

Gespräch mit Mark am 24.11.2013	03
Gespräch mit Mark am 01.12.2013	27
Gespräch mit Mark am 02.05.2011	57
Konzeptionsgespräch am 16.01.2014	73
16.01.2014 20.00 Uhr Szene 02	108
2014.01.17 12.00 Uhr Szene 01	111
2014.01.30 18.00 Uhr Szene 01+04	115
2014.01.31 14.45 Uhr Patrick Hahn	117
2014.01.31 16.00 Uhr Sergio Morabito	126
2014.02.11 10.00 + 12.00 Uhr 02	138
2014.02.11 10.00 + 12.00 Uhr 02 (kurz)	173
2014.02.11 16.00 Uhr Mark Andre im Foyer	174
2014.02.11 19 Uhr + 21 Uhr 04	193
2014.02.12 10.00 Uhr 04	195
2014.02.12 16.30 Uhr Patrick & Cambreling	202
2014.02.13 10.00 Uhr 01 + André Jung	215
2014.02.13 12.00 Uhr Kritik nach der Probe	
II.Szene	241
2014.02.13 13.00 Uhr Kora Pavelic und Maria	
Theresa Ullrich	254
2014.02.13 15.00 Uhr Joachim Haas und Michael	
Acker	263
2014.02.14 13.40 Uhr Claudia Barainsky und André	
Jung	281
2014.02.21 09.05 Uhr Ton vor der Probe	293
2014.02.21 10.00 Uhr 01 + 04 + 02	295
2014.02.21 15.30 Uhr Sylvain Cambreling mit Mark	
Andre	301
2014.02.22 10.00 Uhr 01 02 03 Öff.Probe	312
2014.02.24 10.30 Uhr 02 03	317
2014.02.24 15.00 Uhr Patrick Hahn	326
2014.02.24 16.50 Uhr Mark Andre Wohnung	346
2014.02.25 14.40 Uhr Jossi Wieler und Sergio	
Morabito	362
2014.02.25 19.00 Uhr 01 – 04 Hauptprobe	384
2014.02.26 16.00 Uhr Matthias Klink	397
2014.02.26 17.00 Uhr Experimentalstudio	411

2014.02.26 18.00 Uhr Hauptprobe	423
2014.02.27 14.00 Uhr Anna Viebrock	432
2014.02.27 15.00 Uhr Johannes Knecht	442
2013.12.16 16.00 Uhr Daniel Buyarin	459
2013.06.23 - .25 Dreh in Freiburg	479
Studio Mark Andre und Joachim Haas	
Gespräche mit Joachim Haas, Detlef Heusinger,	
Michael Acker, Simon Spillner, Garry Berger	
Ende	606

24.11.2013 und 01.12.103 (ab Seite 19) jeweils in der Wohnung von Mark Andre – nach dem Besuch des Abendmahlgottesdienstes in der Auferstehungskirche

U: So ...

...

(Sophie erzählt von ihrem Beruf ...)

9.8

U: Das Thema hatten wir ja schon mal – ich weiß, die Sophie anzuschauen, ist verführerischer. Hier ist das Heil, da ist die Sünde.

10.0

Das Weibliche – das ewig Weibliche ... nein. Weil man auf die Weise merkt, dass Du ... dass da noch andere Leute im Raum sind ... Worüber ich mich mit dir unterhalten wollte, war eigentlich die Fortsetzung dessen, was wir heute Vormittag gemacht haben. Wir haben uns auch schon mal darüber unterhalten, aber das macht ja nichts – da war die Kamera nicht dabei. Das war das Abendmahl.

S: (fragt etwas)

U: (soll ichs noch mal machen ...)

11.8

U: Gut also, du hast mir mal gesagt, relativ komplizierter Satz, dein Komponieren wäre ein Versuch, das Abendmahl zu verstehen. Was hat das Abendmahl mit deiner Musik zu tun?

A: Ich erlebe zum Beispiel heute noch so das Abendmahl als eine geistliche Situation, d.h. es geht um eine Situation, die unter anderem auch den Raum wo es stattfindet, in Frage stellt.

U: Wenn du dich bewegst, Sophie, dann sieht man das sofort im Schatten.

12.8

Können wir noch einmal von vorne anfangen ...

01.03.18

010.4.24

Abendmahl

Also was hat das Abendmahl mit deiner Musik zu tun?

13.0

A: Ja gut. Ich möchte nicht behaupten, dass ich nur Komponist bin ... es geht auch nicht um eine theologische Äußerung, sondern um eine einfach um eine Einschätzung von der Perspektive des Komponisten – oder des Komponierens. Das Abendmahl ist eine Situation und jenseits des Ritualen, des geistlichen Ritualen – wird es geht es würde ich sagen geht es um den Raum. Oder um einen vertikalen Raum. Und es ginge aus meiner Sicht um eine Situation, die die ... den Raum suspendiert. Oder ablehnt. Und bezüglich der Entwicklung dieses Opernprojektes Wunderzeichen spielt es eine zentrale Rolle, weil in Wunderzeichen geht es nur um verschiedene Kategorien des Verschwindens, die man erlebt. Dramaturgisch, kompositorisch – und es betrifft die Situation des Abendmahl, die Teilung des Fortganges das Verschwinden als andere Kategorie der Präsenz. Und deswegen habe ich nicht nur Interesse daran, sondern finde das vielleicht die großartigste dramaturgische aber auch kompositorische Situation, überhaupt. Das Verschwinden und als andere Kategorie von Präsenz zu erleben oder erleben zu lassen, wenn es überhaupt funktioniert.

*Präsenz der
Verschwindens*

15.4

U: Was interessiert dich als Komponist an dieser Kategorie des Verschwindens. Oder der anderen Präsenz im Verschwinden. Was hat das mit Musik zu tun? Das Verschwinden, mal ganz banal gefragt.

15.7

A: Ich meine, ob man will oder nicht, beim Komponieren vielleicht, beim Interpretieren, realisiert, interpretiert, komponiert man eine Reihe oder von kompositorischen Situationen, die verschwinden. Es geht zum Beispiel um , es kann auch um Strukturen, Organisationen oder einfach Situationen, die

verschwinden. Und es geht nicht um eine Zelebrieren, des eines Rituals des Verschwindens als ästhetische Erfahrung, sondern es betrifft das Verschwinden als Teilung des Fortganges bezüglich der berühmten Episode aus dem Evangelium, entweder das noli me tangere Episode oder diese Emmaus Episode, wo Jesus erscheint, wird endlich zum Beispiel in Emmaus während des Abendmahls erkannt und als er erkannt wurde, wie wir wissen, verschwindet er. Das ist auch – es geht nicht um ästhetische es gibt keine ästhetische Kategorie hier. Es geht um einen Zwischenraum. Und um eine andere Kategorie von Präsenz, die entfaltet wird.

17.4

U: Das heißt, du benutzt dann auch in deiner Oper den Raum Oper und die Geschichte, die du erzählst, ganz egal, ob die nun von Reuchlin von Mark Andre von Angela Merkel handelt, benutzt du, um eine andere Geschichte dahinter zu erzählen, die du sozusagen immer erzählen möchtest.

18.0

A: Ja, das ist eine Art idée fixe. Da stimme ich zu. Reuchlin bleibt aus vielen symbolischen Gründen der die Hauptfigur des Stückes – auf jeden Fall, aber du hast völlig recht, es geht um die großartigste Situation, d.h. es kann – es könnte missverstanden werden. Ich meine, man könnte sagen, o.k. das Verschwinden als ästhetische plastische Kategorie, aber hier geht es um das Verschwinden wie gesagt bezüglich des geheimnisvollen Verschwindens des Jesus von Nazareth. Und wie gesagt in Emmaus oder vor dem Grab, bei dem Treffen mit Maria Magdalena. Und es geht natürlich auch um viele dazu die Problematik der Identität – er wird als Gärtner erkannt, er wird als Wanderer von den zwei Jüngern nach Emmaus erkannt und dann entwickelt sich die Situation, wie wir wissen. D.h. es ist eine Entwicklung, die Identität wird in

Worum es
eigentlich geht!
Nicht Reuchlin
sondern Jesus.

Frage gestellt, wird zerbrechlich, wird im Endeffekt eigentlich das, was die Entfaltung von verschiedenen Kategorien von Zwischenräumen – und diese Zwischenräume sind hoffe ich, wünsche ich mir, werden die zentralen Figuren im Stück werden. Ich meine in Stuttgart. Und in meiner Musik auch. Hoffentlich – und eben wie gesagt: Es geht nicht um mein Konzept, oder um meine Reflektion, es geht nur um wie weit diese zerbrechliche Situation des Verschwindens des Jesus von Nazareth nach seinem Tod und vor dem Auferstehung oder während des Auferstehungsprozesses das ist auch eine große Frage – wie weit hat es heutzutage eine Relevanz eine Präsenz und wie weit wäre es oder ist es als kompositorische Kategorie zu reflektieren. Und erleben zu lassen. Das würde ich mir es wünschen.

Kurzpassung
vgl. S. 35

21.0

U: Noch einmal die Frage. Wenn du diese Geschichte erzählen willst, das sind ja immer im wesentlichen drei Szenen, die du aus der Bibel erwähnst: Das ist das Abendmahl selber, also die Szene, wo Jesus gesagt hat, das ist mein Leib, nehmt ihn, esst ihn, das ist mein Blut, ...

A: Für euch auch ..

U: Für euch vergossen ...

A: ... vergossen ...

U: ... das Opfer ... also diese ganzen Abendmahlgeschichten. Und dann die Emmaus-Geschichte und die noli me tangere Geschichte. Warum erzählst du dann nicht diese Geschichte direkt, also man könnte ja auch eine Oper schreiben, mit dieser Handlung. Also eigentlich die Handlung der Passion. Also so wie Bach eine Passion nach Matthäus

A: Johannes ...

U: ... nach Johannes geschrieben hat, also die beiden anderen wahrscheinlich auch ...

A: Eben.

22.3

U: (Ist das jetzt hier zu Ende ... upps. Moment. Speicherkarte voll. Interessant. Gut, ich muss mal kurz unterbrechen.

A: Ja, bitteschön. –

23.1

Ich habe gestern eine Mail von der Schwester Margareta bekommen. Sie hat uns in Israel begleitet, und sie kommt mit anderen Schwestern am 16ten März zur Vorstellung.

S: Ach toll.

A: Und sie beten für mich, so ...

S: Wunderbar.

A: Das ist die schönste ... Sache. Ja, die sind wunderbar, die Damen. Sie leben bei Wallender (?) – ich glaube, es muss bei Koblenz liegen. Da ist auch eine Hochschule, eine ökumenische Hochschule – und sie lehrt ich glaube Neue Testament Exegese. Phantastisch. Es ist ein Schutz.

24.2

U: Ja, die Frage noch einmal – warum erzählst du dann nicht die Geschichte, die Passionsgeschichte sozusagen vom Abendmahl bis hin zu den beiden Szenen, wo Jesus noch einmal erscheint? Das wäre doch dann das Naheliegendste.

24.6

A: Ja eben – das von dir erwähnt Beispiel ich meine Johann Sebastian Bach ich würde auch Schütz zum Beispiel auch nehmen – sind perfekte Beispiele, was die – was das Komponieren eines Werkes mit dem Material Stichwort Passion und das kann war die Höhepunkte glaube ich der des Komponierens mit diesem Material und mit dieser Handlung. Und wir können auch die Geschichte der Rezeption der unglücklichen Rezeption der Matthäus-Passion aus der Perspektive leider der Evangelischen Kirche

anbelangt. Und gut es gäbe da heutzutage auch das ist eine komplexe Situation als Komponist, glaube ich, dass die sakrale religiöse Werke passen nicht zu der Situation der Kirche – und passen vielleicht nicht ganz zur Situation des alltäglichen Betriebes, sagen wir. Aber gut – ich meine, was Wunderzeichen anbelangt geht es um eine Art von metaphysische Meditation oder eine Art so metaphysisches aus der Perspektive von Reuchlin über die Aktualität die Präsenz die Tiefe der Botschaft und ja auch nochmals der Präsenz des Verschwinden, oder der Präsenz des Verschwundenen. Heutzutage. Und heute haben wir das nochmal behauptet, aber ich glaube doch an den Heiligen Geist und es ist schon eine Kategorie, die mit Zwischenraum zu tun hat. Und die man – das wäre für mich wichtig, dass – und das ist vielleicht auch kompositorisch zu kategorisieren zu reflektieren, so weit eine Situation ein Material eine Struktur am Verschwinden oder verschwindet zu erleben ist. Und deswegen so erlebe ich es, verschwand er, als er erkannt wurde. Zum Beispiel in Emmaus während des Abendmahles – und heute haben wir, und ich freue mich sehr darauf, dass wir das Abendmahl zusammen feiern könnten, dürfen – und ich meine, dass der Ort der Kapelle hier in Friedrichshain in der Auferstehungskirche verschwand auch während des Abendmahls – das ist gar nicht so wichtig, ob es in Friedrichshain oder in Pankow stattfindet.

28.0

U: Ich weiß nicht – mir geht es anders. Aber vielleicht ... ich meine in diesem Fall bin ich nicht wichtig. Also ich erzähle das andere Empfinden, um deinem Empfinden näher zu kommen. Aber wenn ich das Abendmahl erlebe, auch zusammen mit dem Gemeindegesang, sehr wichtig bei den Protestanten, eine bestimmte Musik, dann entsteht ja etwas. Und das ist ein Körper. Also ein Körper der Gemeinde, der

Glaubensgemeinde. Und der entsteht über die das Erlebnis, dass ich mit anderen Menschen zusammen bin, die den gleichen Glauben an Jesus Christus und seine Taten, seine Worte, seine Gegenwart teilen. Und an sich im Erinnern an ihn genau das machen, was er versprochen. Also sozusagen: Die ganze Welt kann untergehen, mein Wort bleibt erhalten. Ich habe es heute genau anders herum erlebt. Dass eigentlich nicht etwas verschwindet, sondern etwas gegenwärtig wird. Und zwar das gegenwärtig wird, was bleibt. Also das Wort oder das Versprechen, die Ewigkeit. Was sagte die Pastorin zu Anfang: Wir wandeln von Ewigkeit zu Ewigkeit.

A: Leben ..

U: Ist es dann nicht vielleicht sogar anders herum, dass du als Musiker, der musikalische Werke schreibt, dich eben insbesondere auf dieses Moment des Verschwindens konzentrierst, weil die Musik so ist. Also wie empfindest du das: Musik wird geschrieben, um zu erklingen – und dann verschwindet sie, bleibt aber als Präsenz im Gedächtnis der Zuhörenden zurück. Und diesen Vorgang einer Wahrnehmung von Musik, und ihres Erinnerns, den parallelisierst du mit der Geschichte des Jesus von Nazareth.

30.5

A: Ja – aber ich stimme zu bezüglich der mit euch gemachten Erfahrung heute in der Kirche. Ich glaube schon, so weit ich richtig verstanden habe, dass wir den Körper des Auferstandenen oder kommenden Auferstandenen werden. Dass eine Gemeinde ist etwas Besonderes und Einmaliges, um das zu erleben. Aber es wird ein Körper und auch würde ich sagen auch ein Raum. Aber es ist auch – ich würde ich hab so das erlebt, dass trotzdem der Raum der reale Raum in der Kirche Kapelle, dass aus meiner Sicht wird suspendiert. Oder keine große Rolle mehr spielt. Und auch, dass die inneren Räume, ok. wenn man – Leib

*Verscheidenheit der
Musik
Vergleichen des
Jesus?*

Christi für dich gegeben oder Blut Christi für dich vergossen – das sind es sind vielleicht zwei Elemente, die noch auch hier verschwinden. Wenn man sagt, ok. ich glaube nicht oder auch an die Transsubstantiation, d.h. dass die das Brot und das Blut werden nicht transsubstantiiert einerseits und andererseits, die sind auch nicht mehr keine das ist kein Brot kein irgendein Brot oder irgendein Wein. Und es ist eine Art auch von von Zwischenraum würde ich erleben. Und auch von ja – vielleicht Ablehnung oder Verschwinden des Brotes als Brot und als symbolischer Körper. Aber um keinen transsubstantiierten Körper. Und das finde ich auch – das sind schon sehr das klingt sehr paradoxal, aber was die Musik anbelangt, finde ich das für mich das sind nur in diesem Stücken hier Polaritäten, was die Klanggestalt betrifft, was die strukturellen Elementen anbelangt, was die Echographien oder akustischen Photos betrifft, und aber im Endeffekt auch das wäre eine Frage .. ich meine wenn wir das Repertoire erleben, besonders in der Oper. An der Oper. Geht es sowieso um Erinnerungen, wir haben alle ein Repertoire von Erinnerungen, was Mozart Wagner Verdi was weiß ich anbelangt. Und als die zeitgenössische Musik oder die neue Musik betrifft, muss man vielleicht auch das erwähnen, es ist weder negativ noch positiv, es gibt es sehr oft und das Vergessen. Das Verschwinden. Weil viele der Werke werden uraufgeführt, dann die verschwinden. Manchmal die kehren zurück und das ist auch eine Kategorie die vielleicht zentral ist auch. Was die einfach was die Präsenz in der Gesellschaft der neuen Musik anbelangt. Und es ist kein Jammern jetzt oder ich bin nicht am Jammern oder Bedauern – das – ich nehme es zur Kenntnis und so ist der Stand der Dinge.

35.1

U: Rechnest du mit dem Verschwinden deiner Musik, deiner Oper. Dass sie wieder vergessen wird.

A: Das Risiko besteht. Und das könnte schon sein.

U: Das Besondere aber doch der Geschichte von Jesus finde ich ist, dass diese Trennung, die die griechische Philosophie vorher gemacht hat, zwischen Geist und Leib, zwischen Material und Geist, umgedreht wird. Also man kann sagen, die ganze Jesus-Geschichte ist der Versuch, die Abstraktion der griechischen Philosophie wieder auf die Beine zu stellen. Es fängt schon mit der Geburt eines Gottes durch eine gewöhnliche Frau an. Muss man jetzt auch nicht in die Tiefen gehen, aber ... der Leib, also dass Jesus leibhaftig ist, ist genauso wichtig wie dass er Geist ist, dass er von Gott ist. So gesehen könnte man sagen, dass das Abendmahl eine letzte Bestätigung dieser Gleichzeitigkeit ist, also es geht nicht das eine ohne das andere. Also Jesus geht nicht – also es nicht so etwas, dass die Materialität, den Leib negiert und sagt: Der Leib ist nicht wichtig, und ich werde jetzt nur Geist und dann komme ich sowieso zu meiner eigentlichen Daseinsform, sondern er sagt: Nein, nein – ich lasse meinen Leib bei euch – und ihr seid mein Leib jetzt. Also diese Leibgeschichte, die ist wahnsinnig präsent – und das erlebe ich gerade in deiner Musik auch. Also so ein etwas, was in den Leib fährt. Ist das für dich ein Moment, das wichtig, nicht nur eine Musik zu schreiben, die in Bezug auf die auf das Verschwinden konzipiert ist, sondern auch eine, die einfach packt, also die in den Leib fährt. Wie gehst du da vor? Wie machst du das eigentlich?

38.1

A: Gut ich bin dir sehr dankbar für deine Bemerkung. Es wäre mir eine besondere Ehre, wenn es so wäre. Ich meine, das Komponieren als Einverleiben – als die Klanggestalt als die Klangsituationen als die strukturellen Ebenen was die komplexen Verbindungen zwischen dem Affekt und dem Aspekt anbelangt. Und im Allgemeinen und Besonders

bezüglich der erwähnten Episode aus dem Evangelium ... Das wäre ein etwas würde ich sagen Besonderes, da es auch um Vertikalität anbelangt. Und dann eine Situation die noch nicht aus physischen kompositorischen interpretatorischen Gründen – sie wird auch da auch vertikalen Gründen.

39.5

U: Was meinst du mit vertikalen Gründen.

A: Ich erlebe auch das Abendmahl im Endeffekt als eine vertikale Situation. Das ist eine – du hast das wunderbar formuliert – zwischen und Geist und Leib – und so erlebe ich es auch. Nur als Komponist wie gesagt, ich bin leider kein Theologe und werde nie sein können. Leider. Aber das – aber als Komponist, weil ich nur Komponist bin, soll ich die versuchen einerseits das zu reflektieren – und andererseits was die Aspekten anbelangt, und was die den Affekt betrifft, auch das Erleben. Und wie gesagt, das ist auch die Vertikalität, die sehr stark wirkt. Ich weiß nicht, was geschah im wie gesagt vor dem Grab oder in Emmaus, als die Zeugen, die Maria Magdalena einerseits und andererseits die zwei Jünger, das erlebt haben, was ist passiert, als er verschwunden. Wie du gesagt hast, das Verschwinden ist keine negative Kategorie defacto geworden. Sie ist eine andere Kategorie von Präsenz – eine Teilung des Fortganges und ein andere Kategorie von Präsenz nur nicht geworden, sondern auch gegeben. Und deswegen werden wir den Körper des Verschwundenen des Auferstandenen – und ist sofort finde ich es ist eine starke Vertikalität. Die ich bemühe mich darum – in meiner Musik und im Allgemeinen der Versuch besonders was dieses Stück Wunderzeichen anbelangt, dass permanent erleben zu dürfen. Der imaginäre Reuchlin als Abschiedtour sowieso in seiner Abschiedstours oder als letzte er erlebt seine letzte

Die Körperliche
Präsenz ab
"Teilung des
Fortgangs"

Reise ins Heilige Land, und er ist auf der Suche nach diesen Spuren. Nach den Zeichen.

42.2

U: Vielleicht bleiben wir noch einmal bei dem Gottesdienst. Ich meine ich hoffe, wir werden noch mehrere Gelegenheiten haben, uns darüber zu unterhalten.

A: Gerne ...

U: Die Musik, die heute im protestantischen Gottesdienst aufgeführt wird, stammt im Wesentlichen aus dem 17ten Jahrhundert. Also zwischen 1600 – sagen wir 1580 fängt es an bis 1700. Reizt es dich nicht als Komponist, dem der Gottesdienst so wichtig ist, und eine solche Quelle der Inspiration, reizt es dich nicht für die Liturgie Musik zu schreiben. Also Liturgie und Kunst, deine Kunst, zusammen zu bringen. Deine Musik, die ich kenne, die gesamte Musik, die ich kenne von dir, ist für den Gottesdienst nicht geeignet. Wie kommt das – wie denkst du darüber, dass du einerseits so tief dem Gottesdienst verbunden bist und andererseits doch etwas machst, was dort sehr wahrscheinlich keinen Platz hat.

43.8

A: Gut, Dankeschön für die Frage: Vielleicht da erlaube mir nur eine kleine Geschichte über eine Aufführung des Hij II zwei Wochen war ich – es war mir eine besondere Ehre, war ich in Residence in Weingarten in diesem Festival in Süddeutschland und unter anderem wurde Hij II ein Stück für 24 Stimmen und Elektronik in der Basilika von Weingarten aufgeführt. Es ist etwas anderes, dort das zu erleben als im Theaterhaus in Stuttgart – es war toll im Stuttgart, das ist nicht die Frage – aber es ist auch das – na gut, ich glaube schon an die Präsenz des Heiligen Geistes besonders in diesen Orten – und es natürlich entfaltet oder es lässt vielleicht noch deutlicher andere Aspekte anderen auch kompositorischen Kategorien der Musik

erleben. Und bezüglich deiner Frage wäre es mir eine besondere Ehre für die Kirche schreiben zu dürfen oder tätig zu dürfen vielleicht – weil das heutzutage sehe ich keine Lösung vielleicht institutionelle Lösung auch. Es ist schon ganz toll, zum Beispiel heute wurde ein am Ende des Gottesdienstes eine Schüler-Choral (Schieler) aufgeführt.

45.00

Letztes Jahr lebte ich in Grunewald und am Karfreitag wurde die Matthäus-Passion von Schütz gesungen von Laien, von einem Laienchor aus der Gemeinde gesungen. Des das ist – ich meine das ist heutzutage anders geworden, aber das ist etwas anderes dieses Werk von Schütz in der Philharmonie zu erleben oder in am Karfreitag in der Gemeinde zu erleben. Und auch – ich habe ein Stück von 20 oder 30 Minuten während des oder nach des Abendmahles hören zu lassen. Es war möglich in Grunewald am Karfreitag, aber es ist was Besonderes. Das Hochamt. Aber selbstverständlich das ist eine Frage ... wo man ...

Seite 02

... ein bisschen so, das ist – wie sollen diese Stücke befinden sich immer in Zwischenräumen sowieso auch. Ein Festival ist auch ein Raum wo mit seinem Protokoll und es sind wir haben so viel Glück hier Deutschland so phantastische Festivals – zu erleben und wo es auch um Uraufführungen angeht. Wo durch Aufträge es ist etwas ganz Phantastisches. Und so pluralistisch auch programmiert worden. Die bilden Orte auch des Alltages oder es sind säkulare Orte – es hat mit – und gut, du hast recht leider, zwischen der Kirche oder zwischen der evangelischen Kirche leider und der zeitgenössischen Musik sehe ich leider keine Lösung richtig zusammen zu arbeiten. Ich weiß auch nicht, das wäre ganz toll, das wäre ganz wunderbar – ich hoffe, dass das Thema auch nicht tabu ist auch ...

andererseits wie gesagt, ein Choral von Bach singen zu dürfen – es ist ein großes Glück, das ist ganz phantastisch. Aber es gibt keinen echten Kantor mehr, es gibt keine Ensemble, wo man sagt, ok. ich habe hier 12 Sänger, ein Bleckensemble und ich muss für nächsten Sonntag irgendetwas für den Gottesdienst schreiben. Das geht nicht mehr – oder soweit ich wusste. Aber es wäre ganz toll. Man erwartet von Kantor so dass er ein Organist, dass er einen Chor leiten, und aber schon wie gesagt, es ist ein riesiges Glück, Schütz Bach unter anderen während des Gottesdienstes erleben zu dürfen, für die Musik einerseits, man spürt diesen andere Ebene. Die in der Musik sind. Und andererseits auch für den Gottesdienst. Das ist eine große Bereicherung.

49.0

U: Das wäre ja auch eine Herausforderung etwas zu schreiben, was Laien singen können. Also nicht die ganze Zeit vielleicht, einen Teil machen Profis, 12 Sänger, und dann aber etwas, was jeder sofort singen kann. Das hat man ja auch heute gemerkt. Also es wird sehr schnell zu kompliziert. Ich fände es großartig, wenn man so etwas mal zu einem Festival ausschreiben würde, als Bedingung. Schreibe uns etwas, zeitgenössische Musik, die all die Intelligenz und Klugheit und die Erfahrung und das ästhetische Wissen, das wir haben, beinhaltet, erfüllt, also jetzt nichts irgendwie Neotonales, so keine Ahnung, sondern es ist zeitgenössisch, aber Laien können das sofort singen. Das ist glaube ich eines der Probleme, oder ...

50.1

A: Das ist ein zentrales Problem. Und andererseits auch, es geht auch um die ja um die erwartete Interpretation. Oder als Ergebnis, weil ich glaube, dass zum Beispiel, was ich am Karfreitag dieses Jahres in Grunewald erlebte, als der Chor, dieser kleine Chor

diese Matthäus-Passion von Schütz gesungen haben, die sind – ich meine es war klar, es wäre das Vokalensemble aus Stuttgart, Rundfunkschor, oder RIAS-Chor oder was weiß ich, aber das die haben dafür geprobt ich glaube das ist auch – ok. es ist eine Frage – wenn man sagt, ok. für den Gottesdienst wird ein oder zweimal vor dem Gottesdienst geprobt, glaube ich, das ist schon viel Sachen, die möglich wären. Wenn man sagt, in realtime oder vor Ort, muss es irgendwie aufführbar, dann geht es mehr um Erinnerungen oder Sachen, die man daran gewöhnt ist zum Singen, aber auf jeden Fall wäre es sehr spannend, etwas in die Richtung zu einfach zu auszuprobieren. Ohne ... ok. es sind die erwähnten Kompromisse, die machen zu müssen, obwohl glaube ich, dass ein Stück heute wenn wir hätten wir mit Partituren mit einem Werk von Arvo Pärt oder Sofia Gubaidulina gekommen wären, und ich habe Bewunderung für die zwei erwähnten Komponisten jetzt, das ist keine das ist eine tolle Musik, die die schreiben. Wären wir mit diesen Partituren angekommen, es wäre vielleicht nicht so einfach gewesen. Hätten wir die Partituren ausgeteilt, und sagen jetzt d.h. – und ich weiß nicht, wie war es in Dresden in der Zeit von Schütz oder in Leipzig in der Thomaskirche, was geschah genau. Aber er hat geprobt. Die haben bestimmt für den Gottesdienst geprobt. Oder proben wollen müssen.

52.6

U: Na, ich habe vorhin die Geschichte ja erzählt. Es gab in der Gegend in Thüringen, jetzt muss ich hier was ist das ... es gab in der Zeit, in der Bach gelebt hat, eben in Thüringen eine Einrichtung, der Name fällt mir gerade nicht ein, das ging vom Landesherren aus, und das besagte, diese Einrichtung besagte, dass alle Schüler, die die Schule besuchen, die dauerte damals 6 Jahre, für jeden – das war der erste in ganz

Deutschland, der das gemacht hat, allgemeine Schulpflicht für jeden. Begann 1700 – 1680 also eigentlich mit Bachs Geburt bis Mitte des Jahrhunderts – jeder Schüler in Thüringen musste ein Instrument lernen, und jeder Schüler musste 4-stimmig singen können. D.h. die haben alle 4-stimmig singen können. Weil sie es in der Schule gelernt haben. D.h. dass die Kompositionen von Bach, auch deswegen so hervorragend werden konnten, weil das unterste Niveau also das unterste Niveau ist das, was alle können, was jeder sowieso kann. Das Einfachste, das war damals irrsinnig hoch. D.h. wenn da in der Kirche ein vierstimmiger Choral gesungen wurde, das konnte eigentlich jeder sofort mitsingen. Und versuch das mal heute. Ich meine – obwohl gerade in Deutschland sind wir da ja auch noch wiederum gut dabei. Ich weiß nicht, wie viele Chorsänger gibt es?

54.9

S: Es ist irrsinnig hoch ...

U: 6 Millionen oder so ...

S: Und auch gerade in Berlin gibt es ja auch eine wirklich große Gruppe von sehr guten fast semiprofessionellen Chören. Das liegt auch an der Förderung durch den Senat. Die geben 10 oder 15.000 Euro im Jahr, das reicht natürlich nicht. Und dafür kann man größere Produktionen machen, wir arbeiten mit Profi-Solisten zusammen, Profiorchester, die müssen wir bezahlen. Und dann diese Kirchenkosten. Und dafür musst du aber einmal im Jahr in einem öffentlich geförderten Raum also Philharmonie Konzerthaus ... Kirche ein Konzert machen – und die kommen natürlich und gucken sich an, wie ist das Niveau. Und ja es ist flächendeckend. Der deutsche Chorverband macht wahnsinnig viel dafür ... und es gibt eine große Messe einmal im Jahr und ja ... also im Vergleich mit Frankreich außergewöhnlich. Zum Beispiel ich denke Italien auch – ich weiß nicht in welchem Land, in den

baltischen Ländern ist natürlich das Niveau
wahnsinnig hoch der Chöre.

55.9

U: In den baltischen Ländern ist es eine nationale
Angelegenheit.

S: Die auch zur Folge hat, dass es eine unglaublich
hohe Qualität in den Laienchören gibt.

U: Da sind wir bei diesem Kapitel, da könnte man
noch unendlich weiter reden. Wie wählst du dein
Material – ein ganz anderes Thema. Wie wählst du
dein Material aus, mit dem du komponierst. Ist es
wirklich so, dass du dir bewusst die Frage stellst, das
klingt gut, damit es verschwindet.

56.6

A: Das ist gut von den Projekten abhängig. Und
selbstverständlich, wenn man sagen wir kategorisiert
oder mit Ausklängen oder mit verschiedenen
Kategorien von Ausklängen von Faltungen oder was
weiß ich oder von Klangspuren von Etwas arbeitet,
geht es um die Präsenz der erwähnten Spuren oder
Schatten oder Klangschatten ein Thema und für mich
ein wichtiges Thema, da es geht um die letzten noch
nicht in der Erinnerung oder als einverleibten letzten
Spuren eines Materials einer Situation zu erleben.
Andererseits, wenn man sagt, ok. jetzt in diesem Stück
zum Beispiel, es sind konkrete Klangsituationen die
wir zum Beispiel in Israel im Heiligen Land
aufgenommen haben in Kapernaum am Ufer, in der
Grabeskirche, hier diese Feuergeräusche zum Beispiel,
als Spuren der Erscheinung des Heiligen Geistes
bezüglich Stichwort Moses zum Beispiel man so wie
so als Polarität die konkrete Klangsituation die
analysiert werden durch mit diesen Echographien oder
eine Klanganalysen andererseits wenn man sagt hey
ich habe instrumental oder elektronisch
Klangmaterialien wie eine Gestalt eine Morphologie
haben und ich möchte das ermitteln analysieren,

Material

zwischen den beiden konkreten Klangsituationen als akustische Photos oder Echographien und andererseits Texturen egal ob instrumental oder Elektronik, erleben wir sofort einen Zwischenraum ein kompositorischen zwischen den beiden, weil es sind immer eine mögliche potentielle Interpolation dazwischen, eine Skala um die beiden zu verbinden. Und das ist für mich auch ein Thema. Weil sofort mein weil man sofort eine Entscheidung trifft. Aus strukturell organisierte schon auf den strukturellen Ebenen oder aus der Perspektive der Gestalt des Materials und der Beobachtung der Gestalt des Materiales – entfaltet sofort vielleicht einen strukturellen Schatten. Diese kompositorischen Zwischenräume. Und für mich ist diese Synthese das Wichtigste. Ich möchte die erleben lassen. Ich möchte die einverleiben, einzuverleiben lassen.

Was ich verstehe:
Aus den Amplituden
des O-Ton Metronoms
entwickelt es die
Amplituden des mark.
Metronoms

60.3

U: Kannst du ein Beispiel geben ... also, was ist die Interpolation von wo nach wo? Was ist die originale Klanggestalt, die du analysierst, und wo geht das dann hin?

A: Am Anfang des zweiten Teiles von Wunderzeichen haben wir die Entscheidung getroffen, hier soll eine Art Aria kommen. Eine Aria für Maria. Große Herausforderung für mich, und Blockade, weil es gibt so tolle Arien geschrieben wurden, und ich kann auch nicht, gut, das kann ich nicht tun, kann ich nicht machen. Und die Idee war, ok, jetzt werde ich eine solo für sie, besonders für Claudia Barentzki, das war sehr viel – wir arbeiteten weiter zusammen, ok. das sind sehr hohe Töne, sehr zarte, bocca chiusa, so mit geschlossenem Mund, Töne, und sie ist allein, sie ist solo, ok. sie leidet. Gut –also ... und aber das kommt, so das Ende der Situation Reuchlin ist gestorben, sie ist verzweifelt, und das kommt als Übergangsfeld zwischen den vier Teilen, da die Oper hier besteht aus

dritter Teil?

Übergang des
"Arie" von Maria
zu den Windge-
räuschen des
Übergangsfeldes...

vier Teilen, zwischen den Teilen sind immer Übergangsfiler, und was man hört, was, man hört so eine mehr oder weniger Klänge mehr aus Kapernaum, die wir am Ufer mit Joachim Haas und Patrick Hahn am Ufer in Kapernaum aufgenommen haben. Wind Wasser Geräusche und d.h. was es vermittelt, worum es geht hier, als Situation kompositorisch, es verbindet einerseits eine kompositorische Situation, eine und auch eine vokale akustische kompositorische Situa ... dramaturgische selbstverständlich Situation mit einer konkreten Situation. Diese Klänge am Ufer in Kapernaum brauchen nicht meine Oper um da zu sein. Das ist ... im Gegenteil. Und aber wenn man diese zwei Materialien direkt eins nach dem anderen erlebt, öffnet es aus meiner Sicht einen Zwischenraum. Zwischen der Konkretheit einer Situation, mit dem Wunsch natürlich so metaphysischen Spuren der Präsenz des Jesus von Nazareth, der dort – wir wissen, dass er dort in der Synagoge gepredigt hat. Er war dort sehr oft. Er ist auf dem See spazieren gegangen. So das ist ein Ort mit einer besonderen Ausstrahlung. Und andererseits ... aber es ist eine konkrete, es bleibt eine konkrete kompositorische Situation. Eine Art musique concrète sowieso. Und andererseits, die Maria, die singt bis zum E, das ist sehr hoch, es bleibt eine vokale Situation. Und es sind schon als kompositorische Polaritäten weit entfernten ... Situationen. Und es ist auch mit Absicht für mich so komponiert, als Schwelle, als Übergang im Stück.

65.0

U: Verstehe ich das dann richtig, dass dieser Übergang oder diese Schwelle, die du meinst, ein Zwischenstadium – etwas Unverbundenes oder etwas, das als Unverbundenes ein Übergang öffnet, sagtest du, öffnet. Dass das im Prinzip so etwas wie ein Fenster ist, durch das man durch deine Musik hindurchschauen, also eigentlich hindurchhören kann

Zusammenhang
zwischen Maria's
Stimme und den
Windgeräuschen
in Kapernaum...

auf etwas anderes, dahinter. Ist es das? Also so, wie wir jetzt aus deinem Fenster hinaus schauen, und dann sieht man erst ein paar Pappeln, und dann sieht man Plattenbauten.

A: Plattenbauten, ja ... eben. Ja bitte.

U: Naja, ne. Das wäre ein Auswahlkriterium Material so miteinander zu konfrontieren, dass ein wie sagst du ein Übergang, nein wie hast du es genannt nicht ein Übergang zwischen ihnen entsteht ...

A: Ich würde von einem kompositorischen Zwischenraum ... sprechen.

U: Zwischenraum.

A: Weil für mich – es ist – wenn man von Material spricht, hat schon eine analytisches Protokoll im Kopf, also entweder mit Audiosculpte, mit elektronischen Mitteln wird es ermittelt, oder mit subjektiven Mitteln oder aber ... am Ende und am Anfang vielleicht am Anfang und am Ende sind Situationen, die viel mehr als die Ermittlungen oder die strukturellen Ebenen sind. Natürlich die Situationen haben eine Gestalt, die haben eine Morphologie, die haben eine Struktur, die man ermitteln analysieren kann soll muss, das geht, da geht es um eine ästhetische Problematik, aber die sind Situationen. Wenn man am zum Beispiel in

Kapernaum steht, am Ufer. Es ist eine Situation. Und in Ben Gurion, als wir zurück fahren mit Joachim und mit Patrick, hatten sowieso eine Auseinandersetzung mit den mit der Polizei, in Ben Gurion, weil das war ein bisschen kompliziert, weil ich sollte musste meine im Endeffekt das Konzept des Stückes erwähnen und erklären wieso sind überhaupt da gewesen. Und man hat und der Polizist hat mir gesagt, aber es gibt doch auch in Deutschland in Berlin gibt es auch Wind, gibt auch Wassergeräusche, könnte man an der Spree hier in der Friedrichshain gehen und aufnehmen. Gut aber ich gehe davon aus, dass es ok dort anders klingt, einerseits und andererseits dass die Orte speichern

Windaufnahmen
in Kapernaum
als Zeugen von
sparen Ton.

Spuren und strahlen auch Spuren aus und besonders, wo Jesus von Nazareth war und wir wissen, dass er mit historischen Fakten, dass er in Kapernaum in der Synagoge gepredigt hat. Ich gehe davon aus, und ich bin mir sicher, dass dort sind dort hat Spuren seiner Präsenz hinterlassen, dass ich kann ich nicht mit Audiosculpte analysieren. Das ist doch klar. Ich gehe davon aus, dass dort auch bläst der Heilige Geist, und deswegen sind wir dort gefahren. Und ich wünsche und ich bemühe mich darum, das Stück ist leider nicht ganz fertig, aber ich bemühe mich und ich wünsche mir sehr, dass wir das in Stuttgart während der Aufführungen von Wunderzeichen das auch erleben. Als kompositorische als dramaturgische Kategorie. Ich habe mein Bestes gemacht, um das zu ermöglichen. Wenn es gelingt, wäre es ganz toll.

70.4

U: Ja, ich glaube, dass wir jetzt wieder Pause machen und einen andren Tag wieder kommen und lieber mehrere kleine Gespräche führen und dich wieder komponieren lassen.

A: Nein nein, das war nicht so ...

U: Nein, das war von vornherein die Idee. Ich glaube, es ist gut so

A: Aber kannst du mit Jojo und Patrick, die waren auch dabei ... eventuell kann sein, die sagen, der Kerl ist wahnsinnig geworden. Ich war auch hier in der Basilika, hier ich war ...

S: ... die etwas machen ..

A: Menschen, die dort lebten ... aber vielen Dank für die Aufmerksamkeit.

S: Danke dir ...

A: Ich hoffe sehr, dass wir das in dem Stück ... da sind auch files wo der wo wir die Akustik, die wir in der Grabeskirche aufgenommen haben, ...

S: Was wir gehört haben in Stuttgart ...

A: Man kann sagen, ok. es ist eine Akustik. Es ist wie ein Hall. Egal. Weil ich gehe davon aus, dass es strahlt andere Kategorien. Andere Präsenz aus. Also andere Sachen. Und ich bin mir sicher, dass ich mehrmal – ich war dort auch alleine durch die Hilfe der erwähnten Schwester Magerita – und gut es sind ... auch sonst, es legitimisiert auch die imaginäre letzte Reise des Reuchlin heutzutage. Er würde gut dort fahren um diese Spuren zu erleben oder diese Elemente und auch dazu auch ich war am Freitag in Stuttgart jetzt mit dem Chor, das war so toll, die haben gefragt, wieso haben wir einen Bogen, wieso streichen wir einen Bogen. Und da ist diese Idee der es geht um die zentrale Botschaft des Reuchlins – der Bogen zwischen Judentum Christentum, dass die Engel sind auch da Botschaft zu vermitteln. Aber es geht auch um einen Bogen. Die waren so sofort total ... und natürlich sind das Klangtypen Klangkategorien, die das bestimmen, HUUU schsch ... und das ist wird sofort extrem konzentriert gehört. Und extrem toll gemacht. Und wir wissen, was wir da machen. Wir waren in Ben Gurion nicht um Urlaub zu machen, sondern um als Botschafter Gottes zu etwas zu erledigen. Vielleicht Menschen zu schützen, das (erklärt Sergio viel besser als ich finde) und bezüglich deiner Frage ich glaube, dass der Chor im Stück wird der Leib Reuchlins einerseits und hoffentlich Christi auch im Stück. Sie sind das symbolisch und besonders im vierten Teil. Wo es noch mehr ... Und weißt du, ich habe auch mit Absicht das Wort einverleiben benutzt, oder einleiben

...

75.4

U: Einverleiben ...

A: Ja, weil dieses Wort ist eine wurde von Helmut Lachenmann in seinem Text Affekt und Aspekt benutzt. Wir erleben das zum Beispiel während der Seminare in Princeton (?) und er ich glaube für mich

Die Funktion
des Chores:
Erzähl der ParS
Reuchlins und
Dionys...

das ist ich glaube wir waren in München vor zwei Wochen zusammen mit der Akademie der Schönen Künste. Es gab da dieses Gespräch und es ist auch schon eine religiöse Äußerung oder protoreligiöse Äußerung. Wie weit zieht eine Klangsituation ein Werk ein Stück hätte mit dem Einverleiben zu tun. Das ist auch bezüglich des Abendmahles Kirche ... aber es ist eine Megaherausforderung auch ... weißt du man kann vielleicht auch die Bedingungen versuchen zu schaffen, den Wunsch, aber es kann vielleicht auch scheitern. Und das ist auch eine Herausforderung. Und es ist auch vielleicht eine der zentralen dramaturgischen Kategorien der Oper hier. Weil die Maria die singt entschuldigung am Ende des dritten Teils ... (singt) ... das ist ihre Aria, das sind mehrere solche crescendi decrescendi sie ist allein ich weiß nicht wo, die werden Jossi und Sergio sicher was ganz Tolles finden ... auch mit dem Licht, da bin ich mir sicher. Und dann am Ende eines ... da ist das E ... (singt) man kommt in ihrem crescendo man hört diese whuuuu diese Situation am Ufer in Kapernaum. Das ist dieser – gut und dann Jesus besucht den Jüngern die auf dem See im Wind. Ich glaube, dass dieser Wind dort diese Wassergeräuschen entfalten bestimmt Spuren geistlichen Spuren vielleicht dieser von dieser dieses Geschehens. Es ist dort – es fand dort statt und es muss es war so es war so stark aus allen Gründen die wir können vermuten dass es die Gestalt des Wortes geprägt hat. Jesus von Nazareth kann nicht irgendwo gepredigt hat ohne starke Spuren hinterlassen zu haben. Jenseits der Präsenz des Heiligen Geistes, das ist ok. Ich glaube daran, ich bin mir sicher, es existiert. Aber dass er diesen und wir waren dort. Und ich bin dem Goetheinstitut auch sehr dankbar dafür, dass Herr Blochmann auch das ermöglicht hat. Das kann keine Ahnung auch verrückt klingen, und dass die sehr ... ganz toll ... weil die

Klangkörper

Die Stimme von
Maria L. das
Wind vom
Ufer im Kapernaum
gehört zu kommen.
vgl. S 39

Schwester Margareta ist eine katholische Dame, eine katholische Professorin und Nonne. Obwohl ich evangelisch bin, sie hat total geholfen und sie hat auch dort gelernt als Professorin für Theologie, aber das ist eine in der Dormintio, das ist eine ökumenische Hochschule an dem Ort, wo Maria wahrscheinlich gestorben ist. In diesem jüdischen Viertel. Und da ist jetzt ein Kloster. Und es freut mich sehr, dass Jossi aus seiner anderen Perspektive aus der Perspektive des Judentums das auch – es ist mir eine große Ehre – dass er das Stück auch inszeniert, weil bezüglich der Problematik der erwähnten Problematik des Glaubens (Reuchlin) (?) anbelangt. Letztes Jahr war ich auch im Wissenschaftskolleg mit dem Professor Bojarin aus Berkeley, das ist ein Talmud-Professor, und für ihn Reuchlin ist auch eine wichtige Figur als christlichen Kabalisten ... es ist auch gut ok. – man kann schon vielleicht es sich erlauben, dass dieser Bogen aus Deutschland kommt. Wie weit dieses Christentum – diese Aufspaltung ist keine echte Aufspaltung zwischen Judentum und Christentum, dass der Humanismus der aus Schwaben Stuttgart kommt durch Reuchlin – und es ist auch fair das zu erwähnen. Weil es geht um eine Tradition seit Jahrhunderten. So ist der Stand der Dinge. Man kann glaube ich sehr stolz darauf sein.

81.2

U: Jetzt schalte ich mal wirklich aus ...

S: Das war sehr schön ... wunderbar ...

U: Vielleicht hätten wir einfach eine große Plastikkiste mitnehmen sollen wir Trottel ... weil wir dann alles reinschmeißen ... können. So ist es ein bisschen ...

S: Ein bisschen nervig ... oder du holst es einfach morgen ab ... oder so ... würde dich das stören, Mark, wenn wir die Sachen hier lassen. Zusammenpacken natürlich ... damit wir das nächste Mal nicht alles wieder runterschleppen ...

A: Ja, ich verstehe ... ich finde das ok.

S: Wenn es dich nicht stört – wir können das dahinten
oder in deinem anderen ...

A: Nein nein ...

S: Das musst du sagen ...

A: Selbstverständlich ...

01.12.2013 in der Wohnung von Mark Andre

U: So ... und jetzt sag bitte was ...

A: Grüßgott ...

S: Grüßgott, das ist schön bayerisch ...

U: Grüßgott ist gut. Ja bitte ... wie ist das Wetter heute?

A: Hmmm – ja, ganz ok.

U: Sehr gut ...

A: Es könnte schlimmer ...

S: Uli, du musst mir eine Sache noch zeigen. Wenn der Mark sich bewegt, dann sehe ich manchmal das Licht.

Also jetzt gerade nicht, aber manchmal wenn ich weiter hier ...

U: Dann gehe noch ein bisschen näher ran ... an ihn.

Das ist jetzt so und so die Schärfe ... und dann werden wir ... und da noch ein bisschen höher ... du musst halt auch ein bisschen korrigieren.

Meine Brille brauche ich, meine Brille.

A: Du warst auch bei der in der Botschaft, bei der diese Verleihung von den Sachen.

S: Bei deiner Verleihung?

A: Unter anderen mit Christine und mit ...

S: Ne, war ich nicht. Da war ich in Indien. Ich habe das vorbereitet, aber ich war nicht da. Ja, das ist immer merkwürdig mit diesen Verleihungen. Weißt das dauert so ... wir machen die Vorschläge, für die Musik, aber oder manchmal kommen sie auch von den instituts francais. Aber es ist so ... es gibt kein richtiges Kuratorium. Weißt du, wir reichen da die Vorschläge ein. Jetzt bin ich ganz glücklich, weil wir haben vor drei Jahren glaube ich Matthias Osterwold vorgeschlagen. Und der kriegt das jetzt auch – und da bin ich irgendwie froh. Und mit Christine sowieso, weil die wirklich was macht. Und aber man muss sich da auch immer überlegen, ist es wirklich jemand, der was für Deutschland und Frankreich getan. Manchmal

134824

ist es wirklich herbeigeholt. Und was heißt das denn, wenn so viele Leute ausgezeichnet werden. Also ich weiß nicht was, ob es für dich gut war oder komisch, oder unbedeutend. Ich glaube eigentlich an so etwas nicht. Also was anderes ist der Siemenspreis. Weiß du, wo du eine richtige Jury hast.

A: Jaja.

S: Da ist das eben staatlich. Aber es ist eben eine der Kulturhauptaufgaben von der Kulturabteilung, hier diese Auszeichnungen. Und in meiner Position ist es wichtig – also die Christine zum Beispiel hat mir erzählt, für sie ist es schon gut, weil es dann politisch in Baden-Württemberg, also wenn sie zum Beispiel, sie hat doch so ein Netzwerk aufgebaut. Dann ist es natürlich gut, dass man beweisen kann, der französische Staat hat da hat mich geehrt. Oder so ...

A: Anerkennung, auch verdiente für die Christine. Auf jeden Fall. Wir kennen uns seit einigen Jahren mit Christine.

S: Die macht schon echt viel ... und ist ja auch nicht leicht. Mit einem Vokalensemble und die machen ja wirklich sehr gute Arbeit. Die Sänger.

A: Phantastisch.

S: Und die ist so viel unterwegs. Ja – also das ist so anstrengend.

A: Das ist eine sehr sehr fleißige Dame auch.

S: Ja, ja total. Ist sie eigentlich selber Musikerin. Von Hause aus.

A: Ich glaube sie hat an der Hochschule in Stuttgart studiert, aber ich weiß nicht was, ich glaube Klavier aber das ist lange her. In meiner Zeit hat sie noch mit Manfred Schreier gearbeitet ...

4.9

U: Ja, also langsam ...

S: Langsam ...

U: Können wir.

S: Können wir?

U: Du kannst auch mal gelegentlich auch die Sophie natürlich anschauen in diesem Fall, weil sie ja auch eine Kamera hat, aber dann schaue bitte in ihre Kamera, also hierhin – also da.

A: Ja ok.

U: Worüber ich mich mit dir heute unterhalten will, hatten wir ja schon vereinbart. Du warst vor vier Jahren, 2005 – 2006 ...

A: ... 11. 2011.

U: 2011.

A: Das war im März. Fast drei Jahren ...

U: Ich fange gleich mit dem Ende an ...

A: Ja, bitteschön.

U: Sozusagen – wir stürzen in das Ende und was ich gerne von dir wissen würde. Ihr hattet ein Problem am Flughafen, was ist da passiert.

6.1

A: Ja mit Patrick Hahn mit Joachim Haas fuhren wir nach Deutschland zurück nach Berlin zurück für mich. Und es gibt im Flughafen BenGurion eine Art eine Vorkontrolle bevor man die Gepäck eincheckt. Und wir warteten darauf von Joachim Haas hatte mit dem Zoll zu tun, was die Geräte um die Geräten anzumelden. Und Patrick hat Joachim gebeten mit uns in der Schlange zu kommen. Und es hat die Aufmerksamkeit der israelischen Polizei aufgemacht. Erweckt. Und dann sollten wir mit den Beamten gehen. Und ja es war ein Art ging um viele Fragen so eine Art Verhör. So und es ging unsere Reise und das heißt das Problem glaube ich war, dass Patrick und ich haben verschiedenen Geschichten erzählt. Patrick aus klugen und diplomatischen Gründen hat eine relativ neutrale Geschichte erzählt, eine Art von die Reise wäre ginge um eine sagen wir touristische Reise und im Gegenteil habe ich von dem Projekt und dem Konzept auch des Stückes erzählt und es klang sehr unwahrscheinlich. Aus der Perspektive der der

73.54, 01

Das Geschehene
im Ben Gurion

Beamtinnen und Beamten und dann gut das hat das ist ins Chaos gestürzt.

8.7

U: Können wir das einfach mal spielen – ich spiele die Beamtin, ja? Und du gibst die Antworten, die du ungefähr gegeben hast. Wir improvisieren das. Ich stelle die Fragen, die ich mir vorstelle, dass sie gestellt wurden.

A: Ja, bitte.

U: Sie heißen Mark Andre. Sie sind Franzose. Damals warst du noch Franzose.

A: Ich war auch schon Deutscher. Ich wurde ..

S: Ganz kurz, ich habe ein Problem ... weil ... ich hätte ganz gern, dass du das noch mal einstellst. Die Schärfe und so ... ist das alles ok so?

U: Die Schärfe kannst du doch selber ...

S: Das weiß ich nicht, wo ich das machen soll ...

U: Ja hier an dem vorderen Ring.

S: Hier. ... Ok. Entschuldigung ...

A: Ja, bitteschön ...

U: Sie waren wie lange in Israel?

A: Im März zusammen waren wir 10 Tage gewesen.

U: 10 Tage.

A: Wir haben eine Art Jesustrail gemacht mit ausgewählten Stationen ...

U: Und was war der Zweck ihrer Reise in Israel.

A: Ja, es ging um der Zweck war oder ist ähm Echographien akustische Photos Klangspuren aus verschiedenen Stationen des Lebens Christi aufzunehmen.

U: Echographien, was ist das denn?

A: Es geht um die Klangkörpern von einigen Gebäuden Synagogen Kirchen, die mit dem Leben, mit der Person des Jesus von Nazareth verbunden sind zu aufzunehmen zu echographieren sowieso und weil ich gehe davon aus, dass diese Klangkörpern natürlich so physikalischen Daten entfalten, die man mit dem

Rechner mit audiosculpte mit spire ermitteln kann darf, einerseits und andererseits ich gehe davon aus dass durch die Präsenz von Jesus von Nazareth in den erwähnten Orten strahlt oder strahlen die erwähnten die Kirchen Synagogen sagen wir andere Kategorien von Ebenen andere Ebenen aus. (schluckt) Und das war das fuhr zu Probleme. Dann habe ich auch darauf aufmerksam machen, dass ich auch Wind Wasser Feuer einfach Klangsituationen am Ufer in Kapernaum aufnehmen aufgenommen habe. Und aufnehmen wollte ... und dann war der Polizist sehr verwirrt und sehr genervt, weil er dachte, er sagte mir ok. aber in Berlin gibt es auch Wind es gibt auch Wassergeräuschen und so weiter. Und ich habe ihn darauf aufmerksam gemacht, dass es auch den erwähnten Kategorien schon anders klingt, oder ich meine im Heiligen Land und ok. – und das war für ihn verrückt. Und dann da er sagte, naja ich wollte sie sind Komponist, aber zeigen sie mir etwas. Und dann habe ich so Skizzen aus der Partitur Strukturen Skizzen gezeigt – und es wird total chaotisch, weil ich meine in BenGurion mit meinen Skizzen. Ich habe eine Art Exposé über das Konzept des Stückes machen müssen oder wollen. Und es war total dumm, weil Patrick blieb – wurde synchron auch verhört und blieb bei seiner Geschichte der touristischen harmlosen Reise. Und dann die wurden relativ verwirrt und verrückt.

13.2

U: Was ich noch immer nicht verstanden habe, ist, was eine Echographie ist. Wie geht das technisch vor sich?

A: Ahja gut – es geht um einen Raum zu impulsieren entweder mit akustischen oder mit elektronischen Mitteln, wird der Raum zum Beispiel der Grabeskirche impulsiert und die Akustik der Kirche antwortet. Und diese Ausklänge als Antwort haben eine Morphologie eine Gestalt, die ich aufgenommen habe, die wir aufgenommen haben. Und die ich jetzt die ich mit dem

Das Jochov
in Ben Gurion

14,00

Was ist
Echographie?

Rechner mit Audiosculpt analysiert habe. Und es geht um den Klangkörper dieses dieser Kirche dieses Raumes, und der Wort – ich sprach von akustischen Photos und der Wort Echographien wurde mir von Herrn Guiliani von Wissenschaftskolleg, der Rektor vorgeschlagen. Da hat er mir ok. Es wäre die eine richtige Beschreibung der Situation oder gewesen. Und ich finde, das auch sehr ja sehr treffend.

14.9

U: Ganz verstanden habe ich es immer noch nicht.

Also man ...

A: Ja bitte.

U: Ja bitte ..

A: Jetzt zum Beispiel der kleine Raum hier wo ich arbeite in meiner Wohnung wird impulsiert. So (klatscht – es schettert) ... und wir hören die Antwort des Raumes, es gab so eine Art von sehr schnelle Bewegungen, das hat wie eine Art von Filter Kammfiltern es gab sehr hohe Frequenzen, so hrggrg (klatscht ...) pardon .. (Klatscht noch mal) ... und die Idee ist, es wäre äh das aufzunehmen ich meine die Antwort des Raumes, und einfach das zu mit den erwähnten Softwares audioscult oder spire zu ermitteln. Wie eine Art eine Klang MRT man hat ein durch die sonographi – durch den Sonogramm durch diese Analyse eine Beschreibung des Klangkörpers und was den vierten Teil des Wunderzaichen anbelangt wurde die Tonhöhe, die gesungene Tonhöhe nach diesen Analysen, nach diesen Echographien der Grabeskirche entwickelt abgeleitet.

16.5

U: Das heißt man kann mit der – ja und was passierte dann, als ihr getrennt verhört wurdet. Patrick hat seine Geschichte erzählt, vom Touristenbesuch und du die Geschichte von deiner Komposition. Und dann ...

16.8

Wie macht man Echographien und wozu sind sie zu gebrauchen!

A: Und dann kamen drei oder vier Beamtinnen immer mit denselben Fragen. D.h. dieselben Fragen wurden wir von verschiedenen Beamten und Beamtinnen wiederholt und dann es dauerte sehr lang. D.h. auch – und ich wurde nicht ich weiß nicht – ich wurde seltsam wahrgenommen, weil die dachten, es ging um ein Märchen. Wovon ich rede. Oder etwas suspekt. Suspektes. Und im Endeffekt habe ich gesagt, ok. gut – bitte, sie dürfen hier googeln, und googeln sie doch hier auf dem Website von Edition Peters und sie werden etwas finden. Und sie dürfen auch an die Website von der Oper Stuttgart auch – es gab schon eine Vor ... und dann natürlich ich gebe die Nummer von Jossi Wieler, weil Jossi hätte etwas erzählen können aus der Perspektive nur nicht des großartigen und phantastischen Regisseurs der Stücke sondern aus der Perspektive des Intendanten. Er hätte und auf Hebräisch etwas erzählen können. Selbstverständlich. Und dann nachdem die die Website von Peters besucht haben, haben sie uns rausgeschmissen. Ok. Gut ...

18.6

U: Wann kamt ihr auf die Idee aus dieser Anekdote die Rahmenhandlung für die ganze Oper zu machen.

A: Gut, es gab bei dem ersten Entwurf des Librettos eine Situation, die erste Situation auf jeden Fall in BenGurion. D.h. Johannes Reuchlin landet aus Deutschland aus Stuttgart vielleicht mit Lufthansa und ging gehe ich davon aus und kommt an und muss zu Passkontrolle gehen. Gehört dazu. Und wir dachten uns, das wäre vielleicht eine interessante dramaturgische Situation und was die Problematik der Identität anbelangt. Alle diese Menschen zur Paßkontrolle überall gehen müssen und aber besonders in BenGurion sind oder haben mit der Problematik der Fluktuation der Komplexität der Identität zu tun. Und es der Zentrale im Leben von Reuchlin. Er ist der Mensch der für die Versöhnung zwischen Christentum

Das Ende der
Copions

Die relevanten Punkte
Identität von
Reuchlin

und Judentum gestanden habe und er auch derjenige, der gegen die Spaltung der zwischen der katholischen und der noch nicht existierenden evangelischen Kirche plädiert hat. Und er hat immer für eine Art Bogen plädiert. Und es geht jetzt um die erste Situation der Oper. D.h. in der Oper sind immerhin schon erlebte – oder direkt oder indirekten erlebten Situationen, die in der Dramaturgie integriert worden sind.

21.2

U: Warum ist diese Identitätsfrage so wichtig? Was ist dir so wichtig Personen auftreten zu lassen, die gegenüber ihrer eigenen Identität unsicher sind?

A: Ich glaube im Kern der Kunst oder der Schriften des Johannes Reuchlin finden wir unter anderem aber finden wir, das wundertätige Wort, so ein Buch mit vier Teilen. Es geht um einen ganz besonderen Text und es geht um die wie weit insbesondere aus der Sicht des Christentums darf man kabalistischen Elementen benutzen, um die Schriften um die Botschaft der Schriften die Botschaft des Jesus von Nazareth zu anders zu verstehen. Und de facto geht es auch um die Figur Christi. Und das was das es geht über den Zentralnamen den Namen Jahwe auch – er schreibt ganz phantastisch darüber. Aber auch er versucht den Bogen mit dem mit der Kabbala zu reaktivieren aus der christlichen Perspektive. Und im Endeffekt würde ich das als die offene Frage über die Identität des Jesus von Nazareth – wer war Jesus von Nazareth und vielleicht geht es auch indirekt um die Frage um die Selbstfrage wer war Reuchlin oder wer ist Reuchlin aus seiner ich glaube es es ist sehr interessant. Und ok. wenn man diese Passkontrolle macht, es ging um den Namen den Zweck ... d.h. für mich, das Stück ist eine Schwelle. Dieses Wunderzeichen. Es ist nur eine Schwelle – es geht um die Schwelle, es geht um den Übergang um verschiedene Kategorien von existentiell und metaphysischen Spuren von Schwellen ... und von

verschiedenen Kategorien des Verschwindens.
Überhaupt nicht pathetisch als letzte Reise, oder
emphatisch oder was weiß ich – es geht nur um diese
letzte Reise imaginäre Reise des Reuchlin ins Heilige
Land, um seine Identität zu ermitteln und die Identität
Christi nochmal zu reflektieren. Und zu verschwinden.
24.8

*Neuerfassung
vgl. S.5, S.6*

U: Wir unterhalten uns jetzt die ganze Zeit über
metaphysische und psychologische Fragen. Und
Fragen des Grenzverkehrs – was reizt dich als
Komponist an der Geschichte. Du bist ja eigentlich
kein Komponist, der Operntexte, Operngeschichten
vertont. Sondern deine Herangehensweise im Umgang
mit Texten ist anders. Ich kenne keine Komposition
von dir, wo wirklich gesprochene oder gesungene
Sprache in einer Weise vorkommt, dass man sie
unmittelbar versteht. Was hat dich als Komponist an
der Geschichte Reuchlins, der Israel bereist und Jesus
sucht, herausgefordert. Gab es da einen Klang in
deinem Ohr, eine unmittelbar eine Vorstellung davon
wie die Musik strukturiert sein müsste, als du
angefangen hast, diese Geschichte, diese Oper zu
schreiben.

26.3

A: Ja gut, diese ja ich meine – es geht um eine sehr
anspruchsvolle und besondere Herausforderung .. das
Schreiben für die Bühne für die Oper oder das
Musiktheater gehört zu den ja, komplexesten
kompositorischen Herausforderungen – ich glaube seit
der Kindheit wir haben schon ein bisschen darüber
gesprochen, aber seit der Kindheit bin ich von dem
schon zwei erwähnten Episoden des Verschwindens
des Jesus von Nazareth bei der noli me tangere
Episode und in Emmaus fasziniert als Situationen. Er
wird erkannt, er verschwindet vor den Augen von
Maria Magdalena, die bleibt als die erste Zeugin, oder
vielleicht auch als der wahrhaftige Körper auch des

*Was reizt dich
an der Oper...
... und am Jesus?*

Verschwundenen. Und andererseits in Emmaus während des Abendmahls mit den zwei Jüngern. D.h. für mich ist das interessant. Weil einerseits geht es um – um zwei konkrete Situationen. Es ist vor dem Grab, während des Abendmahles – es geht auch um die Entwicklung der Identität. Jesus von Nazareth wird von Maria Magdalena als Gärtner erlebt. Dann ist er ihr klar, dass es um den Auferstandenen oder bald Auferstandenen Jesus angeht. Das heißt eine Änderung der Identität. Es wird Messias, deswegen auch, da er auferstanden ist. Oder da er auferstanden wird. Und sie wird die erste Zeugin mit einer riesigen Verantwortung. Und auch für mich findet diese Passkontrolle als andererseits als eine konkrete, fast banale Situation, man fliegt heutzutage sehr oft, und fährt überall und so weiter. Andererseits es sind auch hochkonkrete, ganz konkrete Situationen, die eine existentielle vielleicht metaphysische Komponenten haben, oder hätten. Und die Dramaturgie des Stückes jetzt ist so extrem geworden, dass ich finde schon sehr spannend. Weil es gibt eine Einheit eine Zeiteinheit, die Situation bleibt alles in BenGurion – und eine Raumeinheit. Es bleibt in einem Raum, in einem konkreten Raum. In diesem Flughafen – und andererseits – es wird sehr schnell sehr surreal. Anfang wird geflüstert. Es wird nicht geflüstert im Flughafen. Aber es wird geflüstert, weil es um eine alles passiert im Innersten. Und Reuchlin flüstert, weil er monologisiert, er wartet auf die Kontrolle – und schon so eine Art von Monolog im Innersten. Ich meine – besonders wenn man auch im Heiligen Land aus persönlichen Gründen fährt oder sich entscheidet zu fahren. Es ist schon etwas anderes. Es geht schon um seine Identität – und aus der verschiedenen Perspektiven. Deswegen das Flüstern auch. Und es wird desemphatisch (?) – so das heißt, einerseits gibt es diese hochkonkrete Kategorien aus der Dramaturgie

Das ist eigentlich
die Biologie
klare Erläuterung
warum es in der
Ops geht!

Raum Zeit wie eine Art Handlung auch – und andererseits wird es total surreal. Dekonkretisiert, permanent durch die Entfaltung von vertikalen Räumen.

31.5

U: Ist es das, was dich als Komponist an der Geschichte reizt, dieses Verlassen konkreter Räume in die Unbestimmtheit der Musik. Also von Musik kann man ja auch sagen, dass man nicht weiß, was sie eigentlich ist. Nicht so wie in der Sprache. Wenn ich sage: Ich bin ein Mensch, gibt es einen Bezug zwischen dem Begriff Mensch und Mensch. Und mein Ich. Aber in der Musik? Was ist eine Melodie? Also die Melodie kann nicht der Begriff sein von etwas anderem. Also zum Beispiel einem Baum. Also die Identität – die beste Identität der Musik ist vielleicht die, dass man sagt, sie ist mit sich selbst identisch. Aber sie ist nicht – aber sie bedeutet nicht etwas, auf das sie verweist. Also verstehst du, was ich meine? Ist es das, was dich daran reizt, an der noli me tangere Szene, also an dem Verschwinden Reuchlins, also diese Unbestimmtheit zu komponieren über die Frage, welche Identität repräsentiert Musik. Es kann auch sein, dass ich mich ein bisschen ungenau ausdrücke.

33.3

A: Doch ... hmm ein bisschen ...

U: Wenn dem so ist, dass dich die Unbestimmtheit also diese Identitätssuche, die in der Musik in ihrem Wesen steckt, wie gehst du vor, damit klanglich die Idee deutlich wird.

A: Gut, die Auseinandersetzung – die AUSEinandersetzung mit der Unbestimmtheit mit der Ungewissheit sind hier zwei zentrale Kategorien im Stück. Einfach die Kabbala als – soweit ich davon mir erlauben darf zu sprechen, weil ich beherrsche das überhaupt nicht, aber soweit ich – ich habe einige Sachen gelesen aber gut – aber einfach die

kabbalistische Haltung geht davon aus, dass die Schritten die Wörter sind zu entziffern. Die sind instabile komplexe multisemantische was weiß ich Situationen sind und de facto geht es um sofort um eine Auseinandersetzung mit der Ungewissheit. Mit der Unbestimmtheit, aber nicht als Negativität, sondern als und jetzt aus der Perspektive des Komponisten, ich würde sagen, als kreative Situation. Und die kryptische Gleichnisse, die komplexe ...

35.3

U: Ganz kurz – ich muss hier nur neu starten ... ja, danke ... dein letzter Satz war: Und die kryptische Auseinandersetzung ...

A: Die kryptische Gleichnisse pardon – die kryptische Gleichnisse Christi sind gut einerseits ok. hier geht es um die Heilung um die Auferstehung des Lazarus und so weiter ... man versteht die Handlung man versteht worum es geht und so weiter und andererseits wenn man das Gleichnis oder die Gleichnisse weiter reflektieren möchte, wird es bleibt es sehr kryptisch. Und hochkomplex ... und soll weiter ermittelt und analysiert und reflektiert werden. Deswegen gibt es so viele Exegese darüber. Und ...

36.5

U: Ist dann die Musik, die du komponierst, etwas, das du kreierst, damit es in ähnlicher Weise kryptisch ist. Reizt es dich, dass du etwas Geheimnisvolles baust? Und etwas Geheimnisvolles kann ja auch etwas sehr Erotisches sein. Man hat das Gefühl, du verbirgst etwas und ...

A: Du bitte ...

U: Man hat das Gefühl du verbirgst etwas, vielleicht steht ein Geheimnis dahinter ... vielleicht ist das ...

37.2

A: Gut im Stück sind sagen wir alle strukturelle organisatorische Elementen Strukturen Tendenzen einerseits im Endeffekt gut sind auch – aber was bleibt

davon als alles mit Absicht verschwunden ist, weil es sind Situationen – und diese Auseinandersetzung mit den Ruinen, mit den Spuren mit den verschwundenen Spuren der erwähnten Situationen finde ich sehr spannend. Es geht um viel mehr im Endeffekt als die Summe von den erwähnten Ebenen – ob dramaturgisch, ob kompositorisch ob konkrete Ebenen – wenn man sagt, ok. wir haben eine Aufnahme am Ufer in Kapernaum gemacht. Gut – ok. aber dann, wenn es dekonkretisiert wird auch, was bleibt davon, und was auch einerseits und was entfaltet er durch die Dekonkretisierung pardon durch die Dekonkretisierung dieser Situation und dann es ist eine Textur, aber nicht irgendeine Textur. Eine Textur, die Ok Geräuschhaftes ist mit granulierten Element, weil wir haben diese Wasser und Windaufnahmen, gleichzeitig war es sehr stürmisch, als wir aufgenommen haben, und andererseits gut, es ging um die Frage des Polizisten in BenGurion. „Aber sie machen hier Aufnahmen hier in Israel. Wieso – sie können in Brandenburg oder in hätten in Friedrichshain in Berlin hier aufnehmen können. Weil der Wind aufnehmen ... selbstverständlich ... gibt es auch Wind hier. Und ... gut, aus der Perspektive des Lebens der Ideen heutzutage soweit ich verstanden habe, da ich nur Komponist bin, hatte ist auch die Wissenschaft die – was die Kosmologie betrifft oder anbelangt, mit mit der Ungewissheit konfrontiert als Hauptkategorie. Die Welt wo wir leben, oder wozu wir gehören, gehört zu ist 4 % des Universums. Das heißt wir die Häuser die Erde die Sterne und so weiter und es bleibt noch sechsundfünf – sechsundneunzig Prozent, die mit dunkler Materie mit der dunklen Kraft zu tun hat oder zu tun hätte. So weit ich dieser Theorie folgen kann. Es ist glaube ich vielleicht nicht so oft in der Geschichte – in der Menschheit passiert, dass diese Situation – dass die Auseinandersetzung mit der

*Noch einmal
Kapernaum!*

vgl. S. 24

Ungewissheit die zentrale Kategorie, was die Repräsentation was die Darstellung des Universums aus der Perspektive der Wissenschaft betrifft. Diese Auseinandersetzung ist die zentrale Kategorie und es geht doch um eine totale Fluktuation und Instabilität, was die Begriffen die benutzen Begriffe betrifft. Bei der Univer .. das Universum ist 46 Milliarden Lichtjahren groß – gut – und wir wir dürfen durch die tolle Entwicklung der Technologie heutzutage nur über von 4 % sprechen – oder 4 % beobachten – eine ganz umgekehrte Situation als in der Zeit von Kepler.

42.0

U: Was bedeutet das für dich, wenn du Musik komponierst, dieses Wissen. Du hast vorhin von Dekonkretisierung gesprochen. D.h. du nimmst Aufnahmen vom See Genezareth Kapernaum – und du bearbeitest diese Aufnahme so, dass man nicht mehr genau weiß, woher kommt dieses Material. Also das AVID im Schnittsystem mache ich alles unscharf.

A: Ja ... und dann hast du eine Textur.

U: Und diese Textur aber muss ich gestalten so, dass sie interessant aussieht – und du machst das gleiche mit den Tönen. Du machst eine – du dekonstruierst die Identität des Geräusches eines Sees eine Ortes, so dass man nicht mehr erkennt, wie was ursprünglich die Aufnahme war. Also die Identität wird verwischt, sage ich mal. Unscharf gemacht. Undeutlich gemacht, aber es kommt eine – es kommt etwas anderes hinein.

A: Ja ...

U: ... was du gestaltetest. Kannst du über dieses Andere und über deine Gestaltung sprechen. Wie gestaltetest du das Ent-Identifizierte, den Ent-Identische Material.

Das seiner Identität beraubte Material.

43.8

A: Dankeschön für die Fragen. Gut – ich würde sagen wir nur von Dekonkretisierung oder Dekonkretisation weiß ich nicht wie wäre es besser auf Deutsch

sprechen. D.h. etwas nicht Negatives. Im Gegenteil vielleicht zum Dekonstruktion wo es etwas es geht vielleicht um etwas Anderes ... gut. Wieso im Allgemeinen und wieso hier – bei diesem Stück. Im Allgemeinen gehe ich erlebe ich nur als Komponist aber die alle die Situationen die Gleichnisse, die man aus dem Evangelium erlebt oder erleben darf, als auch eine Art Dekonkretisation. D.h. es gibt ok. das Abendmahl, das ist eine Situation, eine sehr konkrete Situation. Auch wäre der Kanaer Hochzeit geht es um eine sehr konkrete Situation. Es gibt eine Hochzeit, da sind Menschen, und es gibt Jesus von Nazareth, gut – und dann passiert, was wir wissen. Gut – man kann sagen, toll, die haben plötzlich – die haben Wein bekommen. Phantastisch – es ist auch toll gewesen. Und andererseits, wenn man das reflektiert, weiter reflektiert oder versucht, das weiter zu ermitteln, wo was passiert hier, aus – symbolisch geht es schon um eine Art Vorzeichen, was eine eventuelle kommende Transsubstantiation anbelangt, so und so weiter – oder wird es etwas mehr symbolisch, dass schon doch über die Identität oder

45.0

über die Fluktuation der Identität des Wassers, des Weins auch etwas erzählt oder ermittelt gut ... auch ganz komplexe Problematik, die ich nur aus meiner kleinen Perspektive des Komponisten beobachte oder versuche zu reflektieren. Aber auf jeden Fall, wird es sehr so geheimnisvoll im Sinn, dass es sind immer einfache banale entweder Situationen Handlungen die Heilungen, wenn man zum Arzt geht, erwartet man eine Heilung. Das ist aber nicht etwas Ungewöhnliches ... hoffentlich, aber er war ... und dann plötzlich, was bleibt. Es bleiben ok. existentielle aber auch metaphysische Spuren zu ermitteln, zu reflektieren und das

...

(Kassetten-Seiten-Wechsel)

... erwähne ich als eine Kategorie der Dekonkretisation oder Dekonkretisierung der erwähnten Situation, und es ist für als Komponist sehr spannend und sehr kreativ ...

U: Aber in der Musik ... was machst du dann musikalisch daraus?

47.0

A: Zum Beispiel das Stück besteht aus 4 Situationen. Und dazwischen sind Übergänge. 3 Übergänge – so files . soundfiles – und alle die Tonfiles sind mit konkreten Aufnahmen entwickelt worden. Aus Galilea aus Kapernaum in Jerusalem und – aber man hört, ok hier geht es doch um Wind um Wassergeräusche und so weiter und es ist eine Polarität im Stück – als andere Polarität sind hören wir dekonkretisierte Klangtypen Klangkategorien aus der erwähnten Aufnahmen, die man erlebt im Orchester im Chor oder bei den Solisten. Und dann geht es nicht mehr um eine konkrete Situation, die man assoziieren darf kann soll, mit Wassergeräuschen, was weiß ich, sondern es geht jetzt um Klangsituationen Klangtypen, die eine Gestalt haben, ob die geräuschhaft, ob die inharmonisch sind und das Stück ist auch eine Reise zwischen den zwei erwähnten kompositorischen Polaritäten. So ganz konkrete Klangsituationen. Man könnte das auch angreifen und sagen, ja ok. so Klangpostkarten – ok. Und andererseits Klangtypen – wie am Anfang des 4ten Teiles sowieso sind diese eine lange kanonische Struktur, die sich entfaltet, über den Namen Jesu – jeeheh schschsch ss ss ... gut ... sind da mit dekonkretisierten Impulsen von einer Aufnahme eines Feuers Knacks (knackt) die analysiert worden sind und die zu den Mikroimpulsen gehören, aber das ist total dekonkretisiert, aber man hört nicht mehr direkt das Feuer als Klangsituation, oder mit den Impulsen, wenn

Das Feuerknacken
in der 4. Szene
Beginn...

es exponiert (explosiv?) wird, sondern als (sss jehjeh sss) als Spuren, als Klangspuren. Und das erinnert mich erst von Dekonkretisierung wie gesagt als aktive oder als aktives kompositorisches Prozess. Und deswegen diese die große Auseinandersetzung zwischen der evangelischen und der katholischen Kirche auch sehr spannend ist, was die Problematik, die Grundproblematik – die Grundproblematik der Transsubstantiation während des Abendmahles anbelangt. Gut – ich kann nicht für die eine oder die andere plädieren. Es sind zu komplexe Sachen für mich, aber ich meine nur – ich werde die Transsubstantiation-Variante, oder die transsubstantiative Variante weiß ich nicht, als auch eine Art Dekonkretisierung herstellen. Es geht nicht mehr um Wein und Brot ...

51.0

S: Ich brauche Strom bald ...

U: Dann unterbrechen wir jetzt mal ... wir können jetzt an der Stelle aufhören ...

S: Ich will jetzt nicht unterbrechen ...

A: Ja bitte ...

S: Schön ... du hast gute Sachen gesagt.

A: Ohje, dankeschön ...

S: Dann schalte bitte aus – unterbreche es ...

A: Ja, da hat Patrick einen sehr schönen Artikel ... in dem hat er es erzählt.

U: Was ist denn jetzt hier los ... Ach hier ...

A: Wollt ihr noch etwas zum Trinken ...

S: Ich bin ganz versorgt ...

U: Das schönste Bild finde ist die Nahe – nur das Gesicht. Alles spielt sich im Gesicht ab. Wollen wir noch weitermachen ...

A: Wie ihr möchtet ...

S: Wie kann ich weitermachen – ok oder wie ... es geht nicht weiter.

U: Einfach weitermachen ...

S: Hier ist irgendwas – ich kann das doch nicht. Bin kein ...

U: So, jetzt bist du wieder drauf ...und dann da ...

S: Wo ...

U: Und scharf stellen musst du selber ...

S: So ist doch scharf ...

U: Musst halt selber schauen, dass er gut im Bild ist, er bewegt sich halt ... ein wenig. Er menscht halt einfach der Mark.

S: Naja klar, bist ja auch ein Mensch, Mark.

U: Oh Mensch ...

A: Das ist die meisterartige Variante. Passiert dies auch manchmal, dass ihr mit einem Orchester und dem Chor ...

S: Ja, jetzt haben wir auch mit Orchester – oder wir haben Requiem Verdi gemacht – das machen wir im März nochmal.

A: Mit der Staatskapelle.

S: Ne, mit Konzerthausorchester.

A: Toll – und dort im Haus, gehe ich davon aus.

S: Jaja, da im Haus. Als wir H-moll Messe, war natürlich auch großes Orchester. Und dann Mahler haben wir auch da gemacht.

A: Auch ...

S: Das war auch mit einem Laienorchester, das wird dann schwierig. Ja.

55.0

U: Äh – wir haben uns – Sophie und ich – mal unterhalten, das ist jetzt nicht ganz das Thema, aber vielleicht doch, dass die musique concrète in Frankreich erfunden wurde von Pierre Henry und Pierre Schaeffer – und – muss ich dir ja nicht erzählen – in Deutschland hatte sie nicht so großen Erfolg, am Anfang. Also es gab wenig Komponisten, die das gemacht haben. Seltsamer Weise, weil das Tonbandgerät, das man dafür braucht, am Anfang

gebraucht hat, das Tonbandgerät war eine deutsche Erfindung, aber ...

A: und wie ...

U: ... man hat sie für den Krieg gebraucht, aber nicht für die Kunst. Und dann kam ein Komponist, Helmut Lachenmann, dein Lehrer, oder einer deiner Lehrer – und hat gesagt, dass das, was Pierre Henry und Pierre Schaeffer mit Tonbändern und Modulatoren Ringmodulatoren und so weiter machen, das mache ich ohne die Technik. Das mache ich mit den Musikern. Dann habe ich menschliche Wesen auf der Bühne, das Theater, die körperliche Präsenz, die Energie von Musikern. Und bin diese doofen Lautsprecher los. Abgesehen davon in Deutschland mag man lieber Musik hören, die von Musikern gespielt ist. Und nicht sich vor Lautsprecher setzen, im Konzertsaal. Zu Hause ist es anders. Und daraus wurde die *musique concrète instrumentale*. Die er noch heute komponiert. Ein bisschen anders, aber die Idee ist eigentlich die gleiche.

A: Absolut.

U: Musik zu schreiben, die vom Denken her elektroakustisch ist, aber für Musiker und Musikinstrumente geschrieben. Ich glaube, da lassen sich viele Anleihen nachweisen von der französischen *Musique concrète* im Werk von Helmut Lachenmann. Und jetzt kommt der nächste Schritt, der Schüler. Der Schüler sagt, lieber Helmut, was du da machst, ist gut und schön.

A: Das ist ähm – das größte – es geht um die höchste Kunst, hm.

U: Er ist der Beste. Du bist der Beste in dem, was du gemacht hast. In der *musique concrète instrumentale* gibt es nur wenige Sachen, die du noch nicht gemacht hast. Vielleicht so etwas. So ein bisschen so wie Beethoven und Schubert. Du bist Schubert – und er ist Beethoven.

A: Das wäre mir eine große Ehre.

U: Aber du sagst, Helmut, warum um alles in der Welt hast die Lautsprecher weggelassen? Also ganz – es gibt ganz wenige Stücke bei ihm, Accanto ...

A: Accanto ja ...

U: Ich glaube das ist das einzige ...

A: Und bei den Mädchen dort ...

U: Aber wenig ..

A: Das stimmt auch ...

U: Warum hast du da nicht die Elektroakustik mit integriert in dein Komponieren. Und dann hat Helmut wahrscheinlich gesagt, ich phantasie das jetzt. Er hat dann gesagt: Gut, wenn du meinst, dass du es brauchst, mach's doch. Und jetzt. Und jetzt – jetzt machst du beides. Empfindest du dich so – ist deine Verwendung die Zusammenarbeit mit dem Experimentalstudio, mit der Oper und mit – wie heißt er Haas ...

A: Mit Joachim ...

U: Mit Joachim Haas, all diese Sachen. Ist das der Versuch einer Synthese von zwei Denkweisen – der elektroakustischen und der instrumentalen. Ist es die Kombination von Ircam sage ich mal – obwohl du das Experimentalstudio verwendest, aber das Ircam hat in Frankreich eine große Bedeutung ...

A: Und wie ...

U: Und du warst dort ja auch ... oder im Umfeld hast du dich bewegt. Ist es für dich eine Synthese zwischen französischer Elektroakustik und deutscher Instrumentalmusik.

60.0

A: Dankeschön für die Frage. Gut ich würde für die Lösung mein Lehrer, weil es war für die wichtigste und großartigste Zeit meines Lebens, als ich in Stuttgart bei Helmut Lachenmann studieren durfte und das war ein großes Glück und ich bin extrem dankbar und dass ich über als Meisterschüler dort aufgenommen wurde. Es retroaktiviert erlebe ich nun

nicht immer noch sondern noch mehr als eine ein
enormes als ein enormes Geschenk.

60.7

S: Entschuldigung – jetzt muss ich unterbrechen –
meine Karte ist voll.

A: Ja bitte ...

S: Es tut mir furchtbar leid ... die Technik.

A: Ja, die Technik kenne ich auch – brauchen wir auch

...

S: Es ist so schrecklich – abhängig von der Technik.

Man weiß es vorher nicht ...

A: Eben ... Und wie lange bleibst du in Stuttgart – nur
ein paar Tage?

S: Nur zwei drei Tage – einfach um Vorweihnacht ...
also meine Freundin hat zwei Kinder, einen Sohn, der
ist 8 und der kleine ist 2 – und wenigstens – die Kinder
werden so schnell groß, dass man wenn man nur
manchmal da ist ... so ... nun geht's ...

U: Ja, unterhaltet euch ruhig weiter.

S: Deswegen nur am 20sten komme ich wieder und
dann ... müssen wir hier Weihnachten vorbereiten.

Weihnachtsbaum schmücken, und Plätzchen backen.

A: Ich weiß nicht mehr in der Oper, was noch läuft zu
Weihnachten.

S: Ich weiß auch nicht. Ich muss Patrick anrufen.

A: Oder – die haben die Premiere jetzt von Peter Pan.

S: Ah, Peter Pan ...

A: Tristan ist erst im Juni glaube ich ... ja gut ich lebe
mit ... es schon auch mit vielen anderen Risiken
verbunden. Ich werde eine Uraufführung zwischen
Falstaff und Tristan ...

S: Falstaff auch noch ...

A: Hilfe.

S: Und du bleibst aber auch nur kurz in Straßburg. ...

A: Meine Eltern wohnen in Paris jetzt. Aber es ist –
dann kehre ich zurück zum ...

S: Zum Arbeiten ...

A: Ja total ... ja, das gibt viel Stress und so weiter – diese Probezeit das wird auch sehr ...

S: Aber dann ist es wenigstens fertig ...

A: Ja Korrekturen – mit dem Chor jetzt war es sehr schön ... aber mal gucken, wie es sich überhaupt entwickelt. Und ...

S: Und hast du mit Sylvain schon viel gearbeitet?

A: Vorher ... jaja ... wir verstehen uns sehr gut mit Sylvain und er kennt auch meine Sachen, aber ja, mal sehen was er ... ein großartiger Künstler, Sylvain.

S: Jetzt hast du das Licht anders gemacht ...

U: Ja, anders, ich habs ein bisschen verdreht.

S: Ok – gut.

U: Ja, wir können wieder.

S: Ich bin auf Aufnahme schon ...

65.0

U: Also die Frage war, empfindest du die Musik, die du machst, als eine Art Synthese zwischen der deutschen Instrumentalmusik, die dein Lehrer Helmut Lachenmann geprägt hat, und einer französischen Tradition, die auf Pierre Henry und Pierre Schaeffer zurückgeht. Und natürlich mit Pierre Boulez im Ircam seine Konkretisierung, seine größte Entfaltung erfahren hat.

A: Ja, gut, dankeschön für die Frage. Es wäre ... es fällt mir schwer, zu antworten, aber es ist natürlich eine ganz zentrale und wichtige ästhetische Frage natürlich eine Synthese zwischen den erwähnten sagen deutsch-französischen Polaritäten zu ermöglichen zu schaffen, wäre vielleicht im Sinn von Reuchlin gewesen. Da er gegen die Aufspaltungen sehr oft fast immer plädiert hat. Noch vielleicht zwei Bemerkungen – oder einige Bemerkungen darüber, dass es doch ich meine kann schon sein, dass Helmut Lachenmann war mein Lehrer, und nicht ein Lehrer zwischen anderen. Ich habe dort die großartigste wunderbarste Zeit dort erlebt – aus pädagogischen kompositorischen und auch

aus menschlichen Gründen erlebt. Und deswegen gab es auch nie und gibt es nie irgendeine Konkurrenzsituation, die sich entwickelt hat. Einerseits da er er gehört zu den ganz großartigsten Megameister der Musikgeschichte. Muss ich so viele Megameisterwerke die wir von ihm kennen, das gut – und andererseits ...

67.0

U: Entschuldigung – jetzt müssen wir noch mal von vorn anfangen ...

A: Das stimmt auch ... deswegen auch immer sehr freundlich und sehr viel Respekt ... das ist auch eine Frage des Respektes. Das ist auch ... ich möchte niemanden töten, um eine Arbeit zu schreiben.

S: Und seid ihr auch jetzt noch im guten Kontakt. Geht es ihm gut?

A: Es geht ihm sehr gut. Wir waren im in München noch zusammen, weil ja in der Akademie – da war ein sehr schönes Gespräch auch, mit auch mit Herrn Mauser. Muss ich dir nicht erzählen, wie chick ist es dort.

S: Das ist schön dort.

A: Das ist faszinierend ...

S: Die alten Gebäude allein ...

A: Die Residenz ...

S: Ach, das war in der Residenz ...

A: Das war direkt über die Akademie ...

U: Es tut mir leid – auch meine Karte war voll, deswegen ...

A: Das ist bitte ... Ja, gut das stimmt. Helmut Lachenmann war und ist und bleibt mein Lehrer und war das größte Glück überhaupt dass ich dort als Meisterschüler studieren durfte. Und deswegen bin ich immer sehr dankbar, dass ich aufgenommen wurde. Selbstverständlich muss es nicht unbedingt gewesen sein. Und es ist immer zwischen uns auch eine sehr respektvolle und Beziehung gewesen. Ich habe die

höchste Bewunderung für seine Kunst und für die höchste Feinheit und für die andere Verbindungen zwischen Affekt und Aspekt, die er permanent durch seine oder mit seinen meisten Werken schafft, ob bei den Klangschatten, bei der Oper, bei Gott lost (?) oder gut bei allen Werken. Deswegen hat sich nie eine Schatten einer pseudo oder quasi Konkurrenzsituation entwickelt. Da ich mit höchstem Respekt und Bewunderung für ihn und für seine Kunst habe – und gehört zu den ganz großartigsten Meistern, Megameistern der Musikgeschichte.

70.1

Und was die Problematik einer ästhetischen Synthese zwischen sagen wir zwei Positionen, die französische die deutsche bezüglich des Umganges mit dem Material, mit von dir erwähnten konkreten Material anbelangt, würde ich mir wünschen, wenn in meiner Arbeit Spuren von den sagen wir zwei erwähnten Polaritäten zu erleben wäre. Aber natürlich – aber gut andererseits bemühe ich mich nur sagen wir Musik aus der Perspektive des Komponisten. Und Musik als Selbstentdeckung - kritische Selbstentdeckung und kritische Individualisierung zu erleben. Und der Umgang mit der Technologie ist ein Mittel. Aber das ist zum Beispiel in Wunderzeichen und anderen Stücken ist ein Klang, ein Teil des Klangkörpers oder ein Subklangkörper des Orchesters vielleicht ist es ein Stichwort „auf“ – dieses Stück für Orchester – oder kritischen Titel für ein Orchester, dessen Titel ich auch vielleicht muss ich das auch erwähnen hier in dieser Kirche gefunden habe, erfunden habe. Da die Kirche Auferstehungskirche ... das kam von einer Mail von Armin Köhler. Ich war mit dem Titel nicht so ganz ... und da dachte ich mir dort, dort – gut „auf“ wäre vielleicht eine darum geht es im Stück. Und da die Kriche, da die Auferstehungskirche heißt. Und ja ... Und die Elektronik erlaubt auch oder der Umgang mit

„auf“ ... ist
sozusagen der
auf der Baumkirche
genannt ...

Elektronik erlaubt die Auseinandersetzung die strukturellen Auseinandersetzung mit der erwähnten Ungewissheit als kreative Kategorie. Wir haben schon darüber gesprochen aus der Perspektive der Wissenschaft, der Kosmologie, ist die zentrale Kategorie die Ungewissheit, da bleibt rätselhaft 96 Prozent der Materie der Kraft des Universums übrig, Stichwort Dunkle Materie, dunkle Kraft. So eine einmalige Situation aus der Perspektive der Menschheit, was die Darstellung des Universums betrifft. Ich möchte noch darauf aufmerksam machen, dass in der Zeit von Aristoteles oder von Kepler, hat man die Universum oder hat man eine Darstellung des Universums mit 100 Prozent der Mechanik abgeleitet. Oder zur Verfügung gestellt. Oder zur Kenntnis geben lassen.

74.1

U: Ist es das, was dich an der Elektroakustik so sehr reizt, die Möglichkeit konkretes Material zu entkonkretisieren. Ich weiß bei Luigi Nono wird – der arbeitet gerne damit, dass man das Instrument zwar sieht, aber nicht weiß, ob man das Instrument hört, oder ob es aus den Lautsprechern hört. Das ist ja auch so ein Spiel mit der Identität ...

A: Ah – à Pierre ... hmhhh ...

U: Klang ist ein reproduzierter, und welcher ist der Originalklang. Mit solchen Mitteln kann Helmut Lachenmann nicht arbeiten. Bei ihm ist es immer ein Arbeiten mit dem Instrument, mit dem Reagieren des Instrumentes, und das Zusammenbauen eines Metainstrumentes auf der Basis dieser vielen Experimente, die er mit den klanglichen Möglichkeiten gemacht der Instrumente. Aber er hat eigentlich nicht dieses Thema der Identität dabei. Höchstens im Sinne dessen, dass man sagt, eine Geige kann nicht nur eindeutige Noten spielen, sondern sie kann auch Kratzen, Schaben, und so weiter. Man löscht die

Hörerwartung aus. Aber er kann nicht spielen mit der Möglichkeit der Elektronik, dass ich ein Mikrofon irgendwohin stelle, und einen Wasserfall aufnehme und dann spiele ich es wieder ab und ich höre einen Wasserfall. Und dann um Musik daraus zu machen, aus dem Wasserfall, muss ich sozusagen das Wasserfallhafte aus dem Wasserfall herausnehmen, solange, bis nur noch eine musikalische Textur übrig bleibt. Das ist ja ein anderes Thema als das, was die Musik von Lachenmann ausmacht.

A: Ja. ...

U: Und das wäre dann das Moment, das dich über den Lehrer hinaus führt. Oder dich von ihm unterscheidet, oder du ihm hinzufügst, oder das ist ja keine Gegnerschaft, oder kein Angriff. Sondern einfach nur ein Weitermachen. Deswegen habe ich ja vorhin gesagt, Schubert und Beethoven – Schubert hat auch weiter gemacht. Und nach Schubert hat weiß ich nicht, wer hat nach Schubert – von Schubert ausgehend weitergemacht. Mahler vielleicht. Oder was ist es noch, was dich an der Elektroakustik reizt außer diesem Aspekt.

77.5

A: Ähm Gut – ich meine, die Auseinandersetzung mit sagen wir Sonogrammen. Mit Klanganalysen meiner Einschätzung nach, meiner Erfahrung nach hat mehr mit der Entfaltung von mit der Kategorie der Ungewissheit als mit der Kategorie der strukturellen Stabilität zu tun. Jetzt geht es um auch die um die Problem der Interpretation der Daten. Es geht aus meiner Sicht nur um eine Darstellung um eine Repräsentation der aufgenommenen konkreten Klangsituation, und dazwischen entfaltet wird einen wird ein kompositorischer Zwischenraum entfaltet. Zwischen ... der erlebten Situation und der analysierten Repräsentation. Und diese Zwischenräume während der Stücke in Wunderzeichen

auch zu entfalten, ist für mich eine sehr zentrale Kategorie. Ja, das heißt, ich erlebe nicht die Technologie vielleicht wie in Frankreich als etwas Positivistisch, sondern als ein Mittel, die die permanente Auseinandersetzung mit Problematik der Erkenntnis der Erkenntnis – der Ungewissheit – ermöglicht. So – und es ist auch etwas, das vielleicht missverstanden wird, manchmal in Frankreich, missverstanden wird. Gut. Und die Dekonkretisierung oder Dekonkretisation von Klangsituationen führt oder darf auch eine Art Einzuverleiben oder Einverleiben des Materiales der Klangsituation ermöglichen. Hmmm. Ich schrieb ein Stück für das Ensemble Modern und auch Live-Elektronik für das Projekt Into, gut ich war wir waren in Istanbul und man sollte sich von der Stadt inspirieren lassen. Seine faszinierende kulturelle religiöse soziologische Landschaft dort, die ich erlebte. Ich hatte schon das als Kindheit. Und ok. und ich war am Bosphorus, ich war relativ erschöpft, und hatte nur mit meinem kleinen Olympus-Gerät hier immer Aufnahmen gemacht, beim Teetrinken sind die seine Klangsituation sind diese Schiffe, die sehr langsam sich bewegen. Diese Geräuschen machen. Oder komplexe – Menschen sind da. Und es gibt einen Moment im Stück, wo das wird bearbeitet, das wird als Textur verwandelt in einem File. Durch einige Filtrierungsprozessen wird es als eine Textur eine Situation erlebt und das Orchester macht ganz ähnliche Klangtypen. Und diese kompositorische Verschmelzung lässt nur eine Textur mit verschiedenen Kategorien von Klangtypen von Klanggestalten hören. Und man hört erlebt zwei Kategorien von kompositorischen Zwischenräumen. Einerseits zwischen den Spuren der konkreten Situation die schattenhaft nur als Klangschatten da ist. Aber doch noch da ist. Und andererseits und der und zwischen der Textur, die man erlebt, und andererseits

*Vielleicht versteht
ich was er meint
aber es ist sehr
unverständlich
formuliert ...*

zwischen der akustischen und elektronischen Textur, die man erlebt, und diese zwei Zwischenräume sind offene – sind auch finde ich eine – was Wunderzeichen auch – eine ganz zentrale Kategorie. Weil das Verschwinden im Allgemeinen, besonders was Jesus von Nazareth anbelangt, in dieser in diesem komplexen Zustand er ist aus dem Reich des Totes auferstanden – oder weg-hinein gefahren. Hinaus gefahren. Oder Heraus – Hinausgefahren – Hinausgefahren?

S: Hinaufgefahren.

A: Hinaufgefahren und doch noch nicht ganz auferstanden. Es war eine sehr zerbrechliche und komplexe Situation auch, einfach, was die Identität von Jesus von Nazareth anbelangt. Ich glaube, das das, was verbindet auch aus großartigen und phantastischen künstlerischen Gründen die musique concrète aus dem GRM – Pariser GRM – und die musique concrète instrumentale ginge glaube ich geht um den mit Absicht und auf höchstem Niveau vom auch was den Affekt anbelangt, was Helmut Lachenmann betrifft, es ist eine permanente Rekonkretisierung oder Rekonkretisierung von Situationen. So erlebe ich das großartige Meisterwerk Klangschatten. Ja, so eine Einverleibung, eine dekonkretisierte Einverleibung zum Beispiel am Anfang von verschiedenen Kategorien von Impulsen aus den drei Flügeln und aus dem Streichorchester, die man erlebt. Aber es gibt nichts dazwischen. Es ist sind hochpräzisen konkrete Klangtypen Klangsituationen, die benutzt worden sind und mit Absicht entfaltet, auch was das formale Prozess anbelangt. Und deswegen wird es so stark, doch nicht aus der Perspektive der Struktur oder der Organisation, sondern aus der Perspektive des Affektes. Ja gut, ich bemühe mich darum, die Polaritäten zu vielleicht einzuleiben auch, einzuleiben, zu – aufzustellen. Einerseits um andererseits

dazwischen die Zwischenräume zu entfalten. Oder hören zu lassen. Und das ich meine ja jetzt geht es um etwas Jenseits der Dialektik Akustisch oder Elektronisch. Es ist aber natürlich die Benutzung der Elektronik der Elektronik hilft oder ist sehr geeignet dafür aus meiner Perspektive. Es ist doch auch zu erleben, dass in der GRM in der Musique concrète ein Geräusch von Tür, Türgeräusche, oder ich meine alle Klang konkrete Klangtypen bleiben konkret und semantisch zu erleben. Und das hat diese Assoziationen wird permanent gemacht. Manchmal bei Helmut Lachenmann erlebt man eine Art würde ich unbedingt von Dekonstruktion, was die Identität des Instrument – der Idiomatik der Instrumente anbelangt. Würde man nicht nur mit den – nur mit Augen zu zum Beispiel die Oper erleben, man entdeckt Klangtypen, die sind sehr glatte geräuschhafte faszinierende Subtexturen oder Texturen, und man könnte es kommt von Streicher und oder Blech oder Holzinstrumenten, die so verschmelzen, aus der Perspektive der Typologie der Klangtypen, die lehnen sowieso die Identität der Instrument ab, um eine Meta – wie du erwähnt hast – eine Metainstrumentalität, eine Metastruktur zu entfalten.

88.1

U: Und das reizt dich auch, die Metastruktur.

A: Eben. Und das ist was ganz besonderes, und ganz faszinierend. Da hast du völlig recht, das ist eine zentrale Ebene, was die Kunst von Helmut Lachenmann betrifft.

U: Ich danke dir für die Zeit, die du dir für uns genommen hast.

A: Danke für die Aufmerksamkeit.

S: Ich schalte das direkt auf off.

U: Nein, wenn du direkt noch einmal auf den Auslöser gehst, müsste es auf aus gehen. Mache ich ...

A: Dankeschön für die tollen Fragen auch ...

S: Nein danke für deine wunderbaren Antworten ...

OFF-Mikro hat Mark Andre dann noch von der Ablehnung gesprochen, die er als protestantischer Komponist in den Kreisen französischer Intellektueller erfährt. Dort sei man antireligiös ein gestellt. Atheismus sei in Frankreich eine Art Protoreligion – im Unterschied zu Deutschland, hier sei das Gläubigsein akzeptierter.

#00:00:00-0# **Mod.:** Ich danke Dir, dass Du heute nach diesem langen Tag dir noch die Zeit nimmst für ein paar Minuten der Reflexion. Ich fühle mich privilegiert, wie alle anderen, dass wir mit Dir diesen metaphysischen Roadtrip unternehmen dürfen. Woher kommt denn eigentlich diese Idee, dass Du sagst, ich begeben mich auf eine Reise, um ein Stück zu komponieren?

#00:00:34-4# Ja gut, es geht um die Suche nach metaphysischen Spuren, nach der Anwesenheit von Jesus von Nazareth. Und es geht auch um die Suche nach kompositorischen vertikalen Räumen und Zwischenräumen. Und hoffentlich wird es uns etwas bringen, was die Entwicklung der Dramaturgie betrifft.

#00:01:17-1# **Mod.:** Und warum hast Du Dich entschlossen, für diese Suche ins Heilige Land zu gehen?

#00:01:24-1# Ja, ich bin hier um akustische Fotos zu machen. Es geht natürlich um Messungen, die mit Parameterisierung, mit akustischen Darstellungen von Gebäuden, von Situationen, Klangsituationen zu tun haben, einerseits. Andererseits geht es um meine Hoffnung – so würde ich es formulieren. Ich meine die Hoffnung, dass diese Räume, die Situationen andere Kategorien von Ausstrahlungen entfalten.

#00:02:11-0# **Mod.:** Welche Räume hast Du denn gewählt, um diese Spuren zu suchen?

#00:02:14-0# Es sind verschiedene Kategorien von Räumen. Es sind Vornamen von Menschen, die

flüstern. Es sind für mich existenzielle Räume, Lebensspuren, die natürlich sehr viel über die Menschen sagen, die flüstern, die sich äußern, einerseits. Andererseits geht es um Gebäude. Zum Beispiel waren wir eine Nacht in der Grabeskirche gewesen. Es ist – ja, wie würde ich das beschreiben? – ein einmaliges, ein besonderes Erlebnis gewesen. So etwas passiert bestimmt nur einmal im Leben. Und ich gehe davon aus, durch meine Einschätzung da, meiner Meinung nach strahlt zum Beispiel diese Kirche etwas Besonderes aus. Das ist nicht mit Audiosculpt oder Spear zu messen oder zu analysieren, aber hoffentlich haben wir etwas von dieser besonderen Ausstrahlung, von dieser Präsenz aufgenommen und hoffentlich werden wir es im Stück verständlich entfalten können.

Grabeskirche

#00:03:47-3# **Mod.:** Wie spürst Du diese Ausstrahlung? Ist das etwas, was man mit den Ohren wahrnimmt oder mit anderen Sinnen?

#00:03:56-1# Ja, es ist bestimmt nicht nur mit den Ohren zu erleben. Es geht um ein Erlebnis. Wir haben mit Dir, mit der Schwester Margaretha auch darüber gesprochen, und da sind Zwischenräume. Für uns spielt es eine Rolle und es war mir wichtig, dass wir das Fragment aus dem Johannes Evangelium über die Berührung und Nichtberührungen Maria Magdalena und Jesus von Nazareth aufnehmen konnten, vor Ort, wo es sehr wahrscheinlich stattgefunden hat. Aber diese Berührung entfaltet einen Zwischenraum; zwischen den beiden passiert etwas. Es geht aus meiner Perspektive um einen vertikalen Raum, der nicht mehr mit einer Chronologie einer Narration oder einer horizontalen Vision der Zeit zu tun hat. Und es ist für mich alles sehr inspirierend, als kompositorisches Muster.

#00:05:12-2# **Mod.:** Die Grabeskirche ist ja ein ungeheuer komplexer Bau – wie hast Du denn die Orte, die Du dann akustisch vermessen hast ausgewählt?

#00:05:22-4# Es gab natürlich einige Kapellen, einige Räume, die in der Kirche akustisch besser geklungen haben, mehr Hall hatten, auch mehr oder weniger Reflexion auch. Das war natürlich eine Kategorie zu reflektieren, einerseits. Andererseits ging es auch um Orte, die mit den zwei wichtigsten Erlebnissen des Evangeliums zu tun haben. Einerseits mit dem Tod von Jesus von Nazareth und andererseits mit der Auferstehung von Jesus von Nazareth. Okay, es sind symbolische Räume. Es ist irgendwo in der Nähe oder in der Kirche passiert. Ob es wirklich dort passiert ist könnte schon sein. Es gibt schon Indizien, die dafür plädieren, aber man kann nicht hundertprozentig sicher sein. Aber jetzt geht es um eine Aufnahme oder um eine Darstellung von symbolischen Räumen. Deswegen gab es diese zwei Kategorien – die akustische Gestalt der Räume und andererseits die metaphysische Ausstrahlung der Räume.

#00:07:02-2# **Mod.:** Was machst Du denn jetzt mit diesen Fotografien, wenn Du wieder in Berlin-Friedrichshain am Schreibtisch sitzt?

#00:07:11-0# Ich werde sie in Berlin akkurat beobachten, erleben können, hören können und schon eine Vorauswahl treffen, was könnte in Frage kommen, ins Stück kommen. Wie könnte ich das mit der Entwicklung der Dramaturgie des Stückes verbinden. Und das werde ich in Berlin einfach ganz brav und bescheiden beobachten – hören und beobachten. Es ist mir hier nicht möglich, weil es sind hier zu viele besondere Erlebnisse gleichzeitig, muss

ich sagen. Deswegen habe ich nicht die Konzentration, um diese Arbeit gleichzeitig zu machen.

#00:08:15-0# **Mod.:** Was würdest Du sagen, ist es mehr ein Sammeln, das dann hinterher sortiert werden muss?

#00:08:18-3# Eben, hier sammle ich und ich reflektiere meine Erlebnisse der Stationen, die wir hier zusammen machen. Aber aus meiner Perspektive ist es hoffentlich sehr konsequent reflektiert, aber auch sehr subjektiv. In Berlin darf ich mit Audiosculpt zum Beispiel Klangsituationen, Klangräume wirklich analysieren und reflektieren und anders beobachten, um dann im Endeffekt die zwei analytischen Protokolle oder die zwei Darstellungen zu konfrontieren.

#00:09:05-3# **Mod.:** Es ist noch sehr früh, es ist noch sehr frisch im Prozess, aber es gibt ja auch noch jemanden, mit dem Du gemeinsam eine narrative Ebene entwickelst. Magst Du etwas über die Begegnung mit Jean-Luc Nancy erzählen und welche Vorstellungen ihr entwickelt habt?

#00:09:23-3# Gerne. Gut. Ich bedanke mich bei Dir, Patrick, für Deinen Impuls. Es war entscheidend *Noli me tangere*, das Buch von Jean-Luc Nancy zu lesen und ... Ja, gut, mit Jean-Luc Nancy versuchen wir oder versucht er auch einerseits vielleicht zwei Ebenen zu verbinden. Andererseits seine existenzielle Erfahrung ... Ich würde sagen, die Beobachtung seines Körpers seit ein bisschen mehr als 20 Jahren, nachdem er transplantiert wurde und nachdem er leider andere Krankheiten bekommen hat. Er hat das einerseits in seinem Buch *Der Eindringling* reflektiert. Andererseits geht es um die metaphysischen Räume, die er zum

Beispiel in *Noli me tangere* reflektiert oder untersucht. Das heißt, es ist eine Art Verschmelzung zwischen Jean-Luc Nancy als Mensch – ich meine, was seine Körperlichkeit angeht –, und Johannes Reuchlin, was die Weitergabe zwischen Judentum und Christentum angeht. Wir sind am Anfang des Prozesses, aber ich glaube, dass ist schon eine sehr große Bereicherung, mit ihm zu arbeiten und sich austauschen zu dürfen. Und hoffentlich wird es treffend, was die Entwicklung einer Dramaturgie angeht.

#00:11:44-6# **Mod.:** In Jerusalem, in der Grabeskirche sind wir natürlich extremerweise mit der Erfahrung des Leids konfrontiert und auch die Erfahrung von Jean-Luc Nancy ist eine Leidenserfahrung. Welche Bedeutung hat denn das Leiden für Dich beim Komponieren?

#00:12:06-0# Ja, ich glaube, Jossi Wieler spricht von dem Schmerzpotenzial eines Stückes, einer Musik. So weit scheint es für ihn eine besondere Dimension, aus der Perspektive der Inszenierung zu sein, und – ja – das ist auch etwas für mich, was mir wichtig ist. Deswegen war es treffend, die Grabeskirche zu dokumentieren und darzustellen, akustisch darzustellen. Und es ist gut. Unsere Schwester Margaretha hat uns aufmerksam gemacht, das ist wirklich auch das wichtigste Anliegen des Christentums und deswegen finde ich das ganz zentral im Stück, das es ein Schattenraum ist. Aber dieser symbolische Raum oder echte Raum, was die erwähnte Geschichte angeht. Die Passion, der Tod Christi, seine Auferstehung, die Begegnung mit Maria Magdalena usw. sind für mich vertikale Räume. Die fand statt, da ich an diese Geschichte und an diese Botschaft glaube, aber sie sind auch #00:14:02-1# #atemporel, deswegen entfaltet sie vertikale Räume. Und ich möchte in dem

Stück versuche, das zu kompositorischen vertikalen Räumen zu entfalten.

#00:14:16-4# **Mod.:** Viele große Komponisten – Johann Sebastian Bach, Franz Liszt, Oliver Messiaen – , sie alle haben große, große Kraft aus ihrem Glauben geschöpft. Viele Komponisten im 20. Jahrhundert haben das aber sonst ein wenig auf die Seite getan. Versuchst Du da etwas verlorenes wieder aufzugreifen? War das schwierig für Dich, als Du begriffen hast: Ich muss mit meinem Glauben umgehen, um meine kompositorische Botschaft zu formulieren?

#00:14:48-4# Ja gut, ich respektiere die Menschen, für die es irritierend gewesen wäre, aber es ist für mich keine Positionierung oder auch keine Auseinandersetzung mit der Geschichte. Es hat damit nichts zu tun. Wir haben sowieso keine Wahl. Es ist für mich eine zentrale Erfahrung, eine Präsenz, die ich gut mit meinen Sensoren spüre. Man kann sagen, dass ich spinne oder dass ich ... das ist okay. Und das möchte ich entfalten und diese Beobachtung hören lassen.

#00:15:48-0# **Mod.:** Vielleicht noch eine Frage zum Thema der Spuren, die Du noch sammelst. Einerseits sind die Orte ja sehr konkret gewählt und sowohl religiös als auch historisch super, super aufgeladen und auf der anderen Seite bleibt man dann plötzlich irgendwo am Straßenrand stehen und nimmt das Geräusch einer Plastikfolie, die jemand dort fallen gelassen hat, auf. Wie funktioniert denn da die Auswahl bei dir? Das ist ja eine große Spannbreite, die dazwischen herrscht.

#00:16:24-0# Ja. Das wäre die dritte Kategorie jetzt, das heißt, die Klangsituationen, im Freien zum Beispiel. Und jetzt – soweit ich das richtig verstanden habe – geht es in den Schriften in drei Kategorien von Erscheinungen des Heiligen Geistes. Es geht um Wind, Feuer und Wasser. Und es sind für mich sowieso zwei Paradigmen. Und wir haben heute am Tempelberg, in der Wüste zum Beispiel, Windsituationen aufgenommen. Es ging um Blätter, um Dornbusch. Und das sind ganz konkrete Situationen einerseits, die ich im Stück mit dem Potenzial des metaphysischen Inhaltes verbinden möchte. Das sind auch Klangspuren des Landes. Es geht da um die Identität der Orte, die wir akustisch fotografieren.

Warum Postkarten in der Wüste

#00:17:51-3# **Mod.:** Wenn es um diese Erscheinungsweisen geht, dann muss man fast den Eindruck haben, dass jemand mit uns kommuniziert. Heute kam ein Sturm auf, es hat geschneit und heute Nachmittag hatten wir einen Regenbogen – wie deutest du solche Zeichen?

#00:18:08-1# Das war sehr beeindruckend, sehr berührend auch und wirklich sehr unerwartet. Es war ein schönes Zeichen und ein schönes Erlebnis, da wir uns hier in einer sehr komplexen und komplizierten politischen Situation befinden. Ich bin nicht da um das Ergebnis eines sehr langen historischen, religiösen, soziologischen Prozess zu beobachten, aber es war etwas Besonderes gewesen. Wir waren vor der Stadt Jericho – an sich auch ein großes Thema. Und es sind keine Klangpostkarten. Es sind keine Klangpostkarten, da alle diese Aufnahmen typologisiert werden. Sie gehören zu verschiedenen Kategorien von Materialien und sie werden zugeordnet, analysiert und entfaltet. Deswegen geht es überhaupt nicht um eine dekorative Klangpostkarte.

#00:19:42-2# **Mod.:** Es gibt sehr unterschiedliche Arten, wie sich Menschen auf eine Reise vorbereiten und bei Dir habe ich das Gefühl, dass vieles ganz spontan passiert. Wie lässt Du Dich auf so ein Abenteuer ein? Was ist deine Vorbereitung darauf?

#00:20:06-1# Für diese Reise habe ich mich anders vorbereitet, als ich "into Istanbul" vorbereitet habe. Da hatte ich wirklich sehr viel über die Stadt erkundet, über die Gebäude, über die Personen usw. Hier habe ich mich nur mit dem Evangelium beschäftigt, bevor ich hierher gegangen bin. Normal wären auch einige #00:20:42-1# gewesen. Und dann vor Ort muss man, glaube ich, beobachten und irgendwie auch seiner Intuition folgen. Und ich finde das nicht so inkonsequent, da diese Orte symbolisch sind.

#00:21:18-6# **Mod.:** Du hast ja aber gleichzeitig auch – das ist jetzt wieder ein Thema, mit Johannes Reuchlin – eben auch teilweise die Nähe zu jüdischen Orten gesucht. Wir waren in so einer Synagoge am Sabbat, wir waren an der Klagemauer. Welchen Eindruck hat diese Begegnung mit der jüdischen Kultur bei Dir hinterlassen?

#00:21:39-2# Ja, das ist natürlich auch eine ganz, ganz wichtige Ebene/Kategorie dieses Stückes. Jesus von Nazareth ist als Jude geboren und gestorben. Das heißt, es kann nicht im Zentrum der Problematik stehen. Und wie Jean-Luc Nancy das formuliert hat – es geht in diesem Stück um die Weitergabe, um die Identität, vielleicht um Austausch auch –, und so habe ich diese Erfahrungen erlebt. Gut, leider spreche ich nicht Hebräisch.

#00:22:41-2# **Mod.:** #00:22:41-2# flüssig von den Lippen. Vielleicht eine abschließende Frage, wenn ihr gerade keine habt. Es ist wunderschön Joachim und Dir bei der Arbeit zuzuschauen und es scheint ja fast so ein blindes Verständnis zu herrschen. Musst Du ihm noch etwas sagen, was er aufnehmen soll? Oder wie arbeitet ihr da zusammen?

#00:23:11-4# Ja gut, Gott sei Dank arbeite ich mit Joachim hier schon seit 15 Jahren – seit 1996. Gut, wir verstehen uns sehr gut. Wir haben relativ viele Sachen zusammen gemacht und entwickelt. Und – ja – ich darf nur das Grundkonzept, die Typologie, die Kategorien von Aufnahmen erwähnen. Ich darf vermutlich auch die Transformationen beschreiben, die ich machen möchte, und dann delegiere ich sehr viel. Er ist wirklich der Profi, er ist Toningenieur. Und es ist auch kostbar, dass wir hier zusammen sein können und auch mit Dir aus der Perspektive der Dramaturgie natürlich. Weil gleichzeitig beobachten wir, dieselbe Situation aus drei Perspektiven. Die akustischen Messungen, das dramaturgische Potenzial und aus meiner Perspektive, der Komposition sowieso. Aber ich meine, das alles braucht seine Zeit, um Vertrauen und Treue zu erleben. Und für dieses Projekt wird es besonders gebraucht. Ich habe das Glück, die bestmöglichen Bedingungen zu haben, aus allen Perspektiven. Das ist sehr anspruchsvoll. Es ist eine riesige Herausforderung. Nicht, was die Größe des Apparates von der Stuttgarter Oper angeht, sondern wegen der Thematik. Johannes Reuchlin ist der erste deutsche Humanist gewesen. Es ist mir eine besondere Ehre, mit Jossi Wieler und Sergio Morabito arbeiten zu dürfen, die das Stück aufführen soll. Es ist mit ihnen eine besondere Arbeit, das zu erleben. Gut, wir kennen alle das Orchester, den Chor oder den Apparat des Theaters Stuttgart, der Oper Stuttgart. Es sind hervorragende

Künstler das Experimentalstudio. Und deswegen bin ich in einer Situation, wo alles treffend zu sein scheint einerseits und andererseits mache ich mir riesige Sorgen, was die Entwicklung der Partitur angeht. Aber das gehört dazu. Aber es war auch wichtig in Israel zu sein, nach Israel zu fahren, um dieses Material aufzunehmen und zu dokumentieren.

#00:26:52-4# **Mod.:** Letzte Frage. In Tel Aviv hast Du gesagt – wo Du jetzt gerade noch einmal die Größe des Apparates ansprichst: "Guckkasten oder nicht, über dieses Thema sind wir weit hinaus." Kannst du das noch einmal ausführen, wie Du das gemeint hast?

#00:27:17-1# Ja, das ist ... Okay, worum es geht in diesem Stück – es geht um die Verkörperung von Zwischenräumen, von vertikalen Räumen. Und an sich, diese zwei Kategorien von Räumen sind eine Ablehnung von konkreten Räumen. Also glaube ich, es wurde auf höchstem Niveau vieles gemacht, was die Arbeit außerhalb eines Hauses angeht. Und ich respektiere und bewundere alle diese Werke und Ästhetiken. Und jetzt geht es nicht um eine Rückkehr zu einer traditionellen Situation, muss ich sagen. Nein, es geht um eine Auseinandersetzung mit einem Apparat, der bestens funktionieren kann, um den Raum sowieso und um den Apparat zu transzendieren, durch die Vertikalität, durch die Zwischenräume. Und deswegen spielt der wahrhafte Raum, wo es stattfindet, fast eine Nebenrolle, würde ich sagen. Und was die Ästhetik angeht, ist es etwas ganz anderes. Auch was das Konzept von Musiktheater oder Oper oder Musik mit Bildern, was weiß ich, oder Musik mit einer Dramaturgie – es ist schwer, das richtig zu formulieren, aber es betrifft auch etwas anderes. Und es geht jetzt nicht um meine Vision oder um mein Konzept. Es geht um eine Reflexion über die

Aktualität, die Präsenz der Botschaft des Evangeliums.
Wir haben die große Ehre nach Emmaus fahren zu
dürfen. Wir kennen alle die Geschichte, dass der
Verschwundene einen vertikalen Raum öffnet, einen
Zwischenraum – wie Jean-Luc Nancy sagt, in *Noli me*
tangere: "Maria Magdalena wird der wahrhafte Körper
des Verschwundenen." Das heißt hier, das sind
Metaräume, das sind Vertikale, das sind
Zwischenräume. Und das ist für mich sehr inspirierend
und zentral als Muster für die Entwicklung dieses
Stückes. Das heißt, ich bin jetzt nicht mehr in einer
ästhetischen, historischen Reflexion über das
Musiktheater, über die Dramaturgie, über eine Musik
mit Bildern oder was weiß ich. Ich bemühe mich die
Aktualität, die Präsenz dieser Botschaft musikalisch,
kompositorisch, dramaturgisch zu entfalten. Und wenn
ja, dann geht es aus meiner Perspektive um eine andere
Kategorie von Kraft, von Zeiterlebnis und als Ergebnis
des Ergebnisses. Okay, es betrifft auch eine ästhetische
Situation usw., aber es wird nur ein Ergebnis sein. Es
ist kein a priori, kein ästhetischer Versuch. Und
deswegen ist auch die Reflexion von Jean-Luc Nancy
aus seiner Perspektive zum Beispiel in *Noli me tangere*
oder in *Corpus* oder in anderen Büchern sind auch
wichtig. Und deswegen – zu Deiner Frage –, ja, okay,
wir können das Stück eventuell im Hauptbahnhof in
Stuttgart oder in Bad Cannstatt oder in Leonberg oder
in der Staatsoper veranstalten. #00:32:29-6# Nur nicht
eine Nebenfrage, das ist keine Frage, weil der Raum,
wo es stattfindet hat keine große Bedeutung im
Endeffekt. Wir waren in der Grabeskirche, aber alle
sind um halb Sieben, was weiß ich, in der Früh ins Bett
gegangen – um Sechs war das –, aber jeder hat seine
Grabeskirche erlebt, so entwickelt, seine Erfahrung mit
dem Ganzen gemacht. Und deswegen, die Erfahrung
ist auch eine Art ... die individuelle Erfahrung dieses
Erlebnisses oder dieser Erlebnisse ist auch eine

Ablehnung der parametrischen Darstellung eines Raumes, eines Gebäudes. Und ich glaube, diese Konsequenzen muss ich für die Entwicklung dieses Stückes noch nicht reflektieren, sondern ziehen. Aber im Zentrum steht die Erfahrung der Auferstehung von Jesus von Nazareth und seiner Präsenz heute. Es geht nur um meine subjektive Einschätzung, aber ich bin davon fest überzeugt.

Raum ist egal -
es geht um Präsenz
nicht um den Ort.

#00:34:14-6# **Mod.:** Du sprichst immer so gerne von einer neuen Kategorie von Virtuosität, die Du den Musikern abverlangst. Ist es auch eine neue Virtuosität in der Wahrnehmung, die Du Deinen Zuhörern abverlangst?

#00:34:25-4# Eben, eben, eben. Und das sind auch Sachen, die man erlebt. Okay, sagen wir mal, für diejenigen, die manchmal oder regelmäßig den Gottesdienst am Sonntag besuchen, nach dem Abendmahl, wenn es stattfindet, wird gebetet oder im Innersten gebetet und das heißt, das ist eine absolute Ablehnung des Raumes, wo es stattfindet. Der Raum wird im Innersten entwickelt und vertikal entfaltet oder was weiß ich. Und, okay, das ist für mich die schönste, die wunderbarste Kategorie von Raum. Deswegen möchte ich hier aufmerksam machen, dass diese Reflexionen hier, was den Input angeht, nichts mit Ästhetik oder analytischen Kategorien, kompositorischen Kategorien, akustischen Kategorien zu tun. Alle diese Kategorien werden typologisiert, reflektiert, auch dramaturgisch – die **Dramaturgie, ja** #00:36:05-8# –, aber die kommen sowieso danach. Ich bin davon überzeugt, dass Johannes Reuchlin schwierige Entscheidungen getroffen hat. **Ich/er?** #00:36:20-1# musste auch dieses Erlebnis irgendwie und irgendwann machen.

#00:36:49-2# **Mod.:** Wir können das jetzt so im Raum stehen lassen.

#00:36:50-8# Gerne.

#00:36:52-4# **Mod.:** Es ist ja sowieso kein abgeschlossenes Gespräch.

#00:36:54-7# Nein, nein, das ist nur eine ...

#00:36:52-6# **Mod.:** Wir können das Gespräch fortsetzen. Ich fühle mich erst einmal reich beschenkt. Diese Woche war wie ein ganzer Roman letztlich schon. Wenn wir daran denken, was wir alles erlebt haben – von unserer Ankunft in Tel Aviv, das Konzert mit dem Ensemble, ein Treffen am Strand mit Jarom, die Tage mit Jossi bei seiner Familie, sein Vater. Darüber haben wir jetzt alles gar nicht geredet.

#00:37:22-5# Nein, nein, nein, das war ganz phantastisch.

#00:37:25-3# **Mod.:** Es sind noch so viele Erlebnisse, die jetzt schon hier einfließen und wahrscheinlich Stoff für zehn Opern bieten.

#00:37:35-7# Ja.

#00:37:35-1# **Mod.:** Ich danke Dir aber erst einmal, dass Du nach so vielen anstrengenden Tagen Dir jetzt noch die Zeit genommen hast für dieses Gespräch.

#00:37:43-3# Ja, gerne.

#00:37:45-7# **Mod.:** Und ich freue mich auf die Fortsetzung.

#00:37:47-8# Ja, ich freue mich auf die Fortsetzung und ich muss sagen, die Reaktion von der Schwester Margaretha hier, was die theologische Ebene betrifft – ich bin leider weder Theologe noch Philosoph –, ihre Bemerkungen, ihre Einschätzungen über das Konzept, das ist für mich eine Ermutigung. Aber ich bedanke mich bei Dir, bei allen, für diese ... Nein, nein ... ich könnte mir nicht vorstellen allein dieses Projekt zu entwickeln, das wäre viel zu viel für mich, aus vielen Gründen. Deswegen – unter uns – und Du weißt das, dass ich ein Projekt in einem anderen Opernhaus nicht zu Ende bringen könnte. Aber es ist auch wunderbar, dass die Oper Stuttgart, dass Jossi Wieler, das Goethe-Institut und das viele Institutionen uns geholfen haben oder das ermöglicht haben. Ich glaube, es könnte, was die Identität der Oper, diesem Stück betrifft, da geht es vielleicht auch um andere Dimensionen hier. Und ich kann das bei dieser Dimension nicht in Friedrichshain in meinem Büro erleben, komponieren, durchkomponieren oder was weiß ich. Das geht nicht.

#00:39:52-4# **Mod 2.:** Gibt es eine Sache, die Du gar nicht so erwartet hättest? Du bist ja bestimmt mit irgendwelchen Erwartungen hierher kommen, was Du hier machen wolltest oder erleben wolltest? Vielleicht kannst Du das eben erzählen.

#00:40:03-3# Überraschungen meinst Du?

#00:40:08-0# **Mod 2.:** Ja, irgendetwas, was ganz anders war, als du es Dir vorgestellt hast.

#00:40:13-6# Ja und nein, muss ich sagen. Ja, weil ich glaube, dass die Orte, die mit der Bibel verbunden sind eine Ausstrahlung haben, da sie scheinbar die richtigen Orte sind. Einerseits, weil sie symbolische Rahmen von Orten sind. Andererseits, gut, ja natürlich, ich war

Ausstrahlung
der Orte

sehr überrascht darüber, was die religiöse Situation, ich würde fast sagen religiös-politische Situation der Grabeskirche betrifft. Es ist eine komplexe Situation. Es kann ein Fehlurteil sein, es ist nur eine Beobachtung und ich habe sehr wahrscheinlich nicht alles begriffen und werde es nicht können, aber ich meine, um 2.30 Uhr oder um Viertel vor 3 hätte ich nicht erwartet, eine Diskussion zwischen einer katholischen Theologin und einem Superieur aus *der* armenischen Kirche in Jerusalem zu erleben, über die Problematik der Quelle des Heiligen Geistes, damit hätte ich nie gerechnet. Und es war für mich eine riesige Bereicherung zu erleben, dass aus der Perspektive der Armenier die Quelle des Heiligen Geistes nur Gott ist und nichts anderes, und aus der Perspektive der katholischen Kirche sind Gott und Jesus von Nazareth/Christus die Quelle des Heiligen Geistes. Okay. Aus der Perspektive der Theologin geht es um eine Auseinandersetzung, aber für mich ist es nur eine riesige Bereicherung, das zu erleben. Und nur, finde ich, diese Problematik zu reflektieren ist an sich ein Wunder. Es ist eine auf höchstem Niveau, auch was die Berührung betrifft und es ist auch eine andere Kategorie von Raum zum Beispiel.

#00:43:04-5# **Mod.:** Das ist aber eine absolut andere Kategorie von Raum – das war im Keller der Grabeskirche, zwischen alten Bänken mit einem Novizen, der nebenbei seine Facebook-Seite bearbeitet hat, mit Pulverkaffee und einem Pater Samuel. Wenn man es sich ausgedacht hätte, wie wir da zwischen dem Weihrauch und den **Wespen**#00:43:25-2# heruntergestiegen sind, das hätte einem ja keiner geglaubt, wenn wir es nicht gesehen hätten.

#00:43:31-0# Nein, ich glaube, wenn man an diesem Ort dreht, könnte man sagen: Okay, wir sind jetzt in

einem Nebenraum der U5 in Berlin. Und das zu erleben, das hätte ich niemals erwarten können und imaginieren können. Gibt es noch andere? Ich weiß es nicht. Gerne, wenn Ihr ...

#00:44:17-9# **Mod.:** Dann machen wir jetzt wieder warm hier.

2014.02.16 17.00 Uhr Konzeptionsgespräch

0.0

Wieler: Ich will am Anfang gar keine langen Worte machen. Weil die werden noch lang, wenn wir hier zu so viel sitzen. Ich möchte noch alle ganz herzlich begrüßen zu diesem Anfang dieser so besonderen Uraufführung von Mark Andre. Eine lange Reise hat uns bisher schon hierher geführt und wird jetzt konkret die nächsten paar Wochen und wer da alles dabei ist, das will ich Eva bitten alle vielleicht zu begrüßen, vielen Dank ...

War mal meine Idee als Anfang, aber Jossi nicht zu zeigen oder von links mit Peter...

Eva: Wobei ich jetzt darauf verzichte, euch als Team vorzustellen, weil ihr werdet uns noch sehr sehr viel erzählen, aus diesen vielen einzelnen Warten, die dieses Stück ja mit sich bringt. Ich möchte als allererstes unsere Sänger begrüßen ...

5.5

Wieler: Vielen Dank Eva, es ist wirklich eine Expedition, die wir unternehmen, eine abenteuerliche Reise in ein Land von Klängen, die wir alle erst wirklich erkunden müssen, die wir noch nicht kennen. Die wir hier drin natürlich schon haben, teilweise auch schon gehört haben, im Chorsaal, ich zum Beispiel. Johannes Knecht für den Chor auch und Herr Petz vom Chor – darf ich vorstellen. (Klatschen) Wir reisen in eine Klangwelt, wir werden noch expliziter darüber reden. Sofern man das in Worte fassen kann. Das ist die eine Seite und die andere Seite ist, wir haben eine Klangsituation, die auf einer Geschichte, die aber keine lineare Geschichte in dem Sinne beruhen, die assoziativ damit umgeht, und die Frage wird natürlich sein, wie kommen wir dann zu konkreten Situationen, zu Figuren, gibt es so etwas wie eine Psychologie, auch da werden wir nachher noch ein bisschen darüber reden. Zum Team mit beziehungsweise zu dieser

Ergandert ist genau das seine Strategie. Eben doch Psychologie...

ganzen Produktion gehört eine wesentliche Seite der Musik von Mark und das ist die Elektronik, es wird Live-Elektronik geben, es gibt schon bestimmte files, die im SWR Experimentalstudio aufgenommen wurden, das ist Joachim Haas vom Experimentalstudio, herzlich willkommen. Und das in gemeinsamer Arbeit mit unserer Tonabteilung, geleitet von Dieter Fenchel und all deine wunderbaren Mitarbeiter ... auch das ist etwas, was wir in dieser Arbeit zunehmend sehr uns herantasten werden, viele Vorbereitungen dafür sind gelaufen. Schon passiert. Ich würde jetzt aber gerne das Wort bei dem Stichwort Vorbereitung gleich das Wort an Sergio weitergeben, dass du vielleicht ein bisschen erzählst, was der Hintergrund überhaupt ist zu diesem Werk zustande kam. In der Partitur steht die Kompositionszeit von 2008 bis 2014, wo wir jetzt sind, das ist eine lange lange Zeit, es gab auch schon, du wirst es gleich sagen, die Idee von meinem Vorgänger Albrecht Uhlwand (?) daraus eine Oper zu machen mit Mark Andre, die Sergio und ich inszenieren sollten. Wir haben diesen Plan weiterverfolgt, und sind nun endlich an dem Punkt, wo wir etwas tun können, wo eine Komposition vorliegt – und es ist ein kostbares Geschenk. Erst einmal vielen Dank.

10.0

Zu den digitalen Medien (er stellt uns vor)

...

11.3

Morabito: Ja, ich gehe noch ein paar Jahre zurück. Ich bitte einfach meine Stimme zu entschuldigen. Ich bin sehr erkältet – ich weiß nicht, ob das der perforierten Klanggebung entspricht, die du manchmal vorschreibst. Es ist jedenfalls nicht beabsichtigt. Vielleicht muss ich wirklich anfangen im Jahr 2003, da haben Jossi und ich Moses und Aaron inszeniert und es ist bis heute eigentlich eines unserer liebsten und

wertesten Arbeiten kann man sagen. Und damals lud mich die Leonhardskirchengemeinde hier in Stuttgart ein, die hatte eine Gruppe von Gemeindemitgliedern organisiert, die wollten eine Aufführung dieser Oper besuchen und wollten natürlich etwas über die Hintergründe dieses sehr komplexen Werkes natürlich erfahren und über unsere Realisierung – und luden mich ein in die Leonhardskirche zu kommen. Und dann bin ich über ein Grab gestolpert eines gewissen Johannes Reuchlin. Der mir, das muss ich ganz ehrlich sagen, bis dato kein Begriff gewesen war, vielleicht auch dem ein oder anderen von ihnen von euch, und in diesen Kirchenraum auch integriert war eine wunderbare kleine Ausstellung über Reuchlin. Und mein Blick fiel gleich auf eine Schrifttafel, wo Gershom Sholem zitiert, dieser berühmte Hebraist, ich kannte ihn als engen Freund Walter Benjamins. Und der ist Reuchlin-Preisträger gewesen in den 60er Jahren und hat in seiner Rede gesagt, wenn wir an Seelenwanderung glauben würden, dann würde manches dafür sprechen, dass er selber im Grunde eine Reinkarnation dieses Johannes Reuchlin aus dem 16ten Jahrhundert sei, der nämlich die Wissenschaft vom Judentum überhaupt begründet habe. In Europa. Das hat mich sehr interessiert, weil wir auch im Zusammenhang mit Moses und Aaron uns natürlich auch mit jüdischer Denktraditionen auseinander gesetzt haben. Kabbalistische Ansätze kann man Schönberg durchaus unterstellen, er hat ja im Grunde eine Analogie gesetzt ästhetisch zwischen den Buchstaben den Gottesnamens und den Tönen der 12-tönigen Grundreihe, die er in seiner Oper zu Grunde gelegt hat. Und das ist dieser Gedanke aus der Kabbala stammend, dass im Grunde das gesamte Universum eine Entfaltung der unterschiedlichen Kombinationsmöglichkeiten eben des Tetragrammaton, also der vier Buchstaben des

Schönberg et.
würde wohl
zu weit führen...
Kabbala & 12-Ton-
Technik.

Grundgedanke der
Kabbala...

Gottesnamens darstellt. Und ganz ähnlich hat er eben daraus auch ein ästhetisches System entwickelt, aus dem er dann die gesamte Oper generiert hat, wo dann auch in jeder musikalischen Gestalt diese abstrakte Grundreihe sich versinnlicht und gegenwärtig ist. Also insofern war ich sensibilisiert für dieses Thema, und habe dann angefangen, mich für diesen Johannes Reuchlin zu interessieren. Und ein sehr sehr spannendes Leben, das muss man sagen. Kann es jedem nur empfehlen, es gibt da wunderbare DTV-Ausgaben, eine kommentierte Auswahl aus seinen Schriften, das ist natürlich in heutiges Deutsch übersetzt, sowohl seine lateinischen Texte als auch seine deutschen althochdeutschen Texte, und ein sehr sehr spannendes Leben, er ist 1455 in Pforzheim geboren, und er hat dann eine Universitätskarriere eingeschlagen, hat im italienischen und französischen Ausland studiert und wurde sehr schnell zu einer der profiliertesten Gräzisten seiner Zeit und entdeckte dann tatsächlich die hebräische Sprache für sich als Forschungsgegenstand. Das war etwas ganz außergewöhnliches. Und der hat dann auch tatsächlich bei jüdischen Lehrern Unterricht genommen, beim Leibarzt des Kaisers und anderen mehr, hat er sich unterweisen lassen. Hat dann auch das erste hebräische Lehrbuch herausgegeben – ohne das Luther beispielsweise die Bibel nicht hätte übersetzen können. Und sehr dramatisch spitzte sich dann sein Lebensweg zu, als er um ein Gutachten gebeten wurde – es gab in christlichen Zirkeln gab es eine Art Naherwartung, das Weltende war man der Meinung – bis zu diesem Termin müssten alle Juden konvertiert sein zum Christentum. Und man strebte sozusagen eine Offensive an und wollte, im Glauben dass alle jüdischen israelischen Überlieferung im Grunde Schmähungen Diffamierungen des christlichen Glaubens darstellten, wollte man diese Schriften

Titel von
Reuchlin...

Naherwartung
alles Gottes zu
lang ...

konfiszieren und vernichten. Und hat dann bei 4 Universitäten und 3 Forschern Gutachten eingefordert. Und das einzige Gutachten, was sich dezidiert gegen diese Pläne ausgesprochen hat, war das Gutachten des Johannes Reuchlin. Der kam sogar zu der überraschenden sicher für die Auftraggeber dieser Untersuchung überraschenden Ergebnis, man solle doch an jeder Universität zwei Hebräisch-Lehrstühle einrichten. Und er hat – kann man sagen – er hat er wurde darauf hin schwerst angegriffen. Er wurde dann selber der Ketzerei verdächtigt, sollte vor das Inquisitionsgericht nach Köln zitiert werden. Ein jahrelanger Prozess, der sich hinzog. Der dann damit endete, dass er für schuldig erklärt wurde, dass er in ewiges Stillschweigen auferlegt wurde vom Pabst, und er hatte alle Prozesskosten zu tragen. Er war ein wohlhabender Mann, hatte eine brillante Karriere gemacht, auch in diplomatischen Diensten war er für den damals Grafen von Württemberg unterwegs gewesen. Und musste im Grunde zum Privatgelehrten werden, er musste sich zurückziehen auch diesen ganzen öffentlichen Funktionen. Man kann sagen, er hat großes Glück gehabt, er hat es selber gesagt. 1517 hat ein gewisser Martin Luther dann seine Thesen in Wittenberg an die Schlosskirche geheftet – und Reuchlin konnte aufatmen, er hat gesagt, jetzt hat die katholische Kirche ein so dickes Problem, dann haben sie gar keine Zeit mehr sich mit mir zu befassen. Und er selber hat auch zwei Werke zur Kabbala herausgegeben. Und ich hatte dann eben im Vorfeld – das ist jetzt sozusagen eine zweite Wurzel dieses Projektes. Mark und ich, wir haben uns sehr früh kennengelernt, noch in der Zehelein-Zeit. Mark war hier sehr oft zu Besuch. Ich wusste natürlich, dass er bei Helmut Lachenmann studiert und habe mich mehr und mehr für seine Musik – seine Musik hat mich mehr und mehr fasziniert. Und als es dann darum ging,

eine im Rahmen der damals Zeitoper ein Projekt auszudenken, ich mich an die Leonhardskirche und das Grab von Johannes Reuchlin erinnert, und eine Montage gebaut aus Kammermusik, existierender Kammermusik von Mark und diesem Plädoyer von Reuchlin gegen die Verbrennung der jüdischen Schriften. Das haben wir dort konnten wir dort mehrfach zeigen. Und das war der Ausgangspunkt dann – wo wir dachten ein Anknüpfungspunkt thematisch könnte diese Johannes Reuchlin sein, könnte die Kabbala sein. Ja wir werden über diese Nähe vielleicht von Komponieren und Selbstverständnis als Künstler wir werden da sicherlich noch viele viele Berührungspunkte entdecken. Wir haben dann, als wir das wussten, dass wir gemeinsam eine Oper planen dürfen, sind Jossi und ich, wir sind eigentlich wir haben keine Aufführung von Stücken von Mark ausgelassen, wir sind nach Berlin gefahren, als Cambreling das große Orchestertryptichon in der Berliner Philharmonie erstmals integral dirigieren hören, was ein unvergessliches Erlebnis war – und das natürlich auch gezeigt hat, was für Dimensionen das Komponieren für Mark auch großformal natürlich bewältigen, die große Form wie eben eines großes Orchesters-Triptychons oder eben einer Oper in der Lage ist, was für eine konzise Dramaturgie, wie spannend die kompositorischen Prozesse sind, die er in seinen Beschreibungen, in seinem Komponieren ins Werk setzt. Und ich kann sagen, seit dieser Zeit schlug jeweils ein fremdes Herz in des anderen Brust, weil natürlich sind es doch Theater und das musikalische Schaffen von Mark, das sind natürlich erst mal zwei Parallel-Universen, könnte man sagen, und es ist ganz wesentlich dann meinem Kollegen Patrick Hahn zu verdanken gewesen, dass es ihm tatsächlich gelungen ist, herauszufinden, was für eine Textstruktur man

ooo aufooo

generieren muss, im engsten Dialog mit Mark, um sozusagen tatsächlich – weil sich das natürlich ganz neu definiert in diesem Werk, das Verhältnis von Text – man scheut sich von Libretto zu sprechen – aber eben dieser Texte, die man könnte sagen ebenso gut von Mark komponiert aber gleichzeitig auch dekomponiert werden. Ja, vielleicht ein bisschen etwas zum Hintergrund dieser faszinierenden Johannes – dieser Grenzgänger, ein strenger Wissenschaftler interessiert hat, der aber gleichzeitig in dieses in eine Dimension vorstößt, in diese Art von Buchstabenmystik Buchstabenalchemie Sprache Alchemie, wirklich auch eine künstlerische könnte man sagen Dimension erschlossen hat, und im Grunde auch ein Träger eines fremden Herzens war im weitesten Sinne, und eben genau darum plötzlich in Abseits nicht nur geraten ist, sondern wirklich marginalisiert worden ist, manifest, um Leib und Leben fürchten musste. Und das ist ein bisschen auch in die Geschichte, die dieses Stück erzählt, eingegangen. Vielleicht würde ich vorschlagen, Patrick, dass du ein paar Worte sagst über die Entstehung dieses Textes, Wort- Text-Musik-Gewebes, was da entstanden ist.

22.2

Patrick Hahn: Naja, ich bin zu einem Zeitpunkt in dieses Projekt gekommen, da war das schon ein paar Jahre alt. Es war genau genommen im Jahr 2010, dass Sergio mich gefragt hat, ob ich nicht mal nach Dresden fahren möchte, um Mark zu treffen und über dieses Projekt zu sprechen. Und wie man das macht, wenn man jemand besucht, dann nimmt man so ein kleines Gastgeschenk mit, und ich hatte in der Tasche ein Buch von einem Autoren namens Jean-Luc Nancy. Ich dachte, das könnte Mark interessieren. Ich brachte ihm das mit, und er schaute auf das Buch, und sagte: Diesen Mann kenne ich, mein bester Freund hat mir

*Das Gedicht vom
mili me Jean-Luc Nancy
Gedichte einer
Buchweitergabe.*

immer gesagt, ich muss den mal kennen lernen. Ich habe mich nie getraut, Philosophen reden immer so gescheit. Und dann – er hat dann dieses Buch genommen, und hat am nächsten Tag begonnen, damit zu komponieren. Das war der Beginn unserer Geschichte. Das war am 5 und 6 Dezember 2010, und damals wusste ich natürlich auch noch ziemlich wenig über diese intuitive geniale Setzung, die Sergio damals mit diesem Pilotprojekt Wunderzeichen gemacht hatte. Johannes Reuchlin war für mich noch ein Fremder und für mich hat dieses Projekt dann richtig begonnen, eigentlich mit der Vorbereitung einer Reise. Mark Andre hat in seinem Orchesterstück ÜG zum ersten Mal eigentlich fast ganz ähnlich wie Leos Janacek, der zu Beginn des 20ten Jahrhunderts gesagt: Was interessiert mich das, was an den Akademien gelehrt wird, der Klang der Besen, das Laub auf der Straße, das Geschwätz der Marktweiber auf dem Markt, das ist viel interessanter als alles das, was in allen Lehrbüchern steht. Und so ist er auch damals ausgezogen, allerdings nicht nur mit dem Notizbuch in der Hand, sondern eben verstärkt mit Mikrofonen und Aufzeichnungsgeräten von Joachim Haas nach Istanbul zunächst. Und hat dort in einer ältesten Kirchen überhaupt Klangphotographien gemacht. Darunter darf man sich keine Postkarten vorstellen glaube ich, das wird der Joachim nachher noch erzählen, wie sie das machen, aber er hat dieses Material die Daten, die er dort gesammelt hat genommen als Grundlage eines Werkes. Und Mark sprach von Beginn an von so etwas wie einem metaphysischen Roadtrip auf den er sich begeben wolle. Und als Route für diesen Roadtrip war der Weg vorgezeichnet eigentlich der Jesustrail in Israel. Das Tel Aviver Goetheinstitut unter Leitung des äußerst findigen Georg Blochmann, der schon viel gesehen hat in seinem Leben, der gesagt hat, so etwas wie ich hier

Mark Andre als
keine vor Komposition.

für dieses Projekt organisiert habe, das war die schwierigste Aufgabe, die ich bislang in meiner ganzen Direktoren-Karriere gemacht habe. Er hat uns nämlich eine Drehgenehmigung für die Grabeskirche in Jerusalem verschafft. Also einer der seit Jahrtausenden am heißesten umkämpften Orte, der unter schwerster politischer Überwachung jeden Tag abgeschlossen wird, ein strenges Ritual – es gibt zwei muslimische Familien, die den Schlüssel haben, das Militär ist immer dabei, wenn diese sechs christlichen Gemeinden, die dort sind, sich einschließen lassen in der Nacht, die Leiter wird durchgereicht, als Symbol für den Einschluss, die Gefangenschaft, die Belagerung dieses Ortes, und wir waren mittendrin, mit einer permit, ein Glück, der Ablasshandel funktioniert noch immer, 100 Dollar an jede Gemeinde, und wir durften drehen. Drehen heißt in dem Fall natürlich, dass wird Joachim auch erzählen, man muss viele Steckdosen suchen, aber ein Glück, es wird auch in der Grabeskirche gestaubsaugt, so kann man auch dort seine Computer irgendwo anschließen, und so haben wir also eine Nacht verbracht an diesem merkwürdigen Ort, wir haben Geistliche kennengelernt, die mit ihren Handies SMS schickten, ihre Novizen waren in einem Mönchsfacebook, und haben im WLAN, das es auch in der Grabeskirche gibt, gesurft. Es waren eigenartige Mischungen aus metaphysischen Abenteuer und technischer Angelegenheit, wie es an einer Stelle in diesem Stück heißt, komprimiert auf den Raum von 10 Tagen, von denen 3 wir das Glück hatten, dass Jossi uns sogar sein Land und ein bisschen auch seine Heimat gezeigt, und wir haben zu diesem Zeitpunkt wahrscheinlich noch gar nicht geahnt, wie bedeutsam diese Reise werden würde, für das was dann die Oper wird. Denn wir hatten viele Erfahrungen gemacht, wir hatten viele eigenartige Begegnungen, wir hatten gutes Material

Drehgenehmigung in
der Grabeskirche.
Wie schade, was Paul
einen Mütz die
zusammengedrückt haben.

Kanonismus nennt
man das...

Beschreibung der
Grabeskirche

dachten wir, aber wie daraus eine Geschichte werden sollte, wussten wir noch nicht. Bis wir am Ausreiseschalter standen. Wir waren offensichtlich verdächtig. Denn wir unterhielten uns so angeregt, einer von dreien, von Joachim Mark und mir musste zum Zoll, um unser Gepäck zu verzollen, und wir waren auch richtig ausgelassener Stimmung – Mark und ich – was die Beamten, die zwei Beamtinnen dazu veranlasste, uns aus der Reihe zu ziehen, und uns zu verhören. Sie wollten das, was wir gemacht hatten, auf Reise – und ich machte den Fehler, einen auf Kulturtouristen zu machen. Während Mark ganz unvermittelt antwortete, was er gemacht hat: Wir haben die Erscheinungsweisen des heiligen Geistes aufgenommen, hat Mark gesagt. Die schauten ein wenig komisch. Erscheinungsweisen des Heiligen Geistes? Was ist das? – Nun, das sind Wasser, Wind und Feuer. – Feuer? – Da waren wir schon sehr verdächtig. Zumal ich ja immer noch sagte, ja wollten ein paar wichtige kulturell wichtige Orte besuchen, das machte uns noch verdächtiger. Am Ende des Ganzen hatte Mark dann sein vollständiges Kompositionskonzept den Beamten am Flughafen von Tel Aviv erklärt, während ich irgendwie mit Hilfe des Internets beweisen konnte, dass es die Oper in Stuttgart gibt, auch wenn es dort noch überhaupt keinen Hinweis darauf gegeben hat, dass dort irgendwann einmal ein Stück von einem gewissen Mark Andre, dessen Existenz nun gerade sehr fragwürdig war, tatsächlich aufgeführt werden wird. Und als wir im Flugzeug saßen, hatten wir das Gefühl, das ist ein Anfang.

28.7

So ist dann auch letztlich die erste Szene entstanden, wie wir bei den Proben merken werden, auch hier ist Johannes da ist es jedoch die Einreise am Flughafen unterwegs, auch wird da wieder herausgezogen, in ein

Die Selbststory!

Abenteuer hineingezogen, aus dem er lebend offensichtlich nicht mehr herauskommt. Die weiteren Arbeiten war über viele Umwege, noch weitere Umwege, wir haben noch eine größere Nähe gesucht zu Jean-Luc Nancy. Aber wie wir alle wissen, zeitgenössische Oper geht mit Text etwas anders um, als die alte Literaturoper. Aber das finde ich, ist eines der faszinierendsten Sachen und eine der faszinierendsten Seiten dieser Oper, dass Mark tatsächlich die Herausforderung angenommen hat, Oper zu machen. Das mag vielen von Ihnen jetzt als eine große Behauptung erscheinen, Mark hat schon einmal ein Musiktheaterstück gemacht, das eher sozusagen in der Tradition des experimentellen Musiktheaters steht. 22.13 heißt es mit Namen, hier auch schon wieder Zahlen – Zahlen kommen andauernd vor. Hier ist es tatsächlich der Verweis auf eine Stelle – auf die Mark da Bezug genommen hat. Worauf er damit verzichtet hat, war Figuren zu schaffen. Aber auf Grund der großen Verehrung, die er für Jossi Wieler und Sergio Morabito und Anna Viebrock und deren Arbeiten, die er jahrelang hier gesehen hat, ich glaube, er kennt alles, was hier in Stuttgart gelaufen ist von den beiden, war es ihm ein Anliegen, auch auf deren Bedürfnisse einzugehen, und tatsächlich eine Form von Narration zu erfinden. Und auch tatsächlich Figuren zu erfinden. Das war jetzt die große Aufgabe, es kam uns da sehr zu Hilfe der Peter Klein, der die Sänger engagiert hat, da wussten wir schon, welche Figuren wir da hatten. An die wir da denken konnten. Und das hat unsere Phantasie enorm beflügelt natürlich. Und irgendwann waren wir auch sehr an dem Punkt, wie kann man denn überhaupt eine Geschichte erzählen, ohne dass es klingt wie bei Alban Berg, oder dass man komponiert wie Verdi. Und zwar war uns sehr schnell wieder klar, dieser Johannes, der kann nicht singen. Und wir wussten, wir brauchen

*Narration dieses
Sachen...*

trotzdem Musik in dieser Rolle, und auch da mussten wir nicht lange suchen, es gibt einen Schauspieler, der macht jedes Wort oder jede Wortkette zur Musik, und das war eben Andre Jung, mit dem Jossi Wieler seit so vielen Jahren schon zusammen arbeitet. Und so hatten wir letztlich die Ingredienzen gefunden, mit denen wir diese Geschichte erzählen wollten, von der wir eigentlich nur wussten, dass sie auf ein Verschwinden hinausläuft. Im Laufe unserer Suche, die uns eben auch mit fremden Herzen beschäftigt hat, klar ausgehend von Jean-Luc Nancy durch die Begegnung mit Texten wie „Der eigene Ton“, auf den Anna Viebrock mich hingewiesen hat, von Peter Nadash (?), wo es auch um das Erleben des eigenen Tones geht, und dann nicht zuletzt durch das Eintauchen in diese mystische Welt der Kabbala, die eine ganz andere Bildlichkeit hat als die christlichen Gleichnisse, die aber auch eine Welt bietet, die uns in ihren Bann schlägt und uns eine Welt eröffnet, gerade eben auch eine Klangwelt, sind wir dann am Ende wo angekommen, wo wir vorher gar nicht gedacht hätten, dass wir dahin kommen. Und das ist so etwas wie ein Leben, das viele transplantierte Körperteile hat, das also verwachsen ist ein bisschen, wie diese Grabeskirche, was aber gleichzeitig auch aufgeladen ist, durch all diese Gehalte, die es dort gibt, all diese semantischen Bestandteile, die hier alle versammelt sind und von denen wir hoffen, dass es am Ende doch eine Ganzheit ergibt, die und das ist unzweifelhaft ein charakteristische Eigenartigkeit der Musik von Mark Andre. Wenn man auf dem Blatt sieht, dass da überall Pianissime steht und feinste delikateste Geräusche, fragt man sich, wie das jemals gelingen soll, dass eine solche Musik in einem Raum, wo 2000 Leute sind, funktioniert. Wo man glaubt, dass jedes Husten, jedes Rascheln, muss doch lauter sein als das, was hier geschrieben steht, und das Eigenartige, was immer

Conspirieren

Wie kann es
gelingen, dass Stille
gehört wird im vollen
Opernhaus.

passiert, wenn diese Musik erklingt, ist, der Raum ist gebannt. Jeder ist gebannt, jeder ist aufgesogen in dieser Musik. Und ich denke, das wird uns hier auch bei dieser Oper gar nicht anders ergehen. Und das war im Grunde die Geschichte dieses Verschwindens, in die wir, das ist ein Trick, da wird sicher die Einführung nachher noch eingehen, wir haben ziemlich viele konkrete Spuren gelegt, um dem Regisseur so ein Gefühl von einer konkreten Situierung – inzwischen sind wir drauf gekommen, dass es vielleicht doch ganz woanders spielt. Das Stück spielt an einem Flughafen, haben wir behauptet. Aber was ist ein Flughafen. Es ist ein Ort und ein Nicht-Ort zugleich. Zugleich haben wir eines der schwierigsten Aufgaben aufgegeben, die es vielleicht überhaupt geben kann: Der Hauptdarsteller stirbt, und er bleibt dennoch auf der Bühne. In was für einem Zustand eigentlich? Was ist das, was da gefordert wird. Wir hätten nicht gewagt, das für irgendwelche anderen Regisseure so zu schreiben, als für Jossi Wieler und Sergio Morabito, aber letztlich geht es dabei um eine zutiefst menschliche Sehnsucht wahrscheinlich

34.2

Die nur die Kunst und nur die Religion erfüllen können. Und das ist die Überwindung des Todes. Und naja, und damit machen wir jetzt Kunst. Mehr kann ich dazu nicht sagen. (Lachen)

34.6

Wieler: Sylvain, vielleicht magst du über deine Erfahrungen mit Marks Musik in der Vergangenheit und die Hinführung auf dieses Projekt etwas weitersagen.

Cambreling: Ja, ich werde versuchen, Mark Andre ist an meiner Seite. Und nur sprechen über was, was ist für mich die Musik von Mark und was könnte die Musik sein in diese neue Stücke. Stück. Erst ganz

Was ist das für ein seltsames System, in dem alle sich gegenseitig lieben?

problematisch zu sagen ich weiß nicht, ob wie viele Leute könnten wissen die Musik von Mark, es ist auf keinen Fall eine Epigone von Helmut Lachenmann. Erste muss ich sagen. Es heißt, es ist nicht weil man nützt einen Teil von eine bekannte Vokabular, und die Lachenmann Vokabular ist schon jetzt bekannt. Und in die Sprache von Mark ist ein Teil von dem Vokabular von Helmut Lachenmann, aber es hat trotzdem nicht zu tun mit Helmut Lachenmann. Was passiert für mich in diese Musik? Wir sind als Zuhörer in die Ton, was für eine Welt klingt in ein Ton, von wo kommt diese Ton. Ist es ein Grundton, ist es nur ein Teil von die Resonanz von diese Ton? Und mit die Musik von Mark, wir sind als Menschen Computer. Wir analysieren unbewusst, wie es funktioniert diese Ton. Welche Vibration hat es von wo es kommt. Von wo es geht. Und warum. Auch das eine bestimmte etwas ganz besonderes in der Musik von Mark. Er in diesem Stück er arbeitet sehr viel mit Worten, mit Sprache. Wir sind in die Worten. Nicht in die Worten, in die Silben, in die Konsonanzen in die nur ein Vokal, in drinnen. Wie geht es das? Ich möchte ein paar Beispiel geben, es gibt in das Stück ganz normale Gespräche: Holen sie ihre Gepäck. Sagt einmal die Beamtin. Ihre Gepäck. Gepäck ... was man hört:ck ... ck ... Ge p ck ist nur ck ck ckk ... und wenn man hört diese Prinzip von Wiederholung von ein Teil von einem Wort von Gepäck ist nur ck, eine andere Beispiel: Ihre Name ... ihre Name ... ihre Name Das ist der Anfang von das Stück. Wir sind in einem Flughafen, wir sehen von Anna es ist doch ein Flughafen, trotzdem wir sind überhaupt nicht in einem Flughafen. Dieser Ort ist ein Flughafen, und es ist auch nicht ein Flughafen. Und was man erlebt, in einem Flughafen, Sicherheitskontrolle, Passport bitte, bitte, bitte ... i ii Vokal i – und tt tt tt – b tt b tt und wir sind permanent konfrontiert in unsere Leben mit diese, nur in die

Musik in der Sprache, in den Lauten der Sprache - von daher das Interesse an Kabbala.

Arbeit von Mark, wir sind gleichzeitig in diese Stücke in die ganz pragmatische Welt und trotzdem im Wort ist ein Konsonant was ist eine Vokal ist, und wenn ich sage ist, das ist auch: Ihre Name ... iiii ssss t – was ist ihre Name. Und ein Moment wird für eine Zeit ... und hiiiiier für wen halte sich er. Immer diese alles gleichzeitig die Identität, dieser Inhalt für das Stück und die das Medium Musik oder Klang oder sicherlich Geräusch, Geräusch möchte diese Wort nicht. Es gibt keine Geräuschkunst, es gibt nur Klang, verschiedene Klang. Und permanent wir sind in die Wort, in die Klang, und seine Musik geht direkt in Körper. Atem spielt eine große Rolle. Schon in die erste Szene, wird eine von den Beamtinnen mit Hilfe von den Mikrofonen nur hhhhh whww hhhh whwhh – ist es das Geräusch, sicher nicht. Es ist eine Präsenz, Präsenz, Präsenz, das ist auch ein Geheimnis von diese Stück. Präsenz Präsenz von was. Die Präsenz ist eine große Problem die Präsenz ist immer kaschiert zwei Präsenz – eine ist JAHWE – a – e – die Vokale ... H E – H E – und JESUS – Je He Uhhh – sssshhh – und gleichzeitig ist sehr schwer versteckt aber unbewusst sind die Zuhörer permanent in Präsenz in Präsenz von allen Präsenz. Wie schafft er das. Es ist mit eine unglaublich präzise Vokabular und wichtig ist es auch diese Arbeit mit Zeit. Eine komprimierte Zeit und eine dilattierte Zeit. Wir sind permanent in was passiert in eine Fraktion von Sekunden wird danach dilattiert und gedehnt. Wir haben dafür eine Wort und die haben sie benutzt für eine Computer Analyse es ist egal – Wieler: Tomographie ...

Cambreling: Tomographie, voilà, was bedeutet – ich möchte gern eine Wort oder eine Silbe ... ja: Ichchchchch – was passiert in Ich? ICH – französisch ISCH ... ICH ... I ist ein Akzent. CHCHCHCH – es gibt diese sehr kurze Moment, wo das Zunge ist sehr nah von die Zähne, Ich – und danach I chchchchch –

Präsenz von
Jahwe & Jesus.

und kommt Luft und man kann chchchchch – und noch normaler Weise Ich – und das haben wir und im Orchester nicht nur in die Stimme. Wie viel kann eine Zusammenklang mit einer Pizzikat K und danach chchchch ... wie kann man es sagen ... esssss oder sssss (jetzt in Triolen) ttttt chchchch ... alles das ist komponiert. Und es kommt in Körper, was finde absolut unglaublich, wie die Töne die Klänge Töne es ist anders ... Töne ist eine richtige Frequenz, IIII ist Töne – IIII ist keine Töne – alles das, pardon. Wie es kommt in Körper? Ich muss sagen, zum Beispiel eine Szene macht mir ein bisschen Sorge, das ist Ende ... ja, viele. Ich spreche jetzt da für unsere Publikum. Dritte Szene, der Tod von Johannes Reuchlin, an der Krankheit wird er sterben auf der Bühne. Und das ist so komponiert, dieser Herzinfarkt, ja, und es kommt, ich mache mir Sorgen, es könnte Leute in Zuschauer könnten Probleme haben, plötzlich mit dem Herz mit Atem ...
46.0

Verspanntheit der Mensch.

Seite II

Ohne Atem und alles das, weil es ist so physisch metaphysisch ja auch ... aber physisch auf jeden Fall. Und das es ist das warum die Musik ist so komplex es ist auch so komplex notiert. Und ich verstehe wirklich die Schwierigkeit für als reine Arbeit für den Komponist Mark Andre wie man uns das notiert. Die Präzision für die Notation für das zu haben und trotzdem so präzis kann es sein, es ist noch nicht ganz genau. Was hinzu kommt man muss dazu noch etwas bringen. Es ist eine extrem habe ich gerade gesagt präzise Musik trotzdem es ist eine Welt, was hat noch nie existiert. Wie kann man physisch mit die Aktion von den Musikern muss sehr sehr sehr nah an die Intention, die Bedeutung ist mehr als die Realisierung.

Realisierung ist natürlich, was wir müssen machen, trotzdem gibt es ein Teil von Geheimnis und diese Geheimnis die Lösung für diese Geheimnis zu finden wird jeden Leute etwas anderes sein. Und für die Zuhörer das ist die Konfrontation mit seine eigene Körper. Und zwar seine eigene Körper als Medium für seine Gedanken für seine Seele, für seine Glaube, für diese Präsenz, wo ich ein bisschen gesprochen, das ist für jeden anders. Jeden hat seinen Glaube, jeden hat seine – aber durch die Klänge wir sind wirklich konfrontiert mit einer Art von Transzendenz, trans ... das gehört auch, ja ... Mark Arbeit spielt auch mit Worten, das ist mehr ein Spiel, natürlich es wird wo woher wohin überall ja ... und Transgression, Transsubstantiation – Trans – aber durch die Wiederholung es bekommt eine Art von magische Ritual, und in Art, was wir glauben und nicht glauben, passiert etwas. Magische Musik, magische Effekte, das schon ein bisschen, ich werde sagen auch, es war für mich als Franzose natürlich ein bisschen mit Surrealismus getan und die automatische Schreibung – Schreibung – Schrei ... zum Beispiel, was passiert mit einem Wort, Mark überträgt, er kann überlegen lang lang über ein Wort. Aber Schreiben, das ist etwas von seine Lachenmann Schreiben. Lachenmann hat eine Stück Schreiben geschrieben. Schreiben ... denke ich an das Gespielte bloße Schreibe – mein Gott in das Wort schreiben gibt es Schrei. Schrei b ... wenn wir schrei fehlt das B oder was ... und dazu auf Französisch – Schreiben ist Ecrire – und Ecrire in Frankreich, für die Franzosen in ecrire gibt es auch cri – Schrei – Cri – Schreiben – Ecrire ... alors in jedem Wort gibt es einen Grund lang lang zu überlegen. Und wenn man will das nützen für eine bestimmte oder unbestimmte Gefühl, geht es ... es ist eine sehr schwere Partitur, es ist noch nicht zu hören, es ist fast unrealisierbar, aber wir werden auch realisieren. Und

Shrei & Cri
Schreiben & Ecrire

Das Unmögliche

es gibt da viel zu überlegen, viel zu für das Orchester, für den Chor, für die Solisten, für das Haus, und natürlich die Schwierigkeit wird für uns dazu Theater zu machen, wie können wir das auf der Bühne, und eine Theaterstücke Theaterstück ich glaube eine richtige Theaterstück es werde nicht sein, es wird eine Erlebnis, es wird etwas ganz besonderes, etwas was noch existiert, es braucht auch uns Interpreten, Sänger, Musiker, alle wir müssen sehr viel Mut, sehr viel Investments, sehr viel Vertrauen auch haben, persönlich ich glaube es gibt ist diese Stück vielleicht wir werden nicht alles verstehen. Aber es wird alles funktionieren, das ich finde dramatisch diese Magie wird da sein, weil es ist wirklich in das Stück. Und sehr viel Arbeit. Es ist sehr viel und sehr schwer, wir haben all diese Parameter, es ist sehr präzise komponiert, aber wir die brauchen die Ohren für zu kapieren, es ist überhaupt machbar, Parameter Elektronik, das ist auch zu experimentieren – und es ist auch die Aufführbarkeit habe ich vergessen so präzise so fein so klein manchmal so wütend in der Musik es gibt auch es wird auch sein neben dem Rauschen weil wir sind hier in eine normales Theater und es gibt Leute mit eigenen Atmen et cetera es heißt alles das zusammen wird eine Nebenpartitur sein. (Lachen) auf jeden Fall wir sind jetzt engagiert mit etwas ganz besonderes, etwa so das ist etwas ganz schematisch ich der St. Francis von Messiaen oft dirigiert, das war auch der Wunsch von Messiaen, der zum Mystizismus – ja mystisch auf der Bühne zu bringen. Es ist etwas es ist nicht nur das, es ist ja auch reine klanglich ein Ereignis, es wird etwas ganz besonders. Ich will weiß nicht ob wir werden – ich weiß wir werden nicht 100 Prozent von alles zu machen – ich hoffe wir können 88 Prozent machen, wäre schon zufrieden und ich hoffe, Mark wird nicht so viel leiden, wenn wir sind sehr nah von 88 Prozent. (lachen) Auf jeden Fall ich glaube ich

Wir werden nicht
alles verstehen.

glaube an diese Projekt, an diese Partitur – und ich
glaube an den Mark Andre.

(Klatschen)

55.00

Wieler: Das war jetzt schon fast ein Schlusswort, wir reden trotzdem noch weiter, weil es einfach so viele Aspekte zu besprechen gibt. Ich glaube auch, weil wir schon so viel über Musik geredet haben und über dich Mark, vielleicht magst du jetzt auch noch über deine Musik die aus sich selber spricht und wir werden sie hören, das wird wie Sylvain sagt ein ganz besonderes Klangerlebnis sein. Von all dem, was ich schon gehört habe, es ist in der Tat so körperlich, und so räumlich auch, das ist auch das was das Theater macht, was nach Theater ruft gerade zu, aber was ist das für dich wo du hier schon so viel gesehen hast, und überhaupt viel in das Theater gehst, zum ersten Mal in dieser Form für eine Bühne zu schreiben. Und für ganz konkrete Stimmen.

56.5

Andre: Guten Tag sehr verehrte Damen und Herren, vielen Dank – ich fühle mich sehr geehrt, ganz besonders mit dir Jossi Wieler wieder etwas erleben zu dürfen – und darf ich ganz kurz über das Haus sprechen. Ich durfte, wie du erwähnt hast, in der Urbanstraße studieren, bei meinem verehrten Lehrer, und ich war fast jede Woche in diesem Haus gewesen. Noch in der Zeit von Herrn Zehelein. Ich habe so viel hier erlebt und ich möchte ... ich bin sehr dankbar für die Arbeit mit den Künstlern, mit denen ich schon gearbeitet habe, auch mit euch mit eurem großartigen Team, mit Jossi Sergio, mit den Solisten, mit Patrick selbstverständlich auch. Mit dem Chor mit Johannes haben wir schon viel gearbeitet, ich bin total fasziniert von euch und auch sehr dankbar dafür. D.h. gut, ich wohne in Berlin komme aus irgendwie irgendwo aus Frankreich – mehr oder weniger – wohne in Berlin.

187 glaube an
Haus? Andre

Aber ich fühle mich in Stuttgart – eigentlich werde ich immer Stuttgarter bleiben. Trotz der Aussprache (Lachen ... Klatschen)

Hahn: Wir können alles außer Hochdeutsch.

Andre: Aber ja gut, ich bin total erschöpft, ich bin total k.o. nach diesem Jahr, das war für mich surreal so viele Menschen es war mir eine Ehre sehen zu dürfen, es ging während dieser Jahre – ich bin nicht am jammern, es ging um Einsamkeit auch, mit dem Ding hier, und noch nicht aber Gott sei Dank durfte ich die Treue das Vertrauen des Teams auch erleben und es war entscheidend. Gut im Stück geht es um sagen wir vielleicht eine zentrale Kategorie das Verschwinden. Das ist nicht negativ gemeint, aber man erlebt hier viel Spuren, Klangspuren, dramaturgische Spuren des Verschwindens, und deswegen es war auch sehr treffend und ich bin dir sehr dankbar, dass die Problematik der Körperalität als Erfahrung bestimmte in Frage kommt oder käme. Ganz kurz möchte ich nochmals betonen, dass ich mich fühle so geehrt, dass ich mit so phantastischen Künstlern dieses Projekt erleben zu dürfen, mit euch allen Jossi Sergio kenne ich eure wunder Meisterwerke seit vielen Jahren Sylvain so meisterlich ich verehere seit vielen Jahren – Patrick auch vielen Dank für alles – Joachim Haas, mit Joachim arbeiten wir seit vielen Jahren zusammen – ich finde auch ich danke für die Treue und das Vertrauen – gut, hoffentlich wird es sich gut entwickeln. Vielleicht eine letzte Bemerkung, d.h. es war – ich meine, wir sind nach Israel gefahren, ins Heilige Land – und dir Jossi bin ich dir sehr dankbar, weil du warst auch mit uns, und es war eine unglaubliche riesige Bereicherung und etwas ganz Besonderes zu erleben aus einer Reihe von Gründen, es ging dort um Echographien um akustische Photographien um Sammlung von Spuren Klangspuren. Ich gehe davon aus, dass wenn man

Es ging um Einsamkeit
Perf ...

Situationen wenn man Echographien von Gebäuden wie die Grabeskirche aufnimmt, selbstverständlich physikalischen akustischen Daten sammelt, aufnimmt, einerseits, andererseits gehe ich davon aus, dass diese Orte an der Klagemauer zum Beispiel die andere Kategorien von Spuren hinterlassen und ausstrahlen. Zum Beispiel in Kapernaum waren wir, in der Synagoge am Ufer, wo so viel passiert ist, und es ist auch eine Kategorie des Stückes. Diese Klangschatten Klangspuren. Und hier es geht nicht mehr um die Rhetorik und die Texte vielleicht auch nicht mehr um die Musik, es sind senkrechte Räume, und hier in dem Stück sind sehr viele vertikale Räume pardon, die ich beim Komponieren erlebt habe und Und Sylvain hat das wunderbar gesprochen, diese Zeitverhältnisse. Gut ich möchte mich bei euch ganz herzlich bedanken für das für die Treue für das Vertrauen, und gut ... das bleibt – ich bin gespannt was wird am Ende des Stückes bleiben wird.

Cambreling: Wir sind alle gespannt.

Andre: Ich meine nicht als eine Ergebnis, sondern wenn man hört das Stück und sagt ok. Was bleibt in mir dieses Stückes. Was bleibt in mir der Erfahrung der Erfahrungen mit Jossi mit einigen oder in Kapernaum – gut – danke für die Aufmerksamkeit. (Klatschen)

Wieler: Vielleicht Joachim kannst du noch ergänzen, gerade wenn es um diese akustischen Photographien, was ja schon ein Widerspruch in sich ist, ein Paradox dazu – und zu eurer Zusammenarbeit was sagen. Wie das transformiert wird, und darüber wieder konkreter wird.

18.04

Haas: Ja, also vielleicht sage ich zuerst etwas über die Zusammenarbeit – ich bin als Vertreter des Experimentalstudios des SWR hier, heute, wir sind sehr froh über diese Kooperation – auch die

Kapernaum
Klangspuren
Editten
Jossis am
Rhetorik

Kooperation hat für uns eine besondere Bedeutung, wir sind ja auch eine baden-württembergische Institution, gerade – und das ist für ja auch gerade so normaler Weise, dass wir als Klangkörper irgendwo hingehen und dann unsere Sache machen und dann wieder weggehen, und wird es ganz anders sein – hier wird es wirklich eine richtige Kooperation geben, ich freue mich auch über die Zusammenarbeit mit der Tonabteilung. Und wir werden es wirklich gemeinsam realisieren stemmen dieses Projekt, wir sind auch voller Erwartungen.

18.05

Mark und mich verbindet wirklich eine sehr lange Zusammenarbeit. 1996 haben wir uns das erste Mal in Freiburg getroffen und seitdem fast alle Stücke, die mit Elektronik sind, zusammen erarbeitet. Vielleicht als kleine Anekdote – das was sie jetzt im ich komme nachher noch einmal darauf zurück, was sie eben jetzt als akustische Photographie bezeichnet haben, dieses Verfahren 1996 so, dass man den Prozess abends gestartet hat, wir sind dann nach Hause gegangen, hat geschlafen, und morgens hatte man dann das Ergebnis. Konnte es anhören. Heutzutage ist die Rechnerleistung einfach so groß geworden, dass man das jetzt in Echtzeit machen kann. Und von was spreche ich – man darf sich eben diesen Begriff akustische Photographie wie du sagst, es ist ja ein Widerspruch in sich – muss man sich eigentlich so vorstellen, es sind keine Farbphotos in in HD; es geht auch nicht darum, dass wir jetzt Situationen irgendwo photographieren, akustisch aufnehmen und dann die einfach eins zu eins transprotieren, in das werk, sondern es geht eigentlich drum, dass man die Schatten oder die Spuren von Ereignissen, das können sein Räume – das kann sein eine Raumakustik – es gibt eben akustische Möglichkeiten, den Raum zu simulieren. Es es geht gar nicht um die wirkliche Simulation des Raumes,

Rechnerleistung

sondern es geht wirklich um das Transportieren dieses Schattens von einem Raum. Wenn man sich vorstellt, man transportiert einen Raum in einen Konzertraum, dann werden es zwei Räume sein. Es gibt den Konzertraum als solchen, es gibt dann aber auch diese Akustik – den Anklang der Akustik, den man woanders gehört hat, es wird also einen Zwischenraum geben, den man dann hört. Um diese Zwischenräume geht es ja dann sehr viel. Und man kann sich das ja auch vorstellen, es geht nicht nur um Räume, es geht um Situationen, es geht um Klangsituationen, das kann zum Beispiel sein, wir kamen gemeinsam an die Klagemauer, und einfach dort Situationen erlebt, was passiert, wie klingt das, man geht da rein in diese Halle, man kommt wieder raus, man hört überall diese räumliche Situation, von hinten von vorne, es bewegt sich was, es gibt Texturen, Klangtexturen, und diese Art von Texturen, um die geht es eigentlich, die wir transportieren möchten. Und dann wird es eben, jetzt nenne ich eben den Fachbegriff, das ist eben Faltung, oder convolution, das ist eine Transformation – die wir in der Elektronik verwenden können, da geht es drum, dann letztendlich musikalische Ereignisse, auf der Bühne oder im Raum, zu kombinieren mit diesen Klangschatten. Und es kann also sein ein Klavierflageoletton erzeugt auf einmal diese Textur oder vermischt sich mit der Textur von der Klagemauer. Es wird also nicht so sein, dass man irgendwo sitzt und denkt, ich bin jetzt an der Klagemauer, sondern es gibt einfach Anklänge. Es könnte die Klagemauer sein, muss es aber gar nicht. Es ist eher in einem – der Mark sagt gerne – dekonkretisierten Zustand. Also das möchte ich mit dieser Photographie mal einfach darstellen, dass es sich nicht um HD Photos handelt, sondern einfach um Schattenwürfe, die man dort aufnimmt.

18.08

Wie das realisieren?
Klar, wir haben
das Klavier solo – aber
dann mit Akustik?

Geheimnis Magie war das Stichwort und ich glaube das ist eben auch ein Teil – die Elektronik versucht eben auch einen Teil dieser Magie oder dieses Geheimnisses auch zu schaffen. Es geht zum einen natürlich um räumliche Kompositionen, die dann aber durch die Elektronik auch erweitert wird. Es wird eine Raumbewegung geben, es wird über die Dauer des Stückes eine lineare Entwicklung, vielleicht dass es vorne anfängt, an einen konzisen fokussierten Bereich und sich dann vielleicht mal ausbreitet in den Raum wieder zurück geht und dann am Ende einfach in dem 24 Solisten-Sänger dann im Raum verteilt sind einfach diesen Raum eröffnen. Auch das nächste Stichwort, gleichzeitig eröffnen aber gleichzeitig auch wieder verschwinden durch dieses Eröffnen. Und ich denke, dieses ja diese Zusammenarbeit jetzt komme ich noch mal darauf zurück, die wir seit Jahren jetzt pflegen und wo ich sehr geehrt bin, dass wir diese durchführen dürfen, ist einfach über ein großes Vertrauen geprägt, wir haben irgendwie jetzt eine Arbeitsweise entwickelt, wo wir, das muss ich sagen, ich arbeite schon sehr lange mit Komponisten und unterschiedlichsten Komponistinnen – das ist eine besondere Arbeit mit Mark, weil es gibt so ein gemeinsames Gefühl, wo der Weg hingehen könnte, und das finde ich eigentlich ganz besonders an dieser Sache – und bin jetzt natürlich ganz besonders gespannt, wie sich das hier im Raum dann erklingen wird. Es gibt sicherlich noch sehr viel Hürden, die wir da meistern müssen, gemeinsam, aber ich bin ganz froh und ganz guter Dinge, dieses zu spüren, dieses Team zu spüren, dass wir gemeinsam in diese Richtung gehen können, und etwas wirklich Großes schaffen.

18.10

Wieler: Es gibt in so einem Prozess immer also auch Widersprüche – unterschiedliche, das werden wir

Mof Mark? zu
arbeiten ist etwas
Besonderes...

merken auch in der Arbeit, es gibt vieles, wozu es keine klare Antwort gibt, wo es viele Fragen – wo eher Fragen aufgeworfen werden, in dem Prozess selber gibt es etwas, was auch jedes mal eine Frage ist. In diesem Fall aber eine sehr konkrete. Nämlich, es ist ein Werk, das erst im Entstehen begriffen war, und dennoch für den Theaterprozess mussten wir bestimmte Entscheidungen so wie mit der Besetzung mussten wir andere Entscheidungen auch treffen, nämlich über den Raum, und da ist der Prozess quasi abgeschlossen, das war für Anna eine schwierige Aufgabe. Weil wir habens ja noch nicht gehört. Bis jetzt noch nicht gehört. Und was schafft man für eine Raum, einen Klangraum, für ein Stück, was eben zum Teil surreal wird, was nicht nur eine Geschichte einfach so erzählt, was aber dennoch aber konkrete Figuren dann auf der Bühne hat, was bedeutet, dass wohl ein Chor dabei ist, wo jedes Chormitglied in der ersten Situation einen Bassbogen hat. Das ist so geschrieben, Was ist dieser Bassbogen, wir wissen ja noch nicht genau oder wussten nur zum Teil, was die Figuren sein könnten, Pilger Flughafenpersonal, und wieso haben die alle einen Bassbogen. Also das wird schon sehr surreal. Dieser Bassbogen macht Musik, also der – Johannes Knecht kann das noch genauer erzählen, und Johannes Petz weiß das auch, aus den Proben, bislang war es so, dass das Notenpult gestrichen wurde, und darüber entsteht ein gewisses Geräusch, aus einer Stille heraus, wie wir es aus der Oper ganz selten kennen, eine magische Stille, und es entsteht wie ein Atem, da haben wir schon ein bisschen darüber geredet, über das Atmen, über das Entstehen von, wie hast du gesagt, statt Atem ... du hast noch ein Wort gesagt, Cambreling: Präsenz?

18.13

Bassbogen

Magie der Stille

Präsenz

Wieler: Pneuma, ja genau. Und ja auch wie es zu einer Präsenz kommt. Wie es ein Körper wird. Da gibt es so viele Formen, die nicht nur musikalisch sondern ganz konkret auch auf der Bühne musikalisch stattfinden, die aber auch konkretisiert werden müssen, durch das Stempeln der Beamtinnen, atmen einen Klang, es gibt Mikroports, wo man nur flüstert, ganz vieles wird dann an der Grenze der Hörbarkeit sein, der Begriff Grenze, der fällt heute fast zum ersten Mal,

Grenzüberschreitungen in ganz andere Bereiche, nicht nur am Flughafen, sondern nicht nur physische geografische sondern auch metaphysische Bereiche. Ist ein ganz großes Thema. Und was bedeutet das für einen Raum, der dann entstehen musste. Für eine Bauprobe, , die Werkstätten sind schon voll mit all den Objekten, die es auf der Bühne dann geben wird. Weil ja in 7 Wochen ja dann eine Premiere stattfinden soll, ab jetzt. Und das ist eine große Frage für Anne gewesen – für uns im Dialog – wie konkretisiert man das. Die nächste Frage ist dann, wie konkretisiert man Figuren, die zum Teil keinen Sinn sprechen, sondern eben nur Klänge von sich geben. Oder Silben von sich geben. Und was bedeutet das, was ist das mehr als nur Silben, als nur ein Höreindruck, sondern es muss mehr bedeuten. Für eine Figur, oder für eine Situation, da werden wir aber dann noch mal extra darüber reden.

18.16

Viebrock: Ja, also das wie Jossi schon sagte, sollte ich vor dem Sommer die Bauprobe sollte sein, ich wollte sie gern verschieben, aber das sollte ich nicht. Dann habe ich mich natürlich an Hand der Beschreibungen der vier Situationen tatsächlich einfach an die konkreten Dinge gehalten. Sonst hat man natürlich die Musik und den Text. Und hier war es nur der Text. Der sich dann auch noch geändert hat. Ich habe mich dann einfach an das Thema Flughafen gehalten. Immerhin ist so ein Flughafen ja auch so ein seltsamer Nichtort.

Oder wie Foucault sagt, eine Heterotopie, ein Übergangsort, der eigentlich nichts ist, da geht man nur von einem Ort in den anderen. In dem Fall könnte es auch so der Übergang in das Totenreich sein, oder was ähnliches, aber der ist jetzt überhaupt nicht metaphysisch aufgeladen, ich habe einfach einen Flughafen gebaut. Und habe natürlich versucht, den ein bisschen abstrakt zu halten. Weil ich noch nicht wusste, wie man damit umgeht. Und habe dann dankbar die Photos von eurer Reise, die ich gern selber gemacht hätte, aufgegriffen, und habe – weil es sind 4 Situationen, habe gedacht, da müsste man 4 Varianten des Raumes machen, das ist jetzt ein bisschen mühsam, das vorzuführen, aber Sie sehen hier die erste Situation aufgebaut. Es gibt dann in der zweiten Situation ein Verhörzimmer. Und da wird dann die gesamte Bühne hochgefahren, und da sieht man eine Art Krypta, also – ich habe sozusagen die Grabeskirche ein bisschen mit rein gebaut. Weil eigentlich immer unten das Vorherige liegt, das Alte, die Vergangenheit. Und dann fährt es, nachdem es hochgefahren ist zum Verhör, in der dritten Situation fährt es auf eine niedrigere Position, und dann gibt es noch eine große Wand, die rausgeht, und dann hat man den Blick aus diesem großen Fenster, wo es eine Projektion gibt, und das hatten wir uns offen gehalten, ob man das realistisch behauptet, was man da sieht, oder eben gar nicht. Ich habe dann versucht, außer den realen Photos habe ich Tati, Playtime, einer meiner Lieblingsfilme, der auch am Flughafen spielt, Falsch der Brüder Tavernier und Kieslowski Der Zufall möglicher Weise, also ich habe mir noch ein paar andere Flughafenvorbilder versucht mich inspirieren zu lassen, wie gesagt, ich habe auch immer das Gefühl, wie du das beschrieben hast, immer, wenn es um ein neues Werk geht, wo man die Musik noch nicht kennt, kann es ja auch passieren, dass es eine ganz neue Form

wird. Und ob das dann stimmt, weiß man nicht. Und ich musste es halt so früh machen, und kann nur hoffen ... es gibt noch so ein paar Inspirationsphotos, die da hängen, so die Kostüme, das möchte ich jetzt nicht einzeln beschreiben, aber hinweisen würde ich, dass es die 6 Vokalensemble gibt, die die sechs Glaubensgemeinschaften repräsentieren, die in der Grabeskirche (Hustenanfall) – ja, das ist es eigentlich. Und sonst sind das ganz normale heutige Touristen.

18.19

Cambreling: Ich glaube, wir fahren in jedem von deine Bühnenbild, ist es immer ganz konkret, und total inventiv und ganz surreal. Es ist ein Flughafen und es ist gar nicht ein Flughafen. Ich möchte nur eine kleine ein ganz persönliche Entschuldigung sagen. Vor drei Jahren sollte ich von Europa nach Tokyo fliegen, und es war in der Zeit, wo dieser Vulkan diese Aschewolke in den Himmel – man konnte nicht fliegen. Ich war in Brüssel. Und ich sollte unbedingt in Tokyo, das war meine erste Antritt als Chefdirigent ... und der Reise war, ich konnte nicht von Brüssel nach Tokyo, ich habe Taxi bis Madrid genommen, und in Madrid einen Flug genommen bis Tel Aviv. Ben Gurion. Flughafen und da sollte ich 11 Stunden waren in Lounge in Tel Aviv. Und ich war alleine – weil ich bin angekommen aus Madrid, es war glaube ich 4 Stunden einhalb in der Früh. Und mein Flug war um 18 Uhr am Nachmittag. Und ich war ganz allein in erster Klasse Lounge, weil für die Reise man hat mir bezahlt. Und ich war allein für 10 Stunden in diese Lounge in Ben Gurion. Und ich habe – ich war allein ... und ich war keine natürlich keine Atmosphäre weil es war keine Musik Gott sei Dank, keine Musik in Lounge ... und ich bin ganz allein und ich habe so viel gehört und soviel nachgedacht. Und wenn ich denken jetzt diese Stücke Es ist in Ben Gurion in Tel Aviv, ich denke, das kenne ich schon, und meine einzige Körper habe ich auch

dort, und es scheint – nein, nicht so ein ... aber du wirst, das wird.

18.22

Wieler: Es gibt viele viele Fragen, die da aufgeworfen sind. Wir sind jetzt schon eineinhalb Stunden hier. Ja Gern ...

Hahn: Nein, ich möchte zwei Sachen nur eigentlich aufklären. Eines darauf hat Sylvain ja noch hingewiesen. Eine Frage, die sicherlich bei vielen im Raum steht: Warum heißt das Stück Wunderzeichen mit AI? Fragt sich das jemand?

Cambreling: Ich. (Lachen)

Hahn: Wunderzeichen hieß es bei Sergio schon damals als ein Zitat von Johann Wolfgang von Goethe, der in seinen zahmen Xenien Johannes Reuchlin als ein Beispiel für einen verfolgten Intellektuellen herangezogen hat, und der hat gesagt, zu seiner Zeit war dieser Reuchlin eben ein Wunderzeichen. Und da wir uns mit dieser wunderbaren wundersamen Musik beschäftigt haben, aber es auch immer um Zeichen geht – es gibt von Dionysios Areopag, da gibt es ein Text, wo es um die Frage geht, wie offenbart sich eigentlich das Göttliche. Durch das Ähnliche oder das Unähnliche. Und der kommt dann zu der überraschenden Schlussfolgerung, dass es sich durch das Unähnliche noch viel deutlicher offenbare, also geht es hier natürlich auch um Zeichen, und in einem Gelehrtenstreit im Berliner WiKo, wo Mark lange war, ...

18.23

Wieler: Wissenschaftskolleg.

Hahn: ... hat Mark ... Wissenschaftskolleg ... hat ein Kolloquium getagt und herausgefunden, zu Reuchlins Zeit im 16ten Jahrhundert, hat man Wunderzeichen mit AI geschrieben. Und das ist der Grund, warum es Wunderzeichen mit AI heißt. Und das zweite, was ich noch erwähnen wollte, begleitend zu dieser Oper

Wunderzeichen eröffnen wir auch in der Oper und darum herum einen kleinen Denkraum, das heißt zu allen fünf Vorstellungen wird es jeweils noch zusätzliche Veranstaltungen geben, die von einem Vortrag über Reuchlin und die Kabbala bis zu einem Stadtpaziergang, in dem wir uns auf den Spuren Reuchlins durch die Stadt bewegen, aber auch mit einem Symposium, wo es darum geht, was die Oper eigentlich mit dem Verschwinden zu tun hat, pardon Symposium – es ist eine Podiumsdiskussion. Und, das ist natürlich besonders schön, dass das realisiert werden kann, die junge Oper beteiligt sich auch an dieser Oper, mit einem Kompositionsworkshop, (Namen ... gemeinsam mit der Komponistin Marina Korkowa) die heute auch hier ist, arbeitet mit Stuttgarter Schülern, da arbeitet sie an einem Projekt, das heißt Der Eindringling, wo sich die Schüler ganz intensiv mit der Art und Weise des Komponierens, wie Mark sie eben betreibt, auseinandersetzen und ihre ganz eigene Zugänge zu diesem Projekt entwickeln. Das wollte ich nicht unter den Tisch fallen lassen.

18.24

Morabito: Und nicht zu vergessen, die Dramaturgie hat auch Materialien zusammengestellt, wo man diese Themen der Spuren, über die wir heute gesprochen haben, weiter verfolgen kann. Ich weiß nicht, wo ihr sie ausgelegt habt.

Hahn: Die liegen da rechts außen. Und last but not least, diese Spurensuche, die wollen wir auch online verfolgen. Wir eröffnen jetzt heute, jetzt gerade einen blog, den können alle unter Oper-Stuttgart.wordpress.com verfolgen. Die Dramaturgie und die Kommunikationsabteilung arbeiten hier zusammen, um jetzt jeden Tag um 12 Uhr sollte da etwas drin stehen. Wenn sie also das Konzeptionsgespräch in der Mittagspause fortsetzen möchten, ganz facettenreich – in Ton Bild und Text,

dann gucken sie rein unter
Operstuttgart.wordpress.com.

18.25

Wieler: Bevor das noch mehr zu einer
Werbeveranstaltung wird, sage ich jetzt mal, ob es
noch Fragen gibt. Sänger und Schauspieler, wir treffen
uns morgen.

Cambreling: Wir treffen uns jetzt.

Wieler: Jetzt. Und dann szenisch morgen. Da werden
wir natürlich noch mal reden, was das bedeutet. Wir
haben so viel über das Verschwinden geredet. Das ist
auch ein Paradox für das Theater. Wir machen
Theater, damit etwas gesehen wird. Und was das für
die Figurenfindung bedeutet. Konkret für die
Situationen, für den Stil, den wir suchen. Das wird
eine aufregende Reise glaube ich. Vieles, in dem was
ihr singt, dass es erst mal einen Sinn ergibt. Sondern
wie Sylvain gesagt hat, es wird viel mehr Körper,
physisch und dennoch wird es etwas bedeuten. Das wir
sehr konkret. Dennoch sind die Figuren Verlorene, so
wie Sylvain gerade erzählt hat, der auch in Tel Aviv
war, einsam – mit sich und dem beschäftigt, mit dem
Innenleben. Das hat viel zu tun mit dem
Hineinhorchen in sich. Vielleicht weniger in die Seele
als in den Körper. Hat mit Herzschlag mit Pulsschlag
etwas zu tun, mit Atem, der ein Ausdruck ist, oder weil
beides ein Ausdruck sind der Seele natürlich. Und das
auszuloten, dafür sind dann jetzt die Proben da. Das ist
unser nächster Schritt, worauf wir uns jetzt freuen.
Jetzt vielen Dank für die Aufmerksamkeit. Und toi toi
toi uns allen für diese besondere Produktion.

(Klatschen)

Aufbruch – Gemurrel ...

Johannes Knecht: ... es ist nicht leicht etwas zu finden,
was sich dreht und was auch anspricht. Für das Design
bräuchten wir die Anna Viebrock auch ... es ist ja

Nicht Hören auf dem
Sinn, sondern den
Körper ...
HAT ER DAS SENSIBEL?

Windrad-
Findung

auch ein Requisit, letzten Endes und es gehört zum Kostum. Also wir

Cambreling: Wie klingt es ..

Knecht: Es klingt so, wenn ich reinblase sehr gut ...

Mark guckt ganz skeptisch. Es ist sehr schwierig, das mit bloßem Sprechen in Gang zu bringen, ich muss es immer anblasen, wenn ich sage: Jesus, zum Beispiel. Jeeeeee sus .. Man muss reinblasen, damit es sich dreht. Ich weiß nicht, ich habe die Erfahrung, die das SWR-Vokalensemble gemacht hat, nicht... aber ich weiß nicht, ob diese Geräte ... ich glaube sicherlich ist es zu bunt.

Andre: Es sind nur Vokale ... in einer ... die anregt, es sind nur Vokale, d.h.

Cambre: Es ist ganz am Ende ...

Andre: Ja, es sind nur Vokale.

Cambe: Ich glaube, man muss auf jeden Fall relativ hoch und ...

Knecht: Aber geht es zum Beispiel, darf ich es noch einmal mit einem Vokal probieren. Chchchchch ... wuhhhhhh ... Mit U geht es gut. E ist zu breit.

Cambre: Ne, ja ... aber ... darf ich probieren.

Knecht: Der Fachmann.

Cam: hhhhh man muss nicht heeeee aber uuuuuhhhh ..

Kne: Ja, U ist ...

Wie: Ein H davor ... einem unfranzösischem H ...

Cam: Nein, das geht nicht, ...

Kne: Aber vom E ...

Cam: Es muss die Lippen auf jeden Fall .. es ist Eeeee
Aaaaaa

Kne: Findest du es nicht zu leise? Es ist überraschend leise.

Cam: Wenn du hast zwölf zusammen oder 20 ... es klingt doch ...

Kne: Aber der Raum ist schon sehr groß ...

Haas: Es ist mikrofoniert ... aber es geht hauptsächlich um dieses Geräusch – dieses

Windnachprobe
sehr schön!

Fragmentierte, nene dieses ... wenn man (bläst seitlich).

Andre: Ja, das ist das ...

Haas: Das Angeschnittene ..

Camb: In der Fall man muss so ... nicht so, aber so (seitlich).

Andre: Ein bisschen liegend.

Haas: Auf keinen Fall irgendwie plakativ oder irgendwie – es muss delikat geblasen werden ... es muss dann aber dieses leichte flppflppflpp haben ...

Camb: Es ist leichter aus der Horizontal.

Knecht: Jetzt aus der Praxis gesprochen, weil wir müssen die Sachen jetzt besorgen, und es ist wirklich wahnsinnig schwierig etwas zu finden, wir haben schon drei oder vier verschiedene Modelle ausprobiert, manche drehen überhaupt nicht richtig, und wenn Frau Viebrock jetzt sagt, es soll durchsichtig sein, halte ich es für fast unmöglich etwas zu finden in der kurzen Zeit.

Haas: Aber das kann man vielleicht bauen ...

Camb: Es muss nicht sehr viel Luft sein .. Wenn es ist zu viel Luft, es dreht es zu schnell. Da kannst du hören, wenn es ist mit wenig Luft, ...

Knecht: (bläst horizontal)

Andre: Ja genau ... das ist sehr schön.

Camb: tk tk tk tk ...

Haas: Und es geht drum, dass man nicht diesen Nebengeräusch hört, wenn es unten anschlägt, sondern tatsächlich dieses periodische ...

Camb: Ja, das ist schön ... Hast du die Technik gefunden.

Knecht: Ich habe die Technik gefunden ...

Camb: Ja, wunderbar.

Knecht: Ja, das Design wird am Ende dann noch ...

Viebrock: Ja, ich finde einfach Bunt blöd. Deswegen habe ich gesagt grau oder schön wäre auch durchsichtig, dann ist es nicht so prägend ...

Knecht: Wir haben das jetzt noch in Gelb und in Blau gefunden. Man kann es sicherlich färben.

Vie: Die kann man sicher da bestellen sicher ... Plastik ist ja immer dasselbe.

Andre: Ich habe auch zu Hause viele verschiedene Farben. Bei Kinder ja ...

Wie: Die Requisite die gehen ja dann ...

Haas: ... quasi eine Zeitverzögerung ... das bleibt dann stehen und dann

Andre: Quasi Helikoptern

Camb: he he he he ...

Haas: Aber wichtig ist dass man

Camb: Das ist schwer mit verschiedenen Geschwindigkeit ... ha ha ha wo wo hehehehe ...

Ich kann die Quintolen über Es ss ss ss ss ... ich kann die Quintolen sehr gut machen mit ss ss ss ... es gibt einen Moment, wo man wo ich bin aber man kann vielleicht zz zz zz mit z z z ...

Andre: Ja, mit Z

Camb: Das man kann wirklich gut kontrollieren. Aber in Sextole ... z z z z z z z ... wir können – über z z werden wir arbeiten jetzt. Aber es geht ... nein ... wir werden technisch finden.

18.36

Wie: im internet gucken

Kne: orchesterbüro ... googeln ... laufe der produktion ... auswechseln üben das kostet 4 euro ... wir brauchen 30 ... sollen wir die anschaffen ..

Wie: bis wann ...

Kne: jeden tag werden gekauft

18.37

Blick auf Bühnenbild ... schatten ... wackelig ...

18.38

Bühnenbild ... mit Schatten ...

18.39

Bühnenbild ohne Schatten (vielleicht als still zu verwenden)

18.40

Morabito zeigt etwas am Bühnenbildmodell ...

18.41

Bühnenbildmodell kleine Schatten

18.42

Bühnenbild näher

18.43

Impressionen ohne Ton ...

18.44

Wagnerbüste (oder wer das ist)

18.45

Bühnenbildmodell mit Wagnerbüste

18.46

Inspirationsphotos der Kostüme abgeschwenkt.
Zweimal

16.01.2014 20.00 Uhr Szene 02

20.23

C: Ich will Wahrheit die wahr hhh wahr ... heit .. ja ...

E: Emotionaler ...

C: jajaja absolut mehr existentiell ... ich glaube das ist der Punkt ...

E: Ja, finde ich auch ...

C: Kannst du ... ich möchte direkt ohne nix ...

entschuldigung es ist das sss

Be01: ssss

C: Du musst wir sind doch im gleichen 67 oder 66

oder 67 ok. Sssss sssss sssss Es ist forte anfangen ...

mit allem postillon ... weil es ist umgekehrt

dynamique mit deinen Kollegen ... vielleicht es ist nur

vielleicht für Arbeit können wir vielleicht das nicht

halten aber rhythmisch du kannst ein bisschen arbeiten

mit zz zzz zzz ... c c c c für diese vielleicht werden wir

das später weg. Aber für Rhythmus es ist leichter. Zur

Zeit C ... Können wir das alors anfangen zusammen

166 mit Claudia ... (singt) ... aber nicht 20 MAL

machen. Es gibt schlimmer ... drei vier ...

20.26

E: Will ich Weisheit ... ich will Wahrheit ... will wahr
hei

C: Pardon entschuldigung ... wenn du sagst Weisheit,
es ist gesprochen es ist nicht geflüstert. Ich will

Wahrheit ... Weisheit. Die Wahr heit und heit das ist
gesprochen und nicht geflüstert .. Es könnte natürlich

sein aber man wird sehen mit Jossi und Sergio (macht
vor) Ich will Wahrheit (lachend)

E: Es darf zynischer sein ... Ich will Wahrheit ... (mit
bösen Augen SCHÖN) ...

C: Ich will Waaaaaahhrheit .. die

E: Die ...

Das ist ja
irgend wie auch
sitten - wert
es aus dem
Montext heraus-
gelöst verständl.
ist.

R: Und aus den Ohren in das Herz und aus dem Herzen aus dem Willen das Verständnis und von dannen kommt der Glaube (AUCH SCHÖN).

C: Weisheit Wahrheit ok.

20.28

C: Direkt mit 172 ... ich will Wahrheit ...

R: Aus den Ohren in das Herz und aus dem Herzen und aus dem Wille das Verständnis ... und von dannen kommt der Glauben.

20.29

R: Wer geschickt ist zu hören, der ist geschickt zu glauben. Und wer ungeschickt ist zu hören, ist ungeschickt zu glauben.

E: Warum bist du hergekommen, uns zu stören. Weißt du wohl was geschehen wird. (flüstert weiter ...)

R: Es stimmt was nicht ... in mir da draußen

M: Kapernaum ...

C: Du bist viel zu früh ...

Das ist ein anderes Tempo ...

20.31

C: Kapapha errrr naum ...

Beamtin: Gerolltes R

C: Nicht zu viel es muss Kapha rrr naum Nicht rollen aber ein bisschen eine andere Farbe auf jeden Fall ...

M: Du willst das R extra haben und nicht wie normaler Weise ...

C: Nein, auf eins und das ist doch eine neues Tempo – können wir direkt da ...

M: Kapharr naum ...

Be: Kaphernaum ...

M: Bethesta ...

E: Es gibt Grenzen, die darf man nicht über ... nicht

....

Überschreieieieitten ...

R: Jedes Lebendige ... jedes ist kein Einzelnes wie ich höre sondern eine Mehr ... selbst es uns als Individuum erscheint ... eine Versammlung von

*in Kapernaum lassen
sich Marko Ausführung
an schließen...*

selbstständigen Wesen in mir da draußen ungleich oder unähnlich werden ...

C: Ok. es gibt plötzlich für dein Jerusalem noch eine viel langsamere Tempo jeeee ruuuuu saaaaaa lem so langsam ist es.

20.34

C: Martin, nicht ist es möglich trotz das Flüstern ... mehr aggressiv NICHT

E: Es wird sehr spannend, wenn wir das Mikrofon benutzen können ..

20:35

Camb: Aber von du es soll kommen NICHT

Erz: mit den Mikrofonen –

C: und umgekehrt ÜBERSCHREITUNG ganz lange

20.36

C: Können wir mit da – es gibt Grenzen die darf fffff
fffff ja ... die finale Konsonant nützen als Klang.

20.41

R: In mir da draußen in diesem unbeständigen Feld versucht dass daraus in uns ein lichtvolles Werk von göttlicher Menschlichkeit allerzartest jeden Tag (dunkle Klaviertöne)

20.44

E: Der Atem ist ...

R: Atemwunde ...

20.45

E: Auseinander ...

20.59

Die TRANS-Arie ... erste Probe ...

21.06

Mark Andre macht verschiedene Mienen zu seiner Musik

Beispiel für die Klangbelegung von Sprache

Diese Szene brauchen wir immer wieder!

2014.01.17 12.00 Uhr Szene 01

12.08

Anfang 1 Szene – 200 ich gehe zurück zu den Klavieren – das ist ganz schön ... 55 gleichzeitig total

...

12.23

Wen suchst du – warum weinst du – 200 – lange Brennweite – Wackelbild – aber passend – metaphysisches Abenteuer oder technische Angelegenheit. ...

12.26

Cambreling singt ... irgendwie ganz SCHÖN – Idee: diese erste Probephase taktgenau mit der GP querschneiden ...

Hin & Her
zwischen erster Probe
& GP

12.26

Camb.: Streicher ... singt die ganzen Instrumente .. während Reuchlin von seinem Herzen erzählt ...

12.27

Applaus – Camb: Das war nicht katastrophal für ein erstes Mal ..

Wie: Wir sollten es noch einmal machen – vielleicht mit Mikroports ... ich weiß nicht, was sonst noch alles einzuspielen ist.

12.32

12.40 200

Arbeit an rhythmischen Problemen – Tempowechsel – Camb. Kniert neben den Sängerinnen

13.05 200

Schwenk rund um die Sängerinnen – Ihr Vorname – ganz schön ... kann man nehmen bis 13.07 mindestens ... „Ihr aber – für wen haltet ihr mich“ ... ich also habe vor 10 Jahren das Herz eines anderen erhalten. –

Ja, warum nicht
dem ersten Impuls
folge & so eine
ganz & Sequenz
nehmen?

wenn nicht sogar bis „Wohin gehst du von Camb.“ Ca.
13.11

13.17

Mark mischt sich ein – könntet ihr das folgen sie mir
bitte flüstern statt sprechen – Sängerin: Also
menschlicher ... Camb: Das müssen wir mit die Bühne
sehen.

Das wäre
dann vielleicht
das erste Mal,
dass Marke
zu den ist.

13.19

Camb: Eine Notation zu finden für das – wenn man
versucht zu realisieren, das ist genug, man muss es
nicht interpretieren. Wir haben 2 Prozent. Und es gibt
uns Mut jetzt ... (sehr schön).

Teil, der Bach-
Jahreszeit.

13.21

Mora und Camb zusammen – Mora fragt, wird man
verstehen, was die Instrumentalisten sagen Jesus – Inri
– Camb. Blättert und sagt – vielleicht ein bisschen –
ansonsten ist es ein Anteil an diese Geheimnis.

13.24 Camb die gesamten Bläser sagen wollt ihr gehen
... das wird man hören dann geht das noch weiter ...
mit beiden Kameras ..

13.28

Wie: Es wäre gut, wenn die hier alle warten, als eine
Gruppe von Pilgern oder Engel – wie auch immer ..
die aber nicht wissen, die auch im Zwischenraum sind
... damit es nicht zu realistisch wird von euch ... es
darf nicht zu viele Antworten geben, eher Fragen,
Assoziationen. Der Raum ist schon realistisch genug
... es darf ruhig schräger werden, surrealer.

Das wiederum
eine der wenigen
klaren Aussagen von
Mark zum Regie-
Konzept.

13.44

Schöne Passage über das unbrauchbare Herz –
allerdings fehlt der Anfang. Sehr beeindruckend der
existentielle Gesichtsausdruck von Reuchlin ...

Es darf nicht zu
viele Antworten geben!

13.47

Wie und Mor unterhalten sich, leider versteht man nichts ...

13.52

Regieanweisungen von Wie mit Schauspieler – surreal kafkaesk schön so ... leider sehr leise – und leider haben wir keine Bilder von der Szene, wie sie sie gerade gespielt haben.

13.53

Camb spricht mit Mark über spieltechnische Details – umgedrehte Mundstück – was willst du da – das ist mit bocca scuisa oder was ist das diese Kreuz da . das ist vielleicht ein Fehler. Ja, das ist ein Fehler. .. und auch im folgenden sprechen sie über Details – Rand am Saitenhalter und so weiter ... Kontrabässe machen es anders sehr viel Arbeit und so weiter ... mit beiden Kameras gedreht. Am Schluss geht es um Holzhammerschlägel oder Vibraphonschlägel ... damit es nicht so aggressiv wird.

14.04

Gespräch 200 mit Mor – Balance zwischen Abstraktion und Konkretion – begeistert von André, wie er das spielt. Inszeniert nicht als komplexe Szene, sondern eher als Zustand ... ist ganz begeistert. Nicht realistisch mit Passport zeigen gespielt – und dass sich dennoch ein ganzes Leben erzählt. Ist doch toll oder . Wahnsinn und das gleich in der ersten Probe .. das hätte ich nicht ...

Aufnahme von Morabito

14.04

55 – gespräch camb wie mark – andré verkörpert einsamkeit präsenz den schmerz im eigenen körper im raum wie er dann auch nach oben geguckt hat. Dann

Gespräch zu Wie/Mor...
Einsamkeit, Körper, Raum

unterhalten sie sich über kafka – situation wie von
kafka beschrieben seltsame geräusche die man hört ...
surreal ... mark nennt vergleich mit kafka treffend so
sinnlich auch das ist toll wie macht ein ende noch ein
victory zeichen.

2014.01.30 18.00 Uhr Szene 01+04

F55 mit Richtrohr

Camb und Wie Anstecker (die aber nicht funktionieren!)

200 mit Richtmikrofon

18.36 Ansprache an den Chor ...

2014.01.30 Probe Abends

19.39

Camb Die Windräder haben wir noch nicht
Johan Da liegen sie ...

19.48

Schöne Einstellung vom Anfang des 4ten Teils

19.54

Irgendwie eine ganz schöne Einstellung von Mark im
Verlauf der Probe des 4ten Teils.

Mark solo

20.01

Unterbrechung – neuer Einstieg 4viertel Takt 182 .
eins acht zwei

20.10

Chor sing Jesus ...

*Das könnte zu Johannes auf die Orgel
passen!*

20.13

Schwenk Mark nach aus dem Bild – dann kommt
Johannes herbeigerannt – und ans Klavier – aus dem
Bild – und dann spielt er Klavier ... jeweils mit riesen
Partituren.

Endet in Chaos und volksgemurrel ...

20.15 geht es weiter – 469

20.22

Schwenk auf Mark – von Note nach oben ...

20.34

Chaos ist eigentlich sehr schön – es ist von Erfolgserlebnis die rede – und ich habe das erste mal gehört.

20.37

4ter teil 2ter durchlauf

20.44

Takt 50

20.51

Schönes hektisches Durcheinander ... immer an Mark dran ...

*Siebert brauche
er das... in
Berg Johannes-
Oer-Körper...*

21.06

Proben ab 151 – da müsste sich was draus machen lassen – für die Mühe, die der Chor sich gemacht hat. Später nur mark – der offenbar glücklich ist mit der interpretation.

21.24

Über Fragen des Auswendig-Lernens ... was kann man auswendig lernen, was nicht.

21.26

Am ende gehen alle aus dem Probenraum

2014.01.31 14.45 Uhr Patrick Hahn

P: Es ist ziemlich verrückt, jetzt hier zu sitzen im Malsaal der Staatstheater Stuttgart. Ein riesen Malsaal in dem hier, jedes Mal, wenn man reinkommt, sieht es hier eigentlich vollkommen anders aus, weil die Bühnenbilder, Ballet, Schauspiel und Oper gestaltet werden, und als ich vor drei Wochen hier durchgekommen bin, stand hier auf einer Staffelei ein Bild, das mir vertraut vorkam. Es war das Bild, das wir in der Grabeskirche nachts geschossen hatten, und das war eines der Bilder, die Anna Viebrock dann auch aufgenommen hat, um ihr Bühnenbild zu gestalten. Wie alle Räume, die Anna Viebrock macht, sind es so eigenartige Mischungen aus Hyperrealismus und Surrealismus, sie hat einerseits einen richtigen Flughafen gebaut, aber andererseits auch einen total Nicht-Ort, einen Warteraum, einen Raum, von dem man nicht weiß, ist er zum Diesseits oder Jenseits gehört, ob er noch vor der Grenze ist, oder schon dahinter. Und sie hat unter anderem die Decke aus dem Wüstenhotel in Tel Aviv aufgenommen, eben auch Eindrücke aus der Grabeskirche nachts, und die werden jetzt gerade hier im Malsaal hergestellt für uns. Das war ja ein etwas ungewöhnlicher Prozess – wie wir die Wohnung ... Das war ein etwas ungewöhnlicher Prozess, wie wir diese Oper geschrieben haben. Wir sind bevor wir losgefahren ... das war ein ziemlich ungewöhnlicher Prozess, wie wir diese Oper geschrieben haben, nämlich nicht einfach nur am Schreibtisch, dort hat natürlich die meiste Arbeit stattgefunden. Aber vorher sind wir ausgezogen und haben tatsächlich das unternommen, was man so als Metapher bei dieser Oper drüber stand, einen metaphysischen Roadtrip. Und man muss sich jetzt natürlich fragen, warum geht ein Komponist eigentlich heute auf Reisen, um eine Oper zu schreiben. Reicht

das nicht mehr, was man sich am Schreibtisch ausdenken – und wenn ich mich richtig erinnere, bist du glaube ich das erste Mal losgefahren bei dem Projekt into – oder?

2.9

M: Ja, es ging um ein Projekt mit dem Siemens Artsprogram mit dem Ensemble Modern, aber gut es hatte mit Istanbul zu tun.

P: Und was hast du gedacht, als die die Siemensstiftung vorgeschlagen hat, reis doch mal und schreibe darüber ein Stück.

M: Na gut, ich habe das als eine schwere Herausforderung erlebt.

P: Warum schwer?

M: Na gut das kann schon als ein Stück als Sammlung von Klangpostkarten ausklingen aussehen. Aber was dieses Projekt oder was unser Projekt anbelangt, ging es auch um verschiedene Kategorien von Spuren von Schwellen zu erleben.

P: Was meinst du denn mit Klangpostkarten?

M: Ja, das dekorativ oder Anekdotisches – Anekdotisches? Pardon ... aber hier geht es nicht um Dekoration, es sind verschiedene Kategorien von Klangspuren und Klangschatten ... und Ausstrahlungen zusammen. Und als aktives kompositorisches Material im Stück und dramaturgisches Material selbstverständlich auch zum Stück zum Entfalten und Erleben lassen.

4.5

P: Du sagst Schatten – Schatten ist etwas, was von einem Körper hervorgebracht wird, was aber nicht dazu gehört, man kann sich das bei Licht und Schatten vorstellen – aber was ist ein Klangschatten? Sind die nicht sowieso alle Schattenhaft, sind die nicht sowieso alle mehr weg als da?

M: Ja gut, Schatten kann man nicht als wie bei Giacometti, diese Figuren, die man kennt, und man

Das Stück würde es nicht reizen, auch mal so einen Satz zusammen zu lassen, den man so ganz egal gar überhaupt nicht versteht.

könnte sich diese Skulptur als Schatten eines verschwundenen Menschen zum Beispiel vorstellen. Das einerseits, andererseits in dem Stück auch sind verschiedene Kategorien von Verschwinden des Verschwindens und sind kompositorische Zwischenräume da – und es bezieht sich auf die berühmte oder bekannte noli me tangere Episode, weil Jesus lässt sich nicht berühren im Johannes-Evangelium, und das Nicht-Berühren ist auch eine Art eines Zwischenraums sowieso. Dort passiert etwas aber ohne Kontakt und ohne ja ...

5.7

P: Wo berühren einen denn Klänge? Berühren die einen am Trommelfell oder ...

M: Ja, die akustische Situation, die wir oder diese Echographien, die wir gesammelt haben, sind natürlich durch physikalischen Daten zu analysieren, darzustellen, einerseits und andererseits gehe ich davon aus, dass zum Beispiel die erwähnte Grabeskirche, das Kapernaum Ufer und der Klagemauer sind Orte, die nur nicht physikalisch, sondern vielleicht metaphysische Kategorien von Ausstrahlungen entfalten. Und die Idee war auch das zu sammeln und hoffentlich im Stück als aktives dramaturgisches und kompositorisches Material erleben zu lassen.

6.6

P: Ist denn Musik eine Kunstform des Erscheines oder des Verschwindens für dich?

M: Ich meine das Verschwinden als eine andere Kategorie der Präsenz im Innersten. Und es betrifft zum Beispiel die erwähnte Episode im Johannes-Evangelium.

P: Du sagst immer: Im Innersten. Wo ist das für dich ... wo spürt man das – Das Innerste.

M: Heute hatten wir ein unsere erste Orchesterprobe. Und das viele Kategorien von Schwebungen im Stück.

So wert ich mich
erinnere sind die
Bilder von Kapernaum
total drastisch ...
aber ich habe sie
darin noch mal
an ...

Schwabung des
Orchesters
Schwabung in
der Grabeskirche

Und als ich in der Grabeskirche ich bin im Sommer auch zurückgefahren allein und ich spürte dort in der Grabeskirche sagen wir Stationen wo im Innersten bei mir, vielleicht nur – es hat Schwebungen ausgelöst. Aber innere Schwebungen. Und ich dachte mir, ok. ich bin nur Komponist, ob es real oder psychologisch ist, ist auch ganz egal, es geht nicht um Wissenschaft, sondern um Erlebnisse – und ich sagte mir, das muss ein Klangtyp ein aktives Material im Stück sein.

8.0

P: Aber wo spürst du diese Schwellen – ist das im Kopf im Herzen im Bauch in den Füßen?

M: Na gut, das ist im Innersten ... es ist etwas Körperliches auch. Die Schwebung ... man hört eine Schwebung, man erlebt im als ob... etwas ... nicht als ob ich hatte den Eindruck, das zu erleben. Und wir haben mit unserer verehrten Schwester Margareta uns darüber unterhalten. Sie dachte vielleicht gibt es vielleicht auch vielleicht Wasser oder irgendetwas weiß ich die eine Rolle gespielt hat.

U: Für jemanden der die Bilder nicht gesehen hat, das gibt es ja Filmaufnahmen ... kannst du beschreiben, was ihr da gemacht habt.

9.3

P: Es war im Dezember 2010, da hat mein Chef dramaturg Sergio Morabito mir, ich war damals noch gar nicht an der Stuttgarter Oper den Auftrag erteilt ich soll doch mal zu Mark Andre fahren und mit ihm gemeinsam über diese Reise sprechen, die er da schon vor hatte. Er hatte eben schon die Erfahrung mit einer Reise nach Istanbul, wo er eben auch schon einmal Aufnahmen gesammelt hat, Echographien, wie er es immer nennt. Ich glaub, das sind immer so Versuche, die Aura eines Ortes aufzunehmen einzufangen, und irgendwie messbar zu machen. Aber das Spannende ist natürlich, wie verwandelt er das immer gleich weiter in Musik. Und wir waren also klar

– unsere Reiseroute sollte nach Israel führen. Es sollte gleichzeitig eine ganz reale Reise sein – von uns – aber auch eine imaginäre Reise, wo wir gemeinsam unterwegs sind mit Johannes Reuchlin, diesem Gelehrten, der hier in Stuttgart begraben liegt, in der Leonhardskirche – 1455 in Pforzheim geboren, und 1522 hier in Stuttgart gestorben ... und die Route, die Mark sich gewünscht hat, war ein Jesus-Trail, wie ihn wahrscheinlich viele Israel-Reisende machen. Also eine Reise auf den Spuren der Stationen, an denen Jesus gewirkt hat, angefangen vielleicht von Bethlehem, das ist eine Station, die wir gar nicht erst angesteuert haben, bis hin zur Grabeskirche, die dann die zentrale oder eine zentrale Station unserer Reise sein sollte. Die Grabeskirche ist ja ein vollkommen verrückter Ort. Nicht nur, weil er seit Jahrtausenden umkämpft ist, sondern auch weil er von vielen verschiedenen Religionsgemeinschaften, die alle der Christlichen angehören, gleichzeitig besessen wird. Es ist aber auch als Gebäude ein vollkommen verrückter Ort – eine verwachsenen Architektur, mit ganz vielen ineinander verschachtelt gebauten Kapellen und es ist ja so großer Container für strahlenden Müll, wenn man so will, ein Container, in dem gleichzeitig eben die Grabstätte, der Schädelhügel Golgatha, die Schädelhöhe, ist, wie auch das Grab, in dem er dann auch verschwunden ist. Und Jörg Blochmann, der Direktor des Goetheinstituts in Tel Aviv, der für uns diese Reise in Israel organisiert hat, der sagte, er habe schon viel gesehen, aber so etwas, wie er da für uns organisiert hätte, das hätte er selbst er in seiner Karriere als Goetheinstitutsdirektor in verschiedenen Ländern nicht erlebt. Er hat uns nämlich vor Augen geführt, dass tatsächlich der Ablasshandel noch funktioniert, er hat mit allen großen Parteien dort Verhandlungen geführt, wir mussten einen Geldbetrag überweisen, und dann hatten auch die Genehmigung

tatsächlich eine ganze Nacht lang in der Grabeskirche nicht nur zu verbringen, das kann man auch als normaler Christ, oder allgemein Religionsinteressierter, aber vor allen Dingen hatten wir die Genehmigung auch die ganze Nacht dann dort unsere Aufnahmen zu machen. Das ist ein verrückter Moment, wenn man dann eingeschlossen wird. Dieser Einschluss ist total ritualisiert. Das israelische Militär ist anwesend, der Schlüssel zur Grabeskirche liegt seit hunderten von Jahren in der Familie von zwei arabischen Familien, die also nicht in diesen Streit zwischen den christlichen Parteien involviert sind. Und so wird also ganz offiziell eben jeden Abend die Tür verschlossen, und als ein Symbol dieses Einschlusses wird dann die Leiter durchgereicht, mit der man im Belagerungszustand sich dann hinausflüchten konnte, oder bzw. auch den Zugang abschneiden konnte. Und wir waren drinnen – und wir waren eingeschlossen in einen ganz eigenen Zeitraum. Und schon gleich zu Beginn dieser Nacht fragte uns Pater Samuel, ein bärtiger Armenier: Oh, we have a mob here tonight. If you want coffee, just pass by. Das war dann etwas, was uns zu diesem Zeitpunkt dann irgendwie doch schon Mut gegeben hat, für den weiteren Verlauf der Nacht, von dem wir dann natürlich nicht wussten, wie er werden würde. Alles was wir wussten, war, dass wir knapp drei Stunden Zeit haben, um alle Aufnahmen, die wir machen wollten, zu machen. Denn anschließend ging es dann schon wieder mit der Liturgie los. So ab 10 Uhr ungefähr fangen die Parteien alle an, die Kirche mit Weihrauch zu reinigen. Auch da wird das von allen gleichzeitig gemacht und auch dieser Ablauf ist streng festgelegt. Und Mark hat seinen inneren Schwingungen sehr stark nachgelauscht an diesem Abend, während wir mit Mikrofonen und Aufnahmegeräten und Laptops durch die Grabeskirche gehechtet sind, das Schwierigste war natürlich immer:

Wo finden wir die nächste Steckdose? Aber da auch da hatten wir Glück, selbst in der Grabeskirche muss gestaubsaugt werden. Und so sind wir dann tatsächlich mit unserer Arbeit durchgekommen, und haben ganz verschiedene Räume aufgenommen, große Hallige, kleine Grottige, Räume mit großer Resonanz und dann wiederum Räume, die eigentlich auch schon wieder Innenräume im Innenraum waren. Das war eine sehr spannende Erfahrung. Nachdem wir mit unserem Pensum durch waren, hat uns dann Pater Samuel noch mitgenommen und hat uns die Bereiche der Kirche gezeigt, die nur er kannte. Eines der ältesten Graffiti unter anderem, die man überhaupt finden kann, eines der ersten Zeugnisse des Christentums noch auf der Tempelmauer, aber dann eben auch seinen kleinen Rückzugsort, wo – da geht man dann an großen Körben mit Weihrauch vorbei, an kostbaren Gewändern, und landet dann aber zwischen Plastikstühlen, zwischen Campingstühlen – sein Novize saß in der Ecke und hat auf so einer Art Mönchsfacebook gesurft. Und wir saßen da mit unserer katholischen Theologin, und plötzlich waren unsere Armenier und unsere Theologin in genau jenem Streit verstrickt, der diese beiden Gruppierungen vor 1000 Jahren vor 1000enden Jahren hat zerbrechen lassen. Das waren die eigenartigen Erfahrungen und wir hatten glaube ich noch jemanden im Gepäck, denn wenn Mark gesagt hat, wir brauchen Wind, dann gab's am nächsten Tag Sturm. Wenn er gesagt hat, ich brauche Wasser, dann hat es am nächsten Tag Hunde und Katzen geregnet. Also wir waren da durchaus behütet unterwegs im Heiligen Land auf diesem Roadtrip – und als wir zurückgefahren sind zum Flughafen, wussten wir noch gar nicht, was sollen wir jetzt mit diesen Eindrücken machen. Wir hatten nur das Gefühl, wir haben viel gesammelt, aber wir wussten noch nicht, in welche Richtung das geht. Und

dann kam der Moment, der Ausreise, der alles in einem ganz anderen Licht hatte erscheinen lassen.

16.4

U: Machen wir das, wenn das Bühnenbild aufgebaut ist. An Mark: Welchen Niederschlag hat denn das Echo der Grabeskirche in der Oper und deiner Komposition gefunden? Was kann man von deinen Eindrücken und dem Material, was ihr da gesammelt habt, in der Oper wiederfinden?

A: Ja es ginge um würde ich so sagen um drei Kategorien von Material. Einerseits zum Beispiel im vierten Teil hören wir gesungene Töne vom Vokalensemble vom Bühnenchor auch und von den Solisten und diese Töne wurden durch die Analyse der Echographien der Grabeskirche abgeleitet. Scheinbar hatte oder hätte diese Kirche einen Grundton, ein E – und sind präsenten Formanten in den Echographien – und das da habe ich das Material genommen so und zweitens geht es auch sagen wir um private Erlebnisse, die ich dort gemacht habe. A. mit Dir Patrick – und ich danke für alle – es war eine besondere Bereicherung mit Dir das entwickeln zu dürfen – bin auch sehr dankbar für das Vertrauen und die Treue der Oper hier. Hier das sind bei Jossi Wieler und Sergio Morabito – und für die Treue. Ja, diese schon erwähnten Schwebungen, die sind für mich im ganzen Stück ganz zentrale kompositorische Kategorie geworden. Ja und drittens sind diese aufgenommenen Echographien werden im Stück als Antworten benutzt. D.h. im Rechner irgendwo warten diese halligen Echographien die Hall auf Liveimpulsen des Orchesters, der Solisten, gut ...

18.7

P: Des Chores.

A: Des Chores – wie der Chor spielt eine zentrale Rolle im Stück. Und es wird gefaltet. D.h. wir hören Klangspuren Darstellungen der Akustiken der

Wo kann man Echographien in der Oper hören, direkt abgeleitet.

3 Beispiele

- * Formanten
- * Schwebungen
- * Faltungen

Grabeskirche im Stück als nur nicht als Hall, sondern als ich würde sagen Zwischenraum, weil man erlebt die Akustik, die Darstellungen der Akustik der Grabeskirche als Antwort der Faltungen einerseits und andererseits auch die werden unseren Akustik hier des Staatsopers des Saales des Staatsopers der Staatoper auch falten. Und das ist eine andere Kategorie des kompositorischen Zwischenraumes im Stück zu erleben, vielleicht eine andere Kategorie der Dramaturgie, etwas mehr latent ..

P: Ja das das, was du brauchtest ...

A: Das ist ein magischer Raum hier. ...

2014.01.31 16.00 Uhr Sergio Morabito

A: Total magisch ...

Sergio Morabito: jaja ... hallo hallo ras dwa tri ...

U: Für mich wäre es besser, wenn ihr genau anders herum sitzen würden. Sergio, kannst du erzählen, wie es zu der Oper überhaupt kam.

S: Ich habe das vergessen, wann war dieses Pilotprojekt, was du machen solltest ...

A: Das war direkt nach Donaueschingen Ende 2007 glaube ich. Das war direkt ...

S: Da hast recht ja genau ...

A: Das war vielleicht getrennt – ein tolles Projekt.

U: Da ist ein Kratzer auf der Stirn bei dir ...

S: Bei dir ... bei mir?

U: Bei Sergio ja ... Da hast du dich gekratzt.

S: Echt? Ich sehe natürlich nichts, aber ich wüsste auch nicht was ...

A: ...

U: Ok – ich laufe dann ...

S: Ich gucke dich an oder in die Kamera ...

U: In dem Fall in die Kamera oder Mark.

S: Ich glaube das sind die Bilder vom Flughafen ... das sind die gell.

U: Stellt Euch jemanden vor, der noch von gar nichts weiß ... ich weiß gar nichts über die Oper ... und würde gerne wissen, wie ihr auf die Idee gekommen seid, diese Oper in Auftrag zu geben ... und mit diesem Thema. Wie kam es zu dieser Oper ...

S: Und ich soll einfach jetzt direkt antworten.

...

4.3

Ja, also ... über das Thema dieser Oper bin ich gestolpert zufällig gestolpert könnte man sagen, Jossi Wieler und ich wir hatten Moses und Aaron inszeniert hier in Stuttgart, die Schönberg Oper, zusammen mit Anna Viebrock, als Bühnen und Kostümbildnerin, und

mich hatte die Leonhardskirchengemeinde hier in Stuttgart hatte mich eingeladen, einer Gruppe von interessierten Gemeindemitgliedern ein bisschen was über diese Oper mit diesem biblischen Thema Moses und Aaron zu erzählen. Und ich bin ein bisschen früh dort angekommen, in der Leonhardskirche, die ich bis dato auch nur von außen kannte, und habe mich ein bisschen umgesehen, und bin dabei auf das Grab eines gewissen Johannes Reuchlin gestoßen. Ich muss gestehen, der Name sagte mir damals nichts. Glücklicherweise gab es eine Ausstellung, eine Dauerausstellung in dieser Kirche, die an diesen sehr besonderen Menschen Johannes Reuchlin erinnert hat. Und ich blieb hängen an einem an einer Schrifttafel, wo Gershom Sholem zitiert wurde, ein berühmter bedeutender Judaist, der von sich selbst sagte, er – wenn er an Wiedergeburt glauben würde, dann würde er sich eigentlich für einen Wiedergänger dieses Johannes Reuchlin halten. Und der eben die Wissenschaft vom Judentum begründet hätte. Damals – in der Renaissance um 1500. Und das hat mich sehr neugierig gemacht, zumal ich eben auch in Zusammenhang mit der Schönberg-Oper mich auch schon bestimmten kabbalistischen Theorien sehr laienhaft angenähert hatte. Und das hat mich sehr fasziniert. Das war meine Entdeckung, dieses sehr faszinierenden Menschen, der in Pforzheim gebürtig war, der dann eine Universitätskarriere gemacht hat, in europäischen – europaweit, in Frankreich in Italien studiert hat, aber eben nicht nur eine Autorität für die griechische altgriechische Sprache war, sondern eben das Hebräische für entdeckt hat, und einer der ersten Christen war, die diese Sprache und die jüdische Kultur und Tradition Schrifttradition auch für sich entdeckt haben. Der wirklich bei Juden Hebräisch-Unterricht genommen hat, der in Rom bei seinen Reisen halt durch das Ghetto gestreift ist, und

hebräische Bücher erworben hat. Und daran anschließend wirklich den Versuch einer christlichen Kabbala-Theorie zu entfalten. Und besonders beeindruckt hat mich dann, als ich erfahren habe, dass dieser Johannes Reuchlin, der auch eine brennende Karriere als Jurist gemacht hat, eben und dann schwerpunktmäßig in Stuttgart tätig war, und dass er dann aufgefordert wurde, ein Gutachten zu der Frage zu erstellen, ob man den Juden ihre Schriften abnehmen – diese konfiszieren und vernichten müsse. Es gab also damals in der christlichen Welt eine bestimmte ja Endzeithysterie, und die Theorie kam auf, vor dem erwarteten Weltende müssten alle Hebräer zu Christentum konvertiert sein, es spielten viele Dinge da eine Rolle, die zu einem solchen plötzlich Kesseltreiben dann führten. Das war auch nicht das erste Mal in der christlichen Welt, solche Verbrennungen jüdischer Bücher hatten eben in den Jahrzehnten Jahrhunderten davor auch schon in Frankreich stattgefunden. Und nun war Reuchlin der einzige von 7 angefragten Autoritäten, vier Universitäten – er als einziger Privatgelehrter, der dann nicht nur die Meinung vertrat, man dürfe nichts zerstören, was man nicht verstehe. Dann auch juristisch argumentierte, warum es gegen geltendes Recht verstoßen würde, wenn man den Juden ihre Bücher abnehmen würde. Und der darüber hinaus dann das Postulat aufstellte, man möge doch an allen Universitäten zwei Hebräisch-Lehrstühle einrichten zum Studium der hebräischen Schriften. Das hat mich sehr fasziniert, man weiß, er hat damit seine eigenen Karriere in Grunde gefährdet. Er wurde vor das Inquisitionsgericht zitiert, und es ist faszinierend zu sehen, natürlich eine faszinierende Gestalt. Nun war das – das war sozusagen eine der Wurzeln dieses Projektes, das andere war meine Bekanntschaft, meine Bewunderung auch für Mark Andre, den ich hier in

Stuttgart in der Opernkantine kennengelernt hatte. Ein gemeinsamer Freund hat uns vorgestellt. Und ich erfuhr, ah, Mark studiert bei Helmut Lachenmann, gegenüber in der Hochschule. Und ist eben sehr oft damals in der Zehelein-Zeit – hat viele viele Aufführungen gesehen. Und so haben wir uns kennengelernt. Ich habe Musik von ihm kennengelernt, die mich extrem fasziniert hat und nicht mehr losgelassen hat. Und als es dann darum ging, ein Projekt zu entwickeln, damals gab es dieses Format: „Zeitoper“ – hier in Stuttgart im Jahr 2007 – und wo es darum ging, an Orte zu gehen in der Stadt, und die deren anzuknüpfen an deren Geschichte, oder Besonderheit, und so ... und das hat mich dann zurück an dieses Grab in der Leonhardskirche geführt – und ich habe dieses große Plädoyer von Johannes Reuchlin, das von einer Schauspielerin gesprochen und gespielt wurde, dargestellt wurde als Reuchlin kombiniert mit Kammermusik von Mark. Gespielt von Musikern des Staatsorchesters. Das war ein sehr schönes, ein sehr besonderes Projektes, was wir einige Male zeigen konnten. So – da kam das zusammen, die Assoziation war natürlich, dass ich das Gefühl hatte, dieser Grenzgang Reuchlin, ein Intellektueller, der also auch mit einer großen gedanklichen Anspruch arbeitet als Philologe, aber dann eben in einem Bereich, wirklich der Mystik kommt, wenn nicht gar der Zahlenmagie, eine Art von esoterischer Spiritualität. Und da habe ich so etwas wie eine eingebildet, dass es da vielleicht eine bestimmte Verwandtschaft gibt, auch zwischen der Art und Weise wie Mark arbeitet, der sich ja eben auch in Gelände vorwagt, was noch nicht erkundet ist, in Klanglandschaften, erkundet, und entwirft die noch nicht kartographiert sind – dabei aber immer natürlich auch wieder auf die Bibel rekurriert, auch mit sehr kryptischen Verweisen auf bestimmte Bibelverse arbeitet. Und für mich war das, dachte ich,

*Am liebsten unter
Reuchlin und Andre*

da gibt eine – gibt es so etwas wie eine Korrespondenz und vor allen Dingen, was für mich jetzt in der Arbeit so erstaunlich ist, ich habe das hier ja auch abgegeben im Grunde, die Stückentwicklung, an meinen Kollegen Patrick Hahn, der dann eine Dramaturgie entwickelt hat gemeinsam mit Mark, mit dem Entstehen der Partitur – und was mich jetzt sozusagen beim Inszenierungsprozess, was mich sehr fasziniert, ist, dass wir natürlich in Mark auch jemanden haben, der nicht nur den Aspekt von Reuchlin, mit dem man sich heute oder am ehesten identifizieren kann, nämlich den Humanisten, dem Aufklärer, der also mit einem Ethos sozusagen für einen emanzipatorischen Gedanken, für einen Aufklärungsgedanken für die Öffnung für den Blick über den Tellerrand, den eigenen religiösen kulturellen – steht, sondern gleichzeitig natürlich auch Mark etwas die ganze Fremdheit dieser Reuchlin-Gestalt, der ja dann tatsächlich sich in wirklich wunderlichste mystische Spekulationen dann auch vorgewagt hat, wo der wieder teilweise genauso fremd steht – oder ich genauso auch fremd stehe vor der Religiosität von Mark und – das finde ich als sehr sehr besonders und auch ein Bild für diesen Grenzgang – und bin – und habe gerade genauso das Gefühl – genau das was auch an Reuchlin uns heute fremd ist sozusagen, jenseits der Identifikationsfigur desjenigen, der auch für Rechtsgleichheit eben auch für eine verfolgte Minderheit eintritt, also diese Dinge, wo wir uns mühelos erst mal von unserem Selbst-Begreifen her eigentlich solidarisieren können, gedanklich emotional – und das es aber gleichzeitig diese Ebene der mystischen Spekulation gibt, wo ich auch gar nicht weiß oder staune, wie man bestimmte Theorien, die Reuchlin entwickelt hat, im Ausgang wirklich auch von jüdischen Traditionen etwa, dass Jahwe, die beiden Bestandteile dieses Gottesnamens, der sich aus vier Buchstaben zusammensetzt, und dass im Grunde

Reuchlin und Andre,
beide Mystiker
beide opponieren mit
Sprachlehre..

Situation zum ersten mal gehört, wo man sagt, das ist – jetzt nicht drüber nachdenken, was das vielleicht für das Theater – wie man da eine szenische Form für finden soll, sondern einfach sich der Musik zu überlassen und die Musik trägt uns – und das ist da so das Vertrauen in die Musik und die Begeisterung für diese unerhörten Klänge. Die wird uns zur Premiere zur Uraufführung tragen. Da bin ich ganz zuversichtlich, bei all dem was im Moment noch wirklich noch in den Sternen steht.

17.5

U: Eine Frage an Mark – es wird immer gesagt, dass Reuchlin sich mit Kabbala und Buchstaben und Zahlenmystik beschäftigt habe. Aber jetzt würde ich gern von dir selbst wissen, inwiefern und an welchen Stellen spielt diese Buchstabenmystik in deiner Oper eine Rolle.

A: Erstens möchte ich mich bei euch bei dir Sergio und bei Jossi für das Vertrauen und die Treue – ich fühle mich sehr geehrt mich euch dieses Projekt erleben zu dürfen. Und ich habe die höchste Bewunderung für eure Kunst, bei Mozart, Debussy Wagner Janacek – gleich wo ich war war das immer eine faszinierende und berührende Erfahrung eure Visionen der erwähnten Werke zu spüren. Und das möchte ich auch betonen, dass der Grund für das Komponieren dieses Stückes, Wunderzeichen, habe ich auch sehr permanent an eure Situationen dramaturgischen Situationen ok aus anderen Werken aber es war für mich auch eine kompositorische Kategorie mit der ich gearbeitet habe. Ich weiß nicht, welche Spuren geblieben ist, aber ich es war immer präsent im Kopf. Obwohl ich kein visueller Mensch bin. Ja, ich finde es faszinierend bei Reuchlin, das ist a der Mensch des Bogens zwischen Religionen zwischen der Humanist und der Religiosität oder der Spiritualität – der Mensch, der immer die Auseinandersetzung mit

Möglicherweise, das
Bildes von der 4. Szene
mit dem Kommandant
von Sergio zu
überlegen.

dieser Name, der ja eigentlich unaussprechlich ist, und erst aussprechbar wird, wenn er das shin – also das S sozusagen ergänzt wird, und dann als Jesus lesbar wird, also diese Art von Sprachalchemie – kann man auch in Marks Partitur entdecken, und das ist wirklich war wir hier, was wir eben bei Komponisten, die auch mit einem solchen – die auch die religiöse Dimension des Menschen sehr intensiv thematisieren, und nicht ausklammern in ihrem Schaffen, auch das kennen wir ganz anders natürlich, auch von Schönberg beispielsweise, und das ist eben auf eine sehr sehr einzigartige Weise bei Mark auch präsent und führt uns sowohl als moderne Intellektuelle oder Künstler an eine bestimmte Grenze. Und führt auch das Theater an eine bestimmte Grenze – und ich glaube – ich entdecke immer mehr, vielleicht ist das das Thema. Wir haben sehr früh gesagt, wir haben wir haben die Kunst des anderen jeweils auch entdeckt. Es gab eine Zeit, wo dann Jossi Wieler und ich – wir eigentlich Aufführung von deiner Musik, keine Uraufführung kein Konzert verpasst haben, in dem Musik von dir zu hören war, und du bist uns nachgereist, nach Amsterdam, hast dir Sachen angekuckt, was auch sehr außergewöhnlich ist, für einen Komponisten, da gibt es glaube ich nicht viele, die denen das so wichtig ist, dass sie das dafür auf sich nehmen, ihre Arbeit zu unterbrechen, und sich in den Zug zu setzen und in einem Hotel zu übernachten – all das hast du getan. Das sind im Grunde auch – wie gesagt – zwei fremde Herzen, die da pochen, und das ist das glaube ich letztlich so wichtig ist, und das dieses Projekt auch möglich macht, bei all dem, wo man jetzt noch gar nicht weiß, wo wir – wo uns das hinführt. Und wo wir ankommen werden. Und aber es gibt ein absolutes Vertrauen, auch wenn man – wo man einfach von unserer Seite jetzt wirklich sagt, das ist so faszinierend, wir haben jetzt diese vierte Szene zum ersten Mal gehört, die vierte

der schmerzhaften Problematik der Identität angenommen hat und das ist für mich etwas total faszinierend. Und das war auch eine Kategorie, mit der ich im Stück gearbeitet. Und deswegen finde ich diese Wort mit Jahwe und Jesus auch eine zentrale Rolle im Stück spielt, wurde auch vom Chor viel reflektiert und da sind auch Wörter oder Klangspuren dieser Wörter, die im Stück eine große Rolle spielen – ich ging davon aus, dass Reuchlin das auch – nicht nur in seinen Schriften sondern existentiell mit metaphysischer Erfahrung reflektiert hat. Und erlebt hat ...

Wozum Jahwe
@JAHWE

20.9

S: Vielleicht rührt ja auch daher, dass du Worte auseinandergenommen hast, auf die Phoneme und die einzelnen Laute auch, die einzelnen Buchstaben ja immer wieder isoliert, wo es ja immer sozusagen um einen Klangraum natürlich jenseits der Semantik auch geht. Also das ist naheliegend vielleicht, aber auch dass es durchaus eine verwandte Intention, möglicher Weise zu Schriften soweit ich sie wirklich rezipieren konnte. Weil ich bringe da nicht die Voraussetzungen mit, mich wirklich dazu äußern zu dürfen. Soweit ich mir das aneignen konnte, so – dann ich les jetzt parallel natürlich eine Menge, und dann staune ich eben wohl tatsächlich auch eine Theorie eine jüdischer Theoretiker, der eben darauf verwiesen hat, eben die beiden Bestandteile die – die vier Buchstaben, Konsonanten die vier Buchstaben des Gottesnamens die dann aber getrennt auftauchen offensichtlich in der Bibel, häufig – und dass der Messias derjenige ist, der sie verbindet, das sind alles Dinge, die hat dann da hat Reuchlin natürlich angeknüpft, und eben den Bogen gespannt, wie du gesagt hast. Und so – das findet man natürlich in deiner Komposition reflektiert, natürlich auf eine – auf einer wie du Sprache dekonstruierst. Eben auch ... das ist ja ein bisschen das Zentrum – also die Kabbala, soweit ich das, wenn ich das so

JAHWE mündet
in Jesus.

zusammenfassen darf, natürlich auch, dass man sagt, die Sprache birgt eine Botschaft jenseits des manifesten Sinnes, und da spielt natürlich eine Zahlenmystik eine große Rolle, und ich glaube, das ist auch für euch Komponisten natürlich faszinierend, diese Art von auch rechnerischen Strukturen, mathematischen Strukturen – möglicher Weise und natürlich dass man die Annahme, dass die Schrift im Grunde so etwas die DNA des Universums, einer ganzen Welt, eines Kosmos, dass sozusagen in diesen Buchstaben sich offenbart. Also so ... das sind ... zumindest habe ich das Gefühl, es spiegelt sich. Diese beiden Arbeitsbereiche in deiner Partitur.

23.7

U: Na, danke schön ..

A: Toll ...

U: Wir werden uns sicher noch mal treffen – wir drehen ja noch ein bisschen. Wir haben ja noch einen ganzen Monat. ... Ist es tatsächlich, dass du dir gesagt hast, ich habe sozusagen die Technik von Lachenmann, nehmen wir eine Komposition von Lachenmann, da wird der Text von Da Vinci in alle Buchstaben zerlegt, die Reihenfolge verdreht, gedehnt und die Klanglichkeit der Sprache – und damit man Sprache als Musik hört, ist sozusagen ihre Bedeutung im Weg. Die lenkt davon ab. Deswegen muss man sie dekonstruieren. Das ist der Schritt, den Lachenmann gemacht hat, und du gehst jetzt noch einen Schritt weiter, also du verwendest die gleiche Technik, unterlegst ihr aber noch eine andere Bedeutung, durch den Rückgriff auf die Kabbala. Ist es tatsächlich das, was dir da vorschwebte, oder ist das dir durch Zufall in gewisser Weise unterlaufen, durch die Beschäftigung mit Reuchlin.

25.3

A: Das sind bestimmt zufällige Prozessen. Aber andererseits hat man beim Komponieren gut das ist

meine Erfahrung mit Senkrechten vertikalen kompositorischen Räumen und Zwischenräumen – und die Kabbala hätte mit der Problematik zu tun, das sind Räume, die vertikal sind. Deswegen bleiben die erwähnten Klangkategorien Klangfamilien nur nicht konkret. Sondern die werden vielleicht vertikalisiert oder werden als Zwischenräume Senkrechte Zwischenräume.

26.3

U: Für jemanden, der noch nie den Unterschied zwischen Vertikalen und Horizontalen Räumen gehört hat, in deinem Sprachgebrauch ...

A: Ne, ich meine, wir können so ein Wort dekonstruieren wie sagt man hier Gepäck ck ck und so weiter und man sagt, ok, das ist ein Material ein konkretes Material und das ist auch und ich würde auch so erleben das ist auch eine Schwelle einen Zwischenraum es findet bei uns im am Schalter statt, am Flughafen, das ist auch ein Übergang. Und das ist für mich eine präsente Kategorie – ich glaube, gut das ist – an den heiligen Geist, und ich möchte sagen, während des Schreibens des Stückes habe ich oder hätte ich vielleicht klingt es wie gesagt total verrückt, aber diese Präsenz auch ich habe diese Präsenz erlebt und sie ist ein sie ist eine vertikale ein vertikales Erlebnis. ...

27.5

S: Hat es nicht auch, wenn man sagt auf einer ganz einfachen Ebene – ich weiß nicht, ob das die Frage beantwortet, aber natürlich ist es bei dir ja so, dass du sozusagen die Logik des Dialogs immer wieder in die Schweben bringst, dadurch dass das Textmaterial zwischen Figuren wandert, oder bestimmte Phoneme wandern, oder eine Antwort schon kommt, bevor die Frage gestellt wurde, vielleicht hat – also es hat ja auch vielleicht damit etwas zu tun, weil du ja nicht jetzt – man hätte ja, wenn man jetzt nur sozusagen nur die

Was ist ein
weicher Raum?
Die Präsenz des
Hlg. Geistes

Textstruktur liest, dann hätte könnte man das auch wie als könnte man auch einen Film drehen oder so, aber das Besondere ist ja, dass du du hast auch vorhin gesagt, du bist kein Augenmensch – und auch den wunderschönen, den Satz, den ich sehr liebe, wo ja Reuchlin einen antiken Komödiendichter sozusagen umgeschrieben, indem er eben gesagt hat, gegen den gesunden Menschenverstand scheinbar, wo er sagt, ein Ohrenzeuge ist mehr wert als 10 Augenzeugen. Ganz wunderbar, natürlich steht im Original diese Satz heißt natürlich, ein Augenzeuge ist mehr wert als derjenige, der nur nach dem Hörensagen – aber er dreht das um, und das ist ganz wunderbar – und natürlich bist du – wir werden natürlich zu einem Ohrenzeugen des Geschehens, d.h. wir sehen das Geschehen nicht in einer objektiven Distanz, sondern wir nehmen das Geschehen nicht objektiv wahr, sondern es geht immer um die Wahrnehmung der Wahrnehmung. Oder ...

29.0

A: Ja, absolut.

S: Und dadurch sind die Dinge nicht mehr linear. Nicht mehr kausal, oder nicht mehr ausschließlich linear, sondern das ist ein ja – es rutscht dann sozusagen aus der Horizontalen in die Vertikale, in gewisser Weise – auch dass eben Dinge gleichzeitig kommen, die eigentlich von der Logik her sukzessiv wären.

29.4

A: Sukzessiv werden und so erlebe ich und das solltest du zustimmen oder nicht – vielleicht wird sich eure Inszenierung von Don Giovanni, das war für mich ein phantastisches Erlebnis, und einmal – die Rückkehr am Ende von Don Giovanni von dem Mythos, so erlebte ich das auch. Also eine absolut vertikale Situation, die sehr stark ist, ...

S: Ich fand das toll und besonders, weil das eine Inszenierung war, wo wir uns was wir sonst gar nicht

Nicht-Linearität
ist gleich
Vertikalität.

DON
GIOVANNI

so gerne machen, aber wo wir uns sehr von der Linearität auch erst mal der Story sozusagen also die ein bisschen weggerückt haben, und eher die Simultanität von auch Bewusstseinsräumen und sehr interessant – dass du dich darauf auch beziehst.

30.5

A: Ganz faszinierend, weil doch nach meiner Vorstellung der Premiere oder was weiß ich bleibt der Mythos und die Problematik ...

S: Was bleibt ist natürlich das Bild, das berühmte Bild Champagner Arie, das eine große Rolle spielt, und aber wo Don Giovanni selbst ein bisschen wie ein Wiedergänger dieses seines eigenen Mythos ist. So ... interessant ...

A: Das war natürlich intuitiv ganz phantastisch, aber natürlich ganz extrem berührend, deswegen extrem berührend. Vielleicht ginge es auch um die Problematik der Identität ... oder der Selbstbefragung der seiner der Identität des Don Giovanni. Deswegen war die Inszenierung total berührend. Nicht mehr der Frauenheld, oder nur nicht der Frauenheld eigentlich.

31.5

U: Ja, danke ...

2014.02.11 10.00 + 12.00 Uhr 02

2014.02.11 10.00 + 12.00 Uhr 2tes Bild

Photograph:

J: Das ist toll ...

P: Wir haben das so ein bisschen gedopt, weil das Modell, ich weiß nicht, hast du das mitgekriegt, das war so ein Notfalleinsatz ...

J: Ich weiß, jajaja ...

P: Und da kam hier überall noch Licht durch ... und waren schief, und da habe ich ausnahmsweise mal was ich sonst wenig tue, den Photoshop bemüht, weil die Lufthansaleute, die das ja drucken, sind furchtbar pingelig, ja.

J: Ich weiß – ja.

P: Und dann rief mich die Dame, die da bei Lufthansa, und sagte, haben sie noch mal ein Exemplar, was wo alles gerade ist. Und so ... Und da dachte ich ... und da habe ich so reagiert, indem ich sagte, naja, das andere war ja nur mal, dass sie sehen, wie es aussieht, das richtige kommt. Und dann habe ich das gemacht.

J: Ah, ja toll ... vielen Dank.

P: Jetzt bin ich wahnsinnig gespannt, ...

J: Wir müssen noch auf den musikalischen Leiter warten. Die sind alle in der U-Bahn stecken geblieben. Wo habe ich mein ...

...

1.2

J: Ich hatte schon ein Schnitzel ... es ist der Wahnsinn

...

Sergio: Ich bin schon beim Nachtisch ...

J: Jetzt gibt es erst noch einen ...

S: Ja, ich gar nicht, ich habe nicht gefrühstückt heute

...

A: Da hinten hat es irgendjemand hingelegt.

J: Ich kann ja jetzt nicht reden, Sergio ... ich bin ja schon verkabelt ... ich kann nicht reden¹ ... ich mach mir halt so Gedanken ... (scheint das Mikrophon abzudecken ... es scheint um Widerstände zu gehen, die es im Orchester oder Chor gibt, Behauptungen, Andre käme nicht von der Oper, etc. – klar, diese Diskussion wäre für uns interessant gewesen ...)

6.9

RA: Noch mal die Requiten betreffend. Was hältst du davon, wenn wir bei der Besprechung ... das einteilen und einige Teile sind dann original heute auch ... oder können wir schon verwenden, die New York Times zum Beispiel, Herald Tribune ... wir teilen die heute aus schon, bei der heutigen Probe, und der das Original hat, kann ja theoretisch sich die Zeitschrift schon mit nach Hause nehmen ... und seine Noten reinbasteln.

J: Ja, finde ich gut.

RA: Und ich finde, es wäre natürlich am praktischsten wenn ...

J: Ich habs gehört ... ich habs gehört. Sylvain ist auch verspätet, er hat seine verpasst. Seine U-Bahn, die ist ihm wohl vor der Nase weg ...

RA: Ich glaube sehr praktisch am besten wenn man dann mit diesem Requisit so umgeht, wie wenn das Noten sind. Oder ... ich frag mich, dass sich die Choristen sich aus dieses Requisit, ihre Noten mitnehmen in ihre Chorgarderobe, ...

J: Ja ...

RA: Das auch dort immer den ganzen März ...

J: Absolut ... Du meinst jetzt wegen ... ja unbedingt ...

RA: Für die Vorstellung ...

Wenn das mal zerrissen ist, dann können die das weitergeben an die Requisite, dann können die was basteln. Weil das ist ...

¹ Diesen Nebeneffekt hatte ich in der Tat so nicht bedacht ... mein Gedanke war wohl eher, dass sie das Mikrophon alle mit der Zeit vergessen ...

J: Ja, sie haben ja auch immer nur einmal die Noten den Notensatz ... und das ist dann so. Und das darf dann nur die Putzfrau wegschmeißen, wenn sie in der Garderobe liegt.

RA: Genau –das stimmt.

J: Ok. meinetwegen.

RA: Vielleicht können wir es hinten mal ...

...

8.7

J: Bonjour ...

Matthias (von mir immer Michael genannt): Joho ...

Maria: Ich habe ihn überredet ... ich muss mir kein Tuch über den Kopf ziehen oder irgendwas. Ich habe gesagt, er soll sich mal trauen. Singen ist sinnlich und ich singe. Er hat gesagt, ich singe ordinario – und dann habe ich ihm erst einmal gezeigt, was ordinario ist. Ich singe da gar nicht ordinario – ich singe sehr nasal. Jetzt normal, dann würde die Stimme anders klingen – ah ja stimmt ja. So ...

J: Wobei ich vorschlagen würde jetzt, dass wir erst mal da wo wir abgebrochen haben, das letzte Mal, dass wir ab da erst mal das musikalisch einmal machen, weil das bringt immer eine gewisse Konzentration. Guck nicht so grimmig. Und dann steigen wir da ein, weil ich fand das das letzte Mal sehr gut. Wo wir hingekommen sind. Ja. Ok.

...

Ungefähr da ja ... war ...

M: Was hat der Jung wieder alles zu erzählen ...

J: So, dann machen wir ab da musikalisch.

10.0

RA: Auseinander ... 410 ...

J: Hmm mmm

Mark: Die Sachen sind phantastisch gestern auch die

...

J: Soso ... jetzt machen wir erst mal musikalisch und dann jaja .. ok. Du hast schon gesagt, ab wo wir machen ...

RA: Wir wollen jetzt mal musikalisch zuerst 410 Auseinander ...

M: Auseinander ...

J: Halbszenisch ... semistaged version ... of wondersigns. Also wir gehen musikalisch ...

Sie haben gesagt Sylvain soll nicht kommen. Die ist sehr schwer, diese Tür, die ist immer sehr schwer, die wirkt wie verschlossen.

S: Das ist nicht das letzte Mal, die war zu ... sie war zu.

J: wirklich – was?

S: Es war zu. Bitte.

J: Dabei haben wir gesagt, wir lassen ihn nicht rein ...

S: Ja, das ist sehr nett, sie wollten mich eigentlich nicht.

J: So – wir haben ...

S: Ja, die Einreise ...

12.8

M: (singt sich ein ...)

J: Habt ihr denn noch mal darüber geredet, wegen des Libretto. Weil ich das noch gerade sehe.

S: Ja, wir haben ... weil da geht es ja um die Handlung. Wir haben gesagt, wir machen das. Ich habe in einer abgespeckten Form auch ohne diese Textänderungen weitestgehend ... und das ist glaube ich jetzt gut. Und es geht sogar, wenn man es ganz klein druckt auf 6 Seiten ... und dann kann man das beilegen ...

J: Ach so als ... ok. Vielleicht.

S: Weil sonst sind wir bei 80 Seiten (oder 18?) – Aber ich glaube, das ist eine gute Lösung.

J: Die muss man nur gut überarbeiten. Also nicht nur up to date bringen, sondern auch die Dinge irgendwie verständlicher machen vielleicht auch in der ... zu

jeder Situation ein Satz ... ich finde hier mehr ... also Shalom, warum weint ihr, das kenne ich aus keinen Stück.

14.3

J: Also wir haben gesagt, wir machen jetzt erst mal musikalisch ab Auseinander.

S: Muss das wirklich unten da ...

14.7

?: Wer hat denn hier seine Tasche hängen lassen – Manno ...

J: Ich find das übrigens gut mit den Pulten.

RA: Mit den Ständern.

J: Kommt ganz prima. Auseinander Takt?

RA: 410 ...

J: Und eben wirklich erst mal musikalisch ... das ist ungefähr da, wo wir es das letzte Mal ein bisschen vorher wo wir abgebrochen haben. Letzten Donnerstag, oder Freitag war es ...

S: Können wir 409 bitteschön.

RA: Selbstverständlich.

J: Nana na ...

S: 409 ... ein Takt bevor ...

J: André alles klar?

15.6

MUSIK

Auseinander ... Koloratur ...

17.5

J: Ja stimmt ...

Einreise aus einem grundlosen Grund .. der in ihnen selbst begründet ... wir würden uns sehr freuen ...

20.1

Flüstern ...

20.6

R: die wertvollen Vasen schlug er hart an ...

S: Singend ...

21.0

Schlägt sie sogar auf den Boden dass sie zerbrechen ...

S: Shalom ...

22.1

J: Ja, ich glaube, da war etwas nicht richtig, oder ...?

War zu spät oder für euch. Da am Monitor ...

menschliches Versagen. Soll vorkommen auch in der Digitaltechnik.

S: 555 ...

Patrick: Das Personal ist nicht da, das hätte dasein sollen. Weil Christoph dachte 10.30 Uhr und deshalb ist Jürgen da ...

S: Es gibt immer einen Grund.

M: Einen grundlosen Grund ...

J: Warum weint ihr?

S: Ich möchte gern wenn möglich ein bisschen früher ... mit die besonders schönen und wertvollen Vasen schlägt der Töpfer besonders hart an – das erste – das zweite wäre 522 voila. Und diese C kommt 3 Takt früher in Orchester. ... Ja aber machs doch ...

J: Ready ... bereit. 522 – Moment – ja.

23.7

S: 522 die besonders schönen ...

R: Die besonders wertvollen Vasen, die schlägt der Töpfer besonders hart an, schlägt sie sogar auf den Boden ... die Tauglichkeit seiner Vasen liegt ...

S: Ich habe ein Problem ... warum kommt es immer so früh .. 2 Takt Verschiebung von Text.

J: Dann müssen wir das klären Sylvain, weil das kommt jetzt von Alex, da sind einfach so viele dran beteiligt, ...

*Es bedarf
personelle Aufwand
" wäre am dieser
Stelle zu beheben..*

S: Man muss das klären.

J: Das meine ich ja.

S: Es ist zwei Takt früher ...

J: Wo ist das ...

(Erklärung aus dem Hintergrund)

J: Brauchst du ... aber vielleicht ist es zu weit weg, dann musst du vielleicht einfach näher rücken. Aber dann bring doch den Tisch näher.

S: Es sollte auf jeden Fall kurz – da such dir einen Platz. Nicht zu früh gegeben ... weil alles kommt früher. Und wir sind falsch ...

Dieter: (erzählt etwas von dem Taktzähler ...)

25.8

J: Dann fällt alles aus.

(Taktzähler kann auch mal wegfallen, sich vertun, ...)

J: ähm,

S: Das ist für mich auch ein Problem, wenn der Taktzähler sollte über sein, das ist für mich ein Problem.

J: Deswegen für dich Alex, du musst die Musik lesen. Also und den Monitor möglicher Weise vom Dirigenten abnehmen. Ich weiß nicht, ob der Taktzähler die Orientierung sein dürfte für dich. Für die Texte. Weil ich weiß du warst in Traviata und kommst jetzt erst dazu ... ich glaube, es muss aus der Musik kommen. Wenn das aber ein Problem sein sollte, dann müssen wir das klären, wie wir es anders schaffen. Es wird gut klappen. Es gibt eine Gewöhnungsphase.

27.2

S: Die Schwierigkeit es gibt keinen Puls ... und wenn es kommt ein Tempowechsel, wenn man das nicht merkt sofort es könnte plötzlich ein Takt daneben sein.

J: Genau ... gehen wir ein bisschen auf die Seite, damit Alex den Monitor sehen kann.

S: A propos zum Beispiel das ist ein paar Mal passiert. Passen sie auf Takt 3hundert --- nein 512, 512 es ist

plötzlich ein Tempowechsel über nur ein Tenuto, es ist warum du kommst Wieieiesooo ... 4 ... ok. Wieso hier diese Fehler. Aber man muss noch mal bei den besonders schönen ... ok? 522 ... Ja, es ist da ... Achtung. 60 Tempo.

28.7

Die besonders schöne und wertvollen Vasen die schlägt der Töpfer besonders hart an ... schlägt sie sogar an den Boden ... dass sie zerbrechen. Denn die Tauglichkeit seiner Vasen liegt ihm sehr am Herzen.

Sergio: (Flüstern ...)

J: Ja.

R: Shalom, warum weint ihr.

30.4

J: Nein, das war da ... es ist halt so schwer. Hnnn ... nein, er war zu spät. Das war der Grund. Das kann ja passieren. Der Monitor selber funktioniert.

S: 450 ... 550 pardon. 5 5 0 ... ok? Anfang vom Weinen.

30.9

Shalom warum weint ihr? ... (Mikrofonkruschteln)

33.5

Nach dem gemeinsamen Kleben der Scherben ...

Koloraturen ...

Sie verschwinden hier fort von hier ich will sie hier nicht wieder sehen ...

35.5

J: Die Beamtinnen müssen vielleicht mehr rüber ...

S: Ja, diese ist kurz ... sag mir wo ... Sie verschwinden hier auch von hier. 648 ... Lila ... ok. 3 4 ...

36.5

Sie verschwinden auch von hier ... ich will sie nicht wieder sehen ... Folgen sie mir ...

38.5

J: Vielleicht sollten wir da so ein paar inhaltliche Punkte sammeln, provisorisch ... (Flüstern ... nicht verständlich ... was ja zu den Ideen von Mark passt, der auch gern flüstert oder flüstern lässt)

39.2

J: Ok. Danke schön ... So ... Zum Verhör bitte.

M: Das ist so schwer das irgendwie zusammen zu bündeln, diese Sphären, das tut mir leid, und dann klingt es noch mal anders... Insofern ist es nicht schlecht, als Übung gar nicht schlecht ...

40.2

S: Nehmen sie das nicht so dramatisch. Ich finde wir haben jeden Tag wirklich ein Schritt mehr, es ist unglaublich anstrengend für jeden. Aber es kommt jeder Tag etwas besser. Wirklich. So lange Bogen, es war vor 2 Wochen überhaupt nicht möglich. Bleiben sie positiv. Ich verstehe, wenn wir – es kommt die Müdigkeit und es kommt Haaaa ... aber bitte, ich bin überhaupt nicht unzufrieden, aber wenn du bist unzufrieden, ich bin nicht zufrieden, weil du bist unzufrieden. Gehen sie nicht jetzt in die Depression und in die ... es geht gar nicht so schlecht ... es geht schon gut ... und in nächste Woche, wenn wir mit Orchester sind, es ist alles von Anfang machen ...

41.2

J: Ja, das stimmt auch, also ... es hat auch damit was zu tun, dass wir jetzt einfach ein paar Tage dieses schwerste Bild, oder die schwerste Situation ... das ist das zweite für euch alle ... nicht mehr gemacht haben. Jetzt waren wir schon wieder woanders ... und da wieder anzuknüpfen, weil die letzte Probe war ja wirklich auch szenisch besonders am Freitag Nachmittag – und da sollten wir dann doch anknüpfen, damit wir auch ... ich glaube, es gibt dann wieder einen Halt, wenn man weiß, was man tut, wenn es nicht nur ... das hat man ja gemerkt, beim letzten Mal, also wie ... es wurde ja geradezu organisch das Ganze.

Motivations Rede
von Sylvain!
SEHR SEHR

Von dem, was ihr gemacht habt. Vielleicht bevor wir da einsteigen, dass wir noch ein paar Punkte noch mal nennen, die wir so Stationen, die wir da schon hatten, damit das jetzt nicht noch mal so aus der Tiefe des Raumes hochgeholt werden muss. Dass ihr es vielleicht ein bisschen präsenter habt. Kannst du ja ein paar Dinge dazu sagen. Wirklich nur so grob die Stationen. So ab Auseinander ... würde ich auch sagen, dass wir da einsteigen.

42.6

RA: Auseinander ... dann kommen die Hilferufe ... ja hier Hilfe ... dann kommt dieser 526 wie haltlos sie meint einen anderen. Es kommt das Blut.

J: Ja, die Umarmung, das war ja so das, wo wir gesagt haben, kann später sein, kann da waren wir ja gerade an dem Punkt, so ein bisschen eine andere Art des sich Kümmerns, um ihn – es ist nicht mehr so ... ich sag es nur zur Erinnerung einfach noch mal.

Die Rekapitulation

RA: Ja genau, dieses Blut kannst du dann auch dem Polizisten zeigen. Dann beginnt die Geschichte, es gibt einen Töpfer ... der viele verschiedene Vasen herstellt, da auch die merkliche Begeisterung der Beamtinnen – die sind fasziniert ... da muss sie schon ganz an ihm dran sein. Um die Tauglichkeit seiner Gefäße zu prüfen klopft er auf sie ... Da muss Johannes sich sagen, bist du das Gefäß, klopft du auf ihn, schwingt in ihm mit. Der Herzschlag. Dann Maria, dann hast du dich gesetzt hier, auch zuerst vom Polizisten das Blut ... an dem Klang, wie sie beschaffen sind ... für das einander halten, dieses Anstrahlen. Das Hinwenden zu ihm. Dem Namen nach sind sie tot, Matthias, du bist da bei der Wende, hast du dich schon wieder hingesetzt. Dem Namen nach sind sie tot, dass du das ganz konkret aus Wikipedia herausnimmst. Dabei dann die Beamtinnen das A das O, dass ihr da in etwas Schwärmerisches hinein kommt, ganz fasziniert seid von dieser mystischen Welt. Auch einander das

*Man könnte daran denken,
das alternierend gut zu schneiden.*

irgendwie sagt. Dann Maria aus welchem Grund – also dass du dann auch dem Polizisten good vibes schickst. Also ... aber das können sie doch nicht machen, dann seid ihr beide so zusammen aufgestanden, und es gibt so eine Art Hochzeitsbild. Matthias du bist dann hin mit dem Buch ... Hast dich dann über den Tisch gelehnt, hast ihm dann: Eine letzte Reise können wir ihnen ... Buch.

45.5

J: Da wollte ich auch noch was sagen. Dieses: Ihre letzte Reise ... das wollte ich vorhin sagen, als wir das gemacht haben, dass ... gestalte das wirklich wie ein Figur. Schauspielerisch. Gar nicht so auf den Sinn gehend, ihre letzte Reise können wir ihnen nicht verbieten. Also du kannst auch Zäsuren dazwischen machen. Du musst es gar nicht so durchsprechen. Lieber dann noch ein bisschen dagegen gehen, weil der Satz, das sind so simple Sätze. Wir würden uns jedoch sehr freuen, wenn sie diese nicht an unserem Flughafen ... aus so einem Chefbeamten mach da ruhig noch so ein bisschen suche noch das Unterholz da drinnen. Dass es nicht so einfach wird, wie man einem Fremden so etwas sagt. Nach all dem, was schon passiert ist.

46.7

RA: Genau, die Beamtinnen empören sich dann auch über den Polizisten. Also distanzieren sich auch. Da nehmt ihr - geht ihr wirklich wieder ein bisschen weg. Da in Richtung dieser Tür. Johannes ist davon auch angegriffen, zeigt aber seinen Schmerz nicht. Und das spürt ihr auch, diese Angegriffenheit. Zeigt dann auch Mitgefühl für Johannes. Hier ist der Ursprung bis zu ... Matthias hat ... da müssen wir jetzt schauen, da stehen jetzt die Ständer, Matthias hat sich dann normaler Weise dann dahinten in diese Öffnung hineingezogen.

Psychologie wird
geschult.

J: Also die Notenpulte werden da sein. Für das letzte Bild.

RA: So, dann ist das Weinen – weil ihr ja dann an der Tür. Shalom, warum weint ihr. Andre dann bist du zu ihnen hoch. Das Zerschneiden der Gefäße ist nicht die Zerstörung ... du müsstest noch schauen, wie du dich dann löst, hier zu einem Hochzeitsbild auf die Bank ... diesen Übergang.

S: Warum weinst du ...

Be: Ich weine nicht.

RA: Dann kommen die Rufe Woher Wohin ... also dass das auch aus deiner Hilflosigkeit heraus, du willst etwas verstehen wollen. Es sind Fragen an die Welt. ... So dann: An denen früher die verhüllten Mängel gewesen sind ... dann steigt du schön langsam ab von den Bänken. Nach dem gemeinsamen Kleben der Scherben ... steigst hoch ... können wir einen höheren Zustand erreichen ... dann kommt der Kuss. Oder die Umarmung ... die Übersprungshandlung. Wobei ihr euch dann irritiert abwenden könnt. Matthias dann mit deinem ZAICHEN ... mit diesem letzten NNNN bist du dann auch hoch wieder, hast dir auch schon das Buch genommen, wieder geholt ... sie verschwinden auch von hier ... Ich will sie nie wieder sehen und auf hen hast du sie dann Richtung Beamtinnen weggeschleudert.

M: Maria?

RA: Genau.

Maria: Du hast mich geschleudert.

RA: Also weggedrängt. Ja. Dann kommt auch wieder das Buch ...

J: Schleudertrauma, du weißt das nicht.

RA: Du gibst dem Johannes wieder das Buch zurück.

M: Genau, das Buch ...

RA: Johannes du hast das Buch dann gleich an dein Herz gedrückt ... bitte folgen sie uns ... dann sind die Beamtinnen hier rüber. Nach bitte folgen sie uns. Zu

Badger'solk

der Schalttafel. Dann nimmst du das Buch von seinem Herz – und hältst das den Polizisten hin. Und dann nimmst du das Buch noch zuerst soll ichs nehmen soll ichs nicht. Mit deiner blllll (Arie) – und gehst dann schön langsam rüber. Zu den Beamten. Verständigung mit dem Buch, ihr beschäftigt euch mit dem Buch – und dann habt ihr eine Verhandlung über diesen Schalter. Und dann ist das Terzett sozusagen. Ja ...
48.5

J: Ja wobei das mit der Tafel, das machen wir nicht mehr, weil das löst ihr nicht mehr aus, weil wir das nachdem wir jetzt wissen, dass das nicht geht, also das fängt nicht an zu fahren, bevor die Szene nicht zu Ende ist. D.h. das wird dann unabhängig von irgend einem Knopf fahren. Und das müssen wir jetzt noch klären mit dem Abgang, ob also ihr geht, ihr bleibt nicht hier stehen, und habt dann die Stufe, das wissen wir ja, sondern ihr kommt, wie wir gestern abend gesehen haben, zum dritten Bild dann von der Seite rein. D.h. ihr geht entweder auch ab, mit denen oder ihr geht dann noch mal runter, und geht da raus.

(Scherze ...)

Abgang müssen wir noch sehen. Ich kann mir auch vorstellen, dass ihr alle da durch die Tür geht.

Folgen sie mir ...

Ok. Jetzt probieren wir einfach mal ... Dankeschön.

Beamt: Darf ich kurz nur fragen ... wie ist das bei den anderen ...

J: Wo ist das Seite ...

B: Takt ...

J: Ach so – ich weiß wo du meinst ...

B: 541 ...

J: Ne ... Du meinst 412 oder ...

B: Genau ...

(Da haben Koro und ich diese Koloraturen ... Da standen wir schon oben und Matthias war wieder am Computer ... kann das sein ...)

RA: Der stand noch unten.

B: Da schwärmen wir aber noch nicht so richtig ...

RA: So dazwischen ... jaja ...

B: Ok.

51.2

J: Also ... Hallo ... Ich glaube von dort ...

Auseinander ...

Alex: Wo wir musikalisch auch begonnen haben.

S: 409 ... Wo wir haben angefangen ein Takt davor ...

J: Moment ...

RA: Noch nicht – jetzt kommen erst diese Hilferufe noch ... ok.

S: Ok – gut ...

54.0

M: Auseinander ...

„Hilferufe?“

54.7

J: Gut ... (tuschtelt mit RA)

J: Ok. Wir müssen gerade noch mal ... also da ist sehr schön. Ich glaube wichtig ist für die ganze Geschichte, mit diesem Herz und der Wunde und Atemwunde und Wunder und so weiter, das Blut, was du dann in der Hand hast, wenn du das wirklich zeigst, wenn du da vor kommst und ihm zeigst und dann könnt ihr das auch sehen. Das ist ein ... und dann kannst irgendwie abwischen, weil du kein Problem damit hast, aber den Moment müssen wir irgendwie sehen.

M: Welcher Moment ist das ...

J: Ja, wenn sie dann zu dir kommt. Du wirst es dann schon ...

M: (Nachfrage)...

J: Ne – nein nein nein wenn du raus kommst, dann siehst du, dann guckst du ... jetzt willst du das vielleicht auch noch ein bisschen sehen, ja ... sogar noch ein bisschen offener ... ja ein bisschen – und jetzt willst du es ihm zeigen. Guck mal ... guck mal ... und dann ... so und dann kannst du dich da hinsetzen und

Rudgerichte

so ... und dann genau sowas. Ganz organisch. Also es muss jetzt garnicht es ist eh ausgestellt, so in der Szene ... aber sowas, wie du es jetzt gemacht hast.

57.5

J: Bitte gerne ... Matthias das ist gut, die Art und Weise wie du da reagierst, wenn es so ganz normale Tempi auch mal gibt, also so was schnelleres, wie du da hingesagt hast, sowas ist sehr gut.

58.0

Auseinander (Hilferufe?)

J: Lachen ...

S: Noch mal ... ok.

Auseinander Hilferufe ...

Sergio – ohnmächtig getäuscht ...

J: So jetzt guck schon wieder zu ihm ... sie meint einen anderen.

Sergio: Sie Eckel oder so etwas ..

J: Nein, sie hat kein Problem mit dem Blut ...

61.8

S: Lai

M: Lai ...

Ich verbiete ihnen die Einreise ...

J: (Nicht verständlich ... nicht verstehen ..

Einen grundlosen Grund ...

62.5

W: Ok. Wir werden gleich noch ein bisschen zurück ... es war früher jetzt ... vor ihr kann es später sein ... du kannst ihn ja noch länger halten. Also dann war das vielleicht gemeint ...

RA: Haltlos sie meint einen anderen ... und dann das Blut ...

J: Nene, da warst du jetzt schon so ... da warst du da, deswegen war das jetzt so ein bisschen. Stimmt. Das macht auch mehr Sinn, wenn er dann da ist, und so ... du kannst du musst das einfach nicht so früh spielen ... das ist kein Problem. Als du das das erste Mal gemacht

hast ... war es der Schmerz, den er hatte. Aber das wird jetzt eh länger, wenn Maria länger da ist. Dann auch, auch wenn wir das ein bisschen verschieben ... Sie meint einen anderen ... dass – also wenn er das sagt, also das der Subtext für dich: Ich weiß aber schon, wer du bist. Du bist Jesus in einer anderen Inkarnation². So ... also wirklich im ... und dann mit dem Blut, also dass du ... das wird alles ein bisschen versetzter sein, aber das zeigen, aber ganz praktisch, so wie mit der Mandarine ... oder so ... das ist kein Problem mit dem ... und dann ist es auch vorbei ... aber das ist jetzt. Dann danach Einander halten ... Das war so schön beim letzten Mal, du hast so gestrahlt. Bei allem Singen, dieses Anhimmeln, Schwärmen, das ist da ganz wichtig. Jetzt wo du weißt, wer er ist. Was für ein Heiliger möglicher Weise. Oder so etwas. Bei Euch, wenn ihr da zurück geht, guckt mal dass ihr nicht zu ihr seid jetzt so nebeneinander zurück und dann sieht man dich nicht. Ich würde sagen, geh du, und dann gehst du leicht versetzt, also so etwas ... Dieses AUS ... da kannst du sogar also und darum finde ich das ganz toll jetzt da mit diesem AUSEINANDER, was du da machst, und wenn es diese Art von unterdrückter Gew ... Aggression hat, das kann auch da so ... ja. Die Energien sprengen hier alles. Aber auch ... ja ... also benutz das und auch nachher DEM NAMEN NACH SIND SIE TOT ... also grad weil es geflüstert ist. Du kannst auch gern ein bisschen mehr Stimme stimme geben .. das ist ganz wichtig. Dass wir das Verstehen. SIND SIE TOT ...

M: (Macht es vor)
J: Lachen .. jaja absolut
M: Warum nicht.

Jesus

Ein Heiliger ... !

² Das fiel ihm schon schwer, das auszusprechen. Immer die Angst, dass es zu Heilig werden könnte.

J: Wenn du es so in den Körper nimmst, auch in die Sprache. Dann ist es gut. Das gibt dann auch eine Figur. Darüber. Nicht ganz zurück vielleicht ...

RA: Dann vielleicht vom Blut ... direkt in ...

J: Ok.

67.2

RA: 426

J: (lachen) Nene – eben nicht. Da siehst du es zuerst. Bis dahin bist du mit ihm und kümmerst dich und kannst ihn streicheln. Genau.

28.3

Du meinst einen anderen ...

Sergio: Sie hat die Hand bewegt ...

ES GIBT EINEN TÖPFER ... UM DIE
TAUGLICHKEIT

70.0

RA: Eine andere Haltung der Beamtinnen ..

J: Zueinander war jetzt zu ...

EINEN GRUNDLOSEN GRUND ...

J: Lachen

ICH HABE EIN LEBEN LANG AUF DIESE REISE
GEWARTET ...

11.17

J: Ok. Ich muss da unterbrechen ... Dankeschön.

Dankeschön ... Da ist das A und das O – das ist doch hier. Also für euch – ihr müsst ein bisschen mehr miteinander – Kora du musst dich dann auch umdrehen und das A und das O – und dann wieder zu ihm. Also du musst das mitspielen. Das ist ein ... das ist kein normaler Verbrecher. Das ist kein auch Spinner, das ist ein Heiliger. Oder so was. Das muss man aus euch heraus verstehen. Und wenn ihr seht, wie der euer Chef nicht klar kommt, wir wissen auch nicht, wie wir damit umgehen. Also seid da bei allem Getragenen, was ihr singt, versucht irgendwie noch normal zu bleiben. Das ist nicht nur Staunen, Staunen, man staunt, aber geerdet bleiben. Man kann da noch

einfach vielleicht ... ein: Ich weiß auch nicht was das ist ... einfach weg, aber ihr müsst es miteinander versuchen zu spielen. Dann das ist ganz toll. Diese Sprachschwierigkeiten, wenn du das so in den Körper nimmst, das ist sehr sehr gut ... ich meine du warst dann – du saßest da, weil das macht es so viel offener für die ganze ... gerade wenn Matthias dann da steht. Sonst verschwindest du ganz – direkt wenn du zurück gehst, ja, einfach da ... und jetzt noch mal wegen des Blutes. Versuche ein bisschen mit der Hand zu spielen, dass das nicht zu steif bleibt. Also, so dass es guck mal ... Das ist das Blut Christi. Oder so ... das müsste wirklich

Das ist das
Blut Christi
Er ist es wirklich!

Claudia: Soll ich wirklich das zeigen ...

J: Ja, aber es wird dann – aber wir verstehens zu wenig, denn also ... also es könnte (macht vor) ja ... ja (staunen) ... da da ... **er ist es**. Und das kannst du dann wirklich .. so guckt mal ... so gewöhnlich und dann ... und dann gehst du wieder zurück zu ihm. Dahin dann ... (lachen) ... Ich glaube wir sollten es gerade noch mal von der ... WIE HALTLOS ... genau da.

75.5

J: Nochmals WIE HALTLOS ...

S: 426

Johannes: WIE HALTLOS ...

J: (Lachen) ... Das ist wie im Fußball: Freispielen und Lücken lassen³.

77.4

S: jajajajaja

(Insgesamt glaube ich die Töpfergeschichte)

M: Aus ...

J: Klang ... und hört am Klang, wie sie beschaffen sind.

³ Der Satz muss in den Film ...

78.4

J: Eine Liebeserklärung für ihn ... Niederknien.

M: Dem Namen nach sind sie tot, aber sie leben. Ich verbiete ihnen die Einreise ... einen grundlosen Grund

...

11.23.45

J: Kora mehr zu Gigi gucken – nein, gucken ... Ja.

Mehr so spielen ...

Joh: Aber das können sie doch nicht ... ein Leben lang habe ich auf diese Reise gewartet. Die letzte Reise will ich ihnen nicht verbieten. Wir würden uns sehr freuen, wenn sie sie nicht auf unserem Flughafen antreten würden.

S: Becken crescendo kommt die Klarinette

Sergio flüstert etwas ...

J: jaja, das ist klar.

80.0

Joh: Der Ursprung jeder Stimme ... der Mund des verschwiegenen Schweigens ... die besonders wertvollen Vasen schlägt er besonders hart, schläft sie sogar auf den Boden, dass sie zerbrechen ...

81.6

J: Gigi bleib stehen.

Joh: GUTE FORM GESCHAFFEN HAT PERFEKT GELUNGEN

J: Matthias setz dich da mal hin ... auf die Stufe ... Stufe vielleicht.

S: Jetzt kommt. Eins zwei drei ...

SHALOM WARUM WEINT IHR ... WOHER
WOHIN VON WEM UND SO WEITER ...

*Beim Weinen
dürfen die nicht
traurig sein, sondern
lachen!*

83.5

J: Ich glaube, wenn die weinen, dürfen die nicht traurig
sein, sondern strahlen, glaube ich.

Das ist sehr gut ...

Ja, das ist besser ...

(Lachen)

BEIM GEMEINSAMEN KLEBEN DER SCHERBEN

...

85.1

(Lachen)

SIE VERSCHWINDEN AUCH VON HIER ICH
VERBIETE IHNEN ICH MÖCHTE SIE HIER
NICHT WIEDER SEHEN ...

J: Den wollen wir dahin schupsen vielleicht ... und
dann

11.31.04

J: Ok. Ich muss hier gerade mal unterbrechen ... Ja,
das war alles nicht schlecht. Dieses Strahlen,
Schwärmen von da unten .. das war ganz toll. Auch
wie du das aufgenommen hast, und dich etwas ergänzt.
Und ich glaube, ihr müsst in einer Umarmung bleiben.
Auch für deinen Satz dann, Seelen vereinen ... da
muss gar nichts mehr passieren. Der Kuss, das ist so
schön, Initiative müsste von dir kommen, er ist fast ein
bisschen überrumpelt, aber dann ist es schön und bleibt
in der Seele und im Körper vereint. Bei dem ich gehe
noch mal zurück für den Einstieg mit dem Blut. Du

müsstest das nicht nur so spielen, sondern auch immer wieder auf ihn --- es ist wie eine heilige Wunde ... Du siehst ihn noch mal anders. Du fandest ihn schon besonders, aber jetzt ... es wird immer sicherer auch musikalisch ... sondern auch das Staunen, sondern dass du da ein bisschen, dass es gar nicht so heilig sein muss, sondern das Staunen, so wie du es auch sonst machst, sondern der innere Rhythmus, so auch in der dritten Situation, dass du mal aufstehst, zu ihm hingehst, dass du in der Figur drinnen bist, auch in solchen Momenten. Das hat immer mit der Überwältigung zu tun, mit dem Geben, Schenken, Staunen, das ist der tollste Guru hier. Auf den habe ich gewartet. Und dafür bin ich ins Land gereist. Zufälle gibt es nicht im Leben, Und dieser Verhörraum muss genau davon angefüllt sein. Dieses AUS ... den Abschluss davon, weil du in den Computer guckst, das ist alles ein Scheiß, was da drin steht, das bringt mich nicht weiter⁴ Das kann fast noch körperlich größer werden. Bei euch, das ist ganz gut, ihr könnt ein bisschen früher schon weg. Da nicht mehr knien – sondern es ist einfacher, wenn ihr das so zueinander spielt, und ...

Kora: Also mehr ein Spiel zwischen uns ... darüber spüre ich das Stauen besser. Könnt ihr euch mehr verständigen, je mehr ihr da drüben seid, also erst mal Gigi da drüben, dann kannst du noch, bist du noch da, und dann könnt ihr euch so verständigen – und dann kommst du auch irgendwann rüber, den Moment finden wir noch.

11.35.15

Dann Matthias – ihr letzte Reise – das wollte ich noch sagen – können wir ihnen nicht verbieten. Also nicht die Komik einer Figur zeigen, sondern die Komik entsteht durch die tragische Überforderung. Weniger

Es muss nicht so heilig sein!

Stilles Satz!

⁴ AKG Mitte rumpelt, offenbar schlägt das Dirigentenpult gegen das Kabel ... wozu hatten wir jemanden, der die Aufnahme mithörte – wenn er (sie) nicht hörte-!

den Zeigefinger zeigen, sondern einfach ... noch mal den Satz: Wir würden uns sehr freuen, wenn sie ... du kannst es auch --- abgehacker reden, wie der vorhin schon geredet hat, also mit Pausen, ... wie soll ich diesen Satz, wie soll ich diese letzte Reise ... können wir auch mit diesem Wissen, du kannst fast ein bisschen ... wenn sie meinen hier sterben zu müssen, dann bitte schön ... du kannst fast so bisschen den Humor hinter oder die Ironie oder den Zynismus hinter der letzten Reise ... the last trip please ... das ist nicht in meiner Verantwortung. Das müsste fast so wie ein jüdischer Witz sein. Sorry, das ist dein Problem. Auch das andere: Wäre aber schon nett, wenn sie nicht unbedingt hier sterben würden.

11.37

Und dann bei der Buchübergabe, das ist viel besser, wenn du da so sitzt, dass das vielleicht nicht so heftig ist, sondern dass du es ihm so gibst, ... ne, wenn du es ihm so ans Herz, dass du es ihm so gibst, und ihm so ein bisschen die Hände drückst. Dass es noch ein bisschen mehr bedeutet. Das war sehr schön mit dem Weinen, auch wie du das wahrgenommen hast. Da habe ich dir gesagt, vielleicht sitzen, da drinnen in dieser Nische. Möglicher Weise ist der Platz gar nicht, da müssen wir vielleicht noch mal sehen ... und es könnte auch dann so etwas, dass du ... ich fand das ja schön, wie du den gesamten Schmerz über die ... eine unvereinbare Geschichte, nicht nur diese, sondern der letzten 2000 Jahre, und der letzten 70 Jahre, kommt ein Deutscher wieder, kommt ein Deutscher in dieses Land, was bringt der mit – eine bestimmte Abwehr, und er ist aber anders. Dass er das alles nicht so recht auf die Reihe kriegt, und dass du da wirklich auch irgendwie Kopf schüttelnd mit einem Schmerz da sitzen könntest, während des Weinens. Alles andere haben wir dann schon gesagt, über den Kuss, und so ... ich fand das wirklich ganz toll, mit dem Kuss und

Eine unvereinbare
Geschichte der
letzten 2000 Jahre

dem Strahlen. Und auch bei dir, wie du da die Initiative genommen hast, während die irgendwie ausgeknockt waren. A propos – jetzt machen wir Pause.

So Pause ..

11.41.40

Gespräch mit Patrick

Scheiß Werbung für Coca Cola.

U: Was hat es mit dieser Töpfergeschichte auf sich ... wo hast du die her ...

P: Das ist eines der zentralen kabbalistischen Gleichnisse ... da geht es um das Zerbrechend der Gefäße, die findet man im Sohar und an verschiedenen Stellen immer wieder anders erzählt, kabbala heißt ja eigentlich nichts anderes als Weitergabe. Und so haben wir uns in dem Stück auch erlaubt, einige dieser kabbalisten Geschichten weiterzugeben ... weiter zu erzählen ...

U: Ich muss dich leider unterbrechen ... weil ich hier noch ein Schärfeproblem hatte. Was hat es mit dieser Topfgeschichte auf sich.

P: Es handelt sich dabei um eines der zentralen kabbalistischen Gleichnisse. Es geht da um das Zerbrechen der Gefäße. Und Kabbala heißt ja zunächst nichts anderes als Weitergabe. Und so haben wir uns erlaubt in diesem Stück einige der Geschichten, die man zum Beispiel im Sohar (`?) findet, weiter zu geben.

U: Kannst du etwas über die Bedeutung sagen – es geht nicht einfach nur um einen Topf.

P: Nö, es geht letztlich um das Thema von Ganzheit, um das Verhältnis von individuellem und Ganzem. Und das Verhältnis des Individuum und der Gemeinschaft.

U: Und warum hast du die Geschichte da eingefügt.

P: Dieser Johannes ist ja auch eine gebrochene Gestalt, eine Gestalt, die schon mal wieder zusammengeklebt worden ist. Deswegen vielleicht.

U: Johannes wurde zusammen geklebt.

P: Naja, er sagt von sich, er trägt ein fremdes Herzen in seiner Brust. Und kann deswegen sein, weil jemand anders nicht mehr ist. Vielleicht ist es ein kleiner Hinweis darauf, dass dieses Stück aus verschiedenen Geschichten zusammengeklebt ist. Aus verschiedenen Fragmenten. Aber natürlich in der Situation kommt es deswegen vor, weil dieser Johannes, der spürt hier gerade seinen Traum in die Brüche gehen. Und er tröstet sich gewisser Maßen, um da man mindestens einmal gebrochen werden muss, um danach wieder in neuem Zustand, im geklebten Zustand zu einer anderen Form von Einheit zu finden.

U: Jetzt noch eine ganz andere Frage. Ihr habt hier inzwischen eine ganz Armada von Leute sitzen, die irgendwelche Knöpfe drücken. Könntest du kurz schildern, was hier alles an Bildschirmen beliefert mit Informationen, das ist ungewöhnlich.

P: Was hier zunächst hier so augenzwinkernd gesagt wurde, ein metaphysisches Abenteuer oder technische Angelegenheit, das erweist sich jetzt zunehmend als wahrer, als wir es überhaupt gedacht hätten. Dieses Stück ist eine ganz schöne technische Angelegenheit, nicht nur für die Sänger, die alles technisch lernen müssen, sondern wir müssen, damit sie irgendeine Chance haben, hier auch frei auf der Szene zu agieren, einiges an technischen Hilfsmitteln bereit stellen.

Deswegen sitzen hier direkt links neben mir der Teleprompter, wie wir es jetzt genannt haben, also das heißt, mein Kollege Johannes Schott, der projiziert jetzt hier die Noten auf Bildschirme, die dann von den Sängern abgelesen werden können. Das sind dann sozusagen Spickzettel wenn man so will. Die ersetzen

*Deutung der
Töpfergeschichte*

Technisches Setup

hier den Souffleur ... dann links daneben sitzt der Taktzähler, der Taktzähler ist eine zentrale Figur, denn er ist so eine Art Korrelations- und Schaltstelle sowohl für die Sänger als Orientierung auf der Bühne, für die Musiker im Graben, für den Chor ganz wichtig, aber auch die Elektronik hängt da dran. Da werden die patches mit fortgeschaltet. Und ja, wir haben heute schon festgestellt, wir müssen darauf achten, dass wir uns nicht zu sehr daran halten. Weil da kann natürlich auch eine ganze Menge schief gehen, wenn dieser Mann sich einmal verklickt, dann könnte es passieren, dass alle draußen sind. Und eine Reihe dahinter sitzt unser Souffleur, Alexandro Petria, der hier eine ganz zentrale Aufgabe auch hat, er gibt wirklich die Einsätze für den Schauspieler André Jung, weil auch Sylvain Cambreling hat nur zwei Hände, sieht oft aus, als hätte er mehr, aber wir haben jetzt einen Weg gefunden, wie unser Souffleur dem Johannes tatsächlich die Einsätze ins Ohr flüstern kann. Das ist so im Groben unser kleines technisches Setup, wo wir uns hier alle durchwechseln und jeder Angst hat, dass er mal auf dem Scheudersitz des Taktzählers landet.
U: Danke Dir.

Nach der Pause ca. 12.00 Uhr

12.06.59

J: Das müssen wir dann im Original dann sehen, weil das spielen doch eigentlich mehr als zwei ... vier ...

RA: Wir können 550 ... Shalom.

J: Ja, ganz toll – so kriegen wir die Krise ... wir müssen da halt dann rüber ...

(ab jetzt mit Bild)

Weiß ich nicht, ob ich schon kann, aber ich werde mich bemühen. Übrigens, weil du da nicht dabei sein wirst, bei der Requiistenbesprechung schätze ich mal. Das Buch von Johannes, das darf nicht schwarz sein, weil dann ... oder es muss das Buch eines schreibenden Autors sein. Das sieht aus wie eine Bibel, und es sieht aus ... es muss ein Heft sein ... alles gut ... sehr gut sogar.

Joh: Anfang von Shalom. ...

550

Joh.: Shalom ... shalom, warum weint ihr ...

12.10.30

S: Ok. das können wir noch mal klären ... für den Neuanfang ich präpariere das – mit dem Signal beide Hände, das ist für Orchester auch. Ok. Gigi – ich mache eine große Geste mit beide Hände, und die Takt danach, das ist wo. Weil das Orchester braucht auch diese Signal. Nun – können wir noch mal.

J: Ja gerne ...

Shalom warum weint ihr ... der Zerbrechen der Gefäße ist nicht ihre Zerstörung ... warum weshalb wohin ... in einer Seele vereint ... sie verschwinden auch von hier ...

12.15.45

J: Ok, stopp ... Matthias, schups mal die Maria in die andere Richtung. ... (Lachen) genau auseinander ... aber nicht in den Orchestergraben, bis zur roten Linie darfst du. Und dann, wo wir jetzt schon unterbrochen haben. André das ist sehr schön, dass du den Polizisten wahrnimmst, wenn du da rüber gehst, und auch euer Weinen, und wie ihr euch verhalten habt, das fand ich alles schön. Dann Detail, das fand ich vorhin schöner, dass du mit den Beamtinnen bist, und erst, wenn Maria sich einklinkt in deinen Satz ergänzt, dass du sie dann erst wahrnimmst. Das ist nicht so wichtig, aber das war

sehr schön. Was war das ... ja, und dann bei dir Claudia. Können wir einen viel höheren und stärkeren Zustand erreichen. Das kannst du ja, weil du da in einen Monitor geguckt hast, ne ... ja eben. Guck ihn einfach an. Davor hast du es gemacht, ja wirklich strahlend. Du hast die Lösung für alles. Und dann Matthias, das ist sehr schön, wie du das aus dem Buch liest, du kannst auch blättern, also das sind die Schriften von Reuchlin, alles womit der sich befasst hat, Kabbala, hebräisches-deutsches Wörterbuch und viele andere humanistische Gedanken, die du da drin findest, und da müsstest du es aber irgendwann einmal (schlägt es zu) genau, bevor du gehst, bevor du da genau ... also dass du schon bevor du den Satz sagst: Sie verschwinden ... auch von ihr. Dass du vorher schon aufmerksam machst, jetzt reicht es irgendwie. Wir sind ja völlig aus dem Lot. Ich komme ja in meiner Arbeit nicht mehr nach.

RA: Ok. Dann Takt 640.

J: In der Umarmung.

RA: 640

M: En en ... sie verschwinden auch von hier ... ich will sie nicht wieder sehen ... Ennn ...

B: Bitte folgen sie uns ...

12.20.40

J: Ok. Dankeschön. Ich würde das gerne das ändern ... ihr macht ... also: sie geht jetzt weg. So weit wie möglich. Genau ... bitte folgen sie uns. Tür auf – das spielt ihr hier. Und du gibst ihm das Buch und gehst dann auch da rüber. Ihr wartet ... und dann kann man das noch weiter entwickeln, zwischen euch. Das Buch ... du hast es jetzt ihm gegeben. Und dann irgendwann nimmst du das dann ... und schenkst es ihm zurück.

Claudia: Das würde ich machen, bevor er losgeht.

J: Nein, du hast da ja viel Zeit. Das kannst du ja ... das musst du gar nicht, du bleibst dann da stehen. Und dann kannst du vielleicht ...

Clau: Soll er herkommen ...

J: Dass er kommt. Ja. Und dann ... ihr habt ja viel Zeit. Ihr könnt ... (Tanzen) und dann kannst du ja das Buch – du machst ihm ein Versöhnungsgeschenk. Du kannst da rüber gehen – du hast alle Zeit der Welt.

Claudia: Ich frage mich nur, ob diese Aufwärtsläufe irgendeine Motivation haben, so eine aufgestaute Wut irgendwie ...

S: Kann ich da nur daran erinnern. Wir haben einmal in der musikalische Probe gemacht. Diese A ... das ist das A von Anfang. Und das ist immer wieder anfangen. Wieder ... und wir machen von Piano ... wenn man könnte das auch nützen ... weil für die Wieder und wieder anfangen wieder anfangen ... Es ist das A von Anfangen. Da könnt ihr genauso wie ihr da jetzt steht.

(Proben des A)

J: Dann nimm ruhig mal das Buch. So ... und dann könnt ihr das über das Buch weiter machen. Und ihr könnt dann so nach und nach nachkommen ... du kannst ...

Claudia: Wir singen dann ja auch etwas gemeinsam.

J: Ganz am Schluss als Versöhnung.

M: Und dann ist das Buch da ... da ist Platz.

J: Absolut.

M: Acht Takte mit Fermate und so ...

RA: Dann fangen wir noch mal 640 an ...

12.25.10

J: Nur noch mal inhaltlich. Matthias, wenn du sie das Buch bringst, dann willst du das erst mal nicht annehmen. Und für euch, dass es da so eine Art Hilfe gibt. Ein Dialog. Das ist jetzt so eine Art

Versöhnungsgeschenk. Das kannst du schon annehmen.

M: En nnn ... Sie verschwinden auch von hier ... Ich will sie .. nicht ... wieder sehen ...

Kamera auf Jossi und Sergio ...

12.27.02

J: Ok ... ok ...

S: Du hast die erste schon nicht gemacht ...

J: Das Buch sie nimmt das dann von dir ...

S: Ein Takt zu spät ...

J: Ihr habt viel viel Zeit ... wir gehen doch jetzt nicht ... er kommt dann zu dir. Du hast ihn ja schon eingeladen ... das ist dein Buch ... Du hast viel viel Zeit. Vermutlich wirst du so nicht stehen können, weil dann sehen wir dich nicht. Ihr wart vorhin ... ihr müsst euch nicht so anlehnen ... ein bisschen mehr ... und dein: Wir möchten sie hier nicht mehr sehen fort von hier ... das geht alles auf sie. Auch wenn du sie schon getrennt hast, dass du erst mal bei dir bleibst. Mit dem Buch, da ist viel Zeit. Nochmals gleich die selbe Stelle.

12.28.17

S: Endlich – es gibt eine C-Dur in dem Takt davor. In dem Takt davor ... re mi ... welcher Takt ist das ... 640 ... das D von Klarinett und das E von Englisch Horn. Di do ... es gibt ein C-Dur. Auch C-Dur existiert. Aber es gibt ein C-Dur Akkord bevor Da di (Mark im Hintergrund hebt die Hände). ...

J: ... oder Leder, tatsächlich etwas aus der Renaissance ...

S: Das erste Mal, dass wir das hören. Aber es gibt einen C-Dur Akkord bevor Jabiiiiii ...

J: Wenn es so wäre, wenn es wie aus der Zeit wäre.

S: Machen wir die Stelle davor ... für diese C-Dur
Akkord. Es heißt 639 ... das ist schon da ...

12.30.00

En ... (von der Kamera eher chaotisch)

12.31.10

J: wir unterbrechen noch mal kurz ...

S: Schade ... es war wunderbar ...

J: Es war ganz toll. Das war alles gut, diese ganze
Situation ... dieses Aaaaa ... Vielleicht zu den
Beamtinnen, wie wenn du sie auffordern würdest. Und
André du kannst das Buch dann auch einstecken. Erst
mal ... und dann gehst du so ... und dann Matthias
noch ein Detail, was schön wäre ... damit sie ein
Druck spüren, ihr müsst hier jetzt spüren. Ok. Selbe
Stelle noch mal – aber es war sehr schön. Auch
Claudia, wo ihr dann aufgelöst habt. Auflösungen sind
immer gut.

M: Erlösungen oder Auflösungen ...

S: Lösungen oder Erlösungen ... ein Takt davor ...
somewhere exactly. Alors ein Takt davor ...

12.33.10

En en

Bild auf Andre ... (jetzt nur von P200)

12.35.00

S: dadadidaadaa das passiert im Bass ...

P200 von eher weit hinten ... gesamte Mannschaft im
Bild ...

(Jetzt wieder beide Kameras an)

12.36.10

J: Ok. Ich fand das sehr schön am Anfang, wie die da so haaaaaa so den ganzen Brass, wie sie sich so hineinsteigern ... das haben wir jetzt hingekriegt. Wir haben sie wieder im Griff. Das müsste mehr miteinander sein. Und dann gucken. (Zu Claudia) Ich fand den Moment nicht schlecht. Andre du müsstest dann – also das Buch einstecken, dann holst du es raus. Den Moment fand ich gut, nur du willst das nicht. Dass daraus ein größere Geschichte wird. Dass es vorbereitet ist, dass du es dann hast ... ein Streit muss es nicht sein, aber ...

(Claudia lehnt sich an Andre – und zieht ihm dann das Buch aus der Tasche)

Und dann kannst du ihm andeuten, ich will das ihm als Versöhnung geben. Und dann nein du willst das nicht ... ja, nimmst ihr ruhig weg. Und dann gibst du ihm das – und dann kommt auch musikalisch die Versöhnung. Ne – du gibst es ihm. Und dann könntest du wieder zu ihm hin.

12.39.10

J: Können wir das gerade mal machen, diesen Schluss. Selbe Stelle noch mal ... Matthias du kannst das, wenn du sie wegschiebst, du kannst das auch ein bisschen ... das war jetzt schon getrennter ... du kannst schon früh handgreiflich werden. Nicht zu früh zu nah ... so genau ab da machen wir es noch mal ...

12.40.12

RA: 640 noch einmal

S: 639

J: Und wenn ihr dann das Buch – also das Geschenk, was du ihm machst, das muss gar nicht so ein offenes sein – sondern einfach ...

Sergio: gib ihm das Buch – es geht nicht darum, dass sie darin lesen, sondern du hast ja vorhin den Moment gehabt aber wieder vergessen wo du siehst, dass du mit

Interesse davon angezogen bist ... das hast du ja schon das bringt dich ja mit auf den Gedanken. Du schenkst ihm das Buch wieder geschlossen nicht aufschlagen sonst denkt man er liest drin ... darum geht es aber gar nicht.

*Bedeutung
des Buches*

J: Und nachher Matthias und für euch, wenn ihr das Buch dann habt. Ihr müsst das Buch nicht noch mal aufschlagen. Sondern vielleicht weiterreichen. Was machen wir jetzt damit.

S: Ok. Alors ...

Ennnn Sie verschwinden auch von hier ... ich will sie nicht wieder sehen bitte folgen sie uns ...

12.43.20

J: Claudia das Buch spüren ... (während sich beide umarmen) Jetzt geh schon ...

12.43.57

S: Problem es ist, wenn die Resonanz ist zu lang, sie vergessen die Töne. Die timing stimmt nicht an der Bühne. Es sollte die Aktion ein bisschen früher sein.

Sergio: Ja, auf jeden Fall.

S: Man verliert die Resonanz und man hat die Töne nicht mehr.

J: Genau, du müsstest – und Claudia du musst auch das Buch früher spüren, wenn ihr in dieser Umarmung seid. Ich habe ...

S: Was ich möchte gern haben, wenn ihr gibt das Buch an dieser Moment kann ein oder zwei Sekund Pause und danach kommt die Töne. Nur eine Moment von Verzögerung und es geht weiter.

J: Und es wäre auch gut, wenn du gleich wieder zurück gingst. Dann damit.

S: Ist es möglich die Takt 683? Bevor die letzte Mal zusammen dieses ahhaaaaaa und es beginnt diese Zwischenmusik.

J: Ein bisschen vorher und wenn du zurückkehrst gar nicht ihn noch mal umarmen, sondern vielleicht dahin – es wird alles gut ... so, das ist so eine Haltung ja genau ... wenn sie ihn anstrahlt. Wir sind versöhnt, die Welt wird gut. Keine Angst haben – und daraus kommt das.

S: Das erste Mal dodaddiddidi direkt da ...

12.46.00

Ahaaaaaahahaha ...Buchübergabe ...

S: Nein, zuerst dieser Schlag ok. nochmal letzter Takt ... Seele vereint ... Tuscheln von Jossi und Sergio ...

Haben sie Lust mit mir Essen zu gehen

12.48.10

S: Es geht weiter mit Elektronik

J: Genau ... ja. So, jetzt sind wir schon deutlich näher.

Das war sehr schön, wie du das aufgelöst hast, das geht dann auch leichter raus, die Asche (?) wird größer, und jetzt auch der Moment des Buches, und Matthias du willst das Buch nicht. Also das kommt ja daraus, weil er ist ja der Harte hier, die waren ja schon nah dran, die waren ja schon bekehrt. Die Beamtinnen. Und du willst das vielleicht gar nicht, so dass vielleicht zwischen euch etwas entsteht. Und du nimmst es gar nicht ... du nimmst es an aber es geht um ein Versöhnungsangebot Geschenk ... und ich fand das sehr gut, wie du da zurückgegangen bist, und dann kannst du die sehen und die beobachten, und wenn die dann weggehen, dann hast du es geschafft, die Welt zu versöhnen, die gehen weg von alleine. Und du strahlst, das ist mir gelungen. Und dann kommt ... von ihm ... (Lachen) ... Machen wir es grad noch mal die selbe Stelle. Ja.

Das Buch als
Versöhnungs-
geschenke,
Versöhnung der
Welt!

12.50.00

A aaaaanaananan

J: Das war zu früh ... sehr gut ... guck auf die ...
Claudia guck zu den anderen ... guck noch mal
zurück, ja ...

Hätten sie Lust mit mir Essen zu gehen ...

Du guckst zu Matthias, Matthias geht dann ... mit der
linken Hand, das war sehr gut. Matthias will das nicht.
Und es ist wirklich so, das muss ich jetzt nehmen. Das
ist schon ... aber du kannst dann auch so zurück, du
kannst rückwärts gehen. Genau. Ja sowas in der Art.
Dann müsst ihr sagen, das hat sie uns dir und mir
geschenkt, das ist auch ... und du beobachtetest das
genau und strahlst genau so. Und dann ok. dann nehm
ich das irgendwie. So was müsste das sein. So dann
sagst du jetzt geht ihr mal raus – so dass wir dich noch
sehen ...

M: Und noch ein Blick zurück.

J: So .. und dann am Ende ... und dann gehst du ...
mach mal den Weg frei ... und da kannst du gleich
losgehen und da wartest du – drehst dich um ...

Claudia: Und dann kommst du erst ...

J: Warte auf ihn ... Ok. jetzt haben wir wenigstens
Stück für Stück bis zum Schluss ... Wir machen das
morgen auf der Bühne hoffentlich ... wir machen
zunächst 4 auf der Bühne mit dem Vokalensemble und
dem Chor mal schauen wie lang das geht – wir würden
gern in der zweiten Hälfte das auf der Bühne machen
... Dankeschön ...

12.57,00

Gespräch zwischen Sylvain und Mark – ohne
Funkmikro ... es geht um die Geigeneinsätze ...

Wir haben noch 2 Wochen –

Mark: 3 Wochen ...

S: Ich muss mich komplett ausziehen ...

12.59.30

U: Ich spreche Sylvain an ...

Ist das schwerer als eine bekannte Oper zu dirigieren – eine Musik, die noch gar nicht da ist. 4

S: Das ist eine andere Problem. Wenn es ist eine sehr bekannte Oper, wir sind konfrontiert mit die Referenzen, weil die Leute kennen und wollen, weiter wieder hören. Jetzt wir sind konfrontiert mit der Musik, die hat tatsächlich noch nie existiert. Und auch nur für uns jeden Tag wir entdecken etwas neu. Und etwas weil wir hatten noch nicht genau gelesen. Oder auch für den Komponist, es klingt nicht, wie er es hätte gedacht. Und man muss permanent die Flexibilität haben, und dazu was man muss nicht verloren, das ist dieser Wille und die Vertrauen, dass es gab Moment, wo wir ahhh wir schaffen das nicht. Und zwei Tage später es ist vielleicht doch ist das möglich. Doch es gibt noch viel zu entdecken.

U: Ja, ein langer Weg. Danke.

13.02.10

(Anscheinend wird Sylvain gefragt, was er gefragt wurde)

S: Ich und die Neue Musik.

P: Oh ...

Alle gehen sie raus ... verlassen plaudernd und Jossi lächelnd den Probensaal. ...

*Zum Thema:
Dingen von
neuen Werten,
von Aufführungen*

2014.02.11 10.00 Uhr + 12.00 Uhr 02

2014.02.11 Probe 2. Teil Probenzentrum 10.00 Uhr

Kurzes Interview mit Andre Jung – Warum ist der 2. Teil schwierig. Man kann sich nicht orientieren – es ist noch nicht gemacht worden. Wie kommt man damit zurecht, so leise sprechen zu sollen, dass man fast nicht verstanden wird. – Interview müsste man abschreiben ...

10.20 Probe Beginn ab Takt 409

10.26

Der Taktzähler steigt aus – warum ... was ist passiert. WARUM WEINT IHR: Menschliches Versagen soll vorkommen auch in der Digitaltechnik. Sie proben noch mal ... und der Text kommt zwei Takt früher – wo ist das Problem. Also daraus lässt sich etwas machen zum Thema Taktzähler.

Interview am Ende – und mittendrin eine Passage, in der Claudia in Andre Jung Jesus erkennen soll – das ist nicht nur so ein Spinner, sondern ein Heiliger

Ab 12 Uhr Proben des 3ten Drittels des 2. Teils – im Wesentlichen geht es um die Übergabe des Buches – und um die Versöhnung der Welt und um die Frage, ob das Buch eine Bibel oder eine Kladde ist. Vielleicht ist das Ende zu gebrauchen zu etwas.

2014.02.11 16.00 Uhr Mark Andre im Foyer

Interview mit Mark Andre

U: Ich habe jetzt die Hand und die Partitur. Mehr habe ich nicht. Nur dass du weißt ... Ich bin nur Kamerahilfsassistent.

1.5

Es könnte dann sein, dass ich eventuell, wenn man dich wirklich im Detail sehen will, hier noch so dann bin.

2.4

U: Die Idee warum wir uns hier jetzt – warum ich doch noch einmal sprechen will, ist dass du uns für jeden Akt kurz sagst, um was geht es in dem Akt, von der Geschichte. Und was sind – was ist die wesentliche Idee der Musik, die du dazu gemacht hast. An Hand von Beispielen, die du wirklich in den Noten uns zeigen kannst oder sollst. Also würde ich dich bitten einfach mit dem ersten Akt, der ersten Szene anzufangen.

3.2

A: Ja gut, Wunderzaichen besteht – pardon. Wunderzaichen besteht aus vier Situationen. Während der ersten Situation erleben wir Menschen im BenGurion Flughafen, die warten auf die Einreise. D.h. was die Handlung anbelangt, findet es in dem Flughafen und vor dem Schalter, vor der Passkontrolle ... und Reuchlin ist schon da. Er ist ein – wie Jossi Wieler sagt – ein Zeitreisender. Und unternimmt seine letzte Reise ins Heilige Land – mit ihm warten den Bühnenchor. Immerhin 70 74 Menschen. Damen und Herren, die aus meiner Perspektive Engel, die im Heiligen Land gelandet sind, um eine Aufgabe – um mehrere Aufgaben zu erledigen. ⁵D.h. die Damen und Herren des Chores haben einen Bogen – und einen

⁵ Idee – hierzu der Schwenk über Schreibtisch, Nachkästchen etc. ... und dann in die jeweils entsprechende Probenszene – hier zum Beispiel Jossi's Regieanweisung an den Chor: Die Stimmung ist Freude, Überschwang, Hingabe ...

Becher. Die werden streichen, so dass sie Luftgeräusche machen ... und der Bogen, ist natürlich da, um (Stimme im Hintergrund) pardon.⁶

6.2

(Stimme) ... wir warten auf ...

...

U: Ich glaube, jetzt können wir weiter machen.

7.5

A: Wir können weiter machen. Ähm. Der Einsatz des Bogens für den Chor hat vielleicht zwei Bedeutungen. Einerseits geht es um das Berühren bezüglich Noli me tangere Episode aus dem Johannesevangelium – gut Jesus antwortet Maria Magdalena: Du mögest mich nicht berühren – hier sind sagen wir drei Kategorien von Extrainstrumente was das Berühren anbelangt. Und was den Chor betrifft. Der Bogen Alufolien und Windräder. In der ersten Situation wird der Bogen eingesetzt. Und aus dem erwähnten Grund berühren. Und andererseits geht es mehr um die Symbolik des Bogens. Reuchlin ist der Mensch, der in Bogen zwischen dem Christentum und dem Judentum erneuert hat. Er ist auch jemand, der auch gegen die Aufspaltung der Christen plädiert hat. Obwohl er hat durch sein Wörterbuch Hebräisch-Deutsch sehr viel die Übersetzung von Martin Luther für die Reformation gemacht hat. Gut, das ist hier eine sehr vielleicht besondere Situation, was die Geschichte der Oper betrifft. Weil hier fällt tatsächlich das Stück aus der Bühne. D.h. man erlebt es da. Und im Stück es gibt hier die Entfaltung von verschiedenen Zeitfamilien. Hier die metrische Zeitfamilie fängt an im Takt zwei mit dem Pulsierung (schlägt ...) und es ist auch einerseits – es markiert die Metrik – die metrische Zeitfamilie und andererseits es geht auch um die sagen körperliche und existentielle Situation des Johannes

Können man
die Stimme
auf den Anfang
der Oper legen?
Mit dem Luft-
geräusche?

Oper + Hände +
Szenario über
Konzept +
Jesse's Aussage FUS

ZWEI ZEIT-
FAMILIEN

⁶ Zweite Idee wäre: Wir haben immer wieder Bilder von Mark, wie er am Bühnenrand steht und einfach nur zuschaut. Diese Bilder ließen sich mit diesen O-Tönen unterlegen ... quasi als innerer Monolog.

Reuchlins, der für uns einen Herztransplantation erlebt hat. Und das simuliert auch, die metrische Zeitfamilie als horizontale Zeitmarkierung hier im Stück – im Gegenteil zum Anfang wo es um die Zeit um die morphologische Zeitfamilie angeht. D.h. dass hier es ist nicht metrisch zu notieren. Die Granulation der des Reibens des Bogens auf dem Becher wird eine sagen wir eine granuliert Textur oder glatte Textur führen lassen, das hat mit der Geschwindigkeit des Reibens zu tun, aber es geht um die morphologische Zeit – und erleben wir auch ... hier sind 21 Sekunden, was die Dauer der Pause betrifft – Takt zwei – beginnt die metrische und die chronometrische Zeit, die hat x Sekunden ... so plötzlich und wieso auch diese Simultanität der Entfaltung der verschiedenen Zeitfamilien. Es hat auch mit der Identität unseres Johannes Reuchlin zu tun. Er ist wie Jossi sehr schön formulierte, ein Zeitreisender ... gut, ein Reisender auch, der ins Heilige Land fährt. Und er wird konfrontiert mit der Problematik seiner fluktuierenden Identität als Mensch der Vergangenheit, als Mensch der Gegenwart, der die Herztransplantation erlebt hat. Und diese erwähnte Herztransplantation hat auch eine Problematik der Identität auch seiner Identität noch fluktuierender gemacht. D.h. hier wird ab hier markiert die erwähnte metrische Zeitfamilie – und dazu, das ist mit den Damen, mit den zwei Beamtinnen verbunden. Weil das Stück fängt mit einem Stempel der Beamtin zwei – und sie sagt, sie flüstert, flüstert auch: Ihr Name. Ihr Name. D.h. ihr Name, da geht es schon direkt um die Problematik der Identität. Gut es geht weiter weiter weiter.

13.9

U: Warum wird das geflüstert. Dann versteht man's ja nicht. Ist das Absicht, dass man es nicht versteht.

A: Ich glaube hier hört man – oder sollte man die semantische Ebene hier des Flüstern erleben oder

Dramoedrie
wieso
Morphologie...

Fluktuierende
Identität
des Johannes Reuchlin

hallen. D.h. das Flüstern für mich ist das einerseits ist das die doppelte Funktion. Einerseits das Flüstern als wie eine Deemphatisierung oder Reduzierung der emphatischen Ausstrahlung des gesprochenen im Allgemeinen, besonders wenn Sänger sprechen, das wird sehr emphatisch. Und einerseits und andererseits hier es signalisiert dass es im Innersten stattfindet. Das ist die Beamtinnen auch sie sind da, als mechanisch am Stempeln, die sind auch mit ihrer Identität mit der komplexen Situation des Heiligen im Heiligen Land auch konfrontiert – und drittens würde ich so auch legitimieren, dass aus meiner Sicht hätten oder haben wer weiß die (h)Engel eine Botschaft von Ewigkeit zu Ewigkeit zu erledigen. Und es ginge um die Botschaft Gottes für die Christen für die Botschaft Jesus von Nazareth zu flüstern. Und wenn man das aufmerksam genug wäre, durch die Präsenz des Heiligen Geistes, dürfte man könnte man schon als vielleicht erleben⁷.

D.h. ...

(Tonmann: Darf ich kurz unterbrechen ...)

(Die nächste Frage die ich hätte, wäre wie du der Reihe nach vorgehst. Also sammelst du deine Ideen und sammelst und sammelst und eines Morgens wachst an zu schreiben oder ist ein ganzer Plan eine Architektur und dann baust du ein Zimmer nach dem anderen ... wir müssen noch warten, bis die fertig sind.)

... längere Pause⁸ ...

22.2

U: Lieber nahere Sachen ...

A: Ich habe ein Interview von Jean Luc Godard gehört. Und man hat ihm gesagt, Ca tourne. Und er hat

⁷ Hier zum Beispiel – ich kann mich erinnern, dass bei der ersten szenischen Chorprobe wir eine lange Einstellung auf Mark haben. Während der Chor sich langsam aufstellt.

⁸ So eine lange Unterbrechung ist natürlich Gift für die Entwicklung einer vertraulichen Atmosphäre und auch um komplexere Gedanken zu formulieren.

3 Gründe für
das Flüstern

1. Deemphatisierung
der Sprache
2. Innerlichkeit
3. Botschaft Gottes
Setzt auf unbedingte
Folgebare 7!

geantwortet: Non, non, ca tourne plus. Aber ca tourne – das finde ich eine sehr schön. ...

23.0

Gut, im Stück hat man – sind es gibt eine horizontale Entfaltung von dramaturgischen kompositorischen strukturellen Ebenen einerseits andererseits erstens waren für die mich die Situationen versuchen zu erleben zu beobachten und zu komponieren. Hier zum Beispiel die zweite Ebene hier im Stück die zweite Phase im ersten Teil, wo es geht um den Einsatz des Johannes Reuchlin, er sagt: Bleibt er ein Fremder und so weiter – und gleichzeitig hört die Beamtin 02, die eins nach dem anderen die Namen der Vorfahren von Jesus von Nazareth und die im dritten Kapitel von Lukas Vers 23 stehen. Von Adam bis Joseph. D.h. für mich – das ist für mich semantisch dramaturgisch einfach die Entfaltung der Vorfahren hier von Jesus von Nazareth ist eine Senkrechte, vertikale dramaturgische Situation – und das heißt im Stück hier sind auch verschiedene sind verschiedene Kategorien von sagen wir Situationen, die am Anfang en miniature waren. Ob semantisch ob dramaturgisch oder kompositorisch. Und die Idee war, wie was passiert die Horizontalität die Gestalt die Form des Stückes weiter ableiten auskomponieren. Und hier auch was die Zeitfamilie anbelangt, was die metrische Zeitfamilie betrifft, wird eine Art von Unregelmäßigkeit stattfinden. Die Zeitmaße werden schneller, das ist Achtel 80 circa. Und sind auch die tactes decardés (?) sind Störungen, dass die Metrik des Herzen hier zu erleben. Und plötzlich haben wir nicht mehr 3 Achteltakt. Als Achtel als obsessive Einheit, sondern manchmal 2 Zweiunddreißigstel 5 Achtel 5 Zweiunddreißigstel 8 Achtel so eine Art von ... das ist die d.h. das Stück hier auch ist einerseits hat mit der Horizontalität von verschiedenen Kategorien von Markierungen ob Zeitfamilien ob verschiedenen

METRIK
DES HERZEN

Warum es hier nicht ordentlich man vor allem sehr ordentlich!
Dh. es wäre ordentlich ordentlich auf das Bild der Erdbebung zu legen.
Bild der GP
Hände ...!

Klangfamilien Klangtypen ob Geräusche harmonische inharmonische Klangfamilien und sehr viele mit den horizontale Zwischenräumen, die sich entfalten und andererseits hat mit vertikalen Senkrechten kompositorischen Situationen, die für sich als Situation zu erleben sind. Wie zum Beispiel dem Wiederanfang des Stückes, wo es dauert vielleicht 30 Sekunden, aber an sich die Situation ist schon ein bisschen, wie eine Miniatur, die viel länger oder kürzer ... sie – das hat für mich mit der Kategorie der Senkrechte und Vertikale Zeit das Stück auch permanent damit zu tun. Auch wie das Bühnenbild von Anna Viebrock, das ist fantastisch, ein sehr konkretes Bühnenbild, alles findet in BenGurion statt. Aber von Anfang an ist es doch zu spüren, dass hier die Konkretisierung des Bühnenbildes wird sehr relativiert durch die Situation, es sind doch keine normalen Touristen, das sind Wesen, da sind Engel da wird monologisiert Reuchlin und die Beamtinnen sind sehr fleißig und arbeiten weiter. Man könnte meinen, die kontrollieren Pässe oder Ausweise, aber es sind auch Namen des Alltages, weil Jakob oder Adam, das sind Namen auch heutzutage zu finden. Und andererseits die stehen auch im Kapitel drei im aus dem Lukasevangelium. So das ist immer diese und ich glaube das hat auch primär mit der Botschaft von Jesus von Nazareth es hat immer Fragen zum Beispiel aus dem Alltag, warum weinst du, wen suchst du für wen haltet ihr mich, aber unter anderem es hat auch eine vertikale metaphysische Ebene.

Die Mischung aus
Alltag und
Metaphysik
im Bühnenbild
im der Oper
im Evangelium

29.7

U: Wie gehst du vor beim Komponieren. Wartest du auf die Ideen im Schlaf und schreibst es in der Frühe auf und komponierst morphologisch oder machst du dir vorher einen Plan, und fügst dann nach und nach den Ebenen ein.

30.0

A: Ich erinnere mich, dieses Stück für mich, wir sind seit sieben acht Jahren mit Jossi Wieler und Sergio Morabito und später mit Patrick Hahn auch haben wir sehr intensiv und permanent über den Inhalt des Stückes ausgetauscht und das Stück zusammen entwickelt. D.h. für mich war klar, dass die einerseits hatte ich dramaturgische Situation. Gut zum Beispiel der Einsatz von Reuchlin in der dritten Situation der Tod Reuchlins, das in den Texten aber er ist am Sterben ... während der vierten Situation wird es noch senkrechter oder vertikaler, weil er zurück kehrt, und man wirklich weiß nicht mehr, wer ... ich meine, gut, man sieht immer noch der Reuchlin, andererseits ist er gut, er ist tot, aber ist er auferstanden nicht, er ist auch kein Auferstandenen, und sind wir immer noch im Flughafen, es ist halt das Stück, das ist wie eine Schwelle, und thematisiert die Problematik des Verschwindens. D.h. das Verschwinden – und die schönste und inspirativer Impuls auch das Verschwinden anbelangt bezieht sich auf das Verschwinden des Jesus von Nazareth entweder vor Maria Magdalena oder in Emmaus als er erkannt wurde. Wie hat es geklungen, scheint es mir die schönste potentielle Klangsituation überhaupt. Und hier zum Beispiel sehe ich Takt 4 5 hier 86, wo es ist ein doppelkanonisch, d.h. das Klang eine Klanggestalt, die an sich eine Insel ist. An sich eine Situation ist, pardon, wird durch verschiedene Kategorien von Entfaltungen von Mikroimpulsen hier horizontal entfaltet, durch diese kanonischen Prozessen. D.h. das sind auch Klangspuren sind strukturelle Klangspuren und Klangschatten, einer kompositorischen Situation am Verschwinden. Die verschwindet. D.h. die Horizontalität im Stück ob strukturell ob dramaturgisch ob organisatorisch ist hat die immer mit der Problematik der Spuren einer dramaturgischen

Verschwinden als
kompositorisch
Klanggestalt
Herausforderung

kompositorischen Situation, die verschwindet oder die verschwand.

33.2

U: Wie muss man sich das vorstellen. Du setzt dich hin und überlegst dir, wie kann ich das Verschwinden Jesu musikalisch darstellen. Welche Möglichkeiten habe ich. Und dann findest du 5 Möglichkeiten – und dann sagst du dir, ich fange mit der Möglichkeit 3 an – und dann kommt 1 und dann kommt 5? Oder wie machst du das? Also kann man das beschreiben.

33.7

A: Ich habe zum Beispiel sind die gut ... zurück zum Anfang des Stückes, es sind die sagen wir die Situation mit dem Chor auf der Bühne am Streichen schon relativ ungewöhnlich. Aber die Idee für mich, das waren ja etwas Ungewöhnliches zu schaffen. Ich habe schon von der symbolische von der morphologische Ebene gesprochen, aber es sind drei Kategorien der Erscheinungen auch des Heiligen Geistes so Wind, Feuer, Wasser im Evangelium. Und ich dachte mir, es ist auch es hätte auch damit zu tun. Ich gehe davon aus, dass wenn Jesus von Nazareth verschwand, ob wie gesagt vielleicht in der Grabeskirche es hätte dort gefunden, oder in Emmaus. Wir wissen auch nicht wo liegt Emmaus heutzutage. Es sind zwei Städten, die Kandidaten wären oder sind. Das etwas klanglich passiert ist. Vielleicht etwas Geräuschhaftes oder das war für mich sehr inspirierend, dass natürlich nur eine Vermutung eines Komponisten, und nicht mehr und nicht weniger. Aber wenn man das reflektiert, dann gibt oder versucht zu imaginieren, das ist eine senkrechte, eine vertikale an sich wie eine Miniatur. Und die ist nicht von der horizontalen Entfaltung von kanonischen Prozessen oder anderen Prozessen abhängig.

35.9

U: Sondern, wovon hängt sie ab. Was meinst.

Der Klang des
Verschwindens von
Jesus - Feuer Wasser
Wind

A: Sie entfaltet ihre ihre Gestalt sie entfaltet ihre Klangidentität. Deswegen in der zweiten Situationen wird Reuchlin es gibt das Verhör Reuchlin – in der Polizeiwache ... des Flughafens. Und als er seinen Namen äußert, Reuchlin, wir hören eine Textur im Streicher von Wolfstönen. Und die Wolfstöne sind sie entfalten die intimsten die intimste Klangidentität eines Streichinstrumentes ...

36.8

U: Kannst du uns das zeigen? Wie das notiert ist – Wolfstöne ...

A: Jaja, selbstverständlich ... Das sollte man jetzt schnell finden ... Entschuldigung ...

37.5

Toll ... da ist es schon ... hier ... pardon ... ab ... gut, gucken wir ab hier. Gut und dieser Wolfston, das ist eine es geht um die Differenztönen zwischen dem Spektrum des Korpus des Instrumenten und dem Spektrum der tiefsten Saiten des Instrumenten.

38.3

U: Kannst du mal mit dem Finger darauf deuten.

A: Hier, das ist hier.

U: Moment.

A: Hier mit Holz, mit Holzdämpfer ... d.h. jede ... und es geht um die besten oder tollen Streichinstrumenten das ist ... natürlich, man versucht das zu verstecken oder verdorben, und es ist auch im – und man hört eine Schwebung, die weder mit einer Vibratur der linken Hand oder mit einer Bogenaktion zu tun hat. Sondern es geht um die Frequenzen, die Differenztönen zwischen den Frequenzen vom Körper des Instrumenten und von der Saite, die sich treffen, diese Differenztöne. Und das verbreitet ...

39.5

U: Das hast du in Verbindung gebracht mit der Identität mit dieser Szene wo der Beamte sagt: Eigentlich sind sie tot.

A: Ja, eigentlich sind sie tot – aber sie sind da. Und sie erzählen von ihren Herztransplantation und meine reflektieren dadurch die Problematik der Identität ihres Körpers und gut, das ist auch – und aus meiner Sicht, das ist – ein Wolfston im einen Instrument, es ist eine Situation, die Schwebungen sich entfalten oder nicht ... permanent oder linear oder unlinear – das ist etwas das ist von vielen Faktoren abhängig. Und ich habe das verbunden ich wollte hier dramaturgisch das hier verbunden mit und es wäre ein Echo sagen wir der Problematik der Krise oder der fluktuierenden Identität des Reuchlins, der sich auch als er sich entschieden hat die Kabbala zu reflektieren, es glaube ich da es ist das Ergebnis eines reflektiven Prozesses, was die Suche oder was die Problematik der Identität von Jesus von Nazareth anbelangt. Ja. Und deswegen waren die für diese Aufspaltung. Und ich finde auch sehr interessant aus meiner Sicht, vielleicht wurde so weit ich wusste aber – wer weiß – ob man der erste oder der letzte ist, aber in dem Fall hier, ich kenne keine Partitur, die das vor dem Stück hier entfalten. Weil es auch – es sind interne Schwebungen von jedem Instrumenten – ich gehe davon aus, ich habe schon ein Problem damit gehört, manchmal sind Frequenzen zwischen Instrumenten, die sich treffen, und die noch mehr schweben. Und aber diese Textur, die auch hier sich verbreitet, gut, ok. kanonisch – und dann es ist im Endeffekt, es ist nur eine Situation. Wo die Streicher hier aus dem statt aus dem Orchester der Staatsoper eure Identität entfaltet. Einerseits als Individuum und andererseits als Klangkörper. Dieselbe Partitur ich weiß nicht von einem anderen Orchester, hier die sind die Partitur ich meine dieselben Situation mit den Wolfstönen, würden mit einem anderen Orchester anders klingen.

42.6

Wolfstöne als
Symbol der
fluktuierenden
Identität des
Reuchlins...

U: Wie lange braucht ein Zuschauer was denkst du bis er versteht, dass Reuchlin Jesus ist, und Jesus Reuchlin, und Jesus nicht Jesus ist, und Reuchlin nicht Reuchlin.

A: Ja, gute Frage.

U: Welche Hilfen gibst du ihm, um das zu verstehen.

A: Gut, ich glaube dass – gut man versteht schon, dass dieser Mensch ist ein Multimensch, weil er ist vielleicht Reuchlin⁹ aber ein drei vielleicht vier Personen in einem Körper. Er ist einerseits und andererseits man spürt von Anfang an dass er mit der Problematik der fluktuierenden oder der Fluktuation der Identität konfrontiert ist. Es ist etwas zu erleben, weil hier alle Fragen, die Jesus von Nazareth geäußert hat, sind hier präsent im Stück. Aber gut ok – die heute früh haben wir geprobt, denn die zweite Situation es wird gesagt, shalom, warum weint ihr. Gut, was passiert, das ist hier. Das ist hier von Reuchlin, an die Beamtinnen. Die Beamtinnen, moment, die sind da, die sind die haben eine Job zu erledigen. Und die sind da zum kontrollieren – und hier das ist etwas. Das geht nach (h)innen. Und was machen die, die machen hhhhhh hhhhh – und es wird kanonisch entfaltet, zwischen den Beamtinnen und dann antwortet das Orchester, mit einer Karte, hier die Karte der Mensa, der nicht der Hochschule, sondern des Theaters. Aber es ist kanonisch – duk duk – du du – d.h. es löst eine der Orchester wird einerseits sind die Spuren des Weinens andererseits ist eine Extension des Klangkörpers des Körpers der Beamtinnen hier im Stück und die weinen, die Damen, die beiden, da die sich an etwas Trauriges erinnern. Gut ... Man kann sich vorstellen, worum es geht oder worum es ginge. Die kommen aus dem Judentum und gut sind viel Trauma dabei dramatische Sache ... es ist ich meine es

Multimensch

Das Weinen der Beamtinnen wird kanonisiert durch die Geigen

⁹ Da gibt es in der ersten szenischen Probe der ersten Situation ein lange Einstellung auf Reuchlin nahe – wie er so wunderbar verloren aussieht.

ist ein anderes Beispiel hier für mich dass ich hatte die Idee dass ok die Beamtinnen sind nur nicht die kühle unsensible Damen am Schalter die sondern die reflektieren von Anfang an die Problematik des Bogens zwischen Judentum Christentum d.h. der Identität der Menschen. Und jetzt die sind am weinen, das wird nicht hier direkt erwähnt. Man muss für sich imaginieren, wieso die weinen. Das ist aber – und dann es ist eine Senkrechte, eine vertikale Situation, ich meine. Und durch diese strukturelle diese Kanonen hier wieder erlebt man einerseits die Entfaltung von Mikroimpulsen verschiedener Kategorie von Impuls von diesen Sachen hier – und erlebt man gleichzeitig auch das Verschwinden des Weinens. Hier ...

(Kassette Ende – Seite zwei)

U: ... Steckt in dem Komponisten Andre ... anders gefragt: Wieviel Jesus hast du in dir entdeckt beim Komponieren.

47.3

A: Beim Komponieren – ich meine es ist ein bisschen egal ob es esoterisch klingt oder pseudoesoterisch klang. Aber es geht überhaupt nicht um Esoterik hier. Vielleicht habe ich noch mehr die Präsenz oder das Blasen die zarte Präsenz des Heiligen Geistes –ich meine beim Komponieren. Was vielleicht das klingt nicht sehr vernünftig, das zu äußern, aber ich bin ja davon überzeugt, und glaube daran, jenseits des Glaubensbekenntnisses während des Gottesdienstes, d.h. wie weit manchmal die Beobachtung einer senkrechten Vertikale kompositorische Situation durch eine akurate Beobachtung der Gestalt der Identität der Klangsituation irgendwie eine Vertikalität entfaltet, die verbindet die vielleicht eine andere Kategorie von Kraft ausstrahlt rückwirkend. Das ist für mich ich glaube das Wichtigste, was ich vom Stück im Moment heute gut die Premiere hat noch nicht stattgefunden,

ich weiß nicht, wie es sich noch entwickelt, alle ändert sich von Tag zu Tag, was die Situation der Proben, wir haben noch nicht alles gleichzeitig erlebt mit dem Orchester, mit dem Chor mit den Solisten mit der Elektronik, mit der Bühne. Aber als Komponist, als ich das beim Komponieren erlebte, und auch hier im Stück erlebt man viel sicher ... viel zum Beispiel viel Kategorien von Pulsa von Pulsierende Texturen d.h. viel Kategorien von metrische rhythmische Markierungen ja. Ta tatatatt tututt und wo weiter hier. Und worum es geht, dass es hat mit der metrischen Zeitfamilie zu tun, mit dieser rhythmischen Markierungen der metrischen Zeitfamilie zu tun. Ok einerseits andererseits es hat auch mit einer Erfahrung die ich hier in Jerusalem gemacht habe in der Grabeskirche. Ich war mehrmalen dort während mehreren Nächten, mit dem Team, mit Joachim Haas vom Experimentalstudio SWR Studio und mit Patrick Hahn und der Schwester Margareta, die uns geholfen hat, und andererseits war ich auch im Sommer 2010 glaube ich doch, allein dort gewesen und ich meine ich habe bei verschiedenen Positionen Stationen in der Kirche so eine Art von inneren Schwebungen erlebt mit verschiedenen Geschwindigkeiten und das ist nur meine Erfahrung. Es geht nur um die Erfahrung eines Komponisten ich möchte nichts anderes sagen oder äußern oder aber das war für mich eine etwas sehr kreatives zu erleben und deswegen hört man im Stück viele von diesen Pulsationen oder ich meine die Wolfstöne die sind auch Schwebungen. Hier das sind metrische Schwebungen Wolfstöne sind morphologische Schwebungen man erlebt da elektronische Schwebungen durch das Amplituden-Modulationen, die eine große Rolle im Stück spielen. Und es ursprünglich mit erwähnten Erfahrung dort die vielleicht das Ergebnis meiner vielleicht Spinnerei oder meiner Erschöpfung, bis ich dort war, da war ich

Warum man
in dem Stück
so viele
Schwebungen
hört..

... na gut, das war stark genug um das im Stück zu als Erlebnis zu entfalten.

52.5

U: Springen wir vielleicht zum vierten Teil ... wenn du das noch einmal kurz beschreiben könntest. Im vierten Teil ist Reuchlin irgendwann auf der Bühne, jemand der wieder kommt. So ähnlich wie Jesus, so ähnlich wie du vielleicht auch, vielleicht wir alle. Wie gestaltest du das musikalisch, ein Mensch verschwindet und ist wieder da. Die Transformation in jemand anderen. Aber bitte beschreibe noch einmal den Inhalt des vierten Teiles in deinen eigenen Worten, und wie du das musikalisch interpretierst.

53.2

A: Ja, das ist eine sehr gute Frage. Ich habe die vierte Situation ist ein Rätsel für uns alle hier im Haus. Ob Regie ob Interpretieren – ich glaube, die wissen, was die zu tun haben. Auf jeden Fall für mich ist das ein Rätsel, weil ich weiß nicht Reuchlin kehrt zurück. Hast du völlig recht, das stimmt, aber als weiß ich nicht. Er ist noch nicht auferstanden, er ist schon gestorben in der dritten Situation aber als Seele vielleicht, wie in der Kabbala die höchste Stufe in der Kette, alles ist weiß, und sieht nur Seelen. Gut. D.h. auch das Bühnenbild, was ist los im vierten Teil. Sind es es ist immer noch ein Flughafen, aber es auch kein Flughafen. Es ist Todes ... aber ich finde die Situation dramaturgisch kompositorisch extrem spannend, weil man erlebt mit dem Verstand mit der Vernunft aber auch mit dem Körper eine Situation und unter uns jetzt als ich erst die ersten Proben mit der ganz phantastischen und perfekte Inszenierung von Jossi Wieler und Sergio Morabito zum Beispiel des Stückes und der vierten Situation erlebe, verstehe ich vielleicht etwas besser, was ich 2006 in Amsterdam erlebte. Jossi und Sergio haben in Amsterdam die da Ponte Trilogie inszeniert. Und unter anderem Don Giovanni

aber gut. Die drei mir egal Meisterwerke die wir alle kennen. Und ich fand es ganz toll ich habe nie so phantastische Produktionen der dieser Werke erlebt und Don Giovanni bei Jossi und Sergio alle sind tot auf der Bühne die lagen tot und wenn die etwas zu tun haben, die stehen wie Leporello kommt Zerlina kommt zu inklusiv Don Giovanni. Und was passiert. Don Giovanni stirbt wie wir wissen alle sind happy Happy End. Aber nicht ganz weil der ganz am Ende Don Don Giovanni kehrt zurück als Mythos. D.h. wie eine als ob Don Giovanni sich über seine Identität fragen würde, es ist er ein Frauenheld ist er ein Mythos ist er ein gestorbener Mensch ist er auferstanden als gut uns so weiter es ist total durcheinander und hier in der vierten Situation ich glaube so weit ich richtig verstanden habe und wenn es so bleibt, weil es entwickelt sich wie ein Körper auch die großartige Regie hier der von Jossi und Sergio das ist die sind die legen viel es gibt einen Bühnenchor hier und ein Vokalensemble rund herum. D.h. die liegen als toten Menschen, das war der Fall, was Reuchlin anbelangt, seit seinem Tod, in der dritten Situation und natürlich die Analogie mit der noli me tangere Episode oder Emmaus ist auch hier sehr stark. Aber total latent. Weil wir wissen dass Jesus von Nazareth gestorben ist, dass doch wiederkehrt. Er ist da in Emmaus er ist da in der Grabeskirche oder am Golgatha zurück um Maria Magdalena zu treffen nicht zu berühren oder vielleicht doch zu berühren, wer weiß es. Es gibt verschiedene Übersetzungen darüber. Aber Hauptsache ist die Präsenz und dem Zwischenraum auch, weil er ist weder er ist nicht mehr tot, aber er ist noch nicht auferstanden. Und hier das ist was passiert in der vierten Situation ... und in der Zeit die Dramaturgie, die in der Situation, das findet alles hier total einerseits total gefroren und andererseits es ist keine Dialektik zwischen Konkretisation und

Was passiert in der vierten Situation?
(und auch in der dritten)
Tod und
Wied-Neid-
Auferstehung

Surrealität – es ist etwas so – etwas Vertikales. Würde ich so sehen.

58.8

U: Und musikalisch – wie machst du das musikalisch.

A: Es sind wieder sehr streng kanonische Strukturen – mehrere kanonische Strukturen gleichzeitig einerseits hier – bei dem Vokalensemble es sind 6 Quartetten wie die sechs Fraktionen von Christen in der Grabeskirche Bühnenchor auch ist da und wird auch singen ... die sind sowieso Klangkörper in verschiedenen Zeitebenen, die sich entfalten. Und es ist ein sehr starker einerseits ein sehr starker horizontale Entfaltung Entfaltungen von verschiedenen strukturellen Ebenen einerseits und andererseits eine sehr starke dramaturgische Situation, die total vertikal ist durch die vielleicht Ablehnung der konkreten Situation und der komplexen Präsenz der des Reuchlins hier. Und auch des Chores und des Vokalensembles. Weil wir wissen immer noch nicht, wer sind diese Menschen im Chor hier. Ok. Touristen, religiösen Menschen und oder Engel und oder Seelen die da umherirren – und das bleibt offen. Selbst für mich ich weiß nicht. Und möchte nicht das wissen. Das ist sondern diese Situation des – diese organisch aus meiner Sicht und sehr vertikal senkrecht.

60.7

U: Was immer wieder auftaucht sind kanonische Strukturen einerseits und andererseits Zahlensymbole Erlebnisse aus der Grabeskirche, weil sich dort die noli me tangere Episode zugetragen hat an diesem Ort. Wäre es richtig anzunehmen zu sagen, du versuchst die Aura des Ortes Grabeskirche in deiner Oper zu rekonstruieren. Oder die Präsenz zu rekonstruieren.

A: Ja gut selbstverständlich ja gut ok. wir haben dort diese Echographien oder akustischen Photos in der Grabeskirche gemacht. D.h. was man kriegt, man kriegt einen Hall – oder verschiedene Kategorien von

Das Orchester in
der 4. Szene
6 Quartette
6 Religiösen
Unklare
Identität der
Obersänger:
Touristen
Engel
Seelen?

Hall, die man analysieren kann. Mit audioscult. Und sagt: Hier habe ich einen Grundton oder vermute ich einen Grundton, hier vermute ich Formanten (Formant) Frequenzen, die präsenter sind und alle gesungene Töne des Vokalensembles und des Chores kommen von diesen Analysen. Ein D – ein E pardon hier – hier mit Abweichung als siebter Oberton, alle gesungenen Töne werden durch die Analyse durch die FFT Analyse was Fast Fourier Transformation Analyse der ... der Echographien der Grabeskirche der Akustik der Grabeskirche ...

62.6

U: Sagst du es bitte noch einmal ... wie war der Satz

...

A: Alle gesungenen Tönen hier und viele gespielte Töne in der vierten Situation werden von der Analysen der Echographien der Akustik der Grabeskirche abgeleitet. Darum geht es. Ich habe nicht die Grabeskirche gut als Symbol ich bin evangelisch – aber andererseits auch als ein A als ein Klangkörper beobachtet. Und das ist eine Kategorie sagen wir der Spuren im Stück. Die andere ist mehr spekulativ oder intuitiv zu erleben. Ich gehe davon, dass diese Orte Grabeskirche in Kapernaum in Emmaus was weiß ich mit Sicherheit, dass in Kapernaum dass Jesus von Nazareth dort gepredigt hat, in der Synagoge am Ufer. Er war dort gewesen. Das haben wir auch Spuren davon – ich gehe davon aus, dass dort, dass er dort auch Spuren hinterlassen hat. Die nicht mehr mit der Physik mit der audioscult oder mit Tonanalyse sind, aber die durch unseren Aufnahmen vielleicht irgendwie im Stück zu erleben sind – und das wünsche ich mir sehr – und ich glaube daran auch, dass diese Orten wurden von der Ausstrahlung von Jesus von Nazareth geprägt. Und die haben noch glaube ich diese solche Spuren zu entfalten.

64.6

Alle Töne
aus den
Echographien
der Grabeskirche
abgeleitet.

U: Möchtest du selbst ein Evangelist sein, so wie Bach. Man sagt Bach ist der fünfte Evangelist. Möchtest du, dass man vielleicht eines Tages sagt, Mark Andre war der sechste Evangelist.

A: Gut, es wäre mir eine sehr besondere Ehre, aber selbstverständlich hat Johann Sebastian Bach das auf höchsten Niveau in seiner Zeit verkörpert, einverleibt, einverleiben – um das Wort von Helmut Lachenmann zu benutzen. Ich finde, das ist ein sehr schönes Wort, das Einverleiben des Materiales, das ist im Text Affekt und Aspekt zu lesen, aus meiner Sicht, gut es hat mit Klangtypologen so kompositorischen Sachen zu tun. Andererseits es ist indirekt hat es auch mit dem Abendmahl zu tun. Wie weit ein Klangkörper einer Klangsituation mit dem Einverleiben zu tun hat. Und das heißt, gut, es wäre mir eine besondere Ehre, wenn man sagen würde, oh, das ok, hier das Einverleiben von gut ok spirituellen Ebenen hier im Stück von Spuren des Jesus von Nazareth zu spüren sind. Aber sie sind nicht zu spüren, zu erleben. Das ist nicht mehr mit der Analyse oder FFT oder was ist – sie sind die Bedingungen hier habe ich versucht die Bedingungen zu kreieren um das zu entfalten, um das erleben zu lassen. Und dann es ist eine intime, eine individuelle Entscheidung die Antennen oder zu haben, um das zu spüren oder nicht. Und ob man ein spiritueller Mensch oder nicht ist, das ist überhaupt nicht das Thema. Das auch – und Reuchlin sagt, seine erste Worte Takt 5 – pardon 51 hier 52 – nach menschlichem Ermessen werden wir einander nicht wiedersehen. Selbstverständlich, er ist gestorben. Aber gut – und es geht weiter.

67.5

U: Ich glaube, wir werden uns nach menschlichem Ermessen noch mal wiedersehen. Wir hören aber für jetzt auf.

A: Dankeschön ...

JC: Könntest du nach draußen gucken – schönes Licht
A: Das ist eine schöne Perspektive ...

2014.02.11 19 Uhr + 21 Uhr 04

4. Teil

2014.02.11 Probe 19 Uhr und 21 Uhr

Zuerst nur mit den Vokalsolisten – dann mit Chor auf der Bühne

Ab 19 Uhr geht es darum, dass sie zu laut singen und dass sie in Grüppchen in der Krypta verteilt werden sollen. Dann ab 21 Uhr mit großem Chor – Kritik ist, dass man die Sprechstimmen nicht hört, und die Bewegungen des Chores nicht intensiv, Konvulsivisch genug seien.

*Er hier nicht
auf das Marmont,
wo Jossi sagt
die Grundstimme
ist Freude
Hessdewang etc. ?*

21.13 Warteraum der Erinnerung – das sind Dinge, die wir verstehen müssen. *Man ist angespannt - nicht erlöst...*

21.15 Jossi – wir müssen ihn verstehen ...

21.19 Jossi redet mit Andre dass die Stimmen in den Vordergrund müssen

(Leider haben wir da nur eine Kamera – die F55 ist gerade ein Totalausfall – und dann schimpft Dieter, weil er nicht gefilmt werden will, weil er ein Problem hat)

21.22 Reuchlin Verstärkung präsenster

21.27 Morabito sagt etwas, dass es zu heilig werden würde, es müssen mehr Bewegungen sein ...
konvulsiver, sie sollen Ticks haben – sehr leise aber keinen – Trance fällt als Stichwort ...

21.31 Schläge extremer HALTUN

21.33 Es muss einfach ein anderes Leben haben – sie traut sich nicht so ganz ..

21.49

Ansprache an den Chor ... Kritik – müsste komplett
abgeschrieben werden.

22.04

Sylvain sagt, dass er morgen selbst hören will im
Publikum – und dann etwas über den ersten Durchlauf
– und dann hat er den Taktstock verloren, findet ihn
aber – und nimmt ihn in den Mund und spielt
Maultrommel damit – sagt Andre: Etwas hast du
vergessen. Als Zugabe Dirigent solo. Die ganze
Passage ist wunderbar ... abgesehen von den Bildern
der F55 ... abschreiben ...

Bis auf ein schönes Schlussbild (leider ohne Ton –
Sylvain und Jossi unterhalten sich).

2014.02.12 10.00 Uhr 04

2014.02.12 10:00 Uhr

Andre macht Sylvain den Vorschlag, eine Passage seiner Oper zu streichen. Sylvain tröstet ihn ...

Mark gibt die Veränderung, die Sylvain vorgeschlagen hat, an Till weiter.

10:05 Johannes erzählt von den Schwierigkeiten des Chores, die nicht verstehen, dass alles leicht und leise sein kann. Einzelne sind übermotiviert, andere manchen zu wenig. Allgemein über die Probleme des Choreinsatzes – Kontrolle einzelner Kandidaten ...

Sylvain und Jossi diskutieren, wie sie die Musik im vierten Teil dazu bringen, dass es zu laut ist.

Diskussion, ob es einen Durchlauf oder einen unterbrochenen Durchlauf gibt. Es muss korrigiert werden. Präzise Ansagen ...

10:09 Johannes und Mark unterhalten sich über die Windräder, dass sie noch nicht geprobt sind ...

10:10 Ansprache von Sylvain, dass die Musiker dem vertrauen sollen, was geschrieben ist (eigentlich das gleiche, was er Mark vorhin gesagt hat, weil er etwas streichen wollte) – Mikrophone sind nicht für Lautstärke, sondern für eine andere Farbe. Sie müssen ein 3fach ppp wirklich dreifach singen. (Mark ruft kurz: Ja – hinein – schön!)

10:12 Beginn der Probe – alles lauscht konzentriert.

10:15 Unterbrechung – weil man den Dirigenten nicht sieht. Sylvain: Der erste Schlag – die lange Fermata ist um diese Stille zu installieren. Beschwer sich über das Flüstern von Sängern auf dem Balkon. Er sagt, dass

man jedes Flüstern hört –und dass die Stille installiert sein muss, damit man eine Chance hat, das erste SS sss zu hören. Chor entgegnet: Da ist ein Staubsauger – Johannes: Das Grundrauschen. Sylvain: Das werden wir haben, es gibt keine Null-Dezibel in diesem Raum. – Es ist Klimaanlage, Kühler für Scheinwerfer. Wir kennen diese Probleme – das haben wir vor 6 Monaten schon diskutiert. Wir müssen unsere Sachen nicht verstärken, um das zu kaschieren.

10:19 Michael Acker schlägt vor, dass der Einsatz der Sopranistin mit ihrem ersten SS sss markiert wird. Sylvain: Vielleicht nach 5 Minuten Stille kriegen wir etwas.

20:23 Sylvain: Was wir gehört haben die letzten 5 Minuten ist gut – ich weiß nicht, was ist dieses Geräusch am Mikrophon ... Michael Acker: Ist da jemand direkt am Mikrophon direkt dran, da oben. Das müssen wir kontrollieren, da gibt es Geräusche, die vom Mikro kommen. Sylvain: Aber die Aktion ist sehr gut, dieses SSS SCHSCHSCH – das ist sehr gut. Das Geheimnis, dass das sollte haben. Bitte nehmen sie das sehr ernst, das funktioniert. Das hat sofort eine Ausdruck. Ich möchte gern eine Stelle, wo es ist wirklich gesungen. Till, kannst du wählen eine Passage, wo es wird gesungen sein.

20:25 Sylvain redet mit Mark – für den Anfang ich weiß nicht, wie wir das lösen, es wird immer sein ein Geräusch ... Mark: Vielleicht ein bisschen verstärken den Anfang, ganz minimal und dann zurück – oder was denkst du. S: Vielleicht. (Till schlägt eine Stelle vor) Ich höre zu, mache einmal ... Till: Takt 69 ...

10:26 Gesang ab Takt 69 ...



10:27 S: Es gibt einen Tenor, der ist zu viel ... der andere ist viel besser, das ist gut ... S: Darf ich unterbrechen (er fragt Johannes) ...

10:28 S: Ja, danke ... es ist ziemlich gut wirklich ... man muss immer aufpassen in die crescendi ... passen sie auf die crescendi nie zu früh anfangen. Ich möchte noch mal die gleiche Passage hören, Till. Und nehmen sie noch mehr Risiko. Leben ohne Risiko ist langweilig.

10:30 Sylvain und Johannes auf der Bühne – es geht darum, dass die Vokalsolisten den Sampler hören oder nicht hören ... man weiß es nicht genau. Mark begrüßt Julia Spinola und fragt dann Michael Acker, ob man die ersten Takte einen Tick mehr verstärken könnte. Michael meint, es geht – aber ansonsten müssten die da vorne etwas mehr geben.

10:35 Sylvain fragt Tontechnikerin: Kann man den ersten Tenor leiser machen – sie deutet auf Michael Acker: An ihn die gleiche Frage nochmal ... er schiebt den Regler etwas runter.

10:36 S: Gut, die generelle Balance ist sehr schön. Die richtige Schwierigkeit, es ist die Ansage, die Attacke. Wenn man das versuchen könnte, noch mehr Risiko in diesem Punkt. Ich würde sagen, auch wenn es kommt eine Spur später. Ich weiß wie schwer es ist, und sie machen das schon wirklich sehr gut, aber wenn man etwas könnte wirklich verbessern es ist das. Johannes schlägt vor, jeden Anklang mit einem leichten H zu singen (leider versteht man ihn schlecht). Mark sagt Johannes, das sei die Lösung, das ist richtig.

10:38 Johannes, Mark und Sylvain diskutieren die Balance zwischen Bühnenchor, Vokalensemble und Orchester. Sehr schön, sehr intim. Dann wird mit Jojo, Michael, Johannes, Mark, Sylvain die Frage diskutiert,



wie laut der Sinuston sein soll - ... ob man ihn hören soll, kann, darf, bevor die Sänger ihn singen. Jossi kommt ins Bild, der ganz schüchtern die Hand nach dem Mikro ausstreckt. Es wird beschlossen, dass jede Gruppe der Vokalsolisten einen kleinen Lautsprecher bekommt, als Monitor.

10:42 oder so – Mark erklärt Julia Spinola die Unterschiede der Akustik zwischen Probenzentrum und Hauptbühne – und dass jetzt die Ensembles zusammenkommen, und es jedes Mal ganz anders klingt. Es ist schwer, es ist sehr sehr schwer, sagt er.

*und er erklärt bei
10:54 Julia dem
Außen / Kostüm
des 4. Teils.*

10:45 Sylvain geht zu Till und erzählt ihm, es sei sehr schwer, wie alles präsent ist, es ist wirklich sehr schwer diese Geheimnisse zu kriegen. Und ich fürchte, er Chor auf der Bühne wird noch mehr präsent sein. Und die Synthesizer mit den Sinustönen, sie kommen zu viel in den Raum. Wir werden die Lautsprecher direkt bei die Leute und so leise wie möglich. Und die Sänger, wenn sie werden sprechen, keine Verstärkung.

10:47 Sylvain spricht mit Mark: On va essayer de

10:59 Patrick und Mark stehen zusammen. Mark: Gestern war noch viel zu probieren. Patrick: Das war nicht anders zu erwarten, das ist wie ein Instrument, das man lernen muss, zu spielen. Gestern, das war ein erster Schritt, da sind wir auf dem Boden, und von da aus können wir jetzt die Leiter hochsteigen.

11:02 Durchlauf Beginn 4. Teil – Bilder häufig wackelig, aber unspezifisch – nicht einer bestimmten Zeit oder Takt zuzuordnen.

11.34 Korrekturen von Mark an Jojo und so weiter ...

11.36 Sylvain: Pauschal, wenn es so wowoeoeo macht, finde ich nicht sehr interessant. Mark: Das so ein bisschen reduzieren.

11:37 Sylvain: Ich bin noch nicht ganz sicher über die timing – die Streicher sind noch nicht da. Jojo: Wir machen einfach kleine Dynamik.

11:40 Sylvain: Ich kann die Fermata auch länger machen und wieder von nichts anfangen. Ich glaube es ist eine Frage von timing. Mark: Und die bis der Richtige, um das zu bestimmen. Sylvain: Johannes, Alles ist schon sehr gut, alles vom Bühnenchor mehr Projektionen. Aber mehr Konsonant – Projektion. Man kann ein bisschen mehr präzis machen. Wir sind schon eine bestimmte Niveau. Mark: Dankeschön Maestro.

11.41 Michael Acker: Dadurch, dass die jetzt ein Headset haben, ist das Geräusch vor dem Windrad – die müssten eigentlich noch ein zweites Mikrophon haben. Mark: Jedes mal aus dem Nichts kommend.

11.43 Mark: Wenn man irgendwo geprobt hat und hier landet, in dem Saal, das ist so ein Chaos.

Fortsetzung 12:12 Uhr

Sylvain und Jossi unterhalten sich über den 3. Teil. Sylvain gefällt nicht, dass die Musiker auf der Bühne das gleiche anhaben, wie im Orchestergraben. Man sieht nicht, dass es ein fast-food-Restaurant sein soll. Er schlägt vor, dass man Statisten einsetzen könnte. Jossi sagt, ja versteht er, du meinst, es sähe zu metaphysisch aus, das sagt ihm auch sein Gefühl.

12:15 Ich lasse Michael die noli me tangere Szene lesen.

12.16 Sylvain erklärt Mark auf Französisch, dass man nicht alles ad hoc fertig haben muss, von heute auf

gestern, sondern dass man sich die Zeit nehmen kann, zuzuhören, nachzudenken ... und man braucht nicht Entscheidungen zu schnell zu treffen. Die Komponisten haben mir da beigebracht. Man muss viel Geduld haben, ... es gibt die Stelle mit einem großen Atem – ich bin sehr zufrieden über das, was ich heute morgen gehört habe. Es gibt schon sooo viele Sachen, die großartig sind. Das beginnt als eine Art Magie. Du solltest langsam Stück für Stück glücklich sein über das, was du geschaffen hast. Mark: Ich bin sehr geehrt. S: Man hat das Gefühl, dass das ganze Haus Lust hat, das zu machen. Der Chor war großartig. So etwas kann man nur hier machen.

Stilpunkt?

12.18 Sylvain mit Pianistin: Ich war sehr zufrieden mit dem Durchlauf, wie es klingt, Es ist schön, es ist einfach schön. P: Finde ich auch. S: Es gibt noch viel zu tun natürlich.

12.20 – 23 Jossi schaut sich die Krypta an – unglaublich wie schön sie das gemacht haben ... fünf vor halb – Abfahrt. Wollen wir mal sehen, wo uns das hinführt.

12.31 Jossi bespricht mit Sergio und Ass. Dass in der dritten Szene vielleicht Mitglieder des Chores mit Essen umhergehen, damit es konkreter wird. Weil er stirbt erst am Schluss – das müssen wir mal anfangen zu denken. Wir machen das morgen abend, mit Sofia und so weiter, dann können die das und so weiter

12.35 – 13.05 Durchlauf der 2. Szene – dazwischen über das Funkmikro Kommentare von Jossi (Sergio und Ass.) – das hatten wir nicht so abgesprochen – das sieht man vom 2ten Rang nicht ... sie sollte hinten herum gehen ... das Buch muss erst später kommen ... welcher Takt ist das ungefähr ... den Kuss müssen wir anders inszenieren, weil sie so den Dirigenten nicht

sehen kann ... dass die da so auf dem Boden liegen, ist ein Ausbruch aus der Realität von vorhin, das ist in dieser Form gewagt.

2014.02.12 16.30 Uhr Patrick Hahn & Cambreling
Gespräch Patrick Hahn – Sylvain Cambreling

C: Um diese Uhrzeit ja ... ok.

H: Aber die spielt gut ...

C: Ja, die kann gut spielen.

H: Sie kann gut spielen, das ist sehr hübsch. Es ist fast wie immer, fast wie sonst in deinem Büro, mit den Scheinwerfern und den Kameras – ganz privat.

U: Wir stehen zwar, aber wir laufen.

H: D.h. wir können anfangen.

0.6

H: Sylvain, zunächst möchte ich gerne fragen, wann hast du eigentlich die Musik von Mark Andre kennengelernt. Kannst du dich daran noch erinnern?

C: Ich kann nicht eine Datum geben, aber es war die Uraufführung in Donaueschingen von Modell dirigiert von Lothar Zagrosek, es hat mit Juilliard zu tun, es ist vielleicht 10 Jahre oder zwölf Jahren oder etwa so ich weiß nicht mehr. Und ich war absolut überzeugt, über – was könnte von diese Musik kommen, ich habe das Stück dann nach zwei Jahren oder drei Jahre später dirigiert mit der SWR Orchester in Paris Festival d'automne, und da habe ich wirklich Mark getroffen und danach wir haben gleichmäßig immer Kontakt gehabt. Und es ist – ich bewunder seine Musik schon lang, aber es ist mehr und mehr geheimnisvoll Verständnis angekommen.

1.9

H: Wie hat sich diese Musik denn in den Jahren seither verändert? Du hast sie ja verfolgt. Wie oder was hat dich damals fasziniert, als du sie zuerst gehört hast?

C: Da würde ich sagen, wie es war plötzlich für mich eine mögliche Weiterweg von die Musik von Lachenmann. Weil das war für mich und es bleibt für mich mit alle meine Bewunder für Helmut Lachenmann, ich hatte sehr lang gedacht, aber diese

Musik fang an mit Lachenmann und wird mit Lachenmann enden auch. Und mit die Musik von Mark, er hat etwas kapiert, was man könnte was man darf nehmen von diese Vokabular diese neuen Klangsvokabular machen, aber trotzdem nicht eine Lachenmann Musik damit machen wo etwas ganz anders – und das war für mich die große der große Punkt. Zusammen auch habe ich kapiert, was kommt nicht nur von Lachenmann, aber Girard Grisey. Die spektrale Musik. Und diese Mischung zwischen diesen spektrale Gedanken, was Lachenmann hat überhaupt nicht, und diese neue Vokabular und dazu diese Glaube diese mystische (sic!) Gedanken von Mark, wie was gibt es bei Messaien, es heißt, ich kann meine Glaube nützen für meine Inspiration oder meine Inspiration kommt von meine Glaube. Und ich kann und ich will das in meine Musik machen – und das geben an ein Publikum, was kann jemand sein.

Lachenmann
Grisey
Glaube

3.8

H: Also du würdest auch sagen, Mark ist ein Komponist, der auch in seiner Brust zwei Herzen schlagen hat.

C: Oder drei ...

H: Oder drei ...

C: Aber er – aber das stimmt. Es gibt diese reine kühle Denker mit sehr strenge vielleicht zu strenge Gedanken, wie man muss das notieren und an die Seite der Mensch so fragil ist es – und mit diese Empfindungen, was er hat für die andere. Und seine Liebe für jeden, hn ... Engel, wir werden vielleicht über Engel sprechen, für ihn jeden kann ein Engel sein¹⁰, und er möchte hören, das Herz von jeden Engel – und in seine Musik das nicht illustrieren, diese Resonanz wirklich von jeden Herzengel zu schreiben und dazu danach übertragen in alle Möglichkeit.

Er möchte da
Herz von jedem
Engel hören.

4.9

Das geht
P. Richter auf
Schlusswort

¹⁰ Das könnte auch ein Titel des Filmes sein – neben: Das Ringen um Gegenwart

H: In jeder Biographie von Mark liest und darauf legt er auch Wert, dass das dadrinnen steht, dass er die Musik der ars subtilior studiert hat. Und wenn man diese Partituren anschaut, dann ist das auch eine Ars subtilior, wenn man alleine anschaut, wieviele Balken, wie viele Bezeichnungen es über der Partitur gibt. - Muss man diese Musik so aufschreiben, oder könnte man vielleicht auch einfacher aufschreiben?

5.3

C: Ah, das ist eine sehr komplexe Frage – ich habe keine einfache Antwort. Ja, ich würde sagen, vielleicht muss die Partitur so komponiert und so notiert, es heißt für die Dirigent eine wirklich sehr sehr schwierige Arbeit. Aber sollte vielleicht nicht auf die Noten von jedem Musiker alle diese Kleinigkeit diese Grundheit für jeden Ton eine Erklärung sein. Ganz pragmatisch würde ich sagen – man braucht für diese Musik zwei Partitur. Ein für der Dirigent, und eine andere Partitur, wo rein pragmatisch ist es wo man kann aus diese Partitur die Noten für die Musiker machen, wo es gibt viel weniger Information, nur so wenig wie möglich. Die Musiker sind beschäftigt mit das Spiel. Sie müssen schon sehr viel machen. Sie lesen das Augen reagiert, als was ist geschrieben, und plötzlich es kommt sofort Reflex in die Finger und die Lippen und den Bogen, und wenn man muss gleichzeitig mit die Laufen von die Partitur gucken, fünfkommafünf Bogendruck aber trotzdem ...tatat ... man braucht schon mindestens 10 Sekund für diese kleine Zeichen und trotzdem wir sind schon bei die Partitur. Es heißt, es sollte im Ideal sollte wirklich eine andere Partitur geschrieben für die Pragmatismus von die Musiker im Grabe. Es heißt nicht, es gibt Fehler, es gibt absolut keine Fehler in die Schreibung, und für der Dirigent eine seriöse Dirigent würde ich sagen, man muss das alles haben. Aber alles, was in die Partitur von Dirigent geschrieben, sollte nicht unbedingt in die Noten individuelle Noten

von jeden Musiker sein. Es heißt die Musiker in der Fall sollten wie normaler Weise vertrauen der Dirigent auch für die Erklärung.

7.8

H: Aber nochmal anders gefragt. Erzählt dieses Schriftbild auch schon etwas über die Musik, die er schreibt.

C: Ich bin nicht sicher. Ich bin nicht sicher. Es gibt Partitur, wo die Graphismus erzählt schon sehr viel. Ich werde sagen schon *Sacre du printemps* von Stravinsky, wenn man liest das, man spürt schon die Energie und die Eruption, und das stimmt. Was vielleicht kann man sehen auf die Partitur von Mark, die ruhige Stelle, wo es passiert gar nichts. Aber es gibt diese kanonisch Zellen, was gibt es auch nicht wenig, wo es gibt sehr viel extrem kleine Aktion – und für die Zuhörer, es ist nur tik tuk tik tt t – auf die Partitur es ist schwarz für 10 Seiten, weil es gibt alles in 32-stel geschrieben. Und im kanonisch es kommt da – und man kann sehen, es wird ein Kanon sein, aber man hat keinen, wenn man liest das. Wie reagiert das Augen – bluff bliff bluff – als Aggression. Und es ist überhaupt keine Rede von Musik. Es passiert tk tktkkt – aber in der Fall würde ich sagen, was ich lese, hat nichts zu tun, wie es was wir werden hören.

9.4

H: Mark spricht ja immer von den neuen Kategorien der Virtuosität, die er auch für die Musiker sucht. Was würdest du sagen zeichnet seine Art mit den Instrumenten gehen aus – umzugehen aus?

9.6

C: Ja, ich würde sagen was ich hatte am Anfang gesagt. Was kommt von Lachenmann, was ja – jeden Instrument kann eine weitere Entwicklung kriegen. Was Lachenmann – was Liszt hat gemacht für Piano am Anfang und danach Debussy und danach etc. – und das es geht bis Lachenmann, wo plötzlich es in Ende

von die 70er Jahren, wenn Lachenmann kommt, jeden Instrumentalisten hatten eine Gegenwart-Reaktion, ich was – ich habe so viel Jahren meine Instrumente geübt und jetzt ich sollte machen nichts von das, aber immer etwas anders. Bon. Das ist ein Punkt. Und jetzt es etabliert. Diese Vokabular von Lachenmann ist in Musikhochschule integriert, man lernt das, und plötzlich hat jeden Instrument von Flöte große Trommel etwas neu zu lernen. Mark geht noch ein bisschen weiter. Und es ist es könnte manchmal in Diskussion mit Orchestermusiker, für oh, wir können schon wir haben schon Lachenmann vor 25 Jahren gemacht. Aber es ist nicht Lachenmann, es ist wieder etwas anders. Es ist Lachenmann plus. Und diese Schritt ist immer schwer. Für eine junge Musiker für eine Musiker von 25 Jahren 30 Jahren alten, ist ok. Ich bin noch bereit, für ältere Leute sie haben schon viel neu gelernt, und man fragt noch weiter, das ist nicht genug, es gibt noch diese Möglichkeit und diese Möglichkeit etc. – das ist Vokabular. Dazu es ist nicht nur das Vokabular, aber warum, wozu diese neue Vokabular. Wozu diese neue Klänge, und für das es nichts zu tun mit die Technik, es hat nichts zu tun mit die ältere oder Edukation, das hat nur zu tun mit Mensch zu Menschen. Die Musiker von Mark versucht zu erzählen, das was so intim in jedem Körper. Die Physich (sic) die psysiche Reaktion von einem Ton und von kein Ton, aber Atmen oder am Grenze von Ton und Geräusch, und es kommt von Körper und es sollte direkt zum Körper gehen. Und das ist eine total andere Gedanken für einen Musiker. Ein Musiker sie Musiker gegen 20 Jahren oder 15 Jahren oder 10 Jahren in Musikhochschule für eine schöne Klang zu machen und zu produzieren und sie müssen das und es braucht sehr viel Jahren – aber im Plus von das, man wird sagen, jetzt machen wir diese wunderbare Ausdruck aber bitteschön ohne Ton. Natürlich es ist

Es geht intim
von Körper
zu Körper!

plötzlich etwas ganz anderes. Wenn man kann diese Schritt machen, und verstehen, die Musik ist nicht gemacht nur mit Tönen, aber mit Klang, wenn es ist das akzeptiert, da gibt es keine Grenze, und da man kann noch 20 Jahre weiter etwas entwickeln.

13.4

H: Das ist ein Paradox auf das ich kurz eingehen wollte, weil du hast schon angedeutet, die ist sehr körperlich, in dem, was man empfindet, wenn man das hört, aber andererseits, Lachenmann, wo es ja gerade auch um den Widerstand geht, ihm ging es ja geradezu immer darum, die Energien zu zeigen, die dazu führen, dass ein Ton entsteht, oder hervorgebracht werden muss. Bei Mark habe ich ganz oft das Gefühl, dass er eigentlich den Körper von den Instrumenten wegnimmt, und dann aber doch etwas Körperliches erzeugt. Ist das nicht paradox?

14.0

C: Ne, ich glaube, dass das ein ist ein Materialist als die andere. Bei Lachenmann, es ist die Spiritualisation von die matière, und bei Mark es ist der Materialismus

Das Paradox!

...

H: Die Materialisation ... des Spirituellen.

C: Für das es ist natürlich zwei nicht umgekehrt, aber doch parallele Wege. Und ich glaube Helmut bewundert Mark auch in seinem Weg. Auch mit dieser Radikalismus. Und heute was sollte die heutige Musik sein, alles. Heutige Musik es ist alles es ist Pop, es technomäßig, es ist alles, aber was möglich gibt es für die für bestimmte Ausdruck oder eine bestimmte Transponierung von Ideen. Was sollte da haben wir in mit Mark eine sehr radikale Weg, wo es ist von Seele zum Seele mit so minimale Geräusche und Ton als möglich. Es heißt, ich möchte keine Theorie dazu machen. Aber es ist vielleicht ist das Ideal von Mark Telepathie, Klangtelepathie, wo es kommt von eine Gehirn zum anderen Hirn mit so wenig matière als

möglich. Bei Lachenmann es ist umgekehrt. Es gibt die Material und diese Material ist wunderbar – wir müssen alles nützen, bis die letzte kleine Möglichkeit von diese matière – aber es eine total andere Weg. Ich liebe beiden, ich werden keinen es kein Gerichte jetzt. Es ist nur zwei total verschiedene Gedanken, verschiedene Weg, in die Ausdruck, musikalische Ausdruck und dazu wir sind jetzt, das Stück, es sollte theatralisch sein. Es heißt, es muss von Körper gemacht zu andere Körper und mit Trost, dass die Worten Augenzeuge Ohrenzeuge Theater – wir sind Augenzeuge, aber er möchte gern, die Ohrenzeuge am erste Plan zu machen. Ja, das ...

16.8

H: Da sind wir wieder bei Nono – bei der tragedia dell ascolta – bei der Tragödie des Hörens. Für die Instrumentalisten ist das glaube ich fast noch ein bisschen einfacher, dieser Weg zur Schwelle der Geräusch der Tonproduktion zu gehen, für einen Sänger ist das glaube ich noch etwas ganz anderes. Wie würdest du seine Stimmbehandlung beschreiben? Was zeichnet die aus?

17.2

C: Die Sänger funktioniert mit Stimmbanden. Aber Stimmbanden funktioniert nur durch Luft. Atem. Und bei Mark er trennt das. Es gibt Töne – Vibration von den Stimmbänden. Und es gibt nur was man kann nur Atem zu machen. Mit Atemluft. Aus und ein. Und diese Zwischen, diese Flüstern – was kommt, es ist schon Stimmbände, trotzdem es funktioniert nur mit Luft. Und für ein Sänger, das ist wie für viele Musiker mein Gott ich habe 20 Jahre meine Stimmbande edukiert, reduziert für diese Töne zu machen, und jetzt ich sollte das paralisieren, es sollte keine Bewegung und nur freie Luft lassen, es ist schwer. Und diese Mischung und die Flexibilität von einem zum anderen zu gehen, es ist sicher sicher nicht einfach. Und ich

würde wirklich glauben, es ist keine Zukunft für die Sänger. Man kann diese Material ich werde das sagen, es ist ein Material mehr, aber mit Luft nur mit Luft zu agieren oder zu flüstern, es natürlich keine Zukunft für die Sänger. Gesang muss doch die Stimmbänder agieren. Und dafür sind für ein theatralisch wunderbar Effekt, man kann das nützen als Klangmaterial für eine bestimmte besonderes Ausdruck zu übertragen. Aber es ist keine Zukunft für die Sänger. Sicher nicht.

19.2

H: Welche neue Ausdruckskategorien entstehen dann dadurch, durch dieses neue Material.

C: Ja, es ist noch eine neue Parameter, das ist die Elektronik, oder die Verstärkung durch Elektrizität und dieser. Das ist natürlich für die heutige Musik eine große große sehr wichtige Parameter. Auch in die andere Stil von Musique techno oder Pop etc. – es ist alles elektrisch. Und ohne Mikrophon können diese andere Musikart gar nicht existieren. Es geht nur durch diese Verstärkung, nicht nur Verstärkung, aber besondere Farbe, das gibt diese Mikrophonierung. Und für das natürlich – alles was kommt von Grenze von Gesang, boca chiusa, Singen mit geschlossenem Mund, ohne das mit Mikrophon man kann das natürlich sehr gut, das kann sehr schön, weil wenn wir mal ohne Mikrophon es kommt nicht durch. Aber dieser besondere Klang, das ist gut. Was geflüstert ist, etc. – diese Elektrizität, diese Mikrophonierung, diese Verstärkung, das ist etwas gut für das richtige Singen, Opersingen, würde ich sagen, die Stimmen sind formiert für laut zu können ohne Mikrophon. Und dann plötzlich kommt ein Mikrophon davor, es ist häßlich, es ist furchtbar. Es heißt, man sollte das wirklich trennen. Das Gesang Operngesang wirklich Stimme Edukation ohne Mikrophon, das trennen total von was kann diese Mikrophon geben für alles Möglichkeit nicht nochmal Gesang normal. Es ist

Cambridge ist
kein Freund
von Mikrophonen

normal, was normal ist. Aber diese Operngesang, das ist etwas sollte in solche Haus es geht durch – wenn junge Leute kommen in Opern, wenn sie waren nicht in Oper, ohne Mikrophon, wie kann man so laut machen, ohne Mikrophon - es hat natürlich mit die Haus zu tun, aber es hat die Technik zu tun. Und diese Technik mit Mikrophon funktioniert endlich nicht, man muss das trennen, und das ist auch in eine solche Produktion in welchem Moment brauchen wir nicht brauchen wir wollen wir die Änderung von Stimmen etc. – was bringt es, wir sind immer entwickelt. Man weiß nicht, welche Zukunft hat diese Musik, ich weiß nicht.

21.9

H: Aber ich sehe eigentlich keinen großen Unterschied zu Rossini. Es gibt rezitativische Passagen, wo die gesprochene Sprache im Vordergrund steht, es gibt dann Passagen zum Beispiel in der zweiten Situation, wo sich die Musik nach ihren eigenen Gesetzen fortzeugt. Das ist doch fast wie in einem Ensemble bei Rossini, oder das dacapo in einer Arie, Stichwort Arie: so etwas wie der Schluss vom dritten Teil, wenn Maria sich unbegleitet bis zum dreigestrichenen E hinauf schraubt, ist das nicht einfach eine neue andere Form von Arie.

22.5

C: Ne, ne – ich würde das nicht sagen. Weil es so rein instrumental in der Fall, es kommt ein Text, es kommt keine richtige Eindruck es ist nur wieder noch Klang. Und eine Aria hat doch eine andere Funktion. Eine Aria bei gute Komponiste es ist eine Stop in die Aktion – wo plötzlich wir sind mit eine Person und man muss für eine Minut zwei vier Minuten die Eindruck die Stimmung von diese Person nur was passiert in unsere Gehirn drei Sekund wird drei Minut

Das gibt es auch
im Interwiew mit
Pachol, das es von
die op nicht, dem
Cembalino hier
anderspannt.

exponiert. Das ist nicht der Fall da.¹¹ Wir bleiben noch mal in diese Idee von Mark. Was wenn welche Ausdruck hat jeden Klang. Und diese – es ist natürlich Einsamkeit. Das stimmt – plötzlich wir sind die Maria allein, wir hören nur die Töne von Maria, ist es sein Körper, ist es seine Seele, ist es unsere Körper als Resonanz von seine Seele, es ist mehr – aber es nicht wie eine Aria, wo plötzlich die Story endet, und sie da – ICH LIEBE IHN und das wird vier Minuten dauern. Es ist etwa anders. Und über Rossini – Rossini-Ensembles und das. Wir können nicht vergleichen. Rossini war nicht in so großen Raumen gespielt. Wir sind jetzt man hat solche Haus gebaut Anfang 20tes Jahrhundert für eine große Publikum und wir spielen drin alle Musik. Die Musik von die Barock, es war gedacht für 300 Leute. Und Musik von Mark Andre, wo es ist fast zu groß auch. Und die Musik von Verdi, Wagner und das ist perfekt. Es heißt, es muss immer eine Adaptierung und nicht denken, was funktioniert hier sollte perfekt funktioniert für alle Repertoire oder was klingt gut, hier, es ist für jeden Haus. Nein. Es ist viel komplexer als das. Und was schön ist, es ist wenn die Treffung zwischen die Publikum in diese Raum, was passiert im Grabe und auf der Bühne, das sollte ein Kosmos oder ein Mikrokosmos werden. Und alle drin diese Atom diese Protonen, diese alles das sollte zusammen für vielleicht eine neues Klang.

25.6

H: Du hast gerade das Thema Text angesprochen. In welchem Verhältnis stehen für dich Text und Musik in diesem Stück, welche Wechselwirkungen gibt es dazwischen.

C: Ho, das ist noch eine schwierige Frage. Was wird – was ist für mich was ist für uns, wenn du – du bist schon für Jahre beschäftigt mit dieser Stück, für ich,

¹¹ Schon eigenartig – wenn man ihm hier so hört, könnte man denken, er hielte von Mark Andre's Oper gar nichts – jedenfalls nicht als Oper im traditionellen Sinn.

ich muss sagen, ich habe sehr lang erwarten bevor wirklich der Text sehr deutlich zu lesen, weil ich wollte wissen, was kommt als Musik für das. Nicht für mich schon mir ich könnte mir nicht vorschlagen was wäre und ich wollte nicht. Ich wollte nicht. Jetzt wir haben es gibt der Text, man direkt von Worten was wird deutlich verständlich sein – zu hören, was bleibt kaschiert, was ist im Hintergrund. Und was nicht gesagt oder geschrieben ist, aber das ist doch, was das Stück erzählt. Was ja – ich weiß nicht ganz genau, was kann – ich glaube die Ereignis für die Zuschauer Zuhörer es ist eine tragedia di ascolto – was kommt von was man hört. Was wird für mich persönlich sein. Wie mein Körper reagiert, oder nicht reagiert, langweil oder nein, ich will das nicht. Oder mit Gefühl oder Ruhe, zum Beispiel in vierte Situation – es ist diese ganze Ruhe. Es gibt Momente in die zweite Situation, das ist anders, es ist mehr gewaltig, aber gewaltig ist es nicht wirklich nie. Aber diese Moment von Ruhe und Unruhe, so – trotzdem was kann was wird es richtige Ereignis von diese Musik. Ich weiß nicht. Ich möchte gern eine – ich erinnere mich, ich werde mit Messiaen wieder sprechen, es kommt gleichmäßig wieder bei mir. Wenn Messiaen hat akzeptiert endlich eine Oper zu komponieren, er hat sofort gesagt, es wird keine Oper sein. Es wird keine Liebesgeschichte sein, er wollte machen was er hat in alle anderen Stücke gemacht, es heißt, seine Glaube – er wollte überzeugen seine Zuhörer über die Möglichkeit von die Transzendenz. Und er hat das erreicht. Er hat das wirklich gut gemacht. Und weil mit seine Oper ich war ich habe die Uraufführung gehört, in 82 und habe ich meinen Eindruck, wunderbare Stück, wunderbare Musik, kein Theater, absolut kein Theater. Und es hat erwartet 10 Jahre bevor man hat endlich eine mögliche Lösung das war in Salzburg mit Peter Sellars und inzwischen es gibt viele Produktionen und St. Francois

d'Assise von Messiaen ist geworden eine mögliche Theaterstück, wo das die Story ist überhaupt nicht eine Geschichte über die Person. Es ist nur für jeden Zuhörer eine Story die Entwicklung von die Seele von Francois d'Assise. Und wir sind jetzt in eine Stück mit Johannes Reuchlin, was für eine Story ist es. Es ist gekoppelt natürlich weil Reuchlin und diese komplexe Kabbala diese Studien von Kabbala, die Bedeutung von jeden Ziffer, jeden Worten, jeden Silben etc. – aber trotzdem er hat etwas, und das ist wirklich das toll in diese Libretto, er hat auch diese Geschichte diese Transplantation von eine Herz. Alors wir sind in das Stück gleich zwischen zwei Möglichkeit von Verständnis, eine ist diese Esoterismus von die Kabbala und andere ist reine physiologisch, wie funktioniert ein Herz, wenn es ist nicht mein Herz. Und die Identität, was es kommt, Reuchlin – wer ist Reuchlin. Er kommt von die 16te Jahrhundert und heute er weiß nicht mehr wer er ist, weil er hat eine andere Herz. Und wenn man hört, wer sind sie? – hat er für jeden Zuhörer: Wer bin ich? Wer bin ich? – Und die Reaktion von mein Körper über diese Grund grund grund grundsätzliche metaphysische Frage, wer bin ich – und auch: wer mein Körper ist – und wer es was wäre, wenn ich hätte eine anderes Herz, das ist etwas ganz besonderes, das hat noch nicht existiert in eine Oper. Wird diese Oper eine reale theatrale Stück. Theaterstücke. Und für eine große Zukunft. Vielleicht – St. Francois d'Assise war überhaupt nicht so gedacht und plötzlich es ist doch geworden. Ich glaube auf jeden Fall für uns, wir kreieren wir versuchen das, zu machen, es ist für uns eine sehr sehr große ja Experiment. Und für die Zuschauer Zuhörer, es wird auf jeden Fall, man kann vielleicht das hassen oder nicht, aber man wird das nicht vergessen.

32.3

Kabbala
Psychologie
Identität

H: Glaubst du die Form wird tragen? Oder gibt es Momente wo du Sorgen hast, dass es kippen könnte.

C: Ne, ich vertraue die Form. Am Moment wo wir sind von die Probearbeit, ich glaube, die Form es kann sein. Es gibt nur pragmatische Fragen, brauchen wir so viel Technik, so viel Material für einfach Musik zu machen. Das ist eine Frage. Aber diese Frage können wir nur, es gibt keine Beantwortung. Keine Antwort. Es ist nur, machen wir. Danach hat das eine Zukunft. Ich weiß nicht. Die Form in sich ja – es ist natürlich, es gibt auch sehr materialiste Problem. Es ist groß – wie kann man verschiedene Töne – die Fragilität, was ist besonderes Parameter von diese Musik, diese Fragilität, diese Kleinigkeit. Müssen unbedingt wir vergrößer, weil wir haben eine große Raum. Und da es ist Gefahr. Am welche Moment ist es nicht mehr hörbar für die Zuschauer. Aber welche Moment es ist so klein, man kann nicht hören. Das ist – das könnte das könnte ein Problem werden. Aber diese Fragilität und diese Challenge, es ist ein Teil von diese Aventure. Ja, das sind drin ...

34.2

H: Das sind die Zwischenräume, die Mark sucht vermutlich.

C: Ja, ja – aber auch Mark macht selbst ist nicht total sicher ob er hat eine Antwort gekriegen. Ok. Das ist so. Aber diese Fragilität, das ist vielleicht dass man muss erinnern, ich habe es ganz fragil wunderbar erlebt.

34.6

H: Der Intendant hat mir gerade hinter deinem Rücken einen Time Out Zeichen gegeben. Ich werde deswegen alle die Fragen nicht mehr stellen, die mir noch auf den Lippen brennen. Vielen Dank.

C: Bis nächste Mal.

U: Danke auch ...