2014.02.26 17.00 Uhr Experimentalstudio

Experimentalstudio Erläuterungen

0.2

U: Ich hab dann praktisch im Wesentlichen die Partitur und die Hände und over shoulder.

J: Du bist schon im Bild für mich drin ...

U: Also noch weiter weg

Michael Acker: Wo haben wir denn eine nette Stelle?

Joachim Haas: Hier zum Beispiel ...

A: Was ist das?

H: Das ist diese Klagemauerstelle mit Klavier – spielt

...

U: Ich laufe ...

J: Ich laufe auch ..

H: Stellst du eine Frage ... oder sollen wir dir einfach erklären was an dieser Stelle passiert.

U: Die Frage ist genau die, die ich euch schon vorhin beschrieben hatte, was ich gerne hätte, dass ihr zum einen beschreibt, wie aus der Analyse der Aufnahmen, die ihr in Israel gemacht habt, Mark harmonische und zeitliche Strukturen entwickelt hat – auf analoge Art und Weise sage ich jetzt mal – also in Partitur übertragen hat. Und zum zweiten Beispiele für den Einsatz von Elektronik zusätzlich zu den Instrumenten zur Instrumentalmusik im Stück.

J: Uli, wenn du 20 cm zurück gehst, ist das super.

U: Na gut, dann bin ich halt ... ja ich habe ...

A: Also hinsichtlich der Frage Analyse von Klängen würde mir jetzt gleich zu Beginn der Partitur einfallen, da gibt es gespielt von einem Keyboard ganz kleine ...

H: Vierte Situation ...

A: Vierte Situation ganz kleine Klangfetzen, die sind folgendermaßen entstanden. Also das Thema Feuer ist hier sicherlich auch enthalten – und das hier sind Knackser, das ein Feuer erzeugt, also ein ganz frisches Feuer, wenn man es anzündet, mit trockenem Holz,

Feuer

dann knackst es noch sehr zart und sehr vereinzelt, und man kann diese Knackser dann schön separieren und die auch analysieren. Und die haben wir dann einfach spektral mal analysiert. Und Mark hat sich dann eine große Tabelle angelegt, welches Spektrum ist im welchem Knackser wir vorhanden. Und hat die dann sortiert. Und danach nach seinen Parametern dann auch genau hier in die Partitur wieder eingearbeitet, und der zeitliche Verlauf, die das Feuer ja im Grunde zufällig erzeugt hat, dieser zufällige zeitliche Verlauf spiegelt sich in diesen Knacksern ja auch wieder. Und da ...

H: Ja, eingekreist ...

A: Da kann man sehen, wie in Detail wirklich die Partitur ausgearbeitet ist, dass hier nicht nur dieser Verlauf dieser Feuerknackser wiedergespiegelt wird, sondern dass auch genau der spektrale Verlauf hier eingearbeitet ist, und selbst wenn es hier nur so eine kleine Note ist, da steckt viel Arbeit dahinter, in diesem Fall auch einfach Analysearbeit und Planung. Und hier kann man da ja absehen, wie detailreich und genau diese Partitur geschrieben ist.

*IV Szene ein
Feuer*

4.2

U: Das heißt, das muss man sich so vorstellen, dass ihr eine Aufnahme von einem Feuer gemacht habt, und wo wie das Feuer dann zufällig geknackst hat, so ist das jetzt in der Partitur dann auch drinnen.

A: Im Groben war das die Idee. Natürlich ist das nicht eins zu eins wiedergegeben, aber die doch die zeitliche Struktur und die Frequenz, die Spektralstruktur dieses Feuers war dann auch mit verantwortlich für die Umsetzung.

4.7

U: Es gibt auch das andere Beispiel im Einsatz des Chores, dass ihr die Grabeskirche aufgenommen habt, echographiert habt, und dann sozusagen die

Resonanzen des Raumes in Chormusik übersetzt wurde. Was hat ...

J: Du bist im Bild ...

U: Gut ...

H: Ja, das kommt auch vor – wir haben ja nicht nur ... wo soll ich eigentlich hinschauen, zu dir ... also diese Sache kommt auch vor ... allerdings es geht zum einen tatsächlich um die akustische Messung von Akustiken, also im Prinzip um Raumsimulationen – da gibt es zwei Stellen, die müssen wir jetzt mal kurz suchen. Das ist glaube ich dritte Situation jetzt wird es schwierig, weil jetzt dauert es a bissle, bis wir dahin geblättert haben. Hier. Also da sieht man jetzt zum Beispiel – Live-Faltung, Maria und Polizist, Grabeskirche Akustik – da singen die sehr laut, die singen forte beide Solisten – erst die Maria – und dort ist es tatsächlich so, dass wir dann die Akustik der Grabeskirche verwenden. Es ist aber nie so, dass man sich jetzt vorstellen muss, es geht wirklich drum, dass man die Akustik transportiert, von einem Raum in den anderen, sondern es wird sich natürlich mit dem Konzertraum mischen. Also es ist quasi ein Zwischenraum, den man jetzt hier hört. Und das ist tatsächlich nur ein Beispiel von dem, was wir gemacht haben. Die eigentliche Idee war Klangaufnahmen, also so eine Art akustische Photographie zu machen, wo wir Klangspuren sammeln, also zum Beispiel die Glocken von der Grabeskirche. Da gibt es jetzt eine andere Szene zum Beispiel in der zweiten Situation – ab hier zum Beispiel, da ist es so, da sieht man die beiden Klaviere, die spielen jetzt mit dem Hammer regen die quasi einen Impuls im Klavier an, bei gedrücktem Pedal, und das ist im Prinzip so ein Impuls, der jetzt alle Klaviersaiten schwingen lässt. Gleichzeitig geht jetzt nehmen wir das mit dem Mikrophon ab, und schicken das über eine Faltung, also über einen convolution-Prozessor, und das können

wir uns da drüben mal anschauen. Und zwar jetzt E24 hier holen – E25A ist das. Was man jetzt hier sieht ist im Prinzip nichts anderes als eine Spektralanalyse von dem von der Impulsantwort, die wir hier verwenden, und als Impulsantwort verwenden wir eine Aufnahme von der Klagemauer. D.h. wir waren tatsächlich dort an der Klagemauer, und haben eben einfach die akustische Situation dort photographiert, aufgenommen. Und die wird jetzt nicht als Atmo oder als Sample eingespielt, sondern die wird jetzt tatsächlich durch genau diese Frequenzen, die hier in dem Klang vom Klavier erzeugt werden, und auch tatsächlich in dem Moment des Spielens des Klaviers erzeugt jetzt das Klavier eine Art Resonanz dieser Klagemauer Aufnahme. D.h. wenn das Klavier mehrmals spielen würde, würden wir auch die Resonanz mehrmals hören. Wenn das Klavier unterschiedlich diese Schläge machen würde, würden wir die auch unterschiedlich gefiltert hören, also ganz wirklich in Echtzeit passiert jetzt einfach eine Transformation des Klavierklanges, der uns jetzt erlaubt, quasi hier eine Art Klangschatten zu erzeugen, und zwar hören wir dann genau an der Stelle, da sieht man, da ist auch sehr viel Platz vom Mark gelassen, dass man tatsächlich jetzt hier eben diese Klavierresonanz als Klangschatten der Klagemauer hören kann. Das ist jetzt hier in der zweiten Situation Takt 260 zum Beispiel.

Takt
260 II Bone

9.7

U: Ich habe ja gestern ununterbrochen aus der vierten Situation euch auf die Finger geschaut. Und mir ist aufgefallen, dass ihr ständig an den Reglern was verändert. Was passiert da eigentlich?

A: Also die vierte Situation ist sicherlich die komplexeste. Was allein die Anzahl der Musiker und gleichzeitigen Vorgänge in der Partitur betrifft. Da ist es zum Beispiel an diesem Pult so, dass ich hier alle

Chorsänger und einige Instrumente aus dem Orchestergraben habe. Und die muss man alle in die Balance bringen. Die sind in dem Moment alle leicht verstärkt. Weil die sehr sehr leise Aktionen haben, also es geht hier los zum Beispiel mit Sopran eins, der auf der Bühne praktisch im unteren Bereich der Bühne steht und ganz leise ss ss macht. Das würde man nie hören, wenn das nicht verstärkt wäre. D.h. da muss man ganz genau die Lautstärke balancieren. Kurz darauf setzt dann der Sopran zwei ein, d.h. da muss ich auch gleich die Balance halten. Und so kommen sukzessive nach und nach kommt da der ganze Chor dazu. Hier füllt es sich langsam, Sopran vier – also wenn ich von Sopran vier ...

11.1

U: (Mein Telefon klingelt) Entschuldigung.

A: Können wir weiter machen ...

U: Das letzte Stichwort war: Da füllt es sich langsam.

A: Genau, da füllt sich langsam die Partitur, es kommen immer mehr Sänger hinzu. Es ist folgendermaßen, dass es einmal einen Bühnenchor gibt, der ist hier notiert. Aber dann gibt es aber noch sechs Vokalquartette, Solistenquartette, die im Raum ringsum verteilt sind, und die kommen jetzt hier nach und nach dazu. Hier ist zum Beispiel zum ersten Mal Sopran vier. Das habe ich mir markiert, weil es nicht ganz einfach ist, diese Partitur wirklich ganz genau Stimme für Stimme zu verfolgen. Aber dennoch, jeden Eintritt muss man ausbalancieren, und dann weil das auch sehr leise Geräusche und Klänge und Töne sind, ist das eine recht komplexe Aufgabe, das dann auch zu hören, wo kommt das gerade her. Ist das gerade Tenor fünf, der zu laut, oder war das Tenor sechs, also das ist schon eine ziemlich eine heikle Angelegenheit, da braucht man sehr viel Konzentration. Hinzu kommen dann eben noch die anderen Instrumente, also in dem

Fall beide Klaviere. Die ich da noch aussteuern muss, und dann hat man natürlich hier ständig was zu tun.

12.7

U: Wie macht man das, mit acht Fingern, die zur Verfügung stehen.

A: Naja, also indem in der Probe sich schon Notizen macht, wo die gefährlichen Stellen. Hier zum Beispiel habe ich mir geschrieben, Bühnenchor hören. D.h. ich werde mit allen gleichzeitig also ich kann auch alle Fader gleichzeitig hier mit Gruppenreglern leicht zurücknehmen. D.h. ich muss nicht alle gleichzeitig in der Hand haben, ich kann mit allen Chorstimmen gleichzeitig runter und wieder hoch gehen ...

13.2

U: Wo steht das, Bühnenchor hören ... wo ist das nochmal ...

A: Hier, Bühne hörbar .. und ein Pfeil nach unten heißt für mich: Ich muss hier rein akustisch Platz machen, damit der Bühnenchor zu hören ist. D.h. mein Hauptjetzt müsste man sagen: Ohrenmerk nicht Augenmerk, mein Hauptohrenmerk gilt hier dem Bühnenchor, der hier eine Aktion hat, den möchte ich gut hören. Also mache ich Platz mit der Verstärkung. Und hier wieder dann der Pfeil zurück mit der Bemerkung, normal. Also wieder auf normale Verstärkung zurück. Ja, also da kann man dann – da gibt es dann noch etliche Hinweise, wo ich dann schreib, Bass zu laut. Da weiß ich schon vorher, jetzt gleich kommt die Stelle, wo der Bass sechs immer zu laut singt, also nehme ich ihn hier einfach raus. Genau und dann gibt es auch Hinweise: Der Chor, der hat zum Teil auch Aktionen mit Alu, das sind so kleine Alu-Papiere, wie man sie aus der Küche kennt. Die werden ganz leicht eben so zum – bewegt, und zum Knacksen gebracht, was natürlich wieder eine Verbindung zu diesem Feuerknacksen darstellt. Das ist auch eine Art zufälliges Knacksen, was da produziert wird, das kann man nicht genau kontrollieren, aber

genau diese Zufälligkeit möchte Mark Andre an der Stelle auch erzeugen, und da weiß ich dann auch: Achtung Alu – und das ist meistens ein bisschen lauter als das gesungene oder das insofern weiß ich dann auch hier Chor sechs ein bisschen runter nehmen.

14.8

JC: Und was für ein Alu ist das, ist das irgend ein Alu oder ...

H: Nönö, das ist nicht irgend ein Alu. Das ist ausprobiert. Also es ist schon – es gibt natürlich unterschiedliche Sorten von Alu, und die Frage ist einfach, ist es schon mal zum Beispiel gebraucht, ja, dann knistert es nicht mehr schön. Ist es – wir haben jetzt bei der letzten Aufführung von Mark HEJ II in Weingarten zum Beispiel, da hat eben haben wir wirklich eine Alufolie gefunden, die sehr leise aber fein knisterte. Es gibt ja ganz unterschiedliche – je nachdem wie dick die ist, wie starr die ist, knistert das unterschiedlich. Ist es schon mal gebraucht, ist sie nicht gebraucht, knistert auch ganz unterschiedlich, also das muss man schon vorher ausprobieren. Ist nicht beliebig.

15.5

U: Ich habe gehört, 16,5 cm im Quadrat. Also nicht 17 und nicht 16, sondern 16,5 ...

H: Da hast du mehr gehört als ich.

U: Ich dachte, das hätte mit der Tonhöhe zu tun.

H: Nene, gar nicht, ich glaub da gab's – ich glaube letztes Mal hatten sie so ein Stück Alufolie gefunden, ich weiß nicht, ob es von einer Schokolade war oder irgendwas, die tatsächlich wirklich sehr fein geknistert hat, vielleicht hängt das damit zusammen. Das weiß ich nicht.

A: Vielleicht ist die normale Rolle 33 cm breit, dann kann man genau zwei ...

16.0

U: Aber jetzt habt ihr nur – „nur“ von Verstärkung geredet, ihr macht ja noch andere Sachen mit den Reglern.

H: Ja, das Stück ist im Prinzip – also mehr oder weniger linear aufgebaut, im Anfang gibt es File-Zuspielungen, also tatsächlich voraufgenommene vorproduzierte Klänge, die auch nur vorne produziert werden oder projiziert werden. Und dann bewegt sich das Stück ja insgesamt als Komposition nach und nach in den Raum. D.h. die Schlagzeuger gehen erst in den Raum – dann kommen die Sänger in den Raum, und die Elektronik bewegt sich eben auch in den Raum und kommt dann von Live- also von vorproduzierten Klängen auch zur Liveelektronik. Das heißt das Ganze steigert sich tatsächlich von der ersten bis zur vierten Situation hin. Und erstens die Art des Einsatzes, die Dichte, kulminiert letztendlich in der vierten Situation – und das Ganze wird mit diesem Pult hier gesteuert. In unserem speziellen Fall, das können wir auch ganz beliebig aufteilen. Manchmal gibt es hier weniger zu tun, dann kann man noch Sachen von dort übernehmen oder umgekehrt. Das da muss eben als Team wirklich gut zusammen arbeiten. Wir haben hier unten nochmal ein Pult, weil die Regler hier nicht ausreichen, da haben wir noch Lautsprecher, Fader und verschiedene Effektgeräte, ...

17.5

Dirigentassistent: Erzählst du gerade was – ich will nicht stören ...

U: Nein, du störst nur ganz wenig.

D: Der Jossi fragt, ob die Übergangsfiles noch mehr als Ereignis im Raum sein könnten. Weil es so, dass jetzt in zwischen den Situationen nicht so ganz klar ist, ist das so was wie Atmo oder so – um es ganz böse zu sagen. Oder um es wirklich zu unterscheiden, von dem, was sonst Atmo ist. Als wirklich einen Teil des

kompositorischen Fortgangs. Ich kann das ganz schlecht ...

H: Ja, ich weiß, was du meinst, weil die ursprüngliche Idee war ja gefrorene Zeit eigentlich – jetzt, was wir mit Mark diskutiert hatten. D.h. die Files sind auch relativ statisch, bis auf diese Tür, das Übergangsfile, was dann wirklich eine Situation ändert. Deswegen sind auch diese – es dreht sich ja um die beiden, um das Geräusch, was einmal in den Raum geht, dann wieder nach vorne zurück kommt, von ersten nach zweiten. Und dann dieses Windresonanzgeräusch. Genau, ...

18.7

D: Und dass eben mehr als Wind, den man sonst im Theater ja gerne auch verwendet.

H: Ja, es geht dann wahrscheinlich um mehr Interpretation des Ganzen. Ja, dass man einfach das noch mehr gestaltet.

D: Genau, ja vielleicht wie ihr ja auch mit jetzt dann als Andre im Raum war, in der vierten Situation, war es plötzlich etwas, was einen von hinten überfallen hat. Oder so ... irgendwas ...

H: Da müsste ich aber auch mit dem Mark noch mal sprechen, weil ich weiß die ursprüngliche Konzeption war ja wirklich tatsächlich, irgendeine Art Übergang zu schaffen, der eher – also in dem nichts passiert eigentlich, in dem sozusagen sich irgendwas im Bild vorne verändert ...

D: Aber das ist genau der Punkt, wenn man das als Theaterstück begreift, dass das ein Moment sein könnte, wo es einfach sackt, wo die Spannung einfach weg ist. Und dann gibt es irgendwie Rauschen – und dann geht es weiter. Anstatt dass man ...

Beispiel:

A: Klavier 2 da kannst du dann auch bleiben, da ist, wenn du am Klavier sitzt, bei dir hinter dir ein kleines

schwarzes Schränkchen, nicht zu sehen, weil das in die Wand eingelassen. In der schrägen Wand. Ja, ok. Du kannst auch einfach mit deinem Knöchel – das geht auch – mit dem Knöchel, Haltepedal mit dem Knöchel gegen den Rahmen, das funktioniert.

X: Ich probiers mal – das wäre das Klavier zwei ...

H: Jetzt hören wir mal nur ihn kurz. Das ist nur die Anregung.

A: Ok. Jetzt ist der Strom aus – das andere ... Machst du mal nur einen Impuls.

(Klavier mit Nachhall ...)

A: Was wir jetzt hören ist eben das Haltepedal das rechte vom Klavier ist gehalten und mit dem Knöchel schlägt er gegen den Stahlrahmen, und dann wird quasi der Resonanzraum vom Flügel angeregt.

H: Der jetzt normaler Weise mit dem Hammer gespielt.

A: Das wäre jetzt hier mit dem Hammer, das wäre ein bisschen obertonreicher, ein bisschen heller wäre der Anschlag.

H: Und jetzt gucken wir mal, was passiert, wenn wir das durch diese convolution schicken. Wenn er noch mal spielt.

A: So, jetzt noch mal bitte.

(Klavier ...)

H: Ne, da funktioniert noch nicht arg viel – da stimmt was noch nicht. E – ja, wir sind im falschen Programm. Ich habe falsch gelesen. Es braucht E2 – also zweite Situation 5a – jetzt machen wir das ganze noch mal. Also was passiert, wenn der jetzt spielt.

A: Einmal brauchen wir es jetzt nochmal ...

(Klavier – mit gefaltetem Nachklang)

H: Wenn er jetzt noch ein paar Impulse machen kann, unterschiedliche Impulse ... (es klingt immer noch nach – man hört die Klagemauer ...)

A: So ein bisschen hat man schon den Eindruck, dass da jemand singt im Hintergrund ... kannst du mal

probieren einen helleren zu machen. Einen helleren Impuls, also vielleicht gehst du auf einen kürzeren Stab von dem Stahlrahmen.

X: Ich muss mal kurz ...

(Klavier mit rollendem Nachhall)

H: Wir haben jetzt dieselbe Situation, nur eine andere Anregung. D.h. es färbt jetzt ganz unterschiedlich ...

H: Er kann ja auch mal einen Ton jetzt spielen ...

A: Oder zwei oder drei unterschiedliche Impulse ... und wenn du mal zwei drei unterschiedliche Impulse hintereinander – bitte ...

(Klavier mehrere Impulse ... mit Nachhall von der Klagemauer)

H: Und jetzt kommt es natürlich darauf an, das mit der Klavierresonanz, mit der akustischen zu mischen, dass sich das wirklich sozusagen homogen darstellt, und dass aus dem einen Klang tatsächlich der andere Klang entsteht. Aber je nachdem was jetzt das Piano spielt, wird der Klang unterschiedlich dargestellt.

A: Also das System reagiert jedes Mal anders.

Abhängig davon, was man hineingibt.

H: Und das ist natürlich auch Teil der Arbeit, die man hier hat, weil jedes Mal je nachdem wie stark war der Schlag, wie klingt der, muss man natürlich hier eine Balance schaffen, auch die Balance mit dem Liveklang und natürlich insgesamt die Balance mit allem was gleichzeitig passiert. Es gibt ja hier noch oft Stellen, da kommt noch ein Sprecher, das macht der Ton von der Oper. Oder die Solisten werden teilweise, wenn sie flüstern verstärkt. Das macht auch der Ton von der Oper – und wir müssen natürlich auch kooperieren und dann muss alles insgesamt zusammen spielen, d.h. man ist an vielen Stellen immer gleichzeitig mit der Balance beschäftigt.

U: Seid ihr genauso wie der Mark schon 7 Jahre mit der Oper beschäftigt.

H: Insofern als dass wir schon sehr lange mit Mark zusammen arbeiten, auf jeden Fall – das erste Mal haben 1996 zusammen gearbeitet. Und diese ganzen Prozesse, die jetzt hier angewendet werden, die entstehen ja auch in einer langen Zeit, also dass man überhaupt sich gegenseitig versteht, wo soll es hingehen, was sind die Algorithmen, was sind die Transformationen, die man jetzt in der Live-Elektronik verwendet, wie kommt man zu was Neuem. Wo wird was eingesetzt, das ist ja eine ganz schwierige oder interessante und spannende Zusammenarbeit, zwischen uns und dem Komponisten. Und deswegen würde ich sagen durchaus natürlich unser Teil ist die Elektronik, Mark ist der Komponist. Das ist ganz klar, das ist natürlich ein viel größerer Teil, was das Werk anbelangt. Aber auseinandersetzen tun wir uns auch schon sehr lange damit.

U: Dankeschön.

2014.02.26 18.00 Uhr Hauptprobe

2014.02.26 18.00 Uhr Hauptprobe

17.53.00 Schöne Atmo bei der Inspizientin ...

So, ihr seid zu laut Jungs ... meine Damen und Herren, es ist 17.55 Uhr ... die Damen und Herren des Orchesters bitte ... Herr Cambreling ... die Damen und Herren des Chores und vorab Herrn Scheslow ... hätten wir bitte ganz gerne mal hier gesehen – jetzt gleich. Für die anderen gelten die Zeiten des Beginns. Die Damen und Herren des Chores, des Orchesters, Herr Cambreling.

17.54.35

Schönes Bild von Reuchlin und Dieter, die ihm die Funkmikros anbaut. Später kommt auch noch Jossi Wieler hinzu. (der an der Inspizientin vorbeiläuft und dann in das andere Bild kommt). Und dann laufen sie alle aus dem Bild ... ein ganz schöne Aktion für den Anfang.

17.56.20

Inspizientin: So gut wie geht, ja. Wir sind immer noch ein bisschen in der Findung, vor allen Dingen stolpern wir noch immer über den einen oder anderen Fehler, aber ich sag mir besser gestern und jetzt als bei der Premiere.

Mark: Der verehrte Intendant – ich grüße dich ...
(beide im Dunklen, was meinen Absichten entgegenkommt!)

Jossi: Der verehrte Komponist ...

Cambreling (kommt herein): Ok, Jossi ..

17.56.55

Unterdessen ein schönes Bild auf die versammelte Elektronik und Regietische im Zuschauerraum ... (mit kurzer Unterbrechung: 17.57.12)

18.01.30

Ein einzelner Chorsänger, der sich seinen Bogen und Becher holt. (etwas arg dunkel)

18.03.58

Reuchlin kommt auf die Bühne ... und nimmt Platz.

18.05.30

Auftritt der Beamtinnen und Stewardessen von Backstage gefilmt.

Gleichzeitig Auftritt des Chores halbtotale P200

F55 kommt gerade noch um die Ecke, als die letzten Chors. Durch die Türe gehen

18.07.12

Dunkel ..

18.09.08

F55 ist ruhiger – filmt den Chor von hinten – so dass man die Hand von Johannes Knecht sehen kann, der dirigiert vom Balkon aus.

P200 schwenkt halbnah den Chor von vorn ab ...

18.10.04

Elektronischer Klang ...

F55 einfach nur Rumgehampel (sucht ein Bild findet keins)

P200 Reuchlin erste Worte – bleibt auf Beamtin – dann langsam Aufzieher Rückschwenk ... bis Reuchlin und dann näher an Reuchlin heran.

Reuchlin umgeben von strahlenden lächelnden Sängern ...

„Im Innersten“ ...

Im Inner sten sten ... sten STEN en ...

18.14.20

F55 geht zu der Eingangstür und filmt über die Bögen hinweg, nur Johannes ..

18.15.06

F55 von oben der Chor (aber ohne Johannes ... man sieht aber den Monitor von Cambreling)

18.15.20

R: Wie bitte – dann geht er mitten durch die Schlange

...

18.16.22

R. am Schalterhäuschen (die ganze Zeit HN)

R. zurück in die Schlange ...

Ihr aber, für wen haltet ihr mich ... (an den Chor gerichtet) ...

Ich aber habe vor bald 10 Jahren das Herz eines anderen erhalten

(man sieht darauf in der HN das Zucken der Sänger ... auch in der Totalen über den Köpfen samt Johannes von F55.

18.19.30

Schön das „Warum weinst du?“ vom Chor gesprochen in den verwirrten Reuchlin. R. antwortet: „Wen sucht ihr?“

Metaphysisches Abenteuer ... beides .. das eine im anderen.

Chor: Wohin gehst du ...

18.21.20

Die laute Stelle des ersten Teil ..

Chor bewegt sich nach links ...

P200 zieht auf in dem Augenblick da R. aus der Menge hervorkommt. Man sieht ihn aber auch in der F55.

18.22.45

War es mein eigenes Herz ... P Total ... F HAT

18.23.37

Beim Auftritt der Beamtinnen P200 näher.

18.25.50

Hochfahrt der Bühne ...

F55 Auftritt der Beamtinnen von hinten ...

Beginn 2. Szene

Selbst jene – von denen es keinerlei Spur gibt – sie sind da.

(P200 hat nur Michael im Bild – und bleibt dort.

18.28.22

F55 in passabler Nähe von Backstage rechts (bleibt dann wahrscheinlich dort)

Wer ist der nächste?

F55 ändert Position (18.29.00)

P200 bleibt nur bei Michael

18.30.20

Wie bitte von Michael ...

P200 geht auf Halbtoral

F55 hat wohl endlich eine Position gefunden von der Seite

Endgültig bei:

Ihr Name – Reuchlin – ein Schwabe – Grüßgott ...

18.30.26

Dann geht die P200 wieder auf Michael.

18.31.35

P200 HAT

Stempelaktion in F55 gut zu sehen

18.32.00

P200 auf Maria

18.35.00

P200 auf Maria und Reuchlin

Wer ungeschickt ist zu hören ist ungeschickt zu glauben

18.37.00

Jedes Lebendige ist kein Einzelnes ... leider zu spät ...
Satz beginnt im Schwenk der P200

18.37.30

Klagemauer File P200 auf Maria und Reuchlin –
Maria ergreift das Buch von Reuchlin ... HAT

Maria übergibt Michael das Buch – Kamera bleibt auf
Maria.

18.41.20

Beginn der stampfenden Passage mit Arie von
MariaP200 auf Maria und Reuchlin HAT
Dann Schwenk zu Michael

18.46.00

Es gibt einen Töpfer P200 in 3er Michael, Maria und
Reuchlin ...
Um die Tauglichkeit seiner Gefäße zu prüfen klopft er
auf sie ... (nur Reuchlin)

18.47.10

Dem Namen nach sind sie tot ... aufzoom auf Michael
im Zoom

18.48.20

Aus einem grundlosen Grund, der in ihnen selbst
begründet liegt ...
Bühnentotale ...

18.49.2

4

Nur Reuchlin: Er ist der Ursprung jeder Stimme ...
und der Mund des verschwiegenen Schweigens.

18.49.45

Die besonders schönen und kostbaren Gefäße, die schlägt der Töpfer besonders hart an. ... (immer nur Reuchlin)

Dann dreier mit den Beamtinnen beim Shalom warum weint ihr ...

Beim gemeinsamen Kleben wieder Reuchlin allein ...

Als Maria sich auf ihn stürzt wieder etwas weiter ...

(Mikrofonknackser)

In der letzten Phase Halbtotal auf die Bühne ... alle 5 Darsteller.

Buchübergabe – Kamera bleibt auf Buch nah ...

Abgang Beamten ...

18.57.30

Hätten sie Lust mit mir Essen zu gehen ... HAT

Ende des 2. Bildes ...

Getuschel in der Hinterbühne ... sehr dunkel ... Chor hat sich versammelt.

Abgang Reuchlin und Maria ...

Windgeräusch ...

18.59.30

Öffnen der Bühne und des Restaurants ...

Auftritt der Solisten ...

19.00.20

P200 auf das Servicepersonal ...

19.01.20

Ich erzähle dir eine wunderbare Geschichte ...

Aufzieher auf Halbtotal – Servicepersonal – Reuchlin

– Maria

Es war einmal ein Mann – Zoom auf Reuchlin.

F55 versucht eine Position zu finden ...

P200 wieder in Halbtotale ...

Wie heißt du 19.03.30 – Zweier Reuchlin Maria

19.05.10

Gruppe von Instrumentaltouristen mit Servicepersonal
im Hintergrund

(auf: „das kenne ich schon ... servierte man ihm
königliches Gebäck“)

19.06.40

Musizierende Instrumentaltouristen

P200 weiter HAT ...

Bei den Herzattackenakkorden nah auf Reuchlin

19.07.40

19.10.08

Reuchlins Tod nah ..

19.10.30

Es folgt wie wir wissen die Sternarie – von dem mir so
genannten Michael ... den habe ich zuerst total ...
auch als er das Kissen unter den Kopf von Reuchlin
legt. Und bleibe dann auf Michael ... auch wenn er trio
singt mit den beiden Beamtinnen ...

19.13.46

Hier öffne ich wieder zur Totalen Oder fast
Totalen - ...

19.14.50

Verzweifelter Versuch von F55 die Bläsergruppe in ein Bild zu bekommen von oben herab ... und sie haben auch noch einen Rauscheinsatz ...

19.15.36

Zoom auf Maria, die ihren Odem auf die Leich von Reuchlin haucht. Wobei man im Hintergrund sieht, dass das die Bläser auch tun – und die Beamtinnen ... Das Bild der f55 ist leider nicht wirklich prickelnd.

19.16.07

Schön zu hörende Krichenglockenfaltungen auf die Klavierschläge ... während Maria aufsteht ... was man vielleicht nehmen könnte, wäre, dass die Musiker die Bühne verlassen im Entenmarsch ... gleichzeitig ist schön der Moment, da Michaels Trauergesang anfängt, der von der Trompete begleitet ist ... (und die F55 bringt nicht mal ein schönes Bild vom Trompeter zustande! – ärgerlich! – auch wenns nicht seitlich von der Regie konzipiert ist ... ich verstehe es nicht ...)

19.18.55

Beginn von Maria's Arie. Fokussierung auf sie ...

19.20.30 ca. Der Satz von Michael über die Engel, die im Gewand der Welt erscheinen ... hier gehe ich in die Totale ...

19.22.10

Abgang des Trompeter, des Michael-Trompeters mit seine Faltungen – und Maria's Soloarie ... mit geschlossenem Mund.

19.23.25

Geräusch einer Entriegelung ... dann Umbau zum 4ten Bild ... ich gehe in die Totale – F55 sucht und sucht und sucht ...

Erstes Bild der P200 sind zwei Schwestern und ein Armenier aus den Vokalsolisten ... Schwenk über die Vokalsolisten auf der Vorderbühne ... ganz langsam ...

19.28.21

Das ist das erste gedankenlose Herumgezoome in dieser Hauptprobe – obwohl ich es auch hätte langsam machen können ...

19.37.00

Engel erscheinen den Menschen auf unterschiedliche Weise – abhängig von der Natur und der Person – ausnahmsweise mal ein Bild der F55, das man verwenden kann.

19.39.55

Seitwärtsschwenk wieder von den Vokalsolisten ... die vor allem damit beschäftigt sind, ihre Stimmgabeln zu nutzen ... trotz Sampler.

19.40.53

Seitwärtsschwenk andere Richtung ... ich bleibe die ganze Zeit da unten ... hin und her ... bis zum Ende bleibe ich bei den Vokalsolisten ...

2014.02.27 14.00 Uhr Anna Viebrock

Anna Viebrock

V: Wäre ja noch schöner ...

U: Frau Viebrock, ich hatte alle Gespräche die ich geführt habe mit den wesentlichen Beteiligten dieser Produktion, also jeder ist wesentlich, ich habe immer gefragt, worum geht's. Wenn Sie eine Freundin oder einen Bekannten einladen zu dieser Produktion, und der sagt: Ich muss jetzt in einer Minute in meinen Flieger einsteigen, sag mir kurz, worum geht's. Was würden sie dem sagen ...

0.9

V: Es geht um die um den Versuch ins Heilige Land zu gelangen, und damit einen Traum zu verwirklichen, eigentlich Jesus zu erfahren. Und das gelingt dieser Person nicht, dem Johannes Reuchlin, weil er nicht reingelassen wird und stirbt – und diese und die vierte Szene, da erfährt man dann, wie es ihm ergeht, nachdem er gestorben. Ich kann das nicht gut beschreiben, weil ich sozusagen die metaphysische Ebene, die ja über die Musik eigentlich sich entsteht, die kannte ich ja nicht. Ich gehöre ja zu denen, die ganz am Anfang schon was entscheiden müssen, und das ist ja das, was man sieht, und nicht das, was man hört, drum fühle ich mich da der praktischen Seite verbunden. Also in dem Fall ganz besonders. Muss ich sagen. Ganz schlecht beschrieben! (lacht)

2.1

U: Für mich ist das wunderbar, was sie jetzt gerade gesagt haben, das ist sozusagen die pragmatische Ebene, auf die wenige gekommen sind. Die meisten antworten dann gleich mit metaphorisch oder interpretatorisch – aber zu welchem Zeitpunkt haben sie denn ihr Bühnenbild gemacht und welche Informationen haben sie da bekommen.

(Lichtkorrektur)

2.8

V: Ich weiß wieder nicht, wann das genau war, aber man muss ja als Bühnenbildner ungefähr ein Jahr vorher, ist ja die Bauprobe, damit dann auch die Pläne gezeichnet werden können und man genug Zeit hat für die Planung und das Bauen. Und zu dem Zeitpunkt gab es halt das Libretto, aber Libretto wirklich nur den Text. Und da hat sich auch noch einiges geändert. Und ich habe mich einfach geklammert an diese vier Situationen, die da beschrieben werden. Und habe dann im Grunde einfach mir überlegt, dass es ... die vier Situationen eigentlich ganz schön wäre, dass man die auch vier verschiedene – also eine Verwandlung haben kann für diese vier Situationen, weil nämlich die zweite ja im Verhörraum spielt. Das heißt ja, es spielt an dem Flughafen in Tel Aviv – und Ben Gurion – und es gibt aber eine Situation, die eben im Verhörraum ist, und dann habe ich eben ganz habe ich mir bin ich auf die Idee gekommen, dass man diese Podien fährt, und dass man sozusagen im zweiten Bild, wo das Verhör ist, dass man dann sozusagen, dass das dann unter dem Flughafen so wie es die andere Zeit gibt, oder die andere eigentlich wie auch in Kirchen, die andere was wie eine Katakombe. Also ich habe versucht den Verhörraum jetzt nicht in einen modernen Verhörraum zu machen, sondern habe versucht, irgendetwas, was drunter liegt, also wie eben eine Katakombe auch da zu bauen. Und dadurch ist dann die Situation auch entstanden, dass man eben Podien benutzt, und fahren kann und wir verschiedene – dass der Raum dann verschiedene Proportionen hat, dieser Flughafen, so dass sich dann auch die Wand öffnet für die Cafeteria – das war aber alles ziemlich pragmatisch an Hand dieser doch ziemlich kurzen Texte, die die man in den Situationen, in den vier Situationen nachlesen konnte.

4.8

U: Der Verhörraum hat ja auch ein bisschen Anspielungen auf die Grabeskirche. Und wir haben uns ein bisschen auch gefragt: Soll der nun Verhörraum oder Grabeskirche, für diejenigen, die die kleinen Requisiten, die da drin sind, die Leitern, zu lesen verstehen.

V: Ja, ich meine es ist ja so. Ich war ja leider nicht dabei, und habe mich sozusagen an die Photos geklammert, die man mir gegeben hat von der Reise. Und fand dann – im Grunde gibt es dann auch immer so Anspielungen, also mit den Leitern, das hatten wir schon in den allerersten Stücken. Es gibt immer so bestimmte Dinge, die man aus irgendwie auch verschiedenen Gründen, die so – Himmelsleitern – oder die man irgendwie auch anders deuten kann, aber es ist schon, die Elemente, der Boden, den man natürlich kaum sieht, aber auch die Quader und diese Struktur, ist aus der Grabeskirche. Ich habe aber gedacht, das könnte auch einfach eine man kann – man kann ja irgendeinen Raum ne Abstellkammer, ein Stauraum unter irgendwie unter dem Flughafen als Verhörraum benutzen. Eigentlich sind wir nämlich erst im Laufe der Zeit drauf gekommen, auch für die Kostüme, dass die sechs Vokalensembles, dass das diese sechs Religionsgemeinschaften sind, die da wohnen. Was ich erst überhaupt nicht wusste. Also dass es diese sechs Religionsgemeinschaften gibt, die in der Grabeskirche wohnen, und dann sind wir eigentlich auch erst im Laufe der Zeit darauf gekommen, dass eigentlich alle Einreisenden vielleicht auch Pilger sind, genau wie Johannes Reuchlin. Das war mir im Anfang überhaupt nicht klar. Ich dachte, es ist einfach eine Ansammlung von Menschen, die da auch rein möchte, und dass sich das sozusagen über diese Vokalensembles – das sind dann so ich weiß nicht so Zufälle oder passiert dann so – und so geht's halt irgendwie. Glücklicher Weise, dass man plötzlich

irgendwie neue Verknüpfungen findet, die einem das Ganze noch sinnvoller machen.

6.8

U: Das war jetzt nicht die Überlegung, ich baue jetzt nicht die Grabeskirche nach, weil das würde kitschig, das wäre könnte kitschig werden ... sondern mache es ein bisschen offener, als ...

V: Das ist auch – das wäre auch falsch zu sagen, das ist schon der Flughafen. Also es ist erst mal vordergründig der Flughafen, und das gibt vielleicht unterirdisch also wie halt überhaupt das, das was unten drunter liegt, gibt es eben noch Elemente der Grabeskirche, die sozusagen das Bild dann komplettieren, also dass es nicht nur ein heutiger Flughafen sind, die ja doch alle sehr ähnlich sind, sondern dass der vielleicht auch eine Katakombe hat, und das sind dann Elemente der Grabeskirche. Also ich find's ja auch nur interessant, wenn man nicht nur Räume nachbaut, sondern die irgendwie auch was kombiniert, was wodurch dann was Neues entsteht.

7.7

U: Bei den Kostümen, vor allen Dingen bei Reuchlin, haben sie sich auch an etwas orientiert. Warum trägt gerade so einen Anzug aus den fünfziger Jahren, würde ich jetzt mal datieren.

V: Ne, also es ist so, dass es ich mein das darf man eigentlich gar nicht unbedingt erzählen, weil es keine richtige logische Erklärung gibt, aber als die Kostüme machte, habe ich den Film gesehen, den neuen von Claude Lanzmann, Le dernier des injustes – der um diesen Benjamin Murmelstein geht, das ist der letzte – der hat elf Stunden Material gefilmt – und den Film hat er jetzt erst neu geschnitten, also zu einer normalen Länge oder drei Stunden Länge – das ist der das war der letzte Judenälteste von Theresienstadt, den Lanzmann in den 70er Jahren interviewt hat. Und ich fand das so eine unglaublich interessante

Persönlichkeit, und das war so interessant, der hat den in Rom gefilmt und der hatte ein unheimlich dickes Wolljacket an, und eine Strickweste und so ... und passte und war plötzlich wie jemand, der falsch angezogen ist. Und irgendwie die Farben sind eigentlich aus den 70ern, also wenn man diese Hosenfarbe ist – das ist ja auch kein Anzug, sondern das ist eine Strickweste, und ich wollte einfach, dass der irgendwie falsch, möglichst wenig da rein passt – und eigentlich aus der ein bisschen auch aus einer anderen Zeit kommt, also die Brille ist eher noch fast 30er und der Haarschnitt, dass man einfach sagt, also ich hätte es jetzt zu phantastisch gefunden, wenn man jetzt den Johannes Reuchlin aus dem ich weiß gar nicht aus welchem Jahrhundert – aus dem Mittelalter da plötzlich auf den Flughafen verfrachtet.

Andererseits ist es ja Reuchlin und aber auch Jean Luc Nancy, der das die Geschichte mit dem Eindringlich mit dem zweiten Herzen geschrieben hat. Also es ist ja auch eine Kollage an Figuren.

9.8

U: Ja, Patrick Hahn sagte, das ganze Drehbuch ist eine Kollage. Die Identität, von der die Rede ist, es handelte sich immer um kollagierte Identitäten ... der Flughafen selber hat etwas Kathedralenhaftes finde ich. Mir fällt immer so als – ich habe mich mal mich mit Gothik interessiert. Da wurde dann gesagt, die gotischen Kathedralen seien Jenseitsmaschine, also in dem Sinne, dass man sich in einem Raumschiff, metaphorisch in einem Raumschiff befindet, das ins Jenseits abhebt. Hatten sie solche Gedanken ...

V: Ich glaube ehrlich gesagt, dass es einem so passiert mit der Musik zusammen und wenn man drauf schaut, was drin passiert. Eigentlich ist es ja ein kleiner Flughafen, ehrlich gesagt, es ist ja ein Ausschnitt. Ich habe immer gedacht, das ist eigentlich viel zu klein für einen Flughafen. Weil ich meine die 70 Leute Chor

passen ja gerade mal so drauf in dem ersten Bild. Das hat natürlich auch mit diesen Podien, die nur so und so groß sind. Und insofern ist es so eine Art Ausschnitt, und auch das ist eine Kollage, also es gibt so Elemente, die habe ich von Playtime von Tati, dann gibt es diese Decke, die ist aus – die habe ich auch auf einem der Photos entdeckt, das ist eigentlich eine Hotel eine Hoteldecke, also das ist auch aus mehreren Dingen kombiniert. Und ich glaube eigentlich dass sozusagen die ganzen realistischen Details weggelassen wurden, was einem sonst so in einem Flughafen zum Flughafen macht, außer diese Schilder mit den foreign passports, die aber auch so nicht ins Gewicht fallen. Dadurch hat das so etwas Abstraktes – und ich glaube, dass dadurch wird das so ein bisschen seltsam neutral und so ein bisschen – ja da herrscht so eine seltsame Ruhe, was eigentlich ein Widerspruch ist auch zu einem normalen Flughafen. Weil er ist ja auch irgendwie abgeschlossen, dadurch, dass es diese Eingangstür gibt. Und man auch nicht genau sieht, wie es weitergeht. Also es hätte trotzdem nicht ein Durchgangsort, was Flughäfen sonst eigentlich sind.

12.1

U: Reuchlin stirbt ja – und er steht wieder auf. Ein bisschen wie Jesus. Also der ist ja auch Jesus. Mal eine ganz blöde Frage, ist das jemals Thema gewesen – warum haben die Engel keine Flügel ...

V: (Lacht) Ja, also ich mein, ich war ja total froh, dass auch noch dass es im Text ja vorkommt, dass die Engel sich heute, wenn sie sich auf die Welt begeben, sich nicht zeigen dürfen in ihrer wahren Gestalt, und kann man als Kostümbildner ja nur froh sein, weil ich mein – warum sollen die Engel – warum haben die Flügel. Also auf Bildern haben sie Flügel, aber also ich muss sagen, ich habe mich daran schon total übersehen, auch in anderen Stücken, wie dann Flügel verwendet werden – und fände es total albern hier,

muss ich sagen, und ich finde, natürlich war das dann die Frage, was machen wir aus Matthias Klink, wenn er dann der Erzengel wird, und dann fand ich natürlich diese Lösung, dass dieser Bogen, diese Objekt, dadurch, wie der am Anfang schon verwendet wird, das ist ja dann plötzlich, dann ist der Chor ja wie so eine fast wie so ein großes menschliches Objekt – oder so eine Masse oder so – da kann man echt froh sein, finde ich, wenn so ein Requisit plötzlich diese Bedeutung bekommt, und auch funktioniert. Und ich finde in so einem poetischen Sinn, dass man es eigentlich irgendwie nicht genau sagen kann, aber es vergrößert natürlich extrem auch die Bewegung. Und ich finde, wenn er da steht, hat er was von so einer Michelangelo-Figur. So – also ich total froh, dass man nicht gesagt hat, der muss jetzt Flügel haben. So – hätte ich auch ziemlich albern gefunden.

13.9

U: Wäre nach meinem Geschmack gewesen, aber ich finde, diese Bögen sind auch nicht unproblematisch, sage ich mal. Für mein Gefühl sind sie es nicht, ich meine die Bögen des Chores. Mark Andre verbindet damit Reuchlin, er sagt, er war ein Bogen zwischen dem Juden- und dem Christentum. Aber wer versteht das?

14.2

V: Ja, ich meine es ist halt so, dass aber das finde ich ist ja die Schwierigkeit bei solchen Musiktheaterproduktionen, wo dann plötzlich bestimmte entweder Musiker wie mit dem Silberpapier auch, also da fragt man sich auch, ob das jetzt wie kann man das einbringen in die Handlung. Das ist jetzt klassischer Weise einen Sinn macht. Ich hatte zum Beispiel auch Angst vor den Windrädchen, weil ich dachte ja, Windrädchen ist so ein Kinderobjekt. Und aber ich finde, wenn sie dann dieses Geräusch machen, zum Beispiel, was sich dann durch den Raum fortsetzt,

dann ist das wirklich wie der letzte Seufzer, der den Raum verlässt. Oder so ... ich finde ... ja, es hat dann eher vielleicht natürlich etwas Installatives, oder so. Aber ich finde das ganz interessant, die Leute werden sich darüber sehr unterhalten, was sind die Bögen. Und das ist halt, das ist wie eine Bilderfindung. Aber es ist halt immerhin eine Bilderfindung finde ich ganz schön, die also ja man kann natürlich das absurd finden, das ist klar, aber es wird ja überall Musik gemacht, und man kann sich auch lange darüber streiten, was die sind, aber mir gefällt das ja eigentlich, wenn wie gesagt neue Bilder entstehen und jetzt nicht die Masse – ich meine die Masse dann irgendwie noch extremer verkleidet sind, oder die dann auch Flügel haben (lacht) oder so etwas. Also ich finde dadurch, dass es ja so viele Elemente gibt, die ganz heutig sind, wie der Flughafen und die Durchsagen und da finde ich muss man auch vielleicht muss es dann auch immer wieder neue Bilderfindungen geben. Und das war jetzt ja gar nicht uns freigestellt die zu erfinden, das ist ja ein Musikinstrument.

16.1

U: Jaja klar.

V: Aber ich find zum Beispiel auch, jetzt auch fürs Szenische, wenn zum Beispiel die Instrumentaltouristen auf die Bühne kommen, und ich hab mir damit immer beruhigt, dass ich gesagt habe, ja es gibt so einen schönen Godardfilm, wo weiß nicht mehr wie der heißt, wo einer stirbt und dann schwenkt die Kamera rüber, und dann sieht man das ganz Symphonieorchester da stehen, die diese Todesmusik spielen, und so habe ich mir das dann gedeutet, dass das Sinn macht, dass die da oben sitzen. Weil eigentlich war das die Cafeteria und wir mussten die Tische rauslassen, weil die Notenpulte brauchten. Also es ist ja immer die Frage, wie weit man dann das wie weit dann sozusagen die musikalischen

Anforderungen, wie weit man die überhaupt szenisch einbauen kann, wie weit es dann eine Orchesteraufstellung wird oder wie weit das dann szenisch irgendwie reinpasst.

17.1

U: Sie hören ja jetzt die Musik auch zum ersten Mal – gestern nehme ich an, waren sie in der ersten Orchesterprobe. Können sie damit etwas anfangen. Wäre das Bühnenbild ein anderes geworden, wenn sie die Musik schon vorher gehört hätten.

V: Das weiß ich nicht. Also ich mein ich kann mir dann nee – weil ich wahrscheinlich eher irgendwie immer das Gefühl habe, ich also – ich weiß nicht also mich hätte dann – mich hätten andere Fragen dann noch umgetrieben. Vielleicht tatsächlich. Aber ich hab mich sozusagen als diejenige die das Ganze baut oder bauen muss, habe ich mich an die konkreten Dinge geklammert. Und ich finde eigentlich auch den ich finde auch innerhalb von so konkreten Dingen Magie entstehen zu lassen finde ich also ich für das was ich mache oder wie Theater mache mit meinen Regisseuren, das einzig Mögliche als jetzt sozusagen eine ganz aus diesem Realen abgehobene Situation – das könnte ich gar nicht.

18.4

U: Also keine Kirchenbauten ...

V: Ja doch – Kirchen haben mich auch schon – Kirchenbeichtstühle habe ich schon alle möglichen – oder ich finde überhaupt dann so ich find solche bestimmten Anordnungen doch ich habe schon mal ein Stück gemacht 10 Gebote da haben wir eine Kirche gebaut. Und so ... das ich finde es aber eigentlich gerade gut, dass es so diese Ebene hat, auf der das andere dann abhebt, aber wie gesagt, ich hörs jetzt zum ersten Mal, ich versuchs natürlich irgendwie wie soll man sagen man hat ja – ich bin dann immer am Gucken nach Masken und guck welche was noch nicht

*Magie dr
aus den
konkreten Dingen*

stimmt oder so – man ist leider als optischer Mensch dann so damit beschäftigt mit den ganzen Elemente, die man da verantwortet, dass man vermutlich erst wenns fertig ist, richtig in Ruhe das sich anhört. Und dann kann schon sein, dass man sich sagt, natürlich ich vermute, die das zum zweiten Mal machen, werden ganz was anderes machen. Wenn man von der Musik ausgeht. Ich plädiere ja eigentlich eher dafür immer, dass man nicht nur den Text das Opernlibretto – ich meine, man hört ja auch die Musik, die hat einen großen Einfluss, wenn man Oper macht. Auch wenn man es nicht ganz rational sich erklären kann. Das wäre vermutlich schon anders geworden, aber wie, das weiß ich jetzt auch nicht.

19.8

U: Wahrscheinlich wäre irgendwo ein Gärtner aufgetaucht. Nein, weil Mark immer auf diese Maria Magdalena trifft Jesus in der Verkleidung eines Gärtners – das ist eigentlich eine Steilvorlage für einen Bühnenbildner. Warum tritt Jesus als Gärtner auf.

V: Ja, aber dann im Flughafen hätte ich es wieder ein bisschen albern gefunden, einen Gärtner.

U: Ein Öko ... ja danke ... danke schön ...

V: Ja ich mein es gibt wahnsinnig viel Situationen, die wahrscheinlich überhaupt nicht kenne, oder erst im Lauf der Zeit gelesen hab oder so ... Das schafft man jetzt noch nicht, darüber nachzudenken, wie man es anders hätte machen können, kann man gar nicht, weil es so sehr sein eigenes ist ...

2014.02.27 15.00 Uhr Johannes Knecht

Gespräch mit Johannes Knecht

K: Die Kamera ist nicht gelaufen. Jaja, das kenne ich auch vom Tonstudioaufnahmen. Das war es jetzt gewesen, dann so weg vom Mikrophon, ja, so tut mir so leid, könnt ihr es noch mal machen, ich habe gerade nicht mitgeschnitten.

JC: Uli, du musst ein kleines Stück zurück. Aufstehen ... Achtung. Jetzt.

U: Ich stehe auf der Leitung ... ja, ja ich soll gegrillt werden.

1.0

Das Schöne ist, dass ich jedes Interview genau gleich anfangen. Und ich mir über diesen Punkt keine Gedanken mehr machen muss und nicht schwitzend durch die Stuttgarter Weinberge laufe, um tollkühne Fragen auszudenken. Stell dir vor ein Freund von dir ist am Flughafen, du hast ihm am Telefon, und er sagt, ich muss in einer Minute ins Flugzeug steigen, warum soll ich unbedingt zu dieser Premiere kommen. Um was geht's?

1.5

K: Das ist ja die Situation, die kennt man ja sogar, weil ja viele Leute das fragen. Die sich interessieren, die einen dann fragen, sag mal, um was geht's eigentlich in diesem Stück. Ich meine, Mark Andre sagt es ja ganz ganz kurz, in einem Wort. Sagt er, es geht um das Verschwinden in der Oper. Und tatsächlich gibt es ja auch eine äußere Handlung, die man relativ schnell auch beschreiben kann. Es gibt diesen Johannes Reuchlin, diesen humanistischen Gelehrten aus dem 16ten Jahrhundert, der als Zeitreisender wieder in unserer Zeit erscheint. Und auf dem Flughafen Ben Gurion nach Israel einreisen möchte. Dort auffällig wird und von Beamten quasi verhört wird und im Laufe des Verhörs lernt er eine Frau kennen, Maria,

und verabredet sich mit ihr zum Essen. Und im Verlauf erleidet er ein Herzinfarkt und stirbt. Das ist bis zur dritten Situation die Geschichte. Und in der vierten Situation findet dieses Verschwinden statt. Oder er ist immer noch, aber man weiß nicht mehr, ist er jetzt auferstanden, oder als was ist er eigentlich da – und das ist das Spannende da dran – und letztendlich geht's um diese ganz banalen Fragen von wo kommen wir her, wer sind wir, wo gehen wir hin, also die Fragen, die jeder schon mal irgendwie quasi mal gelesen oder gehört hat, die er schon – in der Boulevardpresse kann man es ja immer wieder lesen, solche Fragen, aber mit einer ganz existentiellen Ernsthaftigkeit versucht Mark Andre sich mit der Frage zu beschäftigen. Da geht es um unsere Transzendenz in dem Stück, kann man sagen. Also musst du unbedingt da reingehen.

3.4

U: Eine Chorsängerin, ich habe so kleine Interviews gemacht, als wir hinter der Bühne gedreht haben, wir haben unsere Kamera wie ein Gewehr auf die Leute gerichtet, und was geht's – da hat eine Chorsängerin erzählt, ja für sie ist es Jesus, also der Messias wird im Bauch eines Flugzeuges geboren, und in unsere Gegenwart ausgespuckt, eben am Flughafen. Und dann geht es in der Geschichte darum, was würde unsere Gegenwart, wir heute machen, wenn Jesus wieder auf die Welt käme. Wir würden ihn gar nicht hinein lassen, weil er keinen gültigen Personalausweis dabei hätte.

K: Genau ...

U: Das bringt mich einfach auf die Frage. Ihr habt ein Jahr geprobt, ... irgendwie würde ich bitten, da etwas zu formulieren, ein Jahr geprobt – und stellt ihr auch, wenn ihr mit so einer Probenarbeit anfangt, auch die Frage, Worum geht's? Bevor ihr anfangt ...

K: Ja, also in der Tat, wir haben quasi vor einem Jahr, konkret im Januar 13 haben wir begonnen uns mit der

Partie zu beschäftigen. Und zunächst, das Stück war ja noch im Entstehen, das war letztendlich auch die Bitte auch an Mark Andre, da man immer natürlich davon ausgeht, oder es dass man Oper macht, und man möchte gerne dass die Partie auch auswendig lernen also inwendig beherrschen sozusagen. Und dafür ist natürlich für ein Ensemble gerade wie ein Chor ganz wichtig frühzeitig das Material zu haben. Und wir waren zunächst mal, kann man sagen, wirklich basserstaunt, was da jetzt auf uns zu gekommen ist. Das waren Dinge, die hier ganz exzeptionell waren. Mit so was haben wir noch nie uns befasst. Und Also für mich war das von Anfang an gleich wichtig zu wissen, was machen wir da, weil das ja immer auch als Dirigent ist es immer wichtig auch erklärend dem beizustehen, dann dem Ensemble, weil die waren natürlich sehr skeptisch am Anfang. Man hat ja ganz viel mit Flüstern zu tun, und mit sssss und mit chchchch und huhhhh verschiedene Farben von stimmlosen Konsonanten, als ganz merkwürdige Dinge, erst mal für einen Opernchorsänger. Und da war es für mich im Grunde relativ wichtig auch, schon gleich eine Idee davon zu haben, ja, was ist da eigentlich der Untergrund. Natürlich hat sich das im Laufe dieser Arbeit konkretisiert. Schon was ja auch schon im Klavierauszug steht, und was wir früh wussten, ist, die Funktion von Engeln, also dass der Chor im ersten Bild eine Art Schutzengel oder Trostengel ne eine Gruppe von Engeln bildet, die auch mit Bögen ausgestattet sind, also auch ganz ein sehr merkwürdiges Utensil erst mal, als dass man musste auch erst mal so eine Streichtechnik erlernen, also diese zwei Seiten von ja einfach mal technischer Realisierung, was muss man da eigentlich machen, wie geht das – und das zu erlernen und die Frage, und die Frage: Warum machen wir das, oder mit welchem Sinn, mit welcher Sinnhaftigkeit ist das verbunden.

Das war für mich von Anfang an eigentlich ganz wichtig. Und ich habe versucht, das so immer mehr auch selber zu verstehen ... und dann auch zu vermitteln. Dass der Chor da auch natürlich eine größere Motivation auch findet, die Dinge umzusetzen.
7.5

U: Das ist ja auch wichtig, was singen die da, gerade im ersten Akt, in der ersten Situation, sind es ja nicht nur irgendwelche Laute, sondern es auf mehrere Minuten gestreckte Worte. Und die sind auch nicht irgendwie gesungen, also ich versuche dir jetzt die Stichworte zu liefern, für eine Antwort auf eine Frage, die du dir vielleicht selbst zusammenbasteln kannst. Oder gar keine Frage, sondern ich würde dich bitten, darüber zu sprechen, was die da singen – obwohl das Publikum keine Chance, das mitzubekommen, das ist sozusagen latent da. Was ist die Funktion dieser Latenz? Das ist ja auch nicht nur irgendwie so ein Hauchen, da hätte man auch Wind aufnehmen können, sondern es ist aufwendigst strukturiert. Das sind Kanons, als hätte sich Mark Andre an der H-moll-Messe orientiert.

K: Das ist ein Super-Stichwort. Für mich ist die Musik hat mich von Anfang an irgendwie ganz stark an Bach erinnert. An Johann Sebastian Bach, für den auch diese Transzendenz des Menschen natürlich ganz zentral in seinem Werk zu finden ist, und das natürlich über eine Musik die unglaublich konstruiert und berechnet teilweise auch ist. Und mit ganz viel symbolischen Beziehungen auf außermusikalische Dinge, auf Dinge aus der Heiligen Schrift, und dass da ist so eine Parallelität irgendwo, die ich immer mehr entdecke, jetzt, wenn ich mich mit Mark Andre beschäftige. Und auch das ist eigentlich das Faszinierende dieser textliche Bezug, natürlich dass der Chor da relativ viel auch reine geräuschhafte Stellen, aber sehr viel hat genau mit Text zu tun. Zum Beispiel im ersten Akt

haben in der ersten Situation heißt es ja hier haben wir das Wort Ewig, das wahnsinnig gestreckt ist. Also in so eine Zeitlupensituation eine Ewigkeitssituation gebracht – und es ist sehr schwierig, dazu muss der Chor noch mit Bögen streichen. Also die Realisierbarkeit dieser Worte oder die Verständlichkeit, die wird so erschwert, und es ist vielleicht möglich, dass man das hören kann, aber es ist wirklich sehr sehr schwierig, aber es ist immer präsent, es ist immer da. Und es ist auf dieser, ich habe mit Mark mal darüber gesprochen, er hat gesagt – er ist ja ein Mensch, der sehr stark an die Präsenz des Heiligen Geistes glaubt. Und dass diese dass das quasi für die Präsenz des Heiligen Geistes steht dieses Flüstern, was aus dem auch aus dem Dornbusch, aus dem brennenden Dornbusch kommt, das gibt auch diese Feuergeräusche, also Klick-Geräusche, die er aufgenommen hat, Knacken von Dingen im Feuer, und die er dann über ja mathematische Berechnungen in sein Werk dann auch einfließen lässt. Die vierte Situation fängt zum Beispiel sofort an mit so einem Knack, das aus einem Feuer entsteht. Und oder aus dem Feuer abgeleitet ist, und das steht auch für die Präsenz des Heiligen Geistes. Und das ist ganz spannend. Also auch alle Fragmente, kleine Partikel letztendlich sind immer irgendwo aus ganz symbolhaften Worten abgeleitet. Wie „Jesu“ kommt zum Beispiel oder „Jesus“ kommt vor, und man kann auch an einer Stelle finde ich im vierten Teil kann man es ganz klar hören – dann gibt es eine Stelle, wo der Chor INRI sagt, also flüstert, und ich habe wirklich jetzt ganz viel Sorgfalt da drauf verwendet, um dieses Wort hörbar zu machen. Also das war unmöglich. Das ist für mich eine ganz faszinierende Stelle. Der Chor sagt über drei Takte gestrichen – In nnnnhhhhhh rrrri – und das sagt dann 50 Leute, die das machen. Das hat schon eine Kraft, aber in diesem Geweben von

verschiedenen anderen Stimmen, gleichzeitig singen noch Vokalensemblestimmen – das Orchester spielt und es gibt auch noch die Solisten – ist dieses Wort nicht hörbar zu machen. Aber – und trotzdem ist es natürlich da und man weiß das und das ist das hat einfach es bleibt eine Magie da. Das ist ganz faszinierend.

12.5

U: Ist so was ähnliches fast wie die Gematrie, also dieses Zahlenmystik, die auch in Partituren von Bach, muss man jetzt nicht übertreiben, aber irgendetwas hat da eine Rolle gespielt, so viel ist sicher, also es passieren Dinge, die kein Mensch bemerkt, nur wenn die Partitur analysiert, bemerkt man es – oder wenn man wie wir mit der Kamera direkt daneben steht, erfährt man. Da hört man dann auch, dass die Musiker, also die Chorsänger nur sich hören, und überhaupt nicht, wie sich das dann im Zuschauerraum mischt. Ist das – ein bisschen ist es so wie vergebene Liebesmüh, wenn man mit so vielen Geheimnissen operiert.

13.3

K: Ja, mit das könnte man so sagen. Ich habe auch dem Chor – wir haben im Anfang, als wir uns beschäftigt haben mit dieser Materie, gab es sehr viele kritische Stimmen, die gesagt haben, ja das – wir können das machen, wir können das erlernen, aber: Wir haben ja Erfahrung, wir sind ja schon wir machen das ja schon ein paar Jahre, und das wird sich – man wird das nicht hören können, das wird alles untergehen. Das – zum Teil ist es vielleicht – ich habe auch viele Kollegen, die jetzt kommen und sagen: Ich habe am Anfang war ich ganz skeptisch und habe gesagt, wenn wir hier zusammen (flüstert) *selbst* sagen oder so, dann wird man das nicht hören, aber es stimmt nicht. Man kann es hören. Und vieles davon kann man auch wirklich hören. Manches geht unter ... natürlich ist die Partitur auch sehr sehr komplex. Es sind es gibt wahnsinnig

viele kompositorische Schichten, die es natürlich auch – die einen auch ablenken. Also es ist so, dass man wenn man Dinge weiß, und das finde ich auch das Faszinierende, diese INRI-Stelle, kann ich inzwischen hören. Also nicht, weil ich genau deswegen, weil ich weiß, wo die ist, und wo die sitzt. Und worauf ich hören muss. Und das ist – für mich ist das so, dass glaube ich auch natürlich man mit einem einmaligen Hören ist man mit diesem Stück glaube ich extremst gefordert, fast würde ich wagen zu sagen überfordert. Weil es einfach so viele Dinge gibt, natürlich auch die Inszenierung, die das Bühnenbild, und das finde ich sehr faszinierend, dass man quasi, wenn man das kennt und weiß, dass man vieles wirklich hören kann, aber es ist unmöglich, das in der Gleichzeitigkeit wahrzunehmen.

15.2

U: Man muss außerdem noch philosophisch bewandert sein – also ein einfaches Beispiel, nehmen wir das einfachste Beispiel, das du auch erwähnt hast, es geht um das Verschwinden. Ne, so einfach ist es ja nicht. Es geht um die Präsenz, die das Verschwinden erzeugt.

K: Genau –also im Grunde ...

U: Ist doch für das Theater eine Unmöglichkeit. Oder auch eben wie gesagt, die Engel am Anfang. Wie lang braucht der Zuschauer, um zu verstehen, dass es sich um Engel handelt. Die haben ja gar keine Flügel. Die haben ja nur Bögen. Und auch die Bögen sind gedacht, hat mir Mark mal erzählt, der Bogen von Juden- zu Christentum. Steht auch nirgendwo drauf. Ich meine

...

16.1

K: Naja, aber da trifft sich das glaube ich wieder – da kann man die Parallele zu Bach ziehen, wo man auch die Musik natürlich genießen und verstehen kann ohne, dass man das weiß. Aber dass der Bezug trotzdem da ist, oder bei Bach weiß man es ja oft auch

gar nicht. Sondern man vermutet es – aber hier kann man den Komponisten ja noch dazu befragen. Aber das ist doch eine Faszination, dass es dass diese Bezüge da sind, das macht die Musik irgendwo trotzdem reicher.

16.7

U: Aber wie ist es mit der Inszenierung. ...

JC: Die Durchsage ...

U: Ja, die ist ok – wir sind im Theater – und da gehört das dazu. Kein Problem. Das ist auch der Heilige Geist, der interveniert. Das ist genauso, wie wenn wir über Wasser reden und die Sprenganlage angeht. Habe ich das jetzt – wir haben ja die Inszenierung verfolgt. Wir waren nicht die ganze Zeit dabei – und das geht alles mit Klavierbegleitung und dann im Wesentlichen auf die Solisten konzentriert, Chor kommt erst relativ spät hinzu. Ich hatte ein bisschen den Eindruck, ich riskiere, das einmal so zu sagen, dass all dieses Geheimnisvolle, was in der Partitur drin steht, bei der Inszenierungsarbeit gar keine so große Rolle spielt. Wie ist es euch damit gegangen. Ist da – von allem worüber wir jetzt darüber gesprochen – über all das ist jedenfalls bei der Probenarbeit, bei der wir dabei waren, praktisch nicht die Rede.

17.6

K: Ja, und das ist ja aber auch fand ich das Faszinierende auch – und ich meine, den Jossi Wieler total bewundern wir, wie er da rangegangen ist, an diese Arbeit. Er hat ja auch – ich mein, das ist einfach so ein Stück was noch nie jemand gehört hat, und was auch für jemanden, der kein Musiker ist, natürlich wahnsinnig schwer ist, sich das vorzustellen. Wenn man die Noten sieht, wie das mal klingt. Oder was da, was man jetzt aus dieser Musik machen könnte. Weil man einfach gar kein klares Klangbild hat. Und er ist aber mit so einer ja mit so einem musikalischem Instinkt einfach auch des Nicht-Musikers einfach da

dran gegangen und hat – und ich glaube, das war auch jetzt für uns und wenn ich für uns spreche, für den Chor, genau das Richtige. Also das war relativ real – ich war auch wirklich in der ersten Probe war ich so – war ich der inszeniert jetzt hier wie als wäre das ein was weiß ich ein Händeloper oder ein Mozart, geht mit den Leuten so sehr real in die Szene rein. Und so machen wir das so machen wir das so – und das stimmt schon, aber es ist natürlich hat sich das aber im Laufe der Probenarbeit auch geändert. Und ich glaube auch in dem Maße, in dem er auch die Dinge dann also wenn das Orchester dazu kam, und man auch diese ganze dieses ganze Schweben und auch diese meditative Ebene, die das ja auch hat, diese Musik, erlebt hat, in dem Moment ist das auch hat ihn das sehr inspiriert auch. Und egal wenn ich im vierten Teil denke an diese wie der Chor auf der Bühne sich da quasi als nicht mehr menschlich aber also man weiß ja gar nicht genau was was das für Lebewesen wie das auch Reuchlin sagt oder ja Johannes Reuchlin auf der Bühne was das für Lebewesen sind. Die müssen so einen inneren Schmerz ausdrücken, aber ihn natürlich auch gar nicht wahrnehmen sondern für sich da vegetieren fast auf der Bühne. Also das ist doch zunehmend auch in dieser sagen wir überreale oder überrealistische oder übernaturalistische Ebene gegangen. Aber es stimmt schon wie du sagst, dass – er ist relativ konkret in die Arbeit gestartet.

20.5

U: Alles andere wäre vielleicht eine Verdopplung gewesen ... Das ist die Frage, die wir Anna Viebrock gestellt haben. Warum haben die Engel keine Flügel? – Ich möchte noch einmal über die tonlichen Probleme sprechen, die das Opernhaus bildet. Mal ganz banal gefragt, bist du der Meinung, dass das Mark ein bisschen an der klangräumlichen Realität der Oper vorbei komponiert hat? Also in dem Sinne, was auf der

Bühne an Geräuschen per se entstehen, wer hört wen, der Chor zum Beispiel sich selber nicht, oder sie hören den Nachbarsänger nicht. Weil es erst über die Elektronik dann geht. Und so weiter. Ist da noch wie soll ich sagen noch Verbesserungsbedarf? Wenn man so etwas wieder macht, müsste man ... verstehst du ... ich mag Mark furchtbar gerne, wir sind vertraut seit mehreren Jahren – und er kommt zu meiner Hochzeit und all solche Sachen, aber da gibt es ein technisches Problem, meines Erachtens.

21.9

K: Ja, klar, natürlich, wenn man so ein Projekt wagt, wo natürlich alle Ressourcen, alle Abteilungen irgendwo so extrem gefordert sind, und dann gibt es natürlich Probleme. Wir haben auch ein sehr großer Teil vom Chor singt mit Mikrofonen, was ein riesen Problem war, die Sänger auf der Bühne, die Solisten auf der Bühne singen mit Mikrofonen, dafür sind die eigentlich nicht ausgebildet. Das sind ja alles Opernsänger, die es gewohnt sind, mit ihrer Stimme den großen Raum zu füllen. Jetzt haben wir vieles läuft über Mikrofone, d.h. man muss sehr intim aber das war natürlich, was er auch wollte, dass diese Intimität des Ausdrucks, dass die erhalten bleibt, dass die über Mikrofone dann sozusagen vergrößert wird, für den Zuhörer. Das sind finde ich jetzt Dinge, die schon auch relativ gut dann auch funktionieren, also wir haben ein Prozess da eingeleitet und ich fand das SWR Experimentalstudio da ja wirklich sich toll da eingearbeitet hat und mit diesen mit dieser Räumlichkeit auch inzwischen sehr gut zurecht kommt. Insofern also wenn man eine klassische Oper macht, da gibt es auch immer akustische Probleme, also je nachdem abhängig vom Bühnenbild, wir haben hier zum Beispiel ein ganz tolles Bühnenbild, was man auch jetzt akustisch gut funktioniert, wir haben den Bühnenchor sowohl in der ersten Situation als auch in

der vierten Situation ja ganz klassisch, wie einen klassischen Opernchor auf der Bühne unverstärkt, auch wenn die natürlich andere Dinge machen. Und insofern bin ich da relativ froh – und das funktioniert auch gut, aber es stimmt schon, dass durch die Raumakustik und diese Verteilung von elektronisch verstärkten Sängern und auch Orchestermusikern Schlagzeugern im Raum ein extremes Problem darstellt. Natürlich wird das auch an jedem Platz, wo man sitzt irgendwo schwieriger, dann das gesamte Klangerlebnis wirklich zu genießen. Wenn man jetzt im dritten Rang zum Beispiel sitzt, das ist die Frage, ob das – oder auch im zweiten – und da gibt es natürlich ein paar ideale Plätze, wo das dann wirklich zu erleben ist. Aber – ja es ist natürlich ein Pionierstück auch, und ich glaube dass alles reibungslos und perfekt und am Ende – und das konnte man nicht erwarten. Das hat auch glaube ich niemand erwartet.

24.8

U: Ja, dankeschön – ich glaube die wesentlichen Dinge haben wir angesprochen. Der Film soll ja auch nur eine Stunde dauern ... was machen wir jetzt in der restlichen halben Stunde ...

K: Wenn ihr noch in irgendeine Stelle reingucken wollt ..

25.2

U: Was böte sich denn an ... ? Dass man so als Beispiel zeigen kann ...

K: Wenn man so eine Partitur nimmt, oder eher den Klavierauszug.

U: So mit Eintragungen, das ist gut ...

K: Ah so – dann gucken wir mal hier.

U: Ihr habt ja wie die Wahnsinnigen darinnen gearbeitet.

K: Ja so viel steht dann im End gar nicht drinnen. Aber schauen wir mal ... Vielleicht, was vielleicht

interessant gewesen wäre, wäre noch über das Memorieren halt zu sprechen, weil das einfach ja im Gegensatz zu klassischen Opern ist das immer in der Avantgarde oder in der Neuen Musik ein Problem der Auswendig-Lernbarkeit. Kann man solche Strukturen überhaupt auswendig lernen. Deswegen haben wir ja auch für die Solisten beispielsweise solche Monitore aufgestellt, weil das im Grunde gar nicht leistbar ist. Und für einen Chor ist es natürlich insofern noch schwieriger, weil die natürlich auch aufeinander angewiesen sind.

26.4

U: Da steht dann auch 2 Achtel 3 Achtel - ...

K: Das kommt natürlich dazu, dass das einfach von extremen Taktwechseln geprägt ist, dieses Stück, die man sich ja gar nicht merken kann. Und insofern, wir haben das ja inzwischen auch so gelernt, dass wir Taktzahlen kennen. Also der Chor weiß zum Beispiel, wenn eine Pause hat, wie hier zum Beispiel, hm, dass er jetzt, wenn er hier zu Ende gesungen hat, dass er in Takt 245 wieder anfängt. Solche Sachen.

27.1

U: Das sieht man auf dem Monitor dann ...

K: Das sieht man – die Taktzahlen sind ja unter dem Dirigenten immer eingeblendet. Und letztendlich für den Ablauf dieses Stückes ist das die wichtigste und also fast – der Kollege, der das macht, der hat eine riesen Verantwortung, also wenn der sich vertippt, sind quasi alle orientierungslos. Ich glaube ...

U: Das wird auch nicht in jeder Oper gemacht, dass man die Taktzahlen einblendet.

K: Ne, aber wir kennens aus den modernen Stücken, also aus den Musiktheaterstücken der neuen Musik kennen jetzt das eigentlich hatten wir das eigentlich immer so. Weil das hilft natürlich wahnsinnig. Um sich zu orientieren. Auch wenn man mal was nicht erwischt hat, dass man trotzdem nicht verloren ist,

sondern sich immer wieder weiß, aha, wir sind im Stück jetzt an der und der Stelle.

27.9

U: Das heißt, die Sänger im ersten Akt haben dann irgendwo einen Spickzettel wo die Taktzahlen drauf geschrieben sind – oder haben die das auch im Kopf, diese Taktzahlen.

K: Das haben die im Kopf. Ja im ersten Teil haben wir das im Kopf – und da kommt dann dem kommt dann das entgegen, dass der Teil nur knapp 20 Minuten dauert. Und das ist dann so eine Spanne, wo man die man dann schafft, die man dann beherrscht. Man muss ja sagen, das ist ja letztendlich auch von der Komplexität her – wir sind ja ein Repertoirebetrieb, während wir das hier erlernt haben, haben wir ja noch zwei andere Premieren, noch eine Uraufführung übrigens, und dann eine Reihe von Wiederaufnahmen, die ja auch geleistet werden müssen vom Chor, dass man so ein Stück in einem Repertoirebetrieb überhaupt macht, das ist schon eine extreme Unternehmung, und also da bin ich schon wirklich wirklich stolz und froh, dass das so gut jetzt bei uns gegangen ist. Und wir wirklich einen ganzen Teil richtig auswendig singen.

29.1

U: Aber was wäre so ein Beispiel für die unglaublich komplexe Architektur, die Mark da ...

...

29.5

... mit Sicherheit nicht nur eine Geräuschkulisse mit Halteklang, sondern ...

K: Genau, was könnte man denn da mal zeigen ... (blättert) ... hier zum Beispiel, das ist diese Feuerstelle nenne ich das immer ... das ist diese wenn man da ganz nah herankommt, dann sieht man hier dieses Zeichen für diesen kleinen Halbmond, für diesen Klicklaut, den der Chor da macht (macht ihn vor), und das ist auch ein rein technisches Problem, dass zum

Beispiel auf diese riesigen Entfernungen, die man dann im Opernhaus ja hat, der Dirigent steht unten und die Choristen, die das machen, sind teilweise dann im Rang, und auf der Bühne, und es muss trotzdem vorne alle (macht vor) mit diesem klick kommen, und da hat er dann und die verschiedenen Farben, die er dann errechnet hat, hat er dann gibt es dann verschiedene Vokalstellungen, während man das Klick macht. Also es gibt hier Unterschiede zwischen einem Klick mit einem I (macht vor) und einem dunklem – einem U zum Beispiel (macht vor) hmmm – das ist ...

30.9

U: Joachim hat uns auch diese Stelle gezeigt, und dieses Knistern des Feuers ist abgeleitet von der Aufnahme eines Feuers.

K: Genau ...

U: Das hat er in der Zeit abgeschrieben ... er hat dieses Feuer, das Knistern als Zeitstruktur verwendet und dann in Partitur geschrieben.

K: Und so weit ich weiß hat er das auch letztendlich diese Strukturen entstehen dann auch dadurch, dass er den quasi das mit dem Hall der Grabeskirche gefaltet hat. Und hier ist zum Beispiel die Stelle dann auch das JESUS wirklich mal ganz klar versteht, das ist hier.

Sieht man hier – im Grunde, das ist ja die an der Stelle die Chorpartitur, und dann gibt es hier unten vier Chorstimmen, die JE sagen, während hier auch das U dann gleichzeitig natürlich, also diese Simultanität der Silben und Buchstaben und Laute ist natürlich immer irgendwo da, aber hier einen so großen Teil von Sängern, die dann JE sagen, dann gibt es eine Fermate – und hier SU und dann wird das schon wieder zerfällt das schon wieder in verschiedene ...

32.1

U: Knistern ...

K: Ja, und auch in die verschiedenen phonetischen Bestandteile des Wortes JESU ... und dann gibt es

zum Beispiel das U – wenn der Chor dann im Anschluss singt, dann singen die Soprane auf U, das ist natürlich dann immer das U aus dem Wort JESU, hier singen alle das U aus dem Wort JESU. Das ist dann natürlich nicht mehr semantisch wahrzunehmen, aber das ist bleibt trotzdem ...

32.7

U: Welche Ordnung kann hier in diesem auf das Knistern des Feuers entdecken ... gibt es da ...

K: Also das Knistern des Feuers hat hier dann sein Ende. Und was hier beginnt, das sind wieder quasi Intervallstrukturen – wenn man das auch sieht, das war eine besondere Herausforderung für uns, dass wir hier nicht mehr chromatisch singen, sondern dass das durch diese Hallfaltung, die er vorgenommen hat, also er hat den Hall der Grabeskirche genommen, und dort die Töne mit diesem Hall verbunden, und dadurch gibt es Strukturen, bestimmte Obertonstrukturen, wo die Töne dann einfach um bestimmte Centzahlen niedriger als der Grundton sind – also es gibt dadurch entstehen sozusagen mikrotonale Strukturen – und die wahrnehmbar zu machen, und hörbar zu machen, das hat uns natürlich auch eine ganze Zeit beschäftigt. Weil gerade als Opernchor wir haben ja eher große Stimmen, die ja auch schon ein größeres ein bisschen größeres Vibrato haben, da ist natürlich das extrem schwierig Abweichungen von 12 oder 15 Cent hörbar zu machen.

34.1

U: Ein Beispiel. Sing doch bitte mal ein C minus 12 Cent. Geht das ...

K: Im Grunde ist das gar nicht möglich. Also ich könnte jetzt versuchen, irgendwas da vorzumachen, was sich so ähnlich anhört, aber ob das dann 12 Cent sind, das ist das wäre dann die Frage. Und es ist auch so, dass man das hier jetzt als Sänger nicht aus der Luft muss, sondern es gibt es Samples, weil eben

natürlich es genau bewusst war, dass das menschenunmöglich ist, 12 Cent tiefer zu singen als ein angegebener Ton. Und diese Samples, die werden quasi immer bevor ein Sänger das diesen Ton zu singen hat, eingespielt, und er muss sich sozusagen er muss aus dem Konglomerat von Tönen seinen Ton finden. Das ist die Aufgabe. Und den genau nachsingen. Und dann hat er diese 12 Cent jetzt beispielsweise. Hier sogar um 5 Cent. Also ...

35.1

U: Fahrrad ...

K: Fahrrad Kautschuk Stück – das ist im Klavier ...

U: Da wird im Klavier rein ge ...

K: Da wird im Klavier ne mit so einem Fahrradkautschuk-Stück auf den Saiten gerieben und dann entstehen ...

U: Dann klirrt das so ...

K: ... dann entstehen dann das ist aleatorisch dann auch noch aleatorische Ereignisse ...

U: Außerdem noch – und dann ist noch ein keyboard dabei irgendwo ..

K: Das ist hier nicht eingezeichnet, wir haben jetzt hier ja nur die ... das ist die Chor.... Wir haben die zwei Klaviere, die im Orchester spielen in dieser Partitur, ja, und die Chorstimmen. Also Orchester ist hier noch gar nicht dabei. Die Orchesterpartitur vierten Teil die habe ich leider unten. Das ...

U: Das ist dann noch mal so hoch ...

K: Ist sie aber nicht und dadurch ist das alles natürlich so klein, dass man wirklich Schwierigkeiten hat, das zu lesen.

36.0

U: Womöglich ist dann ja noch – also bei Bach wäre dann hier noch ein Kreuz oder so etwas ...

K: Genau ja ...

U: In der graphischen Darstellung ... und dann sind es irgendwie JESUS VON NAZARETH ergibt

zusammen 168 und das hat dann 168 Takte. Oder so

...

JC: Super ... heute habe ich viel ...

U: Endlich mal verstanden ...

JC: Nicht nur verstanden, sondern auch erklärt
gekriegt ... Ich freue mich dass das so ...

2013.12.16 16.00 Uhr Buyarin Wissenschaftskolleg

U: Could you please say something. Hm.

Bujarin: Something like hm hm ...

U: Yes, that is ok ...

B: I don't have a very loud voice.

U: Fantastic ... so there is still 27 minutes – no 27 hours and 39 minutes left ...

B: That is probably enough.

U: Probably – yes I think so too ... yes. Hm ...

B: Are you going to ask me questions? Or ...

U: Yeah ... Question ... no ... I know, that it doesn't look like that, because it looks like shooting against a person. What I am doing right now. I apologize that the setting is always like that.

B: I don't know what that means – shooting against a person.

U: Please just forget, that I am filming. My idea is just that I am talking to you and all the questions come more or less spontaneously.

B: That's no problem. I know this kind of setting.

U: I don't even know ... if we will use this ... ok. So it is not an interview. Rather it is because ... well, I know Mark Andre since several years already. I am a protestant myself ... and I remarked, that his music is quite different to many others cause of its strength. So it has a certain power – it touches me. Whereas many other contemporary composers do these modern things. Well, the sounds he is using are the same. So there is something different in the way he uses them. The difference is the reason why he is using this. Now, as I am working a bit more on his way of composing and especially the opera, well, I found out that every single note tells a story he has in his mind. Which is – most of these stories are taken from the Bible – so the new testaments or the story of Jesus, but as well the older ones. Esekiel and Moses and the psalms – the

songbooks, the song of the songs. He somehow tries to give back to the music a mythological sense. So talked a lot about the new testament and the noli me tangere

...

4.9

B: Which appears in the opera in the end ...

U: Which is the last word. Don't touch me ...

B: Is it the last words ... may be one of the ... Is it Maria who says it ...

U: In the ... Bible ...

B: Fass mich nicht an ... then it is a little bit after that ... then the arcangel talks and the Zuspelung – es gibt eine Zuspelung. Beamtinnen. Ja. And then ... am Ende ist eine Trennung des Endlichen durch das Unendliche.

5.8

U: This is very important – this moment of disappearance. But I discovered as well, besides – so we have to themes today, as I told you on the telephone already, that there are appearing a lot of angels. Angeli. Angels. And my first idea would be, that is my idea of an angel, maybe you have another knowledge about that, I suppose so ... that an angel is a sort of message. And angel and message are more or less the same.

B: Angel and messenger?

U: Message – the message. Not – well, he is the messenger and message the same thing in the same time, so when delivered his message the he disappears with this act. So you can compare it with music. A sound disappears in the moment, when he is played. Because in his opera there are always a lot of angels that are waiting to do their job, and then they disappear, as Reuchlin disappears in the end and Jesus disappears in the end. So do you agree to that ...

7.9

B: Not entirely – there may be angels that are just for one message. I believe that there are such angels. But das ist ein Erzengel. No? Archangel. Rightangel (?) you say in English. And the archangels are existing for a long time. They have names. This is Gabriel, Uriel and Rafael – these are archangels. So there are messengers, but they don't disappear with their message. I am not entirely shure – I like very much your comparison of the word to the music. Right? Jesus is the word, who disappears as well. And Reuchlin is in some sense in this opera – he is Jesus. I think that it is fair to say, that there is of course – everything is ambiguous. It's wonderful. That's what is wonderful about the libretto. I haven't yet heard the music for this, but I know Mark Andres music very well. His past music, so there is a kind of wonderful ambiguity between Reuchlin and Jesus overlapping and Sie sind beide verschwunden – das ist – und sie sind verschwunden, wie das Klang. Das Klang des Musiks ja.

9.9

U: Sorry the energy of the recorder is disappearing as well. So I just have to ... (jetzt brummt es wieder leicht)

B: But I am not so certain, how that lines up with an Erzengel. So, at least historically from the historic point of view. The archangels are exactly those angels who don't disappear. So maybe it is a kind of a contrast. No even between a word that is more somehow prevalent and a word that disappears.

10.8

U: So there are – I just ask you quite naïve – there are different kinds of angels. I once read in another context Athanasius Kircher – I am shure you know – when he fills up the arche Noah – so he was a sort of the first Diderot, so to say, enzyklopedist, but not alphabetically ...

But in hierarchies ..

B: Ranks ...

U: So following the architecture of the arche Noah, so everything had to have a box. And he surprisingly as well put angels into the arche Noah. And the difference he made was as far as I remember he had four kinds of angels: One with six wings, four wings, two wings, no wings. So is it really that way ... or?
11.9

B: Yes, yes ... yes. There are different kinds of angels, hierarchies of angel. There is one kind of angel which are the most of the angels that are created every morning and die or disappear at night. So there is a kind of angel, that is living only for one day. They appear in the morning, and they disappear at night. And then there are angels with different numbers of wings, this partly grows out of contradictory reports of that angels in the prophets. So some of the prophets describe angels with six wings, some describe angels with four wings. So either you say that since prophets can't be wrong by definition so either they are describing different aspects of the angels or as many people concluded, they would describing different kind of angels. Eiseiah (Jesaja?) explicitly says that the angels had six wings. Two to fly with, two to cover their genitals (?) and two to cover their faces I think. If I remember correctly.

U: But besides the question why angels exist – besides god – because we have one god – he is – from him comes everything, to him goes everything and he is everything ... why he needs angels? That's – so what kind of existence is that ... so ... Reuchlin dying after his existence here, will he become an angel. That's something that the Christian Jerusalem which will stay in the end that this Jerusalem will be inhabited by angels.

B: Reuchlin (?) himself believed that people become angel when they die. The real the historical Reuchlin.

So it makes sense that the Reuchlin in the libretto becomes an angel.

U: So as an inhabitant of Jerusalem of the end of the world. Or as what ...

B: That's ... the heavenly Jerusalem exists now. It already exists. So it is possibly to think and many Jews think that way and certainly a number of Christians but Reuchlin certainly did that when a holy person dies this so becomes an angel and goes to inhabit the Jerusalem above where there is a temple and in the earthly temple – the Jewish temple I know that animal had being sacrificed well in the temple in heaven and I don't know exactly how to take the metaphor human had being sacrificed in the temple so this is somehow much more he thinks somehow much more spiritual and high concern – you know – activity that goes on in this heavenly temple. But yes he believed that he would become an angel and as said therefore it makes sense that in the libretto he becomes an angel. Because that is what he believed. He writes that in his kabbalistic work. So that is ...

16.4

U: Are there different angels in the Christian and the Jewish world to talk more about Reuchlin ... we always joked that we are a sort of Sekte – a Jewish Sekte. Jesus was a Jew. And the first discussions after his death were just kilometers of discussions are we open to not Jewish people or not. For several reasons they opened themselves. But for Reuchlin ... is there any difference concerning these angels between Christian and Jewish ...

B: No, I don't think so ... he is a very serious reader of Jewish texts – he is a very serious and he becomes a very learned scholar of Hebrew texts. When he goes to Rome at one point. I forget exactly when it was, I am a little weak on the dates, but he goes to Rome and he wants to study Hebrew advanced Hebrew texts – so a

cardinal one of the cardinals in Rome tells him to study with Rabbi O Wadi Miscorno (?) Rabbi Owadi Sforno (wahrscheinlich: Obadja ben Jacob Sforno) who was a very very very important Hebrew scholar and cabbalist who lived in Bologna, may have been in Rome at that time – so Reuchlin studied very seriously with this Sforno. Sforno is the author of a major cabbalistic commentary on the torah which is still read today by jews. It is still published in the rabbinic bibles it's one of the standard commentaries. So my point being that by the way Sfornos house can still be seen in Bologna. The house that he lived in. This might very well be a house that Reuchlin was a guest in or studied in – in this house. My point is that Reuchlin becomes very very very well versed both in the Hebrew language and the writing of the cabbalists. And therefore many if not most of his ideas about such matters as angels come from these texts – they come from the cabbalistic texts. He believed and he claimed that the Cabbala is the trough wisdom which was taught to Pythagoras, that Pythagoras in Italy learned of course the 5th century bC, that Pythagoras learned wisdom from the Cabbala, that was then forgotten in the west, the true esoteric wisdom and only preserved by Jews in the form of the Cabbala. So that by studying the Cabbala the true mystical meaning of Christianity is possible to be discovered. So Cabbala represents for Reuchlin the inner essence and true meaning of Christianity. So for him there is no contrast. I mean of course he knows that there are many Jews of these days who are not interested in Cabbala and he draws distinctions between Talmudists and Cabbalists but rather than doing distinctions Jews and Christians as almost everybody else does. For him the distinction is between Talmudists and Cabbalist. And Cabbalists are the mystics who have the true meaning in so the true meaning of Christianity. So that

is Reuchlin's – so in the libretto you remember Reuchlin has had a hearttransplant.

U: Yes.

B: Wright. In the beginning – when he comes in the airport they say, so I understand this to mean a change of heart. We say in English a change of heart. I don't know if you say that in German. But a change of heart means a transformation of one believes and opinions and character. So through his encounter with the Hebrew texts through his encounter with the Cabbala he is transformed. He doesn't become a Jew, he certainly doesn't convert to Judaism, he remains a catholic, and a very devoted catholic. Even thou he gets into some serious trouble for heresy later in his life. But his understanding of Judaism, of Christianity and it's relation to Judaism is completely transformed. Through these studies of Hebrew and Cabbalistic texts.

22.2

U: So, what is exactly well you might laugh if I put this question but – what is Cabbala.

B: It's entirely an appropriate question. Cabbala is a – a body of mystical law that was developed by the Jews by Jews – the earliest evidence we have for it is something like the 8th or the ninth century AD – and it becomes very much developed in medieval times – one of the most important books of the cabbala is the Zohar which was just coming into wide use around the time of Reuchlins life – a little bit before. Now there are several different branches of Cabbala or several different kinds of Cabbala or aspects to the Cabbala, several of which appear in the opera in the libretto. For instance one aspect of Cabbala is the focus on the mystical the mystical nature of the Buchstaben. Of the Hebrew letters – and Hebrew words. The universe is understood to have been made up of the letters of the Hebrew alphabet and – I believe that Reuchlin himself accepted this claim very much. And by the way this

lines up very nicely with the musical aspect the musicological aspect as you are saying, because for Mark Andre it seem as if the universe is made of sound. I never heard him say this specifically and openly – but from his practice as a composer and things that he has said about composing, we were fellows here together last year in the Wissenschaftskolleg that's how I had the great pleasure and honor of hearing him speak and speaking to him. So my impression, my interpretation of his practice and I hope he will not think this foolish or chuzbedeck, is that for him the universe existence is made up of sounds and his artistic practice which is almost a mystical practice is to somehow find these sounds and arrange them in profound ways. So that is one part of Cabbala. It is the mysticism of language. Another important part of Cabbala is what we call theurgy – theurgia - which is broadly speaking the doctrine that human actions on earth affect things in the higher worlds. So for Jewish cabbalists every time a Jew is performing a commandment or the opposite performing a sin this has an affect in the upper worlds. The hole universe is dependent on the performance of the commandment – so this is not a moral law, it is not some sort of a tribul collection of practices but this is actually what sustains the universe. Now Reuchlin adopted this notion of theurgy but not of course with respect to the to the particular practices of the Jews, he didn't accept those practices – he thought he had very typical Christian low opinion of the actual practices of the Jews. But the idea that human action is powerful in the upper world is very much a part of Reuchlin thinking. I learned this of an essay a scholar essay that I red recently by a very very important scholar of Cabbala Elly Wulfson, who discussed at some length the theurgy of Reuchlin. So Reuchlin is deeply deeply imbued with the Cabbala this is not you know this is

not like the Cabbala in Los Angeles today and Hollywood you know this is not some sort fade rosane bar or Madonna somehow getting involved in Cabbala like this Guru or that Guru so ok now a Jewish Guru Cabbala. Reuchlin spent decades really really really studying and was a profound student of Hebrew texts and of the Cabbala. Was that helpful was I said so far

...

28.0

U: Yeah yeah shure – but well you said as well that that is my opinion too that in this opera he is Jesus and Reuchlin and maybe a sort sound upcoming of the angel will be afterwards or already arrives as a dead man living as an angel. So we don't know what kind of person what kind of consistence he has. So his ... is it for you – is it all the setting of the opera that Reuchlin jumps through these Jahrhunderte – centuries – and reappears and is arrested and meets Maria Magdalena once again, and is doing nothing else than to disappear ... in the same sense as Jesus disappeared ... so this is a quotation to the Abendmahl so to say for Mark Andre. I suppose that on the first rank the universe for him is not filled up with sounds but he tries to understand the Abendmahl – so what you say in English for Abendmahl ...

B: Ja, the Eucharest – the last supper ...

U: The last supper ... and he is trying to recreate with music this kind of body and presence the last supper creates. So from that idea you might come to the conclusion that for him the universe is full of sounds because the universe is that kind of presence ... but does this whole scenario of the opera fits to your opinion to the real existence of Reuchlin. Is it ...

30.9

B: Yes, that is what I am trying to say. That the first of all that the Cabbalistic ideas are surprisingly authentic – or perhaps I shouldn't say surprisingly – that the that

both in the opera in the libretto of course in the libretto everything is short ... it has to be it can't be otherwise we would have an opera of you know three days or something. We would have to have the Reuchlin cycle like the Ring des Nibelungen or something. But the Cabbalistic idea that is represented in the libretto strike me as being very authentic and correct. Somebody did very very very good research. I suspect Mark, but I know he worked also with Patrick so – certainly Reuchlin himself and this is a point that I made several times but I want to emphasize again was an authentic

...

32.3

U: Excuse me – I have to ... yeah ...

B: He was an authentic and very learned student of Cabbala. So representing him as such representing the Cabbalistic ideas in the libretto and associating them with Reuchlin with the real Reuchlin seems to be for me on the one hand a very very realistic point of view. Obviously this is a kind of magic realism. But my understanding of the transportation of this event to contemporary Israel is that it has several different aspects – first of all that it focuses on another issue with respect to Reuchlin. Not only with respect to Reuchlin – with respect to Pico della Mirandola to the Christian cabbalistic movement in general ... accordingly Guido of Aegidius de Viterbo (?) – is, that the mess up the borders ... Christian Cabbalists mess up the borders between Judaism and Christianity. And no one more explicitly so or more profoundly so than Reuchlin himself. The guardians of borders don't want the borders messed up. The Rabba don't want there to be Christian Cabbala – the church ends up trying (trailing / accusing) Reuchlin for heresy – by the ways he was acquitted but he was three years long trial which must have been you know an exhausting and frightening and terrible experience for him – in the end

he was completely vindicated and his accusers were in fact condemned. They were churchmen – high churchmen. And they were condemned. So the border keepers don't want borders to be messed up. They want things to be clean. Need. We them – us them – them us. So what more beautiful figure can you have for this than Reuchlin actually trying to cross a border and being stopped at the border because his identity is not clear. His identity is not clear because he doesn't have his own heart. So is he a Christian or is he a Jew. And this is an issue for the border keepers.

35.4

U: So you put the question if Jesus is a Christian or a Jew.

B: Exactly. Exactly. Exactly. If Jesus ...

U: Jesus entering his own country.

B: Exactly. Then I was thinking – you know – there is nothing in this text that explicitly indicates that, but I was thinking that another association of the beginning of the gospel of John. Where the word came to his own and his own did not receive him. In other words that the logos came presuming to the Jews and the Jews did not receive him. This was before Jesus came. This was an earlier time that the logos came. Because the Logos comes according to the gospel John three times. Only in the third time in the form of Jesus. And I am wondering if this is – was also in the mind Mark Andre and Patrick, that Reuchlin Jesus is coming back to his own and is being kept prisoner where all you can eat is this terrible airport food and then in the end dies or is send back but in many cases not let in. So ... and this this ... then has political overtones also. I am not saying that the opera directly political in any way. It isn't. And I think it would be unfair to politicize it. But a setting in the airport in TelAviv, in TelAviv airport with border guards and people being let in and not let in obviously raises political issues and this raises the

political issue of the status of a Jewish state and with respect to other human beings who want to come in or don't want to come in, and the way that the way that state responds by making the differentiations. When I went to live in Israel – I lived in Israel for 17 years. I went to live in Israel I got an Israel identity card. Now, an Israel identity card requires that you say to what national group you belong. So it either says Jewish or Arab or Christian ... I am not sure whether it is Moslem or Arab you know I am not sure exactly – and I rejected that, I didn't want an identity card that said Jewish. This to me was troubling for several reasons I didn't understand why ... so they said ok. What you want to put on your identity card. So I said Marxist.

U: (Lachen)

38.9

B: And they said: We don't do that. And I said, that I don't want Jewish but I want that you put Marxist. And they said: No. So, I tried to get a little bit more specific, I said: Trotzkyist. They said, no, absolutely not.

U: (Lachen)

B: Finally they wrote Jewish, gave me the identity card and said, take it or leave it. Right: Take or leave it. So the state assigns identity. It is true of all states. But most states don't do it quite so literally in this way. This is what I want to say interperlation you know, the policeman picks you up by the colour, and says he you, you are a viss ... so he was just a very graphic a very graphic and literal motion of the state telling me who I was right. And in the Israeli State I am a Jew. I am a Jew! And I am perfectly happy to be a Jew. But I don't want that is a juridical ...

40.2

U: Written in a passport ... in Russia, or in Sowjet Union – you came from White Russia or Russia – or

Georgian or ... or Jewish. Because Jewish was looked upon as a nation.

40.5

B: Exactly. So that there are associations of that in the libretto also and so by bringing Reuchlin to contemporary Israel it is clearly right now it is taking place. You know on March second 2014 on the day of the premiere in Stuttgart the opera will be taking place on March second 2014. And it will be performed again two days later, it will be taking place in March 16th or in March 6th 2014. So you understand what I am saying. It is not only set in modern times it is set right now. Right now – both the apocalyptic moment but also the political moment or juridical moment of the assigning of identity or of the necessity for identity to be clear and assigned for you to cross this border. You know to cross this border.

41.9

U: Has Cabbala as well has something to do with crossing borders. So Cabbala in itself. Or is it one truth? I am still wondering what exactly is the cabbalistic – what are the cabbalistic moments or contents of the libretto ... and then maybe the music.

...

42.2

B: Well, first of all there are one of the most obvious of cabbalistic moments in the libretto are the places where Hebrew words are invoked ... very specific Hebrew words sometimes a long list of Hebrew words sometimes short Hebrew words sometimes particular words ... one of the lists of Hebrew words for instance is what we call the Sephiroth which is a cabbalistic doctrine that there are ten emanations between God and the world. And several times the word Kether I think it appears three times in the libretto – Kether is the crown. Kether is the highest of the Sephiroth. So everytime a Hebrew word is invoked it has tremendous

significance. These are the words of which the universe is made according to the cabbala. Literally they say by ten words the universe was made. And these are the ten words and those words appear in Hebrew in the text. Secondly there is I am shure you remember there is it is a brief moment but a very powerful moment where there is a description of a pater who makes Vasen of very sorts verschiedene Arten and then there breaks them ... and then there is a discussion about whether the breaking is the end whether breaking the breaking is destruction or the beginning. This refers directly to a very famous cabbalistic doctrine the breaking of the vessels. That when God began to emanate the world, to emanate something other than himself, the power could be contained and there was a kind of a breaking or splitting of the vessels it is called. Almost exactly like in the German libretto. And this is what made sparks of holiness appear everywhere – everywhere you look, everywhere you are - this is a major cabbalistic doctrine – there are sparks of God in the world. Now, this is not pantheism, it is not – but these are the sparks of God, from this primordial explosion – you could call it the Big Bang.

45.2

U: And there are still echoes.

B: And there are still echoes ... And part of what human activity is engaged in, what people do is by doing good deeds by doing religious commandments – but religious commandments includes every time one reaches into one pocket and gives a Euro to a beggar. Sparks are released and these sparks are returning to God.

45.9

U: Sorry but you changed your side – it doesn't matter but I have to follow you. Sorry.

B: So this doctrine of the breaking of the vessels being a beginning being the beginning of the world and what introduces holiness into the world is exactly referenced also in the libretto. So this libretto is functioning on multiple levels. On multiple levels ... I am very honored and proud that I have been asked to write an essay for the programbook, but really what I think I would like to do – I mean I won't do it – is to simply write a commentary on this libretto. This is a libretto that deserves a commentary like Rushis commentary on the Tora or Sforos commentary. But I will try to say in my essay for this programbook some of the things that I am ... saying to you today. But of course I will be able to say it more concisely when I write them ...

47.2

U: So, what you are telling about this big bang creation of the world by God and that there are still sparks you say – so traces ... something like that or echoes or significant tiny little things that can be interpreted as a sign from where they come from remind me as well on this technique Mark is using or was using to compose his opera which was to record certain holy places at the lake Genezareth at the Grabeskirche ...

47.0

B: The Athanasius Kirche in Jerusalem ...

U: And where else ...

B: Anastasia – excuse me ...

U: ... where Jesus preached and some other places he made what he called Echographie ... so he (Klatschen) recorded and then filtered out the clapping. So you have just the resonance. And you can put this resonance on another sound – so a human voice for instance or whatever ... and for him, because he was asked at the airport: Why didn't you record these watersounds or windsounds or reflections of a valley in Germany, because you have water, you have wind, ...

B: Right ..

U: ... you have valleys in Berlin, or around Berlin as well. Why you travelled to Israel or Palestina. Well, he said, no. He is sure that a person as Jesus was or is, a divine person for us, with his power, he will leave something that you can still hear, so his voice is still resonating.

B: Yeah ..

U: So, this is quite the same you just mentioned ...

B: Yes ...

U: So the same figure.

B: Yes, absolutely. And also I think, if I understood Mark well last year when he was speaking that the building itself also has a kind of resonance the holy building, the ancient building, has in the building the structure carries a resonance which is acient. A resonance which Jesus might have heard. Yes I agree with you very much ... I hadn't put that I havn't connected that. What I ... my connection was with the sense of the sounds of the particular place, the place is being made up of sounds. But this doesn't contradict in any way what you are saying about the sparks remaining. One is on a metaphysical level, one is perhaps on a sonic level, and part of what Mark Andre is doing is the sonic and the metaphysical together.

49.8

U: In a way that it is partly an what we call negative Ästhetik. What is so to say the Adorno heritage which is still involved, because his teacher was Lachenmann and he definitely worked on the Adorno ideas. Well, the the idea to compose a music which is essentially trying to disappear so he doesn't compose something that wants to remain as a statement but he wants to – his statement is that he wants to create something that was created to disappear. Because Jesus disappeared.

B: Yes.

U: And not only – but he did not disappear in a sense as I will disappear when we finish our discussion, because in Jesus case his presence will go up arise when he is disappeared. May be, this is once again the same figure of thinking – Gedankenfigur, what you mentioned, when you said, when God broke the Vasen ... then it is a sort of disappearing ...

51.7

B: Yes, well that connects with another cabbalistic idea.

U: Ok.

B: That God himself disappears to make room for the universe. This is called *singtsung* (schreibt man sicher vollkommen anders!). Contraction. That God contracts his own being so that there will be room for something outside of him. Because if God is everything as you said before then there is no room for a world. So in order for there to be a room for a word God someone – this is a kind of *canosses* (?) almost of God, a contraction, so that there can be a space for the world. This by the way also explains why angels are necessary. Because when God becomes so transcendent and the world is so entirely other from God, then there is a necessity for some kind of metaphysical intermedia in between God and the world.

53.0

U: That was one of my questions, how many angels we find there in this libretto in this world of Mark Andre. Because I have somehow the idea that his order composition techniques or forms are somehow linked to different species of angel. I could believe that he is working that he is working that way.

B: I could believe it, but I don't know it. But your question sounds very much like the old medieval question: How many angels can dance on the head of a pin ...

U: (Lachen).

B: How many angels can dance in Mark Andre's opera. Or Mark Andres libretto even. It is ...

U: No I just wonder ... because well somehow I wonder about myself. Well I am educated with the idea of Paul Klee angels ... so tiny little birds sitting everywhere and observing us and chattering ... while we are talking. But in this case ... it is a bit more than just ghosts appearing ...

54.5

B: I think if you met an angel you would be terrified. Angels are not sweet. Angels are frightening, beings of terrible power. ... Yes, that's what I am thinking. But if any of us would actually meet an angel, remember in the bible, if people see an angel, they fall down on the ground. In terror.

U: Ja, fürchte dich nicht. Don't be afraid.

B: Ja, exactly, that is the first thing the angel says.

Fürchte dich nicht, genau. So.

55.5

U: But in the libretto these angels are not that way – they are more or less sweet.

B: Yeah, I think you read more angels here than I did. But of course I have to read this again, I only read it once so far and ...

U: I didn't read it more often.

B: But somehow ... I mean I saw a couple of references to angles but I must have missed you know also my german is not perfect. So, I understood I think 80 percent this time but when I going to read it again a couple of more times and make sure I understand at least every word. Not the profound intention of every word, but at least every word. So ... I didn't see quite as much angelic activity in the libretto.

56.5

U: So what is your opinion or what do you think a person as Mark Andre who is a believer a real believer

– and talks about these religious things ... but in his church nobody knows him. So somebody like Mark as Johann Sebastian Bach was for instance somehow be at home in his church don't you think so. Where does this distance between art and religious comes from in this case that the church and the wisdom of the books and everything he is talking about is not heard in his own church.

B: Well churches aren't what they used to be. Churches I mean everything and not – I am not speaking about any particular ... and it may be that the deepest access that people today to the whelm of the spirit and and God is through artistic practice more than a kind of mostly very conventional and mostly very complacent practices of most churches. And maybe in order to hear God in our times we have to hear the artists. Precisely because they are not comfortable and the churches – all the churches maybe to comfortable. This is an uncomfortable work of art, I think many people will be very puzzled by it. Certainly by the libretto – there is so much richness in it that needs particulation and background and explanation. It is a deep text and I haven't even heard the music. But it just maybe that for our times the great prophets are the artists or artists. Of course there is a lot of junky art around too. It is a lot of garbage, that I wouldn't want to give such status to. I don't think that Jeff Koons is a prophet of anything for instance ..

U: (Lachen) Maybe ...

B: Ja ...

U: Ok. Thank you ...

B: Sind Sie zufrieden.

U: Ja. Jaja ...

B: Gut ... Danke Ok. If you transcribe this ...

U: I do it ... than I have to send it to you because some of the persons you are talking of I'm quite sure I never heard the names. So I ...

B: Ok. When you transcribe it, then send it to me ...
that will be ... besides that I will answer to any
question you have ... I will also use some of the ... as
a ...

Abschriften des Drehs in Freiburg

Mark Andre am Klavier	02
Mark Andre am Mischpult	490
Erster Nachklapp	499
Zweiter Nachklapp	500
Dritter Nachklapp	500
Vierter Nachklapp	501
Am Mischpult mit Joachim Haas Teil 01	503
Mark Andre und Jojo – Teil 02	515
Gespräch mit Joachim Haas	525
Gespräch mit Garry Berger	542
Gespräch mit Simon Spillner	560
Gespräch mit Detlef Heusinger	573
Gespräch mit Michael Acker	595

Mark am Klavier

4.7

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

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

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

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

7.0

U: Das, woran du da arbeitest, hat auch mit etwas zu tun, was das Klavier erzeugen kann, nämlich Resonanz. Weil wir am Klavier sind, fangen wir

vielleicht da an. Was interessiert dich besonders an der Resonanz?

M: Resonanzen haben mit – gut, sind Ausklänge – es geht einerseits um das Verschwinden und um die Spuren. Um letzte Spuren. Um letzte Spuren. Und was bleibt, was verschwindet, definitiv auch, Resonanzen können auch auskomponiert werden. Es kann auch Stille das als Kategorie des Ausklangs auskomponiert sein könnte. Ich denke zum Beispiel bei Helmut Lachenmann in dem Werk Klangschatten für drei Flügel und Streichorchester gibt's keine Elektronik – die Pausen sowieso zwischen den Impulsen, die aus meiner Ansicht aktiv – also rekomponierte Ausklänge sind.

8.5

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

M: Das sind Pizz –

U: Pizzikati ...

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

10.1

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

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

U: Natürlich ...

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

Grabeskirche genannt. Und das wird natürlich am Ende des Stückes so entfalten hören als andere Kategorie des komponierten Ausklangs.

14.7

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

15.4

M: Ja, 2011 wurde eine Reise ins Heilige Land unternommen, und das Goetheinstitut, die Oper Stuttgart, das SWR-Studio waren haben sehr viel geholfen. Ich möchte mich auch bei der Schwester Margereta aus der Dormitio und bei Herr Blochmann aus dem Goetheinstitut ganz herzlich dafür bedanken, aber für das Team der Stuttgarter Oper auch ganz herzlich bedanken. Wir waren – wir sind zu dritt zum ersten Mal gefahren geflogen mit Patrik Hahn Dramaturg der Oper Stuttgart, mit Joachim Haas, aus dem Experimentalstudio, den Sommer allein zurück geflogen gefahren. Ich war in diesem – ich bin im Ecce Homo Kloster so drei Wochen geblieben. Wo die berühmte Ecce Homo Geschichte stattgefunden hätte. An der via dolorosa. Gut, es geht in dieser Oper um Johannes Reuchlin, so ein der als erster deutscher Humanist gilt, wir wollten ihn wir dachten uns, ok. er unternimmt heutzutage vielleicht eine letzte imaginäre Reise in 21ten Jahrhundert. Nach Jerusalem, er hat so die hebräische Sprache gelernt, so viel mitgemacht, und auch, was die Thematik der Abgrenzung vielleicht

zwischen Judentum und Christentum anbelangt. Und Reuchlin würde eine Art Jesus-Trail machen. Er wird – es wird doch nicht stattfinden, weil er am Flughafen bleibt, bleiben muss. Aber gut, sind aber trotzdem Klangspuren aus bestimmten Stationen Christi, die im Stück eine zentrale Rolle spielen als Schatten, als Klangschatten, aber auch als metaphysische Räume. Und gut, deswegen wurde auch die Hilfe des Studios gebraucht, um Klänge, zum Beispiel um Echographie der Akustik zum Beispiel der Grabeskirche zu aufzunehmen. Ich meine achtkanalig. Braucht man Geräte, braucht man auch einen hervorragenden Toningenieur dafür. Und es ging um diese Klangspuren der von Räumen, die aus meiner Sicht noch nicht akustischen und physischen Daten wie Spektren oder wie Echos oder ausstrahlen, sondern vielleicht andere Kategorien von Präsenzen entfalten. Und die Idee war auch, wie könnte man sich wünschen, es zu dokumentieren. Und im Stück dann mit diesen Schattenkategorien sowieso arbeiten zu dürfen, und es betrifft auch die Schattendramaturgie des Stückes, und ich wünsche mir, dass es doch funktioniert. Und ich wurde hier von dem alten Leiter des Studios Andre Richard eingeladen 1997, und es war immer meine Idee, ich wollte mit Faltungen arbeiten. Mit sogenannten convolutions. In der Zeit war es nicht möglich live die CPU der Maschine der Rechner war noch nicht dafür oder schnell genug um es zu ermöglichen. Und heutzutage ist es Gott sei Dank jetzt so möglich, d.h. Faltung, das ist ganz einfach, das wird ein Impuls live oder nicht wird ein Spektrum impulsieren. Und die Situation wird antworten. So, es geht um das Grundmodell Impuls Antwort. Alle Räume antworten, wenn die impulsiert, und vielleicht auch alle Menschen antworten, wenn die impulsiert werden. Das betrifft auch aus meiner Sicht absolut die Botschaft Jesus von Nazareth, wo es geht

permanent um Impuls von ihm, Fragen zum Beispiel: Warum weinst du? Wen suchst du? Und jede die Menschen antworten. Aber wenn er fragt Petrus dreimal ob er ihn verraten nicht, was den Verrat anbelangt. Und es sind auch Faltungen. Andere Kategorien. Und vor Ort ...

21.0

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

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

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

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

23.2

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

24.3

M: Ja, entschuldigung es tut mir leid für die ... ähm. Da sind die berühmten Stationen des Lebens Christi, die wir alle kennen, und wir haben uns entschieden, so, diese Ort akustisch zu fotografieren. Im Wissenschaftskolleg hat man empfohlen von Echographien zu sprechen, das mache ich sehr gerne. Gut, einfach geht es um Klangsituationen aufzunehmen. Es betrifft zum Beispiel Klangsituation im Olivengarten, oder in Kapernaum am Ufer, gut wo Jesus gepredigt hat. Und gut da haben sie spaziert hat ... gut. Und diese aus meiner Sicht was kriegt man im Endeffekt. Kriegt man Klangsituationen mit physischen und akustischen Kategorien. Es sind Spektren, die mit spear oder audiosculpt mit diese Software analysiere und andererseits auch Klangsituationen mit zum Beispiel Geräuschen, die verschiedene Gestalten und Meer glatt körnig und was weiß ich ... aus meiner Sicht, oder meiner Erfahrung nach, entfalten diese Räume, entfalten diese die Grabeskirche etwas anderes. Sie bietet aus meiner Erfahrung nach Schattenräume, die mit der Präsenz vielleicht mit der Auferstehung Christi vielleicht auch zu tun haben, was die Grabeskirche anbelangt. Und es

strahlt etwas anderes aus. Man kann sagen ok. – jetzt wird rutschen wir zum Esoterismus oder aber ok – ich übernehme die Verantwortung dafür. Ich glaube schon dass die Grabeskirche schon nicht nur akustischen und physischen Gründen anders als irgendeine Kirche ausklingt, weil deswegen. Und ok. gut diese Räume wurden aufgenommen und die werden in Stuttgart durch die Mikrophonierung des Studios impulsiert. Und die werden einfach antworten und es bietet glaube ich eine Brücke oder es hat mit der Lehre Jesu Christi – es wird permanent, es werden Menschen permanent impulsiert sowieso. Von ihm impulsiert. Er fragt immer, er lässt die Menschen reflektieren und man antwortet mit seiner Persönlichkeit. Oder antwortet nicht – gut, dann wird es privat. Und individuell. Und ich glaube Johannes Reuchlin ist ein Held des Humanismus kommt aus dem Herzen Deutschlands, aus Pforzheim, er hat in Stuttgart sehr lang gelebt, und sehr viel philosophiert und toll gemacht. Ich meine, das ist eine schöne Botschafter, das so zu zeigen, was das Toleranz und Reflektion über komplexe Beziehungen zwischen Judentum Christentum werden im in Deutschland hier so reflektiert. Und als Muster – und das ist etwas ganz besonderes. Ohne ihn sehr weitgehend hätte die Reform – die Reformation pardon – vielleicht nicht stattgefunden – Martin Luther hat mit seinem Wörterbuch so die Schriften übersetzt, so das ist – so die Reformation ist aus meiner Sicht vielleicht die wichtigste Schwelle Europas seit Jahrhunderten. Ob man glaubt oder nicht. Und so es ist das ganz es gibt jenseits der Spielerei vielleicht mit technischen Elementen, d.h. das ist nicht negativ gemeint, es ist ganz phantastisch in diesem Haus arbeiten zu dürfen, ich meine das Experimentalstudio des SWR. Aber es geht – es ermöglicht andere Problematik, und das meine ich – das betrifft das Konzept jetzt des Stückes. Ich glaube nur nicht an die Auferstehung, wenn ich

mich erlauben darf, es zu sagen, sondern auch an die Präsenz und die Ausstrahlung der der Impulsen von Jesus von Nazareth. Heutzutage noch. Ich meine, „Warum weinst du“? oder: „Wen suchst Du?“ sind Fragen aus dem Alltag. Und natürlich im Stück werden die eine ganz zentrale Rolle auch spielen, besonders im vierten Teil.

30.7

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

M: Weltweit.

U: Die Präsenz Christi.

M: Ja. Die Präsenz Christi und die Spuren die er hinterlassen hat. Man muss ganz – das ist vielleicht nicht so einfach zu beobachten. Man braucht vielleicht im Innersten wahrzunehmen oder zu beobachten zum Hören. Aber es sind ganz starke am leisestens Klangspuren vielleicht, aber die dort sehr stark und sehr präsent sind. Und dafür braucht man eine diese riesige Technik. Und diese und die höchste Qualität, die man im Studio bieten kann. Hier findet man diese Bedingungen – und ich fühle mich sehr geehrt mit diesem Team weiter seit Jahren arbeiten zu dürfen.

Aber es geht um die Suche hoffentlich die Entfaltung auch vom ganz vom kleinsten Lebensspuren und es betrifft diese ja die Präsenz des Evangeliums einerseits aber andererseits auch die ich glaube die Präsenz von Jesus von Nazareth heutzutage. Weil das Abendmahl ist auch für mich eine Art Impulsantwortsituation. Ja.

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

M: Ja, entschuldigung es ist total ...

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

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

...

Mark Andre am Mischpult – geangelter Ton:

Kurzer Schnipsel ...

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

0.0

(Kruschtel)

U: Ton läuft Kamera läuft.

1.7

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

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

...

Umbau ...

4.7

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

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

(Ich unterbreche noch mal ...)

5.9

U: Es läuft weiter ...

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

glaube ich dieses Material also diese Quinten am Ende des Stückes als analysierte Klangspuren der Glocken der Grabeskirche zu benutzen. Und dafür hat Joachim Haas einen Patch hier gemacht mit diesen Quinten. Diese Quinten werden von Vokalensemble und vom Bühnenchor am Ende des Stückes gesungen, das sind gefrorene Quinten, sowieso am Ende. Aber es sind auch Intervallenquinten mit Abweichungen – sind reine Quinten. Und das klingt so ... (Musik) D.h. es geht jetzt um die reflektierte Analyse der aufgenommenen Klanggestalt der Glocken der Grabeskirche. Die im Einsatz am Ende des Stückes in Frage kommt. Es wird auch vom Bühnenchor gesungen aus dramaturgischen Gründen würde ich das als konsequent sehen, weil diese Menschen, die auf der Bühne sind, auf dem Chor sind Engel, die im Ben Gurion im Flughafen sowieso gelandet sind, um Aufgaben zu erledigen. Und die sind da, die warten auf die Einsätze und die haben Aufgabe zu tun. Aber die sind da und ok. – das wäre hier die zweite Stufe. Sind verschiedene Kategorien von Amplitudenmodulationen, die ich brauchen mochte. Schwebungen. Vielleicht muss ich das erwähnen, wenn wir Zeit hätten. Ich habe mehrere Nacht in der Grabeskirche verbracht. Erlebt – und gut, vielleicht war ich müde oder was weiß ich – aber es sind aus meiner Sicht einige Orte, wo man etwas besonderes erlebt inhaltlich. Es sind würde ich sagen die inneren Schwindungen sowieso ... wir darüber mit der Schwester Margareta gesprochen, vielleicht es hat sehr wahrscheinlich mit unteren Wasserquellen zu tun, vielleicht man erlebt als Reso ... man fühlt sich als man resonieren würde oder ausklingen würde selbst, aber im Innersten, körperlich auch ... Gut, deswegen gibt es im Stück und als ich dort war habe ich auch meine Erfahrungen notiert und rhythmisiert. Es waren Triolen eins zwei drei ein zwei und auch hier

Quintolen ... eins zwei drei vier fünf ein zwei ... und so weiter. Und diese verschiedene Geschwindigkeit wollte ich am Ende benutzen mit

Amplitudmodulationen, deswegen hört man hier zum Beispiel nur ein A ... das sind Triolen ... eins zwei drei ... eins zwei ... ein ... Das wird ...

(Unterbrechung wegen Mikroposition)

13.3

U: Wenn du nochmal mit den Wasseradern anfangen könntest.

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

Vielleicht war ich sehr müde, oder was weiß ich. Das habe ich doch mehrmals erlebt. Ich habe mich – ich habe notiert da die Stationen. Und es hätte – wir haben mit der Schwester darüber gesprochen. Es hätte vielleicht ja gut mit der Müdigkeit vielleicht aber auch mit Wasserquellen die unter der Kirche oder Flüsse die vielleicht sich befinden. Aber gut, ok. Ich bin nur Komponist, ich bin kein Wissenschaftler und das geht da um ein aktives Material für die Weiterentwicklung des Stückes, wieso – weil es ging um verschiedene Geschwindigkeit von Schwebungen, die ich erlebte. Triolen Quintolen Septolen und so weiter. Das habe ich mir notiert, und die Idee war die reine Quinten die

erwähnten reinen Quinten, dieses Material, jetzt zu rhythmisieren mit meiner Erlebnisse, vielleicht ganz falsche Erlebnisse, aber als subjektive und private Erlebnisse, die ich erwähnte. Deswegen hört man diese gefrorenen Quinten mehrmal am Ende des Stückes. Aber mit verschiedenen Amplitudenmodulationen. D.h. Schwebungen. Hier mit Triolen. Man deutlich dass die Klanggestalt nicht glatt ist, sondern wird rhythmisiert. So ein zwei drei ein zwei drei (Musik) ... Und es hätte vielleicht auch mit der Kategorie des Zwischenraums des kompositorischen Zwischenraums wie wir wissen in einer der Übersetzungen der noli me tangere Episode wird es gesagt, du mögest mich nicht berühren. Es gibt einen Zwischenraum zwischen den beiden. Einerseits. Und andererseits auch verschwindet er, als er erkannt wurde. Und für mich das Ende des Stückes geht um das Verschwinden gut des Stückes, aber des Reuchlins und die Ablehnung die Ablehnung der Guckkastensituation des Bühnenbildes. Ok. das Bühnenbild bleibt – ich weiß nicht, ich bin sehr gespannt auf das Bühnenbild von Frau Viebrock. Das wird bestimmt ganz toll, wie immer bei ihr. Aber ok. es wird auch abgelehnt jetzt durch die Situation durch die dramaturgische Situation. Und meine Idee war, wie hätte vielleicht für mich das ist das Schönste, die schönste kompositorische Aufgabe überhaupt. Wie könnte ich kompositorisch das Verschwinden des Jesus von Nazareth in Emmaus oder bezüglich der Episode noli me tangere kompositorisch darstellen sowieso oder repräsentieren oder erklingen lassen. Und meine – und ich bin auf die Idee gekommen, dass es hätte wie eine granuliertes Geräusch klang pardon ja klingen hätte – und das bin ich auf die Idee gekommen, so Wind mit Windräder den Chor zu besetzen, es wird von den Sängern impulsiert, so durch das Blasen impulsiert ... (bläst) – noch mal ... pardon ... (bläst) ... es wird durch Mikroporten

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

man ein Handwerk, und man weiß, dass wenn man hier die Trompete oder was weiß ich man hat schon eine Erfahrung, die hilft, um irgendwie schreiben zu dürfen oder etwas das erklingt wird. Hier das ganz anders, weil wie erklingt das wenn Windrad als Impuls in diese Situation als Faltung das man weiß nicht, kann man nicht vorher wissen. (WIND) Und es erlaubt auch die Möglichkeit so auch die Bewegungen zu experimentieren, die man auch zu Hause nicht machen könnte. Auch es betrifft auch das Flirren – es gibt in dem Stück viele Moment wo es flirrend soll, klanglich flirrend soll. Und das soll absolut um das akkurat entwickeln zu dürfen, muss das experimentiert werden. Das sind ... ich glaube das Handwerk beim Komponieren, wenn man mit akustischen Besetzungen zu tun hat, beruht oft auf gute Erfahrungen, die man gemacht hat. Mit Interpreten mit Ensembles mit Orchestern, ok. – vielleicht an der Hochschule auch wird etwas vermittelt, wer weiß. Aber hier das sind Sachen, die man selbst experimentieren soll. Niemand kann sagen, hey, ich habe schon das gemacht, ich würde die das oder das empfehlen. Und da – und deswegen wird auch ist diese Arbeit sehr kostbar und muss gebraucht – und muss in diesem Haus gemacht werden. Natürlich diese Art der Arbeit mit der Elektronik hat mit ästhetischen Entscheidungen zu tun. D.h. eine Institution ein Studio hat nur nicht mit Technik mit Technologie zu tun, es hat auch mit ästhetischen Entscheidungen die entweder respektiert werden die unterstützt werden oder die wieso nicht, das ist auch ok. abgelehnt werden können, aus ästhetischen Gründen. Und deswegen gibt es in der Welt auch verschiedene Institutionen, die auch anders arbeiten. Und natürlich hier in diesem Haus die Zusammenarbeit mit besonderen Meistern hat auch der die Philosophie die Ästhetik der Studio geprägt. Die erkennen alle diese besonderen Namen, ich würde

vielleicht zwei erwähnen, Luigi Nono und Karlheinz Stockhausen, die seit der Anfang dieser besonderen Institution hier eng gearbeitet haben, sei es unter nicht ... ich gehe davon aus, dass das Team verschiedene Generationen von Team – weil hier gibt es im Experimentalstudio soweit ich mich richtig erinnere so drei Generationen von Teams, in der Zeit von Herr Haller bis heute – Herr Heusinger und dazwischen war Herr Richard. Und das Team hat das Komponieren der erwähnten Komponisten und anderen geprägt ... aber vielleicht auch umgekehrt, dass die kompositorischen Entscheidungen zum Beispiel von Luigi Nono auch die Philosophie die Ästhetik die Arbeitsästhetik Arbeitsphilosophie des Hauses hier geprägt hat. Und es geht auch um Austausch. Man kann hier ... man hat eine optimale Situation hier im Experimentalstudio, weil es ist ästhetisch sehr offen. Kann man sagen ok. – ich möchte algorithmische Stücke komponieren, dann wird es sowieso nichts – das Experiment wird nicht so gebraucht. Aber man hat die Möglichkeit das zu entwickeln, oder mehr was jetzt gemacht wird, weil es ist auch sehr wichtig – es gibt noch eine andere Ebene, live oder nicht live. Thats the question. And – live-Elektronik im Sinn, dass die Klang die ästhetische die existentielle Situation eines Saales erklingt auch im Stück. Wenn man live transformiert. Wenn man ein Files abspielt, selbstverständlich spielt die Akustik des Saales die Anwesenheit der Menschen eine große Rolle, weil es gibt ... aber hier mit Livetransformationen wird es aktiver. Weil das sind Klangspuren oder sind das gesamte die gesamte Klangsituation des Saales wird ob man will oder nicht wird mikrophoniert. Und sowieso impulsiert auch. Das Stück und beziehungsweise hier auch die Faltungen. Und meine Idee war auch hier ok. – ich wollte hier diese Zwischenräume hernehmen lassen, d.h. zwischen der simulierten Räumen, die wir in Israel

aufgenommen haben, und hier als Antworten benutzen und der Klangsituation des Saales gut der Oper Stuttgart, wo es stattfinden wird. Und deswegen wird auch dieses besondere Haus hier diese großartige Institution so – ich meine das Experimentalstudio des SWR dafür gebraucht. Und es geht nicht um die Akustik der Grabeskirche nach Stuttgart zu transportieren. Wenn die Menschen das erleben möchte, sie würden das empfehlen nach Jerusalem zu fliegen. Zu fahren. Aber ...

30.8

U: Danke dir ...

M: Vielleicht zu didaktisch...

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

...

Erster Nachklapp:

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

U: Ist alles richtig, du musst nur auf Record gehen ...

Und hast du schon auf record ... das kommt davon, dass das Mikro da innen drin zittert – und du musst auf ihn ... und du hast alle ... jaja klar ... ich kann es auch halten ... schau mal, es geht doch ...

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

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

U: Danke ...

Nachklapp 2:

S: Ach so ...

U: Von mir aus können wir ...

S: Warte ... Ton läuft ...

U: Moment – jetzt dann bitte ...

M: *Mausgekruschtel* ... *Windgeräusche* Gut, wir hören jetzt eine Aufnahme die von Joachim Haas in Galilea gemacht wurde, das ist eine Klangsituation mit Wind verschiedene sehr organisch ... aufgenommen worden ... und dieses Material wird am ganz am Ende des Stückes eingesetzt als es wird als Antwort eingesetzt einer Faltung ok. Es heißt das ...

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

Nachklapp 3:

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

S: Ton läuft ..

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

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

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

Nachklapp 4:

U: Kommst du wieder hier her ... Mark ... weil du hattest das hier gemacht, dann kann ich das hier hereinschneiden ... warum ist das denn so tief, warum komme ich da nicht höher ... es geht halt nicht .. es wäre vielleicht sogar besser ... voll scharf ... aber da bist du so weit weg ... für dich alles gut ... dann ... gut ... du läufst ..

S: Der Ton läuft ...

1.4

M: Ja, es geht um das Komponieren das Schreiben des Endes des Stückes. Und die eventuelle kompositorische Darstellung des Verschwindens als Artikulation als Zwischen – als kompositorischer Zwischenraum am Ende des Stückes zu entfalten. Ich bin ganz fasziniert muss ich sagen das ist für mich vielleicht die höchste Stufe des kompositorischen Modells, wie weit das Verschwinden des Christi, des Jesus von Nazareth als er erkannt wurde entweder in Emmaus oder während der noli me tangere Episode anbelangt. Er wurde erkannt, er verschwindet. Wie hätte die das Verschwinden Christi erklungen? Und ich bin auf die Idee gekommen als ich hier in Freiburg spazierte, weil es gibt ein Kindergeschäft hier in der Stadtmitte und ich habe diese Windräder gesehen und dachte mir, ok. es hätte vielleicht könnte eventuell so klingen ... und die Idee, dass sind ein Chor, ein Bühnenchor das sind Engeln, die im Heiligen Land gelandet sind, die haben Aufgabe im Heiligen Land im Ben Gurion da zu erledigen und die haben diese Windräder und die werden sowieso das Stück verschwinden lassen durch das Blasen – und es geht da um die Erhebung die Auferstehung des Körpers, ich würde sagen des Klangkörpers sozusagen vom Stück.

Ok. Es wird geblasen ich werde mich darum bemühen so ... (bläst) ... es muss nicht forciert werden, wie ich gemacht habe, weil durch die feinen Mikrophonierung sind 24 Räder und wird es darf man auch das diese Geräusche sowieso als Impuls benutzen und die Antwort ist die von Joachim Haas aufgenommene Klangsituation in Galilea und das heißt ja, und dazu kommen natürlich wir haben schon das gemacht diese reinen Quinten (Musik und Blasen) ...

4.6

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

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

U: Danke – prima ...

Arbeit mit Joachim Haas:

U: Rechts ist rot ...

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

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

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

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

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

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

M: G3 bleibt

J: G3 – und G2? Auch weg ..

M: Nene, 2 ist da

J: Ok 2 ist da ...

M: Die 3 ist dort

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

M: Die Plattenglocken

J: G5 A haben wir noch ...

M: Würde ich so sagen ...

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

M: Bleibt ... B5C auch

J: B6A er spricht Lautsprecher 7 8

M: Nein ...

J: Das ist weg?

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

J: Das bleibt.

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

J: G8 ist weg ...

3.2

J: E8 ist gestrichen ...

M: Gestrichen worden ...

J: Dann käme E9 ...

M: Das bleibt – Seite 37 –

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

M: E10 es gibt keinen file mehr ...

J: Keinen file mehr – gestrichen ...

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

J: E13 ist jetzt der Anfang dieser Stelle mit dem – ne

ist es nicht ... ne me touche pas ist die Stelle hier ...

ja. Wo nur dieser kleine je geht da rein ... aber sind

live ... 14 kommt jetzt diese Überlappungsgeschichte

...

M: Dann diese Faltungen 18 sind ...

J: Ja, ok. die Klavierfaltung ... das ist jetzt glaube ich

gut – das können wir so, das war eine echte

Verbesserung mit dem Gate ...

G17 E18

M: 19 bleibt auch. Mit der Schwester wenn es nicht

mehr geht können wir mit jemand anderen ...

J: Nochmal – wäre vielleicht schon eine Überlegung

... also ...

M: Aber wer könnte das machen?

J: Müsste halt ...

M: Oder Lydia ...

J: Lydia könnte das schon machen ...

M: Das war doch sehr gut oder?

J: Oder vielleicht gibt es auch von der Oper jemanden,

der das machen könnte. Vielleicht wäre das eine Frage

für Patrick, dass man noch ...

M: Ich weiß nicht, ob das in der Oper auch bleibt, das

ist auch eine andere Frage ... aber könnte schon glaube

ich ...

J: Weil Lydia wäre sicherlich die Problematik ist halt

wir haben halt im Anfang haben wir so ein paar

transformierte Sachen das müsste bleiben

wahrscheinlich. Nicht ...

M: Jaja, mit den
J: Ja, sollen wir das mal aufschreiben als ...
M: Eventuell
J: Welche Sachen wären das dann –
M: Das wäre 20 ...
J: Lydia schreibe ich mal auf ...
M: Aber möchte die alle File der Schwester haben oder so ...
J: Nö, die die gestrichen sind, sind gestrichen.
M: Aber ich meine diejenigen die bleiben ...
J: Schwer zu sagen. Man muss es noch mal anhören.
Es ist nicht optimal. Rein vom Klang der Stimme – vom Charakter her auf jeden Fall – also du hast gesagt 20 – haben wir eh nichts. Null Programm. 21 ...
M: Bleibt ...
J: Bleibt – da ist aber auch Berühre mich nicht ... ne
M: Das bleibt.
J: E 21B ist ohnehin schon Lydia ... Jeschke. Bleibt.
M: E 21
J: Ja, E 21 B ... Lydia ... ah, ist weg ... gestrichen.
Ok. 22 ... Sopran 1 in Halla ...
M: Gibt's keins ...
J: 22B ist die Alufolie in dem Hallaphon – Nr. 23 die Auferstehung ...
9.1
M: Die ist weg auch ..
J: Weg ... 24 da gabs kein file. E25 ...
M: Vornamen ...
J: Was war mit E25? Weg auch ...
M: Weg ... Das ist weg.
J: Ok da fehlt jetzt da habe ich mich verblättert ... dann gabs ja noch E26 – Zobel ...
M: Das ist auch weg ...
J: E27 eine Trennung ...
M: Das ist auch weg ...
J: Auch weg ... E28 A waren die Vorlagen ... und die bleiben in der ...

M: Die bleiben in der neuen Fassung.

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

M: Es bleiben nur die Vornamen.

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

M: Allmählich bin gleich bereit ...

12.1

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

U: Ja ...

S: Das ist schön ...

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

U: Wir haben bis Mittag Zeit.

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

(Bleistiftgeräusch)

13.3

J: Feedback – ist doch schön ...

...

15.7

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

U: Mit einer Karte 64 GB ...

(Rauschen) (Mausklappern ...

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

M: Über den ersten Teil ...

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

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

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

M: ok – ich gucke ...

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

M: Ja, bis zum Ende ...

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

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

J: Ok. Du hast das die 16 benannt.

M: Und dann ginge auch meine Bedenkung ...

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

M: Ja.

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

M: Ja ... so weit

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

M: Da gibt es einen File – E1 2

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

Das ist E1 2 ...

M: E1 1 – das war für euch ...

J: Als Start ... ok ...

20.7

Ich mache das gleich, dann haben wir das schon fertig.

E1 1 – Start. Und E1 2 war das File mit Bogen ...

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

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

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

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

M: Nur der Übergang weit ...

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

M: Dann später ...

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

22.7

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

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

M: Das dauert 21 Sekunden ...

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

M: Das ist ein bisschen kurz jetzt ...

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

M: Ja, toll ...

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

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

J: Die E 1 2

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

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

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

J: So was hier ...

M: Das wäre schon genau das hören zu lassen.

J: Ja. (Geräusch ... leiser) ...

M: Könntest du ... nicht jetzt ...

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

M: Wunderbar ...

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

M: Ok. (Murmeln)

J: Mit Sprecher ...

28.0

M: Der kommt dann später ...

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

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

J: Ja – dann ...

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

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

M: Ja, bleibt vorne ... (Geräusch)

30.0

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

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

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

M: 6

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

M: Es muss in dem File schon integriert werden.

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

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

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

M: Ah, das heißt live ...

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

M: Wie eine ...

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

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

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

32.5

M: Ja, vielleicht 21 Sekunden.

J: Hm. (Mausgeräusche ... Tastenklackern)

35.2

J: 21 Sekunden sagst du ...

M: Jaja ...

J: Und dann wieder zurück ...

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

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

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

J: Ok. Diskutieren wir Morgen.

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

J: Das heißt, die bleiben alle ...

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

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

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

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

M: Pardon ...

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

M: Ja, gerne (Geräusch)

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

38.5

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

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

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

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

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

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

M: Piano ..

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

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

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

M: Das klingt doch schön

41.1

J: Dann hören wir uns das noch einmal an ...

(Geräusch)

42.5

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

M: Ja.

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

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

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

M: Ja viel mehr Ja Dankeschön ...

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

43.3

(Mausklicken- Klappern)

45.0

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

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

46.2

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

...

49.0

U: ... Bohrhammer ...

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

51.4

(Geräusch)

56.2

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

57.2

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

M: Ja, vielleicht hört man da mehr ..

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

M: Ich bevorzuge die erste Variante ...

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

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

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

61.0

J: Die ist wieder auf Lautsprecher 1 2 vorne.

M: Ja. Ja.

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

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

J: Ja. ...

U: Jetzt wirklich ohne Scherz und Ironie ...

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

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

Mark und Jojo im Studio (Teil 02)

(Glocken)

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

M: Vielleicht von der tiefe Glocke.

J: Die tiefen ...

M: Die ist hier .. Das!

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

M: Ein Sample vielleicht?

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

M: Hier vorne ...

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

M: Ja, auf jeden Fall ...

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

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

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

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

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

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

5.5

(Gekruschtel – Programmieren)

6.9

Stefanie: Ihr seid am Arbeiten, nicht wahr?

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

(Weiter Gekruschtel)

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

M: Entschuldigung ...

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

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

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

9.7

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

10.7

Das ist jetzt hier – 1 –

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

12.6

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

12.9

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

13.1

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

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

13.7

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

14.1

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

15.4

J: Ich mach mal das zweite File. Das sind die tieferen
... Hmhm ..

(Anschlag .. Klang)

16.1

J: Ich nehm mal nur den Tonabnehmer um zu gucken
... das ... ok.

(Anschlag – mehr Hall)

J: Ich geh mal nochmal zurück.

(Mark probiert weiter ...)

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

M: Ja, sehr konkret ...

J: Ja, finde ich schon ...

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

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

M: Das würde vielleicht etwas bringen ...

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

M: Ja ...

18.5

J: Dass man nicht diese ...

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

J: Gibt's nicht ...

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

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

(Klangschalensound gefroren?)

M: Ah ...

20.2

J: Nicht so überzeugend – passiert nicht so viel.

M: Pardon – nein. Wir brauchen ...

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

(Gongs ... Stimme ...)

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

M: Ja, das wäre nicht schlecht.

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

22.3

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

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

J: Ja, ist nix – ne – finde ich auch.

M: Ja vielleicht ...

(Überlagerte Glocken)

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

(Dunkle Klavieranschläge ... Glocken ...

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

M: Dann später kommt das andere ..

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

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

J: Ja, sowas zum Beispiel ...

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

25.0

M: Ja, ich habe hier ...

J: Das finde ich ganz interessant ...

M: Die Klangfarben die mikrotonal ...

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

M: Die beiden Flügel ...

J: Ja, das finde ich interessant ...

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

...

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

M: Das ist das – die Situation danach.

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

26.8

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

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

J: So, und dann die zweite ... die machen wir hier in drei vier sieben acht ... Probierst du noch mal bitte.

Ich habe jetzt beide kann das mit beiden ...

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

29.5

J: Soll ich mal mit der äh Transformation machen.

M: Ja, genau ...

J: Also von Anfang an dann ... bei diesem ...
(Klavierschlag)

M: Ja ...

(Anschlag – mehrere Versuche ...)

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

M: Aha.

J: Ok.

(Anschlag ...mehrere Versuche ...)

30.7

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

M: Es verändert sich ...

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

M: Das wäre nicht schlecht ...

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

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

M: Ich muss mal gucken im dritten Teil –

33.0

(Programmieren ... Mikrophon umstellen ..)

34.6

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

J: Was die dort ...

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

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

M: Zu (H)Ehren des ...

J: Ja, des Mega-Meister ...

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

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

36.0

M: Hier nicht ...

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

M: Vielleicht ab Takt 220 Seite 28

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

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

J: Ein Ausschnitt aus den Glocken ...

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

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

M: Ok. Dankeschön.

J: Habt ihr eigentlich über die Klagemauer Impulsaufzeichnung nachgedacht.

M: Ja, wir haben angefangen – ...

J: Und schon gehört ... oder.

M: Nein.

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

M: Ok.

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

M: Ja ..

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

38.1

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

M: War das im zweiten Teil ...

39.4

M: Das wäre vielleicht käme in Frage ...

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

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

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

40.0

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

J: Was machen die für ein Impuls da?

M: Das ist ein D – zeige ich dir.

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

40.8

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

42.5

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

M: Du meinst es könnte ...

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

M: ... angeregt ...

J: Atmofilter oder sozusagen Formen ...

M: Hmhhh ...

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

43.4

M: (Spielt D)

J: Das hat dann diesen Filterklang ...

M: (Spielt ... D)

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

44.6

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

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

M: Und man hört das D ...

45.4

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

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

J: Ja, das ist toll ...

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

...

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

Zahlen

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

Das ist Teil 2 Seite 43 ...

J: Hast du den Takt?

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

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

J: Die beiden Klaviere spielen hier kurz zusammen.

M: Eben ...

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

M: Obwohl jetzt ..

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

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

J: Es braucht schon Raum, finde ich.

M: Wo war das hier.

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

M: Du hast es ...

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

Gespräch mit Joachim Haas

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

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

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

S: Die ist dahinten ...

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

Ja.

1.0

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

J: An der Seite ...

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

2.2

J: Also ich bin Joachim Haas. Bin seit – also das erste Mal war ich 1996 im Experimentalstudio, ich war der erste Praktikant hier im Studio. Und war dann immer wieder für längere Zeiträume beschäftigt und seit 2001 bin ich eigentlich jetzt durchgängig hier, jeden Tag quasi. Und seit 2007 auch der stellvertretende künstlerische Leiter. Ich komme wie fast alle bei uns von zwei Seiten. Auf der einen Seite habe ich wahnsinnig viel in Musik und auch Musikunterricht und so weiter investiert, also ich spiele Flöte und Saxophon. Und hatte schon sehr früh eigentlich auch

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

5.4

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

J: Also besondere Aufgabe würde ich sagen ist schwierig zu definieren, weil jeder ja viele Felder abdecken können muss. Also auf der einen Seite muss

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

7.6

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

U: Jetzt stelle ich mal die Frage als jemand, der gerade vor fünf Minuten das erste Mal gekommen ist und sich noch nie mit euch beschäftigt hat. Und sich gar nicht vorstellen kann, was ihr hier eigentlich macht. Wie muss sich das vorstellen: Es kommt ein Komponist,

hat irgendeine Idee, erzählt es euch und ihr setzt das um – oder wie muss man sich das vorstellen, die Zusammenarbeit zwischen Komponist und Studio?

8.2

J: Also die Zusammenarbeit zwischen Komponist und Musikinformatiker, Klangregisseur oder was immer – mit uns – ist jedes Mal ganz anders. Also es kommt drauf an, was für eine Vorbildung, wie weit kennt sich der Komponist aus mit Elektronik, mit Transformationen. Was nicht unbedingt bedeutet, es ist besser oder schlechter, wenn sich jemand gut oder weniger gut auskennt. Man muss sich auf jeden Fall immer ganz neu auf jemand einlassen. Also das ist auch schwierig. Man muss im Prinzip irgendwie das versuchen erst mal zu hören, was sind die Idee, dann muss man ja – weil das ist eine wahnsinnig nahe Zusammenarbeit – man muss auch persönlich einfach einen Weg finden, wie man gut zusammen arbeitet. Dass man gemeinsam zu einem guten Ergebnis kommt. Da gehört natürlich viel Respekt dazu, zuhören, gleichzeitig vom Komponisten genauso, auch zu gucken, was gibt es hier. Und es ist glaube ich auch nicht die Zusammenarbeit, dass jetzt der Komponist kommt und sagt: Ok, was habt ihr denn? Wie sieht denn euer Warenkorb oder euer Bauchladen aus, sondern ich meine, wenn man zu einem spannenden oder musikalisch interessanten Ergebnis kommen will, ist es einfach ein Weg dahin, den man gemeinsam beschreiten muss. Man muss wirklich zusammen suchen, und dann hörend beurteilen und dann den nächsten Schritt zu machen. Und das ist nicht so, dass wir hatten – ich hatte den Fall auch schon, dass jemand kommt, ja was sind die denn die allerneuesten Transformationen, was kann man denn machen, was ist denn super spektakulär. Super hype – aber es gibt in dem Sinne ja auch nicht unbedingt jetzt so ne Kiste, wo man die tollen Sachen rausholt, sondern es geht

drum, wie setzte ich die musikalisch ein, wie kann ich die mit welchem Instrument, wie werden zum Beispiel, wenn wir jetzt über die Impulsantworten sprechen, was macht Sinn, was klingt wie muss der anregende Impuls sein, wie muss die Impulsantwort sein, wie geht das zusammen. Und das ist ein wichtiger Teil der Zusammenarbeit. Dass man solche Experimente auch macht, auch mit Musikern hier, die man einladen kann. Und dann Stück für Stück konkretisiert sich die Arbeit. Wir haben ja oft ein Ziel, meist ein ganz konkretes Ziel, meistens Aufführungen. Und auf die arbeiten wir dann hin.

10.9

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

11.1

J: Also ich glaube Ko-Komponist ist nicht der richtige Ausdruck. Wir sind keine Ko-Komponisten. Weil ganz klar ist der Komponist ist der Komponist und er schreibt seine Musik. Und er ist dann letztendlich auch für den Gesamt ...

...

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

J: Konterfei ..

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

J: Also Ko-Komponist ist bestimmt nicht der richtige Ausdruck. Es gibt eine große Bandbreite. Also es kann sein, man ist tatsächlich in manchen Fällen Dienstleister oder eben auch Dozent oder Lehrer. Also man bringt auch Sachen bei, man zeigt, was sind die Möglichkeiten. Oft ist es aber auch so, man – durch die Zusammenarbeit, je intensiver die diese ist, um so mehr input kann ich natürlich auch geben, der dann

irgendwo in der Komposition Einfluss findet. Also das ist ein sehr vages Feld, aber ich bin auf keinen Fall der Komponist in den Falle. Sondern die Entscheidung, zum Beispiel, wenn ich Vorschläge mache und sage, aha, das könnte doch gut klingen, oder lass und das probieren, lass und das probieren. Natürlich ist die Entscheidung die des Komponisten. Aber welche Vorschläge ich mache, das ist natürlich auch meine mein kreativer Beitrag und je nachdem, wie wir uns verstehen, gibt es ja dann auch da eine teilweise hohe große Vertrauensbasis, dass der Komponist dann quasi auch meiner Intuition vertraut, und sagt, das klingt hier gut oder das klingt hier schlecht. Deswegen – ich würde sagen, bestimmt nicht Ko-Komponist, aber es ist eine sehr kann eine sehr intensive Zusammenarbeit sein. Die auch kreativ intensiv ist.

13.2

Ist das eine Antwort?

U: Ja, klar. Könntest du vielleicht mal an Hand eines Beispiels, also einer Anekdote sozusagen, schildern: Es kommt ein Komponist rein, also kannst ruhig dann den Namen nennen, und ihr fang an, was passiert dann als erstes. Eine lustige Geschichte ... Muss nicht zwangsläufig ...

J: Ja, es gibt schon ...

U: Das schönste Missverständnis ... (lachen)

13.9

J: Na vielleicht ... also am Anfang steht normaler Weise eine Experimentierphase ... und das ist ein Abtasten – und dann diskutieren wir, vielleicht gibt es schon Noten, vielleicht gibt es nur Skizzen. Und dann kanns zum Beispiel sein, das läuft nicht immer so, aber es kann sein, dass jetzt jemand sagt: Mich interessieren Resonanzen. Also ich möchte irgendwie irgendwas mit Resonanz machen. Und dann überlegen wir dann was könnte dieses Feld beinhalten. Also Resonanz als was weiß ich als ein Filter der bestimmte Resonanzen aus

dem Klang herausfiltert, vielleicht aber auch in einem anderen Fall Resonanz zum Beispiel im Auraphon, das ist das, was ich mit Jose Maria Sanchez Verdu entwickelt habe – der kam immer und sagte: Ja, also ich stelle mir vor für meine Oper Aura müsste es irgendwie so eine Art Rauminstallation geben, die im Prinzip als Aura der Stimmen, die dort im Raum singen, wirkt. Und das wollen wir über Tamtams oder Gongs erreichen. Und dann haben wir eben verschiedenste Versuche gemacht. Wir haben was weiß ich mit Transducers (?) – also mit Schallwandlern, die man nicht wie ein Lautsprecher, aber die man zum Beispiel auf Körper aufkleben kann, die dann den Körper in Schwingung versetzen. Wir haben mit Rückkoppelungen, wir haben auch mit Faltungen, mit convolution verschiedene Versuche gemacht – und letztendlich kam dann so eine Art Mischform heraus, weil die einfach uns klanglich am meisten überzeugt hat, dass wir ein Instrument entwickelt haben, was sich Auraphon nennt, und das ist eine Kombination aus tatsächlich rückgekoppelten schwingenden Tamtams oder Gongs, die könnten zum Beispiel auch eine fixe Tonhöhe haben, die dann wirklich eigenständig Töne generiert, also teilweise ganz tiefe sinusartige Töne, die dann aber auch wie ein Tamtamklang explodieren können, und aber auch diese Art der Abbildung des Klanges im Raum – das kann man sich so vorstellen als würde wirklich in so ein ganz dünnes feines Tamtam reinsingen und dann wird das ja auch angeregt, die Schwingungen. Und man hat den Nachklang oder man singt zum Beispiel in so ein piano in so einen Flügel rein, mit offenen Saiten, und hört dann ja auch den Nachklang. Und das haben wir eben elektronisch simuliert und haben dann da ein Instrument, was dann auch Jose – Jose ist dann mit diesen Ideen nach Hause gegangen, und hat das dann eben integriert in seinem Werk – und kam dann mit

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

18.4

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

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

19.8

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

was auch immer schaffen kann, als ob man mit 10.000 Musikern auf der Bühne würde man es nicht schaffen zum Beispiel. Das ist eine – glaube ich – ein ganz einfaches Beispiel. Dann jetzt konkret auf Mark bezogen: Zum Beispiel die Verfahren, die wir jetzt verwendet haben auch bei früheren Stücken auch Faltungen. Also aber im Sinne von Resonanz jetzt wirklich, dass man zum Beispiel den Resonanzklang eines Klaviers – also Lachenmann lässt zum Beispiel die Posaune ins Klavier spielen. Bei gedrücktem Pedal. D.h. die Saiten schwingen frei. Und man hat dann mit der Posaune hat man – wir können auch kurz Pause machen –

22.2

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

S: Nur, dass du es weißt ...

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

einfach kurze Impulse auf dem Klavier gespielt, und jedes Mal wird einfach ein Teil dieses geflüsterten Korans hörbar, aber eben gefärbt durch die jeweilige Klanglichkeit des Tones, der gespielt wird. Und dann eben auch überlagert. Sowas kann man nur mit Elektronik machen.

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

24.8

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

25.2

J: Also ich würde sagen, wir haben schon seit Anfang an wirklich den Schwerpunkt auf Liveelektronik, also wirklich auf Klangbearbeitung in Echtzeit. Das bedeutet, das Ergebnis ist im Moment des Entstehens hörbar und wird nicht vorproduziert. Das ist ganz klar einer der großen Schwerpunkte. Auch die Erfahrung in diesem Bereich mit Raumklangbewegung mit eben Klangtransformation in Echtzeit – das ist denke ich – das sind die großen Punkte. Und dann gibt es natürlich einfach einen geschichtlichen Hintergrund. Welche Werke sind im Studio entstanden. Da gibt es ja auch einfach eine Tradition, irgendwo, man kennt dann diese Stücke sehr gut, man weiß, wie die Elektronik entstanden ist, und hat einfach auch entsprechende Möglichkeiten. Wobei meine persönliche Meinung ist, dass wir jetzt nicht unbedingt eine Ästhetik im engeren Sinne vertreten, sondern dass hängt natürlich ganz davon ab, was möchte der Komponist oder die Komponistin und was formulieren die, und wir suchen ja gemeinsam dann einen Weg, diese Ästhetik des Werkes, das entsteht, am besten zu entwickeln. Und

jetzt auch nicht Vorgaben, wir müssen jetzt aber so klingen oder so klingen, sondern mein Ansatz ist, dass das möglichst offen ist. Gleichzeitig ergibt sich bestimmt immer aus der eigenen Historie und aus der eigenen Erfahrung ergibt sich einfach irgendein bestimmter Weg. Und da ist dann klar eine ästhetische Prägung auch, die dann Einfluss nimmt. Aber ich versuche immer, die möglichst klein zu halten. Dass man offen ist – und dann irgendwann, wenn man den Weg gefunden hat, dann versucht man sich an dieser Ästhetik. Die man gemeinsam gefunden hat, zu orientieren.

27.3

U: Ich glaube ja, dass eine eurer Besonderheiten die ist, dass ihr nicht nur an der Herstellung von Musikwerken interessiert seid, sondern auch an deren Aufführung. Eure Betreuung schließt die Betreuung der Aufführung mit ein. Das wäre jetzt etwas, was ich dich gerne erzählen lassen würde.

27.7

J: Ja, das ist ein ganz wichtiger Punkt, dass wir haben vorher nur über die eine Seite der Arbeit gesprochen, und zwar, dass wir hier mit Komponisten im Studio arbeiten. Und die zweite Seite, man kann sogar sagen, zeitlich gesehen ist das inzwischen gleichwertig, machen wir Aufführungen als Interpreten als Ensemble für die Interpretation von Liveelektronik, eben auch ganz oft die Stücke, die bei uns im Studio entstanden sind. Und ich glaube, das ist auch ein zentraler Punkt für Experimentalstudio, was auch in wirklich – was auch das Studio von anderen Institutionen unterscheidet. Dass diejenigen, die wirklich diese Werke entwickeln, letztendlich die Werke auch aufführen. Und das gibt natürlich eine Rückkoppelung, dass man weiß, was funktioniert zum Beispiel, wie wird das klingen in einer Halle. Man hat durch diese Erfahrung hat man eine ganz ich sage jetzt

Halle für einen Saal, hoffentlich Philharmonie oder Konzertsaal, aber man hat eine ganz andere Vorstellung bereits, als wenn man jetzt nur in der Elektronik ist, und sagt aha, der Algorithmus ist interessant, das ist jetzt hier spektral spannend. Aber vielleicht löst sich das in einem Raum überhaupt nicht ein. Weil man feststellt, aha, die Distanzen sind zu groß, oder der Nachhall ist so groß, dass zum Beispiel irgendwas Bestimmtes nicht mehr funktioniert. Und diese Rückkoppelung, dass man wirklich beides macht, man führt das Stück auf, merkt wie funktioniert es im Saal, und kann damit schon wieder für das nächste Stück einfach was lernen. Und sagen, aha, lass uns doch mal das probieren oder was anderes. Ich glaube, das ist ein entscheidender Punkt, der uns auch von anderen Studios wirklich also abhebt fast würde ich sagen.

29.7

U: Ich mache hier jetzt gerade mal Stopp und starte das Bild neu ... Letzte Frage – wir haben jetzt auch schon eine halbe Stunde geredet. Aus eigener Erfahrung weiß ich, dass alle zwei Jahre die nächste Generation Computer auf den Markt kommt. Das ist zwar schön, dass die Prozessoren immer schneller werden, aber damit einher gehen auch neue Programme und dergleichen, und man muss immer wieder von neuem anfangen. Deswegen ist meine Frage: Wird das Instrument Elektroakustik irgendwann mal sagen wir eine klassische Form erreichen, so wie das Klavier irgendwie Anfang 1900 eine klassische Form erreicht hat – nein, Anfang 1800. 1810 1820 – oder meinst, dass dieses ständige Erneuern, das ständige Neulernen Müssen einschließlich der Möglichkeiten auf alte Geräte wieder zurückgreifen zu können und sie neu zu kombinieren und so weiter – dass das immer so weiter geht.

30.9

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

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

U: Ok – danke.

35.3

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

35.7

J: Also es gibt – ich muss glaube ich noch mal neu anfangen. Es gibt ja schon lange die Diskussion kann man nicht die Liveelektronik zu Hause im Wohnzimmer entwickeln. Und eine Sache ist, früher in den 70er Jahren oder in den Anfängen des Studios, da waren die Geräte tatsächlich, dass man sie nicht nach Hause mitnehmen konnte und sie waren auch so teuer, dass man sie nicht nach Hause nehmen konnte, das waren ja wirklich Schränke, die bald Tonnen gewogen haben. Das ist inzwischen ganz anders. Also die Rechenleistung, die in einem so neuen Laptop drin ist, die ist enorm, die kann also wirklich diese Geräte tatsächlich zumindest theoretisch locker ersetzen, klanglich ist noch mal die andere Frage. Da würde ich sagen, das kann man tatsächlich so etwas mit nach Hause nehmen. Aber dann setzt das Problem an, zum Beispiel hier sind wir in einem Raum, der ist groß. Da kann ich hören, da habe ich eine Offenheit, ich kann irgendwie hören, ich Raumbewegung zum Beispiel simulieren, ich kann mehrere Musiker gleichzeitig hier haben. Ich kann austesten, was passiert. Und das kann ich zu Hause im Wohnzimmer nicht. Das ist mal ein ganz wichtiger Punkt. Ich habe hier Verhältnisse ungefähr wie in einem Konzertsaal. Und ich habe vor allem als Komponist, habe ich hier Mitarbeiter, die eine wahnsinnig große Erfahrung, was die Aufführung von Liveelektronik angeht, besitzen. D.h. Laptop ist eine Sache – aber wie komme ich in den Laptop rein, wie komme ich aus dem Laptop raus, und vor allem wie regel ich den Laptop. Und wenn man sich anschaut, ganz viele Spezialisten regeln inzwischen mit der Maus, die Liveelektronik, das bedeutet, dieses Interface zu haben, so was wie hier, dieses Pult, wo ich wirklich ganz fein einfach Regler bewegen kann, was ja eigentlich unser Instrument hier ist, wo ich mir eine ganz bestimmte Kombination auflegen kann, die ich

auch dann wieder unterdessen ändern kann, kann ich mit einem Laptop als solches erst mal nicht machen. Und ich glaube das ist auch gar nicht erst mal die Diskussion, laptop oder ein desktop-Rechner oder wie auch immer, laptop ist vielleicht jetzt stellvertretend für die Maussteuerungsfrage. Das man halt mit einem kleinen Interface so klein möglichst alles alleine macht, ne Maus, und dann eben die Elektronik. Das ist auch die Problematik der Zeit, dass es natürlich nicht viel kosten darf. Und möglichst von selbst spielt sogar. Aber was ja unsere Aufgabe hier ist, ist ja wirklich diese Elektronik zu interpretieren, musikalisch zu interpretieren. Und das kann ich nur, wenn ich ein entsprechendes Interface habe. Wenn ich einen entsprechenden Raum habe, in dem ich hören kann, in dem ich Dinge ausprobieren kann, und natürlich indem ich auch die Erfahrungen habe, wie klingt das in unterschiedlichen Sälen. Und vielleicht ein zweiter Punkt ist, dass ich auch ab und zu festgestellt habe, dass sich natürlich die jüngere Generation von Komponisten oder Komponistinnen kennt sich sehr gut aus Liveelektronik, mit Transformationen, aber man darf nicht vergessen, dass das auch ein ganz eine große Energie erfordert, sich damit wirklich intensiv zu beschäftigen, und dann auch zu wissen, wie funktioniert das und vor allem, wie funktioniert das beispielsweise auch zuverlässig. Das ist ein weiterer Punkt, wo wir im Prinzip als Studio den Vorteil haben, dass wir oder auch vor allem da dran arbeiten, dass wenn wir machen einen Probenplan, und sagen um 14 Uhr beginnt die Probe. Dann versuchen wir, und das funktioniert auch eigentlich immer, dass um 14 Uhr die Probe beginnen kann. Ganz oft jetzt sage ich mal im Laptop Fall ist es so – ah moment, ich muss noch schnell an meinem patch irgendwie was ändern. Es dauert noch einen halbe Stunde, die Musiker sitzen auf der Bühne, jeder wartet, und der Komponist, der den

Patch geschrieben hat, braucht einfach noch mal eine halbe Stunde oder Stunde, bis er noch mal irgendwie was geändert hat. Und das macht ganz oft ein schlechtes Bild von der Liveelektronik. Also wenn man Musiker fragt, ah, die sagen, mit Live-Elektronik, oh Gott, da muss man immer warten. Und das versuchen wir wirklich professionell zu ändern, diese Thematik. Also wir haben was weiß ich wir haben ein professionelles Equipment, was einfach roadtauglich ist, was man im großen LKW irgendwohin fährt, was schnell zusammengesteckt ist, mehr oder weniger schnell natürlich, weil es ist nach wie vor komplex. Wir haben Vorverstärker, die auch bei Rolling Stones verwendet werden, also einfach professionelle Komponenten, und das kann man mit dem Laptop alles erst mal so nicht machen. Ne.

U: Danke dir – wunderbar. Besten Dank.⁴

J: Ich hoffe es ist was verwendbares dabei.

U: Ich hoffe auch ...

S: Inhaltlich schon mal ...

U: Inhaltlich war es toll ...

S: Ja, super ...

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

...

U: Speicherkarten laden

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

J: Wollt ihr durch das Studio gehen

U: Die kleine Führung ..

S: Ladegerät ... zurücktragen ..

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

Detlef: Irvine Arditti vorstellen – Gelächter –

Mittagessen ... wunderbar – cio ...

Gespräch mit Garry Berger

0.2

U: Sag mal ...

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

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

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

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

2.7

G: Wie machst du das mit dem Timecode.

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

G: Ok.

U: Das ist ... Startet – ok. Verschlusszeit ... ok.

Lassen wir es mal so ... Ja, an sich müsste es so funktionieren ...

G: Ist gut so?

U: Gut.

G: Gut?

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

4.2

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

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

5.1

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

6.0

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

6.1

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

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

U: Mark Andres Oper ...

G: Ja, ich beginne noch einmal, ok. Also wir arbeiten aktuell an der Oper von Mark Andre und wir haben jetzt im letzten Arbeitsschritt musikalische technologische Fragen angeguckt, also: Besonders die Verräumlichung. Im letzten Teil seiner Oper ist sehr wichtig, dass der Raum, die Aura der Elektronik sehr

differenziert austariert ist, und das war eigentlich die Arbeit, dieses Feintuning, diese Aura mit der Elektronik hinzukriegen und hier die Klangbewegungen der Lautsprecher, die mit Lautsprechern stattfinden werden, auszutarieren und die richtige Aura zu finden. Und das war aufwendige Arbeit, hat sich alles extrem gelohnt, und wird sicherlich sehr Eindruck machen ...

7.3

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

7.8

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

8.9

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

9.1

G: Das ist natürlich eine sehr berechtigte Frage heute, weil es ist so, dass die jungen Komponisten, die haben alle Erfahrungen heute mit Elektronik, die lernen das an Hochschulen, die werden ausgebildet in Kompositionstudium, haben also bereits im Studium Berührungen mit Elektronik, mehr oder weniger, je nach Komponist. Und es so, dass natürlich einerseits vom Equipment abhängig, braucht einen gewissen technologischen Park, um das so zu realisieren können, andererseits braucht man aber auch diesen Hintergrund von Musikern, die mit Technologie sehr gut umgehen können, also das Team des Experimentalstudios, das dann wie soll ich sagen das richtig umsetzen kann oder unterstützen kann den Komponisten, und eigentlich ihm auch Tipps gibt, Vorschläge gibt. Wir diskutieren stark mit der Partitur und finden dann in Zusammenarbeit Lösungen. Das ist das Wesentliche, weshalb ein Experimentalstudio in dem Sinn notwendig ist.

10.3

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

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

von Instrumenten hat. Also es ist schon Voraussetzung oder ein gutes Grundwissen in der Elektronik scheint mir schon notwendig.

11.2

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

12.1

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

und die vielen Fehler, die mittlerweile entstehen in diesen Geräten, weil sie nicht mehr ganz so eben so frisch sind, entstehen dann vielfach sehr interessante Sachen, die dann wiederum den Komponisten eigentlich anregen. Und das ist schon – ja inspirierend, auch für die Mitarbeitenden hier, natürlich.

13.7

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

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

14.4

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

Datenstöckchen ...

G: Konserve ...

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

G: ... wie ein ...

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

G: Das ist richtig, natürlich. Das ist ja die Frage, die soeben angesprochen wurde. Die du angesprochen hast. Konserve sozusagen oder die Livetransformation – das Zusammenspiel von Elektronik mit Musikern, und da hat sich natürlich das Experimentalstudio ganz klar weltweit international einen ganz großen Namen

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

16.8

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

G: Richtig.

U: Jetzt bitte ich dich, das zu erzählen, was ich gerade gefragt habe. Also bitte nicht ... richtig ... ich bin ja nicht hier, ich interviewe ja nicht mich selber ... also

das Besondere der Mitarbeiter, was ist das Besondere der Mitarbeit hier in ihrer Zusammensetzung ...

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

18.3

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

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

U: Wir haben Zeit ...

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

19.4

U: Meine Frage war, dass das Experimentalstudio ja nicht nur hilft bei der Komposition eines Werkes, und dann sagt: Tschüss, wenn die Komposition abgeschlossen ist, sondern Werke müssen aufgeführt

werden, und da ist auch das Experimentalstudio beteiligt dabei. Was gibt es da zu erzählen, was ist da die Besonderheit.

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

20.5

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

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

21.8

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

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

23.4

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

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

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

Ich meine – nehmen wir mal Lachenmann und Andre, dieses Paar. Lachenmann macht musique concrète instrumental – also da ist nie Elektronik dabei, ich

muss mal gerade das Mikrofon ein bisschen drehen, entweder du bist ein bisschen nach vorne gerückt oder

...

G: Soll ich so ...

U: Nein nein, das passt schon ... da ist nie Elektronik dabei. Mark Andre setzt sie ein. Also muss doch Mark Andre gesagt haben, dass was mein Lehrer getan hat, ist gut und schön, ich möchte noch weiter gehen. Dazu brauche ich Elektroakustik. Wozu brauch er die ...?

Wenn doch Lachenmann gezeigt hat, dass es auch ohne geht?

24.7

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

26.0

U: Ich hatte dich vorhin gefragt, vielleicht mehrere Geschichten zu erzählen von verschiedenen Komponisten, was sie wollten, als sie hier ankamen,

was dabei heraus kam. Wenn du solche Sachen
erinnerst, hätte ich gern noch ein paar Anekdoten oder
...

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

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

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

G: Ja, es gibt zwei ... bei Marko Nikodijevic haben
wir einen Lautsprecherturm aufgebaut, das war ein
Vorgang des Forschens, des Ausprobierens, des
Experimentierens, und dann haben wir gesagt, ja,
irgendwie muss hier noch vielleicht sollten wir etwas
probieren, was ein bisschen eigenartig ist, was man
nicht so kennt. Lautsprecher sind normaler Weise
rundherum aufgestellt, man nimmt sie so wahr, die
Raumbewegungen, die Raumprojektion, und dann sind
wir auf die Idee gekommen, ja komm, versuchen wir
mal einen Lautsprecherturm hinter dem Publikum
aufzubauen. Also in der Vertikalen, in der wir die
Lautsprecher spiralförmig angeordnet hatten, und dann
in gewissen Abschnitten soll sich der Klang hinter dem
Publikum also im Rücken in der Vertikalen bewegen.
Und das haben wir dann ausprobiert, hat wunderbar
funktioniert. Es kam dann im Stück trotzdem nicht,
aber das war die Erfahrung eigentlich. So – das war ein
bisschen, ehrlich gesagt nicht subversiv, aber ein
bisschen andere Sachen auszuprobieren. Oder mit
Anthony Tan habe ich ein Stück für Klavier solo
geschrieben, er wollte dann irgendwie, er hat gesagt,
ja, bei der Suche nach Klängen haben wir lange
diskutiert, und haben gesagt, ja, das muss dreckiger
hier sein, da haben wir dann einfach die alten

Tonbandmaschinen hervorgeholt, Tonbänder eingespannt, rückwärts abgespielt, schnell die aufgenommen, und die wieder eigentlich verwendet – um dreckige Klänge zu generieren, das sind so paar Sachen, die man dann halt mit diesem großen Park und Erfahrungen dann wieder weiter so realisieren kann und was wiederum dann auch die Inspiration für die Komponisten ist, wenn von unserer Seite input kommt.

29.2

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

G: Ist natürlich so, dass eben die gerade die jüngere Komponistengeneration keine Berührungängste mit Maschinen mit Computern hat, selber in der Ausbildung in der Hochschule dies kennengelernt hat, und zu Hause selber aktiv damit arbeitet. Das ist sicher sehr anders als mit vielleicht ein bisschen älterer Generation, die hat weniger Erfahrung mit dem, die braucht die Unterstützung von uns. Das ist ok. Das ist klar. Das ist natürlich. Aber dieser Ausdruck des digital natives, da bin ich ein bisschen gespalten eigentlich, weil digital native beschreibt ja eigentlich wenn man es auf den Punkt bringt, das sind Leute, die nach 1985 geboren sind, sind sozusagen mit dem Computer aufgewachsen, der Computer war schon in der Wiege, und die sind einfach per se gut auf dem Computer. Das war so der Begriff des digital natives. Heute sieht man das so ein bisschen anders. Es ist nicht so, dass jeder der nach 1985 geboren ist und einen Computer hat, gleich Fachkenntnisse auf

Computern hat. Man sieht das, dass gerade die jüngere Generation sich auf facebook manchmal ein bisschen unvorsichtig verhält, das zeugt nicht von sehr hohem Fähigkeiten, wie man mit Elektronik oder mit digitalem Medien umzugehen hat. Vielleicht gibt es auch digital natives, muss man vielleicht eher auch sagen. Aber grundsätzlich die Leute haben wenig Berührungsängste mit den Maschinen, sie wissen, wie das was machbar ist, wie das funktioniert. Das ist sicher ein großer Vorteil. Man kann so schneller in dem Sinn sich finden und diskutieren eigentlich.

31.6

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

32.2

G: Ich glaub, es sieht heute ein bisschen anders aus. Ich denke, als die ersten Maschinen auf die Bühnen kamen, und die Elektronik im Konzertsaal auftauchte, da wurde noch – da haben sich einige Leute die Nase gerümpft, was ist denn das, und was machen die da und ... hm. Ich sehe es aber heute so, wenn ich in Konzerten von neuer Musik bin, das ist selbstverständlich geworden ist, dass irgendwo Lautsprecher Computer Maschinerien herumstehen und die Leute mittlerweile kapiert haben, ok. das ist ein Bestandteil des heutigen Musizierens in der zeitgenössischen Musik, nicht nur in der aber auch natürlich. Und ich stelle fest, wenn ich selber in Konzerten tätig bin, dass dieses Eis mehr oder weniger gebrochen ist. Dass nicht mehr so schwierig ist mit

Elektronik auf der Bühne zu sein, sondern dass es mehr oder weniger selbstverständlich geworden ist. Also ich sehe hier nicht mehr diese große Kluft Elektronik als Fremdkörper, sondern Elektronik ist – man versteht noch nicht, die Rollen sind noch nicht ganz geklärt, was tun die Menschen hier, ah, ok. – die interpretieren oder was steuern die hier. Die Rollen sind auch nicht so deutlich sichtbar. Das muss man auch sagen. Bei einem Musiker, der eine Violine spielt, sind die Gesten ganz deutlich erfahrbar, und klar vermittelt, und bei Elektronik ist natürlich ein komplexer Prozess und da ist nicht immer ganz klar, was welche Bewegung erzeugt. Und das ist eher – dort sehe ich eher eigentlich noch ein bisschen das, was noch vielleicht mit dem nächsten Jahr ...

34.2

U: Da muss ich noch mal neu ...

G: War ich zu lang ...

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

...

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

U: Jetzt hat es gerade aufgehört gehabt.

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

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

G: Du meinst musikalisch ...

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

35.1

G: Wir sind alle Künstler hier, die im Experimentalstudio arbeiten vom Hintergrund. Wir

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

36.0

U: Also ist es eine Art Kollektivkomposition ...

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

37.0

U: In der Unterhaltungsmusik, also gerade so Techno, hattest du ja vorhin angesprochen, ist die Elektroakustik gar nicht mehr wegzudenken. Das ist ich weiß gar nicht wie viel Prozent von dem, was auf dem Sektor produziert wird, elektronisch ist, also wahrscheinlich 85 oder 95 oder so Prozent. In der ernsten Musik ist es weniger. Was meinst du, wird das zunehmen, wird sich dieser Mittel immer mehr bedient werden, in welcher Form auch immer ... und hat von

daher auch das Experimentalstudio auch eine Perspektive? Oder sollte sie haben ...

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

39.5

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

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

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

G: Kannst du mit dem etwas anfangen ...

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

G: Das waren gut 30 Minuten ...

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

Gespräch mit Simon Spillner

U: Sag mal bitte was ...

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

0.8

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

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

1.4

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

S: Und heute passt das alles in so ein kleines Laptop genau, wir arbeiten hier hauptsächlich mit apple Macbooks und da wir heute eigentlich alles drin gemacht ... komplett die Elektronik wird darin erstellt, das routing, das Ansprechen der Lautsprecher, wird alles heutzutage in den Laptops gemacht. Ja, da ist die Technik ganz schön vorangeschritten. Früher hatte man da richtig große Kästen dafür gebraucht, die wurden auch richtig heiß – und heute geht das so alles in so einem kleinen Laptop, und ja, den kann man auch überall leicht mit hinschleppen. Früher, also ich weiß von der Geschichte, dass die das sehr früh auch mit dem Flugzeug transportiert haben, und da musste man dann richtig Gewicht angeben. Also das waren dann schon mehrere Kilo – hunderte Kilos, die man dann im Flugzeug transportiert hat. Das war natürlich nicht billig. Heute sind wir mit Laptops unterwegs, die

Lautsprecher kriegen wir vor Ort, und das wars denn teilweise schon. Also wir hatten jetzt ein Projekt in Kanada, da haben wir ein Laptop dabei gehabt, und ein bisschen Equipment, also die Mikrophone, speziell für uns, weil die ja auch vom Klang her sehr wichtig sind. D.h. wir hatten ein kleines Pedicase, das ungefähr so groß also sagen mal 60 Zentimeter mal 50 mal 40 sowas was man halt gut transportieren kann, insgesamt dreißig Kilo – und da war unser ganzes Equipment drin. Die Lautsprecher waren vor Ort, und damit haben wir dann ein komplettes Konzert gemacht.

3.1

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

S: Ja, mein Name ist Simon Spillner, ich bin 32 Jahre alt. Bin in Berlin groß geworden, hab dann in Düsseldorf studiert, vier Regelstudienjahre, ich war aber 8 Jahre da. Und hab dann einen Abschluss in Ton- und Bildtechnik gemacht. Mit dem Titel Diplomtoningenieur – und bin dann nach einjährigen freiberuflichen Tätigkeit bin ich dann zum Experimentalstudio gekommen und hab dort als Volontär angefangen. Das Volontariat, das ging eineinhalb Jahre, und ich habe jetzt noch das Glück gehabt, dass ich nach dem Volontariat jetzt hier weiterarbeiten darf.

4.5

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

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

6.3

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

S: Nun gut, das ist jetzt noch nicht so oft vorgekommen, speziell weil die anderen einfach in dem Bereich besser ausgebildet sind und ja auch schon viel länger Erfahrungen haben. Ich bin ja noch ein ziemlicher Neuling, da drin, das Volontariat hat mir jetzt mal gezeigt, was alles möglich ist. Wo ich aber so ein bisschen Kompetenz zeigen kann, ist einfach Infrastruktur speziell Netzwerktechnik. Also da habe

ich wirklich auch im Studium relativ viel Erfahrungen gemacht. Und da kann ich eigentlich den anderen Leuten relativ schnell helfen. Einfach wenn es darum geht, wo sind Probleme im Netzwerk, wenn irgendwas ausgefallen ist, da kann ich relativ schnell den Fehler finden, und auch beheben. Und da versuche ich auch gerade mich in so eine kleine Nische reinzudrängen, ich weiß, bis jetzt hat das der Michael Acker so ein bisschen mit betreut, aber ich werde da auch immer noch meine Hand drüber halten und gucken, ob das funktioniert und kontrollier das auch ein bisschen.

7.4

U: Kann ich den hier zuklappen.

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

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

8.0

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

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

9.4

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

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

10.1

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

S: Das ist – also ich habe bisher noch nicht so viele betreut, aber es sind jetzt doch immerhin drei vier Leute, die wirklich ich wirklich komplett betreut habe,

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

11.5

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

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

...

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

So: ... melodisch ...

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

12.4

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

U: Ups ...

S: Da verabschiedet sich ein Scheinwerfer ...

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

So: Heute war der Tag zu lange ...

S: Ist drüben schon was kaputt gegangen ...

So: ...

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

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

15.8

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

16.1

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

17.2

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

17.8

S: Ja, auch bei den alten Komponisten kommt das öfter vor. Oder kommt das oft vor, dass die einen fragen, ob wir einen Klang auch gut finden, und dann geht es natürlich los. Da muss man sich überlegen. Möchte man den Komponisten jetzt sagen, ja, das gefällt mir, damit beeinflusst man ihn ja indirekt, in eine bestimmte Richtung, oder man lässt ihn lieber arbeiten. Das ist wirklich jedes Mal eine Frage, die ich mir auch selbst stelle, inwieweit greife ich da ein. Es ist klar, es kommen Komponisten, die haben eine ganz ganz klare Klangvorstellung. Da kann auch gar nicht viel reinreden, also da sagt man, da sagen sie, ich möchte das so und so, und dann stelle ich denen das vor, und sagen die schon, ja, das ist es, so möchte ich es haben. Fertig. Es gibt aber auch Komponisten, die haben mit der Liveelektronik noch gar nicht so viel zu tun gehabt, und die sind dann unsicher. Die fragen dann immer sehr oft nach. Ist das gut, kann ich da so machen, klingt das, was hältst du davon. Und dann fängt man natürlich an, die wollen natürlich eine Antwort haben, und da muss man dann ein bisschen abwägen, was sagt man ihm, in welche ... also findet man das auch gut, oder gibt man ihnen sogar Tipps, in welche man weiter gucken könnte, das muss man jetzt mal überlegen. Und teilweise habe ich es gemacht, habe ich gesagt, ja, versuche doch mal das und das, oder heutzutage wird ganz speziell die Faltung benutzt für bestimmte musikalische klangliche Elemente, probier das doch mal aus, aber ich habe ich versuche eigentlich nie zu sagen, so geh in diese Richtung, dann klingt es gut, oder, geh in die Richtung, dann klingt es schlecht, also das darf man überhaupt nicht machen. Man muss immer bloß sagen, es gibt die und die Möglichkeiten, die und die Wege kann man gehen, die Möglichkeiten haben wir, hör sie dir an und such dir aus, was für dich was dich anspricht, wo du hingehen möchtest und versuch dir selbst eine Klangvorstellung

zu erarbeiten, wenn man der Komponist sie noch nicht gehabt hat.

19.7

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

S: Also ich persönlich hab da jetzt in dem Bereich noch nicht so viel – habe ich noch eigentlich keine Erfahrung gemacht. Also so ne Diskussionen hatte ich noch gar nicht. Gab es für mich auch noch nie darüber zu diskutieren, weil das ist ja wirklich ein ganz spezielles Element, was wirklich der Komponist zu entscheiden hat, und da würde ich mich auch nicht einmischen wollen. Und da muss ich mich wirklich zurücknehmen, also da kann ich auch selbst gar nichts zu sagen, weil ich bin nicht – ich bin kein Komponist, ich komme gar nicht aus diesem Bereich, und habe da auch noch keine großen Erfahrungen gemacht. Also wie gesagt, mein Wissen, was die liveelektronische Musik betrifft, ist noch relativ jung, ich bin jetzt seit 2 Jahren hier, und beschäftige mich eigentlich auch erst seitdem seit dieser Zeit mit dem Material. Also da bin ich wirklich vorsichtig. Auch bei den nächsten Komponisten, die ich jetzt betreuen werde, da bin ich auch vorsichtig, was so was betrifft.

21.4

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

S: Ja.

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

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

22.8

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

23.4

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

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

25.0

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

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

S: Ich habs versucht ...

So: Danke ...

Gespräch mit Detlef Heusinger

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

U: Ne, jetzt geht es ...

D: Genau ...

U: Du bist so wahnsinnig scharf ...

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

Hupp ... bis dahin ... ist gut ...

S: Auf los geht's los?

1.3

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

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

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

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

2.5

D: Mein Name ist Detlef Heusinger, ich bin künstlerischer Leiter des Experimentalstudios, wobei der Ausdruck künstlerischer Leiter vielleicht sogar in gewisser Weise ein Euphemismus ist, denn meine Haupttätigkeit besteht nicht unbedingt in der künstlerischen Leitung, sondern in dem, was man landläufig Geschäftsführung nennt. Oder Management. D.h. ich organisiere die Konzerte, die vom Experimentalstudio durchgeführt werden, ich leite das

Ensemble Experimental, dieses tatsächlich als künstlerischer Leiter, und ich versuche in Absprache mit dem Kuratorium die Komponisten, die hier im Experimentalstudio arbeiten, zu finden.

3.3

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

3.4

D: Also dreist behauptet würde ich sagen, es gibt gar keine vergleichbaren Studios, denn die Art und Weise wie wir aufgestellt sind, ist eine singuläre Konstellation könnte man fast sagen. Insofern unterscheiden wir uns von anderen Studios, als dass wir eigentlich das Rund-um-Sorglos-Paket anbieten können. D.h. der Komponist kommt hierher, kriegt hier eine Wohnung gestellt im Hause des SWR, im Studio Freiburg. Er arbeitet für eine gewisse Zeit im Studio zusammen mit meinen Mitarbeitern erarbeitet er ein neues Werk, welches er im Idealfall sogar von uns beauftragt bekommen hat, und gegebenenfalls auch für unser Ensemble schreibt. D.h. wir können von der ersten Note, die für dieses Werk geschrieben wird, bis zur Uraufführung begleitend für den Komponisten tätig sein. Und können dann gegebenenfalls, da wir auch hier die Möglichkeiten haben, CDs zu produzieren, dieses auch noch als SACD oder CD produzieren. Insofern sind wir singulär, als dass wir uns von anderen Studios unterscheiden in der Form der Betreuung, weil es hier – allerdings gibt es das auch beim IRCAM – eine Betreuung der Komponisten gibt in der Gestalt, dass man niemals alleine an einem Rechner sitzt und versucht, irgendetwas zu produzieren, was man theoretisch auch zu Hause machen könnte, sondern man versucht hier im Dialog mit meinen Mitarbeitern mit den Sounddesignern, mit den Klangregisseuren mit den Tonmeistern mit den

Entwicklern Projekte in die Welt zu setzen, die tatsächlich neues Hören ermöglichen. Und dies geschieht tatsächlich besser, wenn man das im Dialog macht, denn kaum ein Komponist ist in der Lage jedes Jahr neu alle Innovationen im Bereich Max MSP, also im Bereich der heutigen Software auf den Markt kommen zu überblicken, sich damit so dezidiert zu befassen, wie das meine Mitarbeiter tun können. Noch hinzu kommt, dass alle meine Mitarbeiter auch ausgebildete Musiker sind, d.h. man kann auch Dinge direkt ausprobieren, wenn nicht das Ensemble Experimental da ist. D.h. der Arbeitsprozess ist ein eigentlich doch deutlich anderer als bei anderen Institutionen, wo man nicht so sehr das Augenmerk darauf legt, dass alles in einer Hand liegt, und insofern war es vielleicht nicht übertrieben frech zu behaupten, dass wir in dieser Konstellation momentan singulär sind, zumindest in Deutschland.

6.3

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

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

6.7

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

D: Naja, es könnte ja mal passieren, dass ein Komponist hier bei mir anruft und fragt, wie komme ich jetzt zu dem Privileg hier im Experimentalstudio arbeiten zu können. Und normaler Weise sieht das dergestalt aus, dass ich ihn dann darauf hinweise, dass es ein Kuratorium gibt. In diesem Kuratorium sitzen von Pierre Boulez über Wolfgang Rihm bis Markus Hinterhäuser, Winrich Hopp, Armin Köhler, Vogt –

wen habe ich jetzt noch vergessen. So ziemlich doch etliche der bedeutendsten Musik – wie soll ich sie nennen – Veranstalter der Neuen Musik und Komponisten Deutschlands. Und diese entscheiden in Absprache mit dem künstlerischen Leiter dann letztlich welcher Komponist hier eine Zugangsberechtigung im weitesten Sinne des Wortes erhält, also sprich ein Stipendium erhält und die Möglichkeit bekommt, jetzt hier im Studio jetzt zwei drei vier fünf sechs sieben Wochen acht Wochen zu arbeiten. Dann ist zumeist auch schon entschieden, wo dieses Werk dann uraufgeführt wird, so dass wir entweder mit unseren Klangkörpern – den Klangkörpern des SWR oder mit Partnerklangkörpern wie im Falle von Harry Vogt, mit dem wir mit dem WDR so eng wie möglich zusammen arbeiten, dann ist das WDR-Orchester, also Partnerklangkörper aus der ARD, wie wir mit diesen zusammen dann ein Projekt so zusammenfügen, dass es für alle Beteiligten funktioniert. Das ist dann wiederum meine Aufgabe, Aufgabe des Kuratorium ist es mehr die Entscheidungen zu fällen, welcher Komponist jetzt tatsächlich in diesem Jahr die Berechtigung erhält, am ehesten befähigt ist, den vielleicht interessantesten Entwurf eingereicht hat.

8.6

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

D: Naja, das ist genau die gleiche Frage, die wenn ich jetzt Orchestermusiker wäre, gestellt bekäme, wenn man mich fragen würde: Warum braucht man ein großes Orchester, wenn man doch auch eine Blockflöte zuhause haben kann. Die Möglichkeiten eines solchen Studios sind einfach so unendlich vielfältiger im Vergleich zu dem, was man zu Hause

auf dem Laptop machen kann, das ist einfach ein hinkender Vergleich sein muss. Mal abgesehen davon, dass wir hier ein riesen Instrumentarium haben von Flügeln von Schlagzeuginstrumenten, um mal nur auf der hardware-Ebene zu bleiben, die man in irgendeiner Weise dann transformieren kann, die man so klangverändern und erweitern kann, dass sie tatsächlich etwas vollkommen Neues ergeben. D.h. man hat ja hier die Möglichkeit, aus dem Klang einer Klarinette dann den Klang vielleicht einer Posaune zu machen über Morphing und Ähnliches mehr, dazu braucht man aber auch die Instrumentalisten, die so was mal einspielen. Das ist heute natürlich ansatzweise auch mit dem Computer zu Hause möglich, aber nicht mit der Spatialisierung, die wir hier anbieten können. Also sprich wir können hier mit 8 oder 16 oder wie vielen Lautsprechern auch immer praktisch einen Konzertsaal imitieren, und dann relativ genau das abbilden, was wir später auch im Konzert hören wollen. Und dadurch unterscheiden wir uns natürlich fundamental von dem, was man zu Hause leisten kann. Abgesehen davon bedarf es eines Mischpultes, Mischpult ist hier sogar entwickelt worden, was die verschiedenen Geräte, die wir als Peripheriegeräte bezeichnen, also die verschiedenen Transformationsgeräte, so miteinander verbindet, dass ein vollkommen andere Klanglichkeit entsteht. Also das heißt wenn man eigentlich nur ein Sinuston oder ein sinustonähnliches Gebilde hat, kann man daraus ja einen Kosmos vollkommen neuer Klanglichkeit mittlerweile erzeugen, d.h. ich habe, wie ich hier begonnen habe, die wunderbare Erfahrung gemacht mit Luigi Nono, der in einem Seminar gezeigt hat, wie der damalige Flötist, der auch heute noch dem Ensemble Experimental verbunden ist, Roberto Fabbriciani, einmal einen Flötenton – einmal einen Sinuston spielt und sagt, ok, dieser Flötenton ist für

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

12.4

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

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

13.1

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

Rückschau Musikgeschichte betrachte, hat jede Epoche eben immer einen qualitativen Sprung ergeben oder auch und eben auch eine Zurücknahme mit sich gebracht. Also Zurücknahme von dem Parameter sage ich jetzt mal Kontrapunktik in dem Moment, wo ich opus 16 anschau, und ich sehe, das sind nur fünf Akkorde, im weitesten Sinne des Wortes, die nur anders instrumentiert werden und darüber einer Klangfarbenmelodie ergeben, habe ich natürlich nicht diese Differenzierung an Kontrapunktik, an Rhythmik, wie ich sie vielleicht in einem anderen Stück hätte. D.h. bei jedem Stück entscheide ich mich für eine gewisse Auswahl von Parametern, die ich jetzt besonders mit Aufmerksamkeit ausstatte. Oder die ich in den Vordergrund stelle. Zum Großteil ist das einfach historisch bedingt. Wir sind jetzt in einer Epoche, durch die Digitalisierung der Musik, die dieses Gesetz mehr und mehr auflöst. D.h. ich kann mittlerweile vollkommen frei über alle Parameter verfügen, und kann über Dichten verfügen, die ich vorher nicht zur Verfügung gehabt habe. Dadurch dass wir jedes Instrument in jedes Instrument verwandeln können, dass wir aus einem kleinen Streichquartett ein riesen Orchester bauen können, und umgekehrt, dadurch ist die Elektronik so sehr Katalysator, dass nur noch den Komponisten es obliegt, für sich eine Auswahl zu treffen, welches musikalische Phänomen er untersuchen möchte. Und das macht natürlich die Arbeit hier so besonders reichhaltig, dass letztlich es keinerlei Gesetzmäßigkeit mehr gibt, es gibt keinen Kanon des Verbotenen mehr, was man tun, und was man lassen sollte, sondern ähnlich wie in der akousmatischen Musik ist mittlerweile die Reichhaltigkeit dessen, was wir tun, so weit gefächert, dass es kaum mehr Grenzen gibt. Das muss man von daher verstehen, als dass Live-Elektronik am Anfang eigentlich nur eine Dramatisierung des Echos war.

Also am Anfang konnte man mit Delays arbeiten, man konnte pitch-shifting machen, d.h. man konnte einen Ton zu einer anderen Tonhöhe bringen, man konnte über Ringmodulatoren nur begrenzt einen Ton zu einem anderen Ton verwandeln. Heute ist tatsächlich jetzt dieser qualitative Sprung erreicht, wo ich sage, die Live-Elektronik, die Elektronik kann selbst gestaltgebend für ein Werk sein. Und damit hebt sie alles das auf, was vorher an Gesetzmäßigkeiten da war. Sie ist nicht mehr nur Resultante, sondern ist selbst das eigentlich Movens eines Werkes. Und dann muss man sich das Ganze so vorstellen, dass man mittlerweile in verschiedene Schichten arbeitet. Es gibt eine Schicht, wo man über die Tonhöhen nachdenkt, wo man über die Partitur für die Musiker nachdenkt. Dann gibt es eine weitere Schicht, wo man über den Patch nachdenkt, also sprich wo man über die Transformationen nachdenkt. Dann gibt es eine weitere Schicht, da denke ich über die Raumbewegung nach. Also sprich der letzte Layer ist die Spatialisierung. Aber all das hängt so stark miteinander zusammen, dass ich sage, unter Umständen kann auch zuerst die oberste Schicht, also die Spatialisierung der Ausgangspunkt eines Werkes sein, und erst dann kommen die Tonhöhen als Resultante. Also das heißt, die Gesetzmäßigkeiten befinden sich in Auflösung, und das macht die Arbeit hier so komplex.

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

18.3

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

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

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

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

19.2

U: Gut, dann gehen wir auf der Ebene weiter. Was sind denn die herausragenden musikalischen Eigenschaften der Elektroakustik, so wie ihr sie betreibt? Es wird immer verglichen und gesagt, dass ein Studio wie dieses ein Instrument ist. Dass es sich bei den Techniker nicht eben nur um Techniker, sondern um Interpreten, also auch um Künstler handelt. Man kann sogar fast so weit gehen, dass sie Kokomponisten sind, in vielen Dingen, denn wenn man von dem Nukleus-Ei des Klanges ausgeht, dann wird der ja entfaltet. Zu einem Werk, und diese – und der Charakter eines einzelnen Klanges sollte ja damit im Zusammenhang stehen. Also zusammenfassend noch einmal die Frage, was ist was sind die Charakteristika dieses Instruments Experimentalstudio?

20.4

D: Wenn es um Klangforschung geht, möchte ich jetzt nicht behaupten, dass wir uns da im hohen Maße unterscheiden von dem, was jetzt an anderen

Institutionen vergleichbarer Art wie IRCAM oder MIT oder welchem Studio auch immer betrieben wird, vielleicht haben wir einen besonderen Ohren- oder Augenmerk darauf, dass wir erst einmal versuchen zu ergründen, wie entsteht ein Klang, und wir versuchen, das hörbar zu machen, was man normaler Weise nicht hört. Über Mikrophonierung, ich habe das ja eingangs schon gesagt, können wir eine Art ...

21.0

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

S: Die schwarze ...

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

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

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

U: Ne, die laufen so lange ...

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

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

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

...

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

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

...

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

S: Nein, überhaupt nicht. Echt Aprilwetter.

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

U: Hatschie ..

S: Gesundheit.

D: Musst du dann deine Fragen noch mal stellen.

U: Jetzt – da bist du dran ...

D: Wahrscheinlich habe viel zu schnell gesprochen.

S: Du sprichst schnell, aber es geht.

D: Es geht noch ...

S: Aber bloß nicht schneller, würde ich sagen.

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

U: Du warst ein bisschen weiter ...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

D: Na, sicherlich ...

S: Und dann Bildschirm.

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

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

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

S: Ich bin auch Mac-User ...

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

S: Ne dann eine andere Einstellung.

D: Desktop-Hintergründe ...

S: Sollen wir den Ton ausmachen ...

...

28.0

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

S: Jetzt haben wir Ton ...

U: Noch mal ein bisschen drehen ...

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

U: Ok – ich bin so weit ...

S: Ja, ich auch – Ton läuft.

29.0

U: Hnn – wir waren bei der Frage nach dem besonderen Charakter der Elektroakustik als

Instrument. Genau. Und nach der Aura, die darin gestaltet wird.

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

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

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

U: Ja. Dann habe ich das schon vergessen.

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

U: Wie lautete die Frage.

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

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

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

U: Kannst du bitte in die Kamera schauen.

30.9

D: Das Studio versteht sich in erster Linie als ein Institut für Klangforschung. Klangforschung in der Gestalt, als dass wir heute mit einem Mikrophon arbeiten, wie vielleicht jemand in einem anderen Bereich ein Forscher mit einem Mikroskop arbeitet. Wir versuchen das hörbar zu machen, was normaler Weise nicht hörbar ist. Man darf nicht vergessen, dass Komponisten wie Helmut Lachenmann nahezu Zeit ihres Lebens versucht haben, dieses in akustischer

Form hörbar zu machen. Sprich alle Nebengeräusche, die normaler Weise ausradiert werden, die ein Musiker zu vermeiden sucht, mit zum Gegenstand der musikalischen Forschung zu machen, oder eben letztlich als verwendbares Material zu etablieren. Ein Streichen auf dem Corpus einer Geige ist genauso ein Ton, ein verwendbarer Ton, wie ein Vibrato in der hohen Lage, etc. Desweiteren sind alle Multiphonics, die man sich vorstellen kann, eigentlich mittlerweile gefunden, erforscht, durch Komponisten wie Lachenmann und andere. So dass für die Komponisten meiner Generation Forschung Klangforschung eigentlich nur noch durch Elektronik stattfinden kann, weil wir erst so oder nur so Dinge hörbar machen können, die man normaler Weise nicht wahrnimmt. Damit zu arbeiten ist gerade für die jüngeren Komponisten höchst spannend, weswegen auch oft mal Stücke schreiben, die am Rande des Hörbaren angesiedelt sind, weil genau da etwas passiert, was normaler Weise nur unterbewusst wahrgenommen wird. Und gerade um diese unterbewusste Schicht, um diese Schicht, die auch so etwas wie Transzendenz ermöglicht, genau um die geht es. Und die macht es spannend, und mit der kann man sich von dem absetzen, was vielleicht die Generation vor einem schon gefunden haben.

33.1

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

D: Das tun wir ja auch nicht.

U: Und gleichzeitig arbeitet ihr hier mit einem Instrument, dem Auraphon ... was man ja auch so interpretieren könnte wie ein – wie eine Reaktion auf diesen Vorwurf, dass Elektroakustik diese Aura nicht

hätte. Kann man das auch so beschreiben, dass ihr sozusagen an der Aura von Musik arbeitet. Neben der Klangforschung ...

33.9

D: Also wenn man auf den Benjaminschen Begriff zurückkommen möchte, dass durch die Reproduktion wir einen Verlust von Aura bekommen, in dem Zusammenhang vielleicht nicht. Eher Aura in einem ganz anderen Sinne. Aber vielleicht zurück auf Helmut Lachenmann. Natürlich hat sich auch Helmut Lachenmann im weitesten Sinne des Wortes mit Elektronischer Musik befasst. Also ganz evident ist dies ja in seinem opus magnum könnte man vielleicht sagen, in dem Mädchen mit den Schwefelhölzern, wo Einspielungen stattfinden, aber auch in anderen Werken, wie Schreiben und Accanto, da gibt es diese Einspielungen, wobei die verwendeten Samples natürlich eher in Form von – ich möchte mal im weitesten Sinne sagen, ich hoffe, er ist mir nicht böse, wenn ich das so benenne, ne Art objet trouvé statt darstellen, also etwas Gefundenes, was als eine Art Fremdkörper in seine Musik inkorporiert wird. Natürlich als Schüler von Nono, der sich nun dezidiert für die letzte Phase seines Lebens mit Liveelektronik befasst hat, ist es für Helmut, den ich im übrigen x-mal gebeten habe, doch endlich mal für uns was schreiben, äußerst schwierig, sich diese Materie noch einmal zu nähern, weil er sehr wohl weiß, dass das eigentlich eine Lebensaufgabe ist. Bei der man sich mit ganz großer Konzentration zu stellen hätte. Und da er für sich ja seine Lebensaufgabe schon eigentlich erfüllt hat, also sprich die Erforschung des Klanges mit akustischen Mitteln zu bewerkstelligen, wollte er sich vielleicht dieser zweiten Lebensaufgabe nicht aussetzen. Zurückkommend auf den Begriff Aura muss ich gestehen, das ist für mich ein äußerst prekäres Wort. Das Aurophon ist ein Instrument welches von

meinem Mitarbeiter Joachim Haas in Zusammenarbeit mit Jose Maria Sanchez-Verdu erfunden wurde, als ein selbstklingendes Tamtam, oder ähnliches Instrument, welches über einen Lautsprecher angeregt wird und darüber klingt. Und vorkam in einem Werk namens Aura. Und daher dieses Wort Auraphon, was vielleicht jetzt nicht ausreichend zu dem Begriff Aura etwas zu sagen weiß, weil es in direktem Zusammenhang zu dem Libretto dieses Werkes steht. Aber unabhängig davon, denke ich, ist es natürlich ein Anspruch für uns, dass den Verlust von Aura, den ja viele reproduzierte Musik erfährt, also insbesondere ist das ja unterstellt für einen Großteil der akousmatischen Musik, dass man in ihr kaum mehr Aura finden kann, weil eben keine lebendigen Musiker mehr auf der Bühne sind. Bei uns sind ja bekanntlich durch die Live-Elektronik bedingt Musiker auf der Bühne, wir können nur mit Musikern auf der Bühne arbeiten. Haben also diese Aura des im Moment des Entstehens, hört man auch etwas, sehr wohl noch aufgenommen. Aber sich abzusetzen von dem, was landläufig im Betrieb der neuen Musik gemacht wird, also das Besondere zu suchen, das Außergewöhnliche zu suchen, und darüber eine besondere Aura herzustellen, das ist ja wohl ein Anspruch.

37.3

U: Was ich mich auch immer gefragt habe, wenn ein Komponist mit einer vorstrukturierten Idee oder Werk hier ankommt, und ihr dann an den Klangdetails arbeitet, dann müssten doch diese Klangdetails wiederum die Struktur des Werkes als Ganzes verändern. Wie löst ihr dieses Problem? Ich spiele da an auf dieses Begriffspaar Klangstruktur und Strukturklang auch von Helmut Lachenmann geprägt.

37.7

D: Wir lösen das Problem von Fall zu Fall möchte ich fast sagen. Wenn ein Komponist zum ersten Mal in

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

39.7

U: Inwieweit ist es denn tatsächlich ein kollektives Arbeiten. Also spricht aus dem Werken, die hier entstehen, wirklich nur ein einzelnes Subjekt, der Komponist, die Komponistin? Oder würdest du das verstehen als eine Gemeinschaftsproduktion? So ähnlich wie Iris ter Schiphorst mit Helmut Oehring gemeinschaftskomponiert haben, so komponiert jetzt Mark Andre mit Joachim Haas.

40.3

D: Nein, da würde ich vehement widersprechen, also es ist schon sicherlich eine andere Situation. Es ist überhaupt nicht ne Gemeinschaftskomposition, in dem Sinne, sondern es ist eher etwas auf einer ganz anderen Ebene. Wenn ich für einen Sänger schreibe, versuche ich – zumindest habe ich das in meinen eigenen Opern oder Musiktheatern so gemacht, versuche ich zu ergründen, wo ist sein passagio, wie ist überhaupt sein Ambitus, welche Möglichkeiten hat er, ist er dramatischer, ist er ein lyrischer Charakter. Etc. D.h. ich versuche sehr genau mir zu überlegen, wie klingt das, was mein Interpret dann auf der Bühne realisiert. Es ist eher auf dieser Ebene. Genauso wie es früher Orchester gegeben hat, oder auch vielleicht auch heute wenige Orchester gibt, wie Wiener Philharmoniker oder Berliner Philharmoniker oder SWR Orchester Freiburg Baden-Baden, manche Orchester haben einen speziellen charakteristischen Klang, so ist es so – wir versuchen mit unserem Studio über unser Equipement über unsere Ästhetik einen spezifischen Klang zu erzeugen. Und das ist dann natürlich auch prägend oder mit prägend für die Komposition, zumindest bei den Komponisten, die jetzt kontinuierlich im Studio arbeiten, wie eben Mark Andre oder Jose Maria Sanchez-Verdu oder meine Wenigkeit, oder manche andere. Da ist es auf jeden Fall so, dass ein Experimentalstudioklang entsteht. Es gibt natürlich immer wieder Komponisten, die sich diesem Klang

diese Ästhetik verweigern, und die etwas vollkommen anderes ausprobieren wollen. Und da bin ich auch sehr dankbar, weil wir brauchen auch diesen Stachel, diese Reibung, die dadurch entsteht. Aber nichts desto trotz ist es so, dass es natürlich durch die Arbeit von Luigi Nono durch die Arbeit meiner Vorgänger, Andre Richard und Haller mittlerweile einen spezifischen Klang dieses Studios gibt und der ist prägend. Und den können sich auch viele Komponisten dann zum Glück gar nicht entziehen, weil der eben auch auratisch ist. Also wer einmal Prometeo gehört hat, wer einmal die Spätwerke von Nono mit dem Experimentalstudio und geeigneten Interpreten möchte ich behaupten, gehört hat, der weiß auf was er sich einlässt, wenn er in diesem Studio arbeitet und versucht natürlich das in gewisser Weise fortzusetzen und nicht zu konterkarrieren.

43.0

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

43.4

D: Leider ist man bislang seitens der politischen Entscheidungsträger nicht gewillt, zumindest in Deutschland nicht gewillt, ausreichend darauf Rücksicht zu nehmen, dass unser Musikbetrieb sich in den nächsten 20 oder 30 Jahren fundamental verändern wird. Man baut in Hamburg eine Elbphilharmonie, ich glaube mittlerweile für 700 Millionen Euro oder mehr, und kein Mensch macht sich Gedanken, wie vielleicht

die Musik der Zukunft aufgeführt werden soll. Das ist ein Dilemma. Für uns ist es bislang noch ein Vorteil, weil wir natürlich, wenn man avancierte Musik aufführen möchte, bislang auf uns gar nicht verzichten kann, weil es nur sehr sehr wenige Studios in der Welt gibt, die ich wüsste eigentlich gar kein Studio außer uns, die in der Lage sind mit einem 12-Tonner und eigenem Equipement aus jedem Saal dieser Welt einen Konzertsaal zu machen. Das ist ein Alleinstellungsmerkmal, was wir haben, was natürlich ein riesen Pfund auch darstellt. Nichtsdestotrotz wäre es meine Hoffnung, dass ich in Zukunft nicht mehr um den halben Erdball mit einem 12-Tonner reisen muss. Sondern dass ich in den Konzertsälen dieser Welt das wiederfinde, was man für die Herstellung heutiger Musik bräuchte. Also, das heißt die Möglichkeit, den ganzen Raum zu beschallen und nicht nur eine Guckkastenbühne, wie sie noch vor 300 Jahren vielleicht von Bedeutung war, als einziges Seligmachendes vorzufinden, sondern eben eine Beschallungssituation im weitesten Sinne des Wortes, die die Möglichkeiten bietet, die wir auch als fahrende Gesellen sage ich mal, bieten würden. Hinzu kommt, dass sich glaube ich durch die Digitalisierung der Musik die Musikszene sich radikal zur Zeit verändert und eigentlich fast alle avanciert denkenden Komponisten der jüngeren Generation sich vermehrt mit Elektronik oder Live-Elektronik befassen. Also wenn ich noch vor 20 Jahren ein Kompositionsseminar gegeben habe, und herumgeschaut habe, wer befasst sich mit Live-Elektronik, war das eher die Minderheit, heute ist es nicht nur die Mehrheit, ich würde sagen, es ist nahezu jeder. Zumindest in anderen Ländern dieser Welt als nun gerade Deutschland. Dass man sich mit dieser Materie auseinandersetzt, weil man weiß, dass man aus einem kleinen Streichtrio unter Umständen die Möglichkeiten eines Orchesters auch herausziehen

kann. D.h. man hat damit eine viel größere Unabhängigkeit von den gewachsenen Institutionen, die ja leider, muss man auch sagen, zur Zeit immer mehr in Frage gestellt werden und von denen man gar nicht absehen kann, ob sie noch diese Form von Förderung auch für die zukünftigen Generationen bieten wie sie noch am Anfang meiner Karriere gegeben gewesen sind.

46.6

D: Das war's? Erschöpft?

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

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

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

D: Ja, ich merk das, das ist wahnsinnig energieverbrauchend. Jetzt machen wir es ganz einfach für euch ... wenn ihr – nehmt den Michael auf jeden Fall, ich habe es ja angekündigt, auf jeden Fall noch dran. Aber der kann natürlich schlecht an meinem Schreibtisch sitzen. Aber ihr könnt hier in dem Raum, da habt ihr am wenigsten Aktion, wenn ihr den einfach so aufnehmt, dahinter vor diesem Hintergrund, dann ist das wunderbar. Dann kümmerge ich mich mal um meinen Spielplan ... damit ich ... wollt ihr einen Kaffee haben ...

Gespräch mit Michael Acker

1.0

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

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

2.8

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

M: Genau. Ne, das kann man sich durchaus so vorstellen. Das Instrument, und ich sage jetzt bewusst

Instrument Computer, oder das Instrument Effektgerät oder das Instrument Mischpult ist ja ein sehr neues Instrument, das ist so jung, dass eigentlich die meisten Menschen das noch gar nicht verinnerlicht haben, dass hier gerade ein ganz neues Instrument entsteht. Und das ist mit diesem jungen Instrument nicht anders als mit allen anderen Instrumenten, die in der Musikgeschichte langsam Einzug gehalten haben ins Instrumentalrepertoire, denken wir an die Klarinette, die ist auch sehr spät erst beispielsweise bei Mozart in sein Repertoire gekommen. Oder an die Wagner-Tuba bei Wagner, der das Instrument etabliert hat. Also das Instrument unserer Zeit ist die Elektronik, und wenn jetzt ein Komponist heute für das Instrument Elektronik schreibt, dann hat er natürlich da erst mal ein riesen großes Fragezeichen – natürlich, das ist bei jedem Komponisten anders, aber der Komponist hat dann die Möglichkeit eben zu uns zu kommen, und seine Fragen bezüglich dieses neuen Instrumentes zu stellen, und wir helfen ihm so gut wir können. Und da kann man sich dann so schon vorstellen, dass der Komponist kommt und meinetwegen einen Klang beschreibt, und dann überlegen wir, versuchen dann diese Worte zu übersetzen quasi in ein Computerprogramm, in eine Computersprache, wie kann man diesen Klang jetzt elektronisch erzeugen. Und ja – da auch wieder ein historisches Beispiel, um das konkreter zu machen, als Alban Berg sein Violinkonzert schreiben wollte, hat er Louis Krasner den Geiger zu sich gerufen und hat gesagt: Präludieren sie, präludieren sie – und dann hat er sich das angehört. Und hatte natürlich auch jede Menge Fragen bezüglich Doppelgriffe, kann man diesen Doppelgriff spielen, kann man diese Technik machen – das sind ganz einfache technische Fragen oder auch sehr komplizierte technische Fragen, die der Komponist dann gleich dem Spezialisten – also in dem Fall dem

Geiger stellen kann, und der kann dann sagen, ja, das ist machbar, oder ich kann das machen, ich hätte das lieber so, also da entsteht so ein Dialog über die Machbarkeit, der Ideen des Komponisten, direkt mit dem Instrumentalisten. Und das war eigentlich zu jeder Zeit so, dass der Komponist die Hilfe gebraucht hat von dem Interpreten, wenn das ein Solokonzert war, dann eben von dem Solisten, oder wenn er ein neues Instrument kennenlernen wollte, eben den jeweiligen Instrumentalisten. Ähnlich läuft das auch mit der Elektronik ab. Das sind dann ganz konkrete Fragen von den Komponisten, die zu uns kommen, die gestellt werden: Ist es möglich, dass ich beispielsweise ein Rauspern in die Länge ziehe unendlich mache. Und dann muss man natürlich eine Antwort finden. Und die ist in diesem Spezialfall gar nicht so leicht zu finden.

6.4

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

M: Ja, also da würde ich beinahe sagen, das ist eine Charakterfrage. Also es gibt tatsächlich sage ich mal den Charakter Komponist, der kommt und sagt, jetzt zeige mir mal deinen Bauchladen, was ist da alles drin – und dann guckt er da rein, und das animiert ihn. Und dann sagt er: Ah, das ist toll – und dann entstehen bei ihm Ideen und Assoziationen und – also der Komponist, ein Komponistentypus, der sich animieren lässt, was ist da, und daraus dann etwas zusammenbaut. Und dann der vielleicht gegensätzliche Typus, der dann mit einer ganz genauen Vorstellung

kommt und sagt, ich möchte das und das – ich höre das ganz genau. Und der versucht das dann zu erklären, wie er das in seinem inneren Ohr hört. Und dann versuchen wir das über das Gespräch dann zu realisieren. Also ich würde das eher nicht so pauschal sagen, sondern das hängt eher mit dem Charakter des Komponisten zusammen, als dass es immer gleich abläuft. Da muss man sich auch, das ist sicherlich auch eine wichtige Fähigkeit, für jemanden, der tagtäglich mit Komponisten, verschiedenen Komponisten zu tun hat, dass man sich sehr schnell umstellt auf den Menschen, wie er arbeitet, wie er funktioniert. Es gibt halt welche, die können morgens zum Beispiel gar nicht arbeiten. Die kommen dann ein bisschen später, die sind von der Zeit abhängig. Andere die brauchen unglaublich einen Termindruck, dass sie endlich anfangen zu arbeiten. Die nächsten sind wirklich schon fast beamtisch penibel genau, komponieren morgens um 9 los bis um 11 Uhr, dann gibt es eine Pause, 11 Uhr 15 geht es weiter. Also das sind einfach so kleine Dinge, aber die muss man wirklich alle verinnerlichen und dem Komponisten möglichst das beste Arbeitsumgebung und Arbeitsbedingung schaffen. Und dazu gehört auch, dass man sich halt schnell einstellt auf seinen Charakter. Wie er arbeitet. Wie er spricht, wie er sich ausdrückt, und das ist alles sehr wichtig und spielt mit hinein in diesen Dialog und Schaffensprozess.

9.0

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

9.3

M: Was ich beschreibe, ist Teamwork und ist sicherlich auch für den Komponisten ein Spezialfall in

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

10.5

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

10.9

M: Ja, ...

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

M: Das glaube ich nicht. Also es ist sicherlich hilfreich, wenn man selbst sich diese ganzen Fragen aus eigenen Erfahrung schon mal gestellt hat im eigenen Schaffensprozess. Auf der einen Seite. Auf der anderen Seite ist es auch gerade nicht gut, wenn man selbst Komponist ist, weil ich wage zu behaupten, dass die Kombination zwei Komponisten nebeneinander,

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

12.8

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

M: Das ist eine Doppelfrage. Also die Frage, die Zeit, der Anspruch, also technisch immer auf dem neuesten

Stand zu bleiben, das nimmt sehr viel Zeit in Anspruch. So viel Zeit, dass es nicht mehr vertretbar ist, aber man wird wirklich durch die großen Konzerne gezwungen, man kann sich gar nicht anders verhalten, als dass man tatsächlich immer up to date ist, und man braucht das neue Betriebssystem, dann hat man das neueste Betriebssystem, dann funktioniert das Programm nicht, dann muss man da wieder nachholen, und so ist das eigentlich ein ständiges actio und reactio – also man hat den Rechner sage ich jetzt absichtlich nicht Instrument, sondern Rechner in diesem Fall, weil es ein rein technischer Aspekt ist, die hat man maximal ein paar Monate auf genau dem selben Stand, und dann kommt schon wieder das nächste. Und das hat zur Folge, dass man tatsächlich Stücke, die man meinetwegen vor 2 Jahren zum letzten Mal gespielt hat, im Grunde komplett überarbeiten muss, weil seit den zwei vergangenen Jahren hat sich eben so viel verändert, dass man sich nicht mehr drauf verlassen kann, dass es auch nach wie vor genauso funktioniert, wie es einmal im Konzert war, sondern man muss das ganze Stück wieder aufrollen, muss die einzelnen Parameter angucken, muss das alles prüfen, und das nimmt schon sehr viel Zeit in Anspruch. Und auf die Frage zurückzukommen – also so wie eine Geige, die im Grunde bei rund 400 Jahren keine größere Weiterentwicklung mehr erfahren hat, da könnte man ja nur träumen davon, also bei uns ist so ein Stück im Grunde nach 5 bis 10 Jahren ist das schon mehr oder weniger historische Aufführungspraxis. Und wir sind gezwungen, das wieder auf den neuesten Stand zu bringen. Das ist der erste Teil der Frage, dass diese rein technische Arbeit sehr viel Zeit in Anspruch nimmt. Gerade jetzt bin ich ja seit gut 10 Tagen beschäftigt damit, ein Stück von Mark Andre wieder neu aufzurollen, und genau zu gucken, wie war die Geschichte der letzten 5 6 Aufführungen, wie ist der

Stand jetzt, entspricht das noch genau dem Stand der Uraufführung, was wurde geändert und warum, was ist heute anders machbar – was ist leichter zu lösen – also das sind wirklich sehr sehr viele Fragen, die auftauchen, wenn man so ein Stück eigentlich technisch am Leben halten möchte. Sehr viel Arbeit hängt damit zusammen.

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

16.6

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

17.2

M: Sicherlich. Sicherlich. Und da gibt es schon auch so Tendenzen zu entdecken, also dass wenn tatsächlich ein neuer Effekt auf den Markt kommt, oder ein Effekt, der jetzt von allen genutzt werden kann, weil Computer schneller geworden sind, und den Zug kann jeder auch für sich zu Hause ausprobieren, dass es da so Wellen gibt. Ja, also da kann man tatsächlich sagen, also da spielt aus dem und dem Jahrzehnt, weil das und das kommt da vor. Da kann man schon so ein bisschen datieren. Ein ganz simples Beispiel, das einen sehr großen Einfluss auf die Ästhetik hat, ist die elektronische Musik, wird natürlich über Lautsprecher in der Live-Situation gespielt, und es ist sehr leicht, einen Lautsprecher irgendwo im Raum zu positionieren. Und mit der elektronischen Musik ist

eigentlich der Raumaspekt wieder sehr sehr wichtig geworden. Also Raumaspekte, die es ja früher durchaus schon mal gab, venezianische Mehrchörigkeit, nur als kleines Stichwort, aber spätestens mit der elektronischen Musik ist der Parameter Raum wieder sehr sehr wichtig geworden. Also da hat sich doch ein Grundparameter durch die Elektronik komplett neu geöffnet – und es gibt neue Möglichkeiten. Stichwort Raumbewegung ist jetzt eigentlich ein zentrales Moment in der heutigen Komposition durch die Elektronik.

19.0

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

19.5

M: Ja, also ob das – vielleicht haben meine Kollegen auch das gleiche erzählt, das weiß ich nicht, aber was ein Schwank – was sicherlich sehr beeindruckend war, ich war damals ganz frisch beim Experimentalstudio, durfte bei der Prometeo-Tour 2000 – Herbst 2000 dabei sein. Und wir hatten eine wunderbare Aufführung in Venedig. Und wir packen da dir – also noch vor der Aufführung – packen da die Sachen aus aus den Kisten. Und stellen fest, ein Gerät funktioniert nicht mehr. Natürlich war die Sorge groß, können wir das jetzt noch retten, was können wir denn machen, und ... und da kam ein Kollege aus Freiburg über Nacht angefahren mit einem Ersatzgerät, und wir haben dann über Nacht einen Notbehelf gestrickt und haben das Konzert tatsächlich aufführen können. Und dann ist aber ein Fehler passiert. Dass nämlich der

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

22.1

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

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

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

22.9

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

23.3

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

24.1

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

24.3

M: Sicherlich – und man kann auch damals in der Instrumentengeschichte sehen, dass es zunächst eine

unglaubliche Vielfalt an verschiedenen Flügeln gegeben hat, verschiedene Cembali, die sich doch dann irgendwann einmal ja zusammenfinden, dieser divergenten Stränge in einem Konzertflügel heute – oder in eine Geige – eben in ein doch perfektes Instrument. Aber das elektronische Instrument ist noch auf einem langen Weg bis dahin. Und da geschieht noch viel .

24.9

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

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

26.0

U: Dankeschön.

...

M: Seid ihr morgen noch mal da ..

U: Wir sind morgen noch mal da ...