die Herausforderung, eine besondere Qualität im Klang zu finden – oder findest du eine besondere Qualität auch in den rhythmischen oder melodischen Strukturen – was ist dein Fokus.

H: Ich bin definitiv eine Klangfarbenperson. Und ich denke wie vielleicht die meisten anderen Leute – ich begann meine Ausbildung in Frankreich als eine Komponistin, davor als Flötistin in Philadelphia, da war so etwas wie eine akousmatische Tradition, in der es um Klang geht, also überhaupt nicht um das Visuelle, sondern nur um das Hören. Und da gibt es etwas, was ich wirklich genieße, für mich selbst persönlich. Mich betrifft das sehr persönlich, wenn ich auf so etwas wie ein Riesenradklang stoße, ich finde das einfach schön, ich finde das so wie das einige Maler finden, die eine bestimmte Farbe oder Textur schön finden, aber das allein wäre noch nicht genug, ein zerkratztes (Ding) zu präsentieren, sondern da muss noch was andres aufs Tablett. Also ich für mich – ich bin ein großer Klangmensch – mich überwältigen bestimmte Klänge. Ich bin definitiv nicht eine melodische Person – was das Leben schwerer macht als eine Flötistin. Als Improvisatorin, weil ich mit der Flöte improvisiere. Wann immer ich mit Jazzleuten improvisiere, damals in Kalifornien, machte ich seltsame Klänge, aber rhythmisch – aber das finde ich nicht mehr so reizvoll, darum geht es nicht. Kann sein, dass das andere Leute wirklich gut machen – aber das ist nicht mein persönlicher Weg.

19.0

P: Was sind deine aktuellen Projekte.

H: Im Augenblick arbeite ich an ein paar nicht-kompositorischen Projekten, also nicht-papierenen kompositorischen Dingen. Ich arbeite an einer Installation mit Berührungssensoren – das sind so vorgefertigte Sensoren, die ich benutze, die ich entdeckt habe – ich baue so Schachteln – also das geht irgendwie weiter mit der Akousmatik, Hören ohne zu sehen. Ich baue so Schachteln, in die man die Hände hineintun kann, und du kannst die Klänge haptisch manipulieren, die aus den Kopfhörern kommen. Aber du siehst nicht, was du berührst. Aber du fühlst es. Mich fasziniert die Idee der Textur und Klang. Und die Idee der Taktilität von Klang. Und ich denke über die Berührung, die innige Berührung von Klang nach. Mir gefällt die Idee der Innigkeit und Berührung von Klängen, und auch mit den Kopfhörern, näher geht es nicht als Hörerfahrung. Im Wesentlichen werden die Leute ihre Hände in Schachteln stecken und Klänge manipulieren. Die Art der Manipulation wird immer anders sein – manchmal sind es Dehnungssensoren – manchmal wird das Material gequetscht, gestossen, gescratcht, ich bin noch dabei, die Idee auszuloten. Aber es ist noch in einer Anfangsphase.

U: Peter, kannst du sie fragen, welche Erfahrungen sie mit dem Experimentalstudio Freiburg gemacht hat.

P: Was waren deine Erfahrungen mit dem Experimentalsstudio in Freiburg.

H: Ich hatte wirklich eine schöne Zeit, als ich mit ihnen arbeitete. Und ich habe den Matrixkurs sehr genossen, nicht nur die eine Woche in Amsterdam. Sie hatten diesen Workshop für junge Komponisten, denen sie ihr Studio vorgestellt haben, und ich war wirklich beeindruckt als ich das erste Mal dorthin ging, von dem Charakter der Konversation, wie sie Sachen vorstellen. Also es ging nicht einfach nur darum, was ist das neueste letzte Spielzeug, worüber die Technofreaks am liebsten reden – sie interessiert das nicht. Was ist cool am dem neuesten iPhone, was kannst du mit Laser tolles machen. Sondern die Leute, die die Kurse gegeben haben und die Werke die, die sie besprochen haben, fragten viel eher: Warum machen sie das, worum ging es. Und was sind die formalen Implikationen. Es ging um bedeutungsvolle Diskussionen rund um Technologie – und das interessiert mich. Mich langweilt die Diskussion: Was ist das Neueste,

das Beste, das Schnellste. Ich meine die Technologie, das ist sehr wohl ein Thema, weil es so viel Veränderung gibt, und du musst dich an der Spitze der neuesten Forschungen stellen. Aber es ist auch weil es sich so schnell ändert, kannst du nicht immer das Neueste in einem kleinen Projekt anwenden und dann zum Nächsten weiterspringen. Das passiert zu schnell, und man bräuchte einen tieferen Zugang Und ich hatte den Eindruck, mit der Art ihres Vorgehens, wie sie die Dinge vorstellen, da war ich wirklich davon beeindruckt, gleich von Anfang an. Mit ihnen bei der Atlas-Akademie zu arbeiten, da arbeitete ich mit ihnen kompositionell – und ich dachte mir, das muss toll sein, wenn sie dir wirklich zuhören können, wenn du dich erst einmal hinsetzt, deine Idee ausbreitest, ... es gibt Leute, die ein vollständiges Projekt mit ihnen verwirklichen, sie verbringen wesentlich mehr Zeit, und wir hatten nur die Zeitspanne dieses Festivals. Aber sogar hier, in dieser knapp bemessenen Zeit, haben sie eine gute Arbeit geleistet, sie hören dir zu, geben dir genug Probenzeiten, und genug Raum, um an den Dingen zu arbeiten. Sogar obwohl sehr schnell gehen musste, waren sie sehr sorgfältig und umsichtig. Ich habe sehr gute Erfahrungen gemacht, mit ihnen zu arbeiten.

22.8

U: Was hält sie von der These, dass der Materialfortschritt an ein Ende gekommen sei.

P: Was wäre die Übersetzung von Materialfortschritt.

U: Ich dachte immer, das wäre auch im Englischen eine musikalischer Fachausdruck.

P: Kennst du den Ausdruck Materialfortschritt?

H: Nein ..

P: So wie Lachenmann und diese Komponisten – die dachten, dass man neue Klänge, neue Sounds finden muss mit den alten Instrumenten, neue Spielweisen – um neue Arten von Klängen zu erzeugen, neue Klangfamilien, und so weiter. Was hältst du davon ...

H: Weißt du, ich meine – ich denke, dass ich auf sehr vielen Weisen von Lachenmann, seinem Denken ... vielleicht ändert das diese Sicht ein bisschen. Denn als ich Lachenmann entdeckte, brachte es einige Klarheit in das, was ich tun wollte. Ich arbeitete schon damit, so etwas wie seltsame – vielleicht eher in der Tradition der Akousmatik, das Arbeiten mit seltsamen Geräuschen und darüber nachzudenken, was diese seltsamen Geräusche eigentlich sind – und als ich Lachenmann entdeckte, war es teilweise schon ins Englische übersetzt, denn leider ist das Meiste, was er geschrieben hat, nicht ins Englische übersetzt worden. Ich bin dabei, Deutsch zu lernen – aber es ist noch nicht so weit, seine Ideen zu übersetzen. Mir brachte es eine Klarheit, darüber nachzudenken, was ich schon dabei war zu tun, wenn auch in einer anderen Weise. Und seine Ideen über die Identität, die Beziehungen, Kategorien – und es geht nicht nur um die seltsamen Geräusche, wenn etwas zuhört, dann kann es alles sein, nicht nur ein seltsames Geräusch. Mir brachte es Klarheit in das, was ich tat, auf eine Art. Aber für mich ist das irgendwie weniger in Tradition verwurzelt, so wie ich denke, dass ich nicht mit der Idee verbunden bin, dass ich so viele Verknüpfungen zur Vergangenheit habe. Weißt du – ich bin Amerikanerin – wir spielen mit Geschichte, wie es uns gerade einfällt – irgendwie. Leute kommen in die USA um ihre Vergangenheit zu vergessen. Oder nur einen Teil der Vergangenheit zu erinnern, neue Identitäten ihrer selbst zu erzeugen. Das ist eher fließend, was etwas sein kann. Hier ist mein Internet-Mensch ... Hallo – (Ja – Telekom). Ich komme ... ich muss ihm aufschließen ...

25.7

26.3

U: Was ich wissen wollte, ...

P: Ich will wissen ...

U: Ja, du willst wissen – ist es wichtig für dich, dass die Leute wissen, dass es sich um ein Riesenrad handelt. Oder ist es wichtig, dass sie die ganze Geschichte kennen.

H: Es ist nicht wichtig, dass sie die ganze Geschichte kennen. Aber ich denke, dass sich etwas ändert, wenn sie wissen, wo die Geschichte

her kommt. Ich gehe damit in dem Stück nicht um. Ich mache es nicht offensichtlich – wo das Geräusch herkommt. Ich denke nicht, dass es notwendig ist, das zu wissen. Tatsächlich komponiere ich nicht so, dass es gewusst werden soll. Aber ich weiß, dass die Leute anders reagieren, wenn sie wissen, um was es sich handelt. Aber ich hoffe irgendwie, dass das, was ich getan habe, diesen Raum aufgenommen zu haben, und was an diesem Raum interessant und wichtig ist, im Sinne von Energie und Präsenz, und dann seine klanglichen Eigenschaften. Und sobald du die Geschichte kennst, was es ist – und was es damit auf sich hat – und wenn du Bilder von dem Raum / Ort gesehen hast, dann wirst du sicher eine andere Hörerfahrung machen und eine andere Verbindung zu dem Geräusch haben. Mir ging es erst einmal nur um die klangliche Aura des Geräusches.

P: Du hast von Intimität gesprochen – was meinst du mit Intimität ...

28.1

H: Ich denke mir, Intimität hat eine doppelte Verbindung, irgendwie. Eine engere Verbindung zu etwas ... vielleicht auch ein Verstehen, genauso. Ich denke, ich habe von verschiedenen Kontexten gesprochen, ich glaube ich über die Berührung gesprochen, über die Intimität von Berührung, alles, was taktil ist und was wir mit unseren Händen berühren können, verstehen wir mehr, oder wenn es andere Teile unseres Körpers sind, das können wir sehr gut mit unseren Händen manipulieren – und auch zum Beispiel als eine Flötistin, da ist etwas sehr intim für mich, wenn ich an der Flöte komponiere, da komme ich an einem bestimmten Punkt, da wird es intimer, die Verbindung zu meinen Fingern, meinen Armen – das ist fast eine Intimität mit dem Klang, den ich dann herstelle. Es gibt also eine tiefere Verbindung zu meinem Fühlen. Zu was auch immer ich dann intim bin, sei es die Welt, oder der Raum ...

29.5

P: Was ist meine nächste Frage ...

U: Du sprichst sehr oft über Energie – wir hatten das Gespräch gerade in der Küche. Was denkst – hat der Klang selbst diese Energie, oder

ist die Energie eher so etwas wie ein Echo, das aus deinem Herzen, deiner Seele kommt.

H: Da denke ich noch darüber nach – aber das ist jetzt ein halbes Jahr her, dass ich da wirklich nachdenke, oder mir fällt eine Menge dazu auf. Seitdem denke ich über Präsenz nach, und Energie von allem – von Leuten, Verbindungen, Räume – und für mich ist das sehr essentiell, was die Erfahrungen unseres Lebens sein können. Es gibt noch so viele Dinge, die ich versuche, herauszuarbeiten – und ich habe noch keine vollständigen Antworten. So weit wie ich jetzt bin, hat es etwas zu tun ... (Es kommt der Telekom-Mensch)

P... Verbunden ...

31.0

P: Ist es wichtig für dich, von den Verlagen unabhängig sein. Oder ist es wichtig für dich, mit den Verlagen verbunden zu sein.

H: Was diesen Punkt anbelangt, sind die meisten Leute in Amerika Selbstverleger – die Leute sind nicht so viel wie in Europa – wir sind nicht Partner des europäischen Systems – also ich bin nicht mit einem Verleger verbunden. Was schön am Internet ist, dass die Leute deiner Musik zuhören können, das mag ich ... man kann das wirklich mit ihnen teilen. So etwas Marginales, könnte man sagen – aber ich mag das, marginal zu sein. Da ist das Internet wirklich eine nette Variante, eine Community aufzubauen, auf diese Weise. Und man kommt auch an die Musik der anderen heran, einfach und umsonst. Viel einfacher, als zu einer Bücherei zu gehen. Das ist für mich nicht wirklich ein Problem ... ich bin wie die meisten ein Selbstverleger ...

P: Wer hilft dir, deine Werke zu präsentieren. Welche Organisation bevorzugst du?

H: Ich war mit der Universität verbunden, mit dem Musikinstitut, und jetzt bin ich in einem Postgraduate(programm), sie haben Produktionsmittel, sie haben eine Menge Potential, aber zugleich bist du nicht die ganze Zeit in Verbindung mit diesem Institut – zur Zeit bin ich auf mich gestellt.

P: Helfen dir Festivals ...

H: Ich mache meine eigenen Sachen ... ich bin nicht einer dieser jungen Komponisten, die an ihrer Karriere basteln, die sich an Stiftungen wenden, um Aufführungen zu bekommen, ich bin in dieser Hinsicht mir selbst Antrieb. Es gibt Festivals, die meine Sachen aufführen, und dann triffst du eine community auf diesem Wege, meist vor Ort ...

Was denkst du dir, wie die Dokumentation aussehen soll – hast du eine Idee ... oder sind das verschiedene Dinge, die in verschiedene Richtungen gehen?

34.1

U: Die Dokumentation, die ich versuche über das Experimentalstudio zu machen, geht darüber, welche Gründe es gibt, warum es diese Institution überhaupt gibt. Deshalb war es für mich wichtig zu erfahren, von dir zu erfahren, welche Unterschiede es gibt zwischen Freiburg verglichen zum Ircam... oder so etwas.

(Techniker Gekruschtel – „Schönen Tag – Danke ebenfalls ...“)

35.0

H: Soll ich auf deine Fragen zurückkommen – wir haben über Präsenz gesprochen –

U: Ja, gern ..

H: Weil Präsenz ist für mich etwas, worüber ich dieser Tage eine Menge nachgedacht habe. Aber ich habe noch keine wirkliche Antwort gefunden. Aber ich vermute, worüber ich eine Menge nachdenke, ist wie ... irgendwie ist es zu voll (?)... sagen wir, da sind zwei Menschen, und einige Menschen, zu denen hast du eine stärkere Verbindung. Du kennst sie seit längerer Zeit, du bist vertrauter mit ihnen, da gibt es etwa Unbeschreibliches, womit du dich verbunden fühlst, das ist diese Energie, die dann lebendig wird, denke ich. Und ich denke – und es ist diese Verbindung von dir und ihnen, die etwas anderes erzeugt. Sie erzeugt eine Energie, eine Verbindung eben ... das ist etwas, was niemand abstreiten wird, dass sie eine Verbindung zu bestimmten Leuten spüren, und was genau das ist, ist schwer zu begreifen, das kannst du nicht wirklich erklären, was das ist. Die

Verbindung von zwei Menschen. Und als wir das letzte Mal sprachen, und wir über die Räume gesprochen haben, und warum ich zu diesem Riesenrad gegangen bin. Und dass ich diese Präsenz spürte, diese Art von Aura, oder so etwas – ich denke, für mich ist das eine Kombination von allem. Es ist eine Kombination von mir, wer ich bin, wie ich auf diesen Raum reagiere, aber auch, was der Raum mir zuträgt. So finde ich zum Beispiel, dass sehr oft, wenn ich zu einem Bürogebäude gehe, so ein Bürogebäude hat gar keine Aura. Es ist funktional, es ist hässlich, es ist billig, es geht um seine Funktionalität, und es wurde gebaut, um funktional zu sein. Auf der einen Seite hat niemand irgendeine Aura in diesen Raum gesetzt, es will keine Aura haben. Und ich fühle, wenn ich da hineingehe, dann weiß ich nicht, ob das eine dem Raum inhärente Qualität ist, sondern es ist auch etwas, was ich bemerke, und ich fühle durch das Material, und die Art, wie es gebaut ist. Ich habe keine lebenswürdigen Gefühle deswegen, wegen dieser Bürodinger ... Und der Grund, warum ich darüber nachgedacht habe, waren im Gegensatz dazu Kunstmuseen. Und wie viele Kunstmuseen davon ausgehen, dass die Kunst eine Aura hat. Und sie tendieren dazu, den Raum an sich zu neutralisieren. Irgendwie ist das eine Schande, habe ich mir gedacht. Sie selbst wollen neutral sein – und sie wollen die Energie der Gemälde zur Geltung bringen ... also vielleicht haben diese Gemälde oder Kunstwerke eine Menge Aura, aber wenn sie weg sind, dann hat das Gebäude an sich keine Aura. Und als ich diese verlassenen Räume besucht habe (im Spreepark), dann hatte ich eine intime Erfahrung, als würde ich zu einem Kunstmuseum gehen, so meditativ und bedeutend – und mir diese Ruinen anzuschauen, weißt du – und sich diese seltsamen Verbindungen anzuschauen und diese seltsamen Präsenzen, und ... ich fühlte mich wie in einem Kunstmuseum. Aber ich nahm die Gebäude wahr, und nicht die Gemälde. In den Museen nehme ich nicht die Gebäude wahr und denke, dass das eine Schande ist. Aber wenn ich zu einer Kirche gehe, und selbst wenn ich kein praktizierender Katholik bin, dann fühle ich, dass da etwas mit dieser Kirche ist, dass du eine Art von Aura empfinden kannst. Du fühlst die Präsenz von etwas sehr – was die Leute da hineingetan haben – es ist der Raum, der ist groß, er soll schön sein, er soll überwältigen, es soll all diese Dinge haben. Und dann verspüren die Leute diese besondere Energie, und der Raum wird benutzt – vielleicht jetzt nicht mehr – in

einer bestimmten Weise. Ich weiß nicht – du fühlst einfach eine bestimmte Aura, wenn du da hinein gehst. Ich denke also, es ist beides: Sowohl der Raum – und auch ich selbst, und meine Verbindung zu dem Raum. Und was ich wahrnehme, wenn ich da drinnen bin. Und ich denke, dass fast alles irgendwie davon handelt. Es geht immer um beides: Das Objekt und die Verbindungen dazwischen. Wie es wahrgenommen wird und die Wahrnehmung ... Ja. Ich weiß es nicht – ich habe keine Antwort, es ist etwas, worüber ich eine Menge nachdenke. Es ist etwas, was so seltsam ist ... weil es so Reales ist – wie Liebe, die so real ist. Es ist aber auch so unwirklich. Weißt du – was ist es also? Es ist ein unbegreifliches Ding, aber es hat so einen wichtigen Einfluss. Im Sinne von Erfahrung, es ist einfach interessant, dieses: Wann kann ich wirklich etwas definieren, und zu einem anderem Verständnis von Dingen kommen, im Verhältnis zu meiner Erfahrung ... und andere Erfahrungen sind mehr oder weniger einflussreich ... und wichtig. Sogar wenn es nur eine chemische Reaktion ist. Oder wenn es ... Ich als ein kleines Teil von dem großen Gebäude ... aber für mich ist diese Erfahrung der Energie sehr wichtig. Auch wenn sie nicht zu fassen ist.

40.5

P: Also ist deine Musik wirklich mit der Welt verbunden?

H: Es ist wirklich mit mir verbunden, irgendwie. Und meine Verbindungen zur Welt. Ich weiß nicht was – hm – mit der Welt verbunden zu sein. Die Welt ist ein ziemlich großer Ort. Ja, ich denke, es muss so sein. Ich vermute, es ist wie – sie ist verbunden mit der Welt in dem Sinne etwa – wie dieser Wald, diese Natur – all diese verschiedenen Organismen und Leben, und wie diese vielleicht mikroskopischen ... weißt du, du siehst die großen Dinge und die kleinen Dinge ... und sie sind alle Teil von demselben – es ist so unermesslich – und alles ist so groß. Und ich kann nur die kleinen Dinge wahrnehmen, oder du kannst dir das große Bild anschauen – aber was immer ich versuche zu machen, ist verbunden zu verschiedenen Teilen dieser Unermesslichkeit. Ich weiß nicht, das ist eine große Frage. Die Welt ... sie ist ein großer Ort. Aber irgendwie

hat sie etwas Wunderbares ... die kleinen Verbindungen zum Großen und Ganzen ...

42.0

P: Was denkst du über absolute Musik ...

H: Ich weiß nicht, was damit gemeint ist. ..

U: Das war das Programm, dass sie zu Beginn des 19ten Jahrhunderts erfunden haben. Barockmusik zum Beispiel spricht meistens von irgendwas, die Jagd, oder Tanz ...

P: Es gibt immer ein Programm ...

H: Ah, so etwas wie eine Funktion dahinter ...

U: Und mit dem Bürgertum wurde etwas anderes versucht, was sich davon unterschied. Also eine Musik, die nicht mit irgendetwas verbunden ist. Nur Musik.

P: Absolute, reine Musik ...

P: Was ist der Ausdruck dafür in Amerika?

42.8

H: Ich muss nachdenken, was wir dazu überhaupt sagen. Ich würde vielleicht nicht-funktionale Musik sagen.¹ – oder Kunstmusik (ARTmusic). Zuerst muss ich mal sagen, dass ich sehr glücklich bin, etwas beizutragen, das nicht funktional ist – in einer ökonomischen Gesellschaft. Ich denke, es gibt eine Sache, an die ich nicht glaube. Also woran ich nicht glaube, ist die Güte des Kapitalismus. Ich bin sehr froh, nichts beizutragen, damit die Leute in diesem System verbleiben. Denn für mich ist das eine Lüge. Und Kapitalismus ist eine sehr lebendige Kraft in der Welt. Und ich denke nicht, dass es eine fröhliche gute gesunde ist. Aber sie hat sehr viel Macht. So für mich – ich mache etwas, das ist seltsam, und es ist nicht funktional – in keiner

¹ Schon interessant irgendwie, dass ihr dieser Begriff nicht geläufig ist. Derweilen geht es doch gerade bei der französischen Akousmatik darum, die realen Klangaufnahmen zu dekontextualisieren – und damit auch zu defunktionalisieren – oder zu funktionalisieren, für die Bedürfnisse des akousmatischen Konzertsals.

Weise irgendwie – besonders wenn alles irgendwie produktiv und funktional sein soll – und wertschöpfend – so dass es noch funktionaler ist – und ich bin definitiv froh darüber, zu versuchen, nicht etwas zu diesem Biest beizutragen oder zu dieser Kraft. Aber ich denke, es funktioniert in einer anderen Art und Weise. Weil es in einer menschlicheren Weise funktioniert, weil es versucht, Menschen zu berühren – in einer anderen Weise. Für mich ist das eine wichtige Funktion. Auf eine Art. Indem es nicht das System füttert. Sondern es versucht, das System nicht zu füttern. Es versucht, andere Energien – für mich sind es Energien – in die Welt zu senden. Das ist meine Produktion. Ich bin etwas dieser Art. Und ich denke, diese funktionale Musik – in der anderen Musik ist es sicher etwas Funktionales – wie Tanz oder für den Film oder ... also wir haben nicht so viele Zeremonien als Funktionen mit Musik. Nicht so viele. Aber ich bin sehr froh darüber, etwas Nicht-Funktionales zu machen.

45.1

P: Aber es funktioniert (works ...)

H: Also es ist nicht-funktional – aber bedeutend. Ich denke, es ist wichtig, die Freude zu verbreiten, etwas zu machen, das nicht so funktional ist. Zeit mit Dingen zu verbringen, die nicht so funktional.

45.5

P: Du schreibst also politische Musik?

H: Hm ... noooo ... Wenn so etwas politisch ist – wenn die Art und Weise, wie du dein Leben führst, politisch ist. Wie du deine Entscheidungen fällst. Wie du mit der Welt interagierst, das ist politisch. Ich bin mache kein Statement mit meiner Musik per se. Aber sie versucht etwas zu machen, was irgendwie ... ich denke, dass das eher etwas Ökonomisches ist, denn es etwas Politisches. Ja, es ist nicht der Zweck davon, so etwas zu machen ... aber ich bin auch froh darüber, es nicht zu tun. Ist das sinnvoll (wenn ich das so sage?). Ich würde es nicht politisch nennen, per se. In der Weise, wie ich es denke. Aber es ist auf eine Weise, wie ich denke, dass Kunst sein sollte. Wenn etwas eine politische Stellungnahme abgeben will, dann ist es eben etwas, das eine politische Stellung bezieht. Und wenn es

mich berührt, wenn es etwas Neues sagt, und wenn du vermutlich nur reagieren sollst auf etwas, nicht, wofür ich mich interessiere, wenn jemand die Gesellschaft kritisiert, da bin ich auch skeptisch – einfach nur Kritik (Kritizismus) – wenn du nur provozieren willst, nur kritisieren – dann frage ich: Kannst du mir auch etwas Neues anbieten, außerdem. Für mich ist das viel interessanter. Ok. Es ist wichtig, alles zu kritisieren. Aber ein gutes Kunstwerk macht, dass du anders hinschaust – so und so. Ein gutes Kunstwerk hat etwas, das deinen so und so den Blick verändert. Wenn es politisch in dem Sinne ist, dass es etwas Anderes und Neues mit sich bringt, zu meiner Wahrnehmung – und nicht nur etwas kritisiert, dann ist das für tatsächlich mehr, als wenn es nur versucht, etwas zu sagen. Ich bin auch eine sehr wortreiche Person – kein sorgfältiger Sprecher. Entschuldigung für das Chaos ...

P: Das ist wunderbar ...

H: Wenn ich versuche, die Dinge organisiert zu bekommen, dann wird es noch chaotischer ...