

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 rekonponierte Ausklänge sind.

8.5

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

M: Das sind Pizz –

U: Pizzikati ...

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

10.1

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

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

U: Natürlich ...

M: ... Gut am Ende des Stückes werden wir unter anderem, das ist nur eine Ebene, aber diese gefrorene Quinten ... (Musik) ... Das ist eine Kategorie der Resonanz als Spur von runtergedrückten Saiten. Es gibt etwas andere, die man auch machen kann. (Musik) Ein bisschen besser – muss ich vielleicht noch einmal machen. (Musik). Die impulsierten Saiten werden abgedämpft, und man hört die anderen, die Resonanz der anderen Saiten. Und woher kommen diese Quinten. Ich war in Israel, ich bin auch allein dort gegangen, und habe Aufnahmen der Glocken der Grabeskirche in Jerusalem aufgenommen, und mit einem Programm – vielleicht können wir das sehen, Speer (?) und audioscript (?) analysiert. Und diese Glocken haben Formanten die reine Quinten haben. Und das sind diese Töne sowieso. (Musik) Hier es ist zwölftönig. Und mit dem Anteil ... (geht fort) ... dieselben Töne aber mit Abweichungen sind reine Quinten (spielt Computer) und die kommen aus interpretiert Analyse von hier (Glockenaufnahme) Man hört da schon die ... (Computer) dieses Formanten – als Spuren die eine relativ zentrale Rolle in der Gestalt der Jerusalem aufgenommenen Glocken der Grabeskirche spielen.

Und deswegen werden am Ende des Stückes vom Sampler und auch von dem Bühnenchor auch gesungen gespielt aber mit den Abweichungen. So jetzt dieses – ich wollte dieses Beispiel erwähnen, um zu zeigen, dass die gefrorenen Quinten (Musik), die man hört, am Ende des Stückes, ist nur eine Ebene, eine Gestalt. Sind natürlich Klangspuren, kompositorische Ausklänge einerseits, andererseits die hätten aus meiner Sicht auch mit vielleicht auch metaphysischen Spuren zu tun. Es geht um eine besondere Kirche, wo vielleicht alles dort gefunden hätte, so, den Tod, die Auferstehung deswegen ist das auch als Astanasis-Kirche uns Grabeskirche genannt. Und das wird natürlich am Ende des Stückes so entfalten hören als andere Kategorie des komponierten Ausklangs.

14.7

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

15.4

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

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

21.0

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

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

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

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

23.2

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

24.3

M: Ja, entschuldigung es tut mir leid für die ... ähm. Da sind die berühmten Stationen des Lebens Christi, die wir alle kennen, und wir haben uns entschieden, so, diese Ort akustisch zu fotografieren. Im Wissenschaftskolleg hat man empfohlen von Echographien zu sprechen, das mache ich sehr gerne. Gut, einfach geht es um Klangsituationen aufzunehmen. Es betrifft zum Beispiel Klangsituation im Olivengarten, oder in Kapernaum am Ufer, gut wo

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

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

30.7

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

M: Weltweit.

U: Die Präsenz Christi.

M: Ja. Die Präsenz Christi und die Spuren die er hinterlassen hat. Man muss ganz – das ist vielleicht nicht so einfach zu beobachten. Man braucht vielleicht im Innersten wahrzunehmen oder zu beobachten zum Hören. Aber es sind ganz starke am 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 ...

...

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 präserter 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 Margareta aus der Dormition so mehrere Nächte in der Grabeskirche verbringen und erleben. Die Kirche ist um 19.30 Uhr wird zu. Und wird 5 Uhr 30 geöffnet. Für den katholischen Gottesdienst nahe dem orthodox Gottesdienst. Und gut eine Nacht ist auch lang. Und was ich dort erlebte, ist hatte oder hat mit körperliche Schwindungen im Innersten – das heißt als ob mein Körper ausklingen oder resonieren würde.

Jetzt geht es – das ist nicht mehr mit Geräte wahrzu- oder aufzunehmen. Es geht nur um private Erfahrungen. Vielleicht war ich sehr müde, oder was weiß ich. Das habe ich doch mehrmals erlebt. Ich habe mich – ich habe notiert da die Stationen. Und es hätte – wir haben mit der Schwester darüber gesprochen. Es hätte vielleicht ja gut mit der Müdigkeit vielleicht aber auch mit Wasserquellen die unter der Kirche oder Flüsse die vielleicht sich befinden. Aber gut, ok. Ich

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

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

vielleicht an der Hochschule auch wird etwas vermittelt, wer weiß. Aber hier das sind Sachen, die man selbst experimentieren soll. Niemand kann sagen, hey, ich habe schon das gemacht, ich würde die das oder das empfehlen. Und da – und deswegen wird auch ist diese Arbeit sehr kostbar und muss gebraucht – und muss in diesem Haus gemacht werden. Natürlich diese Art der Arbeit mit der Elektronik hat mit ästhetischen Entscheidungen zu tun. D.h. eine Institution ein Studio hat nur nicht mit Technik mit Technologie zu tun, es hat auch mit ästhetischen Entscheidungen die entweder respektiert werden die unterstützt werden oder die wieso nicht, das ist auch ok. abgelehnt werden können, aus ästhetischen Gründen. Und deswegen gibt es in der Welt auch verschiedene Institutionen, die auch anders arbeiten. Und natürlich hier in diesem Haus die Zusammenarbeit mit besonderen Meistern hat auch der die Philosophie die Ästhetik der Studio geprägt. Die erkennen alle diese besonderen Namen, ich würde vielleicht zwei erwähnen, Luigi Nono und Karlheinz Stockhausen, die seit der Anfang dieser besonderen Institution hier eng gearbeitet haben, sei es unter nicht ... ich gehe davon aus, dass das Team verschiedene Generationen von Team – weil hier gibt es im Experimentalstudio soweit ich mich richtig erinnere so drei Generationen von Teams, in der Zeit von Herr Haller bis heute – Herr Heusinger und dazwischen war Herr Richard. Und das Team hat das Komponieren der erwähnten Komponisten und anderen geprägt ... aber vielleicht auch umgekehrt, dass die kompositorischen Entscheidungen zum Beispiel von Luigi Nono auch die Philosophie die Ästhetik die Arbeitsästhetik Arbeitsphilosophie des Hauses hier geprägt hat. Und es geht auch um Austausch. Man kann hier ... man hat eine optimale Situation hier im Experimentalstudio, weil es ist ästhetisch sehr offen. Kann man sagen ok. – ich möchte algorithmische Stücke komponieren, dann wird es sowieso nichts – das Experiment wird nicht so gebraucht. Aber man hat die Möglichkeit das zu entwickeln, oder mehr was jetzt gemacht wird, weil es ist auch sehr wichtig – es gibt noch eine andere Ebene, live oder nicht live. Thats the question. And – live-Elektronik im Sinn, dass die Klang die ästhetische die existentielle Situation eines Saales erklingt auch im Stück. Wenn man live transformiert. Wenn man ein Files abspielt, selbstverständlich spielt die Akustik des Saales die Anwesenheit der Menschen eine große Rolle, weil es gibt ... aber hier

mit Livetransformationen wird es aktiver. Weil das sind Klangspuren oder sind das gesamte die gesamte Klangsituation des Saales wird ob man will oder nicht wird mikrophoniert. Und sowieso impulsiert auch. Das Stück und beziehungsweise hier auch die Faltungen. Und meine Idee war auch hier ok. – ich wollte hier diese Zwischenräume hernehmen lassen, d.h. zwischen der simulierten Räumen, die wir in Israel aufgenommen haben, und hier als Antworten benutzen und der Klangsituation des Saales gut der Oper Stuttgart, wo es stattfinden wird. Und deswegen wird auch dieses besondere Haus hier diese großartige Institution so – ich meine das Experimentalstudio des SWR dafür gebraucht. Und es geht nicht um die Akustik der Grabeskirche nach Stuttgart zu transportieren. Wenn die Menschen das erleben möchte, sie würden das empfehlen nach Jerusalem zu fliegen. Zu fahren. Aber ...

30.8

U: Danke dir ...

M: Vielleicht zu didaktisch...

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

...

Erster Nachklapp:

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

U: Ist alles richtig, du musst nur auf Record gehen ... Und hast du schon auf record ... das kommt davon, dass das Mikro da innen drin zittert – und du musst auf ihn ... und du hast alle ... 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 erklingen? Und ich bin auf die Idee gekommen als ich hier in Freiburg spazierte, weil es gibt ein Kindergeschäft hier in der Stadtmitte und ich habe diese Windräder gesehen und dachte mir, ok. es hätte vielleicht könnte eventuell so klingen ... und die Idee, dass sind ein Chor, ein Bühnenchor das sind Engeln, die im Heiligen Land gelandet sind, die haben Aufgabe im Heiligen Land im Ben Gurion da zu erledigen und die haben diese Windräder und die werden sowieso das Stück verschwinden lassen durch das Blasen – und es geht da um die Erhebung die Auferstehung des Körpers, ich würde sagen des Klangkörpers sozusagen vom Stück. Ok. Es wird geblasen ich werde mich darum bemühen so ... (bläst) ... es muss nicht forciert werden, wie ich gemacht habe, weil durch die feinen Mikrophonierung sind 24 Räder und wird es darf man auch das diese Geräusche sowieso als Impuls benutzen und die Antwort ist die von Joachim Haas aufgenommene Klangsituation in Galilea und das heißt ja, und dazu kommen natürlich wir haben schon das gemacht diese reinen Quinten (Musik und Blasen) ...

4.6

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

M: Es ist eine gute Übung für Dienstag, weil es kommt das berühmte Team der Oper Stuttgart, ich mache mir Sorgen muss ich da auch sagen, das sind die Megaprofis werden – und ich muss das auch so machen ... und habe Dankeschön für das Verständnis auch dafür. Und ok das sind Pausen auch und während der Pause wird die Faltung sich verbreiten und es würde sich entfalten aber das tut mir leid das war vielleicht nicht so schön formuliert. Aber und das heißt ich fühle mich sehr geehrt muss ich sagen auch mit Jossi Wieler mit Sergio Morabito Patrick Hahn und Silvain (Gambreling) wieder auch arbeiten zu dürfen in diesem besonderen Haus mit dem Team hier. Gut ok und das Stück jetzt verschwindet – natürlich wir können nicht die Antwort simulieren. Die Klangsituation der Fermate weil man braucht und die Patchen stehen noch nicht fest wir müssen noch das experimentieren. Morgen mit Joachim ... aber gut immerhin sind die Impulsen ... sind da ... also auch das Orchester die 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 hab's 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: Hmmm (Klavier ... hohes Register ... tiefes Register ... wiederholte Versuche ...) Das könnte auch etwas anderes auch (Haut heftig in die Tasten ...)

29.5

J: Soll ich mal mit der äh Transformation machen.

M: Ja, genau ...

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

(Klavierschlag)

M: Ja ...

(Anschlag – mehrere Versuche ...)

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

M: Aha.

J: Ok.

(Anschlag ...mehrere Versuche ...)

30.7

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

M: Es verändert sich ...

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

M: Das wäre nicht schlecht ...

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

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

M: Ich muss mal gucken im dritten Teil –

33.0

(Programmieren ... Mikrofon umstellen ..)

34.6

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

J: Was die dort ...

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

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

M: Zu (H)Ehren des ...

J: Ja, des Mega-Meister ...

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

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

36.0

M: Hier nicht ...

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

M: Vielleicht ab Takt 220 Seite 28

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

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

J: Ein Ausschnitt aus den Glocken ...

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

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

M: Ok. Dankeschön.

J: Habt ihr eigentlich über die Klagemauer Impulsaufzeichnung nachgedacht.

M: Ja, wir haben angefangen – ...

J: Und schon gehört ... oder.

M: Nein.

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

M: Ok.

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

M: Ja ..

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

38.1

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

M: War das im zweiten Teil ...

39.4

M: Das wäre vielleicht käme in Frage ...

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

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

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

....

40.0

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

J: Was machen die für ein Impuls da?

M: Das ist ein D – zeige ich dir.

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

40.8

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

42.5

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

M: Du meinst es könnte ...

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

M: ... angeregt ...

J: Atmofilter oder sozusagen Formen ...

M: Hmmm ...

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

43.4

M: (Spielt D)

J: Das hat dann diesen Filterklang ...

M: (Spielt ... D)

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

44.6

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

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

M: Und man hört das D ...

45.4

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

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

J: Ja, das ist toll ...

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

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

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

Das ist Teil 2 Seite 43 ...

J: Hast du den Takt?

M: Ja, 258 ... aber das war schon notiert. Das ist das exakt, siehst du.

Ach ja – und jedes alles klar

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

J: Die beiden Klaviere spielen hier kurz zusammen.

M: Eben ...

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

M: Obwohl jetzt ..

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

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

J: Es braucht schon Raum, finde ich.

M: Wo war das hier.

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

M: Du hast es ...

J: Ich hatte quase eine Impulsantwort hatte ich vorne hinten und die andere hier hin gelegt. Aber so groß muss das vielleicht nicht sein.

Vielleicht können wir ja mal nach vorne – also nicht zwei drei vielleicht sogar gekreuzt, dass man sagen würde, der rechte Flügel ...

Gespräch mit Joachim Haas

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

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

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

S: Die ist dahinten ...

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

1.0

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

J: An der Seite ...

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

2.2

J: Also ich bin Joachim Haas. Bin seit – also das erste Mal war ich 1996 im Experimentalstudio, ich war der erste Praktikant hier im Studio. Und war dann immer wieder für längere Zeiträume beschäftigt und seit 2001 bin ich eigentlich jetzt durchgängig hier, jeden Tag quasi. Und seit 2007 auch der stellvertretende künstlerische Leiter. Ich komme wie fast alle bei uns von zwei Seiten. Auf der einen Seite habe ich wahnsinnig viel in Musik und auch Musikunterricht und so weiter investiert, also ich spiele Flöte und Saxophon. Und hatte schon sehr früh eigentlich auch großes Interesse an Audiotechnik und Informatik. Und habe schon mit 16 irgendwie das Berufsziel im Kopf gehabt, dass ich zumindest Toningenieur werden möchte. Und hatte da auch schon mit Neuer Musik zu tun. Mein Flötenlehrer damals ist auch Komponist – durfte ich auch schon die erste Klangregie machen mit 16 sogar. Und diesen Weg ich seitdem relativ konsequent gegangen. Ich habe ja dann Akustik studiert und Kommunikationstechnik in

Berlin. Habe auch Tonmeistervorlesungen da besucht. Und gleichzeitig aber immer sehr viel Zeit in die Musik gesteckt. Also damals bin ich dann ein bisschen abgedriftet in den Jazz, habe dann Big Band gespielt. Und Latin Jazz gemacht. Aber auch immer die Verbindung irgendwie mit der Informatik oder Musikinformatik nicht verloren. Hatte dann auch mit einem Bekannten, einen Amerikaner, den ich hier im Studio 1996 kennengelernt hatte, ne Firma gegründet, und da haben wir Musiksoftware geschrieben, die lizenziert, an ein relativ bekanntes Unternehmen. Nach dem Studium habe ich dann zwei Jahre lang beim SFB Sender Freies Berlin in Berlin gearbeitet, also so als Toningenieur. Und dann hatte ich die Möglichkeit in Spanien an der Universität Compreno Fabra hatte ich ein Forschungsstipendium bekommen – und habe mich da mit Klanganalyse und Synthese beschäftigt, an der MTG Music Technology Group. Und dann bot sich eben die Möglichkeit hier wieder zu arbeiten, in Freiburg. Dann sind wir nach Freiburg gezogen – und das war im Jahre 2001. Und seitdem bin ich hier wie gesagt – durchgängig.

5.4

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

J: Also besondere Aufgabe würde ich sagen ist schwierig zu definieren, weil jeder ja viele Felder abdecken können muss. Also auf der einen Seite muss man sehr weit in der Musik sich auskennen, auch Partituren lesen können, man muss auf Ebene des Komponisten oder der Komponistin ja auch diskutieren können. Spezialität würde ich sagen, ich habe mich auch im Studium sehr viel mit Frequenzanalyse also mit Fouriertransformationen mit der ganzen spektralen Transformation beschäftigt. Da kenne ich mich relativ gut aus. Und da als Fortsetzung im Prinzip das ist interessant – weil mit Mark arbeiten wir jetzt sehr viel Faltung, also mit dem sogenannten convolution Algorithmus, und ich erinnere mich, als wir 1996 – da habe ich auch mit Mark gearbeitet, das erste Mal, als ich im Studio war – da war das so, da hat man dann nachts oder über Nacht so das, was wir jetzt heute in Echtzeit hören können, das hat man dort über Nacht rechnen lassen. Also man hat dann irgendwie abends die Ideen formuliert. Das angesetzt und über Nacht rechnen lassen und nächsten Morgen konnte man das hören. Heute wie gesagt, was wir gerade ausprobiert haben, man kann es wirklich in Echtzeit direkt hören als Ergebnis. Und es ist

nicht so, dass wir das erfunden hätten. Also – aber wir haben eigentlich konsequent über die Zeit hinweg mit diesem Verfahren versucht einfach die Besonderheiten, die klanglichen Besonderheiten herauszuholen. Da habe ich mich auch noch in der Diplomarbeit damit beschäftigt, und dann eben auch noch in dieser Musiksoftware, die wir da geschrieben haben, die ist auch in dem Bereich angesiedelt.

7.6

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

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

8.2

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

die allerneuesten Transformationen, was kann man denn machen, was ist denn super spektakulär. Super hype – aber es gibt in dem Sinne ja auch nicht unbedingt jetzt so ne Kiste, wo man die tollen Sachen rausholt, sondern es geht drum, wie setzte ich die musikalisch ein, wie kann ich die mit welchem Instrument, wie werden zum Beispiel, wenn wir jetzt über die Impulsantworten sprechen, was macht Sinn, was klingt wie muss der anregende Impuls sein, wie muss die Impulsantwort sein, wie geht das zusammen. Und das ist ein wichtiger Teil der Zusammenarbeit. Dass man solche Experimente auch macht, auch mit Musikern hier, die man einladen kann. Und dann Stück für Stück konkretisiert sich die Arbeit. Wir haben ja oft ein Ziel, meist ein ganz konkretes Ziel, meistens Aufführungen. Und auf die arbeiten wir dann hin.

10.9

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

11.1

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

...

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

...

J: Konterfei ..

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

J: Also Ko-Komponist ist bestimmt nicht der richtige Ausdruck. Es gibt eine große Bandbreite. Also es kann sein, man ist tatsächlich in manchen Fällen Dienstleister oder eben auch Dozent oder Lehrer. Also man bringt auch Sachen bei, man zeigt, was sind die Möglichkeiten. Oft ist es aber auch so, man – durch die Zusammenarbeit, je intensiver die diese ist, um so mehr input kann ich natürlich auch geben, der dann irgendwo in der Komposition Einfluss findet. Also das ist ein sehr vages Feld, aber ich bin auf keinen Fall der Komponist in den Falle. Sondern die Entscheidung, zum Beispiel,

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

13.2

Ist das eine Antwort?

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

J: Ja, es gibt schon ...

U: Das schönste Missverständnis ... (lachen)

13.9

J: Na vielleicht ... also am Anfang steht normaler Weise eine Experimentierphase ... und das ist ein Abtasten – und dann diskutieren wir, vielleicht gibt es schon Noten, vielleicht gibt es nur Skizzen. Und dann kanns zum Beispiel sein, das läuft nicht immer so, aber es kann sein, dass jetzt jemand sagt: Mich interessieren Resonanzen. Also ich möchte irgendwie irgendwas mit Resonanz machen. Und dann überlegen wir dann was könnte dieses Feld beinhalten. Also Resonanz als was weiß ich als ein Filter der bestimmte Resonanzen aus dem Klang herausfiltert, vielleicht aber auch in einem anderen Fall Resonanz zum Beispiel im Auraphon, das ist das, was ich mit Jose Maria Sanchez Verdu entwickelt habe – der kam immer und sagte: Ja, also ich stelle mir vor für meine Oper Aura müsste es irgendwie so eine Art Rauminstallation geben, die im Prinzip als Aura der Stimmen, die dort im Raum singen, wirkt. Und das wollen wir über Tamtams oder Gongs erreichen. Und dann haben wir eben verschiedenste Versuche gemacht. Wir haben was weiß ich mit Transducers (?) – also mit Schallwandlern, die man nicht wie ein Lautsprecher, aber die man zum Beispiel auf Körper aufkleben kann,

die dann den Körper in Schwingung versetzen. Wir haben mit Rückkoppelungen, wir haben auch mit Faltungen, mit convolution verschiedene Versuche gemacht – und letztendlich kam dann so eine Art Mischform heraus, weil die einfach uns klanglich am meisten überzeugt hat, dass wir ein Instrument entwickelt haben, was sich Auraphon nennt, und das ist eine Kombination aus tatsächlich rückgekoppelten schwingenden Tamtams oder Gongs, die könnten zum Beispiel auch eine fixe Tonhöhe haben, die dann wirklich eigenständig Töne generiert, also teilweise ganz tiefe sinusartige Töne, die dann aber auch wie ein Tamtamklang explodieren können, und aber auch diese Art der Abbildung des Klanges im Raum – das kann man sich so vorstellen als würde wirklich in so ein ganz dünnes feines Tamtam reinsingen und dann wird das ja auch angeregt, die Schwingungen. Und man hat den Nachklang oder man singt zum Beispiel in so ein piano in so einen Flügel rein, mit offenen Saiten, und hört dann ja auch den Nachklang. Und das haben wir eben elektronisch simuliert und haben dann da ein Instrument, was dann auch Jose – Jose ist dann mit diesen Ideen nach Hause gegangen, und hat das dann eben integriert in seinem Werk – und kam dann mit einer Partitur, wo dann einfach Stimmen drin waren, wie jetzt zum Beispiel die Gongs zu spielen sind, wann die zu spielen sind, und wann vor allem auch diese Aura ins Spiel kommt, wie stark und wer die in welchem Moment einfach hat. Das kann eine Art der Zusammenarbeit sein, es kann auch ganz anders sein. Ich hatte auch schon einen Komponisten, der hat gesagt: Ja, also das an dieser Stelle sollte jetzt mal klingen wie Schnee, der fällt. Also es gibt auch sehr abstrakte poetische Beschreibungen – und dann muss man halt sich auf den Weg begeben und suchen, was könnte denn eigentlich klingen. Wie so was. Oder was kann das Bild erzeugen, muss es das Bild sein, oder ist es vielleicht eine Beschreibung von irgendeinem Klang, den wir noch nicht gefunden haben. Oder ja – oder man beschreibt irgendwelche Situationen, was weiß ich, Sisyphos, der die Steine den Berg hochrollt, und die dann runterrollen. Also, wie klingt so was, wenn die Steine runterrollen. Ah, das sind dann ganz abstrakte Beschreibungen, die aber viel Platz lassen natürlich, um da einen Klang zu suchen, und dann kann es umgekehrt genauso sein, dass jemand sagt, ja, ich brauch hier eine FFT, ich muss dort eine Spektralanalyse machen, dann möchte ich so und so die und die Bins, die bestimmten Stützstellen im

Spektrum sollen betont werden oder die sollen gefreezed werden oder als harmonischer Klang soll es stehen bleiben. Also es gibt dann auch ganz konkrete Beschreibungen. Das hängt von der Arbeit oder von der oder vom Verhältnis jeweiligen gerade ab ...

18.4

U: Du hast ja in deinem Lebenslauf gerade erzählt, dass du dich schon lange sozusagen von Kindesbeinen fast an mit Elektroakustik beschäftigst. Gibt es für dich eine allgemeine Beschreibung des Instruments Studio oder Elektroakustik. Man sagt ja, das Klavier ist eher strukturell rhythmisch, die Geige ist eher melodisch weiblich im Gegensatz zur Männlichkeit des Klaviers und so weiter. Einige Komponisten wie Lachenmann hat sich an der Elektroakustik orientiert, indem er seine Musik *musique concrète instrumentale* nennt. Aber er hat auf den Einsatz von Elektroakustik eigentlich verzichtet, und sagt er setzt auf die Aura der Musiker. Des lebenden Musikers auf der Bühne. Mark Andre sagt, er braucht es. Um es jetzt auf Mark Andre zuzuspitzen: Was kann Elektroakustik im Fall von Mark Andre, was mit reiner Instrumentalmusik gar nicht herbeizuschaffen wäre.

19.8

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

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

22.2

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

S: Nur, dass du es weißt ...

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

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

24.8

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

25.2

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

27.3

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

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

27.7

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

29.7

U: Ich mache hier jetzt gerade mal Stopp und starte das Bild neu ... Letzte Frage – wir haben jetzt auch schon eine halbe Stunde geredet. Aus eigener Erfahrung weiß ich, dass alle zwei Jahre die nächste Generation Computer auf den Markt kommt. Das ist zwar schön, dass die Prozessoren immer schneller werden, aber damit einher gehen auch neue Programme und dergleichen, und man muss immer wieder von neuem anfangen. Deswegen ist meine Frage: Wird das Instrument Elektroakustik irgendwann mal sagen wir eine klassische Form

erreichen, so wie das Klavier irgendwie Anfang 1900 eine klassische Form erreicht hat – nein, Anfang 1800. 1810 1820 – oder meinst, dass dieses ständige Erneuern, das ständige Neulernen Müssen einschließlich der Möglichkeiten auf alte Geräte wieder zurückgreifen zu können und sie neu zu kombinieren und so weiter – dass das immer so weiter geht.

30.9

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