

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

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

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

U: So ...

...

(Sophie erzählt von ihrem Beruf ...)

9.8

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

10.0

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

S: (fragt etwas)

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

11.8

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

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

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

12.8

Können wir noch einmal von vorne anfangen ...

Also was hat das Abendmahl mit deiner Musik zu tun?

13.0

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

15.4

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

15.7

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

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

17.4

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

18.0

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

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

21.0

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

A: Für euch auch ..

U: Für euch vergossen ...

A: ... vergossen ...

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

A: Johannes ...

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

A: Eben.

22.3

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

A: Ja, bitteschön. –

23.1

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

S: Ach toll.

A: Und sie beten für mich, so ...

S: Wunderbar.

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

24.2

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

24.6

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

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

28.0

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

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

A: Leben ..

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

30.5

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

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

35.1

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

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

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

38.1

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

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

39.5

U: Was meinst du mit vertikalen Gründen.

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

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

42.2

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

A: Gerne ...

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

43.8

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

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

45.00

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

Seite 02

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

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

49.0

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

50.1

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

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

52.6

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

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

54.9

S: Es ist irrsinnig hoch ...

U: 6 Millionen oder so ...

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

baltischen Ländern ist natürlich das Niveau
wahnsinnig hoch der Chöre.

55.9

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

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

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

56.6

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

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

60.3

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

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

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

65.0

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

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

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

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

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

U: Zwischenraum.

A: Weil für mich – es ist – wenn man von Material spricht, hat schon eine analytisches Protokoll im Kopf, also entweder mit Audiosculpte, mit elektronischen Mitteln wird es ermittelt, oder mit subjektiven Mitteln oder aber ... am Ende und am Anfang vielleicht am Anfang und am Ende sind Situationen, die viel mehr als die Ermittlungen oder die strukturellen Ebenen sind. Natürlich die Situationen haben eine Gestalt, die haben eine Morphologie, die haben eine Struktur, die man ermitteln analysieren kann soll muss, das geht, da geht es um eine ästhetische Problematik, aber die sind Situationen. Wenn man am zum Beispiel in Kapernaum steht, am Ufer. Es ist eine Situation. Und in Ben Gurion, als wir zurück fahren mit Joachim und mit Patrick, hatten sowieso eine Auseinandersetzung mit den mit der Polizei, in Ben Gurion, weil das war ein bisschen kompliziert, weil ich sollte musste meine im Endeffekt das Konzept des Stückes erwähnen und erklären wieso sind überhaupt da gewesen. Und man hat und der Polizist hat mir gesagt, aber es gibt doch auch in Deutschland in Berlin gibt es auch Wind, gibt auch Wassergeräusche, könnte man an der Spree hier in der Friedrichshain gehen und aufnehmen. Gut aber ich gehe davon aus, dass es ok dort anders klingt, einerseits und andererseits dass die Orte speichern

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

70.4

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

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

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

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

S: ... die etwas machen ..

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

S: Danke dir ...

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

S: Was wir gehört haben in Stuttgart ...

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

...

75.4

U: Einverleiben ...

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

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

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

81.2

U: Jetzt schalte ich mal wirklich aus ...

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

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

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

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

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

A: Nein nein ...

S: Das musst du sagen ...

A: Selbstverständlich ...

01.12.2013 in der Wohnung von Mark Andre

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

A: Grüßgott ...

S: Grüßgott, das ist schön bayerisch ...

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

A: Hmmm – ja, ganz ok.

U: Sehr gut ...

A: Es könnte schlimmer ...

S: Uli, du musst mir eine Sache noch zeigen. Wenn der Mark sich bewegt, dann sehe ich manchmal das Licht. Also jetzt gerade nicht, aber manchmal wenn ich weiter hier ...

U: Dann gehe noch ein bisschen näher ran ... an ihn. Das ist jetzt so und so die Schärfe ... und dann werden wir ... und da noch ein bisschen höher ... du musst halt auch ein bisschen korrigieren.

Meine Brille brauche ich, meine Brille.

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

S: Bei deiner Verleihung?

A: Unter anderen mit Christine und mit ...

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

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

A: Jaja.

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

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

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

A: Phantastisch.

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

A: Das ist eine sehr sehr fleißige Dame auch.

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

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

4.9

U: Ja, also langsam ...

S: Langsam ...

U: Können wir.

S: Können wir?

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

A: Ja ok.

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

A: ... 11. 2011.

U: 2011.

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

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

A: Ja, bitteschön.

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

6.1

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

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

8.7

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

A: Ja, bitte.

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

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

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

U: Die Schärfe kannst du doch selber ...

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

U: Ja hier an dem vorderen Ring.

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

A: Ja, bitteschön ...

U: Sie waren wie lange in Israel?

A: Im März zusammen waren wir 10 Tage gewesen.

U: 10 Tage.

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

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

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

U: Echographien, was ist das denn?

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

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

13.2

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

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

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

14.9

U: Ganz verstanden habe ich es immer noch nicht.

Also man ...

A: Ja bitte.

U: Ja bitte ..

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

16.5

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

16.8

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

18.6

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

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

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

21.2

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

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

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

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

26.3

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

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

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

31.5

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

33.3

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

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

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

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

35.3

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

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

36.5

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

A: Du bitte ...

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

37.2

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

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

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

42.0

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

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

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

A: Ja ...

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

43.8

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

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

45.0

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

...

(Kassetten-Seiten-Wechsel)

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

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

47.0

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

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

51.0

S: Ich brauche Strom bald ...

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

S: Ich will jetzt nicht unterbrechen ...

A: Ja bitte ...

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

A: Ohje, dankeschön ...

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

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

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

A: Wollt ihr noch etwas zum Trinken ...

S: Ich bin ganz versorgt ...

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

A: Wie ihr möchtet ...

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

U: Einfach weitermachen ...

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

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

S: Wo ...

U: Und scharf stellen musst du selber ...

S: So ist doch scharf ...

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

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

U: Oh Mensch ...

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

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

A: Mit der Staatskapelle.

S: Ne, mit Konzerthausorchester.

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

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

A: Auch ...

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

55.0

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

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

A: und wie ...

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

A: Absolut.

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

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

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

A: Das wäre mir eine große Ehre.

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

A: Accanto ja ...

U: Ich glaube das ist das einzige ...

A: Und bei den Mädchen dort ...

U: Aber wenig ..

A: Das stimmt auch ...

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

A: Mit Joachim ...

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

A: Und wie ...

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

60.0

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

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

60.7

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

A: Ja bitte ...

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

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

...

S: Es ist so schrecklich – abhängig von der Technik.
Man weiß es vorher nicht ...

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

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

U: Ja, unterhaltet euch ruhig weiter.

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

Weihnachtsbaum schmücken, und Plätzchen backen.

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

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

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

S: Ah, Peter Pan ...

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

S: Falstaff auch noch ...

A: Hilfe.

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

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

S: Zum Arbeiten ...

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

S: Aber dann ist es wenigstens fertig ...

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

S: Und hast du mit Sylvain schon viel gearbeitet?

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

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

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

S: Ok – gut.

U: Ja, wir können wieder.

S: Ich bin auf Aufnahme schon ...

65.0

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

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

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

67.0

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

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

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

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

S: Das ist schön dort.

A: Das ist faszinierend ...

S: Die alten Gebäude allein ...

A: Die Residenz ...

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

A: Das war direkt über die Akademie ...

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

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

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

70.1

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

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

74.1

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

A: Ah – à Pierre ... hmmm ...

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

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

A: Ja. ...

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

77.5

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

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

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

S: Hinaufgefahren.

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

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

88.1

U: Und das reizt dich auch, die Metastruktur.

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

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

A: Danke für die Aufmerksamkeit.

S: Ich schalte das direkt auf off.

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

A: Dankeschön für die tollen Fragen auch ...

S: Nein danke für deine wunderbaren Antworten ...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Stück versuche, das zu kompositorischen vertikalen Räumen zu entfalten.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

#00:36:50-8# Gerne.

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

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

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

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

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

#00:37:35-7# Ja.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2014.02.16 17.00 Uhr Konzeptionsgespräch

0.0

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

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

5.5

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

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

10.0

Zu den digitalen Medien (er stellt uns vor)

...

11.3

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

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

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

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

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

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

22.2

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

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

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

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

28.7

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

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

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

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

34.2

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

34.6

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

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

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

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

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

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

46.0

Seite II

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

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

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

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

(Klatschen)

55.00

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

56.5

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

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

Hahn: Wir können alles außer Hochdeutsch.

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

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

Cambreling: Wir sind alle gespannt.

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

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

18.04

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

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

18.05

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

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

18.08

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

18.10

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

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

18.13

Wieler: Pneuma, ja genau. Und ja auch wie es zu einer Präsenz kommt. Wie es ein Körper wird. Da gibt es so viele Formen, die nicht nur musikalisch sondern ganz konkret auch auf der Bühne musikalisch stattfinden, die aber auch konkretisiert werden müssen, durch das Stempeln der Beamtinnen, atmen einen Klang, es gibt Mikroports, wo man nur flüstert, ganz vieles wird dann an der Grenze der Hörbarkeit sein, der Begriff Grenze, der fällt heute fast zum ersten Mal, Grenzüberschreitungen in ganz andere Bereiche, nicht nur am Flughafen, sondern nicht nur physische geografische sondern auch metaphysische Bereiche. Ist ein ganz großes Thema. Und was bedeutet das für einen Raum, der dann entstehen musste. Für eine Bauprobe, , die Werkstätten sind schon voll mit all den Objekten, die es auf der Bühne dann geben wird. Weil ja in 7 Wochen ja dann eine Premiere stattfinden soll, ab jetzt. Und das ist eine große Frage für Anne gewesen – für uns im Dialog – wie konkretisiert man das. Die nächste Frage ist dann, wie konkretisiert man Figuren, die zum Teil keinen Sinn sprechen, sondern eben nur Klänge von sich geben. Oder Silben von sich geben. Und was bedeutet das, was ist das mehr als nur Silben, als nur ein Höreindruck, sondern es muss mehr bedeuten. Für eine Figur, oder für eine Situation, da werden wir aber dann noch mal extra darüber reden.

18.16

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

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

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

18.19

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

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

18.22

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

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

Cambreling: Ich. (Lachen)

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

...

18.23

Wieler: Wissenschaftskolleg.

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

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

18.24

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

Hahn: Die liegen da rechts außen. Und last but not least, diese Spurensuche, die wollen wir auch online verfolgen. Wir eröffnen jetzt heute, jetzt gerade einen blog, den können alle unter Oper-

Stuttgart.wordpress.com verfolgen. Die Dramaturgie und die Kommunikationsabteilung arbeiten hier zusammen, um jetzt jeden Tag um 12 Uhr sollte da etwas drin stehen. Wenn sie also das

Konzeptionsgespräch in der Mittagspause fortsetzen möchten, ganz facettenreich – in Ton Bild und Text,

dann gucken sie rein unter
Operstuttgart.wordpress.com.

18.25

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

Cambreling: Wir treffen uns jetzt.

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

(Klatschen)

Aufbruch – Gemurmel ...

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

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

Cambreling: Wie klingt es ..

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

Mark guckt ganz skeptisch. Es ist sehr schwierig, das mit bloßem Sprechen in Gang zu bringen, ich muss es immer anblasen, wenn ich sage: Jesus, zum Beispiel.

Jeeeeee sus .. Man muss reinblasen, damit es sich dreht. Ich weiß nicht, ich habe die Erfahrung, die das SWR-Vokalensemble gemacht hat, nicht... aber ich weiß nicht, ob diese Geräte ... ich glaube sicherlich ist es zu bunt.

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

Cambre: Es ist ganz am Ende ...

Andre: Ja, es sind nur Vokale.

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

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

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

Knecht: Der Fachmann.

Cam: hhhhh man muss nicht heeeee aber uuuuuhhhh ..

Kne: Ja, U ist ...

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

Cam: Nein, das geht nicht, ...

Kne: Aber vom E ...

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

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

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

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

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

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

Andre: Ja, das ist das ...

Haas: Das Angeschnittene ..

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

Andre: Ein bisschen liegend.

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

Camb: Es ist leichter aus der Horizontal.

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

Haas: Aber das kann man vielleicht bauen ...

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

Knecht: (bläst horizontal)

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

Camb: tk tk tk tk ...

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

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

Knecht: Ich habe die Technik gefunden ...

Camb: Ja, wunderbar.

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

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

Knecht: Wir haben das jetzt noch in Gelb und in Blau gefunden. Man kann es sicherlich färben.
Wie: Die kann man sicher da bestellen sicher ... Plastik ist ja immer dasselbe.
Andre: Ich habe auch zu Hause viele verschiedene Farben. Bei Kinder ja ...
Wie: Die Requisite die gehen ja dann ...
Haas: ... quasi eine Zeitverzögerung ... das bleibt dann stehen und dann
Andre: Quasi Helikoptern
Camb: he he he he ...
Haas: Aber wichtig ist dass man
Camb: Das ist schwer mit verschiedenen Geschwindigkeit ... ha ha ha wo wo hehehehehe ...
Ich kann die Quintolen über Es ss ss ss ss ... ich kann die Quintolen sehr gut machen mit ss ss ss ... es gibt einen Moment, wo man wo ich bin aber man kann vielleicht zz zz zz mit z z z ...
Andre: Ja, mit Z
Camb: Das man kann wirklich gut kontrollieren. Aber in Sextole ... z z z z z z z ... wir können – über z z werden wir arbeiten jetzt. Aber es geht ... nein ... wir werden technisch finden.

18.36

Wie: im internet gucken
Kne: orchesterbüro ... googeln ... laufe der produktion ... auswechseln üben das kostet 4 euro ... wir brauchen 30 ... sollen wir die anschaffen ..
Wie: bis wann ...
Kne: jeden tag werden gekauft

18.37

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

18.38

Bühnenbild ... mit Schatten ...

18.39

Bühnenbild ohne Schatten (vielleicht als still zu verwenden)

18.40

Morabito zeigt etwas am Bühnenbildmodell ...

18.41

Bühnenbildmodell kleine Schatten

18.42

Bühnenbild näher

18.43

Impressionen ohne Ton ...

18.44

Wagnerbüste (oder wer das ist)

18.45

Bühnenbildmodell mit Wagnerbüste

18.46

Inspirationsphotos der Kostüme abgeschwenkt.
Zweimal

16.01.2014 20.00 Uhr Szene 02

20.23

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

E: Emotionaler ...

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

E: Ja, finde ich auch ...

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

entschuldigung es ist das sss

Be01: ssss

C: Du musst wir sind doch im gleichen 67 oder 66 oder 67 ok. Sssss sssss sssss Es ist forte anfangen ... mit allem postillon ... weil es ist umgekehrt dynamique mit deinen Kollegen ... vielleicht es ist nur vielleicht für Arbeit können wir vielleicht das nicht halten aber rhythmisch du kannst ein bisschen arbeiten mit zz zzz zzz ... c c c c für diese vielleicht werden wir das später weg. Aber für Rhythmus es ist leichter. Zur Zeit C ... Können wir das alors anfangen zusammen 166 mit Claudia ... (singt) ... aber nicht 20 MAL machen. Es gibt schlimmer ... drei vier ...

20.26

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

C: Pardon entschuldigung ... wenn du sagst Weisheit, es ist gesprochen es ist nicht geflüstert. Ich will Wahrheit ... Weisheit. Die Wahr heit und heit das ist gesprochen und nicht geflüstert .. Es könnte natürlich sein aber man wird sehen mit Jossi und Sergio (macht vor) Ich will Wahrheit (lachend)

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

C: Ich will Waaaaaahhrheit .. die

E: Die ...

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

C: Weisheit Wahrheit ok.

20.28

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

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

20.29

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

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

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

M: Kapernaum ...

C: Du bist viel zu früh ...

Das ist ein anderes Tempo ...

20.31

C: Kapapha errrr naum ...

Beamtin: Gerolltes R

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

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

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

M: Kapharr naum ...

Be: Kaphernaum ...

M: Bethesta ...

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

....

Überschreieieieitten ...

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

Individuum erscheint ... eine Versammlung von

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

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

20.34

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

E: Es wird sehr spannend, wenn wir das Mikrophon benützen können ..

20:35

Camb: Aber von du es soll kommen NICHT

Erz: mit den Mikrophonen –

C: und umgekehrt ÜBERSCHREITUNG ganz lange

20.36

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

20.41

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

20.44

E: Der Atem ist ...

R: Atemwunde ...

20.45

E: Auseinander ...

20.59

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

21.06

Mark Andre macht verschiedene Mienen zu seiner Musik

2014.01.17 12.00 Uhr Szene 01

12.08

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

...

12.23

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

12.26

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

12.26

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

12.27

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

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

12.32

12.40 200

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

13.05 200

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

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

13.17

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

13.19

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

13.21

Mora und Camb zusammen – Mora fragt, wird man
verstehen, was die Instrumentalisten sagen Jesus – Inri
– Camb. Blättert und sagt – vielleicht ein bisschen –
ansonsten ist es ein Anteil an diese Geheimnis.
13.24 Camb die gesamten Bläser sagen wollt ihr gehen
... das wird man hören dann geht das noch weiter ...
mit beiden Kameras ..

13.28

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

13.44

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

13.47

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

13.52

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

13.53

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

14.04

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

14.04

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

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

2014.01.30 18.00 Uhr Szene 01+04

F55 mit Richtrohr

Camb und Wie Anstecker (die aber nicht funktionieren!)

200 mit Richtmikrophon

18.36 Ansprache an den Chor ...

2014.01.30 Probe Abends

19.39

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

19.48

Schöne Einstellung vom Anfang des 4ten Teils

19.54

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

20.01

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

20.10

Chor sing Jesus ...

20.13

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

Endet in Chaos und volksgemurmel ...

20.15 geht es weiter – 469

20.22

Schwenk auf Mark – von Note nach oben ...

20.34

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

20.37

4ter teil 2ter durchlauf

20.44

Takt 50

20.51

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

21.06

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

21.24

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

21.26

Am ende gehen alle aus dem Probenraum

2014.01.31 14.45 Uhr Patrick Hahn

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

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

2.9

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

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

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

P: Warum schwer?

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

P: Was meinst du denn mit Klangpostkarten?

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

4.5

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

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

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

5.7

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

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

6.6

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

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

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

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

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

8.0

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

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

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

9.3

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

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

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

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

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

16.4

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

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

18.7

P: Des Chores.

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

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

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

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

2014.01.31 16.00 Uhr Sergio Morabito

A: Total magisch ...

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

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

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

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

S: Da hast recht ja genau ...

A: Das war vielleicht getrennt – ein tolles Projekt.

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

S: Bei dir ... bei mir?

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

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

A: ...

U: Ok – ich laufe dann ...

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

U: In dem Fall in die Kamera oder Mark.

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

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

S: Und ich soll einfach jetzt direkt antworten.

...

4.3

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

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

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

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

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

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

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

17.5

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

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

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

20.9

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

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

23.7

U: Na, danke schön ..

A: Toll ...

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

25.3

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

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

26.3

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

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

27.5

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

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

29.0

A: Ja, absolut.

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

29.4

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

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

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

30.5

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

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

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

31.5

U: Ja, danke ...

2014.02.11 10.00 + 12.00 Uhr 02

2014.02.11 10.00 + 12.00 Uhr 2tes Bild

Photograph:

J: Das ist toll ...

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

J: Ich weiß, jajaja ...

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

J: Ich weiß – ja.

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

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

P: Jetzt bin ich wahnsinnig gespannt, ...

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

...

1.2

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

...

Sergio: Ich bin schon beim Nachtsch ...

J: Jetzt gibt es erst noch einen ...

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

...

A: Da hinten hat es irgendjemand hingelegt.

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

6.9

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

J: Ja, finde ich gut.

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

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

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

J: Ja ...

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

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

RA: Für die Vorstellung ...

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

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

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

RA: Genau –das stimmt.

J: Ok. meinetwegen.

RA: Vielleicht können wir es hinten mal ...

...

8.7

J: Bonjour ...

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

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

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

...

Ungefähr da ja ... war ...

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

J: So, dann machen wir ab da musikalisch.

10.0

RA: Auseinander ... 410 ...

J: Hmm mmm

Mark: Die Sachen sind phantastisch gestern auch die

...

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

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

M: Auseinander ...

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

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

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

J: wirklich – was?

S: Es war zu. Bitte.

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

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

J: So – wir haben ...

S: Ja, die Einreise ...

12.8

M: (singt sich ein ...)

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

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

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

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

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

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

14.3

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

S: Muss das wirklich unten da ...

14.7

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

J: Ich find das übrigens gut mit den Pulten.

RA: Mit den Ständern.

J: Kommt ganz prima. Auseinander Takt?

RA: 410 ...

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

S: Können wir 409 bitteschön.

RA: Selbstverständlich.

J: Nana na ...

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

J: André alles klar?

15.6

MUSIK

Auseinander ... Koloratur ...

17.5

J: Ja stimmt ...

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

20.1

Flüstern ...

20.6

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

S: Singend ...

21.0

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

S: Shalom ...

22.1

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

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

menschliches Versagen. Soll vorkommen auch in der Digitaltechnik.

S: 555 ...

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

S: Es gibt immer einen Grund.

M: Einen grundlosen Grund ...

J: Warum weint ihr?

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

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

23.7

S: 522 die besonders schönen ...

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

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

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

S: Man muss das klären.

J: Das meine ich ja.

S: Es ist zwei Takt früher ...

J: Wo ist das ...

(Erklärung aus dem Hintergrund)

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

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

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

25.8

J: Dann fällt alles aus.

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

J: ähm,

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

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

27.2

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

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

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

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

28.7

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

J: Ja.

R: Shalom, warum weint ihr.

30.4

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

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

30.9

Shalom warum weint ihr? ... (Mikrophonkruschteln)

33.5

Nach dem gemeinsamen Kleben der Scherben ... Koloraturen ...

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

35.5

J: Die Beamtinnen müssen vielleicht mehr rüber ...

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

36.5

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

38.5

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

39.2

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

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

40.2

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

41.2

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

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

42.6

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

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

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

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

45.5

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

46.7

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

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

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

S: Warum weinst du ...

Be: Ich weine nicht.

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

M: Maria?

RA: Genau.

Maria: Du hast mich geschleudert.

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

J: Schleudertrauma, du weißt das nicht.

RA: Du gibst dem Johannes wieder das Buch zurück.

M: Genau, das Buch ...

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

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

48.5

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

(Scherze ...)

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

Folgen sie mir ...

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

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

J: Wo ist das Seite ...

B: Takt ...

J: Ach so – ich weiß wo du meinst ...

B: 541 ...

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

B: Genau ...

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

RA: Der stand noch unten.

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

RA: So dazwischen ... jaja ...

B: Ok.

51.2

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

Auseinander ...

Alex: Wo wir musikalisch auch begonnen haben.

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

J: Moment ...

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

S: Ok – gut ...

54.0

M: Auseinander ...

„Hilferufe?“

54.7

J: Gut ... (tuscht mit RA)

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

M: Welcher Moment ist das ...

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

M: (Nachfrage)...

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

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

57.5

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

58.0

Auseinander (Hilferufe?)

J: Lachen ...

S: Noch mal ... ok.

Auseinander Hilferufe ...

Sergio – ohnmächtig getäuscht ...

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

Sergio: Sie Eckel oder so etwas ..

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

61.8

S: Lai

M: Lai ...

Ich verbiete ihnen die Einreise ...

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

Einen grundlosen Grund ...

62.5

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

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

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

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

M: (Macht es vor)

J: Lachen .. jaja absolut

M: Warum nicht.

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

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

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

J: Ok.

67.2

RA: 426

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

28.3

Du meinst einen anderen ...

Sergio: Sie hat die Hand bewegt ...

ES GIBT EINEN TÖPFER ... UM DIE
TAUGLICHKEIT

70.0

RA: Eine andere Haltung der Beamtinnen ..

J: Zueinander war jetzt zu ...

EINEN GRUNDLOSEN GRUND ...

J: Lachen

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

11.17

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

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

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

Claudia: Soll ich wirklich das zeigen ...

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

75.5

J: Nochmals WIE HALTLOS ...

S: 426

Johannes: WIE HALTLOS ...

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

77.4

S: jajajajaja

(Insgesamt glaube ich die Töpfergeschichte)

M: Aus ...

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

³ Der Satz muss in den Film ...

78.4

J: Eine Liebeserklärung für ihn ... Niederknien.

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

...

11.23.45

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

Mehr so spielen ...

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

S: Becken crescendo kommt die Klarinette

Sergio flüstert etwas ...

J: ja, das ist klar.

80.0

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

81.6

J: Gigi bleib stehen.

Joh: GUTE FORM GESCHAFFEN HAT PERFEKT GELUNGEN

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

S: Jetzt kommt. Eins zwei drei ...

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

83.5

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

Das ist sehr gut ...

Ja, das ist besser ...

(Lachen)

BEIM GEMEINSAMEN KLEBEN DER SCHERBEN

...

85.1

(Lachen)

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

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

11.31.04

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

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

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

11.35.15

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

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

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

11.37

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

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

So Pause ..

11.41.40

Gespräch mit Patrick

Scheiß Werbung für Coca Cola.

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

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

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

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

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

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

U: Und warum hast du die Geschichte da eingefügt.

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

U: Johannes wurde zusammen geklebt.

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

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

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

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

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

Nach der Pause ca. 12.00 Uhr

12.06.59

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

RA: Wir können 550 ... Shalom.

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

(ab jetzt mit Bild)

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

Joh: Anfang von Shalom. ...

550

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

12.10.30

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

J: Ja gerne ...

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

12.15.45

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

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

RA: Ok. Dann Takt 640.

J: In der Umarmung.

RA: 640

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

B: Bitte folgen sie uns ...

12.20.40

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

Claudia: Das würde ich machen, bevor er losgeht.

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

Clau: Soll er herkommen ...

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

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

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

(Proben des A)

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

Claudia: Wir singen dann ja auch etwas gemeinsam.

J: Ganz am Schluss als Versöhnung.

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

J: Absolut.

M: Acht Takte mit Fermate und so ...

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

12.25.10

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

Versöhnungs Geschenk. Das kannst du schon annehmen.

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

Kamera auf Jossi und Sergio ...

12.27.02

J: Ok ... ok ...

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

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

S: Ein Takt zu spät ...

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

12.28.17

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

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

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

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

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

12.30.00

En ... (von der Kamera eher chaotisch)

12.31.10

J: wir unterbrechen noch mal kurz ...

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

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

M: Erlösungen oder Auflösungen ...

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

12.33.10

En en

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

12.35.00

S: dadadididaadaa das passiert im Bass ...

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

(Jetzt wieder beide Kameras an)

12.36.10

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

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

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

12.39.10

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

12.40.12

RA: 640 noch einmal

S: 639

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

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

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

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

S: Ok. Alors ...

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

12.43.20

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

12.43.57

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

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

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

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

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

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

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

S: Das erste Mal dodaddiddididi direkt da ...

12.46.00

Ahaaaaaahahaha ... Buchübergabe ...

S: Nein, zuerst dieser Schlag ok. nochmal letzter Takt ... Seele vereint ... Tuscheln von Jossi und Sergio ... Haben sie Lust mit mir Essen zu gehen

12.48.10

S: Es geht weiter mit Elektronik

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

12.50.00

A aaaaanaaananan

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

Hätten sie Lust mit mir Essen zu gehen ...

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

M: Und noch ein Blick zurück.

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

Claudia: Und dann kommst du erst ...

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

12.57,00

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

Wir haben noch 2 Wochen –

Mark: 3 Wochen ...

S: Ich muss mich komplett ausziehen ...

12.59.30

U: Ich spreche Sylvain an ...

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

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

U: Ja, ein langer Weg. Danke.

13.02.10

(Anscheinend wird Sylvain gefragt, was er gefragt wurde)

S: Ich und die Neue Musik.

P: Oh ...

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

2014.02.11 10.00 Uhr + 12.00 Uhr 02

2014.02.11 Probe 2. Teil Probenzentrum 10.00 Uhr

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

10.20 Probe Beginn ab Takt 409

10.26

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

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

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

2014.02.11 16.00 Uhr Mark Andre im Foyer

Interview mit Mark Andre

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

1.5

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

2.4

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

3.2

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

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

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

6.2

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

...

U: Ich glaube, jetzt können wir weiter machen.

7.5

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

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

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

13.9

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

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

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

D.h. ...

(Tonmann: Darf ich kurz unterbrechen ...)

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

)

... längere Pause⁸ ...

22.2

U: Lieber nahere Sachen ...

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

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

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

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

23.0

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

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

29.7

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

30.0

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

kompositorischen Situation, die verschwindet oder die verschwand.

33.2

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

33.7

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

35.9

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

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

36.8

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

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

37.5

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

38.3

U: Kannst du mal mit dem Finger darauf deuten.

A: Hier, das ist hier.

U: Moment.

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

39.5

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

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

42.6

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

A: Ja, gute Frage.

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

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

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

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

(Kassette Ende – Seite zwei)

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

47.3

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

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

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

52.5

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

53.2

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

aber gut. Die drei mir egal Meisterwerke die wir alle kennen. Und ich fand es ganz toll ich habe nie so phantastische Produktionen der dieser Werke erlebt und Don Giovanni bei Jossi und Sergio alle sind tot auf der Bühne die lagen tot und wenn die etwas zu tun haben, die stehen wie Leporello kommt Zerlina kommt zu inklusiv Don Giovanni. Und was passiert. Don Giovanni stirbt wie wir wissen alle sind happy Happy End. Aber nicht ganz weil der ganz am Ende Don Don Giovanni kehrt zurück als Mythos. D.h. wie eine als ob Don Giovanni sich über seine Identität fragen würde, es ist er ein Frauenheld ist er ein Mythos ist er ein gestorbener Mensch ist er auferstanden als gut uns so weiter es ist total durcheinander und hier in der vierten Situation ich glaube so weit ich richtig verstanden habe und wenn es so bleibt, weil es entwickelt sich wie ein Körper auch die großartige Regie hier der von Jossi und Sergio das ist die sind die legen viel es gibt einen Bühnenchor hier und ein Vokalensemble rund herum. D.h. die liegen als toten Menschen, das war der Fall, was Reuchlin anbelangt, seit seinem Tod, in der dritten Situation und natürlich die Analogie mit der noli me tangere Episode oder Emmaus ist auch hier sehr stark. Aber total latent. Weil wir wissen dass Jesus von Nazareth gestorben ist, dass doch wiederkehrt. Er ist da in Emmaus er ist da in der Grabeskirche oder am Golgatha zurück um Maria Magdalena zu treffen nicht zu berühren oder vielleicht doch zu berühren, wer weiß es. Es gibt verschiedene Übersetzungen darüber. Aber Hauptsache ist die Präsenz und dem Zwischenraum auch, weil er ist weder er ist nicht mehr tot, aber er ist noch nicht auferstanden. Und hier das ist was passiert in der vierten Situation ... und in der Zeit die Dramaturgie, die in der Situation, das findet alles hier total einerseits total gefroren und andererseits es ist keine Dialektik zwischen Konkretisation und

Surrealität – es ist etwas so – etwas Vertikales. Würde ich so sehen.

58.8

U: Und musikalisch – wie machst du das musikalisch.

A: Es sind wieder sehr streng kanonische Strukturen – mehrere kanonische Strukturen gleichzeitig einerseits hier – bei dem Vokalensemble es sind 6 Quartetten wie die sechs Fraktionen von Christen in der Grabeskirche Bühnenchor auch ist da und wird auch singen ... die sind sowieso Klangkörper in verschiedenen Zeitebenen, die sich entfalten. Und es ist ein sehr starker einerseits ein sehr starker horizontale Entfaltung Entfaltungen von verschiedenen strukturellen Ebenen einerseits und andererseits eine sehr starke dramaturgische Situation, die total vertikal ist durch die vielleicht Ablehnung der konkreten Situation und der komplexen Präsenz der des Reuchlins hier. Und auch des Chores und des Vokalensembles. Weil wir wissen immer noch nicht, wer sind diese Menschen im Chor hier. Ok. Touristen, religiösen Menschen und oder Engel und oder Seelen die da umherirren – und das bleibt offen. Selbst für mich ich weiß nicht. Und möchte nicht das wissen. Das ist sondern diese Situation des – diese organisch aus meiner Sicht und sehr vertikal senkrecht.

60.7

U: Was immer wieder auftaucht sind kanonische Strukturen einerseits und andererseits Zahlensymbole Erlebnisse aus der Grabeskirche, weil sich dort die noli me tangere Episode zugetragen hat an diesem Ort.

Wäre es richtig anzunehmen zu sagen, du versuchst die Aura des Ortes Grabeskirche in deiner Oper zu rekonstruieren. Oder die Präsenz zu rekonstruieren.

A: Ja gut selbstverständlich ja gut ok. wir haben dort diese Echographien oder akustischen Photos in der Grabeskirche gemacht. D.h. was man kriegt, man kriegt einen Hall – oder verschiedene Kategorien von

Hall, die man analysieren kann. Mit audioscult. Und sagt: Hier habe ich einen Grundton oder vermute ich einen Grundton, hier vermute ich Fermanten Frequenzen, die präsenter sind und alle gesungene Töne des Vokalensembles und des Chores kommen von diesen Analysen. Ein D – ein E pardon hier – hier mit Abweichung als siebter Oberton, alle gesungenen Töne werden durch die Analyse durch die FFT Analyse was Fast Fourier Transformation Analyse der ... der Echographien der Grabeskirche der Akustik der Grabeskirche ...

62.6

U: Sagst du es bitte noch einmal ... wie war der Satz

...

A: Alle gesungenen Tönen hier und viele gespielte Töne in der vierten Situation werden von der Analysen der Echographien der Akustik der Grabeskirche abgeleitet. Darum geht es. Ich habe nicht die Grabeskirche gut als Symbol ich bin evangelisch – aber andererseits auch als ein A als ein Klangkörper beobachtet. Und das ist eine Kategorie sagen wir der Spuren im Stück. Die andere ist mehr spekulativ oder intuitiv zu erleben. Ich gehe davon, dass diese Orte Grabeskirche in Kapernaum in Emmaus was weiß ich mit Sicherheit, dass in Kapernaum dass Jesus von Nazareth dort gepredigt hat, in der Synagoge am Ufer. Er war dort gewesen. Das haben wir auch Spuren davon – ich gehe davon aus, dass dort, dass er dort auch Spuren hinterlassen hat. Die nicht mehr mit der Physik mit der audioscult oder mit Tonanalyse sind, aber die durch unseren Aufnahmen vielleicht irgendwie im Stück zu erleben sind – und das wünsche ich mir sehr – und ich glaube daran auch, dass diese Orten wurden von der Ausstrahlung von Jesus von Nazareth geprägt. Und die haben noch glaube ich diese solche Spuren zu entfalten.

64.6

U: Möchtest du selbst ein Evangelist sein, so wie Bach. Man sagt Bach ist der fünfte Evangelist. Möchtest du, dass man vielleicht eines Tages sagt, Mark Andre war der sechste Evangelist.

A: Gut, es wäre mir eine sehr besondere Ehre, aber selbstverständlich hat Johann Sebastian Bach das auf höchsten Niveau in seiner Zeit verkörpert, einverleibt, einverleiben – um das Wort von Helmut Lachenmann zu benutzen. Ich finde, das ist ein sehr schönes Wort, das Einverleiben des Materiales, das ist im Text Affekt und Aspekt zu lesen, aus meiner Sicht, gut es hat mit Klangtypologen so kompositorischen Sachen zu tun. Andererseits es ist indirekt hat es auch mit dem Abendmahl zu tun. Wie weit ein Klangkörper einer Klangsituation mit dem Einverleiben zu tun hat. Und das heißt, gut, es wäre mir eine besondere Ehre, wenn man sagen würde, oh, das ok, hier das Einverleiben von gut ok spirituellen Ebenen hier im Stück von Spuren des Jesus von Nazareth zu spüren sind. Aber sie sind nicht zu spüren, zu erleben. Das ist nicht mehr mit der Analyse oder FFT oder was ist – sie sind die Bedingungen hier habe ich versucht die Bedingungen zu kreieren um das zu entfalten, um das erleben zu lassen. Und dann es ist eine intime, eine individuelle Entscheidung die Antennen oder zu haben, um das zu spüren oder nicht. Und ob man ein spiritueller Mensch oder nicht ist, das ist überhaupt nicht das Thema. Das auch – und Reuchlin sagt, seine erste Worte Takt 5 – pardon 51 hier 52 – nach menschlichem Ermessen werden wir einander nicht wiedersehen. Selbstverständlich, er ist gestorben. Aber gut – und es geht weiter.

67.5

U: Ich glaube, wir werden uns nach menschlichem Ermessen noch mal wiedersehen. Wir hören aber für jetzt auf.

A: Dankeschön ...

JC: Könntest du nach draußen gucken – schönes Licht
A: Das ist eine schöne Perspektive ...

2014.02.11 19 Uhr + 21 Uhr 04

4. Teil

2014.02.11 Probe 19 Uhr und 21 Uhr

Zuerst nur mit den Vokalsolisten – dann mit Chor auf der Bühne

Ab 19 Uhr geht es darum, dass sie zu laut singen und dass sie in Grüppchen in der Krypta verteilt werden sollen. Dann ab 21 Uhr mit großem Chor – Kritik ist, dass man die Sprechstimmen nicht hört, und die Bewegungen des Chores nicht intensiv, Konvulsivisch genug seien.

21.13 Warteraum der Erinnerung – das sind Dinge, die wir verstehen müssen.

21.15 Jossi – wir müssen ihn verstehen ...

21.19 Jossi redet mit Andre dass die Stimmen in den Vordergrund müssen

(Leider haben wir da nur eine Kamera – die F55 ist gerade ein Totalausfall – und dann schimpft Dieter, weil er nicht gefilmt werden will, weil er ein Problem hat)

21.22 Reuchlin Verstärkung präsender

21.27 Morabito sagt etwas, dass es zu heilig werden würde, es müssen mehr Bewegungen sein ...

konvulsiver, sie sollen Ticks haben – sehr leise aber keinen – Trance fällt als Stichwort ...

21.31 Schläge extremer HALTUN

21.33 Es muss einfach ein anderes Leben haben – sie traut sich nicht so ganz ..

21.49

Ansprache an den Chor ... Kritik – müsste komplett
abgeschrieben werden.

22.04

Sylvain sagt, dass er morgen selbst hören will im
Publikum – und dann etwas über den ersten Durchlauf
– und dann hat er den Taktstock verloren, findet ihn
aber – und nimmt ihn in den Mund und spielt
Maultrommel damit – sagt Andre: Etwas hast du
vergessen. Als Zugabe Dirigent solo. Die ganze
Passage ist wunderbar ... abgesehen von den Bildern
der F55 ... abschreiben ...

Bis auf ein schönes Schlussbild (leider ohne Ton –
Sylvain und Jossi unterhalten sich).

2014.02.12 10.00 Uhr 04

2014.02.12 10:00 Uhr

Andre macht Sylvain den Vorschlag, eine Passage seiner Oper zu streichen. Sylvain tröstet ihn ...
Mark gibt die Veränderung, die Sylvain vorgeschlagen hat, an Till weiter.

10:05 Johannes erzählt von den Schwierigkeiten des Chores, die nicht verstehen, dass alles leicht und leise sein kann. Einzelne sind übermotiviert, andere manchen zu wenig. Allgemein über die Probleme des Choreinsatzes – Kontrolle einzelner Kandidaten ...

Sylvain und Jossi diskutieren, wie sie die Musik im vierten Teil dazu bringen, dass es zu laut ist.
Diskussion, ob es einen Durchlauf oder einen unterbrochenen Durchlauf gibt. Es muss korrigiert werden. Präzise Ansagen ...

10:09 Johannes und Mark unterhalten sich über die Windräder, dass sie noch nicht geprobt sind ...

10:10 Ansprache von Sylvain, dass die Musiker dem vertrauen sollen, was geschrieben ist (eigentlich das gleiche, was er Mark vorhin gesagt hat, weil er etwas streichen wollte) – Mikrophone sind nicht für Lautstärke, sondern für eine andere Farbe. Sie müssen ein 3fach ppp wirklich dreifach singen. (Mark ruft kurz: Ja – hinein – schön!)

10:12 Beginn der Probe – alles lauscht konzentriert.

10:15 Unterbrechung – weil man den Dirigenten nicht sieht. Sylvain: Der erste Schlag – die lange Fermata ist um diese Stille zu installieren. Beschwerd sich über das Flüstern von Sängern auf dem Balkon. Er sagt, dass

man jedes Flüstern hört –und dass die Stille installiert sein muss, damit man eine Chance hat, das erste SS sss zu hören. Chor entgegnet: Da ist ein Staubsauger – Johannes: Das Grundrauschen. Sylvain: Das werden wir haben, es gibt keine Null-Dezibel in diesem Raum. – Es ist Klimaanlage, Kühler für Scheinwerfer. Wir kennen diese Probleme – das haben wir vor 6 Monaten schon diskutiert. Wir müssen unsere Sachen nicht verstärken, um das zu kaschieren.

10:19 Michael Acker schlägt vor, dass der Einsatz der Sopranistin mit ihrem ersten SS sss markiert wird.

Sylvain: Vielleicht nach 5 Minuten Stille kriegen wir etwas.

20:23 Sylvain: Was wir gehört haben die letzten 5 Minuten ist gut – ich weiß nicht, was ist dieses Gerausch am Mikrophon ... Michael Acker: Ist da jemand direkt am Mikrophon direkt dran, da oben. Das müssen wir kontrollieren, da gibt es Geräusche, die vom Mikro kommen. Sylvain: Aber die Aktion ist sehr gut, dieses SSS SCHSCHSCH – das ist sehr gut. Das Geheimnis, dass das sollte haben. Bitte nehmen sie das sehr ernst, das funktioniert. Das hat sofort eine Ausdruck. Ich möchte gern eine Stelle, wo es ist wirklich gesungen. Till, kannst du wählen eine Passage, wo es wird gesungen sein.

20:25 Sylvain redet mit Mark – für den Anfang ich weiß nicht, wie wir das lösen, es wird immer sein ein Geräusch ... Mark: Vielleicht ein bisschen verstärken den Anfang, ganz minimal und dann zurück – oder was denkst du. S: Vielleicht. (Till schlägt eine Stelle vor) Ich höre zu, mache einmal ... Till: Takt 69 ...

10:26 Gesang ab Takt 69 ...

10:27 S: Es gibt einen Tenor, der ist zu viel ... der andere ist viel besser, das ist gut ... S: Darf ich unterbrechen (er fragt Johannes) ...

10:28 S: Ja, danke ... es ist ziemlich gut wirklich ... man muss immer aufpassen in die crescendi ... passen sie auf die crescendi nie zu früh anfangen. Ich möchte noch mal die gleiche Passage hören, Till. Und nehmen sie noch mehr Risiko. Leben ohne Risiko ist langweilig.

10:30 Sylvain und Johannes auf der Bühne – es geht darum, dass die Vokalsolisten den Sampler hören oder nicht hören ... man weiß es nicht genau. Mark begrüßt Julia Spinola und fragt dann Michael Acker, ob man die ersten Takte einen Tick mehr verstärken könnte. Michael meint, es geht – aber ansonsten müssten die da vorne etwas mehr geben.

10:35 Sylvain fragt Tontechnikerin: Kann man den ersten Tenor leiser machen – sie deutet auf Michael Acker: An ihn die gleiche Frage nochmal ... er schiebt den Regler etwas runter.

10:36 S: Gut, die generelle Balance ist sehr schön. Die richtige Schwierigkeit, es ist die Ansage, die Attacke. Wenn man das versuchen könnte, noch mehr Risiko in diesem Punkt. Ich würde sagen, auch wenn es kommt eine Spur später. Ich weiß wie schwer es ist, und sie machen das schon wirklich sehr gut, aber wenn man etwas könnte wirklich verbessern es ist das. Johannes schlägt vor, jeden Anklang mit einem leichten H zu singen (leider versteht man ihn schlecht). Mark sagt Johannes, das sei die Lösung, das ist richtig.

10:38 Johannes, Mark und Sylvain diskutieren die Balance zwischen Bühnenchor, Vokalensemble und Orchester. Sehr schön, sehr intim. Dann wird mit Jojo, Michael, Johannes, Mark, Sylvain die Frage diskutiert,

wie laut der Sinuston sein soll - ... ob man ihn hören soll, kann, darf, bevor die Sänger ihn singen. Jossi kommt ins Bild, der ganz schüchtern die Hand nach dem Mikro ausstreckt. Es wird beschlossen, dass jede Gruppe der Vokalsolisten einen kleinen Lautsprecher bekommt, als Monitor.

10:42 oder so – Mark erklärt Julia Spinola die Unterschiede der Akustik zwischen Probenzentrum und Hauptbühne – und dass jetzt die Ensembles zusammenkommen, und es jedes Mal ganz anders klingt. Es ist schwer, es ist sehr sehr schwer, sagt er.

10:45 Sylvain geht zu Till und erzählt ihm, es sei sehr schwer, wie alles präsent ist, es ist wirklich sehr schwer diese Geheimnisse zu kriegen. Und ich fürchte, er Chor auf der Bühne wird noch mehr präsent sein. Und die Synthesizer mit den Sinustönen, sie kommen zu viel in den Raum. Wir werden die Lautsprecher direkt bei die Leute und so leise wie möglich. Und die Sänger, wenn sie werden sprechen, keine Verstärkung.

10:47 Sylvain spricht mit Mark: On va essayer de

10:59 Patrick und Mark stehen zusammen. Mark: Gestern war noch viel zu probieren. Patrick: Das war nicht anders zu erwarten, das ist wie ein Instrument, das man lernen muss, zu spielen. Gestern, das war ein erster Schritt, da sind wir auf dem Boden, und von da aus können wir jetzt die Leiter hochsteigen.

11:02 Durchlauf Beginn 4. Teil – Bilder häufig wackelig, aber unspezifisch – nicht einer bestimmten Zeit oder Takt zuzuordnen.

11.34 Korrekturen von Mark an Jojo und so weiter ...

11.36 Sylvain: Pauschal, wenn es so wowoeoeo macht, finde ich nicht sehr interessant. Mark: Das so ein bisschen reduzieren.

11.37 Sylvain: Ich bin noch nicht ganz sicher über die timing – die Streicher sind noch nicht da. Jojo: Wir machen einfach kleine Dynamik.

11.40 Sylvain: Ich kann die Fermata auch länger machen und wieder von nichts anfangen. Ich glaube es ist eine Frage von timing. Mark: Und die bis der Richtige, um das zu bestimmen. Sylvain: Johannes, Alles ist schon sehr gut, alles vom Bühnenchor mehr Projektionen. Aber mehr Konsonant – Projektion. Man kann ein bisschen mehr präzise machen. Wir sind schon eine bestimmte Niveau. Mark: Dankeschön Maestro.

11.41 Michael Acker: Dadurch, dass die jetzt ein Headset haben, ist das Geräusch vor dem Windrad – die müssten eigentlich noch ein zweites Mikrophon haben. Mark: Jedes mal aus dem Nichts kommend.

11.43 Mark: Wenn man irgendwo geprobt hat und hier landet, in dem Saal, das ist so ein Chaos.

Fortsetzung 12:12 Uhr

Sylvain und Jossi unterhalten sich über den 3. Teil. Sylvain gefällt nicht, dass die Musiker auf der Bühne das gleiche anhaben, wie im Orchestergraben. Man sieht nicht, dass es ein fast-food-Restaurant sein soll. Er schlägt vor, dass man Statisten einsetzen könnte. Jossi sagt, ja versteht er, du meinst, es sähe zu metaphysisch aus, das sagt ihm auch sein Gefühl.

12:15 Ich lasse Michael die noli me tangere Szene lesen.

12.16 Sylvain erklärt Mark auf Französisch, dass man nicht alles ad hoc fertig haben muss, von heute auf

gestern, sondern dass man sich die Zeit nehmen kann, zuzuhören, nachzudenken ... und man braucht nicht Entscheidungen zu schnell zu treffen. Die Komponisten haben mir da beigebracht. Man muss viel Geduld haben, ... es gibt die Stelle mit einem großen Atem – ich bin sehr zufrieden über das, was ich heute morgen gehört habe. Es gibt schon sooo viele Sachen, die großartig sind. Das beginnt als eine Art Magie. Du solltest langsam Stück für Stück glücklich sein über das, was du geschaffen hast. Mark: Ich bin sehr geehrt. S: Man hat das Gefühl, dass das ganze Haus Lust hat, das zu machen. Der Chor war großartig. So etwas kann man nur hier machen.

12.18 Sylvain mit Pianistin: Ich war sehr zufrieden mit dem Durchlauf, wie es klingt, Es ist schön, es ist einfach schön. P: Finde ich auch. S: Es gibt noch viel zu tun natürlich.

12.20 – 23 Jossi schaut sich die Krypta an – unglaublich wie schön sie das gemacht haben ... fünf vor halb – Abfahrt. Wollen wir mal sehen, wo uns das hinführt.

12.31 Jossi bespricht mit Sergio und Ass. Dass in der dritten Szene vielleicht Mitglieder des Chores mit Essen umhergehen, damit es konkreter wird. Weil er stirbt erst am Schluss – das müssen wir mal anfangen zu denken. Wir machen das morgen abend, mit Sofia und so weiter, dann können die das und so weiter

12.35 – 13.05 Durchlauf der 2. Szene – dazwischen über das Funkmikro Kommentare von Jossi (Sergio und Ass.) – das hatten wir nicht so abgesprochen – das sieht man vom 2ten Rang nicht ... sie sollte hinten herum gehen ... das Buch muss erst später kommen ... welcher Takt ist das ungefähr ... den Kuss müssen wir anders inszenieren, weil sie so den Dirigenten nicht

sehen kann ... dass die da so auf dem Boden liegen, ist ein Ausbruch aus der Realität von vorhin, das ist in dieser Form gewagt.

2014.02.12 16.30 Uhr Patrick Hahn & Cambreling
Gespräch Patrick Hahn – Sylvain Cambreling

C: Um diese Uhrzeit ja ... ok.

H: Aber die spielt gut ...

C: Ja, die kann gut spielen.

H: Sie kann gut spielen, das ist sehr hübsch. Es ist fast wie immer, fast wie sonst in deinem Büro, mit den Scheinwerfern und den Kameras – ganz privat.

U: Wir stehen zwar, aber wir laufen.

H: D.h. wir können anfangen.

0.6

H: Sylvain, zunächst möchte ich gerne fragen, wann hast du eigentlich die Musik von Mark Andre kennengelernt. Kannst du dich daran noch erinnern?

C: Ich kann nicht eine Datum geben, aber es war die Uraufführung in Donaueschingen von Modell dirigiert von Lothar Zagrosek, es hat mit Juilliard zu tun, es ist vielleicht 10 Jahre oder zwölf Jahren oder etwa so ich weiß nicht mehr. Und ich war absolut überzeugt, über – was könnte von diese Musik kommen, ich habe das Stück dann nach zwei Jahren oder drei Jahre später dirigiert mit der SWR Orchester in Paris Festival d'automne, und da habe ich wirklich Mark getroffen und danach wir haben gleichmäßig immer Kontakt gehabt. Und es ist – ich bewunder seine Musik schon lang, aber es ist mehr und mehr geheimnisvoll Verständnis angekommen.

1.9

H: Wie hat sich diese Musik denn in den Jahren seither verändert? Du hast sie ja verfolgt. Wie oder was hat dich damals fasziniert, als du sie zuerst gehört hast?

C: Da würde ich sagen, wie es war plötzlich für mich eine mögliche Weiterweg von die Musik von Lachenmann. Weil das war für mich und es bleibt für mich mit alle meine Bewunder für Helmut Lachenmann, ich hatte sehr lang gedacht, aber diese

Musik fang an mit Lachenmann und wird mit Lachenmann enden auch. Und mit die Musik von Mark, er hat etwas kapiert, was man könnte was man darf nehmen von diese Vokabular diese neuen Klangsvokabular machen, aber trotzdem nicht eine Lachenmann Musik damit machen wo etwas ganz anders – und das war für mich die große der große Punkt. Zusammen auch habe ich kapiert, was kommt nicht nur von Lachenmann, aber Girard Grisey. Die spektrale Musik. Und diese Mischung zwischen diesen spektrale Gedanken, was Lachenmann hat überhaupt nicht, und diese neue Vokabular und dazu diese Glaube diese mystische (sic!) Gedanken von Mark, wie was gibt es bei Messaien, es heißt, ich kann meine Glaube nützen für meine Inspiration oder meine Inspiration kommt von meine Glaube. Und ich kann und ich will das in meine Musik machen – und das geben an ein Publikum, was kann jemand sein.

3.8

H: Also du würdest auch sagen, Mark ist ein Komponist, der auch in seiner Brust zwei Herzen schlagen hat.

C: Oder drei ...

H: Oder drei ...

C: Aber er – aber das stimmt. Es gibt diese reine kühle Denker mit sehr strenge vielleicht zu strenge Gedanken, wie man muss das notieren und an die Seite der Mensch so fragil ist es – und mit diese Empfindungen, was er hat für die andere. Und seine Liebe für jeden, hn ... Engel, wir werden vielleicht über Engel sprechen, für ihn jeden kann ein Engel sein¹⁰, und er möchte hören, das Herz von jeden Engel – und in seine Musik das nicht illustrieren, diese Resonanz wirklich von jeden Herzensengel zu schreiben und dazu danach übertragen in alle Möglichkeit.

4.9

¹⁰ Das könnte auch ein Titel des Filmes sein – neben: Das Ringen um Gegenwart

H: In jeder Biographie von Mark liest und darauf legt er auch Wert, dass das dadrinnen steht, dass er die Musik der ars subtilior studiert hat. Und wenn man diese Partituren anschaut, dann ist das auch eine Ars subtilior, wenn man alleine anschaut, wieviele Balken, wie viele Bezeichnungen es über der Partitur gibt. Muss man diese Musik so aufschreiben, oder könnte man vielleicht auch einfacher aufschreiben?

5.3

C: Ah, das ist eine sehr komplexe Frage – ich habe keine einfache Antwort. Ja, ich würde sagen, vielleicht muss die Partitur so komponiert und so notiert, es heißt für die Dirigent eine wirklich sehr sehr schwierige Arbeit. Aber sollte vielleicht nicht auf die Noten von jedem Musiker alle diese Kleinigkeit diese Grundheit für jeden Ton eine Erklärung sein. Ganz pragmatisch würde ich sagen – man braucht für diese Musik zwei Partitur. Ein für der Dirigent, und eine andere Partitur, wo rein pragmatisch ist es wo man kann aus diese Partitur die Noten für die Musiker machen, wo es gibt viel weniger Information, nur so wenig wie möglich. Die Musiker sind beschäftigt mit das Spiel. Sie müssen schon sehr viel machen. Sie lesen das Augen reagiert, als was ist geschrieben, und plötzlich es kommt sofort Reflex in die Finger und die Lippen und den Bogen, und wenn man muss gleichzeitig mit die Laufen von die Partitur gucken, fünfkommafünf Bogendruck aber trotzdem ...tatat ... man braucht schon mindestens 10 Sekund für diese kleine Zeichen und trotzdem wir sind schon bei die Partitur. Es heißt, es sollte im Ideal sollte wirklich eine andere Partitur geschrieben für die Pragmatismus von die Musiker im Grabe. Es heißt nicht, es gibt Fehler, es gibt absolut keine Fehler in die Schreibung, und für der Dirigent eine seriöse Dirigent würde ich sagen, man muss das alles haben. Aber alles, was in die Partitur von Dirigent geschrieben, sollte nicht unbedingt in die Noten individuelle Noten

von jeden Musiker sein. Es heißt die Musiker in der Fall sollten wie normaler Weise vertrauen der Dirigent auch für die Erklärung.

7.8

H: Aber nochmal anders gefragt. Erzählt dieses Schriftbild auch schon etwas über die Musik, die er schreibt.

C: Ich bin nicht sicher. Ich bin nicht sicher. Es gibt Partitur, wo die Graphismus erzählt schon sehr viel. Ich werde sagen schon *Sacre du printemps* von Stravinsky, wenn man liest das, man spürt schon die Energie und die Eruption, und das stimmt. Was vielleicht kann man sehen auf die Partitur von Mark, die ruhige Stelle, wo es passiert gar nichts. Aber es gibt diese kanonisch Zellen, was gibt es auch nicht wenig, wo es gibt sehr viel extrem kleine Aktion – und für die Zuhörer, es ist nur tik tuk tik tt t – auf die Partitur es ist schwarz für 10 Seiten, weil es gibt alles in 32-stel geschrieben. Und im kanonisch es kommt da – und man kann sehen, es wird ein Kanon sein, aber man hat keinen, wenn man liest das. Wie reagiert das Augen – bluff bliff bluff – als Aggression. Und es ist überhaupt keine Rede von Musik. Es passiert tk tktkkt – aber in der Fall würde ich sagen, was ich lese, hat nichts zu tun, wie es was wir werden hören.

9.4

H: Mark spricht ja immer von den neuen Kategorien der Virtuosität, die er auch für die Musiker sucht. Was würdest du sagen zeichnet seine Art mit den Instrumenten gehen aus – umzugehen aus?

9.6

C: Ja, ich würde sagen was ich hatte am Anfang gesagt. Was kommt von Lachenmann, was ja – jeden Instrument kann eine weitere Entwicklung kriegen. Was Lachenmann – was Liszt hat gemacht für Piano am Anfang und danach Debussy und danach etc. – und das es geht bis Lachenmann, wo plötzlich es in Ende

von die 70er Jahren, wenn Lachenmann kommt, jeden Instrumentalisten hatten eine Gegenwart-Reaktion, ich was – ich habe so viel Jahren meine Instrumente geübt und jetzt ich sollte machen nichts von das, aber immer etwas anders. Bon. Das ist ein Punkt. Und jetzt es etabliert. Diese Vokabular von Lachenmann ist in Musikhochschule integriert, man lernt das, und plötzlich hat jeden Instrument von Flöte große Trommel etwas neu zu lernen. Mark geht noch ein bisschen weiter. Und es ist es könnte manchmal in Diskussion mit Orchestermusiker, für oh, wir können schon wir haben schon Lachenmann vor 25 Jahren gemacht. Aber es ist nicht Lachenmann, es ist wieder etwas anders. Es ist Lachenmann plus. Und diese Schritt ist immer schwer. Für eine junge Musiker für eine Musiker von 25 Jahren 30 Jahren alten, ist ok. Ich bin noch bereit, für ältere Leute sie haben schon viel neu gelernt, und man fragt noch weiter, das ist nicht genug, es gibt noch diese Möglichkeit und diese Möglichkeit etc. – das ist Vokabular. Dazu es ist nicht nur das Vokabular, aber warum, wozu diese neue Vokabular. Wozu diese neue Klänge, und für das es nichts zu tun mit die Technik, es hat nichts zu tun mit die ältere oder Edukation, das hat nur zu tun mit Mensch zu Menschen. Die Musiker von Mark versucht zu erzählen, das was so intim in jedem Körper. Die Physich (sic) die psysiche Reaktion von einem Ton und von kein Ton, aber Atmen oder am Grenze von Ton und Geräusch, und es kommt von Körper und es sollte direkt zum Körper gehen. Und das ist eine total andere Gedanken für einen Musiker. Ein Musiker sie Musiker gegen 20 Jahren oder 15 Jahren oder 10 Jahren in Musikhochschule für eine schöne Klang zu machen und zu produzieren und sie müssen das und es braucht sehr viel Jahren – aber im Plus von das, man wird sagen, jetzt machen wir diese wunderbare Ausdruck aber bitteschön ohne Ton. Natürlich es ist

plötzlich etwas ganz anderes. Wenn man kann diese Schritt machen, und verstehen, die Musik ist nicht gemacht nur mit Tönen, aber mit Klang, wenn es ist das akzeptiert, da gibt es keine Grenze, und da man kann noch 20 Jahre weiter etwas entwickeln.

13.4

H: Das ist ein Paradox auf das ich kurz eingehen wollte, weil du hast schon angedeutet, die ist sehr körperlich, in dem, was man empfindet, wenn man das hört, aber andererseits, Lachenmann, wo es ja gerade auch um den Widerstand geht, ihm ging es ja geradezu immer darum, die Energien zu zeigen, die dazu führen, dass ein Ton entsteht, oder hervorgebracht werden muss. Bei Mark habe ich ganz oft das Gefühl, dass er eigentlich den Körper von den Instrumenten wegnimmt, und dann aber doch etwas Körperliches erzeugt. Ist das nicht paradox?

14.0

C: Ne, ich glaube, dass das ein ist ein Materialist als die andere. Bei Lachenmann, es ist die Spiritualisation von die matière, und bei Mark es ist der Materialismus

...

H: Die Materialisation ... des Spirituellen.

C: Für das es ist natürlich zwei nicht umgekehrt, aber doch parallele Wege. Und ich glaube Helmut bewundert Mark auch in seinem Weg. Auch mit dieser Radikalismus. Und heute was sollte die heutige Musik sein, alles. Heutige Musik es ist alles es ist Pop, es technomäßig, es ist alles, aber was möglich gibt es für die für bestimmte Ausdruck oder eine bestimmte Transponierung von Ideen. Was sollte da haben wir in mit Mark eine sehr radikale Weg, wo es ist von Seele zum Seele mit so minimale Geräusche und Ton als möglich. Es heißt, ich möchte keine Theorie dazu machen. Aber es ist vielleicht ist das Ideal von Mark Telepathie, Klangtelepathie, wo es kommt von eine Gehirn zum anderen Hirn mit so wenig matière als

möglich. Bei Lachenmann es ist umgekehrt. Es gibt die Material und diese Material ist wunderbar – wir müssen alles nützen, bis die letzte kleine Möglichkeit von diese matière – aber es eine total andere Weg. Ich liebe beiden, ich werden keinen es kein Gerichte jetzt. Es ist nur zwei total verschiedene Gedanken, verschiedene Weg, in die Ausdruck, musikalische Ausdruck und dazu wir sind jetzt, das Stück, es sollte theatralisch sein. Es heißt, es muss von Körper gemacht zu andere Körper und mit Trost, dass die Worten Augenzeuge Ohrenzeuge Theater – wir sind Augenzeuge, aber er möchte gern, die Ohrenzeuge am erste Plan zu machen. Ja, das ...

16.8

H: Da sind wir wieder bei Nono – bei der tragedia dell ascolta – bei der Tragödie des Hörens. Für die Instrumentalisten ist das glaube ich fast noch ein bisschen einfacher, dieser Weg zur Schwelle der Geräusch der Tonproduktion zu gehen, für einen Sänger ist das glaube ich noch etwas ganz anderes. Wie würdest du seine Stimmbehandlung beschreiben? Was zeichnet die aus?

17.2

C: Die Sänger funktioniert mit Stimmbanden. Aber Stimmbanden funktioniert nur durch Luft. Atem. Und bei Mark er trennt das. Es gibt Töne – Vibration von den Stimmbändern. Und es gibt nur was man kann nur Atem zu machen. Mit Atemluft. Aus und ein. Und diese Zwischen, diese Flüstern – was kommt, es ist schon Stimmbänder, trotzdem es funktioniert nur mit Luft. Und für ein Sänger, das ist wie für viele Musiker mein Gott ich habe 20 Jahre meine Stimmbänder edukiert, reduziert für diese Töne zu machen, und jetzt ich sollte das paralisieren, es sollte keine Bewegung und nur freie Luft lassen, es ist schwer. Und diese Mischung und die Flexibilität von einem zum anderen zu gehen, es ist sicher sicher nicht einfach. Und ich

würde wirklich glauben, es ist keine Zukunft für die Sänger. Man kann diese Material ich werde das sagen, es ist ein Material mehr, aber mit Luft nur mit Luft zu agieren oder zu flüstern, es natürlich keine Zukunft für die Sänger. Gesang muss doch die Stimmbänder agieren. Und dafür sind für ein theatralisch wunderbar Effekt, man kann das nützen als Klangmaterial für eine bestimmte besonderes Ausdruck zu übertragen. Aber es ist keine Zukunft für die Sänger. Sicher nicht.

19.2

H: Welche neue Ausdruckskategorien entstehen dann dadurch, durch dieses neue Material.

C: Ja, es ist noch eine neue Parameter, das ist die Elektronik, oder die Verstärkung durch Elektrizität und dieser. Das ist natürlich für die heutige Musik eine große große sehr wichtige Parameter. Auch in die andere Stil von Musique techno oder Pop etc. – es ist alles elektrisch. Und ohne Mikrophon können diese andere Musikart gar nicht existieren. Es geht nur durch diese Verstärkung, nicht nur Verstärkung, aber besondere Farbe, das gibt diese Mikrophonierung. Und für das natürlich – alles was kommt von Grenze von Gesang, boca chiusa, Singen mit geschlossenem Mund, ohne das mit Mikrophon man kann das natürlich sehr gut, das kann sehr schön, weil wenn wir mal ohne Mikrophon es kommt nicht durch. Aber dieser besondere Klang, das ist gut. Was geflüstert ist, etc. – diese Elektrizität, diese Mikrophonierung, diese Verstärkung, das ist etwas gut für das richtige Singen, Opernsingen, würde ich sagen, die Stimmen sind formiert für laut zu können ohne Mikrophon. Und dann plötzlich kommt ein Mikrophon davor, es ist häßlich, es ist furchtbar. Es heißt, man sollte das wirklich trennen. Das Gesang Operngesang wirklich Stimme Edukation ohne Mikrophon, das trennen total von was kann diese Mikrophon geben für alles Möglichkeit nicht nochmal Gesang normal. Es ist

normal, was normal ist. Aber diese Operngesang, das ist etwas sollte in solche Haus es geht durch – wenn junge Leute kommen in Opern, wenn sie waren nicht in Oper, ohne Mikrophon, wie kann man so laut machen, ohne Mikrophon - es hat natürlich mit die Haus zu tun, aber es hat die Technik zu tun. Und diese Technik mit Mikrophon funktioniert endlich nicht, man muss das trennen, und das ist auch in eine solche Produktion in welchem Moment brauchen wir nicht brauchen wir wollen wir die Änderung von Stimmen etc. – was bringt es, wir sind immer entwickelt. Man weiß nicht, welche Zukunft hat diese Musik, ich weiß nicht.

21.9

H: Aber ich sehe eigentlich keinen großen Unterschied zu Rossini. Es gibt rezitativische Passagen, wo die gesprochene Sprache im Vordergrund steht, es gibt dann Passagen zum Beispiel in der zweiten Situation, wo sich die Musik nach ihren eigenen Gesetzen fortzeugt. Das ist doch fast wie in einem Ensemble bei Rossini, oder das dacapo in einer Arie, Stichwort Arie: so etwas wie der Schluss vom dritten Teil, wenn Maria sich unbegleitet bis zum dreigestrichenen E hinauf schraubt, ist das nicht einfach eine neue andere Form von Arie.

22.5

C: Ne, ne – ich würde das nicht sagen. Weil es so rein instrumental in der Fall, es kommt ein Text, es kommt keine richtige Eindruck es ist nur wieder noch Klang. Und eine Aria hat doch eine andere Funktion. Eine Aria bei gute Komponiste es ist eine Stop in die Aktion – wo plötzlich wir sind mit eine Person und man muss für eine Minut zwei vier Minuten die Eindruck die Stimmung von diese Person nur was passiert in unsere Gehirn drei Sekund wird drei Minut

exponiert. Das ist nicht der Fall da.¹¹ Wir bleiben noch mal in diese Idee von Mark. Was wenn welche Ausdruck hat jeden Klang. Und diese – es ist natürlich Einsamkeit. Das stimmt – plötzlich wir sind die Maria allein, wir hören nur die Töne von Maria, ist es sein Körper, ist es seine Seele, ist es unsere Körper als Resonanz von seine Seele, es ist mehr – aber es nicht wie eine Aria, wo plötzlich die Story endet, und sie da – ICH LIEBE IHN und das wird vier Minuten dauern. Es ist etwa anders. Und über Rossini – Rossini-Ensembles und das. Wir können nicht vergleichen. Rossini war nicht in so großen Räumen gespielt. Wir sind jetzt man hat solche Haus gebaut Anfang 20tes Jahrhundert für eine große Publikum und wir spielen drin alle Musik. Die Musik von die Barock, es war gedacht für 300 Leute. Und Musik von Mark Andre, wo es ist fast zu groß auch. Und die Musik von Verdi, Wagner und das ist perfekt. Es heißt, es muss immer eine Adaptierung und nicht denken, was funktioniert hier sollte perfekt funktioniert für alle Repertoire oder was klingt gut, hier, es ist für jeden Haus. Nein. Es ist viel komplexer als das. Und was schön ist, es ist wenn die Treffung zwischen die Publikum in diese Raum, was passiert im Grabe und auf der Bühne, das sollte ein Kosmos oder ein Mikrokosmos werden. Und alle drin diese Atom diese Protonen, diese alles das sollte zusammen für vielleicht eine neues Klang.

25.6

H: Du hast gerade das Thema Text angesprochen. In welchem Verhältnis stehen für dich Text und Musik in diesem Stück, welche Wechselwirkungen gibt es dazwischen.

C: Ho, das ist noch eine schwierige Frage. Was wird – was ist für mich was ist für uns, wenn du – du bist schon für Jahre beschäftigt mit dieser Stück, für ich,

¹¹ Schon eigenartig – wenn man ihm hier so hört, könnte man denken, er hielte von Mark Andre's Oper gar nichts – jedenfalls nicht als Oper im traditionellen Sinn.

ich muss sagen, ich habe sehr lang erwarten bevor wirklich der Text sehr deutlich zu lesen, weil ich wollte wissen, was kommt als Musik für das. Nicht für mich schon mir ich könnte mir nicht vorschlagen was wäre und ich wollte nicht. Ich wollte nicht. Jetzt wir haben es gibt der Text, man direkt von Worten was wird deutlich verständlich sein – zu hören, was bleibt kaschiert, was ist im Hintergrund. Und was nicht gesagt oder geschrieben ist, aber das ist doch, was das Stück erzählt. Was ja – ich weiß nicht ganz genau, was kann – ich glaube die Ereignis für die Zuschauer Zuhörer es ist eine tragedia di ascolto – was kommt von was man hört. Was wird für mich persönlich sein. Wie mein Körper reagiert, oder nicht reagiert, langweil oder nein, ich will das nicht. Oder mit Gefühl oder Ruhe, zum Beispiel in vierte Situation – es ist diese ganze Ruhe. Es gibt Momente in die zweite Situation, das ist anders, es ist mehr gewaltig, aber gewaltig ist es nicht wirklich nie. Aber diese Moment von Ruhe und Unruhe, so – trotzdem was kann was wird es richtige Ereignis von diese Musik. Ich weiß nicht. Ich möchte gern eine – ich erinnere mich, ich werde mit Messiaen wieder sprechen, es kommt gleichmäßig wieder bei mir. Wenn Messiaen hat akzeptiert endlich eine Oper zu komponieren, er hat sofort gesagt, es wird keine Oper sein. Es wird keine Liebengeschichte sein, er wollte machen was er hat in alle anderen Stücke gemacht, es heißt, seine Glaube – er wollte überzeugen seine Zuhörer über die Möglichkeit von die Transzendenz. Und er hat das erreicht. Er hat das wirklich gut gemacht. Und weil mit seine Oper ich war ich habe die Uraufführung gehört, in 82 und habe ich meinen Eindruck, wunderbare Stück, wunderbare Musik, kein Theater, absolut kein Theater. Und es hat erwartet 10 Jahre bevor man hat endlich eine mögliche Lösung das war in Salzburg mit Peter Sellars und inzwischen es gibt viele Produktionen und St. Francois

d'Assise von Messiaen ist geworden eine mögliche Theaterstück, wo das die Story ist überhaupt nicht eine Geschichte über die Person. Es ist nur für jeden Zuhörer eine Story die Entwicklung von die Seele von Francois d'Assise. Und wir sind jetzt in eine Stück mit Johannes Reuchlin, was für eine Story ist es. Es ist gekoppelt natürlich weil Reuchlin und diese komplexe Kabbala diese Studien von Kabbala, die Bedeutung von jeden Ziffer, jeden Worten, jeden Silben etc. – aber trotzdem er hat etwas, und das ist wirklich das toll in diese Libretto, er hat auch diese Geschichte diese Transplantation von eine Herz. Alors wir sind in das Stück gleich zwischen zwei Möglichkeit von Verständnis, eine ist diese Esoterismus von die Kabbala und andere ist reine physiologisch, wie funktioniert ein Herz, wenn es ist nicht mein Herz. Und die Identität, was es kommt, Reuchlin – wer ist Reuchlin. Er kommt von die 16te Jahrhundert und heute er weiß nicht mehr wer er ist, weil er hat eine andere Herz. Und wenn man hört, wer sind sie? – hat er für jeden Zuhörer: Wer bin ich? Wer bin ich? – Und die Reaktion von mein Körper über diese Grund grund grund grundsätzliche metaphysische Frage, wer bin ich – und auch: wer mein Körper ist – und wer es was wäre, wenn ich hätte eine anderes Herz, das ist etwas ganz besonderes, das hat noch nicht existiert in eine Oper. Wird diese Oper eine reale theatrale Stück. Theaterstücke. Und für eine große Zukunft. Vielleicht – St. Francois d'Assise war überhaupt nicht so gedacht und plötzlich es ist doch geworden. Ich glaube auf jeden Fall für uns, wir kreieren wir versuchen das, zu machen, es ist für uns eine sehr sehr große ja Experiment. Und für die Zuschauer Zuhörer, es wird auf jeden Fall, man kann vielleicht das hassen oder nicht, aber man wird das nicht vergessen.

32.3

H: Glaubst du die Form wird tragen? Oder gibt es Momente wo du Sorgen hast, dass es kippen könnte.

C: Ne, ich vertraue die Form. Am Moment wo wir sind von die Probearbeit, ich glaube, die Form es kann sein. Es gibt nur pragmatische Fragen, brauchen wir so viel Technik, so viel Material für einfach Musik zu machen. Das ist eine Frage. Aber diese Frage können wir nur, es gibt keine Beantwortung. Keine Antwort. Es ist nur, machen wir. Danach hat das eine Zukunft. Ich weiß nicht. Die Form in sich ja – es ist natürlich, es gibt auch sehr materialiste Problem. Es ist groß –wie kann man verschiedene Töne – die Fragilität, was ist besonderes Parameter von diese Musik, diese Fragilität, diese Kleinigkeit. Müssen unbedingt wir vergrößer, weil wir haben eine große Raum. Und da es ist Gefahr. Am welche Moment ist es nicht mehr hörbar für die Zuschauer. Aber welche Moment es ist so klein, man kann nicht hören. Das ist – das könnte das könnte ein Problem werden. Aber diese Fragilität und diese Challenge, es ist ein Teil von diese Aventure. Ja, das sind drin ...

34.2

H: Das sind die Zwischenräume, die Mark sucht vermutlich.

C: Ja, ja – aber auch Mark macht selbst ist nicht total sicher ob er hat eine Antwort gekriegen. Ok. Das ist so. Aber diese Fragilität, das ist vielleicht dass man muss erinnern, ich habe es ganz fragil wunderbar erlebt.

34.6

H: Der Intendant hat mir gerade hinter deinem Rücken einen Time Out Zeichen gegeben. Ich werde deswegen alle die Fragen nicht mehr stellen, die mir noch auf den Lippen brennen. Vielen Dank.

C: Bis nächste Mal.

U: Danke auch ...

2014.02.13 10.00 Uhr 01

2014.02.13 10.00 Uhr Probe 1. Teil

Die Choristen beim Abholen der Bogen, großes Volksgemurmel, schwäbisch ...

Ich hab ein schwarzes Kostüm genauso wie du armenische Christin. Ich suche einen der halb aufgeschnitten ist – hier ist einer – ehrlich – ja super ... habe ich zu viel geschumpfe ... ok. jetzt passt es ...

10.07

Jossi – Guten morgen, wir machen erst einmal die Probe musikalisch, damit sie nachher szenisch gut wird. Sie können sich da vorne setzen – und auf die Stühle ...

4 tanzende Asiatinnen auf der P200

Einer der Chorvorstände (glaube ich): So schwere Stücke soll man hier nicht spielen. Was ist das Schwere daran? Naja, wenn er nicht so viele Taktwechsel komponiert hätte, dann hätte man das ganze auch auswendig lernen können eventuell. Und für euch ist es ja der totale Horror (bezieht sich auf einen Techniker) Sag mal. Warum braucht man so viele Bildschirme. Naja, jeder muss die Taktzahlen ablesen können, um überhaupt zu wissen, wo wir sind. Und den dirigenten muss man auch sehen. Das ist bei dieser Art von Musik unabdingbar. Es klingt alles sehr ähnlich. Und man kann einfach sich sonst nicht mehr orientieren. Es gibt kaum charakteristische Stellen, wo man sich wiederfindet. Das ist wirklich problematisch. Wenn man noch schlechter Augen hat, dann ist es noch schlimmer. U: Am Ende bekommt man ein Gefühl dafür, oder wie geht das? S: An sich schon, ich finde halt, das Haus ist halt zu groß für das Stück, das Kammertheater wäre geeigneter, weil wir haben allein

hier oben die Lüfter der Scheinwerfer werden wahrscheinlich einen Großteil unserer leisen Aktionen einfach übertönen, vieles kommt im Zuschauerraum nicht an. Und am Schluss wird es darauf hinauslaufen, dass sowieso alles verstärkt werden soll, die Tonabteilung ist sowieso schon überlastet, also in deren Haut möchte ich auch nicht stecken. Weil wir haben jetzt im vierten Teil die Soloquartette, die werden verstärkt, die werden im Raum postiert, also so akustisch auch postiert, das wandert auch zum Teil, nur unsere Aktionen sind bis jetzt noch unverstärkt, und das wird aber sicher nicht so bleiben, sobald das Orchester mit dazu kommt, und eben die Lüftung, dann eben Geräusche im Zuschauerraum, dann unsere Inspizientin an der Seite, wenn sie um Ruhe bittet, und alles – das wird alles übertönen von den subtilen Aktionen, die wir hier haben, das sind ja Sachen, die sind so leise, das kann man überhaupt nicht mehr hören (streicht mit seinem Bogen über den Plastikbecher), weil selbst wenn es ganz still ist, ist hier ein Grundgeräusch, da kommen wir nicht drüber. Aber wir versuchen es einmal. U: (Meine Frage nicht zu verstehen) S: So ist es, das habe ich ihm zwar schon mal gesagt, aber er meinte, wir machen sowieso nur Texturen, hier auf der Bühne, also es ist wahrscheinlich eher nur ein gefühltes Geräusch, - und ich nehme es mal an ... wir versuchen es. U: Danke. S: Viel Glück-

10.10

Johannes: Hallo, Gast: darf ich mal schauen, was du da hinter der Bühne machst ... Johannes: Ja, ja genau. Das ist gut. Ja, natürlich, klar. Super, da bin ich froh, dass du das mal machst, weil vor allem bei dem GOs wäre das wichtig. Genau. Wir haben dann nur einen Seitenbühnendirektanten, dann am Abend, zumindestens für diesen Akt, manche haben ja gesagt,

jetzt für den vierten Teil ja, da brauchen wir gar niemanden an der Seite, Aber ich glaube, das ist nicht gut, ich glaube wir sollten auf jeden Fall da zu zweit stehen und weil man kann immer noch was da noch immer nicht gelöst ist, vom Bühnenchor, das sind diese einheitlichen Crescendi, und decrescendi – die gucken zwar in die Noten, aber dann sind die so orientiert an den Taktzahlen, dass sie das halt irgendwie vergessen. Und das glaube ich kann man ganz gut beeinflussen. Ich glaube ich setze mich mal hinter ihm (Sylvain)

10.18

Zweiter Anfang schöner – wieder von ganz vorne ...

10.22

Schöne Stelle ... Bilder wackeln mal nicht. ...

10.23

Johannes: Deutlicher Crescendo und Decrescendo hören.

10.34 Ende des musikalischen Durchlaufs ... Sylvain:

Ja, gut. Johannes: Ja, ich habe zwei Stellen. Meine Damen und Herren, nur zwei kleine Stelle, es ist ... nimm das. Sehr gut haben sie es gemacht, nochmal diesen Akkord in 336, das hat sich noch nicht durchgesetzt, da fangen wir einfach immer noch zu laut an. Der ist sehr lang und das Crescendo soll sich wirklich durchsetzen. Bitte da wirklich bei Null anfangen, Und sparen am Anfang mit dem Decrescendo, mit dem Crescendo, Und der Folgeakkord, das ist der in 343 dort wirklich mit dem Akkord im Orchester aufhören. Man hört immer noch ein Baß, und einen Alt, der dort überhängt. Also richtig abschneiden dort bitte. Danke ...

Sylvain: Christoph (Grund) für einen ersten Durchlauf ohne eine Präparierung mit mir das war wirklich ...

das ist interessant nicht wahr, klanglich musikalisch ...
Es ist eine Introduction für das Stück. Das ist auch gut.

10.36

Ansprache Jossi – Zettel ganz oben: Bogen: teil des Körpers – wichtiger Gedanke und Ausdruck der Glückseligkeit (allerdings sehe ich kein Gesicht, das ihm zuhört, es scheint eine Art Reserviertheit vorzuherrschen, die dann im Spiel allerdings nicht dabei ist, also hat doch jeder zugehört) Das andere, was wichtig ist, dass sie wirklich den ganzen Körper sprechen lassen, auch wenn es nicht so extrem ist, wie wir das ganz am Anfang mal gesagt haben dass es nicht nur um die Köpfe geht, sondern dass man auch den ganzen Körper spürt. Mit all diesen Haltungen. Wenn wir das jetzt machen, dann sollten wir das gleich auch mal mit dem Auftritt proben. Wie sie reinkommen. ... damit da keine Missverständnisse entstehen, das letzte mal, wie ich das gesagt habe das ist kurz vor Beginn der Aufführung. Wenn das Orchester stimmt ... Das ist immer genau dann, wenn der Dirigent reinkommt, dann kommen sie rein in diese Positionen, ganz ruhig, dann wird es dunkel, wenn sie stehen, und dann geht es los. Das sollten wir jetzt mal ausprobieren. (Noch ansage die Bögen betreffend) ...

10.41

Jossi: Sie kommen rein, wie sie nachher auch ungefähr stehen, das müssen wir jetzt ausprobieren. Die Tür wird aufgemacht von Herr Schwestow, die Stewardessen, die kommen da hinten rein, und gehen an ihre Plätze, von der Seite, und Herr Metzner kommt von hinter der Wand. So – da lang. Ok. Das probieren wir jetzt mal.

10.42

Es kam noch die Frage auf, in welcher Haltung reinkommen. Erst mal einfach leise reinkommen, das während des Stimmens keine Nebengeräusche entstehen, und langsam – aber nicht so langsam, wie sie dann zur Passkontrolle gehen. Einfach ganz langsam hintereinander als Gruppe in diesen zweier oder Mehrfachkolonnen, wir probieren das jetzt aus. So leise wie es geht, aber nicht auf Zehenspitzen.

10.45

Schöne Szene einfach nur mit Volksgemurmel im Chor vor dem Auftritt.

Durchsage Beamtinnen treten auf – Uli, jetzt bitte nicht – wir haben ein ganz wichtige Probe ... nun ja, kann ich halt nicht durch die Glasscheibe der Beamtin filmen, nicht ihre Stempelaktionen – nicht ihr: Ihr Name ... Was soll man machen ...

Chor tritt auf ... die Bögen sollte man noch nicht sehen ...

...

10.48

Es wird dunkel, sagt Jossi, das Licht geht aus – das Licht geht wieder an, es ist Spiellicht auf der Bühne, das ist das Zeichen für ...

Musik beginnt ... ich habe die Beamtin (die leider nicht spricht im Bild – und man sieht, wie sie stempelt) – man hört deutlich Ihr Name? ...

11.00 Besonders schöne Bilder ... auch wenn es mitten drin ist – und nicht besonders lang ...

11.04 Sicht aus der Kammer des Souffleurs – schön, dass er tatsächlich vorspricht (verständlich) und dann spricht Andre ihm nach – auch wenn man ihn leider auf der Bühne nicht sieht.

11.05

Kurzes Gespräch mit einer Choristin:

U: Das geht doch über einen normalen Chorgesang weit hinaus.

S: Ja, natürlich.

U: Fühlen sie sich wohl dabei, oder sehen sie es sportlich.

S: Beides. Ich sehe es sportlich und wir haben natürlich auch eine große Erfahrung in solchen Sachen. Wir haben so etwas viel gemacht, dennoch ist man immer wieder überrascht, wie einen technische Dinge, technische Angelegenheiten einen dann doch beschäftigen. Zählen, streichen ... alles gleichzeitig und so – das ist schon eine Herausforderung.

11.08 Ansprache Jossi Kritik am Chor

Ok. Vielen Dank, das war wieder ein ganz großer Schritt. Muss man sagen, es war toll wie sie das gemacht haben. Richtig beeindruckend. Die Kontemplation, die das hat, die Haltungen, die sie entwickeln, die das gemeinsame gegenseitige Zuhören Wahrnehmen dessen, was passiert, wenn sie den Johannes Reuchlin da drinnen wahrnehmen, wie sie lächeln, fast alle, mittlerweile, es gibt nur ein paar wenige, die das nicht über die Lippen kriegen, aber fast alle. Es ist ganz toll, es ist beeindruckend, es ist großartig. Ich sage jetzt noch ein paar formale inhaltliche Punkte, Die sie sich aber bitte merken mögen, dann wird Johannes Knecht noch ein paar musikalische Bemerkungen machen, und dann gehen wir schon in die Pause, wir machen das nicht noch einmal. Weil wenn wir diese Konzentration halten, sie sich so hineinlegen in dieser Fokussiertheit, dann wird sich das von mal zu mal noch mehr steigern. Intensivieren.

Sylvain: Ich möchte nur sagen, ich bin wirklich sehr zufrieden. Bravo – wirklich, sie nehmen Risiko, diese Crescendi und das mit schönem Ton, die Intonation ist gut, ja, ich bin sehr zufrieden.

Johannes: Das kann man ja auch mal sagen
(allgemeines Lachen)¹²

J: So, auch, was sie jetzt zum ersten Mal gemacht haben, der Auftritt, das war sehr gut, die Bögen vielleicht noch nicht sichtbar, das ist ja nicht schwer. Und dass man die Bögen vielleicht in die Haltung bringt, es ist ja zunächst dunkel und dann etwa zwei Sekunden und dann kommt Spiellicht rein. Mit dem Reinkommen von Spiellicht kommen dann die Bögen in Position als ganz organischen Vorgang. Schön wäre auch, wenn dieser Auftritt, wenn das noch ein bisschen unregelmäßiger ist, dass da ab und zu was nachher nicht mehr sein soll ein paar größere Lücken sind, nicht so aufeinander oder dichter aufeinander, also das sie da noch ... aber es war nicht schlecht. Dass es noch normaler ist, dass wir noch nicht alles vorwegnehmen, was dann passiert. Die Dichte dessen, wie sie dann da stehen und die Langsamkeit davon. Ich würde auch sagen, dein Vorschlag, dass du von Anfang an da sitzt, eingeschlafen oder weil du vom Flieger davor noch sitzen gelassen wurdest, das ist gut. Das können wir ja mal diskutieren. Dann noch einmal etwas für alle, wenn sie die Stimme von dem Reuchlin zum ersten Mal hören, diese Sätze, dann ist er in ihnen drin. Wir draußen können ihn noch gar nicht spotten. Wir wissen nicht, wo er ist, übt für uns auch, die Wahrnehmung, wo kommt das her, wer spricht hier, wo steht der, über allen Sätzen, die ihr habt, dann fokussieren wir uns auf die Sprache noch mal ganz anders. Herr Werger, so grimmig, wie sie jetzt gucken, so haben sie auch auf der Bühne geguckt, nein versuchen sie zu lächeln.
S: Aber das mache ich doch.

¹² Wirklich schöner Moment.

J: Nein, das geht dann immer wieder weg. Nein, wirklich strahlen.

S: Das ist der Versuch.

J: Ja, das ist der Versuch. Auch Herr Kiem – wo ist Herr Kiem, auch wenn das geht – ganz exakt. Was sehr schön war, all die die im Verlauf dann Andre angesprochen hat, die sich umgedreht umgewandt haben, wie er weiter vor kam und auch Augenpaare gesucht hat, um seine Fragen zu stellen, seine Geschichte zu erzählen, sie haben immer zurückgelächelt, und das ist ganz wichtig, sie haben immer versucht zu verstehen, ihm Kraft zu geben, das war sehr schön. Dann noch so Kleinigkeiten, Herr (unverständlich) – ein bisschen früher nach oben schauen. Dann Beamtinnen sage ich nachher noch zwei Sätze. Dann bei dem Satz: Warum weinst du?

11.14

Wenn es geht für alle: Noch mehr lächeln. Mit dem Satz, vor allem dann danach. Jetzt, das war ziemlich gut, wie sie vorangegangen sind, ... ich muss zur Erstposition noch etwas sagen, das habe ich vergessen. Man müsste denken, die Schlange ist noch lange da draußen. Es wäre gut, wenn es in der Tür ein bisschen mehr pulken würde. Es fehlen jetzt auch einige – es kann nur sein, dass es immer wieder vorkommt, deswegen achten sie darauf. Wenn sie daran, wenn sie daran gehen, das war alles sehr gut. Wichtig ist, dass die Hintersten, heute war das Frau Friederich Herr Winter ... da wäre wichtig, dass es keine Lücke gibt, zum Vordermann, sondern dass man da wirklich so anstößt (macht es vor). Oder so mit dem Bogen. Dass ist das, was die Bewegung bewirkt. Da darf es eigentlich keine Lücken geben, nach der anderen – da wäre es gerade gut, aber von hinten wäre es wichtig. Dann Herr Schesko ist wo? Ah da – die ganze Zeit weniger bequem anlehnen, als einfach in der Ecke stehen. Und nicht so viel bewegen. Wenn es geht –

und dann, wenn sie nach vorne kommen, das war alles gut, können sie beim nach-vorne-Kommen noch aufhören zu streichen. Müssen sie nicht mehr. Weil da sind fast alle schon weg. Im Vorkommen können sie aufhören und dann können sie – und dann haben sie Freiheit für die Tür. Sie zu schließen. Herr Metzner auch – wo? –

Hier

Ah, hier ... da auch nicht mehr weiter streichen. Wenn die Kollegen weg ... sie dürfen noch ein bisschen weiter machen. Darüber reden wir dann noch, wenn wir in die neue Situation gehen.

Sylvain: Es ist sowieso im Orchester weiter auch. Ich werde – die Streicher machen weiter das ... wenn ich sehe, sie machen nicht mehr, werde ich auch aufhören. ... Dann ist für außer diejenigen, die auf dem Probenplan stehen, ist die szenische Probe jetzt zu Ende,

11.18

Johannes Knecht: Ich habe ein paar wenige Kritikpunkte noch und dann wäre es für diejenigen, die schon wissen, dass es weiter geht,

J: (zählt die Namen auf ,,)

Johannes: ansonsten würden nur noch die Vokalensembles um Viertel vor 12 sich im Chorsaal versammeln, und bitte bringen sie die Windräder mit.

S: Wir haben keins.

Johannes: Wir gucken mal im Büro, da gibt es wahrscheinlich ... ach so, ne, dann brauchst du es auch nicht mitzubringen. Nenene – stopp – jetzt noch die Kritikpunkte, die sind für alle noch – wunderbar funktioniert, wirklich, das ist ein Kompliment, was ihr da memoriert habt, ab Takt 15 die Stelle ist immer noch die Tendenz, dass es eilt, und vor allem ist es die Mehrheit von den Männerstimmen, die sich ausklinken, also um so instabiler wird es leider, gerade am Ende, wo nur noch Alt und Soprane da sind, da ist

es sehr stark vorhin gerade gewesen, wenn sie da bitte die Damen vor allem guten Kontakt zu halten zum Sylvain Cambreling, dass es wirklich zusammen bleibt. Dann ein Bitte – ah ne, das ist der nächste Einsatz, 35, da hatten wir gesagt kurz, diese kleinen S-Partikel, da sind immer noch, das machen jetzt viele, das sind 95 Prozent, aber gerade bei S reicht es, wenn es nur zwei oder drei im Chor ein langes S machen, dann ist es dann setzt sich das durch. Also da bitte noch mal in sich gehen, und dran denken, (macht es vor) länger darf das nicht sein.

11.20

Sylvain: Warum weinst du (überartikulierte) das muss mehr deutlicher ...

Johannes: Die Damen mit dem Text: Warum weinst du ... brauchen mehr Konsonanten.

Syl: Mehr Projektion. Mehr Projektion.

Johannes. Dann wünscht sich der Mark Andre beim ersten Einsatz, beim ersten Einsatz mit Tönen diese gesummte Stelle, diese A E – genau ... die ist zu schnell präsent. Da wirklich aus dem Nichts kommen und viel langsamer den Klang dort entwickeln. Dann diese lange Stelle, wo die Namen aufgezählt werden, sie wissen, was ich meine, wo es immer nur Aufstrich Abstrich, da ist es wirklich ganz ganz wichtig, dass man dieses crescendo decrescendo hört, das war vorhin bei den musikalischen Proben sehr gut, aber auch erst, nachdem ich es eingefordert hatte, und jetzt habe ich es auch reingerufen, das kann ich dann nicht machen, ich zeige das aber an. Es ist wichtig. Man muss einfach an dieser Stelle ..

S: Was dabei herauskommt, wenn man nicht auf ihn guckt.

Sylvain: Es wird gleichzeitig mit Orchestermusiker gemacht. Das heißt, man braucht nicht sehr viel Volumen. Es kann diskret sein.

Johannes: Und dann habe ich eigentlich nur noch eine Sache und zwar, ich hatte das schon mal angesagt, dass immer, wenn es SSS – lange S-Laute gibt, die sind sehr explosiv – und oft sind gemischt mit hhhhh oder chchchch ... und dann ist alle die die S machen, müssen sehr sehr viel vorsichtiger agieren, das ist wahnsinnig präsent, das macht alles – das überlagert eigentlich alles. Das heißt, wenn sie ein S haben, ein langes S, dann nur die Hälfte geben, von dem, was sie bis jetzt gegeben haben. Viel vorsichtiger – viel zerbrechlicher sollte das sein. Und dann, das letzte: Man merkt es einfach, ich würde sie ganz gerne bitten, dass wirklich jeder noch mal – es gibt so ein paar Stellen, die so ein bisschen unsicher sind in der im Memorieren. Und es ist so erstaunlich bei diesem Stück, wie man es merkt, wenn nur einer nicht weiß, wie es weitergeht. Da ist eine kollektive Pause, und einer macht ss ... weil er sich vertan hat. Und man hört es.

Sylvain: Ja, man hört alles.

Johannes: Ja, man hört alles. Da wirklich ganz wichtig, dass sie das ganz sicher können, aber ich gebe ihnen auch jede Hilfe von der Seite, die ich geben kann. Ok. Das wäre es von meiner Seite, vielen Dank.

11.23

Jossi: Ich habe noch zwei Dinge, die habe ich vergessen zu sagen, die Bögen, die nach oben gehen bei den reinen Quinten, in Takt 160 – es wäre schön, wenn sie bei Takt 160 wenn da bei allen die Bögen schon nach oben wären. Das heißt, dass sie früher anfangen, ab 141 kann man damit schon anfangen. Wenn die reine Quinten – also ob sie das vorweg schon spüren, und darauf reagieren mit dem Klang ... Individuell. Das mit dem Oben bleiben, das war eigentlich alles gut. Jetzt noch etwas, was Technisches. Da steht jetzt ein Stativ, zwischen dem Häuschen 1 und 2, das wird dann fest gemacht, da steht dann kein

Stativ mehr, sondern die Kamera wird fest sein, an dem Häuschen, nur damit sie das wissen, es ist mehr Platz, als jetzt in Zukunft. Aber den Monitor wird es immer geben, das ist ja auch sehr gut, dass es da einen gibt. Aber zum Durchgehen wird mehr Platz sein. So weit so gut – vielen Dank.

Sylvain erklärt den Sängern, die auf der Bühne bleiben, was sie zu tun haben – Wischen, Bänder abbauen, etc.

Gleichzeitig führe ich ein Interview mit einem Sänger:

11.27

Sylvain: Es wäre wirklich gut, wenn wir mit Andre morgen eine halbe Stunde hätten mit Dieter, es muss auf der Bühne sein, um genau zu wissen, an welchem Moment – weil es ändert natürlich wenn er spricht mit seinem Mund da (Schulter) oder wenn er spricht da (andere Schulter) – das ist anders – weil heute hast du anders gemacht auf der Bühne, weil das war viel – das war wunderbar, aber plötzlich das war sehr laut, manchmal weniger – ich glaube, man muss Zeit nehmen nur für Andre und Dieter. Und du natürlich. Wenn man kann das arrangieren. IN die Probeplan.

Jossi: Ja, sehr gut. Ich finde auch den Vorschlag, dass du da sitzt, ich würde fast sagen auf dem da oder auf dem da ...

Andre: also mit dem Gesicht dahin...

Jossi: Ne, mit dem Gesicht dahin, aber so eingeschlafen, dann würde ich wirklich den da nehmen, das heißt dann aber wirklich, dass du beim Einlass schon da sitzt.

Andre: Das war wenn das einleuchtet – das war bisher meine Idee, dass er eigentlich schon, dass der bisher jedes Flugzeug verpasst hat.

Jossi: Das ist auch sehr gut – das gibt dem eine ganz andre ... und bei Euch (Beamtinnen), was ihr auch jetzt zum ersten Mal gemacht habt, ihr kriegt dann ein Zeichen für Auftritt, und das ist dann gemessenen Schrittes zum Dienstantritt.
(Kamera schwenkt weg ...)

Interview mit dem Chorsänger:

11.24

U: Entschuldigung, darf ich kurz fragen, wie das ist, diese Musik zu singen.

S: Ja, auf jeden Fall, im ersten Teil, um das auswendig hinzukriegen, und sich eigentlich von den Noten total zu lösen. Weil man ist ja in jedem Moment mit einem Auge am Monitor auch, dabei, so wie die meisten. Und in dieser Haltung zu bleiben, das ist schwierig. Im vierten Teil ist es vielleicht etwas einfacher für uns, weil wir die Noten doch vor uns haben und – da ist es natürlich auch, da besteht die Schwierigkeit, da guckt man zu den Noten, zu dem Monitor, dann wieder zum Dirigenten, und auch in dieser Haltung zu bleiben, aber der erste Teil ist wesentlich anspruchsvoller. Aber von Singen würde ich da jetzt nicht unbedingt sprechen, weil das sind eigentlich mehr Geräusche, für mich.

U: Ist das Ergebnis für sie befriedigend,...

S: Ich kann das schlecht einschätzen, aus dem Pulk wo man drinne steht. Ich würde das gern einmal von außen betrachten, wie das auf einen wirkt. Was man von den Leuten hört, die Rückmeldungen, dass es doch eine sehr magische Wirkung haben soll. Und ich kann das schlecht einschätzen. Das weiß ich nicht. Wie war die genaue Frage noch einmal.

U: Wie das auf sie wirkt?

S: Wie das auf mich wirkt. Wie gesagt, es ist noch schwierig, sich von dem Ganzen zu lösen, und da in der Haltung zu bleiben, aber es ist etwas befremdlich

würde ich sagen, ich bin jetzt nicht ganz davon – nicht überzeugt vielleicht nicht, sondern nicht mitgenommen von dem, was ich höre, was es auf uns für eine Wirkung haben soll, und dem, was ich in dem Moment empfinde. Vielleicht ist es noch nicht bei mir angekommen, weiß ich nicht.

U: Es geht hier ja sehr viel um einen Klangkörper, der mit der Musik entstehen soll. Hat es Diskussionen gegeben, wie man einen solchen Klangkörper herstellen könnte.

S: Ja, sicher – es ist ja auch für Chor komponiert, und da entstehen auch Klänge, die man wahrnehmen kann, die als Ganzes gedacht sind. Insofern finde ich das schon, ja ...

U: Danke schön ...

Ein Gespräch, das ich mitten drin aufgreife, zwischen zwei Chorsängern und Mark Andre:

S1: Es wird so viele Nebengeräusche geben, das kann man nicht wegfiltern.

Andre: Ja aber ...

S2: Die Scheinwerfer laufen nicht ohne Lüftung

Andre: Das ist alles sehr präsent und selbstverständlich gibt es ein Bühnengrundgeräusch, aber auch trotzdem das muss versuch ...

S2: Im Zuschauerraum auch ...

A: Aber ganz toll, vielen Dank, sehr sehr toll.

Dankeschön.

(Leider macht sich Andre davon ...)

Auf Band ist noch ein Gespräch mit Sekretärin zur Frage, welchen Flug nach London er nehmen soll Stanstedt oder Heathrow ... Flug von Madrid nach Wien ... alles immer unterbrochen – aber so uns so gehen uns diese Gespräche nichts an.

Dann ein kurzes Gespräch mit Mark im Flur, um 11.34 Uhr:

Mark: Vielen Dank – Entschuldigung – (rennt weg – diese Geste ist so typisch für ihn, vielleicht mal verwenden, weil es Teil seiner Sympathie ist – er rennt zu dem Chorvorstand C, wie es sich herausstellt) Ich wollte mich ganz ganz herzlich bei euch bedanken, und gratulieren. Es war ganz ganz phantastisch.

Chorvorstand: Super – ist es in der Richtung ihrer Vorstellungen, oder ...

Mark: Es ist nicht nur in der Richtung, es ist eine sehr lebendige Vorstellung – alles was Jossi und Sylvain gesagt hat, alles ist auch im Saal, es ist alles präsent ... vielen herzlichen Dank. Bitte teilen sie es euren Kollegen mit ...

C: Wir werden es weitergeben, vielen Dank.

U: Hat es sich für euch denn auch so angefühlt, so glücklich wie der Komponist jetzt ist.

C: Ja, wir spüren von Probe zu Probe eine Weiterentwicklung, und dass die Klänge, die am Anfang für uns ... wo man normaler Weise immer mit voller Stimme singt, und um das ganze Opernhaus zu füllen, dass diese minimalistischen Klänge dann doch transportiert werden können, und rüberkommen – also es entwickelt sich bei uns auch das Gefühl dafür und dazu. Und ich glaube, wenn Herr Andre zufrieden ist, dann – und wenn es sich wirklich nach draußen transportiert, ...

Mark: Ja, es gibt wirklich eine andere Kategorie von Präsenz, trotz der minimalen Aktionen wird es extrem präsent und dicht, mit höchsten Spannungen auch. Deswegen ich bin euch sehr dankbar dafür ... ihr seid eine Extension des Körpers des Schauspielers.

C: Es ist sehr in der Minimalistik ist es sehr intensiv, und Jossi Wieler – es ist sehr gut, dass er das Gespür dafür hat, dass man das auch nur einmal in der Probe

machen kann¹³. Dass er danach sagt, wir können das danach gar nicht mehr wiederholen, weil das so im Kleinen aber so intensiv ist, dass es wirklich mit einem Mal hat man alles gegeben. Und er hat das Gespür entwickelt, dass pro Probenphase er wirklich nur einmal die ganze Szene durchlaufen lässt. Das ist sehr gut, dadurch kann man auch das nächste Mal wieder ... weil man weiß, man gibt jetzt alles, und muss sich nicht zweimal die ganzen Sachen wiederholen. Also ein sehr gutes Gefühl, was er entwickelt hat dafür. (Mark wird von Hammerschlägen übertönt) Schön, dass wir uns in die Richtung entwickeln, wie sie sich das vorgestellt haben.

11.36

U: Darf ich eine ganz blöde Frage noch stellen, eine ganz blöde. War das für sie von Anfang an klar, dass Musik aus dieser Komposition wird, oder dachten sie von Anfang an, es sind ja nur Geräusche.

C: Es war uns von Anfang an klar, dass es Musik wird, nur wir hatten von Anfang an Bedenken wie ich vorhin erzählte, dass in diesem großen Opernhaus – wir haben Besucher oben im dritten Rang sitzen, dass diese kleinen Geräuschlaute und Zischlaute und Atemgeräusche vor allen Dingen, dass die überhaupt transportiert werden können. Das war eigentlich unser Hauptproblem, dass wir vorne auf der Bühne agieren und das Publikum bekommt überhaupt nicht mit, dass wir agieren. Aber wie sich jetzt herausgestellt hat, es wird ein unglaubliches Gefühl für die Stille geben. Und dass das Publikum dann hoffentlich auch das Gefühl entwickelt, dass man aus dem Nichts wieder ins Nichts geht. Und dazwischen gibt es so ganz kleine Aktionen, und dass wir die auch wirklich herüber bringen können, durch die Gestik und die Klangmalerei, die in diesem Stück vorhanden ist. Also ich bin eher überrascht, dass es so gut funktioniert.

¹³ Die Szene habe wir, wo Jossi Wieler das ansagt

Was wir im vornhinein, im Chorsaal eher skeptisch aufgenommen hatten. Und mit großen Bedenken eigentlich.¹⁴ Aber das ist ja ein gutes Ergebnis. Ok.

...

Mark kommt aus einer Tür gerannt ... will an mir vorbei, aber ich spreche ihn an (obwohl er in Eile ist):

11.38

U: Ganz kurz, Mark.

Mark: Bitteschön ...

U: Mark, was ist denn diesmal gelungen, was bei den Proben bislang nicht gelungen ist. Was war der Unterschied.

Mark: Es wurde vom Chorvorstand formuliert, dass einerseits hat der Chor sehr präzise, sehr phantastisch gesungen und auch sehr pianissimo. Und diese minimalistischen Klangsituationen, Klangkategorien¹⁵ und Klangtypen, Klangfamilien hier, deswegen kriegen eine unglaubliche intense Präsenz im Saal, obwohl die extrem pianissimo geflüstert, gesungen werden. Und da die das einerseits ganz toll machen und andererseits das verstehen und sehr sehr gerne machen, bin ich, muss ich sagen, sehr glücklich.

11.39

U: Wird das jetzt zu dem Klangkörper, von dem wir mal gesprochen haben, also einem Klangkörper im Sinne des Abendmahls?

Mark: Ja, darum geht es, das ist absolut richtig.¹⁶ Es geht um eine Extension des Körpers, des Klangkörpers des Reuchlin in gut von Anfang an in der ersten Situation, und es hat selbstverständlich mit der metaphysischen und existentiellen Situation des

¹⁴ Es ist ja auch erstaunlich, dass man von den Lüftern etc. , die man auf der Bühne so überdeutlich hört, im Zuschauerraum nichts mehr wahrnimmt, dafür aber das Rauschen und Lispeln der Sänger.

¹⁵ Leider sind sehr sonore Stimmen im Hintergrund.

¹⁶ Vorhin hat er dem Sänger gesagt, es ginge um die Extension des Körpers der Reuchlin – da der aber auch Jesus ist, könnte man sagen ...

Abendmahles, wie weit eine ein Körper sich entfaltet,
durch die Teilung des Fortganges.

U: Dankeschön ...

(Kamera off – eher auf dem Boden – dann ist er im
Bild, aber etwas schräg)

U: Wirklich Gratulation – ich freue mich so für dich!

Mark: Wenn die dazu keine Lust haben, dann kannst
du ...

U: ... das Stück in die Tonne kloppen.

Mark: Dann kannst du in Friedrichshain bleiben und es
wird nichts passieren. Ich bin alles von denen total
abhängig und das Stück auch. Und Johannes Knecht
hat auch ganz ganz toll mitgearbeitet, der
Chordirektor. Das ist sehr beeindruckend, aus allen
Gründen, Leistung, aus allen Gründen, als Vollprofi
einerseits, und andererseits als sensible Menschen
auch. Und dass die das – ich weiß nicht, was passiert
im Haus aber ... ich gehe davon aus, dass jetzt zum
Beispiel haben wir diese Probe gehabt, und man soll
sich vorstellen, dass sehr wahrscheinlich heute Abend
sind die auf der Bühne mit Traviata beschäftigt. Und
dass die das auf höchstem Niveau Zauberflöte und was
weiß ich Onegin kommt auch, alles miteinander, es ist
eine riesige Leistung.

U: Aber auch eine Bereicherung für die Musiker. So
dass sie einfach etwas machen, was sie bisher nicht
gemacht haben. Eine Tür geöffnet wird für andere
Arten und Weisen Musik zu machen. Was Musik auch
sein kann ...

Eine Sängerin hat sich Gedanken gemacht, als Mozart
lebte, als Verdi lebte, ist nur zeitgenössische Musik
gespielt worden, fast – also als Verdi lebte, schon nicht
mehr, aber als Mozart lebte wurde nur Mozart gespielt.
Wünscht du dir das manchmal zurück die Zeit, wo
man keinen Mozart mehr spielt, sondern nur noch
Andre, Rihm, Poppe,

Mark: Gut, finde ich ganz toll, dass Mozart gespielt wird, und freue mich sehr darauf, und andererseits, dass die ratio könnte vielleicht ein bisschen anders aussehen. Aber ich freue mich sehr einen Don Giovanni erleben zu dürfen.

U: Danke.

Um 11.48 Uhr habe ich mit Andre Jung gesprochen – und ihn gebeten, mir den Satz aus dem Johannes-Evangelium vorzulesen. Er liegt ausgestreckt auf der Bühne ... dort, wo er vorhin, bei der musikalischen Probe des Chores auch saß:

A: Nolit me tangere – das heißt doch eigentlich: Noli me tangere?

U: Noli me tangere – ja ..

A: Ja, ich weiß – nicht mich ...

U: Du wolltest mich nicht berühren ...

A: Berühren ... Ja. Noli me tangere – Jesus sagte zu ihr: Halte mich nicht fest, denn ich bin noch nicht zum Vater hinauf gegangen. Gehe aber zu meinen Brüdern, und sage ihnen, ich gehe hinauf zu meinem Vater, zu eurem Vater, zu meinem Gott, zu eurem Gott.

U: Ich hoffe, dass es nicht zu sehr geraschelt hat.

A: Soll ich es noch mal machen.

U: Vielleicht indem ich ein bisschen näher herangehe.

A: Nolit me tangere ... Jesus sagte zu ihr: Halte mich nicht fest, denn ich bin noch nicht zum Vater hinauf gegangen. Gehe aber zu meinen Brüdern, und sage ihnen, ich gehe hinauf zu meinem Vater, zu eurem Vater, zu meinem Gott, zu eurem Gott.¹⁷

U: Darf ich noch eine ganz doofe Frage stellen ...

A: Ja.

U: Es gibt ja immer diese Geschichte, dass ein Kinofilm, den man nicht in zwei Sätzen nacherzählen

¹⁷ Von der Interpretation besser, aber es gibt mehr Hintergrundgeräusche

kann, keinen Erfolg haben kann. In zwei Sätzen, um was geht es in dieser Oper?

A: In zwei Sätzen. ... Zeiten, verschiedene Zeiten in verschiedenen Kulturen treffen aufeinander. Also um es mal in einem Satz zu sagen. Zeiten, damit meine ich, dass sich praktisch das ausgehende Mittelalter mit der Gegenwart trifft. Und Religionen sich treffen und Kulturen.

U: Und was ist ihre Rolle, was ist ihre Funktion innerhalb des Stückes, wie würden sie die beschreiben.

A: Naja, ich bin ein Zeitreisender, d.h. ich komme aus einem anderen Jahrhundert, in dem als Humanist, einer kulturellen Idee, angetan die eine heutige Idee von Toleranz und ja Verstehen wollen von anderen Völkern und Kulturen verhaftet ist. Also nochmal: Jemand aus einem anderen Jahrhundert kommt in die heutige Zeit, und zeigt auf, dass er damals schon ziemlich erfolgreich war im Verstehen von anderen Kulturen und im Verstehen-Wollen von anderen Kulturen. Also auch wieder Toleranz.

U: Mark sage ich immer im Scherz, wir sind doch alle Juden. Protestantische Juden, katholische Juden. Es gibt doch den Scherz, wenn drei Juden zusammen kommen, dann hat man vier jüdische Sekten. Fühlen sie sich auch als Jesus-Darsteller?

A: Nein, das ist sicher mit drin, aber fühlen tue ich das nicht. Nein, ich versuche auch möglichst weit von einem solchen Gefühl weg zu kommen. Weil es ist in Anführungszeichen schon heilig genug. Also es ist gefährlich heilig. Es ist besser mit Pragmatik und mit Verstand an das Thema heranzugehen. Dann auch die Musik ist sehr ja sehr empfindsam, sehr geistig, sehr suggestierend. Und ich denke, jetzt darf man nicht mit den Figuren auf diesem Teppich heilig werden. Man muss dagegen steuern. Das ist schwer genug.

U: Um Luft zu lassen, damit die Musik ... wollen sie denn bewusst Luft reinlassen in die Heiligkeit in die Musik, die Mark Andre komponiert hat.

A: Ja, sicher. Er hat ja selber Luft reingelassen, indem er nicht alles musikalisch gemacht hat, sondern auch eine Sprecherstimme dazwischen lässt. Das muss ja einen Grund habe, ich denke, das ist auch der Grund.

U: Um immer mal wieder Fenster zu öffnen zwischen

U: Obwohl man sagen könnte, Jesus hat ja auch nichts anderes gemacht als Fenster zu öffnen.

A: Ja, das mag durchaus sein. Aber einerseits Jesus und andererseits die Sicht auf Jesus, die sind zwei verschiedene Sachen. Wer kannte ihn und was wurde aus ihm gemacht.

U: Ja, ich habe mir schon gedacht – also ich habe mal einer Bekannten die Oper so erzählt, Jesus wird wiedergeboren, aber nicht wie in der Bibel in dem Leib Marien, sondern in einem Flugzeug. Und in Ben Gurion wird er ausgeworfen aus diesem Leib. Und jetzt wird erzählt: Was würde passieren, wenn Jesus wieder auf die Welt käme. Die erste Frage: Wer sind sie? Wie würde Jesus antworten. Würde er sagen: Ich bin Gottes Sohn. Ich finde, man könnte die Oper so sehen, man muss es nicht.

A: Ja, durchaus – es gibt ja ganz viele Sätze – ja gut es hat mit der Kabbala zu tun, es gibt aber auch wirklich Zitate aus der Bibel, aus der Heiligen Schrift und ... ich muss vorsichtig sein damit. Denke. Es ist sicher auch eine spannende Komponente dieses fremde Herz. Das fremde Herz, das er hat, welches Herz ist das, ist das ... das geht ja in der Oper auch, man spricht ja von einer Operation. ... Und es wird nichts zu Ende geführt. Das sind alles Anstupser. Was machen sie mit dem Text: Jesus sagte zu ihr ... halte mich nicht fest, denn ich bin noch nicht zum Vater hinauf gegangen. Gehe aber zu meinen Brüdern und sage: Ich gehe hinauf zu meinem Vater, und zu eurem Vater. Zu

meinem Gott und zu eurem Gott. Fertig – und es sind immer nur – es sind Sachen angerissen. Was heißt es: Es ist ein Gleichmachen mit den Brüdern, es ist aber auch eine Trennung. Es ist wie eine Verdoppelung. Ich gehe zu meinem Gott. Ich gehe zu eurem Gott.

U: Es ist Jesus, der das sagt. Er ist ja Gott. Ich gehe zu mir. Könnte er auch sagen. Oder ich bin bei mir. Ich bin auf dem Weg zu mir.

A: Es gibt keinen Raum zwischen mir und mir. So ähnlich. Zwischen meinem Selbst und meinem Selbst. Das steht auch in der Oper.

U: Danke für dieses schöne, unterhaltsame Pausengespräch. Ich hoffe, dass es nicht zu laut war ... ich habe mich ja jetzt nur mit diesem Mikrophon duelliert.

Dann geht es noch weiter – 11.58

A: Das ist ja noch nie gemacht worden. Wir kennen ja immer nur Sachen, die schon gemacht worden sind, also ich jetzt vom Theater her, ist auch nicht schwer, ein neues Stück uraufzuführen. Aber was heißt schwer: Es ist schon schwer, aber hier: Man hat ja noch keine Erfahrungswerte, man weiß nicht, wie geht man damit um, wie braucht man Partner oder wie kann oder wie zerbrechlich ist das Ganze. Auch technisch, weil man einfach Stichworte nicht hört, oder musikalische Anschlüsse nicht hört. Oder zu wenig. Oder teilweise zu wenig Struktur hat. Was keine Kritik am Werk ist, sondern die Erfahrung das erste Mal mit so einem Stoff. Und das finde ich hochspannend hier als Nichtmusiker. Es ist ja doch Theater, da komme ich doch auch her.

U: Das war für sie das erste Mal, dass sie Sprecher innerhalb einer Oper sind.

A: Ariadne auf Naxos, da gibt es ja zum Beispiel die Sprechrolle des Haushofmeisters. Das spiele ich auch,

habe ich irgendwo vor 10 Jahren gespielt. Habe auch schon Bassa Selim gespielt. Also ich war schon öfters in der Oper mit dabei. Aber trotzdem ist Oper für Schauspieler ein schwieriges Pflaster. In der zeitgenössischen Musik oder in der neuen Musik gibt es das öfter. Auch eben dass Zitate – also Sprecherstimmen mit dabei sind.

U: Hat diese Komposition – ich sage so ungern Stück. Ein Stück Glück. Ein Ersatzteil-Stück – ein Stück Torte. Also lieber das Werk. Hat dieses Werk ... es geht wieder weiter. Ok. Der Meister ruft ... wir werden uns dem nicht widersetzen.

Fortsetzung der Probe um 12.00 Uhr – 2. Teil – eine Kamera im Bühnengraben am Pianisten – die andere auf der Bühne seitlich – zeigt die Schauspieler und gelegentlich den Regisseur.

Der Ton ist schon um 11.53 eingeschaltet – man hört Sylvain:

11.57.00

(Klavierlauf) das war in ...auf... sehr oft, diese Geschichte mit den zwei Klavier. Das klingt wirklich sehr schön.

11.57.20

(Tenor mit seinen Terzen)

Sylvain singt: Wir sind bereit. Was kommt jetzt.

(lacht) Re Mi ... singt ... Si Mi ... Haben sie es ist gut

...

Christoph erklärt ihm etwa ... Sein Vokabular das kommt für mich zwei Punkte das ist zum einen Lachenmann, das ist klar, und von Gerard Grisey. Weil diese rhythmische Betonungen, dieses taktaktak – das

kommt tatsächlich von Grisey, er hat tatsächlich analysiert, wie schnell geht ein Schwingung, Grund: Pulsationen auch ...

Sylvain: Und plötzlich eine Tempowechsel und plötzlich es bekommt eine andere Bedeutung. Und das kommt von die beiden. Ich finde Grisey absolut genial. Er ist zu früh gegangen. Vortex temporum, das ist eine phantastische Stücke, was für mich vielleicht das beste Stück von Gerard. Sein Zyklus Espaces Acoustiques – einfach toll.

...

Grund: (zu leise nicht zu verstehen ...)

Sylvain: Es gibt eine komische Mischung, mit Präsenz ... es ist ... es gibt auch Moment wo er möchte einfach hedonisch ... es geht um die leeren Saiten ...

Grund: (..)

Sylvain: Nicht ironisch – hedonisch ... ahhhh wunderbar ... das Stück stört mich ein bisschen. Ich finde es ist wunderbar ... aber

Grund: Die Reinheit soll auch noch etwas anderes ...

Sylvain: Es bleibt harmonisch, ja, ich weiß nicht, wo er geht weiter.

Grund: Das ist die große Frage.

Sylvain: Es ist eine Zusammenfassung von alles, was er hat bis jetzt gemacht. Absolut. Und ich weiß nicht, vielleicht es geht nicht weiter. Von etwas anderes genommen und weitermachen. Wie ich finde, er hat gut gemacht ... bei Lachenmann, es ist gut, aber ich finde, er schreibt immer wieder das gleiche Stück.

Grund: ER darf jetzt ernten.

Sylvain: Aber er hat viel gemacht. Oh la la – und wie. Jetzt muss vielleicht jemand, dem er diese Sprache vermacht hat, einen Schritt mehr.

(Dann sagen sie noch etwas über das Verschwinden)

Mittlerweile ist es 12.04 Uhr

Mitschnitt der Probe ab 12.00 Uhr ungefähr ... F55 auf
Bühne ... P200 auf das Klavier ...

12.23

F55 auf den wischenden Chorsänger oben ...

12.26

Der dunkle stampfende Teil ... auf die vielen Trans-
Begriffe ... die auch in der Orchesterprobe so schön
war. (da gesungen von Cambreling) ...

12.29

Auseinander ... Bühne im Total – Orchestergraben im
Total ... ganz nett.

12.31

Töpfergeschichte – leider sind beide Kameras im
Orchestergraben ...

12.32

Ich verbiete ihnen die Einreise – aus einem grundlosen
Grund – F55 wieder auf der Bühne ...

12.34

Topfgeschichte zweiter Teil – da allerdings ein
Schwenk vom Bühnenboden auf die Krypta ...

12.35

Shalom – warum weint ihr ... Cambreling nahe

12.37

Wieder der Wischer im Bild – kurz vor dem Ende der
Shalom-Szene

12.38

Kuss von Maria und Reuchlin

12.39

Michael – sie verschwinden auch von hier ... Maria
nimmt im Kuss das Buch von Reuchlin ... reißt ihm
dabei die Strippen aus den Ohren ... überreicht es den
Beamten ... Cambreling singt die Geigen wunderbar
... und zählt dann ...

12.43

Ankündigung der Kritik im Foyer Nord

Sylvain: Danke Christoph – Christoph fragt wegen der Protest-Demo – Sylvain sagt, er könne nicht. Ich würde gern – natürlich habe ich schon ein mail gemacht zum Unter ...

12.44

Abenteuerlicher Gang durch die Hinterbühne-Treppen ... sehr verwackelt ...

Ab da habe ich ja abgeschrieben ...

2014.02.13 12.00 Uhr Kritik nach der Probe

II.Szene

Kritik nach der Probe

Wieler: darüber werden die Figuren ... so gucken, wo sind wir ... man spürt, es läuft, und man traut sich das eine oder andere ... wenn wir so weitermachen, dann werdet ihr – also es ist so toll. Alle wirklich. Was ihr sucht, was ihr euch traut, in dem Rahmen – und das macht immer mehr Sinn. Also das muss man sagen. Das ist sehr sehr gut. So – jetzt so ein paar Dinge, die wegen der Verständlichkeit deutlicher werden sollten. Alle lernen dazu – auch ...

Klink: Artikulation ...

Wieler: Von Euch die Artikulation, größtenteils wird das auch besser von der Tonabteilung, weil jetzt weil die jetzt auch wirklich bei jeder Probe dabei waren, weiß wo man ... es gibt so ein paar Dinge, die müssten noch genauer klären, ... es ist ganz toll auch die gegenseitige Wahrnehmung. Also da kann ich euch nur bestärken darin, die dass sich das noch steigert, und die Irritation am Anfang – und wie ihr da in andere Sphären kommt. Geradezu – wie angefixt von einer spirituellen Idee ... es ist ... es kriecht so langsam in euch rein. Und er ist der letzte, und das war ganz toll ... diesen Bogen auch mit der Versöhnung. So Husten ... das ist natürlich, das müssen wir noch überlegen ...

Pav: Das können wir reinkomponieren ...

Wie: In der ersten Situation war das lustig ...
(Schneuzen)

Kl: Das war wunderbar ... (allgemeines Lachen)

Pav: Lacht mich nicht immer aus ... ich habe losgelegt ... echt habe ich gedacht ach ne ach ne ...

Kl: Wie peinlich ...

Wie: Es war ganz am Anfang etwas, als du da oben warst, den Schuh so halb ausgezogen hast, red hat das

dann gleich aufgenommen, das ist eigentlich schön.
Vielleicht ist da ein bisschen Sand drin, auch aus der
Wüste von deinen vielen Wanderungen. Du kannst das
vielleicht, wenn du das dann auch gleich ausschsch
... das wäre schön als Pilgerin und so ...

Kl: Mein Büro muss wirklich ...

Andre: Strandbad ...

Mora: Ich schicke Herrn Metzner vorbei ..

Wie: Und dann gerade am Anfang, wenn ihr da so
rumturnt, und es ist nicht schlecht jetzt für den Anfang
... wir müssen sehen, was wir am Anfang überhaupt
sehen, vermutlich – wenn ihr unten schon drin seid,
über die ganze erste Situation, das ist eine
Viertelstunde, das wäre machbar, das dürfte eigentlich
... wie sehen nicht viel. Entweder und eigentlich ...
ein bisschen was Licht sollten wir ihnen machen, weil
das kriegt so einen da unten ... man müsste dann eine
Situation etablieren, die du das dürfte kein Drama
werden. Das muss ein Bild werden, wo du dich ein
bisschen und auch bei dir ... also das ist ... und dann
finde ich aber, wenn das dann losgegangen wenn die
dann auch sitzen ... das habt ihr schön gemacht, ganz
konkret, das kommt das später noch ... ihr kommt aus
der ersten Situation in die nächste. Und dann setze ich
mich ... dann geht das los. Und dann ist man ja in der
Situation, so wie sie da oben rumturnt, und einfach
nicht zu bändigen ist, also es könnte auch so ein ...
kommen sie mal runter, also so alles so Dinge, die du
auch jetzt schon so machst, ich will dir nur Mut geben,
da noch mehr zu machen.

Kl: Ich glaube sie hat schon was ... sie hat schon was
in meinen Kopf infiltriert, sonst würde ich mich nicht
... sonst würde ich nicht mit Jawhe anfangen.

4.9

Irgendwas hast du schon – du hast schon Spuren
hinterlassen.

Bar: Ich hab dir schon irgendwelche Tabletten ...

Kl: (lacht)

Wie: Dann so bei „Wer ist der nächste“ – ist es der?

Ganz richtig ...

Kl: Wer ist der nächste ...

Wie: Oder wenn er nachher Claudia da in der Nische verschwindet, da hinten – dass du darauf reagierst.

Kommen sie mal raus von dieser Ecke ...

Kl: Ich habe dich gesucht. Kurz hatte ich so ein Dings und dachte ...

Wie: Wo ist sie jetzt ... kommen sie her ... das ist mein Verhörraum.

KL: Ja, ja – eben ... Hier geht man nicht einfach raus.

Wie: Und dann auch im weiteren Verlauf .. das fand ich ganz toll, wie ihr dann das Verhör von ihm so die Tatortequipe, wie ihr immer sagt, also die Konkretheit, die das kriegt, die ist wirklich gut.

Camb: Ich denke die ganze Zeit für eine Motivation für JA. Ist es vorstellbar, wenn ich gebe eine komplette Takt ... und: Jaaaaa (singt)

KL: So was ...

Camb: Wenn man sieht ..

Kl: So ein Anlauf ...

Camb: Wir machen in Mitte von einem Gespräch ... und so ...

Kl: Und das kommt dann aus mir raus so ...

Camb: Was glaubst du ... in der Fall würde ich einen komplett Takt geben und dann mit diese Takt ...

Kl: Jaaaaa ... können wir ausprobieren. Guter Einstieg.

Camb: Das ist eine Hilfe für dich ...

Kl: Ja.

Wie: Und bei euch das ist jetzt so ein Zwischenraum das Suchen nach einer Situation, sich lösen von den Noten, aber natürlich ist es noch sehr dabei – also kann nur sagen: Immer weiter lernen. Weil manchmal ist der Blick nach vorne auf die Noten so extrem, oder in die eigenen ...

Gigi: Ich habe die eigenen gar nicht gehabt ...

Wie: Doch du warst doch mal ...

Gigi: Die waren auf dem Tisch oder von dort habe ich sie gelesen ...

Wie: Ja aber ..

Pav: Das Buch wahrscheinlich ...

Wie: Wo man dann auch ... schon das mitdenken. Dass es situativ bleibt.

Pav: Ok.

7.4

Wie: Dann für euch ... ich schaue dich an ... Ich bin mir sicher, diese Verständigung, die es da gibt, für die ist es selbstverständlich. Es ist sehr schön du weißt noch nicht, wo das hinführt. „Meint ihr nicht ... „ – also dass wir noch nicht das Stück vom Ende her erzählen.

Mor: Du hast zuviel von der Distanz ...

Jung: Ich weiß ich weiß ... ich bin am Überlegen. Es ist so schwierig. Weil die drei Worte ... und dann verschwinden ... und was hat das jetzt damit zu tun.

Also es ist ein bisschen sagen wir mal also ich schäme mich ein bisschen zu sagen, wollen wir abhauen. Also Abgang ... das ist es nicht. Und also irgendwie die Verbindung. Deswegen stimmt das auch nicht.

8.4

Wie: Aber du könntest es halt wie wenn du es für dich selber fragst ...

Jung: Ich kann auch sagen „Mein Gott ... „

Wie: Wie ein Fragezeichen ... wie ein Selbstgespräch über das ...

Jung: Dann fortgehen (probiert es aus ...)

Verschwinden ... Die Trauung – schon auf sie ...

Wie: Auf sie aber für dich ... eine Idee, nicht dass das eine Frage an sie ist. Sondern mehr dir selber ...

Jung: Ok, ich versuche das das nächste Mal ...

Wie: Eine innere Stimme ... (wohl an Claudia) dann fand ich so die ganze Körperlichkeit von dir, das ist ganz toll. Wie du da runterkommst, so tänzelnd

hüpfend ... größtenteils hast du das oder da gibt es noch so Phasen die noch besonders schwer sind. Wo sich das so ein bisschen verliert. Ich meine so das innere Leben, das ist toll.

(Blättern)

9.6

Wie: Beim ersten Mal – wenn, wie heißt dein Text. Der Glaube auch dieses Reuchlin-Zitat ...

Jung: Der Glaube kommt ins Herz und aus dem Herzen in den Willen in die Verständnis und damit kommt der Glaube.

Wie: Genau – das müsstet ihr ihm – die Verständnis ... was redet der für ein Deutsch. Das haben wir im Goetheinstitut anders gelernt. Und eben ist das jiddish, was der redet? Aber dass ihr das wahrnehmt einfach.

Pav: Also hier ... Wahrheit ... die Wahrheit kommt erst in die oberen und dann ins Herz und auf dem Herzen blblbl ..

10.7

Wie: Welcher Strahl des Geistes dass das wirklich mit dem Buch zu tun hat – das ist etwas was du geschrieben hast. Das zeigst du ja ihr. Das wirklich ein Zitat von Reuchlin ist. Und also von dir ... und ihr das zeigst im Buch.

Jung: Das ist geschrieben habe ...

Claudia: Hinter der Bühne ...

Ass: Was denn ...

Wie: Jacke suchen ...

Kostüm: Die Jacke habe ich auf den Garderobenständer gehängt hinter der Bühne

Jung: Das ist sehr lieb ..

Wie: Dankeschön ... dann ist gerade ..

Claudia: Wenn ich das Buch aufschlage oder wenn ich das Buch sehe da vorne auf dem Tisch ...

Mora: Das müsste man sich eben ..

Claudia: Ich überlege, warum kannst du mir das nicht ... du könntest mir das doch als deine Lehre geben.

Wenn ich das alleine finden soll, ist das echt immer schwer. Weil ich auch nicht immer weiß, wo es liegt.

Mora: Also dann dachte ich, müsste man sich verständigen, dass es klar ist, wo es liegt, dass du es auch nicht sofort herunterschmeißt. Aber ich fänd es natürlich schön, dass du danach greifst. Dass du so ein bisschen übergriffig und ich glaube immer für Reuchlin ist es ...

Claudia: Ich kann es ja aus der Hand nehmen, ich kann ja frech sein, neugierig.

Mora: Ich weiß es nicht. Dass du einfach anfängst dir und das aufschlägst das A das O – und ich glaube auch für Johannes, dass es vielleicht immer dass es dir vielleicht auch ein bisschen bei der ganzen Annäherung ein bisschen peinlich auch – also du findest sie ganz toll, aber was Erasmus dazu denken würde, ob er sie so super oder dein ..

Andre: Wer ...

Mora: Erasmus von Rotterdam oder deine Professorenkollegen ... das wüsste da wärst du dir nicht ganz so sicher – und das so – das ist auch nicht ganz dein Stil. Aber ...

Camb: Was denkst du dir ... (lachen)

Andre: Auf der Wache ... (lachen)

Wie: Das war aber sehr schön ... wie du dann das Buch gegeben hast, und so, da die Haltung, das war ganz toll. Das ist soooo schön, das gibt dann gute Laune, ja – und dann, wenn du dann da stehst, ist ja so dazwischen, dann guck auch auf die Beamtengruppe, auch – so – die sind dann rechts von dir, wie das wirkt, du bist ganz stolz, dass du ..

Claudia: Darf ich dann den Kopf so hinter ...

Wie: Ja genau – so deine Weitergabe ... des Buchs. Und so ... es wirkt. Die Lehre wirkt – oder irgendwie so was ... und dann kannst du wieder zu ihm gucken, also das es nicht heilig (?) wird.

Andre: Jossi, mit dem Strahl des Geistes ... das habe ich im Buch, das ist eine Passage, die über das Menschlich-Göttliche und umgekehrt. Und das davor, dass sich dem Körper zeigt, diese allerarteste Gegend, die Lüfte durchstreifen – das auch ... weil es ist ja eigentlich im gleichen esoterischen ...

Wie: Kann ich noch mal die ...

Andre: Was sich dem Körper zeigt oder was der Körper zeigt, gewisse allerarteste Fäden, welche die Lüfte durchziehen, bis sie sich dem Körper zeigt ...

Wie: Ja, das ist auch da drin.

Andre: Auch da drin. Ich denke eben auch, diese ... kam vorher auch schon ... Siehe, das Lebendige ist schlicht gesagt kein Einzelnes sondern eine ...

Wie: Es kann auch ...

Andre: Es kann daraus entstehen ...

Wie: Er ist ein Philosoph auch, also er hat ... er hat so Gedanken. Über die Welt ...

Andre: Aber dass die ganze Passage praktisch irgendwie so aus seinem Buch (stammt?) ...

Wie: Ja, aber eben auch empfunden. Das sind ... das ist seine Welt. ...

15.2

Ah, und dann für euch – ich glaube da, was helfen könnte, wenn ihr dann ... dann guckt ihr in das Buch und so ... und dass ihr ein Moment findet, wo ihr euch hinten auf diese Bank setzt.

Kl: Die Passage mit der Schwelle ... und so weiter. Was dann folgt.

Wie: Genau, das wäre noch eine Intensivierung, es würde es ... ihr hättet eine andere Haltung. Dann kannst du da in der Mitte sitzen, und ihr guckt da von der Seite rein, und ...

Kl: (singt ...)

Mora: Nene ... entschuldigung ...

Kl: Es muss danach sein ... danach ...

Kl: Was kommt danach für ein Abschnitt ... (singt die Terzschrötte nach oben) genau ... und dann da da (Terzschrötte nach unten) und so weiter, da haben wir das Buch – und was kommt dann danach.

Pav: Stempel schon ...

Kl: Dann ist es wirklich in der Ecke, wo wir diese Girlanden da immer singen. Und Hannes immer was dazwischen in die Fermaten bringt. Ne. Das wäre die Stelle, denke ich....

Gigi: Schon, wenn es losgeht mit unserem a a a ...

Pav: Also schon die Schwelle ...

Gigi: Danach kommt (singt auch die Terzen ...) oder da stehen wir noch – und dann bei der Schwelle ...

Kl: Da kriegt ihr das Buch ... und dann könnt ihr euch zurückziehen (?) – ich habe das Buch und sage das an ...

Claudia: Aber ich soll euch ja noch angucken ... und danach kommt ja noch (singt)

Pav: Das ist auch noch ziemlich unklar. Irgendwas mache ich da immer falsch. Und da habe ich nur ein E – und ich habe keine Ahnung, was ich da machen soll.

17.3

Wie: Da gibt es noch Leerpausen (?), da gucken wir uns das heute Abend noch mal an, das kann ich jetzt nicht aus dem Stand, das müssen wir auch – dann die Stempel, das wäre schön, wenn du die vorher also weil es kommt jetzt so plötzlich ... (Gelächter) Nein ich glaube so aus der Haltung, in der du da sitzt, und dann entdeckst du die. Ach diese Beamten, so dass du das lange vorbereitest, und du darüber lachen kannst, und: Ah, nehmt doch eure Stempel, wir ... in meiner Welt brauche ich das nicht. Und so einfach. Und da musst du sagen, so, so jetzt sieht mal ... sondern einfach sehr lakonisch, wie wenn man einen Papierflieger machen würde. Also so – ganz leicht. Musst du einfach ein bisschen früher anfangen. Und dann auch diese Stempel, das müsst ihr auch nicht so ... das müssen

wir alles ein bisschen organischer noch zusammenbauen, da liegen dann die Stempel, wo immer die dann liegen. Hnnn – einander anschauen, jaja, das ist schon unsere Identität, wir sind Beamtinnen, eigentlich würde wir lieber in der Disko oder vielleicht auch dieses Buch lesen jetzt ... und dann sind diese Stellen, das muss langsam wachsen. Bis ihr dann auf dem Boden seid, also nicht gleich schon so auf Kommando Fliegeralarm und jetzt sind wir auf dem Boden – und es muss entstehen. Wir machen das aber heute Abend noch mal. Ja, jetzt mal lauschen – wo kommt das her, und dann lieben und einfach dass es eine Entwicklung gibt. Dann das ist auch ... wenn wir das heute Abend machen, wie du zu ihm kommst, muss nicht unterm Tisch sein, aber das war so schön, als du mal angeboten hast, und dann glaube ich die ganze Phase ...

Claudia: Das habe ich jetzt irgendwie überlegt, unterm Tisch und dann auf den Stuhl in der Mitte.

Wie: Ja, warum nicht ... die ist so crazy. Da wäre schön, und dann kannst du viel länger auf dem Stuhl sein, und ich glaube wir müssen sagen wir mal ein bisschen nachjustieren, da hängt die erste Probe hängt da in den Körpern – das ist wie gespeichert, und wir müssen's aber noch mal verändern¹⁸, weil ihr hängt viel zu dicht aufeinander, oder du auf ihm, das ist auch mit den Mikroports und so, das wissen wir jetzt alles, und die Figuren sind jetzt so klar, das kann man noch ganz anders irgendwie – das würden wir nicht sehen vermutlich, ja aber Dinge, die mehr aus der Distanz passieren. Oder dass du einen Moment findest, wo du einfach einen Rückzieher (?) und dann wird es schwerer für ihn, weil dann kriegt er nicht gleich schon das Drama des Sauerstoffmangels, der Herzkrise, die er da kriegt, sondern es ist nicht so schlimm, und so – dass es auch ein bisschen erotisch bleibt. Dass es nicht

¹⁸ Wäre eine schöne Idee, bei dem Stichwort zurückzublenzen ...

nur das Krankenbett (?) – ich glaube bloß nicht über ihn drüber hängen, sondern dass es leicht bleibt. Von der eigentlich das ein bisschen verharmlosen. Dass es kein Drama wird ... er hat eins, aber das ist seine Welt. Aber für dich ist es noch kein Problem. Und auch nicht zu früh da an die Wunde, wir sollten vielleicht mal ausprobieren heute Abend, irgendwas mit Farbe ... auch die später sehen, und wie du damit umgehst. Wie man dann – ja, was dann daraus entsteht, das müssen wir heute Abend mal gucken.

22.0

Dann in dieser Phase, wenn ihr da auf der Seite steht, auch von der Körperlichkeit her habe ich das Gefühl, es könnte noch ihr seid dann immer so, weil ihr so Monitor gebannt, also dass ihr – ihr habt glaube ich Hosentaschen, oder ...

Gigi: Haben wir nicht ...

Wie: Habt ihr nicht. Im Original auch nicht. Wieso denn nicht. Aber dass es irgendwie was gibt, so ... die Beamtinnen also sooooo oder soooo –

Pav: Also doch ganz locker stehen ...

Wie: Ein bisschen lockerer stehen – das ist immer noch so – das kommt noch vom Oratorium, diese Haltung, weil es so fordernd ist, und dass es situativ bleibt¹⁹, auch zueinander, wie man das dann beobachtet, was da passiert. Dann – das war ein Hinweis von Sergio – das finde ich wichtig. Der lässt dich nicht einreisen. Und die Erschütterung darüber, die dürfen wir ruhig noch mehr spüren, also was ist denn los, warum darf ich das nicht. Und du weißt noch nicht, wie das endet. Was da von der ganzen Romanze, die da noch entstehen wird, dass es dann gleich zum Kuss kommt, oder so, also das nicht vorwegnehmen. Sie hat ihre Interessen, aber er ist eben, auch wie Sergio gesagt hat, so als alter gelehrter Professor – das

¹⁹ Begründung, warum es kein Oratorium werden soll.

ist auch ein bisschen peinlich, und dass es dann so weit kommt, das wissen wir noch nicht.

23.8

Dass es auch fremder bleibt. Und das nächste, Gigi – wie heißen da die Texte, wo Claudia ergänzt

Kl: (Murmeln aus dem Hintergrund)

Wie: ... dass du wirklich dich, was ich so schön fand, wenn du dich überraschen lässt, wenn du bei den Beamtinnen bist, denen das mitteilst, und dann einen Satz denen sagst, und sie weiß schon, was du sagen willst. Und du hast überhaupt nicht damit gerechnet. Und dass rein eine Perle in eurer Verbindung, die wir erst noch kennenlernen.

Gigi: Ein bisschen früher (?)

Sergio: Das ist das erste Mal, wo sie das ergänzt, das Zauberwort.

25.0

Wie: Und dann haben wir den Kuss die beiden. Wenn da das wäre auch mal, wenn ihr dann mal steht und jetzt haben wir das hallo, dass wir dass also dass ihr vielleicht mal so guckt, was passiert denn oben auf dem – in der Flughafenwelt, da ist nichts los, außer dass der indische Saubermacher da ganz langsam wischt, über die ganze Szene, wirklich ganz toll, wie er das heute gemacht hat. Das ist – nein, das gibt dem so eine Erdung²⁰, obwohl es über euch ist. Das ist sehr sehr schön. Und das könnte der einfach, wenn ihr einfach so ein bisschen die Hälse wegzieht – und guckt, was oben ist. In dieser so bei dieser Kussphase.

26.0

Wie: Dann finde ich ganz wichtig, das war eine gute Haltung, wenn du das Buch von ihm genommen hast, aber du willst das nicht so hergeben. Also auch die Haltung die du hattest, war nicht gewalttätig, sondern war – das müssen wir jetzt schenken als Versöhnung. Da lernen die was. Das Weitergeben von Wissen, von

²⁰ ERDUNG – wichtiges Stichwort.

Herz, von der Seele, das ist wichtig, so aus der Haltung kommt das, und dann nein – nein, ich will das Buch nicht. Also dass wirklich Hilfe – vielleicht über die Musik dann a a a a ... wie dann so ein Widerstand entsteht bei dir, das ist ein richtiger, das muss kein Kampf werden, aber dass der Widerstand größer ist. Bis du das Buch dann hast.

Andre: (Kommentar – nicht verständlich)

27.0

Wie: Und dann, wenn du das Buch gegeben hast, und dann die Versöhnung passiert, dass du dann auch natürlich ein bisschen guckst, wie das wirkt. So wie beim ersten Mal auch. Bei ihm, bei dem ... und dann fand ich sehr schön, wie ihr da weg seid und du hinterher, dass es diesen Blick noch gab, jetzt müssten wir gucken, wenn es dann die Distanz gibt: Hätten sie Lust, mit mir essen zu gehen – da ist noch eben das Sakko liegt noch unten ... also entweder wir habens vorher und deine Tasche und deine – weil wir brauchens dann, also für den – wir können nicht warten, bis das oben ist – weil das dauert. Das ist mir zu kompliziert ... da müssen wir uns noch was überlegen.

28.1

Andre: Zwei Sakkos ...

Mora: Was sehr schön war, weil du das noch reingesprochen hast, als du dann wirklich wahrgenommen hast, wenn du dieses Jahwe – dass du das wirklich an ihn adressiert hast. Das war sehr gut.

Claudia: Das musste ich aber auch zweimal sagen ... das hat er nicht kapiert ...

Wie: Aber das war insgesamt wieder ein Riesenschritt nach vorne, auch dass wir es einfach so durchmachen konnten, das hilft, deswegen würde ich sagen, heute Abend, dass wir mal vielleicht die Ideal – gar nicht von Anfang an, sondern vielleicht wirklich da einsteigen, wo beim Lesen genau ... mit der Bank und

so ... dass ihr da vielleicht mit der Atemwende genau ... und eure Geschichte das fff fff ... ja wir beginnen trotzdem um Drei, jawohl.

Kl: 18 Uhr.

Camb: Morgen.

Wie: Heute Abend.

Camb: Heute Abend um drei und ...

Kl: und dann Zwei.

Camb: Drei und zwei.

Wie: Die Zwei machen wir eher nur die Korrekturen diese Phase – ab früh ... aber drüben ... nicht hier.

Hier ist Onegin.

Camb: Um sechs.

Ass: 15 bis 20 Personen könnt ihr aber ...

Kl: Das ist so ungefähr – du bist so zwischen den 15 und den 20

Ass: Kommst du –

Cl: Ich komme

Ass: Euch 5 haben wir ... Ihr seid die 15 und dann gibt es noch 5 ...

Kl: Super.

Andre: Ich darf schon 2 Stunden früher kommen.

Ass: Du darfst schon mithelfen ...

Pav: Ich habe eine Zettel gestern zufällig entdeckt – in der Garderobe gelassen ... das haben die Leute später bei Traviata mitgenommen.

Ass: Vielleicht kommen die auch. (Gelächter)

Kl: Gepostet – 5000 Menschen stehen vor der Haustür

...

30.6

Wie: Ok – vielen Dank ...

Bis nachher ... Gekruschtel .. genau ... muss auch mal sein ... die Beine übereinander wie die Stewardessen

...

2014.02.13 13.00 Uhr Kora Pavelic und Maria

Theresa Ullrich

Gespräch mit den Beamtinnen Kora Pavelic und Maria
Theresa Ullrich

0.3

MTU: Wäre ja noch schöner ..

U: Die Oper ist eigentlich eine Entfaltung der noli me tangere Szene ... erst mal nur diesen Text zu lesen ...

die zweite Frage: Ich stelle nur ganz doofe Fragen –

P: Muss man da ganz viel antworten.

U: Nein, ich ... es gibt so im Kino den Grundsatz, wenn man einen Kinofilm nicht in zwei Sätzen zusammenfassen kann, dass der Film dann keinen Erfolg hat.

P: Kann man diese Oper in zwei Sätzen.

MTU: Der läuft mit der Lauf ... keine Sorge ...

JC: So stehen wir ...

U: Bei mir ist das viel zu dunkel ...

JC: Gib mir die Kamera ... hier bist du auf low ... jetzt

...

MTU: Fische die vorne so ne – die haben auch so ein Ding ...

U: Ah, die Tiefseefische ... genau ...

MTU: Das erinnert mich daran ...

U: ... aber dann musst du dir überlegen, was im Verhältnis zu diesem Fisch ihr dann seid.

...

JC: Nehmen wir den Stuhl weg ...

U: Wenn du fertig bist, sagst du ...

Ich laufe – ich stehe zwar aber ich laufe ... Wer möchte denn anfangen mit meiner ersten Bitte ... das neue Testament in Kurzform

P: Sollen wir das beide lesen ...

U: Ihr könnt das auch beide lesen ... natürlich.

MTU: Also ich lese das jetzt vor. Noli me tangere

Johannes 20 Jesus sagte zu ihr, halte mich nicht fest,

denn ich bin noch nicht zum Vater hinauf gegangen.
Geh aber zu meinen Brüdern und sag ihnen: Ich gehe
hinauf zu meinem Vater und zu eurem Vater, zu
meinem Gott und zu eurem Gott. Das wars ...

U: Kannst du das gleich noch mal flüstern ...?

MTU: *Noli me tangere ... Johannes 20. Jesus sagte zu
ihr, halte mich nicht fest, denn ich bin noch nicht zum
Vater hinauf gegangen. Geh aber zu meinen Brüdern
und sag ihnen: Ich gehe hinauf zu meinem Vater und
zu eurem Vater, zu meinem Gott und zu eurem Gott.*

4.7

U: Magst du es auch versuchen – gerade die Varianten

...

P: Soll ich es auch flüstern ...

U: Mach, wie du dich bequem fühlst.

P: Alles lesen ...

U: Nur den Text – ab Jesus ... ja.

P: Jesus sagte zu ihr, halte mich nicht fest, denn ich bin
noch nicht zum Vater hinauf gegangen. (so, ich bin
nicht deutsch) Geh aber zu meinen Brüdern und sag
ihnen: Ich gehe hinauf zu meinem Vater und zu eurem
Vater, zu meinem Gott und zu eurem Gott. ...

U: Magst du es noch einmal machen ...

P: Jesus sagte zu ihr, halte mich nicht fest, denn ich bin
noch nicht zum Vater hinauf gegangen. Geh aber zu
meinen Brüdern und sag ihnen: Ich gehe hinauf zu
meinem Vater und zu eurem Vater, zu meinem Gott
und zu eurem Gott.

U: Danke ... ja, jetzt kommt die erste dumme Frage,
die ich vorhin schon gestellt habe. Ihr erzählt ja
vielleicht auch in eurem Freundeskreis oder euren
Kindern oder Männern oder Freunden und
Freundinnen. Was ihr da macht. Und dann fragen die
euch, worum geht's denn in der Oper. Was antwortet
ihr da?

6.0

P: Was antwortest du?

MTU: Ich antworte, es geht um so eine Zwischenwelt, es geht um eine Welt zwischen Leben und Tod, wohin man geht, woher man kommt. Und es geht um Aura würde ich sagen. So ist man noch anwesend, wenn man mal irgendwo war, so wie so ein Abdruck, der bleibt, auch wenn man wieder weg ist. Ich glaube darum geht's.

P: Was ich sagen würde, wahrscheinlich, es geht einfach das Tod, einfach, denke ich mir. Einfach das Tod – und was passiert nach dem Tod. Kurz gesagt. Wenn mich mal jemand fragt, worum es geht, das dauert dann schon eine Weile, bis ich das versuche zu erklären, aber eigentlich kann ich das nicht in zwei Sätzen fassen.

7.0

U: Du kannst auch dreieinhalb verwenden.

P: Ich habe das glaube ich schon gesagt, ich habe wirklich – das ist alles, was ich sagen kann. Weil ich selber noch nicht für mich erklärt habe. Ganz genau, worum es geht.

U: Was ist denn deine Rolle in dem Ganzen.

P: Ich bin die Beamtin, die auf dem Flughafen arbeitet, bei der Passkontrolle. Und ich bin eigentlich glaube ich, dass wir Beamtinnen doch die einzigen quasi sind, die doch von dieser Welt kommen. Die einfach hier anwesend sind. Die kapieren gar nicht, was da jetzt passiert, warum ist das komisch, dieser Johannes und weil der ist ja eigentlich schon diese Figur ist eigentlich schon tot. Aber da ist er jetzt – und das alles zusammen ist schon sehr sehr viel ... also aber zu viel für uns.

MTU: Wir kriegen diesen Übergang mit, würde ich sagen, wir sind so die Schaltstelle. Einerseits sind wir auf der Erde und so im Leben drin. Und andererseits kriegen wir diese Verwandlung mit. Wir werden ja, wie wir gerade in der zweiten Szene versucht haben, oder im zweiten Bild ...

P: Situation ...

MTU: ... werden wir ja infiziert sozusagen. Von diesem Spirituellen, was da vor sich geht, und wir fangen an das zu verstehen. Und rutschen so ein bisschen rein in diese Welt.

8.6

U: Werdet ihr als reale Personen, also nicht als Schauspielerinnen, sondern als Menschen mit Seele und Gefühl und Verstand, auch infiziert?

MTU: Also ganz ehrlich, als ich das Stück das erste Mal gesehen habe, war ich wollte ich unbedingt wissen, worum es geht, ich hatte nur ein Interview gelesen in diesem Opernjournal. Was er gegeben hat – und das fand ich schon ziemlich spannend. Also ich fand's super spannend. Und ich find das Thema auch eigentlich ein richtig gutes Thema – aber wenn da steht, und es machen muss, ist das so, als wäre man wie ein kleiner Thron in dem Ganzen. Und das macht es sehr schwierig. Weil man natürlich das ganze Technische macht es schwierig, dass es sehr schwer auswendig zu lernen ist, weil selten zusammenhängende Sätze sagen, oder das macht es schwierig ... und ich also man hört schon mal es gibt ja diese schönen Sphärenklänge, irgendwie so zwischendrin – schöne Harmonien – und da finde ich kommt man schon ein bisschen in die Stimmung rein. Also beim vierten Bild auch, da wird man schon, das finde ich auch echt n ... ich kann mir vorstellen, dass das von außen super aussieht – ja, das drückt es, da spricht die Musik sehr gut durch die Szene. Das kann man auch fühlen körperlich. Und auch eigentlich von Anfang an war – wir haben es gemerkt, es ist was Körperliches – und ehrlich gesagt, am Anfang war es eher unangenehm körperlich, weil man so schwimmt, weil man gar nicht weiß, wahn was muss ich jetzt machen – und Hilfe Hilfe wo krieg ich meinen Ton – und wo bin ich, bin ich noch richtig, welchen

Rhythmus hat es. Aber dass das auch ein bisschen beabsichtigt ist in dem Ganzen, dass es irgendwie nichts durchgehendes Permanentes hat, was direkt ersichtlich ist. Na klar hat es einen Puls, aber den kann man nicht, der ist nicht hörbar, sozusagen. Und insofern glaube ich schon, dass das irgendwie ganz gut gemacht hat. Ja, oder... Aber es ist ein Kampf. Es ist jedes Mal wieder ein Kampf.

10.8

P: Jeden Tag – jeden Tag ...

MTU: Und es sind ganz kleine Schritte – die man macht, ...

P: Die Schritte nach oben sind immer klein. Also die Schritte nach unten sind immer riesig. Wenn's mal nicht geht, dann geht es wirklich nicht – und dann sind wir alle total frustriert – und deprimiert. Aber wenn's dann mal gut – wie heute ... heute war zum Beispiel eine gute Probe, finde ..

MTU: Ja, fand ich auch. Wir sind ja alle optimistisch.

P: Geworden ...

11.2

U: Was macht es denn aus, dass die Musik kommt. Ich hatte das einmal bei einer Probe mit Helmut Lachenmann. Und dann hieß es irgendwann, es gibt einen Moment, wo die Musik kommt. Geht es euch auch so, dass so ... da hakt was ein ...? Dann ist der Kampf vorbei, dann wird es eine Art von Schwimmen oder Fliegen ...

P: Das wissen wir noch nicht, das Orchester ist noch nicht dabei. Wir wissen es noch nicht, wie die Musik wirklich kommt. Wie das wird, wenn die Musik tatsächlich kommt. Das was wir bis jetzt gehört haben, ist macht das schon ein bisschen klarer. Denke ich – weil es sind so verschiedene Geräusche und Klänge, die man schon wirklich verbinden kann mit dieser Zwei-Welt-Geschichte – oder Zwischenwelt eben oder Unterwelt was auch immer. Das kann man schon gut

verstehen. Aber wenn das Orchester kommt – ich glaube, die Frage können wir erst dann beantworten. Und wenn man freier einfach ist mit dem Spielen, also das hat so viel mit dem Spielen zu tun. In dem Moment wird das auch mehr Musik, wenn man eine Figur ist, und wenn das irgendwie so ein Bogen hat und wenn man darin zu Hause fühlt. Oder irgendwie – also wenn sich das wirklich verbindet. Also das Spielen mit der Musik. Dann eher eigentlich – dann fängt die Musik irgendwie erst an ...

P: Das stimmt – das stimmt ...

12.7

U: Habt ihr das Gefühl, dass man – dass das was Mark macht mit seiner Musik, dass man das nur mir dieser Musik ausdrücken kann. Oder ginge das einfacher ... Fragt ihr euch manchmal, mein Gott, warum muss das so kompliziert sein?

P: Ja ... Ich muss schon sagen, bei mir gab's am Anfang wo ich angefangen hab zu lernen diese Musik ich habe einfach Momente gehabt, wo ich einfach gedacht ich bring diesen Mann einfach ... um. (lacht) Aber irgendwie mit der Zeit macht das dann doch Sinn, irgendwie macht das doch Sinn.

MTU: Ja, das stimmt.

P: Und mit der Zeit fängt man auch an, sich zu freuen drauf, dass man ein Teil davon ist. Das Thema ist wirklich ein ganz Interessantes Thema und ich find es ganz spannend, einfach ein Teil davon zu sein ...

MTU: Ich hab so etwas noch nie – so ein Thema hab ich noch besungen sozusagen. Deswegen weiß ich nicht, wie das anders klingen soll. Also das gibt es bestimmt in anderen Variationen, mit mehr Gesang mehr harmonischen Linien oder was auch immer. Also um die Frage zu beantworten ...

P: Ich glaube das Thema kann man auch anders umschreiben, mit anderer Musik, oder einfach ein dramatisches Stück oder Schauspielstück oder so

etwas, kann man schon machen, aber das ist halt auch ein Weg, so etwas zu beschreiben.

14.3

MTU: Das ist so ein sensibles Thema, und sehr sensible Musik dazu. Sehr klein, sehr leise, alles sehr durchdacht – und irgendwie muss das so ineinander gehen, o.k. Leute, die das Stück nicht kennen, viele sagen, wieso regst du dich so auf, da kommt sowieso keiner. Aber wie gesagt, der Sylvain hat das immer betont, dass das davon lebt, von der Präzision. Und das glaube ich auch, dass das davon lebt, gerade wenn wir dann, wenn dann einer reinploppt (ploppt) wenn es irgendwie nicht geploppt werden soll, oder alle ploppen eher oder wenn einer dann plötzlich forte singt, wenn alle dreimal pianissimo singen, das geht natürlich dann nicht. (lachen)

15.1

U: Mark Andre hat mir mein – in fast allen Vorgesprächen, die ich geführt habe, immer wieder erzählt, eigentlich geht es genau um diesen Satz, den ihr vorgelesen habt, in der ganzen Oper. Das ist sozusagen der Kernsatz. Jesus sagt Maria Magdalena, fass mich nicht an, denn ich bin gerade auf dem Weg, ich bin zwischen Tod und Leben, zwischen Mensch und Gott, also infolgedessen ist das Thema der Oper eines, das ziemlich genau 2000 Jahre alt ist. Und immer wieder in allen möglichen Variationen bearbeitet wird. Findet ihr es befremdlich, dass jemand heute – wo Christentum so wenig Präsenz hat – in der Oper sich pfeilgrad „Ich mache jetzt eine Oper über Jesus“ sich auf dieses Thema stürzt?

16.0

MTU: Ja, also total – ich finde es ehrlich gesagt auch supermutig, dass Jossi und Sergio so ein Thema akzeptieren. Ich muss aber ehrlich sagen, als ich das zuerst gelesen habe, meine Güte, super, dass die sowas ernst nehmen. Erst mal, so in dem erstem Moment,

wenn man so hört, und dass man sich das traut. In London läuft gerade irgendwas über Mormonen, so etwas, in Covent Garden, da machen die sich eigentlich über Religion nur lustig. Und hier ist jetzt genau das Gegenteil. Wobei das Gute an dem Stück ist ja, da muss man ja nicht für gläubig sein. Oder so was ... also das sind ja Fragen, wenn du sagst, das ist 2000 Jahre alt, das ist noch älter und das ist ja immer aktuell, also einfach dieses: Wohin geht man? Oder was passiert? Oder bleibt man in Kontakt mit Menschen, wenn die sterben? Oder was auch immer. Deswegen finde ich das eigentlich gut, und das hat auch und ich finde nicht, dass man dafür unbedingt gläubig sein muss, man muss vielleicht irgendwie naja vielleicht eine Sensibilität für irgendwas Spirituelles aufbringen oder so etwas, aber ich glaube nicht, dass das was mit Religionen so im weitesten Sinne zu tun hat. Ich finde es trotzdem wirklich mutig, dass er das geschrieben hat, und dass die das auf die Bühne bringen. ... Oder, Frau Pavelic? (Lachen)

17.4

P: Frau Pavelic! – Ja gut. Jaaaaj Ja – also eigentlich auch was die Gigi gemeint – ich find auch nicht, dass man religiös sein muss, weil sonst würde ich das nicht können gar nicht machen können. Aber die Frage ist irgendwie dieselbe, es fragt sich irgendwie jeder Mensch, das hoffe ich wenigstens. Also was passiert, wenn man stirbt? Und was ist danach? Und was wird dann – und das passiert eben in dem Stück, diese Zwischengeschichte, das ist glaube ich auch eine Theorie, also das, was in der Bibel steht, ich glaube nicht, dass das genauso ist, wie das eben da steht, und auch wenn das jetzt seine, sein Hauptsatz in dem Stück, ich finde es nicht unbedingt, dass das irgendwie unbedingt mit der Bibel etwas zu tun sein müsste, weil sonst würde ich das wirklich nicht machen können. Ich – weil ich bin nicht so befreundet mit der Bibel.

Deswegen kann ich mir das so erklären, dass es einfach eine universelle Frage ist, was eben jeder Mensch in seinem Leben sich mindestens einmal sich fragt, was passiert danach und deswegen kann ich das in dem Stück auch machen. Punkt. Jetzt habe ich zweimal das gleiche gesagt.

U: Ja ich bedanke euch für eure Auskünfte ..

JC: Schöne Aussagen ... prima gemacht.

U: Ja, genau --- (Herzhaftes Lachen)

2014.02.13 15.00 Uhr Joachim Haas und Michael Acker

0.4

U: Ich habe erst einmal eine Bitte diesen Ausschnitt aus dem Johannes-Evangelium vorzulesen – alle meine Opfer habe ich darum gebeten, da hat sich keiner verweigert ...

A: Mit Lesehaltung – oder ...

U: Interpretieren, wie du möchtest ...

A: Jesus sagte zu ihr: Ich halte mich nicht fest. – ne: Jesus sagte zu ihr: Halte mich nicht fest, denn ich bin noch nicht zum Vater hinauf gegangen. Geh aber zu meinen Brüdern und sage ihnen, ich gehe hinauf zu meinem Vater und zu eurem Vater. Zu meinem Gott und zu eurem Gott.

1.1

U: Joachim, darf ich dich bitten, das gleiche auch noch mal zu lesen, vielleicht wie es Mark gerne hätte, nämlich flüsternd ...

H: Ich glaube die erste Zeile heißt glaube ich noli me tangere nicht noni me tangere ..

U: Ja, das ist ein Tippfehler ...

H: Jesus sagte zu ihr: Halte mich nicht fest, denn ich noch nicht zum Vater hinauf gegangen. Geh aber zu meinen Brüdern und sage ihnen, ich gehe hinauf zu meinem Vater und zu eurem Vater. Zu meinem Gott und zu eurem Gott ...

2.0

JC: (merkt, dass seine Kamera nicht funktioniert)

....

Ok – einen Moment.

3.7

H: Und jetzt geflüstert nochmal .. *Jesus sagte zu ihr: Halte mich nicht fest, denn ich noch nicht zum Vater hinauf gegangen. Geh aber zu meinen Brüdern und*

sage ihnen, ich gehe hinauf zu meinem Vater und zu eurem Vater. Zu meinem Gott und zu eurem Gott ...

U: Also es gibt so in der Filmbranche eher die Faustregel, dass man einen Film in zwei Sätzen erzählen, nacherzählen können muss, mundpropagandamäßig, damit er Erfolg, wie würdest du diese Oper zusammenfassen, um was geht's – wenn du einem Freund sagst, ich arbeite da hier für die Oper von Mark Andre, und dann sagt der: Ja, und um was geht's. Um was geht's.

4.8

H: Sehr schwierig, das in zwei Sätzen zusammen zu fassen. Es geht glaube ich ... um ein großes Abenteuer. Es geht Wunderzaichen, ich glaube der Titel trifft es ganz toll, also es geht um eigentlich eine Reise, es geht um den Weg, den wir gemeinsam beschritten haben – und den wir jetzt im Prinzip mit dem Publikum auch zusammen erleben möchten.

5.4

U: Michael, deine Version. Um was geht es, deines Erachtens.

A: Also die Frage war ja, wie kann man das in zwei Sätzen beschreiben, um möglichst gut Werbung zu machen, dann erwartet man ja, dass da irgendetwas Reißerisches Sensationelles – was ganz Tolles passiert. Ich glaube bei der Oper wäre es vielleicht wichtiger zu sagen, dass man in dieses Stück geht, nicht um sich bespaßen zu lassen, etwas Tolles von außen zu erfahren, sondern dass man in dieses Stück geht, um sich selbst zu finden. Also ruhig zu werden still zu werden – und diese Selbstfindung und die Oper in sich selbst, das Stück in sich selbst entdeckt. Also es ist nicht ein von außen sich Bespaßen-Lassen, sondern dass man sich einlässt auf dieses Stille und dieses Ruhige. Und dieses Nachdenkliche, was darinnen geschieht. Insofern ist es vielleicht genau das Umgekehrte, was man erwartet, wenn man sagt, ich

mache jetzt zwei Sätze Werbung, und versuche jemanden zu überzeugen, weil da was unglaublich Reißerisches irgendein Feuerwerk oder so was geschieht. Das ist es nicht. Das ist eher die Stille. Also dass man sich auf den Weg macht zu sich selbst²¹. Das ist vielleicht noch viel schwieriger als in einen James Bond zu gehen.

7.0

U: Joachim du bist ja mir Mark nach Israel gefahren, schon vor einigen Jahren. Hatte ich dich zwar schon mal gefragt – was habt ihr da eigentlich gemacht, und warum war das auch ein Teil der Reise zu dir selbst oder euch selbst.

H: Zu dem Zeitpunkt war noch gar nicht ganz klar wohin die Reise letztendlich gehen sollte –es gab Themen Ansätze es war auch wirklich die Idee sich wirklich dort inspirieren zu lassen, in Israel – Thematisch, aber auch akustisch, wir haben auch viele Klängaufnahmen gemacht, die jetzt vielleicht gar nicht direkt in den Film – in den – pardon, das muss ich nochmal sagen. Wir haben viele Klängaufnahmen gemacht, die gar nicht direkt dort hörbar werden, sondern die als Klangschatten im Raum präsent sein werden – und eben in Verbindung den akustisch gespielten Instrumenten wird das einfach über die Elektronik über die Live-Elektronik, also das passiert in Echtzeit, wird das eine Verbindung sein mit den Ereignissen, die wir dort akustisch photographiert haben. Und diese Reise, die war nicht sehr lang, wir waren 5 Tage zusammen – Mark und ich und Patrick Hahn, der Dramaturg, und haben dort an sehr vielen wirklich historischen Orten versucht Eindrücke zu sammeln. Wir waren zum Beispiel in der Grabeskirche und haben dort uns einschließen lassen, über Nacht, wir haben dort übernachtet und haben dort alle

²¹ Schon interessant – denn die Bewegung dieser Oper ist doch eindeutig in Richtung außer sich – außerhalb von dieser Welt – zum Vater eben --- aber wahrscheinlich ist diese Außer-Sich-Sein zugleich das Bei-Sich-Sein.

Prozessionen quasi mitgemacht, wir konnten dort akustisch Räume akustisch vermessen – also im Prinzip die Eigenschaften, die klanglichen Eigenschaften von Räumen untersuchen, aufnehmen, aber nicht nur diese Räume, sondern vor allem auch Ereignisse, die dort stattgefunden haben. Das kann sein vielleicht Glocken der Grabeskirche, die werden irgendwann im Stück werden die vom Klavier, da wird an der Saite gezupft, werden diese Grabeskirche Glocken als Klang angeregt, die dann auch quasi als Klangschatten im Raum hörbar sind.

JC: (Stellt fest, dass seine Kamera nicht läuft)

12.1

U: Wir waren stehen geblieben bei den Glocken der Grabeskirche.

JC: Ich laufe ...

H: Soll ich da noch ein bisschen weiter machen?

U: Ja ... (im Hintergrund wird gehämmert, ...)

H: Es ging ja letztendlich auch um die Reise, was wir dort erlebt haben. Es ist klar, dass es ja auch einen religiösen Hintergrund gibt, der jetzt nicht missionarisch gedacht ist, auf keinen Fall, da möchte ich auch Mark überhaupt nicht irgendwie vorgreifen, aber es geht natürlich auch um Texte aus der Bibel, es geht um den Kontakt mit der Bibel, es geht auch um die Erfahrung, die wir dort gemacht haben, zum Beispiel der Flughafen. Wir sind ja bei der Ausreise sind wir – ich hatte mein gesamtes Gepäck für die Aufnahme dabei, habe ich auch aus früheren Erfahrungen verzollen lassen, und wirklich eine schöne Liste gemacht und alles, und dann waren wir glaube ich fünf Stunden vor Abflug waren wir dann dort – bin dann extra zum Zoll, habe das alles hingetragen, der Mann sagte, gar kein Problem, hat's gar nicht geöffnet. War ich schon durch. Nach einer

Viertelstunde – und bin dann aber in die normale Schlange gestanden zur normalen Gepäckkontrolle, und dort gings dann eben los, wir wurden separiert, an verschiedenen Stellen, an diesen großen Schalter, an unterschiedlichen Schaltern, und wurden quasi einzeln verhört. Das hatte einen sehr starken Bezug zum Anfang der Oper. Und das ging dann so weit, dass ich musste meine gesamten das gesamte Equipement nochmal erklären, es wurden Teile herausgenommen, es hieß, es wäre jetzt Sprengstoff dran. Es könnte in dem letzten Flugzeug mitfliegen – und schließlich kamen dann nochmal zwei Beamte zu mir, die mir die Photos gezeigt haben von Mark Andre und Patrick Hahn. Die haben gesagt: Kennen sie diese Personen? – Habe ich gesagt: Ja, wir waren ja jetzt zusammen hier. Und dann kam ich ins Kreuzverhör und musste dann nochmal genau sagen, was wir dort gemacht haben. Und das ist eben schwierig, diesen Beamten dann zu erklären, dass man Feuer Wind und Wasser aufnahm im Heiligen Land, weil das sind natürlich alles keywords für Terroristen gewesen. Wir sind dann also wirklich drei Stunden dort gestanden an dem Schalter und sind dann quasi mit Direktbegleitung ins Flugzeug. Am Ende. Ein Erlebnis – aber es war prägend für alle. Das war vielleicht auch so prägend, dass es den Anfang der Geschichte auch definiert hat. Also tatsächlich diese Situation am Flughafen als Fremder irgendwo reinzukommen und kontrolliert zu werden – und (sich erklären) zu müssen – seine Identität zu prüfen, diese ganzen Geschichten. So viel zur Frage, wohin hat uns diese Reise geführt, und was hat die für Effekte gehabt. Damals wusste man noch nicht genau, was passiert. Wir hatten wie sind mit wahnsinnig offenen Ohren durch das Land gefahren, wir haben an wirklich unterschiedlichsten Stellen versucht, Eindrücke zu sammeln, und das waren aber akustische – und es waren aber auch solche Eindrücke, die Spannungen

zum Beispiel in der Grabeskirche, die vielen Religionen, die dort zu zusammentreffen, die wo man feststellt, wenn man an die Wände schaut, es gibt dort Leitern, jede Religion hat eigene Leitern zum Putzen oder zum Raus- und Reingehen. Die sind angeschlossen mit Ketten. Also das ist wahnsinnig eng getacktet. Wir hatten im Innersten der Grabeskirche eine Aufnahme gemacht und mussten dann ganz schnell raus, weil jetzt eben die griechisch-orthodoxe Religion jetzt kam, und dann Anrecht hatte von ich weiß jetzt nicht genau, von 2 bis 3 mitten in der Nacht hatten die halt Anrecht auf diese innere Grabeskapelle. Und diese Spannung, die drückt sich natürlich auch im gesamten Werk und auch denke ich in der ganzen Setting von der Oper aus.

16.8

U: Was ist denn so in wesentlichen groben Zügen – das ist vielleicht an dem Michael eher die Frage – die Aufgabe, die ihr hier habt. Was macht ihr hier, während die Oper läuft.

A: Ja, die Oper hat eine sehr große Besetzung. Es gibt einen großen Opernchor, es gibt sechs Vokalquartette, es gibt sechs Schlagzeuger, die sind im ganzen Raum in der ganzen Oper verteilt, und es gibt eben auch – und das ist jetzt ein neues Instrument, das sich die Komponisten immer mehr bedienen, nämlich die Elektronik. Also ein neues Medium, der Computer als Musikinstrument. Und insofern – unsere Aufgabe ist jetzt, diesen Computer, den wir als Musikinstrument verstehen, in der Oper dann auch live zu spielen. Also der Computer der funktioniert in diesem Fall nicht einfach als Wiedergabemedium, wo man auf den Knopf drückt, und dann läuft das selbst vor sich hin. Sondern die Klänge, die der Computer zum einen generiert, aber auch Klänge, die der Computer live von den Sängern, von den Instrumentalisten aufnimmt und in Echtzeit umwandelt, umformt, diese Klänge dieses

Klanginstrumentes das neue Instrument, muss ja auch gespielt werden von jemanden, der Überblick hat über die Partitur, der genau sieht, wann muss was passieren, wie soll es klingen, und dieses neue Instrument wird gespielt von einem neuen Beruf, wenn man so will – und den nennen wir Klangregisseur. Das ist ein bisschen kompliziert ausgedrückt eigentlich für eine ganz einfache Sache – wir spielen den Computer während der Oper.

19.0

H: Wir verstehen uns ja auch als Ensemble – als Interpreten der Liveelektronik. Also wirklich als Musiker die mitspielen. Die das, was Mark mit uns zusammen in dem Fall auch entworfen hat, eben auch interpretieren und darstellen. Eben auch als Musiker, wir haben auch unsere Noten, wir müssen wirklich machen, was da steht, haben aber auch unseren interpretatorischen Spielraum eben die Balance letztendlich im Raum auch wirklich dann gestalten zu interpretieren.

19.6

U: Ihr hattet gesagt, dass vor allen Dingen im vierten Teil ihr besonders viel zum Einsatz kommt. Könntet ihr beschreiben, was die wichtigsten Werkzeuge sind, die ihr einsetzt ... (Lärm)

H: Sollen wir warten ...

JC: Ich check mal was das ist ...

21.0

U: Musst du wieder hochfahren. Wer mag denn Antworten auf den vierten Teil ...

21.3

H: Ja, Elektronik im vierten Teil. Das ist ja so, dass die Oper, die vier Situationen haben auch was die Elektronik anbelangt, auch die Räumlichkeit, einen bestimmten Aufbau, dass wirklich in den ersten – in

der ersten Situation fast keine Live-Elektronik, da sind ein paar Zuspielungen, die aber auch aus Material geworden sind, die auch im Werk vorkommen. Und dann entwickelt sich das eben vom ersten zum zweiten Teil wird es das erste Mal eine Bewegung wirklich in den Raum geben, bewegt sich wieder zurück auf die Bühne, und dann wird so Stück für Stück die Elektronik an Bedeutung gewinnen. Und im vierten Teil im Prinzip hat sie wirklich essentielle Bedeutung – und dort wird auch der Raum von den Sängern und Instrumentalisten erobert quasi – die es gibt die drei Vokalquartette, die sich dann in den Raum bewegen – es gibt dann auch drei Positionen auch hinter dem Publikum, seitlich jeweils, links rechts vom Publikum, und aber auch drei Schlagzeuger, die eben auch die Position im Raum dann einnehmen. Dazu kommt, dass jetzt die Liveelektronik eben im vierten Teil eine viel wichtigere Bedeutung bekommt, und das geht auch eben los die einzelnen Sänger, die Vokalquartette im Raum und drei Vokalquartette werden auch noch in der Krypta in der Unterbühne sein. Die werden jetzt elektronisch bearbeitet. Also sie sind alle mikroponiert, sind dann auch noch aus dem Orchester teilweise Instrumente mikroponiert, zum Beispiel das Klavier, dann gibt es die Vibraphone, also die beiden Bängel (?) meine ich, es wird eine Art mikrotonales Keyboard geben, was auch in der Komposition integriert ist. Was die Aufgabe hat, also es wird oft in Partialtönen komponiert, d.h. die Sänger singen dann tatsächlich Töne, die vielleicht als Beispiel 39 Cent von dem normalen E abweichen, die letztendlich ganz genau Relationen zu dem bestimmten Zentrum haben. Und dieses mikrotonale Keyboard gibt die Töne vor. Spielt mit – ist mit eingewoben. Das ist ein wichtiger Teil – und vor allem geht es auch um die Relationen dieser Partialtöne zueinander, das sind bestimmte Relationen, die werden oft auf zeitliche Strukturen –

also harmonische Relationen werden jetzt auf zeitliche Strukturen übertragen, könnte da zum Beispiel bei Stockhausen, wie die Zeit vergeht, nachlesen, der hat auch schon einige Ideen gehabt. Und diese sozusagen Verhältnisse, die spiegeln sich in unterschiedlichen elektronischen Prozessen wieder. Zum einen gibt's es wirklich Modulationen, also Modulationen unterschiedlicher Geschwindigkeiten zueinander, die wahrscheinlich dann auch oft im Verhältnis zu diesen Partialtonrelationen stehen. Es gibt – es geht dann aber weiter, es gibt auch mit der Elektronik wie du vorher sagtest, es ist ja eigentlich ein Mittel, um über die herkömmlichen kompositorischen Mittel eigentlich darüber hinaus zu gehen, oder die zu erweitern. D.h. jetzt versuchen wir auch dort das ganze System auch zu erweitern, und zu sagen, gut, es gibt die normalen Relationen, 5 zu 7, 5 zu 11, so etwas, es geht dann aber auch weiter, dann kommen wir in den Bereich der Ringmodulation, wo man dann wirklich neue Töne neue Frequenzverhältnisse quasi schaffen kann, es geht dann noch mal weiter, in das, was wir vorher beschrieben hatten, und zwar in die Faltung, convolution, das ist eben ein Verfahren, mit dem man zum einen wirklich Raumsimulationen machen kann, das ist aber hier nicht das Hauptanwendungsgebiet, sondern es geht drum im Prinzip Resonanzen, welcher Art auch immer, es können Resonanzen sein von einem Flügel, wenn man den anschlägt mit einem Gummihammer oder so, und dann frei schwingenden Saiten hat man die gesamte Resonanzpalette des Flügels. Und man kann sich vorstellen, man spielt mit der Posaune in diesen Flügel bei gedrücktem Pedal und dann werden halt, je nachdem was die Posaune spielt, werden verschiedene Saiten angeregt und schwingen nach als Resonanz. Das kann man elektronisch auch nutzen, man kann quasi ein Abbild machen von dieser Resonanz. Und jetzt mit einer

Stimme beispielsweise eben genau so arbeiten, als dass man die Resonanzen des Flügels anregen würde. D.h. man kann jetzt Klänge erzeugen, oder Kombinationen machen, die gar nicht elektronisch klingen in dem Sinne, die aber jetzt eine Erweiterung der herkömmlichen des herkömmlichen Instrumentes eigentlich bewirken. Das kann zum Beispiel ein Sänger mit der Klavierresonanz singen, oder ein Schlagzeuger – es geht ja auch viel um Impuls und Antwort in diesem Werk, Mark hat ganz oft Impulse, und hat dann Resonanzen, die vielleicht in ganz anderen instrumentalen Kontext entstehen, die aber zusammen einen besonderen Klang einfach ergeben, und dieses Prinzip greift die Elektronik auch auf. Dass man eben Resonanzen kombinieren mit Anregungen, die in erster Linie gar nicht mal kombiniert sind, sondern die jetzt erst neu kombiniert werden können durch die Elektronik.

A: Also die Elektronik kann ja auch relativ simple Art und Weise das herkömmliche Instrumentarium erweitern. Weil ich denke da zum Beispiel an die Dynamik, und gleich der allererste Anfang Oper fängt an in einem extremen pianissimo – in Sopran eins, das ist so wahnsinnig leise, das ist so leise, dass man das unter normalen Umständen gar nicht hören würde mit einem Mikrophonen und Lautsprechern kriegt man das natürlich, diesen ganz leisen Klang, den man eigentlich nur hören könnte, wenn man das direkt am Ohr hat – es geht los mit einem: ss ss – das können wir dann eben mit der Elektronik an einen bestimmten Ort setzen, weil man das von dem ursprünglichen Ort gar nicht hört. Und wir können es auch genau auf die richtige Lautstärke heben. Das ist eigentlich eine ganz simple Erweiterung, aber man hat dadurch die Möglichkeit einen ganz intimen Ton für alle gleichzeitig hörbar zu machen. Natürlich immer noch sehr leise. Es geht nicht drum, das jetzt wie bei einem

Rockkonzert zu verstärken, sondern es geht drum, Dinge, die man eigentlich so gar nicht mehr hören könnte, unter diesen Hörbedingungen, dass man die hörbar macht mit der Elektronik, und eine andere relativ einfache Sache, die man aber auch sonst herkömmlich gar nicht herstellen könnte, ist, dass man diese Klangquellen im Ort verschiebt. Wir haben in der Oper 8 Lautsprecher im Kreis um das Publikum herum aufgestellt, und können dadurch an jeden beliebigen Ort dann den Klang, den Originalklang die Originalquelle verschieben. Und mit diesen Parametern arbeitet Mark Andre sehr stark, dass er sich ganz genau überlegt, wie laut so etwas sein soll, extremes pianissimo oder auch sehr laut, und woher soll dieser Klang kommen.

29.4

H: Es kann sich vor allem dann ja auch noch bewegen, also zusätzlich zur Mikroskopierung des Klanges kann man den Klang oder ist der Klang eben auch in der Komposition eben auch bewegt, also es gibt einfach Teile, wo man weiß jetzt bewegt zum Beispiel, es gibt es im Ende vom vierten Situation, gibt es diese Alufolie, die wird erst ganz leicht hörbar als leises Geräusch und fängt dann aber an sich tatsächlich im Raum zu bewegen. So gibt es verschiedene Stellen – die auch tatsächlich auskomponiert sind – und dann vielleicht auch ein Klaviernachklang sich im Raum nach hinten oder nach vorne kommt, solche Dinge, also es ist kein Feuerwerk, wenn man jetzt von der Liveelektronik spricht, es geht nicht drum, dass wir dort besondere Effekthascherei oder so was betreiben wollen, sondern es geht wirklich drum ... (sollen wir warten, weil zu viel Lärm im Hintergrund ist) ...

31.0

U: Bei Mark ist das auch wirklich die Frage, dann bitte jetzt nicht gleich antworten, sondern erst nachher ... es

ist ja nicht nur die Lust am Neuen, die ihn die Mark dazu treibt, immer wieder mit euch zusammen zu arbeiten, nehm ich doch mal an, sondern es ist auch etwas Inhaltliches, was mit dem Einsatz des Mediums Elektronik hergestellt wird. Stichwort wäre die Ungewissheit, ist jetzt das, was man hört, von einem Menschen gemacht, den man sieht, oder kommt aus den Maschinen, aus diesen ganzen elektronischen digitalen Bearbeitungen.

32.5

H: Vielleicht sollten wir das mit der Effekthascherei noch mal sagen, oder ... Ich find das schon wichtig.

A: Also zur Arbeitsweise mit Mark mag es sicherlich keiner, der jetzt die Elektronik einsetzt um Effekte zu erhaschen um hier ein großes Effektf Feuerwerk abzubrennen. Ganz im Gegenteil, er ist immer sehr bemüht, dass alles dezent bleibt, dass es nicht um des Effekts willen passiert, sondern dass es ganz genau eingewoben ist, und genau das ausdrückt oder die Konnotation hervorweckt, die ihm wichtig ist, zu transportieren. Und das eben nicht auf plumpe Weise, sondern dass es eher subkutan wirkt. Und nicht oberflächlich.

33.4

Es ist auch bei der Zusammenarbeit eben immer wieder toll oder auch eine Ehre das erleben zu dürfen – wir machen zum Beispiel Experimente – wir kümmern uns um ein bestimmtes Thema beispielsweise. Und versuchen dann in diese Richtung zu gehen, und versuchen das – was passiert da klanglich. Dann machen wir vielleicht ein paar Aufnahmen wir laden Musiker ein, überlegen, was man da machen könnte. Und mit diesen Grundideen, war es oft so, ist der Mark dann nach Haus gefahren, und kam dann nach einiger Zeit wieder und hatte dann diese Ideen, in der

gesamten Partitur einfach verwirklicht. Und wenn man dann wirklich hört, wie diese Ideen sich durchsetzen durch dies gesamte Werk ... das ist einfach phantastisch. Das dann wirklich zu hören, was er sich vorgestellt hat. Welches Vermögen er hat im Prinzip diese Grundkonzepte dort einzuarbeiten. Das finde ich ganz spannend, natürlich gehört dann auch ein großes gegenseitiges Vertrauens – in diese Arbeit, weil wir arbeiten ja schon seit sehr langem zusammen – und das ist einfach so, dass man irgendwann auch spürt im Idealfall, bei Mark ist es auf jeden Fall so, was möchte der andere, wie kommen wir gemeinsam zu dem Ziel, das wir uns dann vorstellen, und wie geht man dann aufeinander ein, also welche Idee kommt von wem, und wie kann man die dann umsetzen. Und das ist eine ganz spannende, aber im Optimalfall auch dann eine sehr flüssige Arbeit. Also am schönsten ist es wirklich, wenn man ungestört im Studio ist und sich diesen Ideen widmen kann, und dann in so einen Fluss kommt und sagt, aha, das ist die Richtung, in die es geht, und dann auch das Allerschönste ist, wenn man dann tatsächlich feststellt, jetzt bei Proben oder bei einem oder bei einer Aufführung dann dass es funktioniert hat.

35.7

U: Gibt es für das, was du gerade erzählt hast, ein Beispiel in der Oper. Einer solchen Idee, die ihr zuerst ausprobiert habt, und die ihr dann eingewoben habt, und dann kam er mit einer fertigen Konstruktion, sage ich jetzt mal ... Struktur an.

A: Also ich weiß dass das Thema Wasser bei ihm schon sehr lange – dass er das sehr lange mit sich herumträgt, und auch für andere Projekte immer wieder überlegt haben, wie kann man denn Wasser zum Klingen bringen, wie kann man diesen Klang übertragen. Und auch in dieser Oper ein Thema. Insofern ist diese Idee Wasser hier mit eingeflochten.

Ja, also konkret könnte man sagen, das Wasser vom Bosphorus, beziehungsweise vom Toten Meer. Aber das kommt natürlich nicht eins zu eins als einfach nur so als Wasser zum Hören, sondern wird dann durch die Musiker angeregt, und es entsteht etwas ein ganz neuer Klang. Also der Klang der Musiker wird mit einer Impulsantwort aus Wasser gefaltet, wird eine Convolution gemacht, und das ist dann eben ein ganz neuer Klang.

37.2

U: Wie ergeht es euch dabei, wenn solche Sachen immer wieder so diskret verwendet werden, dass man wenn man nicht geschult ist, solche Bearbeitungen zu hören, es gar nicht wahrnimmt. Ist das dann nicht irgendwie so ein Moment, wo ihr sagt, Mensch, jetzt haben wir uns so viel Mühe gegeben, davon hört man fast gar nichts.

H: Das sagst jetzt du.

A: Ja, ich würde sagen, das ist ja fast das größte Kompliment, denn wenn man das direkt heraushören würde, wie wir das gemacht haben, das wäre ja zu einfach. Das ist ja fast die Absicht, dass man dem nicht ganz gleich auf die Schliche kommt, und dass man – nicht um es zu verstecken, sondern weil wir nicht so – besonders in diesem Werk – nicht so konkret werden wollen. Es geht ja nicht drum, konkrete Klänge einfach abzuspielen, die man dann sofort für sich wieder besetzt hat mit irgendwelchen Verbindungen, sondern es geht drum, dass man stärker animiert wird zum innerlichen Nachdenken, nicht von außen immer diese Anregungen bekommt, sondern das ist ein ganz schwieriges Thema. Aber das wäre eigentlich eher ein Lob, wenn man am Schluss sagt, wir wussten gar nicht so genau, was das jetzt war. Aber es hat mich berührt. Das wäre echt ..

38.6

H: Ja es geht ja auch um es geht um eine Magie. Es geht überhaupt nicht drum, irgendwas zu verstecken oder unhörbar zu platzieren, sondern es geht ja um den sagen wir mal kompositorischen Raum, um den Zwischenraum auch, es geht nicht drum, wie du sagst, dass man jetzt Wasser als Wasser hört. Dass man jetzt einen geflüsterten Text aus der Bibel als genau diesen Text wahrnimmt, sondern es geht in erster Linie drum: wie erfahre ich das als Hörer. Was – es geht auch nicht drum, dass ich wirklich alles jetzt bei vielen Sachen dass ich wirklich in erster zweiter dritter vierter Ebene verstehe, sondern ich habe ja eine bestimmte Emotion, wenn ich das höre, es gibt eine Konnotation, es gibt irgendein Gefühl, ich merke, da ist irgendwas Glockenartiges, oder ich merke, es ist was Wasserartiges, was ich aber jetzt irgendwie magisch vielleicht verbindet mit den Klängen, die die Sänger gerade produzieren. Das ist eine Erweiterung. D.h. es kann ein Klang an einem Ort entstehen, und dann schwappt das dann vielleicht zu einem anderen Seite über, und der Klang entstand dort, und ändert sich dann vielleicht in eben genau diesen dieses rauschartige wellenartige vom Toten Meer. Also um diese Sachen geht's, und es geht nicht drum, natürlich ist es klar, dass Marks Musik dynamisch die Extreme auch auslotet, also es ist ganz klar in so einem Opernbetrieb nicht unproblematisch, weil da gibt es die Bühnengeräusche²², da gibt es natürlich das Publikum, da gibt's alles Mögliche, was Nebengeräusche macht, und wirklich einen Raum absoluter Stille zu erfahren, das ist wahrscheinlich hier im normalen Opernbetrieb wirklich ganz schwierig, gleichzeitig muss man es probieren, man muss gucken, wie weit kommt man eigentlich an diese Grenzen, wie weit – wenn ich mich wirklich mal konzentriere, wenn ich diese Stille hab, dann nehm ich auf einmal den

²² ... die man leider reichlich hört.

ganzen den Raum als solchen wahr, was passiert in den Raum. Ich glaub es geht auch um die Momente. Es geht wirklich in keinem Fall um irgendwas zu verstecken, aber es geht auch da drum, dass man nicht einzelne Elemente zu stark rausstellt. Also irgendwas Künstliches. Es gibt eigentlich kaum künstliche Klänge²³, die jetzt irgendwie synthetisch erzeugt wurden, also generiert wurden, sondern es gibt wirklich ganz viele Klänge, die Kombinationen von unterschiedlichen Klangfamilien oder –texturen sind, die dann wieder was Neues erzeugen, und die einfach so eine Zwischenebene auch erschaffen, also Verbindungen zwischen einzelnen Klangkörpern sogar in dem Fall.

41.5

U: Mark ist ja ein sehr religiöser Mensch, von daher kommt mir immer diese Stelle aus einem Propheten, ich sage immer Echeziel, das ist falsch – Ezechiël – genau, da geht es darum: Wo höre ich Gott am ehesten – wird da gefragt bei diesem Propheten. Dann heißt es im Donner, bei einem Gewitter, nein – bei einem Sturm, nein. Bei einer Explosion, nein – und dann geht das immer weiter runter. Und schließlich landet man beim Blätterrauschen und ganz kleinen fein ziselierten Geräuschen. Wird in der Bibel so beschrieben – und haarscharf genau auf diese Geräusche, wie von diesem Propheten beschrieben, steuert Mark Andre auch immer wieder zu. Wie ist es bei euch gegangen – bei der Arbeit mit diesen leisesten Geräuschen. Gab es da Momente von Offenbarung.

42.5

A: Hnnn – bei mir persönlich würde ich sagen während der Arbeit nein. Das ist da arbeitet man ohne den Anspruch auch die Offenbarung jetzt schon während der Arbeit zu erfahren. Ich glaube, das ist das

²³ Das finde ich toll, als Aussage – wohingegen ich sagen würde: In dieser Oper ist alles künstlich. Aber das ist ein anderes Thema.

wäre zu viel verlangt. Ne, das ist sicherlich ein Moment, der dann bei der Aufführung entsteht. Wenn er denn entsteht. Das weiß man ja nicht im Vorhinein. Aber mir persönlich ist es sicherlich – nicht sicherlich – sondern ist es so gegangen auch bei anderen Stücken von Mark Andre, die Offenbarung kann da drin enthalten sein. Aber wenn man ein Stück vorbereitet, also sprich Aufnahme macht, sich überlegt, wie kann man das in die Form packen, wie bearbeitet man das, da ist man viel zu theoretisch dabei, da würde ich jetzt sagen, da ist die Offenbarung noch nicht enthalten. Aber es ist im Bewusstsein.

43.7

H: Ich glaube auch, dass die Offenbarung jetzt nicht angestrebt ist von Mark in dem Sinne, auch wenn wir jetzt über Religiosität sprechen, es geht ja da um keine – also wirklich in keinem Fall um aktive oder missionarische Religiosität, sondern es geht um etwas Inneres – wie du beschreibst, es geht – es gibt natürlich Momente, wo man merkt, dass bestimmte Klänge eine spezielle Ausstrahlung haben, eine Aura. Das merkt man durchaus beim Suchen, das merkt man vielleicht auch schon beim Aufnehmen, dass man jetzt an einem besonderen Moment irgendwie dabei war. Natürlich ist auch klar, man erlebt das Ganze dann noch mal anders, wenn man diesen Moment, den man eben jetzt gerade vielleicht aufnimmt, wenn man den auch noch gesehen, oder auch physisch erlebt hat, und man muss dann auch schon immer überlegen, dass das andere vielleicht gar nicht so erfahren können. Also dass man eben diese Gedanken oder die Bilder, die man bei einem bestimmten Klang hat, gerade wenn man sie selbst aufgenommen hat, natürlich auch wieder wegstellen muss, um dann den Klang wirklich von Neuem zu hören und zu spüren, was sagt eigentlich der Klang. Also wie klingt, was passiert da gerade. Und in dem Moment, wenn man tatsächlich die eigenen Bilder

versucht hat wegzuschaffen, und sich dann diesen neuen Bildern öffnet und feststellt, dass man zum Beispiel gemeinsam eine ähnliche Hörerfahrung hat, dass – es gab Momente, da saßen Mark und ich – saßen halt zusammen und haben gedacht, das ist doch was, was uns in der und der Situation näher bringt. Und in solchen Situationen – das ist jetzt keine Offenbarung, aber das ist eine Sache der ja, das ist eine Entdeckung, also wo man feststellt, in diese Richtung geht's – und wenn man dieses Gefühl dann hat, dann merkt man, es geht in die richtige Richtung.

U: Ich wollte gerade die finale Frage gestellt, die wichtig gewesen wäre.

A: Ein finale Antwort ...

U: Ansonsten würde ich einfach sagen Dankeschön ... wir sind ja noch mal da ... die beiden Beamtinnen haben diese Konstruktion verglichen mit den Tiefseefischen – da gibt es doch so Anglerfische ...

H: Die haben so Leuchtfische ..

U: Genau – dieser Vergleich beschreibt ja wunderbar, wie ich mit euch umgehe. Weil dann müsste ich ja so ein Maul haben ... mit solch langen Zähnen. Aber vielen Dank ...

2014.02.14 13.40 Uhr Claudia Barainsky und André Jung

Gespräch mit Claudia Barainsky und André Jung

0.6

U: Ich habe so einen großen Respekt vor einer Arbeit ..

J: Du gehst in die Kniee ..

B: ... in die Hocke ...

JC: Es rollt ...

U: Andre habe ich schon meine blöde Frage am Anfang gestellt, und deswegen muss er sie nicht mehr beantworten. Du willst irgendwie einen Freund oder einer Freundin sagen, geht in diese Oper. Und es ist nur ganz wenig Zeit ...

B: Um es zu erklären ...

U: Um was geht's ...

1.6

B: Also zunächst den Inhalt würde ich wahrscheinlich gar nicht erklären, weil auch der sehr kompliziert ist. Ich würde einfach sagen: Kommt, weil das etwas völlig Neues ist und etwas, was man gar nicht erwartet, und was nicht unbedingt nur Oper ist im herkömmlichen Sinne, sondern alle Sinne ergreift. Also Theater im allgemeinen Sinn – etwas was einen körperlich mitnimmt, und was einen mitzieht – und irgendwas was suggeriert. Man kommt sicherlich mit anderen Gefühlen wieder raus, als man reingegangen ist.

2.0

U: Das ist jetzt ein tolles Stichwort für mich – eine tolle Steilvorlage. Wie ist es mit euern Gefühlen. Wie seid ihr reingegangen – und wie – wir sind ja noch nicht am Ende – und wie geht es euch jetzt. Hat eine Verwandlung stattgefunden?

B: Jetzt – eine Verwandlung wahrscheinlich nicht.

Reingegangen in die Produktion, da gab es wahrscheinlich sehr viel Aggression, und Ablehnung

und Müdigkeit und Ermattung und nicht fertig werden ... oder klar kommen mit der Situation mit dem Notenmaterial mit den Texten – überhaupt mit dem Sujet, vielleicht auch gar nicht ... und dann haben wir wochenlang geprobt²⁴ - und irgendwas gefunden, was uns gefällt und was man gut spielen kann. Und was offensichtlich auch uns bewegt, weil es gibt im Momente in den Situationen, wo man sich mitreißen lässt und ja entweder mit runter gezogen wird, oder hoch gezogen wird, seltener hoch – eher runter gezogen wird, vielleicht euphorisiert im zweiten Bild und im dritten Bild hat das so einen wahnsinnigen Sog als würde man – weiß ich nicht ... gerade irgendwas geschluckt haben. Oder ...

3.4

J: Ja, für mich ist das dritte und vierte, wo ich sagen würde, das ist am emotionalsten – oder ne, vielleicht sogar das erste – also weil es auch am einfachsten zu denken ist – für mich jetzt. Das hat aber jetzt nichts mit Qualität zu tun, also ich denke auch, wie fühlt ihr euch – der Prozess ist ja weiterhin der, ruhig werden, ruhig werden, wissen, wann bin ich dran – es gibt einfach ganz viele technische Geschichten für mich jetzt besonders, also ...

B: Für uns Sänger natürlich genauso, es gibt der ständige Kampf, Verfolgen der Monitore, Verfolgen vom Sylvain, also vom Dirigenten, und Klarkommen mit der Situation und dann aber noch eins draufgeben und sich reinbegeben in die Situation und das Spielen und das Sein. Und möglichst nichts verpassen.

4.4

U: Ich stelle mir das wahnsinnig kompliziert vor. Was ihr da machen müsst. Ihr seid du bist Maria Magdalena, aber gleichzeitig eine Frau von heute, gleichzeitig so was wie ein Engel am Ende ... Du noch

²⁴ Wäre vielleicht eine Idee die Stimmen über Probenauschnitte zu legen – also gar nicht das On des Interviews zu zeigen ...

mehr: Du bist Jesus, Reuchlin, ein bisschen auch Mark, Alter Ego, und dann noch Textrezitator also von einem Wust, Kabbala, Johannes Evangelium. Das ist doch keine Ordnung? Wie findet Ihr euch damit zurecht?

5.0

B: Genau das ist die Schwierigkeit. Die Grätsche zwischen dem, was der Komponist eigentlich vorgibt, und wenn man ihn hört ist ja die Vorgabe wirklich eins zu eins – Maria Magdalena, die historische Maria Magdalena, die christliche oder wie auch immer. Und in der Inszenierung spiele ich die völlig abgedreht durchgeknallte religiöse im Jerusalem-Wahn abgedriftete Touristin²⁵. Für mich ist die Schwierigkeit wirklich tatsächlich immer zu finden die Ehrlichkeit der Maria Magdalena und das die andere Situation – und das zu vereinen. Das ist nicht ganz einfach. Aber vielleicht das Spannende. Nämlich nicht nur eine zu sein, sondern alles ist offen, alles ist möglich, jeder kann sich dabei was denken. Ich auch – inklusive.

J: Ah, ich versuche zum Beispiel immer abzubrechen eigentlich, also da, wo man denken könnte, jetzt ist er Jesus, dann denke ich ...

B: Nicht weiter zu spielen ...

J: Dann versuche ich das zu brechen ... in was anderes reinzugehen ...

B: Ja aber die Musik gibt das ja – ich muss ja ehrlich sein. Also die Musik von Mark Andre gibt mir genau das vor, dass ich das auch sein muss, was er sich denkt, weil sonst würde es nicht funktionieren.

J: Das ist ein bisschen anders glaube ich – weil das ist ein Sprechpart. Würde ich sagen. Was für mich – wo ich am meisten am nächsten an die Sachen herankomme, das ist über das Denken der Texte. Die ja fast auch unverständlich sind. Also man – aber wenn

²⁵ Das finde ich interessant – Claudia hat also mit dem Komponisten selbst gesprochen – und der hat ihr von seiner Rollenvorstellung offenbar etwas anderes erzählt, als in der Inszenierung dann zum Tragen kommt.

man sie richtig denkt, dann kann man auf die Schiene kommen, was sie bedeuten, und so – und da bin ich dran. Also das gibt mir auch am meisten Gefühl für – was ich für eine Rolle spiele. Also komischer Weise dann das Sprechen der Texte so, dass ich verstehe, was ich sage.

7.1

U: Ist es nicht so, dass ihr beide die Töpfer
Töpferinnen seid, also den Topf zerschlagen, um dann
irgendwie die Scherben zusammenzukitten oder nicht

...

J: Ich denke ...

B: Ja – auf jeden Fall ...

J: Ja, es ist einerseits das Herz, der Topf – es ist
andererseits der Klang. Also am Klang erkennt er die
Perfektion seiner – des Gefäßes. Und das ist die eine
wirklich wunderbare Geschichte. So – es gibt die
zweite wunderbare Geschichte, ja, wo ich hoffe, dass
sie auch zusammen kommt – weil da ja noch viel
geflüstert noch ist – und auch von den anderen
Interaktionen ist, die man kaum hört, also ich
zumindest nicht. Aber vielleicht hört man sie im Saal.
Aber eine schöne Metapher für Bescheidenheit ... ja
man braucht nicht mehr als das Wesentliche im Leben.
So das sind die beiden Geschichten eigentlich, die ich
sehr mag, die Töpfergeschichte und für meine Rolle.

8.5

U: Es gibt ja noch eine andere Geschichte, du hast sie
angesprochen, die Geschichte zwischen Maria
Magdalena und Jesus, die da im Hintergrund steht. Wo
ich auch davon ausgehe, in meinen Vorgesprächen,
noch vor den Proben und noch während Mark
komponierte, erzählte er mir diese Geschichte: Maria
Madgalena trifft Jesus ...

B: Am Grab.

U: Genau ... da dachte ich mir, oh Gott, was wird denn
das für ein Theaterstück. Wo die zentrale Szene, die

den Komponisten interessiert, das Verschwinden ist – das ist doch Anti-Theater – gab’s ja mal von Fassbinder. Anti-Theater. Ist das für euch ein Anti-Theater, was hier versucht wird.

9.2

B: Wir haben das ja anders übersetzt, wir haben das anders interpretiert. Genau die Situation gibt es ja, quasi Jesus liegt tot – und verschwindet aus seinem Körper und Maria Magdalena sitzt kniet bei ihm – und man kann es musikalisch hören. Also in der Sprache von Mark Andre ist es durch diese Windräder dieses Rauschen dieses schschsche ... er geht weg, aber das kann man nicht darstellen. Es wäre wahrscheinlich auch ... das kann man einfach nicht darstellen. Also insofern haben wir das übersetzt in diese völlig durchgeknallte Person der Maria, der Touristin, der religiösen – auf religiösem Wahn seiende – und du bist

...

J: Ja, auch außerhalb der Zeit und außerhalb des Körpers. Im vierten Teil – ich versuche es ja sogar zu spielen, aus der eigenen Leiche auszusteigen. Und so – und ich werde ja auch nicht mehr wahrgenommen. Und also praktisch wie ein erst mal noch Unerlöster. Durch die Gegend zu schwirren.

10.3

B: Ich glaube, man kann das tatsächlich nur so darstellen, so heikle Situationen eine Bibelgeschichte, das würde sich Mark Andre auch gar nicht trauen, er kann es nur musikalisch darstellen, und wir haben wie gesagt, wir sind da in dem Moment pseudo-andere Figuren. Also ich bin nicht Maria-Magdalena. Und du bist nicht Jesus. In dem Moment, wo du stirbst und deinen Körper verlässt, oder wir sagen nur andere Personen dazu, andere Namen. Dann geht das, anders vielleicht nicht.

10.9

U: Darf ich da mal die Gretchenfrage stellen. Wie steht es mit eurer Religion, Religiosität – es wird immer gesagt, es sei so religiös. Berührt das eure religiösen Gefühle, was ihr da tut ...

J: Ich glaube, das sind zwei Sachen. Also ich habe eine Religiosität und ich gehe auch gern in Kirchen und ich verbinde meiner Religiosität auch mit meiner Kultur. Wo ich herkomme. Ja, also mit unserer Kultur. Und das ist eine Sache – das heißt aber noch lange nicht, dass ich weiß, dass es Gott gibt. Da kann ich auch nur sagen, werden wir mal schauen (lacht) ... hoffen tun wir alle irgendwie. Aber die Musik an sich, die also der höre ich wahnsinnig gerne zu und die versetzt mich in einen anderen Aggregatzustand. Muss ich sagen – bin ich ja eingeschlafen – das klingt witzig, aber das ist auch – das entspannt derartig dann - ...

B: Ja, das ist eine Art Trance ...

J: Ja eben – genau ja – ich habe auch meinen Arm nicht mehr gefühlt, der da ... ich wusste nicht mehr, lieg ich ... schwebe ich oder lieg ich ...

B: Autogenes Training.

J: Ja, das war irgendwie ...

B: Ob das jetzt – ob einen das zur Religion führt, oder die Religion oder den Glauben, den man möglicher Weise ja oder nicht in sich trägt, ob dieses Stück einen weiterbringt im Glauben, das weiß ich nicht. Das kann ich nicht sagen. Also privat glaube ich an Gott, und bin ich auch religiös, aber ob jetzt dieses Stück, die Musik für mich Religion bedeutet, das weiß ich nicht, sicher ist, dass es einen Sog ausübt, selbst auf die Darsteller. Nicht das zweite Bild, nicht unbedingt ...

12.8

J: Ne, ...

B: Das ist zu heftig und zu hektisch ...

J: Das erste ...

B: Aber das erste, wo ich nicht drin bin ... und ich kann sagen, vom dritten, vor allem vom Dritten ...

J: Dritten ja ...

B: Und dann vom vierten Bild – weil da ist man natürlich auch durch die vierte Situation ist man sehr reduziert auch in der Bewegung und auch in dem was man singt, also es geht ja nicht nur um diese in ganz langer Zeit in weiß ich nicht dreißig Minuten Musik wenige Bewegungen zu machen, und allein das führt einen in so eine absolute Konzentration und ja Trance ... aber ich finde da, ich habe da jetzt noch nicht so einen Scheinkranz oder Lichtkranz gesehen und Jesus gesehen, für mich – ich muss mich da auch ein bisschen konzentrieren auf die Musik und auf den richtigen Einsatz, kann mir aber vorstellen, dass es den Zuschauer im Publikum vielleicht so gehen kann.

13.8

U: Ja, der Zuschauer kann ja einschlafen ... der darf das.

B: Der darf es ... er darf nur nicht so laut ... nicht so schnarchen.

J: Ja, das Nicht-Schnarchen, das ist wichtig. Wobei das ja auch ein Zeichen von absoluter Lockerheit ist. Nein

...

B: Ja, das muss man wirklich abwarten, wie das wie die Reaktion vom Publikum ist, was ich jetzt schon von Freunden und Kollegen höre, die nur auf der Webseite sich diese Trailer angeschaut haben, oder angehört haben, die sind schon absolut begeistert. Und wissen auch nicht, was es ist, aber irgendwas isst ...

U: Ist das vielleicht das Geheimnis, da sind Sequenzen, so geheimnisvolle Dinge hinein gebaut, die dennoch ihre Wirkung entfalten. Also jetzt zum Beispiel, gerade eben die vierte Szene, die beruht ja darauf, dass Mark Andre den Hall der Grabeskirche aufgenommen und gesagt hat, woraus besteht – aus welchen Noten, aus welchen Tönen besteht der Hall der Grabeskirche und da gibt es irgendwie fünf oder sechs Töne, Grundtöne, die den Hall der Grabeskirche

charakterisieren – und diese fünf Töne – oder wie viele es sind, sind die Grundlage des harmonischen Gerüsts für diese Szene, deswegen sind die so abartig C minus 13 Cent.

15.1

B: Das ist ja der pure Wahnsinn²⁶ - das ist ja für uns gar nicht nachvollziehbar. Und was sich der Mark Andre dabei gedacht hat. Im positiven Sinn und was das für eine Arbeit ist und was er welche Erleuchtung er hat womöglich. Oder welche Dinge er sieht und hört, oder gehört hat, bevor er das geschrieben hat, das ist ja wirklich der Wahnsinn. Das können wir als Ausübende jetzt gar nicht so unbedingt nachvollziehen. Oder ... und es ist ja auch so, dass wir oben auf der Bühne nicht alles hören, was das Publikum im Publikum hören kann. Da wir diese Monitore also die Lautsprecher gar nicht bei uns haben. Entgeht uns ja vielleicht der halbe Spaß, wir hören uns arbeiten, und wir hören natürlich auch einen gewissen Klang, der nach oben schwappt, auf die Bühne, aber wir hören nicht das ganze Ergebnis. Und sind vielleicht dadurch pur – oder purer.

J: Hm.

16.1

U: Sylvain Cambreling hat gesagt, diese Oper würde Musikgeschichte schreiben des 21ten Jahrhunderts, ein Meilenstein sein ...

B: Das kann gut sein, das können wir alle nicht beurteilen ...

J: Ich auch nicht ...

B: Man ist auf der einen Seite als Opernsänger wenn ich Operngeschichte und Operngesang nehme, ist man auf der einen Seite sehr unterfordert, weil ich bis auf das zweite Bild, wo es aberwitzige Koleraturen gibt, aber ansonsten hat der Sänger in dieser Produktion

²⁶ Das wäre natürlich schön, wenn diese Erläuterung jemand anders gäbe – also Joachim etwa – das muss ich noch suchen ...

viele viele Haltetöne zu singen, lange lange Töne, die kein Ende nehmen, die einen deswegen dann schon wieder überfordern, oder sehr fordern, aber es gibt nicht wie im normalen klassischen Operngesang Linien, die mich herausfordern, sondern es ist eben – es ist ganz pure Musik, und vieles auch in der reduzierten Version, d.h. immer nicht so laut, nicht so laut, gar nicht so expressiv, ganz reduziert, senza vibrato – insofern ist das wieder die Herausforderung, die Reduktion der Mittel, der Stilmittel, die großer Herausforderung. Auch die große Spannung, auch das, was einen manchmal zur Weißglut bringen kann, ich glaube jetzt sind wir schon an einem Punkt angelangt, wo wir das auch die Sänger einiger Maßen beherrschen.

U: Danke schön ...

17.7

B: Du wirst doch auch langsam Opernsänger ... das hätte ich jetzt nicht sagen dürfen, dass wir Opernsänger viel sprechen müssen, und dass der Schauspieler sich auf die – auf das Sprechen in der Oper, was ja ganz anders ist, für dich auch andere Richtlinien gibt hier ... also jeder muss von sich was abgeben, oder was neu dazu lernen. Ja ...

J: Wobei ich jetzt auch anfangen schon genau zu wissen, wann mein Einsatz ist, ohne ... viele ... also

...

B: Ja, weil du musst musikalisch denken, bist du ja auch, du bist ja super musikalisch.

18.4

U: Das ist der Horror, die Einsätze zu finden ... Zählen kann man nicht ..

B: Da verliert sich, das sind so viele Taktwechsel, so viele lange Töne Haltetöne, kein Halt in dem was wieder kommt, was zurück kommt, deswegen schlimm

...

J: Aber jetzt mit dem Orchester wird es natürlich besser, also das war bei mir zumindest ...

B: Ja, Jein ...

J: Also da kann ich so als Sprecher sagen, ok. Jetzt wäre es ein guter Moment, einzusteigen.

B: Jetzt ist es leise genug.

J: Aber wenn das mit Klavier ist, da höre ich gar nichts.

B: Ne, das geht gar nicht. Auch das ist ja – dass wir da mit der großen Leinwand arbeiten, mit dem großen Fernseher, der uns die Noten spendiert, die man ablesen kann, oder auch nicht, auch das ist ja – da muss man ja auch viel woanders hingucken und spielen und dann immer wieder die Noten catchen – und das ich auch schon, ob das die Herausforderung der neuen Oper des 21ten Jahrhunderts sein wird. Ist ja auch manchmal es ist ja auch eigentlich ganz schön, wenn ein Opernsänger sich so verlassen kann auf seine eigenen Qualitäten, also ohne dass sie jetzt gesampelt werden oder ein Echo gibt, und man weiß nicht, als singender Sänger weiß ich nicht, weil ich das nicht höre, wie laut ich flüstern soll, wie laut ich flüstern kann, was ich von mir geben kann, weil ich nicht das feed back unmittelbar habe. Wenn ich singe, habe ich das, immer egal in welchem Raum, aber sprechen und Geflüster, leises Flüstern, was nur in den Raum projiziert wird und nicht zu uns zurückkommt auf die Opernbühne, ist – stellt eine ganz große Schwierigkeit für uns Sänger dar, weil man das nicht kontrollieren kann.

20.2

U: Das stellt ja auch ein riesen Problem für die Technik dar. Die haben so riesen Schwierigkeiten, das Flüstern so in den Raum zu projizieren, sage ich mal, dass sich das mit den anderen Klängen wirklich mischt.

B: Naja, normaler Weise weiß man ja, also Musik zumal orchestrale Musik hebt sich auf gegen Sprechen. Wenn du dagegen sprichst, hast du sowieso schon mal Schwierigkeiten, und wenn du dann flüsterst gegen ein großes Orchester kommst du gar nicht an. Die Singstimme allerdings die kommt drüber, das ist das ... gesungen – gesungenes Wort trägt, gesprochenes Wort nicht, und geflüstertes eigentlich gar nicht. Und insofern müssen die uns technisch – ja, deswegen haben wir alle diese Mikroports für die Flüsterstellen, die aber – man könnte ja auch flüstern, selbst wenn die das laut drehen, wenn man das selber hörte, wenn man sich selber hörte dabei ... wüsste man, wie viel Stimme man geben kann oder muss. Und das können wir nicht, das liegt nicht in unserer Macht, das ist alles technische Macht, in technischer Hand, und das ist schon unglaublich, was das eben für einen Schwanz hat, wer da alles auf uns mit aufpasst, wer welche Regler hochgezogen runtergezogen werden und was alles passiert, das ist schon Wahnsinn... Gell ...

J: Ja, so ist es. Ja, es ist auch beim Sprechen so ... ich weiß ja auch nicht. Ich habe Angst, manchmal höre ich so ein Fetzen durchkommen, und dann denke ich, oh Gott, ich bin zu laut. Ist es aber überhaupt nicht. Also es ist auch ganz schlimm da keine Kontrolle zu haben. Das kennen wir vom Theater ja auch – wir wissen, wie leise wir werden können. Also gerade in unseren Theatern, die wir kennen. Und sonst machen wir ja auch unsere Soundchecks und gucken, und hören wo sind Löcher, und so – aber man lernt einen Raum auch mit der Sprechstimme ziemlich schnell kennen, und weiß ganz genau, wie viel man geben muss, und wie zurückgenommen man werden kann. Aber das ist jetzt das ist hier überhaupt nicht – da hat man keine Chance.

22.3

B: Es ist also ein Abenteuer, und vielleicht ist das Abenteuer tatsächlich die neue Oper.

U: Ein schönes Schlusswort – ich danke euch.

J: Gerne ...

2014.02.21 09.05 Uhr Ton vor der Probe

2014.02.21 09.05 Uhr Ton vor der Probe

Zunächst Einmessen der Lautsprecher – oben ...
kannst du 1 und 2 auf 3 und 4 legen ... dann ca. 9.17
Uhr geht Jojo in den Bühnengraben und installiert dort
den Synthesizer. Immer mit einem apple I-book. Man
versteht wunderbar die Stimme von Reuchlin ...

9.20.39

Jojo: Das ist ja hier das mikrotonale Keyboard, da
muss ich das noch an die Stimmung vom Flügel
angleichen. Das dauert jetzt noch ein bisschen, weil
wir noch keinen Klang hier drauf haben. Und das gibt
dem Chor, und dem Vokalensemble die Töne vor, weil
die ja in reiner Stimmung singen beziehungsweise
Partialtöne von einem bestimmten Grundton. Und die
werden hier mit eingespielt.

U: Und das ist noch nicht eingeschaltet.

Jojo: Ja, das geht hier der Rückweg der Monitor geht
über die Anlage, das haben wir jetzt gerade
umgesteckt, deswegen dauert es kurz bis es ...

Michael den Synthesizer habt ihr auch schon umgesteckt
oder ...

Michael: Ne. Wenn die Mirella noch nichts gemacht
hat ...

Jojo: Aber im Versatzkasten steckt er schon ...

M: Du meinst, ob er noch auf dem alten steckt, damit
er funktioniert.

J: Ja, genau. Ich frag sie aber mal ...

M: Ich verstehe noch nicht.

J: Ob du schon umgesteckt hast auf die 7 oder ob er
noch auf der 5 steckt.

M: Da steckt noch überhaupt nichts hier. Fragst du
nach, weil du das kurzfristig zu funktionieren haben
willst, oder weil ...

J: Genau, weil ich den hören will und da muss man den Monitor komplett zurück haben ...

M: Das würde ich gleich auf die neue Situation stecken dann. Ich komm gleich wieder – ich komm wieder runter.

Michael beim Kabel verlegen ...

09.23.08

Kabelverlegen unter dem Klavier

09.27.25

09.30.10

Michael in der Königsloge gefilmt von dem Orchestergraben aus.

09.31.59

Jojo wieder da ... unter dem Keyboard ... Ass. Mit anderem Kabel ... im Hintergrund hört man die Stimme von Reuchlin. Jojo versucht einen Rechner anzuschließen ... Jojo verschwindet durch einen Wald von Notenpulten ... in Unschärfe. Ganz schön.

09.42.43

Immer noch das Thema Monitor – jetzt wieder oben ... return zu uns, wie gesteckt ... war vielleicht nur ein Wackelkontakt. Probier mal Umschaltung ... bitte Klavier zwei ... Mikro ... Dialog Michael Jojo über Funk ... Pegel und Pianissimo vom Klavier ...

2014.02.21 10.00 Uhr 01 + 04 + 02

2014.02.21 10.00 Uhr Probe 1. Szene

Hinter der Bühne ...

09.55.20

Jossi kommt über die Bühne ... begrüßt Gigi ... mit Umarmung.

G: Ich soll Sylvain kurz sprechen, aber jetzt weiß ich nicht, wo der ist.

J: ... das ist für Chora, Chora hast du nicht gesehen ...

G: Ne, die kommt gleich.

J: Was machen sie hier – das betrifft vor allem ... was werden sie machen ... das ist vor allem

G: Bei der eins ist das ..

J: das ist da ...

G: ... gesprochen wird ... das sage ich ihr. Hallo Till, weißt du wo der Sylvain ist, der wollte uns noch sprechen.

T: Ja, kann ich dir auch sagen.

G: Ach sage es mir.

T: Folgen sie mir bitte – gesprochen. Und wo ist Chora.

G: Chora kommt gleich. Aber wenn – wie war der Satz noch mal ...

F: Folgen sie mir bitte ...

G: Den kenn ich – guten Morgen Sylvain.

T: Ich habe es ihr schon gesagt ...

S: Für Gigi das ist kurz – aber jetzt für Chora

G: Die kommt, ich kanns ihr aber auch schnell sagen – die zieht sich glaube ich um.

T: Also alles was Dialog ist. Was werden sie machen, Ihr Vorname ...

S: Direkt was Dialog ist ...

G: Wird gesprochen.

S: (deutet auf Partitur) Was war original gesprochen.

G: Ach so, das ist alles original gesprochen. Also metaphysische Angelegenheit ...

S: Quasi was original so geschrieben ist.

G: Ok. Dann machen wir das so.

09.57.20

Inspizienz: Mit Technik jetzt Auftritt.

S: Nein, ich möchte gern und ich möchte auch gern wenn ich fertig bin mit 1 machen wir trochen den Wechsel für 4.

I: Das ist sowieso ein Wechsel der gar nicht vorgespochen ...

S: Wir haben keinen Deckel heute. Natürlich so schnell wie möglich aber es braucht ein bisschen Zeit.

Chora: Ich bin da.

S: Alors – prinzipiell wir gehen zurück fast wie es war original in der ersten Situation zwischen gesprochen und bon

C: Haben sie gehört gestern in der vierten Situation wie ich die Apfelnamen gesagt habe so auch irgendwie dazwischen. So auch: Ihr Name.

S: Non, ihr Name nicht – aber wenn es plötzlich ist: Ihr Vorname ...

C: Alles klar.

S: Was direkt zum Johannes. Und metaphysische und so ..

C: Also die Sachen die im Dialog sind.

S: Nicht laut. Ein bisschen timbre. .. Plötzlich etwas ganz anderes. Mehr direkt.

C: Dass man es unterscheiden kann. Super.

S: Weil zu kreieren wirklich eine echte Dialog.

C: Das ist super. Das macht es auch für mich leichter.

S: Für die Situation 1 das ist endlich das ist so viel. Bei dir, weil du sprichst mehr. Aber prinzipiell – und wenn man kann noch kontrollieren in die Pause.

C: Das wars ... (Küsschen)

””

Beginn der 1. Szene

10.05.31

F Totale – P auf Finder von Michael ...

Dann Gewackel auf P – wurde wahrscheinlich auf Stativ gesetzt.

(Könnte man vielleicht mit den Nahen vom 13ten verbinden)

- aber es ist mit Orchester das erste Mal für uns jedenfalls.

10.11.30

Ganz schön

10.12.35 Sylvain unterbricht ... ist im Monitor zu sehen.

10.12.39

Mark: Jojo ...

Jojo: Mein Einsatz war falsch ... und ... war auch

M: Das ist ok. Aber da ist noch die ... der Eikel (?) das ist der erste File ... das soll wirklich vom absolut nichts und allmählich eine Ambivalenz zwischen Akustik und ... geben ...

10.13.04

Johannes Knecht (off): Ich finde, es funktioniert gar nicht.

Mark: Warum.

Joh: Wir haben ein Jahr daran gearbeitet was wir machen auf der Bühne ist ob wir es machen oder nicht es ist vollkommen egal. Die Bogenstreichung das ist die reine Pantomime ... das orchester ist so prosaisch ... das ist so laut und direkt.

Patrick Hahn: Echt – ich finde, das mischt sich so genial.

Joh: Findest du ... ich höre gar nichts von der Bühne. Also vom Chor, ich weiß, was wir studiert haben. Du hörst einfach davon gar nichts. Diese ganze EWIG dieses ganze Flüstern ...

10.14.06

(Probe beginnt wieder – ich habe die drei im Bild,
vorher leider nicht)

Joh: Jetzt ist ok.

(Bläserklang)

Joh: Jetzt ist das Schluchzen ...

(wieder Bläserklang – ich bin mittlerweile wieder auf
der Bühne)

Joh: Auch dieses – es ist viel zu laut ... ist es nicht zu
laut.

Mark: Da ist kein Decrescendo. ...

10.17.06

(Ich zoomte auf Johannes Reuchlin)

Mark: Aber Johannes ... das Orchester kann immer ein
Tick runter.

Johannes: ich finde es so pauschal, wenn es immer nur
so ... ich finde man muss die Situation genau
anschauen, damit die Balance stimmt. Manchmal
funktioniert es gut – aber es gibt ganz viele Stellen, da
funktioniert es nicht gut. Beim Metall ...

10.19.30

Oder so ... Sylvain leider komplett übersteuert ...

Nach Ende des 1. Teiles eine heftige
Auseinandersetzung über die Balance zwischen
Orchester und Chor – Sylvain ist leider übersteuert.
Die F55 ist wesentlich zu dunkel – insgesamt wäre
diese Situation zwar sehr schön – aber aus technischen
Gründen ist sie nicht brauchbar.

Der vierte Teil ist in der Totale von der F55 – die P200
zeitigt im Wesentlichen das Orchester, mal ein
Schwenk zur Bühne, mal wieder zurück ...

11.15.40

Windräder passabel

11.17.40

Nach dem Ende des Durchlaufs des vierten Teiles sagt Mark Till, dass das Ende des ersten Teiles so bleiben soll, wie er komponiert ist. Till zieht wieder davon.

11.18.02

Sylvain diskutiert mit Jossi (leider übersteuert), dass er im vierten Teil die Balance nicht kontrollieren kann – er würde nur den Takt schlagen. Er profitiert nicht von der Bühne (er hört also nicht wirklich etwas) – und außerdem kann er die Augen nicht von der Partitur lassen, da alles so klein geschrieben ist (und so viel geschrieben ist). Der erste Teil sei eine Lösung, die keine Lösung ist.

Tonaufnahme geht um 11.45.15 weiter ...

11.47.11.15

Mark unterhält sich mit einer Frau – dass man den letzten Satz, eine Trennung des Unendlichen durch das Unendliche nicht verstanden habe.

F: Es war einfach zu leise Ich habe mit ihm gesprochen – es lag einfach daran dass er nicht gegeben hat.

M: Und auch seine Einsatz ist zu früh ... er ist zu früh. Ich habe ihm 20 Mal gesagt ... er ist so tschtschh... dann das Orchester schschsch ... unendliche ... er ist allein verstehst du ... er ist immer zu früh als Einsatz.

F: Das kann ich ihm auch noch mal sagen ..

M: Das sind zwei Fermaten ... die Fermaten der Elektronik ganz am Ende whhhh pflflflflflf – es geht weiter fade fade out fade out ... es blieben Streichorchester mit Streichen am Holzdämpfer das ist nur whwhwhw unendliche und decrescendo und vorbei

...

F: Absolut ... das sage ich auch noch mal das werde ich auch Till noch mal sagen ... abgesehen davon, er

hat einfach zu wenig –Spannung aufgenommen, das hat er selbst auch gesagt. ER war einfach ...

M: ER war ko.

F: Er hat nicht alles gegeben. Ich habs gesehen an seinem Ton ... das war einfach zu wenig. Das ist nicht die Lautstärke, das ist die Intensität. Wenn sie mehr Spannung haben, klappt es. Ich fand gestern war es super, beim ersten Mal ... das ist nur eine Frage der Energie.

M: Die man ausstrahlt und ... Aber das ist für mich schon ganz anders als die instrumentale Welt, wo du sagst etwas, das ist ok. Nächste Probe es ist da. Aber das ist auch eine andere Herausforderung auch. Das ist sehr sehr schwer. Das ist psychologisch körperlich.

11.51.27 Anfang erster Teil

12.01.43 Neubeginn mit dem ersten Teil

12.08.04 Schöne Stelle Ohrenzeugen ... die Wahrheit und so weiter ...

12.32.58

Gespräch vor allem zwischen Jojo und Mark über bestimmte Effekte – sehr intim, eigentlich ganz schön – aber sehr speziell. Unklar, wie man das irgendwo anschließen soll.

2014.02.21 15.30 Uhr Sylvain Cambreling mit Mark Andre

Gespräch Sylvain Cambreling mit Mark Andre

Ca roule ...

U: Du schreibst einem Freund eine SMS – 60 Zeichen – um was geht es in dieser Oper. Was würdest du da schreiben?

C: Ma premiere reponse²⁷ que je ne sais meme pas faire un texto. Non, de quoi s'agit t'il musicalement ou bien teatralement ou bien philosophiquement metaphysiquement. Je ne sais pas. C'est un bizarre melange et voudrais le dire ce doit etre ce doit devenir une experience acoustique dans laquelle chacun peut ou doit trouver pour lui des reponses. Je pense que c'est un opera qui ne donne pas des reponses, mais qui pose beaucoup des questions. C'est ca je dirais si on me demandait qu'est-ce que c'est cet opera.

Wunderzaichen, ou sont les signes et ou est le miracle? On doit essayer de trouver non pas des reponses d'ailleurs, mais des propositions de reponses a cette question et dans tous les cas l'experience acoustique pour chacun pour soi ca va devenir une chose dans tous les cas une veritable experience. Apres on aime on n'aime pas – on accompagne on n'accompagne pas, ca c'est c'est autre chose. Je ne sais pas – on est dans un moment juste maintenant des repetitions il y a beaucoup des phases quand on monte un opera – le montagnes russes (?) il y a des moments ou tous va tres tres bien et des moment ou on est l'an creux et il y a un moment et ca arrive toujours dans la creation d'un opera il y a un moment tres precis qui un moment du doute. Et je crois qu'on est vraiment dans ce moment la. Mais le doute il faut qu'il soit. Parce que cela me permet de definir plus precisement ce qu'on doit faire.

²⁷ Ich lasse die Akzente weg – macht das Abschreiben leichter.

Mark, je ne sais pas comment tu te sens la maintenant.
Est-ce que c'est exactement ce que tu t'es imaginé ...

A: En ce situation ...

C: En situation – bien sure – nous sommes que dans des situations. Qui, je ne sais pas. Est-ce que il y a eu un moment, ou tu as pense que ca serra plus facile ou plus difficile la realisation parce qu'il s'agit de la realisation.

A: Non, j'avais fait pas du tout de da priori particulier. Enfin je pouvais pas vraiment me faire une idee de proces car un proces est maintenant vraiment complexe entre j'essaie de revoir les choses ne sont pas terminés mais pas tres loin finalement maintenant.

C: Non, on a encore du temps. On a une semaine, la derniere semaine est importante.

A: Effectivement, il y a un decallage évidemment sont des rapports au temps des travaux des compositions et qu'est-ce qui se passe pendant la repetition, et pour moi c'est une experience particulière de retrouver de retrouver assez tardivement l'ensemble des parametres ensembles dans une autre situation acoustique – ca c'est ...

C: Je crois, c'est le point. Je crois connaitre assez bien ta musique, mais crois que la difficulté a la quelle nous sommes confrontée actuellement on va trouver les solutions mais la on repete, c'est ton engage ton ecriture dans une salle d'opera une grande maison d'opera qui n'est pas absolument ideale pour cette ecriture la. On est – intervention de l'électronique des microphones, c'est pas la premiere fois que s'est fait, il y a beaucoup des maisons d'opera qui ont travaillées la dessus – mais la on est dans une quelque chose tres particulier qui est la jonction en ce qui concerne les voix entre le chant qui est peut-être pianissimo qui est peut-etre forte, la voix parle et la voix chuchote. Or la voix chuchote dans une grande salle comme celle-ci et avec l'appareil enorme orchestrale – c'est un grand

grand appareil il y a beaucoup des gens – la voix chuchote ne peut traverser qu'à travers le Verstärkung – l'amplification. Mais dans une salle comme celle-ci, l'amplification microphonique avec le nombre de Lautsprecher – des hauts-parleurs que on doit avoir, et pose un problème acoustique, parce que tout tourne

...

A: Absolument ...

C: ... et on perd la transparence. Or la transparence c'est une des choses qui doit être essentielles dans la musique. Ça c'est un problème je pense à laquelle tu n'avais pas du tout imaginé ...

A: Non, pas du tout.

C: Moi, personnellement, c'est une chose qui m'a préoccupé dès le départ. J'ai pas si tu te souviens on en a eu pendant la Bauprobe on a vu j'ai dit : Attention, on va avoir – on risque d'avoir des problèmes. Parce que je dirais que je parle pas de la composition elle-même ni de la pièce tout ça je suis complètement engagé là-dedans, je j'crois complètement mais il y a une multiplication – je dirais que on aurait personne n'aurait aucun problème si on avait un ensemble de vingt-cinq musiciens. Mais on a un grand orchestre et tout est multiplié, et l'intérêt de chaque son mais aussi la multiplication des problèmes – mais pour ça que on est là maintenant et on doit trouver des solutions pour chaque petit problème. Maintenant, ça ne doit absolument aucun cas devenir un obstacle à ce que doit être cette pièce. Toi, parce que j'aimerais bien te poser la question, si tu dois envoyer un texte de 50 mots un ami en disant qu'est-ce que c'est que cette ... comment tu définirais rapidement ce que doit l'auditeur le spectateur toi percevoir. Ce que tu souhaites qu'il perçoive ...

A: Ehh je pense que tu l'a très bien défini intérieurement aujourd'hui et lors de la présentation aussi au départ – au tout départ. Oui l'idée une sorte de

experience interieure et aussi certe pour ceux que sont concernes une experience je l'espere spirituelle, mais corporelle. En sens de Einverleiben – de voila interieur. Ca tu as met l'accent la dessus des le depart

..

C: J'y crois definitivement ...

A: Et c'est évidemment le (?) au (?) de la realisation. Ou le challenge de realisation. Un defil de la realisation.

8.5

C: Un defil de la realisation. De la realisation ca c'est certain. Mais – a nous de trouver des solutions ou des compromis possible pour ca ca passe. Oui je crois. L'aspect physiologique me semble evident, et je dirais que pour chaque chorist ou bien chanteur ou bien musicien qui participent a ca, il le sentent, meme si certain il y d'air plus facilement que d'autres, mais je crois c'est certain. L'aspect metaphysique et esoterique le probleme avec le kabbala etc. – ca c'est pas pour tout le monde. Mais bon, c'est pas grave. Je fait un petit parallele toujours souvent avec l'opera de Olivier Messiaen, tout le monde ne comprend pas non plus le message qu'il voulu donner mais la musique a fonctionné, fonctionne toujours mais il faut qu'on arrive dans tous les cas, et je crois que c'est possible, hn. Je crois que c'est possible a trouver les solutions – maintenant il y a une chose, et ca je veux l'affirme parce qu'on parle toujours on parle beaucoup de Lachenmann a propos de la musique de Mark Andre. On a raison. Mais ce n'est pas la meme chose. Ce n'est pas la meme chose. On n'a pas du tout – c'est pas la meme demarche. C'est pas la meme but. Je crois que bon – chez Lachenmann, Lachenmann a propose un vocabulaire toujours plus grande donc il a propose plus de matiere. Et je crois que – c'est toi le compositeur et c'est le contraire – peut etre je me trompe – je crois que chez toi c'est la matiere doit se reduire et devenir

spirituelle. Et – je crois ce sont des chemins qui se croisent sans aucun doute, mais qui n'ont pas la même but. Qu'est-ce que tu dirais de ça ?

10.4

A: Oui, bon, je te remercie pour tes commentaires, bon d'une part (?) je suis très connaissant de part que tu ai dit auprès de Helmut Lachenmann, pas très loin d'ici. Il y a quelques années c'est – je suis aussi très honoré que ça bien sûr a laissé des traces que j'ai pris son lycée (?) je l'espère en tout cas, d'une part, d'autre part c'est vrai que j'ai fait mon possible pour bien essayer de individualiser mon travail aux files du temps. Et c'est un autre défi ...

C: Oh, pour moi c'est clair, pour moi c'est clair – je pense que simplement dans la pratique certains musiciens ont l'impression de rencontrer un vocabulaire qui connaissent ...

A: Bien sûr ...

C: ... et croient devoir interpréter ce vocabulaire comme ils le connaissent. Alors il y a une autre signification ... vocabulaire c'est pour c'est une élément de la langue, mais c'est n'est pas la langue.

A: Je te remercie d'avoir pendant l'une des répétitions d'avoir mis l'accent sur ce point. J'étais – non je crois que c'est un point très très important.

11.4

C: Maintenant, il y a une chose. Le théâtre – l'opéra c'est du théâtre – est le théâtre fonctionne avec des figures. Alors je pense que pour le metteurs en scène la figure de Reuchlin, de Johannes, c'est une figure. Dans cette opéra la c'est une figure. C'est vrai. C'est beaucoup plus difficile de définir les autres – bon : Maria – man – on peut éventuellement relativement facilement définir ce que pourrait être Maria. Mais les Beamtinnen ou bien le Polizist, qui devient un ange, ça c'est quand même une chose qui est vraiment pas facile à réaliser sur le théâtre, et à faire passer auprès

une publique qui va voir la representation qu'une fois.
Il faut que chaque Zuschauer spectateur ou bien
auditeur saisisse assez vite qui est qui, qu'elle est la
fonction theatrale et aussi acoustiquement c'est la ou
nous sommes actuellement en travail pour arriver a
definir acoustiquement qui parle parce que quand ca
vient des haut-parleurs qui sont autour quelque fois
c'est difficile de definir qui est en train de parler.

12.8

A: Exactement.

C: Alors je ne sais pas c'est – alors c'est une des
difficultes je dirais que ca c'est pour moi la que reside
la plus grande difficulte ...

A: Absolument ..

C: ... de la realisation de la piece. L'execution bon
avec un avec un chœur de ce niveau et puis un
orchestre de ce niveau on arrive a surmonter toutes les
difficultés qui sont relatives je dirais. Mais sur le plan
de compréhension faire on sorte que on soit
compréhensive pour un publique qui vient pour la
premier fois la je trouve la on est des os a manger.

13.4

A: C'est claire ...

C: C'est pas simple. Tu t'es rendu compte de ca quand
tu avais ...

A: Non, en plus il a y une sorte de decouplage entre
dont tu as parle auditive mais aussi optique quelque
fois parce que effectivement quelqu'un parle chuchote
ou chante est ...

C: Ohrenzeuge Augenzeuge ...

A: ... et ca la distance ne m'était pas oui ...

C: Tu n'avais pas pense que ca cree que ca pourrait
créer de ...

A: ... une telle Verwirrung une telle ...

C: Mais le theatre c'est ca. Le theatre ca doit etre
convaincu par ce qu'on voit par ce qu'on entend ...

A: A bien sure. Et localisé ...

C: Sans avoir besoin de se fatiguer la cervelle au moment ou on aperçoit. On y peut en penser apres mais la reaction directe l'appréhension de la piece ca c'est une difficulte. C'est une difficulte maintenant. Pourquoi est-ce que ca doit etre toujours facile – ca doit pas toujours etre la Pericolle de Offenbach – c'est peut etre un peu complique encore que j'aime beaucoup la Pericolle de Offenbach. Mais la on fait autre chose de toute façon. Aujourd'hui quand un compositeur decide de composer un opera il le fait avec ce qu'il a en lui, ce le besoin, certains compositeurs n'ont aucun probleme pour une action lineaire et simplement mettre en musique un texte Richard Strauss disait qu'il pourrait mettre le bottin telephonique en musique, bon, il aurait pu, je crois qu'aurait pu, vraiment, bien, ce n'est pas du tout ton propos, et c'est ne pas de bien d'autres. Donc a chaque fois quand Helmut pour revenir a lui Helmut Lachenmann a voulu composer son opera, il a reflechit dix ans il a mit dix ans aussi pour le composer presque et puis pendant longues annees on a pense que cela n'était pas realisable théâtralement. Maintenant, petit a petit viennent des differentes lectures donc on a fait la je crois un code tout a fait particulier qui veut etre qui veut proposer l'experience acoustique et aussi pour ceux qui decident d'entrer dedans une experience spirituelle ... est-ce que ca va marcher. Bain – on va voir ...

15.8

A: Oui, on ne peut pas le savoir aujourd'hui.

U: Was sind denn die Probleme, die jetzt noch gelöst werden müssen – in der letzten Woche ... bis zum Ziel

...

A: Bis zum Ziel ..

C: En francais ... Oui, on a quelques problemes particuliers. Qui sont liées aux problemes de la de l'amplification microphonique parce que geflüstert,

wenn man macht das es braucht eine bestimmte Lautstärke. Mais si on amplifie trop fort le chuchotement si on amplifie trop fort on a de plus en plus des reverberations dans la salle. Il faudrait arriver a reduire le spectre en largeur pour que avoir quelque chose de tres sec. Pour ca il faut parler d'une facon tout a fait artificielle – et ca ne vient pas tout de suite et en plus on commence a realiser cela maintenant. On le comprend maintenant. Donc il nous faut du temps – alors il y a ca – et puis il y a le fait que il y a une orchestration qui est tres tres tres complexes, toutes les cordes divisees etc. et pour trouver un chemin pour la voix chuchotee au milieu de tous qui se passe c'est la ou on doit trouver des solutions. Et je sais que tu travailles que nous allons y travailler et on a encore quelques jours pour ... qu'est-ce qu'il faut faire. Il faut avoir plus de transparence ... ca qu'on doit avoir. ...

17.4

A: Surtout dans la deuxieme situation.

C: Surtout dans la deuxieme situation, obtenir plus de transparence en gardant le mystere. Ce qui me generais beaucoup, ce que l'amplification necessaire detruise le mystere et la fragilite, parce que la fragilite me semble vraiment que c'est une chose essentielle. Alors je suis sure qu'on va trouver enfin – sure – non je ne suis pas sure – on va essayer on va essayer a trouver des solutions mais je crois que ca soit le point essentiel. Et c'est pas uniquement une question de dynamique, c'est pas une question de force de jouer moins forte ou plus fort, c'est une question trouver le creno (?) ou la voix puisse s'integrer et traverser le tissu de l'orchestre pour que le texte soit comprehensible, parceque c'est un opera. Il y a du texte. Il y a des scenes qui sont tres directe. Vraiment des dialogues. Et ca sont des moments qui doivent d'etre comprehensible. Je pense que des moments c'est moins disponibles toutes les citations en fait – il y a des – évidemment – je crois –

tu devrais toi dire ca ... les series les series par exemple quand on lit la carte la carte du fast food. En israelien en hébreu en israelien – tu as utilise ca pour la sonorite acoustique. C'est ca?

A: Oui, puis introduire une sorte de comment dire ... Abendmahl. Sorte de communion l'attente – mais effectivement pour des raisons acoustiques ... avec les anges apres.

C: Viola le passage entre la recitation des de la carte de fast food et aux noms des anges ... pour quelqu'un qui ne entend pour la premiere fois on ne rend pas compte. On se rend compte je crois au bout d'une minute ou deux: Na n'a plus l'air d'etre le Hamburger No. 3 – ou bien, on sent qu'on passe ailleurs. Et ce systeme est repris attends quand il y a la situation des etoiles mais la il y a aussi la confrontation entre comme ca je le comprends – une chose tres poetique qui est le nom des etoiles et les Beamtinnen, qu'est-ce qu'elles sont a ce moment la, je ne sais pas qui commandent. Le rage, c'est a dire combien d'annees lumieres a chaque etoile et quel intensite lumineuse elles ont. Alors mais acoustiquement on est confronte entre un nom qui peut etre poetique comme en francais beteljeuse (?) et puis trois cent mille six cent sept annees lumiere je sais pas si c'est le cas ... et intensite trente sept komma cinq je sais pas je dit n'importe quoi la maintenant – mais donc il y a une confrontation entre ce qui est vraiment poetique et ce qui est scientifique ... est-ce que c'est ca directement a faire l'etude de Kabbala de Reuchlin?²⁸ C'est ca que tu voulais.

20.9

A: Oui, c'était – il y a plusieurs categories de listes comme ca dans la piece et effectivement ca va etre le kabbala – ou la kabbale ...

²⁸ Eins steht fest – Cambreling und Andre haben sich nicht miteinander unterhalten, mit welchen Ideen Andre welche Passagen des Werkes geschrieben hat. Offenbar ist das nicht üblich.

C: Mais, donc le desir c'est de toucher le spectateur l'auditeur acoustiquement, avec des choses qui ne va peut etre pas comprendre immédiatement, mais qui vont s'integrer qui vont rentrer dans son esprit dans sa mémoire, dans son ame²⁹, qui vont produire quelque chose ... c'est quand meme ... il y a quelque chose de ca?

A: Il y a aussi effectivement des chose que ca – d'autre part c'est vrai que en ce qui concerne le passage evoque pendant la troisieme situation apres la mort de Reuchlin en fait avec les noms etoiles c'est la voile acte³⁰ en fait – bon ca c'est peut etre un parallele pour etre x annee lumieres extra pour etre en question. Parce que au depart je l'ai fait. Je les avait note en g – en parle – oui en parle, quand on était au Probezentrum j'ai un peu panique je demandais de proposer de chuchoter – peut etre le retour au parle ... j'ai surtout panique au Probezentrum ... parce que sans l'orchestre

...³¹

22.3

C: Mais, c'est ca l'opera - on travaille on travaille dans une salle on travaille dans une autre on fait des repetitions musicale dans un petit studio on fait des repetitions scenic dans une grande salle qui est seche et voit ...

A: Sitzprobe par exemple ...

C: Oui, bien sure la – c'était facile parce que on avait la transparence. Et puis on arrive ici et on est confronte a quelque chose de completamente different. Mais ca c'est l'opera. Et quand on ecrive un opera il faut se souvenir de ca.

A: C'est juste ..

²⁹ Sie haben ein solches Gespräch zuvor nicht wirklich geführt ... sonst wüsste Cambreling mehr über die Absichten und Strategien von Andre.

³⁰ Das ist wahrscheinlich ein Sternennamen oder Name eines Sternzeichens nehme ich an – muss ich Mark selbst fragen.

³¹ Vielleicht hätte Mark das auch nicht durchgestanden – die Fragilität seiner Oper ... eine solche Diskussion.

C: Et la salle et c'est une chose a la quelle on peut pas echapper et puis non seulement il y a une salle mais il y a une publique. Qui doit aussi comprendre quelque chose. Mais moi j'aime beaucoup ce passage, uniquement sur les re la – cela me fait penser il y a bon – il n'y a pas des theories mais des idees comme ca que quand l'ame quitte le corps elle doit traverser differentes regions et peut-être passer par toutes les etoiles – c'est plutôt anthroposophique ca – mais et alors pour moi c'est plutôt comme ca comme moi je l'ai lu. Voila c'est la liste des etoiles, par la quelle passe toutes les ames avant d'arriver je ne sais pas ou. En cas cela m'interesse de le penser comme ca, c'est un moment de grand calme en meme temps d'inspiration et l'élévation, dans tous les cas ...

23.6

A: Pour les croyants c'est l'elevation.

C: Pour les croyants pour les non-croyants il se passe quelque chose. Et c'est on perd la respiration, ce qui n'est pas bien dans ta musique parceque la respiration on n'en a vraiment besoin.

A: Beee – c'est magnifiquement joue ...

C: On est encore en repetition. Voyons voir ce que ca va definir d'ice une semaine maintenant.

A: C'est difficile a faire un pronostique. Aujourd'hui.

C: Oui, on en doit y croire.

U: Merci.

A: Merci Maestro.

Küsschen Cambreling und Andre.

U: Vielen Dank ...

2014.02.22 10.00 Uhr 01 02 03 Öff.Probe

2014.02.22 10.00 Uhr Öffentliche Probe

Ansprache von Jossi

Ansprache von Sergio

Ansprache von Patrick

Ansprache an das Orchester von Cambreling ...

10.07.07

Bild von Jossi und Sergio die Köpfe

zusammengesteckt tuschelnd

Verstehen tut man leider nichts ...

10.08.25

Bild von Mark in einer Loge – an der Nase spielend ...

10.09.40

Beginn des 1. Teiles – Auftritt ... Bögen unsichtbar ...

Bühnenlicht ohne Plafond ... Es wird dunkel (sagt

Jossi) ...

11.16.00

Jossi und Sergio tuschelnd ... sehr schön. Muss

vorkommen!

11.46.31.24

Fortsetzung der Probe – Teil 03

Vor allem der Ton ist akzeptabel, weil die

Sprecherstimmen eigens verstärkt sind – auf einer

eigenen Tonspur. War eine gute Idee.

11.52.19.07

Es war einmal ein Mann – Weizengeschichte erster Teil

11.55.14

Typisches Beispiel für die falsche Kadrierung der F55

Ab 12.22 ca. beide Kameras nur auf der Technik, also Michael und Jojo ... im Hintergrund Mark.

Ab 12.26.21 beide Kameras wieder auf die Bühne gerichtet.

Sylvain: Bitteschön ich könnte nicht viel Zeit verloren ... danke.

12.27.24

Auftritt von Reuchlin mitgeschwenkt – aber irgendwas ist falsch. Sylvain regt sich wirklich richtig auf – aber mit Charme ...

12.30.16

Ich erzähle ihnen eine wunderbare Geschichte ...
Weizengeschichte erster Teil ...

11.55.30

Zweiter Teil der Weizengeschichte ...

12.38.33 ca.

Mark spricht mit dem Experimentalstudio über die Balance zu dem Trompeter. ER sagt, die Elektronik darf auf keinen Fall weniger sein, eher mehr. Als zweites geht es um den Pianisten, mit dem noch einmal geübt werden soll. Hr. Grund kommt mit ins Spiel, und meint, ein Flageolet sei zu laut, es müsste mehr Michael zeigt etwas – und sagt, da hat er die verschiedenen Töne nicht, es klingt immer gleich.

Da das Orchester in den Raum kommt, wird es im Parkett zu laut – so dass man den Unterhaltungen nicht mehr folgen kann.

12.42.00 ca.

Beginn der Ansprache von Jossi an das Orchester ...

Jossi erzählt ausführlich den Plott der Oper nach ...

Sergio ein wenig über Reuchlin und Luther und das Hebräische

Dann wieder Jossi – über den zweiten Akt, Verhör – seltsame Aktionen ... Johannes wird verhört – Identität kann er nicht ausweisen, weil er ein Zeitreisender ist – es ist ihm vor 20 Jahren ein neues Herz eingepflanzt worden. Zeitebenen die sich überlappen. Alles ist merkwürdig schräg surreal – alle Beamtinnen reagieren genervt, weil sie nicht auf den Grund seiner Identität kommen. Es geht immer wieder ums Stempeln – es geht um Hohlräume der Geschichte – am Ende lädt Johannes Maria zum Essen ein. Dritter Teil im Fastfood Restaurant. An Stelle der vielen Touristen sitzen im Restaurant sitzen die Instrumentaltouristen. Schalttafel ist aus Jacques Tati Playtime genommen.

12.55.40

Schwenk der F55 zur Bühne ... Beamtinnen und Polizist als Servicekräfte ... aus der Speisekarte wird Musik gemacht – während dessen fliegen auch Engel oben drüber, die man aber sieht. Johannes fühlt sich immer weniger gut – physisch – bis zu einem Herzinfarkt, und er stirbt – Matthias Klink wird zu einem Herzensengel verwandelt – der erste Trauergesang – Maria bleibt sitzen und trauert um Johannes, den sie im Verhörraum kennengelernt hat. Der Übergang zum vierten Bild es passiert nichts mehr – Chor tritt auf. Chor setzt sich auf alle diese Stühle. Alle warten quasi auf eine Ausreise Abflug. Zu Beginn der Szene ist Johannes wieder auferstanden und hat Fragen an diese

Menschen, die keine Antworten geben. Es wirkt fast so, dass Johannes als Untoter unter Lebenden ist – und Johannes mit einer Sehnsucht nach Erlösung. Wie ein Bild in der Vorhölle – wer wartet genau auf die Erlösung – die Toten oder die Lebenden. Es gibt ein Mädchen das mit einer Bahre durch den Raum geht ... ein surrealer Moment, Johannes sieht sich als Toten, obwohl er der einzige ist, der lebt. Die Handlung, die wir erzählen, ist sehr reduziert. Nur in der zweiten Situation gibt es Dramatik. Das Ganze wächst zu einer Dramatik, die immer wieder atemberaubend ist. Es geht auch immer wieder um Atem. Um Pulsschlag – um Herzschlag, die Physis eines Körpers, ums Leben und ums Sterben, große Fragen werden da angesprochen von allen Figuren in diesen vier Bildern die sehr unterschiedlich sind. Viel viel mehr will ich gar nicht erzählen. Dann spricht er noch über die 24 Vokalsolisten, die im ganzen Raum verteilt sind – die angezogen sind wie Kongregationen von christlichen Glaubensgemeinschaften, koptische Christen, armenische Christen, Franziskaner. Sie wissen, dass Mark Andre in der Grabeskirche war, das ganze beruht auf einer Reise ins Heilige Land, Mark Andre hat viele sogenannte akustische Photographien gemacht, an Orten, die hier auch wieder ihren Raum finden. In unserem Raum durch das SWR Experimentalstudio. Sie wissen, wieviele Komponenten hier zusammen kommen, sowohl akustische wie auch optische – es ist ein großer Aufwand, ich muss es immer sagen, das was wir gerade tun, ist eigentlich festivalreif, so was kann sich vielleicht die Ruhrtriennale leisten, und dass wir das in diesem Haus im Repertoirebetrieb bringen, das ist ... ich kenne kein Haus, wo so etwas möglich ist. Man spürt auch die Energien, wenn alle zusammen kommen, sowohl auf der Bühne wie hinter der Bühne, wie auch von ihnen aus dem Graben. Und in diesem Sinne wünsche ich ihnen allen ein gutes Wochenende,

und uns allen eine gute Endprobe in der nächsten Woche.

13.04.30
Herausgehen

2014.02.24 10.30 Uhr 02 03

2014.02.24 10.30 Uhr Probe 02 03

10.30.55

Sylvain steigt auf das Pult: Komisch ... Bonjour ...
Guten Morgen ... Was ist das? ... Guten Morgen. Wir
fangen an mit 2. Situation. Ich möchte bevor Pause
zweite und dritte machen. Vielleicht mit Übergang –
vielleicht mit Unterbrechungen das könnte sein. Was
ist das für eine Lichtsituation – das ist sicher falsch.
Was ist das ...

Till: Willst du das badidadamm nicht ansagen ...

S: Das habe ich in die Noten eingetragen Ich habe
schon gesagt, diese ist unmöglich. Trotzdem das weg
.... Das geht nicht.

Jossi: Wir sind dabei.

S: Tamtam ...

Orchester: Ist nach der dritten Situation ein Pause –
jetzt im Ablauf.

S: Ich habe etwas für Tamtam – die drei Tamtam ...
ich weiß nicht ganz genau welche Stelle es ist, in 345
alle Tamtam sehr schnell abdämpfen, wirklich sehr
kurz. Sie haben diese Sterne da ... 345 in Situation 2
...

...

Können wir bitteschön – ich fange nicht an mit das.
Ich fange nicht an mit dieser Projektor. Ich warte ...

...

Es kommt Juli ...

Dankeschön ... Auftritt ... (das wäre ein schönes
Anfangsbild für den gesamten Film – in der F55 eine
Totale in den Zuschauerraum – das würde auch passen,
weil Reuchlin sagt: Selbst die, von denen es keinerlei
Spur gibt, sie sind da, in ihrer Auslöschung. Dann erst
beginnt die Musik ... und hier blende ich über in das

Stilleben ... Dann sagt Reuchlin noch: In ihrem Fortgehen ...)

10.41.08

S: Stopp – sollte dieser Satz: Dass es keine Zeit mehr zum Sterben gibt ... nicht drei Takte früher kommen. Wir sollten das jetzt fixieren.

T: Ja, aber das war ein Fehler.

S: Weil das war jetzt 118 – es sollte 115 sein. Für uns ... wir sind an einer sehr schweren Stelle für Dynamik und Rhythmik. Bitte noch mal die Streicher ... passen sie auf speziell Takt 106 von Null anfangen für alle und wenig Crescendo. Wir haben 7 Takte oder 6 für mezzoforte zu gehen. Das crescendo ist viel zu kräftig zu früh. Das ist wirklich wichtig. Die Bläser machen andere – es geht vorn und hinter – aber für uns bitteschön passen wir auf. Es ist auch davor Takt 193 (?) sehr allmähliche Crescendo und immer schnelle Diminuendo – das glaube ich werde ich noch einmal eine Woche lang zeigen. Aber das ist kein Problem, das ist mein Beruf. (Lachen). Auch etwas für die ersten (Geiger) soixante douze ... 72 ... diese Triller da auf pianissimo und allmähliche crescendo ... sehr streng sehr schnell aber allmählich crescendo. Lassen sie mir noch mal ein bisschen früher anfangen. Können wir bitte mit Takt 65 anfangen. (singt) ... 65 Dankeschön.

(gerade bei der Stelle: Es gibt keine Zeit zum Sterben wir abgebrochen – bzw. was noch kommt: Ein Ohrenzeuge wiegt 10 Augenzeugen auf)

10.46.45

S: Stopp stopp stopp in diese Fermata bleiben sie leise – keine crescendo crescendo nach die Fermata zwei drei vier ... auf 1 man bleibt still es gibt Text und speziell für die Bläser zwei drei vier da crescendo ... keine crescendo in die Fermata. Sehr diskret davor. Es

heißt für die Streicher an diesem Punkt sie sollten bei einem mezzopiano sein. Und bleiben mezzopiano ... und man kann kräftiger crescendo in zwei drei vier zu machen. Ok. können wir mit „Wo ist der Zeuge“ Takt 140 gut ... Dankeschön ...

10.47.42

Wo ist der Zeuge ... (jetzt sehr viel deutlicher: Ein Ohrenzeuge, ein einzelner Ohrenzeuge ist mehr weit als 10 Augenzeugen) Ich will Wahrheit ... Der Glauben kommt durch das hören – wer nicht hören kann, kann nicht glauben. Warum bist hergekommen uns zu stören.

10.50.37.08

S: Stopp stopp stopp ... bitte diese Luftaktion nicht so laut ... das ist extrem kräftig. Das ist gut – man hört etwas ... aber man wird auch hören, wenn es ist weniger. So ist es zu laut. Pianissimo macht keinen Sinn, aber nicht forte. Ich möchte gern Claudia, wir haben einmal uns verpasst (Claudia und Sylvain im Bild) es ist zwischen Takt 132 und 138 es gibt da leider nicht viel Platz aber dllldldllldld und so fort ... ja ich verstehe es ist auch nicht leicht aber können wir vielleicht können wir gern anfangen bitteschön mit 155 eins fünf fünf – da wir 600.000 für mich (?) (Michael sagt etwas ... ich mache es hörbar?) – Ja, mache es nicht auf 1 mache es auf 2 ... ok. 155 bitteschön. Sehr schnell diminuendo bei Streicher danke.

10.52.09

Wenn es Menschen gibt, die der Weisheit zugetan sind

...

Was will ich Weisheit ich will Wahrheit ...
(diesmal besser im Bild)

Die Wahrheit kommt erst in die Ohren ... und dann in das Herz und aus dem Herz und den Willen in das Verständnis ... und von dann kommt der Glaube. Durch das Hören kommt der Glaube und durch den Glaube das Wort, darum ich kann wohl kann verstehn, wer geschickt ist zu Hören, der ist auch geschickt zu Glauben. Und wer ungeschickt ist zu Hören, der ist auch ungeschickt zu Glauben.

10.55.21

S: Nene, wir sind eine Verschiebung, wir sind ein Takt zu früh. Stimmt es – Bethesta ist ein Takt zu früh. Diese Reaktion ist gefährlich. Umgekehrt Kapernaum das war ein bisschen zu langsam. Bomm – Kapernaum (singt) und danach es ist langsam ... Bethesta Ich weiß nicht wer, man hat keinen Puls gefühlt. Das war sehr gut für diese Aktion in Orchester ... 218 möchte ich gern. Klar mit die Kontrabass, das war klar jetzt für die Fermata, 218 zwei eins acht.

10.57.00 ca.

Es gibt Grenzen, die darf man nicht überschreiten (sehr schön im Bild ... das sollte ich unbedingt unterbringen irgendwo).

10.58.08

(Das ist die Stelle, wo man die Klagemauer hört, als zugespieltes File).

11.00.20

S: stopp stopp stopp Vibraphone zu laut .. Vibraphone zu laut. Wenn sie lesen forte pianissimo sie lesen nur forte. Versuchen sie ein 8 zu attackieren für eine Resonanz im piano zu haben ... bamm bamm mehr delikat. Und balididadida ... diminuendo und crescendo ... und nicht zu hart. Machen sie das mehr legato .. nicht denken es sollte so laut sein. Weniger bitte schön. Das war korrekt – auch das noch mal das

A und das O ... 270 ... nach Text das hat gut funktioniert ... 270 ... auch das sehr allmähliche crescendo bei den Streichern ... wirklich sehr sehr leise anfangen ... danke. 270 ... das ...

11.01.37

Claudia. Das das

...

11.05.45

Lichtvolles Werk von menschlicher Göttlichkeit ...
(typisches Bild der falschen Kadrierung der F55 – es ist nicht auf 16:9 kadriert, sondern auf 2080 mal 1060)

Das ist die transtranstrans ... Passage (vom Bild aber nicht so schön) ...

11.08.35

Auseinander ... dann großes Geschrei ...

11.10.01

Es gibt einen Töpfer (vom Bild her passabel)

11.11.11.11

S: Entschuldigung –Fehler von mir ... ah das Problem ... Fehler von mir, es sollte eine Fermata sein. Darf ich noch mal etwas zu schreiben vielleicht. Es ist ganz klein, so dass ich kann nicht lesen ... War sehr gut bis jetzt dankeschön ... Ich nehme direkt bitteschön 465 ... die neunsechzehntel-Takt. Ein zwei Takt bevor Einander ... ok? Dankeschön.

11.12.05

Reuchlin: Und hört man Klang, wie sie beschaffen sind.

(Kühner Schwenk von Sylvain auf die Bühne ... mit ...)

Dem Namen nach sind sie tot aber sie leben ... ich verbiete ihnen die Einreise ...

Aus welchem Grund ...

Aus einem grundlosen Grund der in ihnen selbst begründet liegt.

Aber das können sie doch nicht machen – mein Leben lang habe ich auf diese Reise gewartet. Es wird vielleicht meine letzte sein ... Ihre letzte Reise können wir ihnen nicht verbieten. Wir würden uns jedoch sehr freuen, wenn sie diese nicht auf unserem Flughafen antreten würden.

11.14.32

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

Die besonders schönen Gefäße, die schlägt der Töpfer besonders hart an. Schlägt sie sogar auf den Boden ... dass sie zerbrechen. Denn die Tauglichkeit seiner Vasen liegt ihm sehr am Herzen. Und er möchte überzeugt sein, dass er eine gute Form erschaffen hat. Und die Gefäße perfekt gelungen sind. ...

...

Shalom – warum weint ihr ... ³²

11.16.53

Das Zerbrechen der Gefäße ist nicht die Zerstörung.

...

11.17.35

Das Zerbrechen der Gefäße ist die Offenbarung der Stellen ...

... nach dem gemeinsamen Kleben der Scherben ...

(Irgendwas ging da schief)

Sie verschwinden auch von hier ich will sie hier nicht mehr sehen

Bitte folgen sie uns ...

³² Ich habe irgendwie in Erinnerung, dass wir von dieser Szene ein paar schöne Momente aus den ersten Proben im Probenzentrum haben.

11.25.00

Auftritt der Instrumentaltouristen ... Einrichten des Monitor mit der Partitur ... (beide Kameras nicht mehr auf Stativ, sondern subjektiv – doch die P200 scheint auf Stativ zu sein vom vorderen linken Bühnenrand – F55 hinten rechts)

11.29.05

...

Der Mann sagt, das kenne ich schon (schöner Schwenk von Servicepersonal auf Maria)

Wie heißt du

Maria

Dein Name ist in dir und in dir ist dein Name.

(Geflüster in Totale)

Man brachte ihm Kuchen – und er fragte: Woraus ist der gemacht. Der Mann sagt: Das kenne ich schon.

Man serviert ihm königliches Gebäck. Er fragt: Woraus sind die gemacht.

(Aus dem Geflüster schwach erkennbar) Aus Weizen
Alle Speisen ... ich esse das Wesentliche davon.

11.31.40

Reuchlin kommt zum Schalterhäuschen ... schönes Bild ... in dem Augenblick erscheint die Totenbahre

...

(11.32.56 Klar erkennbare Klavierakkorde)

Ich höre es mein Leben ...

Wie ich mit einer jungen Frau in der rauchfreien Zone eines airports

Wir wollten in die Sonne

Hilfe

Doch die scheint hier nur airkonditioniert

Mir war nicht wohl

Und während ich mich immer sonderbarer fühlte

Als könnte ich nicht richtig anwesend sein

Weil ich immer unkontrollierbar woanders hin rutsche

(Reuchlin leider von der P200 abgewandt)
Hinter der Brille ihre Augen sahen aus wie dunkle
Höhlen
Im Strom der Atemluft nahm ich das fremde Land in
mir auf ...
Es gab gar keine Luft ... es gab so wenig Luft
Es gab kein Signal so wenig zu atmen
Eine unheimlich Kraft presste von innen gegen mein
Brustbein
Während es meine Schulterblätter nach außen drückte
Das tat weh
Als ob mir nach so vielen Jahren als Sterblicher
plötzlich Flügel wachsen

...

11.36.00

Tod Reuchlins

Sternengesang des Servicepersonals ... ich bin mit
dem Beginn Michael auf seiner Arie ... er sammelt die
Kittel ein ... und legt sie Reuchlin unter den Kopf ...
(Ich bleibe während der Arie auf Michael)

11.42.40

Blasende Maria – die Reuchlin betrauert. Atem ...

11.47.00 (Kamera zuerst auf Maria, dann Aufzieher
auf Michael)

Michael: Es gilt sogar von den Engeln, dass wenn sie
auf die Welt hinab steigen, um eine Sendung zu
erfüllen, sie sich in das Gewand der Welt kleiden, und
wenn sie das nicht täten, könnten sie in dieser Welt
nicht bestehen. Und diese Welt vermöchte sie nicht zu
ertragen.

(F55 hat genau diesen Satz auf dem Monitor zu lesen)

11.49.00

Schlussarie Maria nah ... aber durch die offene Tür
dahinter sieht man allerhand Leute, die von ihr
ablenken ... schade ...

2014.02.24 15.00 Uhr Patrick Hahn

Gespräch mit Patrick Hahn

0.0

U: Das letzte Mal haben wir uns über die Reise unterhalten, ...

H: Wir saßen im Malsaal ...

U: Wir saßen im Malsaal ...

H: Und Mark saß daneben ...

U: Genau ...

H: Und war sehr ge(h)ehrt ...

U: Wie immer ...

H: Wie immer ...

U: Über die (h)englische Freude ...

H: Ja ... himmlische ...

U: Und wir haben uns über (H)Israel unterhalten ...

Israel bis kurz vor der Abreise. Das haben wir gesagt, das machen wir noch mal extra. Das machen wir dann morgen oder übermorgen ... und was ich jetzt mit dir – worüber ich jetzt mit dir sprechen möchte, ist die eigentliche Arbeit am Libretto. Davor aber stelle ich dir auf die Gefahr hin, dass ich dir die Frage schon mal gestellt habe, ich stelle dir insgesamt sozusagen fünf Fragen.

H: Soll ich dich anschauen, oder in die Kamera schauen ...

U: Mich ... ich bin dazwischen ... das habe ich bisher allen Leuten gestellt. Auf die Gefahr hin, dass ich sie beim ersten Mal schon mal gestellt habe. Lass es uns noch einmal versuchen. Es gibt in Amerika diese Faustregel, dass ein Film den man in zwei Sätzen zusammenfassen kann, eine Chance hat, erfolgreich zu sein. Mundpropaganda. Was ich jetzt von dir will, was ich mir wünsche, dass du mir erstens in zwei Sätzen sagst, worum geht's. Und dann zwei Sätze jeweils zu jeder Situation, nacheinander. Also nicht die epische Langversion. Sondern möglichst kurz – worum geht's.

2.0

H: In Wunderzeichen geht es um das Verschwinden. Und um die Überwindung des Todes. Das ist das ganze Stück, so würde ich es ganz einfach sagen. Und die Überwindung des Todes, das ist ja etwas, was nur in der Kunst und in der Religion möglich ist. Als eine Phantasie mit ganz unterschiedlichen Mitteln jeweils bewältigt, erzählt, das würde ich so als den Nusskern mit all diesen Schalen, die noch darum herum sind, dieses Stücks bezeichnen.

2.6

U: Da reizt es mich natürlich gleich weiter zu fragen. Es geht nur bis zur Schwelle, es ist noch nicht überwunden, oder?

H: Naja, es gibt in diesem Stück den Moment, wo Johannes auf der Bühne stirbt, einen großen Bühnentod, also mit einer riesen Sterbearie. Eigentlich sogar drei Sterbearien am Ende der dritten Situation. Zunächst die Sterbearie von Johannes, dann die Sternendarie des Polizisten, der sich da in einen Erzengel verwandelt und damit eigentlich so der Seele den Raum in den Weltraum öffnet. Und dann schließlich noch Maria, die Johannes beklagt. Und das ist ja der Moment, wo Mark Oper im Grunde auf die Essenz dessen, was Oper sein kann, zurückführt. Es ist eine einzige Stimme, die sich in diesem Raum unbegleitet artikuliert, in eisigen Höhen, man kennt das ja auch bei der Musik von Luigi Nono, es gibt ja am Ende vom Prometeo gibt es da diesen Moment, wenn der Sopran ganz hoch ascolta nur noch singt, höre, horche – und ja ein ähnlich utopisches Moment gibt es auch da am Ende von der dritten Situation, wenn dann eben Maria sich unbegleitet bis zum E drei hinauf schraubt, und das ist der Nullpunkt des Stücks, aber auch, wenn man so will der Nullpunkt von Oper, der ja auf eine andere Weise auch erreicht wird, wenn Mark letztlich auch das stimmliche Geschehen, die

stimmlichen Artikulationen bis auf den Atem reduziert. Also das Pneuma, das ja in der antiken Philosophie auch immer verbunden war mit der Seele. Und da ist diese Oper, würde ich sagen, da geht sie wirklich zu der Essenz dessen, was Oper sein kann.

4.4

U: Bleiben wir noch bei diesen Hausaufgaben. Um was geht's in der dritten Szene.

H: Fangen wir vielleicht von vorne an.

U: Können wir auch – ich wollte dir nur die Anknüpfung ermöglichen. Aber fangen wir mit der ersten Szene an. Die Szenen nacheinander. Um was geht's jeweils.

4.7

H: Die erste Situation spielt an der Passkontrolle. Eine Situation, wie wir sie alle von Flughäfen kennen. Es gibt eine Warteschlange, man steht an, um schließlich seine Identität auszuweisen mit Hilfe eines Passes.

Und dieser ersten Situation gerät eben unser Protagonist in große Schwierigkeiten, weil diese Identität ihm plötzlich sehr fragwürdig erscheint. Diese Frage: Ihr Name?, den die Beamtinnen immer wieder wiederholen, die löst in ihm die Reflexion aus, wer bin ich eigentlich? – und dieser Johannes, unser Protagonist, trägt ein fremdes Herz in seiner Brust. Er hat eine Herztransplantation hinter sich – und er stellt sich die Frage, wer bin ich eigentlich, wenn ich nur sein kann, weil ein anderer nicht mehr ist. Und das führt zu einem etwas eigenartigen Verhalten, das dann diese Beamtinnen auch auf ihn aufmerksam werden lässt, und die dazu führt, dass er aus der Warteschlange herausgezogen wird. Und auf die Polizeiwache mitgenommen wird, für ein Verhör. Und dieses Verhör, das ist das dann eigentlich auch schon die zweite Situation, auf der Polizeiwache. Dort ist neben den beiden Beamtinnen ist dann auch ein Polizist, ein ziemlich gestresster, überforderter Polizist, man sieht

auch gleich, wer ihm da so zu schaffen macht. Da ist nämlich auch eine Frau namens Maria, man könnte sich vorstellen, dass sie schon irgendwie einige Stunden Verhör hinter sich haben, und diese Frau ist auch eigenartig. Vielleicht eine Freiburger Studiosus Reisende, die auf dem Jesus Trip hängen geblieben ist, oder dergleichen. Und die meint nun, diesen Johannes wieder zu erkennen. Er hält das für eine Verwechslung. Und am Ende weiß sich der Polizist nicht anders zu helfen, das Verhalten von Johannes wird nämlich noch merkwürdiger. Er fängt an plötzlich in eine alte Sprache zu verfallen, die gar nicht aus unserer Zeit kommt. Und der Polizist weiß sich nicht anders zu helfen, als zu sagen, tut mir leid, die Einreise, die kann ich ihnen nicht erlauben. Und dann schmeißt er die beiden raus und Johannes fasst seine Gefühle im Grunde mit einem Gleichnis dann zusammen, dem Gleichnis von einem Töpfer, der seine Vasen anklopft, um sie zu prüfen, und die Allerbesten von seinen Vasen, die schmeißt er auf den Boden, um sie anschließend wieder zusammenzukleben. Weil sie danach eben noch viel besser halten. Und das ist natürlich auch unser Johannes, der ein bisschen zusammengeklebt ist. Und der natürlich auch hier einer schweren Prüfung unterzogen wird. Weil er ja nicht eingelassen wird ins gelobte Land, sondern eben rausgeschmissen wird, auf seiner Reise, von der er schon ahnt, dass es seine letzte sein könnte. Und was macht man in so einer Situation? Steht man plötzlich am Flughafen, muss zurückfliegen und hat noch Zeit – und dann geht er halt mit dieser Frau etwas essen. Und er fragt sie, ob sie etwas mit ihm essen geht.

7.6

Die dritte Situation spielt dann in einem Fast-Food-Restaurant. In diesem Fast-Food-Restaurant sind auch 15 Instrumentaltouristen. Das ist so eine Art Banda, wie man sie auch bei Verdi oder Bellini kennt, und

dort unterhalten sie sich weiter. Er erzählt wiederum eine wunderbare Geschichte sozusagen ein Gleichnis, aus dem kabbalistischen Gedankenkreis, von einem Mann, der in den Bergen wohnt, und nichts als Weizen isst, und dann in der Stadt ganz erstaunt ist, dass man ihm Brot und Kuchen und alle möglichen anderen Speisen vorsetzt, die er ablehnt, weil er kennt ja das Wesentliche davon schon. Leider erleidet Johannes dann einen Herzinfarkt, muss an der ungesunden Ernährung dort in diesem Fast Food Restaurant gelegen haben. Und er stirbt. Daraufhin kommen so der Engel – also trauert Maria um ihn. Und der Polizist verwandelt sich in eine Art Engel, der dieses Sterben im Grund begleitet, der den Weg seiner Seele ins Universum beschreibt, wenn man so will. Die Beamtinnen sprechen dazu von Lichtjahren – er singt von Sternen. Dazu die andere Beamtin spricht von dem Lichtspektrum, das eben von diesen Sternen ausgesandt wird. Da weitet sich das Ganze ins Kosmische Universelle zum ersten Mal. Die vierte Situation ist dann wiederum im Warteraum. Man ist wieder in der Abflughalle. Und da passiert wieder etwas Eigentümliches. Diese Johannes, den wir gerade sterben gesehen haben, und dessen Sterben auch von den anderen beiden gewisser Maßen zelebriert worden ist, steht wieder auf und wandelt weiter durch diese Wartehalle. Das ist eine Art Jenseitsreise wenn man so will. Er denkt, auf diesem Weg durch die Wartehalle denkt er nach über das Leben das Sterben die Liebe. Es ist eine Sprache, die eigentlich auch sehr viel mit Symbolen und Bildern arbeitet. Und am Ende gibt es noch eine kurze Begegnung zwischen zwischen Johannes und Maria, vielleicht müsste man eher sagen, eine Art von Nicht-Begegnung, sie erkennen sich gegenseitig an ihren Stimmen, aber Maria bittet ihn, sie nicht anzurühren, weil die Toten sind tot und können ja nicht wiederkehren. Das Ganze kriegt dann

noch einen Twist, dadurch dass plötzlich wieder Aufrufe kommen, die diesen Johannes zum Gate bitten, wo man dann am Ende wahrscheinlich gar nicht mehr ganz genau weiß, was jetzt innerhalb dieser Geschichte die reale Ebene war – war das Ganze vielleicht nur ein Tagtraum von einem Reisenden in einer Wartehalle. Und wir kennen das ja alle, was wir denken und fühlen, oder wie unser Geist manchmal abdriftet, wenn wir in solchen Wartesituationen sind, und wo sich schließlich das ganze Geschehen quasi erhebt. Es gibt in der Musik dann diese kreisenden Klänge, diese Rotationen, diese Windräder, die sich drehen und wo man das Gefühl hat, alles hebt sich plötzlich in eine andere Sphäre. Und Johannes verschwindet schließlich, der Protagonist, von dem wir am Ende auch nicht genau wissen, wer er ist.

11.2

U: Das Thema des Verschwindens war dasjenige in meinen Vorgesprächen im Verlauf des letzten Jahres immer wieder erzählt hat. Und noch eine zweite Geschichte biblischen Ursprungs, die da ihn sehr beschäftigt hat, es kamen noch eine ganze Reihe andere Geschichten hinzu, die du miteinander verzahnt, ineinander geschoben hast. Man kann auch sagen, ineinander gefaltet. Oder auseinander aufgefaltet. Kannst von deinen Quellen erzählen, und der Notwendigkeit und vielleicht auch den Erwartungen, denen du ausgesetzt warst, dieses Libretto zu schreiben. Was wollte der Komponist, was wollte das Haus, die Staatsoper – was wolltest du? Was ist dein Ansinnen daran. Eine Fülle von Fragen, wie du hörst. Die Hauptquellen.

12.2

H: Vielleicht muss man von vorne anfangen. Ich bin ja nicht als Librettist in dieses Projekt eingestiegen, sondern ich war noch gar nicht hier am Haus, als Sergio Morabito mich dann fragte, ob ich vielleicht um

die Entwicklung dieses Stückes kümmern könne. Weil er hatte das Gefühl, das Stück als Interpret zu interpretieren und gleichzeitig mit zu entwickeln, dass das eine Verquickung ist, die ihm schwer fiel, und ich kannte Mark, ich kannte seine Vorstellungswelt, und freute mich natürlich darauf, mit diesem ganz einzigartigen Künstler zusammen zu arbeiten. Aber mir war auch von vornherein klar, was das für eine unmögliche Angelegenheit eigentlich ist. Mark hatte ja schon ein Musiktheater geschrieben, mit dem Titel 22.13, was auch eine völlig verrückte Vermischung von unterschiedlichen Geschichten ist. Da ist zum einen die Geschichte von deep blue, dem Schachcomputer, der also den Schachweltmeister besiegt hat. Eine anthropologische Niederlage, wie sie zuletzt wahrscheinlich von Freud oder so uns zugefügt worden ist. Dann zum anderen eben die Geschichte der Johannes Offenbarung, die hier schon mit dem Titel anklingt, 22.13, diese Stelle war gemeint. Und dann schließlich auch noch ein Zug nach Auschwitz, der auch noch durch dieses Stück führt. Also schon da eine völlig verrückte Überlagerung von unterschiedlichen Erzählebenen, aber das ganze völlig ohne Figuren. Völlig ohne echte Menschen. Und das erste, worüber Mark eigentlich gesprochen hat, der natürlich die beiden Regisseure Jossi Wieler und Sergio Morabito schon lange kannte. Er hat hier in Stuttgart alle ihre Stücke eigentlich hier gesehen. Ist auch ihren Produktionen hinterher gereist, nach Amsterdam oder sonst wo hin. Und für Jossi Wieler und Sergio Morabito war es schon wichtig und ein Anliegen, dass es also Figuren gibt, mit denen man etwas erzählen kann. Und mir war also von vornherein klar, dass die Herausforderung darin bestehen würde, Mark auch dahin zu bekommen. Und natürlich auch die Frage, er hat gesagt, ich möchte ein Oper schreiben. Und wenn man sich anschaut, es ist eine Oper, in der alles drin

ist, was Oper sein kann. Wir einen großen Chor, wir haben ein großes Orchester, wir haben eine Banda. Wir haben Sänger, wir haben einen Sprecher, also das ganze Betriebssystem ist voll aufgefahren, voll ausgefahren. Und noch viel mehr, diese Oper sprengt das Opernhaus eigentlich von innen, wie wir ja immer wieder an verschiedenen Stellen gesehen haben. Und naja mein Anliegen war eigentlich zunächst auch mit Mark wirklich einen Schriftsteller zu suchen, mit dem er da zusammen arbeiten kann. Weil ich finde, das ist eigentlich ein etwas woran die zeitgenössische Oper oft krankt, dass Schriftsteller und Komponisten da zu wenig zusammen arbeiten. Nun ist aber auch die Zahl der Schriftsteller, die sich wirklich auf solche musikalischen Welten einlassen nicht unbedingt genauso groß wie die Zahl der Komponisten, die auch dann wiederum ihre Schwierigkeiten haben, sich auf diese Schriftsteller und ihre Vorstellungen einzulassen. Und wir haben dann also wirklich verschiedene Anläufe genommen, die dann alle gescheitert sind. Was aber unterdessen weiter gegangen ist, das war unsere Arbeit, und der erste allerwichtigste Schritt war eben unsere Reise nach Israel, und uns ist auch wirklich erst im Laufe der Jahre aufgegangen, welche Bedeutung diese Reise hatte für das Stück. Es waren 10 Tage, in denen wir da unterwegs waren. Und in den 10 Tagen ist aber eigentlich alles passiert, was wichtig geworden für dieses Stück. Und es gab ...

16.4

U: Das war nicht nur inhaltlich, sondern es war auch die Herleitung harmonischer Strukturen aus dem Wiederhall der Grabeskirche – und und und ...

H: Ja, die Grabeskirche war halt wirklich für uns so ein also ... das was wir dort allein an akustischem Material aufgenommen haben, war vielleicht gar nicht so wichtig. Das war wichtig für Mark um gewissen Strukturen in seiner Harmonik herzuleiten. Es war

auch wichtig, um dann in der Live-Elektronik diese realen Klänge dann zu transformieren. Aber letztlich ist es dann auch ein ganz besonderer Ort. Es ist der Ort eben, wo Jesus gestorben ist. Auf der Schädelhöhe, auf Golgatha – und ein paar Meter weiter ist dann die Grabkapelle, wo angeblich das Grab war, an dem Maria Magdalena dann gekommen ist, und gesehen hat, da liegt ja gar keiner drin, da ist ja nur ein Tuch. Und neben dem Grab war ein Gärtner, und dieser Gärtner spricht Maria dann plötzlich mit dem Namen an. Daraufhin erkennt sie in dem Gärtner Jesus – und der sagt dann: Rühr mich nicht an. Nono me haptu – glaube ich, ist es in der griechischen Übersetzung. Und damit verschwindet er – und der Schriftsteller Jean Luc Nancy hat eben diese Situation in seinem Buch *noli me tangere* der lateinischen Übersetzung von diesem Rühr mich nicht an ist, diese Situation reflektiert – und darüber dass eben Maria dann zum Körper des Verschwunden wird.

17.9

U: Ich muss mal kurz unterbrechen (Stimmen) – weil

...

H: Wir können das auch zumachen. ...

U: Wir waren bei Jean Luc Nancy *Noli me tangere* ... die zentrale Idee von Nancy.

H: Die zentrale Idee von Nancy ist eben, dass eigentlich – nein, ich möchte mich nicht darauf einlassen, sein zentrale Idee da zu sagen, aber was uns natürlich sehr interessiert hat, da war das Verhältnis von Verschwinden und Präsenz, was er eben auch behandelt. Und darum, wer verkörpert eigentlich wen. Und diese grunddramatische Situation, dass also zwei Menschen einander gegenüberstehen und der eine den anderen nicht berühren darf, und – was mit Mark natürlich ganz viel zu tun hat – ist, dass dieses Erkennen auch über das Hören funktioniert. Sie erkennen sich gegenseitig an Stimmen, an den Namen,

die sie einander sagen, und das ist etwas, was bei Mark ganz oft vorkommt so, so geheimnisvoll aufgeladene Namen. Und ...

19.3

U: Entschuldigung, dass ich dich unterbreche. Selbst das Verschwinden ist für ihn ja ein musikalischer Vorgang.

H: Ja, das Verschwinden eben als ein Vorgang des Präsent-Werdens. Oder die Präsenz des Verschwindens. Diese Grenze, an der das spielt. Darum geht's ganz viel. Und insofern war war also klar, es geht um dieses ... das war für Mark ganz wichtig, er hat natürlich auf dieser Reise, er hat gesagt, ich möchte quasi auf den Spuren Jesu wandeln. Man könnte also sagen, es ist auch im gleichem Maße, wie es eine Oper über Johannes Reuchlin ist, ist es auch die Oper einer Suche nach Jesus. Und zwar die Suche des Komponisten nach dieser Gestalt, wer war das eigentlich. Und wie verkörpert sie sich. Deswegen waren wir an so einem Ort, deswegen waren wir an anderen Orten wie eben am See Genezareth, und ... ja ... wie soll ich sagen. Das ist also ein Kern dieser Geschichte, diese noli me tangere Episode, wie sie im Johannes Evangelium beschrieben ist.

20.4

U: Und die zweite Quelle ist die Figur Reuchlin. Dadurch kam zum Beispiel die ganze Kabbala mit hinein in die Sache ...

H: Ganz genau – das war etwas, das Sergio Morabito gesetzt hatte gewissermaßen mit seinem Pilotprojekt Wunderzeichen, das er hier 2007 gemacht hatte, das ja die Musik von Mark mit diesem Johannes Reuchlin in Verbindung gebracht hat. Ich muss gestehen, mir war der zuvor unbekannt – und ich war dann völlig fasziniert, was für einen Denker man dort entdeckt. Er war ja jemand, der eben zurück zu den Quellen wollte. Und der hat gesagt, wer die Bibel in Latein liest, der

trinkt aus dem Meer. Wer die Bibel auf Griechisch liest, der trinkt aus den Flüssen, und nur wer es im Hebräischen liest, der trinkt also wirklich aus der Quelle. Und das war also sein ganz persönlicher Anreiz, eben hebräisch zu lernen. Und Reuchlin hat selbst weniger unterschieden zwischen Christen und Juden, sondern dann eben zwischen Talmudisten und Kabbalisten. Die Kabbala war im 16ten Jahrhundert auch unter den Juden ein wenig verbreitetes Wissen, das war gerade ein Insafet (?), ein Ort, wo wir auch waren, eben da die loreanische Kabbala auch so aufgetaucht ist, das war ja auch ein Wissen, was erst so im zwölften Jahrhundert angefangen hat, sich wirklich so auszubreiten. In Spanien unter anderem auch. Und diese Welt der Kabbala, da möchte ich jetzt gar nicht den Versuch unternehmen, sie zu beschreiben. Es ist eine Welt, deren Bilder uns vertraut sind, das ist eben ein mystisches Denken. Ein Denken, was uns auf eine andere Weise einer Gottesvorstellung nahe bringt, als es eben unsere christliche Religion tut. Aber –
22.4

U: Ich würde dich bitten, ein Beispiel herauszupicken, wie Kabbala denkt. Das Gleichnis mit der Vase. Da geht es doch nicht nur um eine Vase.

H: Nein aber das ist – also bei Gershom Sholem kann man das alles wunderbar nachlesen. Und Gershom Sholem war jemand, der gesagt hat, ich glaube, zwar nicht an Wiedergeburt, aber wenn es Wiedergeburt gäbe, dann wär ich wahrscheinlich eine Wiedergeburt von Johannes Reuchlin. Und es ist so ein Denken, was einen immer in so paradoxe Denkfiguren hinein führt, die immer wieder zeigt, wie das eine auch mit dem anderen zusammenhängt. Dass also das, was das oberste ist, zugleich das unterste ist. Und umgekehrt. Oder – etwas was in Bezug auf unsere Reise eigentlich etwas war, was mich sehr fasziniert hat, war der Gedanke, da wo du bist, sind selber alle Welten. Also,

dass einerseits die Dinge wie die Glieder einer Kette miteinander zusammenhängen, dass aber andererseits auch alles andere gleichzeitig wie in einer Nuss eben eine Schale ist, mit Kernen und auf diese Art und Weise miteinander verbunden ist. Und diese Bildlichkeit, die wir dort gefunden haben, dieses mystische Denken, das ist etwas, das wir dann gerade auch im vierten Teil mit hinein genommen haben, dann teilweise dann auch direkt in der Art und Weise wie Reuchlin das dann in seinem DE ARTE KABBALISTICA oder in seinem Buch VOM WUNDERTÄTIGEN WORT aufgenommen hat.

24.2

U: Hast du jetzt auf meine Frage geantwortet – welche Bedeutung hat, was erzählt uns diese Vasengeschichte. Es geht doch nicht nur eine Vase, das ist ja eher ein Rätsel als eine Geschichte.

H: Sondern ...

U: Ja, ein Gleichnis – aber ein Gleichnis von was. Es geht ja nicht nur ums Vasenanfertigen, und um einen perfekten Klang.

H: Gewiss nicht ... aber das hat euch doch der Daniel Buyarin so schön erzählt, worum es da geht. Woher dieses Gleichnis kommt. Ich würde hier ungern dieses Gleichnis erklären. Das erklärt sich – ich habe schon vorhin eine Andeutung gegeben. Das gerade dieses Gleichnis auch ganz viel mit dem Stück zu tun hat. Dass es eben eigentlich auch etwas von der Vorgehensweise erzählt, die hier passiert ist. Dass auch wir ... dass diese Johannes selbst eben auch jemand ist, der wieder gekittet ist. Und erst auf diese zu jemandem geworden ist. Genau wie hier auch viele andere Dinge eben zerbrochen und auf eine neuen Weise zusammengeklebt worden sind und dadurch vielleicht wieder eine andere höhere Einheit bekommen haben.

25.6

U: Ging es wirklich um den Versuch einer höheren Einheit. Ist das die Vorgehensweise.

H: Die Musik stellt diese Einheit her.

U: Im Sinne des Klangkörpers, von dem Mark immer wieder spricht.

H: Man nimmt so ein Ereignis natürlich als Einheit wahr. Da ist man synthetisch im Denken. Oder die Wahrnehmung ist erst mal der Gesamteindruck – und das Nachdenken darüber nimmt das dann wieder auseinander.

26.2

U: Rein praktisch – wir haben jetzt ja so erfahren von dir, es gibt die noli me tangere Szene als Vorbild, es gibt eure Geschichte in Israel als Vorbild oder als Quelle, und es gibt das Leben und die Beschäftigung mit der Kabbala von Reuchlin als Quelle. Wie hast du dich dann hingestellt und gesagt, jetzt mache ich da hier ein Libretto draus. Wie plant man so was. Wir strukturiert man das – oder ist das an einem Nachmittag – wupps war es plötzlich da.

26.8

H: Nein, auf gar keinen Fall. Es war ein sehr langer und langwieriger Prozess und als erstes muss man natürlich darüber nachdenken, was hat der Komponist für dieses Stück auch für eine Klangvorstellung. Und Mark denkt eben sehr stark in Klangsituationen, und das war für uns dann auch ein erster Ausgangspunkt um dieses gesamte Stück dann zu skizzieren, das wir darüber nachgedacht haben, was für Grundkonstellationen was für Grundklangsituationen möchte Mark hier erzählen. Möchte er hier haben. Und er hat eben damals gerade da ein Chorstück geschrieben, Hej II hieß das, das wurde hier in Stuttgart vom SWR Vokalensemble uraufgeführt. Und das war für ihn extrem wichtig, weil er da eben zu einem neuen Stimmausdruck kommen wollte. Einen neuen Stimmausdruck gesucht hat. Dort hat er eben

schon solche Momente diese noli me tangere Episode verarbeitet. Er hat auch dort schon Aufnahmen von unserer Reise nach Israel gemacht und als ich dieses Stück dann gehört habe, habe ich intuitiv gespürt, Mark hat eigentlich schon das Ende unserer Oper komponiert. Und wir hatten also das Ende vor Augen stehen, und wir haben uns gefragt, wie fängt die Geschichte an. Und da haben wir uns auch wieder an unsere eigene Reise erinnert, die wir da gemacht haben – und im Grunde mit dieser eigenen Situation angefangen, wo die Identität plötzlich ganz fragwürdig wird. Und der Prozess war dann eigentlich so – muss noch mal neu ansetzen ... die Szenen sind nicht alle auf die gleiche Art und Weise entstanden. Die erste Szene, die war geschrieben und ist komponiert worden. Die zweite Szene zum Beispiel da, war es ein viel intensiverer Prozess, wo Mark also tatsächlich auch musikalische Strukturen einfach schon entworfen hat, und wir uns dann wirklich auch hingesetzt haben und dann geschaut haben, was bedeuten sie. Was passiert hier eigentlich musikalisch und was bedeutet das für die Geschichte. Wo ich also auch dann bei der Suche nach den Worten zunächst einmal versucht habe zu begreifen, was passiert hier mit diesem Klangkörper, den Mark geschaffen hat. Und eigentlich sind ja alle Personen in diesen Stück fast so etwas wie Erweiterungen dieses Johannes. Der ist ja eigentlich die einzig wirklich greifbare Person. Und alle anderen könnten ja auch Ausgeburten seiner Phantasie sein. Und so haben wir uns da wirklich hingesetzt und haben förmlich teilweise dann Worte auf die Musik dann aufgeklebt. Oder dann eben wieder die Musik verändert, um sie den Worten, die dann vielleicht richtig wären, anzupassen.

29.9

U: Du sprachst von musikalischer Struktur. Wie muss man sich die musikalische Struktur vorstellen, die da von Mark entwickelt war.

H: Mark schreibt seine Musik ja am Computer. Und das heißt, das waren dann – er sagt dann immer dazu – nur Skizzen. Das sind dann trotzdem diese dreiundsiebzig Systeme, die er da für seine Musik hat in diesem Stück, seine dreiundsiebzig Notensysteme und da drinnen waren eigentlich schon so alle diese Faltenwürfe Schnitten Narben dieses Körpers alle diese Dinge, die wir da eben jetzt auch beim Hören ganz sinnlich nachvollziehen können, die waren da schon angelegt. Die waren da noch längst noch nicht aufeinander abgestimmt. Mark raffiniert seine Texturen dann immer ungeheuer und stimmt alles dynamisch präzise aufeinander ab. Einklang Ausklang Verhältnisse und so weiter also das ist ja ein extremer Prozess, der sich dann immer noch anschließt, daran wenn so ein Grundstruktur fertig ist, aber diese Skizzen kamen dann immer tatsächlich als PDF-Datei, die ich mir dann nie in der geeigneten Größe ausdrucken konnte, um wirklich zu erfassen, worum es da tatsächlich geht. Dann haben wir uns hingesetzt und geschaut, was passiert hier mit unseren Protagonisten, in welcher Lage ist er gerade, welchen Bedrohungen ist er ausgesetzt, oder welche Freiheiten nimmt er sich jetzt gerade an einer gewissen Stelle. Dann war uns klar, dass dieser Protagonist in der dritten Szene stirbt. Und da haben wir auch wieder nach Worten gesucht, die ich dann zum Beispiel wieder bei Peter Nadas gefunden habe. Das war auch jemand, der in einem Buch seinen eigenen Tod, seinen eigenen Herzinfarkt beschrieben hat. Und so haben wir da mit verschiedenen Texten mit verschiedenen Quellen dann eben gearbeitet, um diese Figur tatsächlich wie eine Vase, die auf den Boden geschmissen war, neu zusammenzukleben. Und für den vierten Teil war

eigentlich die Herausforderung dann die. Es gab einen Klangraum durch dieses Stück HEJ II, in den wir tatsächlich sozusagen das Nachleben unseres Protagonisten dann hineingesetzt haben, wo wir dann eben wirklich auch auf diese mystische Reise gegangen sind mit diesen Gleichnissen und Bildern der Kabbala.

...

Ist das deutlich geworden. Darf man das überhaupt erzählen?

32.4

U: Ich find das wahnsinnig interessant. Wie so ein Kompositionsprozess abläuft, wie sozusagen bevor die Geschichte geschrieben ist, der Komponist schon eine Zeitstruktur vorgibt, oder eine musikalische Struktur, und sich das aufeinander zubewegt. So stelle ich mir das vor.

H: Das war es in der Tat. Aber es waren oft nicht Zeitstrukturen, sondern eben oft Klangvorstellungen, die sich dann in der Zeitstruktur dann dem Text angepasst haben. Aber es gab dann eben weiß ich nicht es wahnsinnige Ausbrüche, wo ich dann Mark gefragt habe, was passiert hier gerade, was ist hier los an dieser Stelle. Und er dann gesagt hat, ja, also hier könnte Maria dies und das erleben. Und dann habe ich nach den Worten wiederum gesucht, die das vielleicht ausdrücken könnten. Und das war also wirklich ein sehr sehr spannender Prozess, der wo die Worte, die wir dann letztlich gefunden haben, oder gewählt haben, oft auch schon fast so etwas dann wie eine nachgedachte oder nachgehörte Musik waren. Meine Aufgabe bestand wirklich darin, auch zu versuchen, wie der Komponist, das was noch nicht erkungen ist, zu hören, um es dann – um den Sinn ein bisschen nachzuschießen. Um eine Art von Geschichte eben erlebbar werden zu lassen.

33.6

U: Es ist immer die Rede davon, dass diese Oper so spirituell ist. Du hast sie mit aus der Taufe gehoben. Hast dich wahrscheinlich auch vorher nicht mit Reuchlin, mit Kabbala und dieser Intensität mit christlichen Mysterien befasst. Nehm ich mal an – wie jetzt im Zuge dieses Opernentstehungsprozesses. Wie hat sich deine eigene Spiritualität, wie hat sich dein eigener Glauben dadurch verändert?

34.2

H: Ich könnte jetzt erzählen, dass ich am Sonntag im Schlossgarten saß, und mir einen Baum angeschaut habe, und das Gefühl hatte, ich konnte hindurch schauen. Es kann aber auch mit dem Schlafentzug zu tun gehabt haben. Ich weiß nicht, ob sich meine eigene Spiritualität verändert hat, also für mich eine Frage, die mich schon seit einigen Jahren beschäftigt, ist eigentlich sowieso in welcher Beziehung steht die Musik zur Transzendenz und zu Übernatürlichem. Und Ferruccio Busoni hat das so markant gesagt: Der hat die Frage gestellt, ja wenn wir uns um die Zukunft der Oper kümmern wollen, dann müssen wir uns eigentlich der Frage aussetzen, wann Musik dort überhaupt etwas zu suchen hat. Und seine Antwort war: Musik ist dann sinnvoll bei Tänzen, Märschen oder wenn das Übersinnliche in die Handlung tritt. Also was mich immer abstößt, irgendwie in Opern auch so ein Konversationston, wo dann Alltäglichkeiten in dieser überhöhten Form des Singens abgehandelt werden. Das ist für mich als Ausdruck heute nicht mehr greifbar. Und da ist die Musik, die Mark schreibt, natürlich in ihrer Suche nach so etwas Übersinnlichem – da würde ich sagen, eben worüber man nicht sprechen kann, davon muss man singen. Und insofern sind diese Themen, die Mark beackert, natürlich wie gemacht für eine Oper, denke ich. Und das war für mich eigentlich viel eher die Suche, wenn mein Versuch war ganz oft auch

natürlich das Ganze ein bisschen zu erden. Und das ist für mich auch das Spannende an dem Stück, wie man eben auch vom Höchsten ins Niedrigste fällt und wieder zurück. Also die Situationen, die wir kriege haben, sind denkbar profan und nachdem Johannes das große Gleichnis vom Töpfer erzählt hat, fragt er die Dame, ob sie mit ihm etwas essen will. Diese Verbundenheit von diesen Ebenen, das war was, was wir natürlich auch erfahren haben, wenn wir eben auf unserer Reise waren, auf unserem Roadtripp waren, wo die Fragen ganz banal sind: Wo ist die Steckdose? Aber gleichzeitig geht es darum, die Resonanz des Heiligen einzufangen. Das war für mich das Abenteuer, diese Gradwanderung, diesen Zwischenraum herzustellen, dass es eben – dass es kein Gottesdienst wird, sondern dass es eben Theater wird und meine Leistung besteht glaube ich darin, zunächst, dass dieses Stück komponiert worden ist, das ist natürlich in erster Linie die Leistung des Komponisten, aber meine Aufgabe bestand darin, ihn zu unterstützen, diesen Weg bis zu Ende zu gehen. Und jetzt ist es noch sechs Tage bis dahin, dass dieses Stück zum ersten Mal aufgeführt werden wird, und dann wird aber keiner mehr fragen, ist dieses Stück fertig oder nicht, sondern sie werden fragen, ist es gut, oder ist das schlecht. Und das Verrückte ist ja die Eigendynamik, die so ein Prozess hat. Und das Kostbare eigentlich an der Arbeit für Oper ist ja, das Wort wird hier immer Fleisch. Also jedes Wort, das hier gesungen wird, geschrieben wird, das geht durch so viele Hände, durch so viele Körper, so viele Menschen verinnerlichen das, ein ganzer Chor, der sich ein Jahr lang so viele Lebensstunden damit beschäftigt, dann so viele Menschen, die im Publikum sind, und das sich für 2 Stunden anhören, die das für 2 Stunden erleben, das ist so kostbar, was da passiert, und in dem Moment, sobald eine Partitur eben

abgegeben ist, hat man das nicht mehr in der Hand und kann nur noch hoffen, dass das, was man gemacht eben eine Haltbarkeit hat. Und das etwas von den Erfahrungen, die wir da gemacht und hier verarbeitet haben, dass sich das auch transportiert.

JC: Will insert machen ...

H: Ja, das Wunderzeichen-Plakat, habe ich extra für dich aufgehängt.

U: Eine Jakobsleiter ...

H: Gott, das katastrophale Bücherregal.

39.4

H: Wenn du wirklich noch was zur Kabbala willst, dann müssen wir uns noch mal treffen, da war ich nicht gut.

H: Also wenn ich mich daran zurückerinnere, was war das Schrecklichste Erlebnis auf dieser Reise, dann war es glaube ich die Nacht in der wir um 4 Uhr morgens dann nochmal aufgestanden sind, da haben Mark Joachim und ich in einem Zimmer dann geschlafen, um dann noch mal zurückzukehren. Und das war ganz eigenartig. Das war eigentlich das Schrecklichste Erlebnis, aber das war aber ein eigenartiges Erlebnis, weil da kamen wir – wir haben ja einmal die Nacht dadrin verbracht, und dann sind wir zurück gekommen, und ...

U: Nach der Nacht in der Grabeskirche ..

H: Und dann haben wir einmal zu dritt in diesem Hospiz dann irgendwie geschlafen, und sind dann wirklich zur Öffnung hingekommen, waren also dann draußen, und das Eigenartige war, wie dieser Raum dann aufgeladen war von diesen Energien der Nacht. Von diesen Gesängen, die dann da stundenlang zelebriert worden sind, und da trafen wir unter anderem eben auch eine schwarze Nonne wieder, die wir schon einmal gesehen hatten. Die auch bei uns reinkam, als wir zum ersten mal da waren. Die tanzte tatsächlich. Die war so eine Woopie Goldberg. Und

die sang immer: Jesus Halleluja – you are the most excellence – und die war an diesem Tag wieder da. Und wisperte geheimnisvolle Sachen – letztes Jahr war ich an Ostern nicht da. Aber dieses Jahr werde ich bei ihm bleiben bis zur Osternacht. Und das ist schon ziemlich spooky gewesen.

U: ...

JC: Gut ...

2014.02.24 16.50 Uhr Mark Andre Wohnung

Gespräch mit Mark Andre in der Stuttgarter Wohnung

A: Ich fand das sehr toll, ganz phantastisch, dass ich meine Faltungen und alles war so toll, so phantastisch ich war ... grazie mille ...

U: Wir machen die Tür und das Fenster dann zu ...

A: Das ist sehr viel Text ... sehr viel verständlicher Text. Und das ist für mich nicht ganz gewünscht ... im Allgemeinen, aber gut, jetzt das hat sich so entwickelt, aus den Gründen, die du kennst. Und das ist – a propos heute ich habe mit Jossi darüber gesprochen. Das wäre sehr traurig, der Einsatz des Files von der Schwester Margareta, eine Trennung des Endlichen durch ... ja doch ... und das Geflüsterte, ich weiß nicht, es ist fast am Ende, so ... und er sagte, er stört ihm, wenn er sagt, es wäre vielleicht besser, das nicht zu haben, aber ich bin – ich weiß nicht, ich bin da am Zweifeln. Weil ich finde es kommt auch, weil er sagt, es kommt nicht aus dem Raum, und es ist dann so, aber es kommt von hinten auch, und ich finde andererseits auch die Schwester zu haben, das ist auch finde ich sehr toll. Es ist Lydia, es ist nicht die Schwester. Aber es ist Lydia, es ist auch toll. Aber die Frage ist, ich hätte gern deine Meinung darüber, ob wir das behalten, oder wir das oder im Kontext ... ja, das ist E25 ... ja, da hat Jossi sich geäußert. D.h. doch wir machen ohne ... ohne den Einsatz des Files von Lydia. Das ist ich glaube ja, das ist ganz vorne. Ich weiß nicht, ob die Windräder noch im Einsatz sind. ... Das ist der was aus meiner Sicht Sinn macht. Aber gut ok. Das war die andere Geschichte des Tages. ... Hm hmm ... ja, gut, mache das ruhig, oder vielleicht machen wir das morgen, oder ... können wir nicht morgen im Theater das machen, da hast du deine Zeit ... ja, danke schön ... ja vielen Dank ... aber ich nehme an mit zwei Files das zu kombinieren ... es ist bestimmt sehr passend und sehr

richtig, aber was die Artikulation anbelangt. Ah, ... ah, wunderbar. ... Ja, das ist theoretisch, das ist eine notiertes E ... und das wäre da ja, da würdest du mit ihr crescendieren meine ich ... nene, ab dem mit dem E, so während des letzten Taktes der dritten Situation würden wir, ja ich weiß aber weiß du sie – unter uns habe ich mit ihr das entwickelt und sie hat auch das empfohlen, und bis zum E. Aber sie ok sie hat besser Teile als die anderen und das respektiere ich auch. Aber die Idee, dass du mit ihrem letzten Ton crescendierst mit dem sagen wir neuen file ... ich würde auch ja wäre die Änderung dieser Artikulation der am Ende der dritten Situation und in der vierten Situation leider streichen wir sagen wir müssen wir streichen die das letzte File von Lydia streichen. Bitteschön. Ich weiß nicht, ob das zu machen ist auch ... aber es wurde alternativ vom von Jürgen geschaltet oder eingesetzt worden ...
(ab hier ein permanentes Klappern leider)
... aha. Ok. Jojo, vielen Dank für alles. Und noch mal Gratulation zur ganz tollen Probe. Ganz Phantastisch. Dir auch – und viele Grüße an deine Eltern auch. Tschüss ... einen schönen Abend noch ... Tschüss. Danke ...
...

8.2

A: In der Auferstehungskirche ...

U: Ich glaube wir haben ein bisschen das erlebt, wovon die Oper handelt. Ich spreche jetzt von Sophie und dem kleinen Engel ...

A: Leider ...

U: ... das ist ja ... aber ich weiß wir haben uns darüber jetzt schon 15 Mal unterhalten, aber ich habe immer noch nicht das Gefühl, dass ich irgendetwas nicht verstanden habe. Das hat vielleicht auch damit zu tun, was du gerade gemacht hast. Vielleicht – weiß ich

nicht. Ich kann mich auch nicht erinnern. Habe ich dich jemals gebeten, diese noli me tangere Szene nochmals zu erzählen? Kannst Du die Szene erzählen?

10.8

A: Ich kann probieren. Ich kann versuchen ...

U: Ja, bitte ...

A: Gut, ich würde ich gehe davon aus ... ich würde davon ausgehen, dass die noli me tangere Szene aus dem Johannes-Evangelium wäre ist die großartigste vielleicht dramaturgische Situation überhaupt ... es geht um die Entfaltung eines Zwischenraumes: Du mögest mich nicht berühren. Es gibt sagen wir, wenn wir diese Übersetzung annehmen, doch keine Berührung doch eine Berührung durch das Nicht-Berührung, deswegen wird einen Zwischenraum einen Übergang entfaltet, einerseits, aber noch schöner ist das auch von Johannes erwähnte Verschwinden von Jesus von Nazareth, als er erkannt wurde. Und als Messias bitteschön, und nicht mehr als Gärtner.

12.1

U: Was ich von dir gerne wollte oder wünsche, wäre, dass du einfach die Geschichte erzählst ...

12.3

A: Gut, Maria Magdalena sucht nach dem Leichnam des gestorbenen Jesus von Nazareth und ist sehr verzweifelt gehe ich davon aus ... oder ist desorientiert und eine extrem große Desorientierung würde ich einschätzen bei zu spüren zu ... und gut sie umherirrt und in diesem Garten trifft einen Gärtner oder so genannten Gärtner. Und ich meine diese Idee ... und dann kommen die oft benutzten oder erwähnten entfalteten Fragen im Stück jetzt von Jesus von Nazareth: Wen suchst du – warum weinst du? Es ist die Idee der Frage als Entfaltung einer starken und definitiv Vertikalität ... und es ist eine totale Drehung der Identität in zwei Figuren. Einerseits wird Maria Magdalena die erste Augen Ohren – glaube ich auch –

Augen- und Ohrenzeugin und er de facto ist der Messias. Es beschäftigt Entwicklung das heißt auch räumlich und auch was die Identität der beiden anbelangt. Und ändert es alles. Und es und aus meiner Sicht es ist eine in dem Fall das Verschwinden des Jesus von Nazareth als jetzt als Messias definitiv als Sohn Gottes ist eine ich fand die großartigste Klangsituation überhaupt unter vielen – es ist jenseits eine Dramaturgie. Es ist eine starke vielleicht die stärkste vertikale Situation überhaupt.

14.9

U: Du meinst das Verschwinden von Jesus in dem Moment, wo er ihr sagt, berichte meinen Brüder, dass du mich hier gesehen hast. Ich bin auf dem Weg. Löst einen Klang aus. Löst bei dir einen Klang aus? Oder hat er einen Klang.

A: Ich würde davon ausgehen, dass es doch einen Klang ausgelöst hätte. So erlebe ich das, aber es war leider nicht da. Ich kann mir das vorstellen. Und wie gesagt als schönste Klangsituation überhaupt.

U: Was rührt dich daran so?

A: Ich glaube das ist einerseits stärkste Darstellung einer klanglichen Vertikalität – so es wird hier eine vertikale Klangsituation würde ich sagen Situation auf jeden Fall aber, ich gehe davon aus, Klangsituation entfaltet. Stärke. Ich weiß nicht, was geschah – und andererseits hat mit der gut einer anderen Kategorie von Präsenz mit der Änderung der Identität der einen und der beiden – es hat auch mit dem Vertrauen zu tun auch. Dann bleibt eine Dame mit einer Aufgabe in einem Garten ...

16.6

U: Um zu sagen, dass sie Jesus gesehen hat. Aber warum berührt das dich, als Mensch. Ich meine: Die Frage, wen suchst du, warum weinst du, die stellt Jesus ja nicht nur der Maria Magdalena, die stellt er auch dir und mir.

A: Selbstverständlich.

U: Was ist deine Antwort – wen suchst du, warum weinst du.

17.1

A: Na gut, das ist immer bei ihm ...

U: Ich spreche von dir ...

A: Ah von mir. Gut ... wen suchst du, das ist natürlich eine komplexe Frage. Einerseits eine sehr einfache Frage an sich und andererseits eine Frage einer extremen Komplexität. Aus allen Gründen im Allgemeinen und besonders was die spirituelle oder metaphysische Ebene anbelangt. Und wen suchst du ... ja doch. Wir sind noch ins Heilige Land für dieses Stück auf der Suche nach Spuren von Jesus von Nazareth, auf der Suche nach der Präsenz des Heiligen Geistes ... und ob das esoterisch oder nicht klingt, alles ok. Aber ich beim Komponieren habe die vertikale Präsenz und Hilfe muss ich sehr oft sagen Hilfe des Heiligen Geistes erlebt. Und man kann sagen, ok. – er spinnt. Wahnsinn, das würde ich gerne annehmen. Ich spreche nur von meiner Einschätzung, jetzt. Und möchte niemand überzeugen oder ... aber ich glaube an die Präsenz an die des Heiligen Geistes im Allgemeinen und besonders wenn es sehr schwierig wird und kompliziert und die Präsenz des Hilfe vielleicht auch des Heiligen Geistes.

18.9

U: Als wir uns die ersten Male trafen, miteinander sprachen, haben wir eigentlich nur immer und immer wieder über diese Szene gesprochen und praktisch nicht über Reuchlin. Ist das bei dir auch so eigentlich drin, dass Reuchlin sozusagen mal ganz negativ ausgedrückt, ein notwendiges Übel ist, ein Träger für diese Geschichte.

19.4

A: Ich meine Reuchlin für diese für die ganze Reuchlin ist der zentrale Ohren- und Augenzeuge. Er ist ein

Zeuge im Stück, auf der Suche nach Spuren Gottes, nach Spuren von Jesus von Nazareth. Und es ist schon sehr viel – es ist keine biographische Oper. Das war von Anfang an mit Jossi und das war ich erinnere mich diese Äußerung von Jossi Wieler, die sehr treffend fand von Anfang an, es muss soll das weiß ich nicht mehr, es soll keine biographische Oper sein. Aber unser Reuchlin ist ein in sich ist zwei oder drei Menschen. Er ist der Mensch, der die großartige humanistische religiöse Figur der Renaissance und ein Mensch der Gegenwart der auch Fragen der die Fragen von Jesus von Nazareth darstellt. Und das ist auch so etwas was dann mit einem fluktuierenden Identität auch aber – aber ich glaube, er ist auch sehr zentral im Stück. Aber er ist auch Augen- und Ohrenzeuge, wie Maria Magdalena während der noli me tangere Episode – aber jetzt natürlich das heißt dass wir sind im Stück ich wurde noch heute viel gefragt über Guckkastenoper, oder Musiktheater experimentelles Musiktheater Schauspiel mit Oper, was weiß ich, oder wieso einfach der Einsatz der Elektronik oder der Verstärkung in einem Opernhaus. Das wäre ein Widerspruch und alles gut. Wir sind – es geht um diese Darstellung. Jetzt wir sind ich meine Bühnenbild im am Flughafen, es ist da, um als konkrete Polarität, um das schnell zu verschwinden. Und es funktioniert glaube ich. Es hat ...

22.0

U: Dh. Es muss etwas da sein um es vergessen oder verschwinden zu lassen.

A: Absolut.

U: Also dieser Reuchlin ist alles mögliche – der ist Reuchlin, der ist zeitgenössischer Tourist, also gar nicht Reuchlin. Der ist Jesus, eine Chorsängerin – ich hatte dir davon erzählt – meinte, Jesus sei im Leib eines Flugzeuges geboren und auf dem Flughafen ausgeschüttet ...

A: Eine Chorsängerin ...

U: Jajaja

A: Das ist ein sehr schönes Bild auch, oder ..

U: Ja, aus der Maschine geboren. Ganz toll, ganz klassisch. Ganz freudianisch. Es ist aber – Patrick sagte, ok, wovon handelt diese Oper – habe ich ihn gefragt – sagt er: Ja von der Überwindung des Todes. Sterben und wieder geboren werden oder wieder auferstehen oder Überwinden des Todes. Habe ich mich auch gefragt, die Frage wollte ich dir schon lange stellen. Du warst ja auch mal sehr krank? Sehr krank – und bist wieder zum Leben zurück gekommen. Hat dieses Erlebnis deiner eigenen Krankheit dein Faible dein Interesse für die Grenzerfahrung mit dem Hinüberschreiten zum Tod als jemand anderes als jemand Neues neugeboren auferstanden werden. Hat es das mit ausgelöst?

23.5

A: Ich glaube ich bin bei meinen Großeltern aufgewachsen. Die mit meinen Großeltern sind ich war als Kind dort und die waren alt krank sehr zerbrechlich und ich habe auch das seit der Kindheit erlebt. Gespürt, sei es dass meine Großmutter hatte einen Hirntumor gehabt und Krebs und es war nicht zu ... gut, es war ohne Hoffnung. Und dann diese Abwärtsentwicklung durch diese palliativen Behandlungen – und ich meine, das sind Sachen, die doch das ... für mich das hat so sagen wir Grenz- oder diese Schwellensituation so seit ganz der Kindheit erlebt. Und ich glaube, wenn man als Kind mit sagen wir Eltern die fit jung sind, es ist vielleicht nicht so präsent als es wenn man mit – und ich war wunderbar mit meinen Großeltern aufwachsen zu sollen zu sollen, aber das ist – und dazu aber natürlich der Fakt, dass da die gut besonders meine Großmutter war sehr eine Dame die absolut religiöse Dame war und ja, hat auch bestimmt sehr gewirkt. Und ähm ... ich war mit eine –

und als Kind es gab diese Religionunterrichten es war einmal sechs oder sieben ich weiß nicht wie alt und ich war bei einer Dame, es war eine Schwester, die das gemacht hat, und in einem so gelben Haus, ich erinnere mich alles war gelb. Und ich war mir sicher, dort dass der Haus, dass der Heilige Geist gewirkt hat oder präsent war. Das ist mir, ich war sehr davon überzeugt. D.h. ich brauchte kein Unterricht. Also gut – ich habe das trotzdem gemacht und sehr gern gemacht. Aber das war für mich sofort da als Präsenz und besonders, für mich, das wird jetzt immer mehr – natürlich klar wie das Glaubensbekenntnis ... an Gott, an Jesus von Nazareth, aber ich finde dass der mit dem Heiligen Geist, das ist noch etwas Besonderes. Das hat etwas – weil es ist da für alle Menschen glaube. Ich bin nicht derjenige, der zwischen den anderen ausgewählt ist. Auf keinen Fall. Es sind dafür alle Menschen so weit man aufmerksam ist. Ein bisschen offen ist dafür. Das ist nur ... na gut, andererseits respektiere ich jemanden, der sagen würde, das ist vielleicht deine Meinung, das deine potentielle Erfahrung, aber es klingt sehr esoterisch, oder du spinnst, oder du glaubst, dass du etwas daran glaubest, ok. ...

27.3

U: Ist für dich der Heilige Geist etwas Körperliches. Oder etwas Geistiges ... Jetzt muss ich solange reden, bis der Jean-Christophe die das Licht korrigiert hat. Heiliger Geist ist für dich immer verbunden, habe ich das Gefühl, mit einer körperlichen Erfahrung. Nicht Geist, im Sinne von Logos, sondern es ist die Spur der Nachhall einer körperlichen Präsenz.

A: Absolut, das ist eine erlebte körperliche Erfahrung eines einer Präsenz, einer Strahlung Ausstrahlung. So würde ich den Heiligen Geist erleben. Weil es geht nicht zu reflektieren weil ich bin weder Theolog noch Philosoph noch – ich versuche nur Komponist zu sein.

Aber es geht jetzt um Erlebnisse. Es geht nicht um und ohne Positivismus es ist für mich so weit es jetzt auf dem Stück zentral wirkt was die Schwebungen mit den Amplitudenmodulationen zum Beispiel was die rhythmische metrische Texturen zum Beispiel im zweiten Teil (h h h h – singt) bei den Sängern, das ist einfach eine Darstellung von den erwähnten Erlebnissen, ja Erlebnissen der so genannten oder der Präsenz des Heiligen Geistes. Ok. gut, Spinnerei oder nicht, das möchte ich, das respektiere ich, wenn man sagt, gut, aber andererseits ich darf mir es erlauben, zu erwähnen, weil es sehr zentral im Stück ist, einerseits und andererseits, weil ich nur Komponist bin und möchte niemand überzeugen oder und es ist weder didaktisch oder theologisch ... oder?

29.5

U: Ich wage fast nicht jetzt eine Frage zu stellen, wo uns ... nein, nein, wo uns ...

A: Nein nein, das ist nur die Hochzeit jetzt.

U: Was heißt Hochzeit ...

A: Es ist 17 Uhr oder ... 18.00 Uhr ... es ...

U: Es ist 10 Minuten nach 5 ...

A: Es ist da ..

U: Es ist ja wunderbar. Ich finde es gut. Im Prinzip bist du so vorgegangen. Du fährst nach Israel – nimmst den Hall der Grabeskirche auf und denkst dir, in diesem Hall ist irgendwie Geist. Präsenz. Präsenz Christi, Präsenz Gottes, Präsenz dieses Geistes. Und du nimmst die – analysierst den Klang – wo sind die charakteristischen Töne dieses Halls, und sagst dann, das ist ein C minus 13 Prozent, und ein Es minus 27 Cent und so weiter und das singt der Chor und damit mache ich reproduziere ich oder rufe ich ich rufe den Geist hervor herbei es ist – verstehst du dich als Komponist als Rufender?

A: Ja, das ist ein sehr schöner es wäre großartig, wenn es gelingen hätte ...

U: Gelingen würde ..

A: Es wäre großartig, wenn es gelingen würde und selbstverständlich kann ich mich nicht objektiv aber nachdem ich heute die 5te BO gehört habe und besonders die der Durchlauf des vierten Situation ich erlebe diese Spuren dieser Präsenz da oder die Präsenz davon sehr stark auch durch den Einsatz des – durch den tollen Einsatz des Chores. Die haben wieder heute noch toller gemacht als vorher. Ich habe mit Johannes Knecht, wir haben darüber gesprochen. Ich meine jetzt im Chor, die verstehen jetzt noch mehr, warum es was passiert. Ich habe auch einige Sänger und Sängerinnen in der Kantine getroffen.

32.0

U: Und dann wird das so weitererzählt. Wir wissen jetzt, wie du die Klänge generiert hast, also verschiedene Methoden, aber im Prinzip geht es immer darum, und wie bildest du dann die zeitliche Strukturen. Patrick hat erzählt, dass du mit fertigen Strukturen zum ihm gekommen bist, und er sollte dann und ihr habt gemeinsam nach Texten gesucht, die man auf diese Strukturen drauf setzen kann. Wie kreierst du diese Strukturen?

32.5

A: Ja gut, die Strukturen die gesungenen Töne jetzt in der vierten Situation zum Beispiel – aber gut es gibt immer ein D (?) diese Polaritäten werden von der analysierte Echographien der Grabeskirche abgeleitet. Eine Ableitung durch die Benutzung von audiosculpt, d.h. eine Klang-MRT, eine Klanganalyse der Akustik der Grabeskirche, und nur nicht der Grabeskirche, sondern auch von Klangsituationen in Kapernaum, für mich Kapernaum war ein phantastische Erfahrung auch. So die Synagoge, wo Jesus von Nazareth gelehrt hat und am Ufer, wo sagen wir einiges passiert ist. Ganz magisch – ganz phantastisch, magisch sagen wir ganz vertikale Situation dort. Gut es gibt das,

andererseits gibt Einsätze von diesen konkreten Klangsituationen ob in Kapernaum oder in der Grabeskirche als Hall oder als Antwort von Impulsen wie diesen in der vierten Situation (schnalzt mit der Zunge) – und wir hören – ich meine, für mich, wie du gesagt hast, es ist nicht irgendeine Akustik, wir können auch diese Messungen hier am Hauptbahnhof hier machen, wäre auch ganz ok. Man hat einen Hall, sagen wir. Dort, ich gehe davon aus, dass andere Kategorien von Präsenz dabei sind durch die Präsenz sagen wir damals die Präsenz von Jesus von Nazareth einerseits und andererseits durch die Präsenz die aktuelle Präsenz des Heiligen Geistes. Und das sind diese Spuren, die ich im Stück, das war eine weil man spricht hier von eine Herausforderung nur ein Abenteuer. Aber das ist die zentrale Herausforderung jetzt. Wie diese wir wird diese Stück die Präsenz des Heiligen Geistes die Präsenz des verschwundenen Jesus von Nazareth körperlich erlebbar lassen. Und einverleiben. Wenn ja, für mich wäre ich absolut es war meine Aufgabe von an glaube ich. Und ich habe mich bemüht darum. Ich hoffe, es wird gelingen, dann kann man alles sagen oder nicht. Aber wenn das gelingt, es war meine glaube ich es war meine Aufgabe. Und ich dachte mir, der Reuchlin, fährt ins Heilige Land, um das zu erleben zu besichtigen lassen, zu reflektieren.

35.2

U: Du hast mir erzählst, als du die Oper schriebst, dir überhaupt keine Vorstellungen gemacht hast, wie die Inszenierung ausschauen würde oder wie das Theater dramaturgisch funktioniert. Jetzt sind wir nur noch eine Woche vor der Premiere. Hast du das Gefühl: Ja, das ist es.

35.5

A: Ich finde die, was ich bisher von der Regie erlebe, etwas sehr Besonderes, weil es ist ich glaube, dass das Stück es kann nicht besser inszeniert werden.

Einerseits sind sehr konkrete Situationen, die sehr konkret gemacht auch durch das Bühnenbild hilft auch sehr dafür. Und andererseits ich glaube von Anfang an versteht, dass diese Situation am Schalter die erste Situation das ist doch das und das ist doch auch nicht etwas anderes. Und die haben das geschafft auch. Und diese lange Bewegung des Chores links Richtung links und nur einer bleibt man versteht hier es geht um eine Schwelle und um eine existentielle metaphysische Schwelle jenseits der Konkretion des Bühnenbildes. Und da man hört diese Beamtinnen, die ok. gut – Namen, Namen und na was – und dann sie singen die Vorfahren des Jesus von Nazareth, die man hört, oder es ist plötzlich es ist deswegen finde ich das war eine ganz bin sehr beeindruckt und dankbar auch ... ich bin auch dankbar für der Vertrauen und die Treue des Jossi Wieler und des Sergio Morabito, weil es sind auch keine religiösen Mensch. Das ist auch kein Geheimnis. Aber die ... und das respektiere ich auch. Aber es sind Menschen, die sind keine religiösen Menschen, und dass die eine mit einem Komponisten arbeiten, die sagen wir eine andere Vision davon hat. Und im Stück man hört sehr oft JAHWE man hört JESUS man hört Fragmente aus dem Evangelium aus Moses oder was weiß oder diese Orten, die sehr spirituellen vertikalen religiösen Orten verbunden sind. Permanent dabei. Das ist ich finde das ganz ganz toll von die, dass die diese Größe haben, das anzunehmen zu tolerieren oder mitzumachen ich weiß gar nicht wie ich das formulieren sollte. Und im vierten Teil heute für mich, das war heute eine besondere Erfahrung, muss ich sagen, weil ich finde, das ist wieder, gut, das ist eine Bühnenmusik, es gibt es braucht eine Bühne. Aber es ist weder Oratorium es ist auch nicht ganz Oper im Sinn dass ein Chor da ist, um etwas zu erledigen, weil wir wissen auch nicht, wer sind diese es ist auch – ich finde die vierte Situation sehr – ich glaube, die Regie

hat das auch sehr toll dargestellt. Sehr sehr aus meiner Sicht – und dazu sind auch die Konkretionen des Flughafens und dann die der Himmel Bildern des Himmels – und ja, ..

38.9

U: Aber du hast trotzdem gesagt in unseren Gesprächen, deine Oper würde die Oper, das Opernhaus verschwinden lassen. Auflösen. Aufheben. Also jetzt sieht man ein Theaterstück, das als Theaterstück funktioniert. Es wird nicht das Theater aufgehoben, der Raum gesprengt oder gezeugnet oder überwunden ... so also ...

A: Nein, nein, die Idee war nicht, ich wollte nichts sprengen oder sprengen lassen. Aber ich würde trotzdem sagen, dadurch dass die Situation es gibt dort aus meiner Sicht eine Aufhebung der des Klangkörpers der Situation würde ich sagen. Ok. gut – nach dem Stück nachdem das Stück hier von Stuttgart verschwinden wird, wird das diese Oper Gott sei Dank die Oper immer dabei sein. Und weiter liegen und weiter machen. Das ist nicht das Thema. Aber ich glaube, was dieses Stück anbelangt, jetzt es ist – ich finde es sehr als Bühnenstück aus meiner Sicht es funktioniert sehr gut. Und ich bin sehr beruhigt, weil ich habe mich so viel darum bemüht mit Patrick und durch die Hilfe von Patrick Hahn und Sergio Morabito, das war – ohne ich hätte das nicht hätten wir das nicht schaffen können. Und andererseits es ist auch kein Bühnenmusik mehr. Es ist mit einem Ort dort. Es ist passiert etwas, wo man selbst weiß ich nicht wo es stattfindet. Ich weiß nicht, Reuchlin, ich kann nicht sagen, ob er tot am Leben ob er auferstanden ich weiß nicht wohin er geht, die letzte Aufruf, das war meine Idee, last call, das ist fast ein Witz. Während einer Sitzung mit Jossi Wieler und Sergio Morabito und Patrick Hahn, weil die haben gesagt, was passiert am Ende. Und ich habe gesagt, es findet ein letzter Aufruf

am Flughafen. Last Call – er wartet da und es heißt. Aber gut ... aber auch diese Rotationen, weil der Klangkörper erhebt sich. Sind diese Rotationen der Elektronik, das Blasen das sind die Rotationenprinzipien sind auch indirekt auch eine sagen wir zu Ehren es wurde nicht sagen kopiert angenommen sind ein Werk Karlheinz Stockhausen Cosmic pulses – sein letztes elektronisches Werk, es ist ein phantastisches Meisterwerk. Die Elektronik wurde von Joachim Haas entwickelt, in Freiburg und in Kürten. Es war in der Zeit, in der wir zusammen ...auf... III entwickelt haben. Das war sehr ... und bei ihm es sind Rotationsprinzipien und Geschwindigkeit, und hier sind das sind ähnliche Prozessen der Rotation sagen wir, aber hier aus einem anderen Grund. Es geht um die Aufhebung des Klangkörpers. Des Körper ... eben der Situation. Aber das Verschwinden hier wird nicht durch eine Sprengung oder eine Implosion oder eine Explosion stattfinden, es findet nur durch die Aufhebung durch die vertikale Aufhebung des Dinges dann bleibt dann bleibt das Haus steht zur Verfügung steht für die nächste Aufführung von Traviata.

43.1

U: Danke dir ... ich glaube, das ist draußen einfach so laut ist ...

Ja ich vermute ...

Das reicht ja auch ...

Du kannst ja auch eine Frage stellen ..

Jean Christophe stellt eine Frage: Es ist eine einfache Frage. Wie fühlst du dich jetzt als Mensch in so einem riesige Maschinerie ein riesige Werk, die du geliefert hast, und die jetzt auf die Bühne gebracht wird. Wie fühlt man sich das als Mensch, zerrissen, jovial ...

Wo ist deine Seele ...?

43.8

A: Ja, dankeschön, der ist – ich weiß nicht genau, wie ich mich fühle. Was ich nur ich muss sagen, dass ich mir auch große Gedanken mache, die es sind so viele Menschen mit so vielen Positionen rund herum. Ab Regie mehr Schauspieler orientiert wo alle Worte müssen unbedingt verstanden werden. Wo die Sänger wo die alle zeigen wollen, dass die toll singen, und das stimmt. Und alle wollen ihre Kunst entfalten. Ich habe mich bemüht im Stück das zu machen, dass alle Klangkörper alle Personen sich ihre Kunst entfalten, so das ist eine Ebene wo man sagt, ich habe mein Bestes gemacht dafür – aber richtig ein Bühnenstück das funktioniert, habe ich diese Erwartungen erfüllt oder bin ich große Frage total authentisch geblieben immer. Ich wünsche mir es, aber ich habe mich bemüht darum. Das war auch eine große Herausforderung.

Andererseits jetzt kommen die Probleme, die andere Problematik jetzt, durch die Interviews und alles, wo ich spüre schon auch verschiedene Positionen kommen zu mir, wo sagen wir mehr traditionelle Oper orientiert, ja, Oper muss Guckkasten sein, muss ohne Elektronik sein, muss ohne Verstärkung sein und wieso und so weiter. Wie es immer war. Andererseits kommen auch Menschen aus der Ecke des Experimentalmusiktheaters, und mit anderen Erwartungen, dann kann Schauspiel nicht Schauspiel, Oper nicht Oper, buhhhhh – ich bin ein bisschen ich wünsche mir nur etwas, ich habe mich bemüht darum, soweit ich konnte so authentisch zu bleiben. Ich hoffe es sei gelingen. Ich kann heute das nicht so wissen.

46.1

Jean-Christophe: Aber wie ist die Gefühl dir – ist es bist du mit dir zufrieden, hast du Stolz oder wie stehst du mit dir selbst in diesem Moment kurz vor Null.

A: Na, es ist für mich ein ok gut, ich dachte mir, immer mit diesem Stück dass ok irgendwann werde ich einen Moment der Ruhe der Friede finden. Und es ist mir nicht gelingen. Es gelingt wieder mir jetzt noch nicht. Und vielleicht wird es nie passieren. Glaube ich. Das ja ... aber ich hoffe ich könnte einige Menschen vielleicht überzeugen, das Vertrauen von den Menschen vielleicht nicht verlieren. Aber das eine buhhh oder je mehr wird es geprobt wird, desto verschwindet man als Komponist. Man wird gebraucht am Anfang zum sagen, ich mache das krrr oder chrrr oder nicht schsch oder ich mache ffff oder sssss oder irgendetwas. Und dann wenn alles mehr oder weniger ok ist, und es ist jetzt ok, wird man nie mehr gebraucht. Und das ist ja auch ok so, aber man ist da ohne aber dabei zu sein. Nicht mehr als jetzt, ich bin auch bei den Proben und ich bin aber nicht mehr da. Was ist auch es gehört dazu, ich bin nicht am Jammern jetzt. Aber es ist eine Situation des ja das hat vielleicht auch mit dem Verschwinden zu tun ja, so der Komponist allmählich verschwindet, das ist auch ein schmerzhaftes Prozess jetzt für mich die kurzfristige Perspektive der Aufführung erleben zu müssen, ich sage, zu müssen. Ich wünsche mir, es wäre viel später, weil jetzt findet es statt. Ja, aber viel mehr als für andere Stücke. Aber es ist die ... ich habe mit dem Stück sehr lange gelebt auch. Tag und Nacht, jetzt es ist allmählich vorbei.

U: Danke dir für die Zeit die du dir für uns genommen hast.

A: Ich bedanke mich bei euch.

...

2014.02.25 14.40 Uhr Jossi Wieler und Sergio Morabito

Gespräch mit Jossi Wieler und Sergio Morabito

0.0

U: Ich hatte alle Gesprächspartner und auch die, die noch kommen, erst mal mit einer Bitte traktiert, in zwei Sätzen zu formulieren, um was geht's ...

Ton: Ich bräuchte bevor wir loslegen eine Sprachprobe zum Einpegeln ...

W: Eins zwei drei vier ... Lichtjahre entfernt, Sirius.

Weiter. Mark Andre .. Andre Jung ...

M: Eins zwei drei vier fünf ...

U: Das war mein Argument gegenüber dem WDR-Redakteur, dem ich sagte, Mark Andre sei der protestantische Stockhausen.

1.0

U: Also so ungefähr so, du telefonierst mit einem Freund, Sergio habe ich ja schon in dieser Weise ... ist also nur eine Bitte an Jossi – du telefonierst mit einem Freund, er sagt: In einer Minute muss ich in ein Flugzeug steigen, um was geht's in der Oper. Warum soll ich da unbedingt hinkommen. Das ist die erste Frage ...

W: Die finde ich so schwer ... Ich bin im Totalstreß – aber so Fragen sind immer leichteren Stücken, auch wenn du mich jetzt fragen würdest, was passiert in Traviata, wenn ich das wo das viel einfacher ist, das in einem Satz zu sagen.

1.8

U: Aber ich würde gern die Architektur skizzieren, die ich mir überlegt habe, was ich in das Gespräch hineinrufen möchte, noch formulieren. Das zweite ist, dass die Geschichte, wie ihr auf Mark Andre gekommen seid, hast du ja schon erzählt, hat uns auch Mark aus seiner Sicht nochmal erzählt, und auch Patrick hat das formuliert, das müssen wir also nicht

nochmal machen. Was mich aber interessieren würde, ist die Frage, ihr kanntet Mark abgesehen von dieser Anekdoten-Aneinanderreihung und Veranstaltungsaneinanderreihung als Komponist sehr gut, bevor dieser Auftrag erteilt wurde, und habt ihr auch während dessen noch begleitet, also ihr habt euch ständig ausgetauscht und gegenseitig beobachtet. Also denke ich, muss es auch geben, was sich beschreiben ließe, womit euch Mark Andre berührt, jetzt nicht in dem Sinne, dass es er irgendwelche neuen Klangwelten eröffnet. Sowas was man in Festivalprogrammbüchern schreibt: Neue Klangwelten eröffnen – und so etwas. Wenn etwas neu an Mark Andre ist, meines Erachtens, dann das, dass diese Kategorie NEU oder ALT, bei ihm gar nicht greift. Er hat einen ganz anderes Anliegen. Und jetzt würde ich mir wünschen, dass ihr beschreiben könntet, warum oder was er bei euch berührt hat. Anrührt. So dass ihr zu dem Entschluss gekommen seid, der muss es sein, kein anderer. Auch von seiner Ästhetik her, seiner Sprache her, und so weiter. Und das geht über in meine dritte Frage. Ich habe euch ja jetzt 5 Wochen mit unserer Gegenwart trütiert, genervt hoffe ich nicht zu sehr ...

W: Nur manchmal ...

U: Nur manchmal, wir haben das ja deswegen so gemacht, dass wir die Kameras die ganze Zeit haben laufen lassen, um die Kommunikationsprozesse, die bei einer solchen Inszenierung, Entstehung einer Oper, Musiktheaterstückes, einzufangen. Keineswegs, um uns auf die Katastrophen zu stürzen, oder Highlights, sondern: Über was wird da geredet, und was kommt am Ende dabei heraus. Also das Team, das eine solche Oper auf die Bühne stellt, als ein kommunizierendes System von verschiedenen Organen und Funktionen und so weiter. Ich hoffe, dass es uns gelingen wird, das so zu montieren, dass man einen Abriss davon

herstellt. Und bei der Durchsicht des Materials, das wir auf diese Weise gewonnen haben, ist mir eines aufgefallen, nämlich was ihr vor allem nicht macht. Also ihr habt aus der Komposition, aus dem Werk von Mark Andre kein Oratorium gemacht, also ihr habt es nicht mit christlichen oder religiösen Symbolen aufgeladen, dem Reuchlin-Darsteller gesagt, hier, du musst dich wie Jesus verhalten, oder der Maria Magdalena gesagt, die biblische Figur ist aber so und so. Sondern ihr habt einen anderen ästhetischen Weg gewählt, ihr habt auch im Vorlauf, als das Libretto entstand, und die Komposition noch nicht längst noch nicht fertig war, gesagt, ihr wollt kein Biopic von Reuchlin, der gute Reuchlin gegen die böse Inquisition oder irgendso eine Geschichte. Auch das Bühnenbild ist eher ein funktionaler Raum, der wird erst im Laufe des Stückes als Bedeutungsraum aufgeladen – aber so ist sozusagen erst einmal im Alltag verortet. In der Gegenwart, im alltäglichen Heute. Dahinter steht nehme ich an ein Konzept, das ihr euch über die Jahre ausgedacht habt, diskutiert habt – und darüber würde ich gerne reden, wie ihr an die Inszenierung dieses Werkes von Mark Andre herangegangen seid. Warum all diese Sachen nicht, warum kein Erzähltheater, was war der Rahmen. Aber jetzt fangen wir bitte mit der quälenden Ein-Minute-Frage. Um was geht's?

6.8

W: Wenn ich – es ist so schwer ... ich kann jetzt die Geschichte erzählen, die in dem Sinn, die vier Klangsituationen wie das auch im Programmheft nochmals vorkommt, also was da ist, was da passiert, und ich find, das erzählt halt nur bedingt etwas um das, worum von dem worum es geht. Deswegen sind die zwei Ebenen, das eine ist eine eine ja bedingt narrative – dass es um einen eine Reuchlin Johannes Reuchlin Figur geht, der im 15ten 16ten Jahrhundert gelebt hat, ein Humanist, der die Geschichte erzählt, dass er heute

ins Heilige Land reist, dass er an einem Flughafen in Tel Aviv ankommt, ein aus der Zeit gefallener ... aber nicht nur das, sondern er hat eine Herztransplantation hinter sich, die er vor 10 oder 20 Jahren die da vorgenommen wurde, es heißt, er trägt ein fremdes Herz, und von daher ist seine Identität doppelt in Frage gestellt. Oder er muss sie erst recht hinterfragen. So – wenn ich diese Geschichte anfangen zu erzählen, dann bin ich schon in einem Bereich, wo es um andere Ebenen geht, als eine nur lineare Geschichte. Und es ist kein Dokudrama, so – das ist jetzt alles das, was du nicht hören willst. In einer Minute, für den, der gleich auf einen Flieger muss. Ja, ich kann das nicht gut. Ich mag es nicht, ich kann's auch nicht wirklich nicht gut ... ich bin deswegen kein Dramaturg. (Lachen)

9.5

U: Da ist derjenige, der eher der Dramaturg ist.

M: Ich dachte, ich hätte sie schon beantwortet. Das habe ich mit Erleichterung zur Kenntnis genommen. Bei deiner längeren Einführung.

U: Ja ...

W: Nein, ich finde es wirklich schwer, also wie gesagt, ich kann so etwas nie gut, weil es ist auch für mich nie eine gute Vorgabe, etwas unter Zeitdruck – eine Zeit zu geben für etwas, weil dann fallen möglicher Weise wichtige Dinge weg. Ich versuche es noch mal. Es geht um den Humanisten Johannes Reuchlin, der in unseren Tagen ins Heilige Land fliegt. Das Stück fängt da an, wo er ankommt in der Warteschlange, ist vor der Passkontrolle und er kann sich aber nicht ausweisen, er hat eine keine klare Identität, nicht nur weil er aus einer anderen Zeit kommt, sondern weil da auch ein fremdes Herz in ihm schlägt, nach einer Herztransplantation. Er wird dann vernommen verhört – von einem Polizisten und zwei Beamtinnen, bei diesem Verhör begegnet er einer anderen Figur, die wie wir dann in der dritten Situation erfahren Maria

heißt. Es gibt es eine Annäherung zwischen den beiden. Diese Maria ist eine von christlich aufgeladenen Orten im Heiligen Land begeistert und beseelt, die sie offensichtlich besucht hatte. Und bei der Ausreise möglicher Weise war gerade, und aber auch verhört wird. In einer dritten Situation gehen die beiden dann in ein fast food Restaurant auch am Flughafen in Tel Aviv und wo der Reuchlin eine Geschichte eine Parabel erzählt, eine kabbalistische, über den es geht auch ums Essen in diesem Fast Food Restaurant – um das Wesen oder den wie soll ich das sagen das Wesen von Essen, dass es ums dass es das Wesentliche ist, das Weizenkorn hinter ... das führt jetzt auch schon wieder zu weit ... da er stirbt dann ... und dann Maria trauert um ihn. Und in einer vierten Situation sehen wir ihn wie er wieder aufersteht, und zwar in einer Abflughalle oder in einem Warteraum am gate unter vielen anderen Touristen. Und ist jetzt von den anderen nicht wahrgenommen. Aber er nimmt sie wahr, das ist die Geschichte, aber das reicht nicht. Weil es geht nicht um die Narration dessen, was – das ist nur – diese Geschichte ist nur ein Transportmittel für andere für andere Inhalte. Für metaphysischere Bereiche, für die Transzendenz im Menschen und im Glauben natürlich, aber in der Welt überhaupt.

14.5

U: Ich nehme an, dass das etwas mit dem zu tun hat, was Andre – Mark Andre auf die Bühne stellen kann, was ihn als Komponist auszeichnet. Also ich hatte vorhin ja gesagt, was hat euch an Mark Andre so fasziniert, dass es dieser Komponist sein musste.

M: Naja, das Spannende ist ja, dass er nicht von einem Überbau her arbeitet, und dass er nicht Musik als Transmissionsriemen für Glaubensgewissheiten oder Zweifel benutzt, sondern dass er ja seine religiöse Erfahrung im Grunde ja bezieht aus seiner Arbeit an der Klangmaterie selbst, und das ist glaube ich die

Nähe. D.h. es gibt einen es ist der Verzicht auf jede konventionelle musikalische Rhetorik, auf alles das, was sozusagen Musik als Gefühlsverstärker zur Verfügung erst mal stellt, aus der Tradition heraus bereit gestellt hat, an bestimmten emotionalen Konnotationen. Und das fällt ja bei ihm alles ³³ - das interessiert ihn nicht. Und er findet aber zu einem ganz eigenen Ausdruck, weil er tatsächlich mit der Klangmaterie selbst, die im Grunde da frei setzt, was daran noch unentdeckt ist. Und unerhört ist. Und das macht es ja so spannend. D.h. es gibt diesen schönen Satz, *die Aufmerksamkeit ist das natürliche Gebet der Seele*³⁴. Und diese Aufmerksamkeit teilen wir oder versuchen wir zu teilen als Künstler mit einem anderen Künstler, der in einem ganz anderen Medium arbeitet, und das verbindet uns, und das hat uns sehr berührt in der Arbeit, berührt – Berührung ist eine sehr wesentliche Kategorie, eben glaube ich weil sein Komponieren man kann das aus einer bestimmten Distanz kann man das belächeln und ... und aber ³⁵ eben sein wie er wie er auch sich sein Material sozusagen verschafft, und Echographien aufzeichnet an heiligen Orten, das kann man belächeln, aber es ist ja genau dieser sozusagen dieser Wunsch wirklich in der Materie selbst etwas frei zu setzen, was dort gebunden ist, das finde ich so spannend, und das hat nichts mit irgendwelchen spirituellen oder esoterischen Schwingungen zu tun, sondern im Gegenteil, es ja etwas zu tun mit dem wirklich mit dem ganz materiellen Zugriff auf die auf den auf auf die

³³ Idee, ähnlich Mark am Anfang über seine Stilleben sprechen zu lassen, ohne dass man ihn sieht – auch Sergio und Jossi zuerst nur als Stimmen einzuführen – z.B. über Schwenk auf die Noten ... die Bilder von den Interviews sind eher nicht wirklich gelungen.

³⁴ Meine kurze Internet-Recherche weist diese Formulierung Paul Celan zu.

³⁵ Gerade das Zögern hier – genauso wie Jossi vorher, beim ersten Anlauf das „Worum geht’s?“ zu beantworten, ist wirklich poetisch ... hier stößt man an etwas, wo die Sprache nicht hinkommt.

Materie³⁶ selbst, ob das jetzt die das Gemäuer der Grabeskirche oder ob das ein Strauch am See Genezareth oder das Plätschern der Wellen ist oder so – das macht es so für mich so bewegend und so berührend – und dass er in dem Sinne zur Musik auch kein instrumentelles Verhältnis unterhält. Also kein – er benutzt Musik nicht als Mittel zum Zweck eine Geschichte zu erzählen, beispielsweise – das macht es für uns sehr schwer. Und das macht es für das Theater erst mal sehr schwer, weil er eben sich an keinerlei Konventionen Verabredungen wie man musikalisch narrativ im Grunde eine Geschichte illustriert. Andererseits ist genau das würde ich sagen natürlich der Punkt, der der es wirklich spannend macht, weil eben noch nichts im Grunde vorgefiltert ist – und noch nichts wie soll ich das ausdrücken – es ist alles noch nicht geeicht auf die tatsächlichen oder vermeintlichen Bedürfnisse eines Theaters. Wie gesagt, das beschreibt zugleich die Schwierigkeit, und aber unsere Erfahrung ist glaube ich auch oder genau das für das Theater ja wichtig ist, immer wieder sich Bereiche zu erobern, wo die – die nicht schon zur Verfügung, die noch nicht mundgerecht handhabbar sind. Sondern eine Fremdheit zulassen. Das ist glaube ich entscheidend. Und das hat kann man sagen ganz viel mit einer solchen Figur wie Reuchlin zu tun, der sich extrem eben auf eine fremde Grammatik eine fremde – ein fremdes Zeichensystem eingelassen hat, was nicht das Seine war. Nicht das seiner Kultur war. Hat auf der Ebene sehr viel miteinander zu tun. Und deshalb erscheint mir diese – dieser Anknüpfungspunkt, den wir da entdeckt haben, erscheint mir nach wie vor sehr sinnvoll zu sein, oder überraschend sinnvoll jetzt auch im jetzt im Beobachten dieser Endproben. Aber ich glaube das ist – das ist würde ich sagen das

³⁶ Das um Worte Ringen als eine Auszeichnung für die Wertschätzung der kompositorischen Leistung von Mark Andre – es müsste gelingen, im Film mit solchen Materialien zu arbeiten.

entscheidende Moment, dass es kein strategisches instrumentelles Verhältnis zur Kunst gibt bei Mark.

20.1

U: Das steht ja auch in dem Programmheft irgendwo dass diese Komposition im positiven Sinne die Oper – ein Opernhaus von innen heraus sprengt. Also in Anlehnung an die Formulierung von Pierre Boulez. Ist das so? Ihr wusstet ja so ungefähr, was euch erwartet.

M: Wir wussten es kaum – wir wussten es nur im Ansatz würde ich zu behaupten wagen – und ich meine der Punkt ist natürlich, aber man weiß ja also auch ein Luigi Nono Tolleranza da waren eben auch 60 Prozent waren damals bei der Uraufführung mussten aufgenommen und kamen vom Band, weil es ein Theaterchor damals überfordert hat. Oder Wagner Tristan und Isolde gab es 160 Proben in Wien und dann hat man festgestellt, das Ding ist nicht aufführbar. Und so – wir haben das große Glück, dass wir das wirklich mit vereinten Kräften und mit den beiden wunderbaren musikalischen Leitern, die sich ja passioniert für diese Musik an diese Musik glauben, dass uns das zu gelingen scheint. Toi toi toi das zur Premiere zu finden ... aber ich würde sagen, das ist ein – das ist Teil eines lebendigen eines lebendigen zeitgenössischen Verständnisses von Musiktheater.

21.6

W: Also wenn man es ganz pragmatisch sieht, wir wussten, da kommt viel auf uns zu. Wir haben versucht die schon zu einer früheren Zeit die Endproben anders zu disponieren, als man sonst Endproben in einem Repertoirehaus disponiert. Wir haben auch finanzielle Mittel zur Seite gestellt, weil man nie genau weiß, was da noch auf einen zukommt. Dass wir einen Teleprompter brauchen würden, und einen Taktzähler, das haben wir, wie Sergio das gerade beschrieben hat, haben wir erst im Verlauf der Proben da wart ihr dabei also das sind Dinge, die man vorher

nicht weiß. Die Art und Weise, wie man den Raum bespielt, das weiß – und was das für Schwierigkeiten dann da oder dort für die Aufstellung der Monitore bedeutet und so, das sind Dinge, die kann man erst aus der Praxis lösen. Und das sprengt in der Tat einiges, was ein Repertoirehaus sonst tagtäglich leistet. Das hat Dimensionen einer Produktion, die man sonst an einem Festival produzieren würde. Und das Besondere, dass wir wirklich alle drauf eingestellt haben, schon lange im Vorfeld, und dann uns täglich neu überraschen lassen. Und manchmal hat es uns an die Grenzen der Kapazitäten geführt, aber mit vereinten Kräften, also eben dass ein – was du gesagt hast – dass ein GMD und dass ein Chorleiter sich so dafür begeistern und die Kollektive da mitziehen, das ist – das findet man so schnell nicht. An einem Repertoirehaus. Weil das ist ein Gang über bekannte Grenzen hinaus. Es ist unerhört, das Werk, aber auch diese Art von Klängen in einem Opernhaus, in welcher Oper wird so viel geflüstert, das kennen wir nicht. In welcher Oper ist der Protagonist ein Schauspieler. Das kann man glaube ich an einer Hand aufzählen. Das – und woher rührt das. Also was hat – das hat natürlich ganz viel Mark Andre zu tun, dass die Welt anders hört. Und dass er sich keine Gedanken gemacht hat vorher, wie das in der Praxis dann umzusetzen sein soll, und wie das auszusehen hat. Das ist – er macht sich kein Bild. Er macht sich ein Ohr. Und da hört er Dinge, die wir alle so nicht hören, und – wie du es beschrieben hast – das versucht man zu öffnen. Also wirklich da eine Wahrnehmung zu schärfen, dafür. Und dafür dann Bilder zu finden. Dass Anna Viebrock die Bühnen- und Kostümbildnerin, dass sie einen Raum schaffen musste, bevor wir überhaupt je einen Ton gehört haben von dieser Oper. Das ist sehr ungewöhnlich. Und dass sie dann Parameter gefunden hat, weil sie viel Erfahrung mitbringt, also was ein

Raum braucht, um akustisch zu funktionieren, dass es ein Plafond gibt, dass es Holzwände gibt auf den Seiten, und so weiter – und in seiner ganzen Nüchternheit, da hat sie etwas auf Grund der Vorgabe der Geschichte, die da auch noch nicht ganz zu Ende war, etwas erahnt, was dem glaube ich sehr – ja, was dem eine gute Reibungsfläche bietet, um die Klänge entfalten zu können. Also nicht nur akustisch, sondern auch szenisch.

26.6

U: Ich hatte mich ja mit Mark im Laufe des letzten Jahres – 2013 – immer wieder mal getroffen, und er hatte mir immer nur von dieser noli me tangere Szene erzählt. Also der Rest der Geschichte in seinen Erzählungen existierte gar nicht. Und er hat immer wieder davon erzählt, dass er diese Oper als eine Übersetzung Transformation des Abendmahls empfindet. Und dass er sehr dankbar ist, dass zwei sozusagen nach seiner Sicht ausgewiesen nicht religiöse Menschen Intellektuelle Künstler sich dieser Thematik und seiner Arbeit annehmen. War das für euch in irgendeiner Weise ein Widerspruch oder ein Schwierigkeit, als die sie Mark dargestellt hat. Wo er sich immer bedankt und sagt, es ist mir eine Ehre ... War das für euch wirklich – musstet ihr über einen Schatten springen?

27.7

W: Eigentlich nein. Das hat natürlich auch damit etwas zu tun, dass die Zusammenarbeit mit Patrick Hahn, der eine Geschichte mitgestaltet hat, mit erfunden hat. Bestimmte Vorgaben auch noch gemacht hat, auf Grund der gemeinsamen Reise nach Israel, aber auch darüber hinaus, auch die Texte, die da reinkamen, das da hat er viel ja – wie diese konkreten Inspirationsmomente oder ganze Ebenen, die haben dem auch einen Boden, oder dem Ganzen eine Bodenhaftung verliehen, aufgrund – darauf aufbauend

konnte eben Anna Viebrock einen Raum entwerfen, bevor man überhaupt Klänge gehört hat, und die Frage nach dem Glauben, die war für uns erst mal nicht leitend. Habe ich das Gefühl auch. Auch jetzt nicht, es ist ja gerade so ein fremderer Blick auf so auf alle diese Fragen, da hat man immer das Gefühl das öffnet für beide Seiten etwas³⁷ ...

29.6

M: Ja, zumal wir sind ja nie – wir inszenieren ja nie in dem Sinne jetzt, wie soll ich sich sagen, die Intention eines Autors. Über die können wir uns ja gar kein Urteil erlauben. Und das ist auch nicht das Thema einer Inszenierungsarbeit. Also – das so – sonst könnten wir wahrscheinlich keine Oper von Wagner inszenieren, wenn wir uns jetzt wirklich – also wir werden ja auch nicht zu Antisemiten, weil wir jetzt Siegfried inszenieren. Also, deshalb geht die Frage ein bisschen vorbei, würde ich sagen, an so einem an einem solchen – zumindest so wie wir arbeiten. Weil

...

30.2

W: Aber sie ist schon eine wichtige Frage. Weil ich ...

M: Ja, natürlich, das muss man auch bei so einem – also sozusagen das ist jetzt ich will das jetzt nicht kurzschließen, aber um mich verständlich zu machen, also das ist natürlich auch ein Problem in der Auseinandersetzung mit Wagner, wo man sagt, so das ist jetzt eine Geisteshaltung, die ich nicht nur nicht teile, und in dem Fall auch ablehne. Trotzdem ist nicht, das muss ich reflektieren, und aber im Inszenieren – sozusagen der Inszenierungsprozess selber muss sich ja spielerisch frei mit umgehen – und nicht mit der Sorge, inwieweit solidarisiere ich mich jetzt mit Intentionen oder verstoße ich gegen Intentionen des Autors, das ist überhaupt nicht die Frage.

31.1

³⁷ Schöne, vor allem so wunderbar ehrliche Stelle!

W: Das stimmt aber nicht ganz. Oder ... man beschäftigt sich schon mit den Themen, auch wenn wir Wagner inszenieren ...

M: Ja, natürlich ...

W: Man versucht doch das erst mal von innen heraus zu verstehen ..

M: Ja, aber das ist doch etwas anderes ...

W: ... und die Intentionen eines Komponisten oder eines Autors, man will sie sich ...

M: Aber es sind nicht die Intentionen, würde ich behaupten, sondern es ist das, was er gestaltet, also, und das spricht sozusagen eine andere Sprache als der Autor auch. Es ist genau deshalb interessant für uns, weil es nicht sozusagen um das Selbstverständnis des Autors geht, das wir reproduzieren – oder an dem wir uns abarbeiten müssen. Das wäre, das können wir auch gar nicht. Sondern wir müssen uns doch mit dem beschäftigen, was er frei gesetzt, was er formuliert hat. Und da spielen natürlich solche Dinge – also selbstverständlich reflektieren die Dinge die Intentionen, in dem Fall den Glauben des Komponisten, oder des Autors, aber das ist ja nichts Gott sei Dank, das ist ja nichts, was man in einer künstlerischen Arbeit in einer Regiearbeit sozusagen sich eins zu eins dazu positionieren muss. Im Gegenteil. Wir sind ja auch entlastet dadurch, dass wir nicht Autoren sind. Deshalb können wir sozusagen balancieren mit dem Material, was uns ein Autor zur Verfügung stellt. So, das heiß ich habe – so ... ich kann es nicht anders formulieren. Die so – so, ich habe nicht über das Abendmahl nachgedacht beim Inszenieren. Das ist ein Gedanke, der - also Abendmahl haben wir uns beschäftigt im Zusammenhang mit La Juive, und da hat man dann rausgefunden, dass diese Abendmahlslehre, dass die gleichzeitig war mit diesen mit der Entscheidung gleiche Konzil glaube ich, dass dann die Juden diesen

Judenfleck tragen mussten, das ist sehr interessant sich über solche Dinge ausein ... da war das aber Thema, in dem Fall war Antisemitismus war Konflikt auch einer bestimmten kirchlichen Lehre – und die Auswirkungen war Thema, da hat man sich mit dem Thema Abendmahl befasst. Jetzt – ich jedenfalls habe mich mit dem Heiligen Abendmahl nicht befasst in dieser Zeit.

33.6

W: Ich meine es ja so auch nicht. Also ich mich auch nicht. Aber es ist schon der Versuch ein – das Wesen³⁸ dahinter oder eines ... eines Denkens, eines Fühlens, auch wenn es einem sehr fremd ist. Dem nachzugehen, das ist so eine Art Archäologie oder Analyse, gar nicht unbedingt einer Psychoanalyse, sondern eine Werkanalyse, die einen dann leitet. Und so wie wir jetzt miteinander reden, so reden wir ja dann auch, wenn wir uns vorbereiten, und stellen bestimmte Fragen zu einen – zum Stoff, zu ... zu Klängen, die eben noch unerhört sind, und dann hört man sie auf Klavier und dann fragt man nochmals den Sylvain Cambreling, den Dirigenten was es – wie es klingen könnte, aber wir hörens dann erst in den Bühnenorchesterproben. Und hoffen dass man dann auf einer richtigen Spur ist – das ist für uns eine neue Erfahrung. Das muss man sagen. Wir haben sonst bei der Vorbereitung zu anderen Opern hat man immer eine Hörerfahrung. Eben morgen vor den Proben oder in der Vorbereitung, wenn wir am Konzept über mehrere Wochen erfinden oder diskutieren, da liest

³⁸ Abendmahl bei Mark Andre wäre die Idee, das Kunstwerk – das musikalische Kunstwerk als Klangkörper zu begreifen, der sich bei der Aufführung opfert, was Oper in die Nähe eines Ritus rückt. Es erstaunt mich ein wenig, dass Mark über diese Idee mit Jossi und Sergio offensichtlich nicht kommuniziert hat, was zwei Gründe haben kann: Entweder er stellte sie nur in den Gesprächen zwischen uns in das Zentrum seiner Reflektionen über das Komponieren, und im Gespräch mit Jossi und Sergio waren andere Themen zentral. Oder aber sie wurde erst in Folge unserer Gespräche, also durch mich, formuliert, als die Oper bereits im Wesentlichen komponiert war – war als Idee also vielleicht vorhanden, aber nicht formuliert – man muss immer mit bedenken, dass Mark sich im Deutschen nicht in seiner Muttersprache bewegt, und dass er eben in Musik denkt.

man ein Libretto, man hört das Werk mehrfach, du immer noch verschiedene Interpretationen, und daraus filtert sich dann ein Konzept heraus, die eigenen Fragestellungen. Und das ist schon noch mal eine neue Erfahrung in diesem Fall jetzt, dass wir das, was sowieso so anders klingt bei Mark, eben nicht vergleichbar mit irgend einem anderen Werk im Musiktheater, dass das ja also das ist die eine Leerstelle. Und die andere, dass es da auch irgendwie kein Bild gibt dafür, und das hat – oder auch viele Sätze im Libretto, die eigentlich keine situative oder sinnliche oder psychologische Anbindung finden, denen eine Konkretion, eine Versinnlichung auf der Bühne – das fand ich jetzt in der Arbeit wirklich – oder das war für die Arbeit neu.³⁹ Ich glaube für uns beide.

37.0

M: Und vielleicht wichtig, muss man auch sagen, natürlich, dass man also die Künstler, die man versammelt hat, eingeladen, angefangen mit Anna Viebrock, für die das auch natürlich ein Himmelfahrtskommando ist, einen Raum erst mal nur auf Grundlage eines Librettos, wo man aber merkt, die – was wir natürlich gelesen haben, aber man merkt durch die Vertonung, die Perspektive verändert sich so diametral, es ist sozusagen nicht das storyboard zu dem Film, den Mark komponiert hat, sondern es ist eben eine sehr viel – es geht viel mehr um – eben nicht um das quasi objektive Erzählen einer Geschichte, sondern es geht um die Geschichte der eigenen Wahrnehmung. Und das ist ungewohnt. Aber natürlich muss man auch sagen, man ist so froh, dass man eben dann auch so starke Persönlichkeiten, Darstellerpersönlichkeiten wie Claudia Barainsky, wie Matthias Klink, André Jung sowieso, das war ja auch ganz früh eine Entscheidung, wo man gesagt hat, das ist man lässt sich gemeinsam auf ein solches Wagnis

³⁹ Da müsste die Nachbesprechung im Foyer dazu ein Bild sein, ein Beispiel ...

ein, weil man es teilt mit so vielen wunderbaren Künstlern, wo man auch sagt, so das wird man gemeinsam wird man irgendwo ankommen ... man weiß noch nicht wo ...

38.5

U: Das geht ja auch hin bis zu den Rollenfiguren, weil die sind ja auch eigentlich so ... es gibt ja auch diese andere Geschichte mit den Tonkrügen, die besten werden zerschlagen und aus den Scherben wird wieder etwas Neues zusammengesetzt. Und so ist das glaube ich mit den Rollen auch, hatten wir ja gestern bei der Kritik, die ich nicht filmen durfte ... Kann ich auch einsehen, dass ich es nicht filmen durfte, weil ihr euch dann viel freier fühlt, ist ja klar.

39.0

W: Das wäre gestern gut filmbar gewesen, muss ich im Nachhinein sagen, aber ich dachte es wird kontroverser, möglicher Weise auf so weil alle so angespannt waren. Es war eigentlich eine gute Kritikrunde, sehr konstruktive und so. Aber wir sind deutlich freier, das stimmt.

U: Ne, aber das ist ja etwas, was mir im Verlauf der Proben immer wieder aufgefallen ist, alles was ihr gerade erzählt habt, bei den ersten Proben im Probenzentrum draußen nur mit Klavierbegleitung. Da setzt man so eine Geschichte nur auf ein rhythmisches Gerüst, und dann kommt das Orchester dazu, dann sind die Rhythmen zwar da, aber längst nicht mehr so präsent, es ist eine ganz andere klangfarbenkompositorische Ebene, die da übernimmt. Wie lang habt ihr herum gebastelt an den Figuren, wie die sich auf der Bühne bewegen, und dann kommt bei der nächsten Probe der Chor dazu, und dann sieht man diese Bewegungen gar nicht mehr. Und muss sie sowieso noch mal verändern.

40.1

M: Das würde ich sagen, ist auch ein normaler Prozess, wo man sagt, es läßt sich, es gibt nicht jetzt den Weg von A nach B, sondern alles das, auch was dann wieder sackt, auch wieder mal unwichtiger wird, möglicher Weise, oder dann vielleicht auch dann gar keine Rolle mehr spielt, am Ende, aber auch das ist da, wie sagt Johannes so schön: Auch das ist da, und ist anwesend in der Abwesenheit. Also – eben auch vielleicht eine Figur, die dann eben vielleicht im Chor verschwindet, trotzdem ist die Energie und die dieser Moment würde ich sagen nicht verloren, selbst wenn er möglicher Weise komplett uminszeniert ist, und am Ende etwas ganz anderes passiert. Das ist ja würde ich sagen auch eins deiner Geheimnisse, also diese Möglichkeit, die Menschen nicht jetzt zu als eben zu sagen, so muss es sein, und so stelle ich mir das vor, und so muss es aussehen, sondern einfach immer wieder ein neues Feed back und neue auch möglicher Weise kontradiktorisch zu konfrontieren mit einer anderen Lesart, einer anderen Möglichkeit der Situation, und das läßt sich natürlich, läßt sich dann natürlich auf und führt dann dazu, dass man wirklich nicht eben – weil du das vorhin angesprochen hast – ästhetisch, dass es eben nicht jetzt ein Versuch abstrakt choreographisch da einen Bühnenweihfestspiel also so was völlig glaube ich letztlich unangemessenen wäre, auch dem, wie Mark letztlich komponiert, aber es gibt – und ich will das auch gar nicht ausschließen, dass es da auch möglicher Weise eine mögliche choreografische Zugriffe gibt auf so ein Stück und auf so eine Partitur, aber natürlich ist es richtig, wir kommen erst mal aus dem Stadt- und Staatstheater, und nicht aus der Theateravantgarde oder so der 80er 90er Jahre. Und das empfinden wir aber als hochspannend, also genau eben die paradoxe Intervention, das ist auch ein beliebtes Stichwort für uns, also dass man eben Dinge oft viel deutlicher

spielt, also über das Gegenteil oder den Widerstand oder die Verweigerung – und oder die Verdrängung. Also auch in dem Fall paradoxe Intervention, dass man eben jetzt nicht versucht, das Empireum zu inszenieren, sondern genau sagt, das ist spannend, die Verschiebung, die Reibung zwischen einen so ganz scheinbar banalen Raum, wie ihn Anna Viebrock als ein höchst geheimnisvolles Universum, was sie auch da geschaffen hat, aber auf den ersten Blick banal, geheimnislos, auch diese Kelleretage ist alles andere – also wenn man das nicht weiß, würde man nicht vermuten, dass es in der Grabeskirche so aussehen könnte⁴⁰. Und aber genau das macht es so spannend – und macht es als Prozess erfahrbar. Und dann hört man plötzlich, dass auch Mark und bilde ich mir ein, aber dass seine Fremdwahrnehmung ja eine gesteigerte Wahrnehmung von Wirklichkeit ist, nicht einer anderen Wirklichkeit unbedingt, aber einer gesteigerten, erweiterten Wahrnehmung dessen, was uns umgibt⁴¹ - auch im Alltag umgibt, und wie man es vielleicht selber nur in bestimmten Extremsituationen eben wenn es einem schlecht gesundheitlich vielleicht schlecht geht oder man übermüdet ist, oder wo man auch sozusagen nicht kontrolliert die eigenen die eigenen Wahrnehmungen noch nicht strukturieren noch nicht ordnen kann im Sinne unseres Wachbewusstseins, und das empfinde ich alles als sehr glücklich, aber da ist eben, da ist viel Glück dabei auch, oder ich empfinde es so, weil man es nur so begrenzt antizipieren konnte. Oder eben gar nicht. Selbst eben zwischen, was du schon angedeutet hast, also von der Probebühne dann plötzlich hört man einen

⁴⁰ Was mir dazu immer als erstes einfällt, ist, dass fast alle biblischen Geschichten zuerst vollkommen banal daherkommen. Aber das nur am Rande. Interessant, dass er über das Bühnenbild argumentiert – und nicht darüber, dass die Banalität möglicher Weise Idee ihrer Inszenierungsarbeit war. Darüber schweigt er.

⁴¹ Aber wahrscheinlich formuliert er genau hier den Ansatz der Regie. Man muss das Ergebnis einer gesteigerten Wahrnehmung nicht auf die Bühne bringen – sondern einfach nur das Objekt, das sich einer solchen Wahrnehmung öffnet.

Orchesterklang und hat das Gefühl, ja man – das sind Informationen, die uns auch natürlich motivieren, die Szene selbst auch noch mal neu zu beschreiben.

44.6

W: Nicht nur unsere, was wir ja in den letzten Tagen erlebt haben, dass die Sänger und auch André Jung als Schauspieler, wie die mit diesen Klängen umgehen. Es hat bei allen eigentlich sicher hat das auch mit der zunehmenden Sicherheit im Umgang mit der Partitur zu tun, aber auch mit diesen Klängen. Also das, was wir vorher auf der Probe mit nur Klavier einfach nicht gehört haben, welche Intensitäten auslöst, im Raum, in Figuren, oder in einer Konfrontation von Figuren, wie die das benutzen, das so ein Beispiel, wie Claudia da jetzt die beiden Männerhände versucht zueinander – also die vom Polizisten und die von Johannes zueinander zu führen.

45.0

Das war eine direkte Reaktion auf den Orchesterklang, den wir vorher so einfach nicht gehört haben. Und das ist wirklich schön zu beobachten, und zu hören, wie da jetzt auf den letzten Metern kann man sagen, aber so eben auch, dass wir sechs Bühnenorchesterproben haben für ein Stück, ein dreiviertel Stunden plus minus dauert, oder dauern wird, das ist nicht wenig, möglicher Weise für eine Uraufführung immer noch zu wenig. Aber wir sehen dass wir da einigermaßen einen Weg finden, und mit diesen Parametern, eben wie da jeder – André besonders auch als Schauspieler, wie er diese Klänge hört, wie er darauf reagiert, noch mal anders, als auf der Probe. So jeder Schlag spielt er als Schmerz in seinem Körper, das hat ganz viel mit Mark André's glaube ich sehr konkreter Empfindungswelt zu tun, beim Schreiben, also beim Komponieren.

47.3

U: Da habt ihr bei der Einführung am Sonntag darüber gesprochen ... oder Witze gemacht eigentlich, dass

diese Oper von einem Verschwinden handelt. Paradox für das Theater, das doch eigentlich eher zeigen will. Und von körperlicher Gegenwart, Sinnlichkeit lebt – nun auf einmal das Gegenteil machen soll – also ein Verschwinden zu zeigen. Hat es da Irrwege Umwege gegeben, Diskussionen unter euch, wie um Gottes Willen stelle ich Verschwinden dar – und warum?
47.6

W: Ja, wenn Mark das sagt, also es geht um's Verschwinden, das ist sehr abstrakt und das klingt spannend und interessant aber natürlich könnte man sagen, was meinst du denn wirklich damit? Wirklich? Also in der Realität. Was bedeutet das für – für eine Bühne, für einen konkreten Vorgang. Ohne dass es abstrakt bleibt, sondern dass es wirklich eben eine Versinnlichung erfährt. Da das – das ist nicht umsetzbar, das Verschwinden. Das ist – ja man, wir haben uns da oft darüber unterhalten, das regt bestimmte Intensitäten in einem an, bis hin zu ja von Frustration, bis zu Aggression⁴², weil es bleibt so abstrakt, nicht nur das Verschwinden, sondern ganz viele Themen, um die es da geht, wo man denkt, wie um Gottes Willen soll man das spielen. Wie soll ein Schauspieler so einen Text sprechen? Und weil es keine konkrete Anbindung gibt, das muss man alles dazu komponieren. Das meine ich jetzt nicht musikalisch. Und das so – was du ganz am Anfang gesagt hast, das ist etwas, was einen oft ratlos macht, aber es fordert auch Dinge in einem, die man so nicht aus sich rausholen würde, gerade diese Reibung, diese Fremdheit, diese auch nicht verstehen können rational, und auch nicht emotional, was da geschrieben steht, komponiert ist. Oder auch geschrieben steht im Libretto. Ja, da haben wir uns in der Vorbereitung während der Probenphase sehr die – haben wir die

⁴² Unglaublich, wie offen, ehrlich und verletztbar sich Jossi hier zeigt – HH dass wir uns dessen würdig erweisen!

Köpfe heiß geredet. Und wir waren oft auch ratlos – und haben gesagt, was soll das, was heißt das für das Theater. Und wir waren auch verzweifelt. Das kann man sagen, immer wieder. Aber das ist man bei anderen Werken manchmal auch. Nur da gab es dann schon andere davor, die Lösungen gefunden haben, jetzt waren wir von Grund auf gefordert.

51.0

U: Kein Kommentar dazu! – Sylvain hat ja was ganz Großartiges dazu gesagt, als letzter Satz bei der Einführungsveranstaltung, wo ich wiederum mit der Kamera nicht dabei war, das war eigentlich auch doof.

W: Da haben wir es dir aber nicht verboten.

U: Ich weiß, ne, da hatten wir gesagt, wir haben so und so viel Drehtage, so und so viel können wir uns leisten – ... aber er hat gesagt, dieses Stück würde Geschichte schreiben ...

W: Musikgeschichte.

U: Musikgeschichte – er hat natürlich von Musikgeschichte gesprochen, das stimmt. Habt ihr das Gefühl, dass mit dieser Oper Operngeschichte geschrieben wird, im emphatischen Sinn, das ist ein Meilenstein. Habt ihr das Gefühl – dass da so etwas passiert?

52.0

M: Also mir geht es schon so – gerade in diesen Orchesterproben, seitdem auch wirklich das Orchester dabei ist, und so – das ist finde ich große Musik im emphatischen Sinne, was wir da zu hören bekommen. Das ist – da kann – ich ahne, was Sylvain damit meint, und ich vermute, er benennt da etwas Richtiges.

W: Ich glaube Sylvain meint es sogar noch weiter, also so hat er es mir auch mal gesagt, das ist die eine Seite, und die andere ist, auch wenn dieses Werk nicht mehr nachgespielt werden würde, oder wir scheitern sollten damit, was immer Scheitern bedeutet, ist das in dem Sinn kein Scheitern, weil die Tatsache, dass wir das

versuchen und nach bestem Wissen und Gewissen wirklich mit den wunderbarsten Künstlerpartnern zusammen uns diese ganzen ja die Zeit nehmen, die alles zur Verfügung stellen, was möglich ist, alle Kapazitäten, die jeder mitbringt, auch dann wäre das ein Teil der Musikgeschichte. Dass man an diesem Punkt der Geschichte und in dieser Zeit das versucht und etwas hinterfragt, was wo über die Zukunft der Oper, die wir noch nicht beantworten können, aber wir stellen ganz viele Frage damit. Und das meint Sylvain auch. Also dass das etwas ist, was man sich leisten können sollte. Und dass wir das viel zu wenig tun, diese ganz großen Fragen zu stellen.

54.2

U: Also wenn diese Inszenierung scheitert, also dann auf allerhöchstem Niveau. Es ist jetzt schon 5 Uhr – ich weiß nicht wie viel Zeit ihr habt.

W: Ich glaube, ich habe noch einen Termin, also ich werde schon angerufen, wenn ich zu spät ... ich weiß es jetzt gerade nicht mehr ...

U: Ich bin eigentlich mit den meisten Sachen ... mit denen wir uns beschäftigt haben, durch – und ich bedanke mich sehr für die Zeit, die ihr euch genommen habt. Ich bedaure, dass es beim ersten Mal zu Missverständnissen gekommen ist, und vielleicht auch die Wahl des Ortes falsch war ...

M: Es war zu kalt ...

U: Ja ich dachte halt – so banal ...

W: Nein, ich verstehe es ja ... so von dem Inszenierungsgedanken her, dass es ein Bild gibt, was dann gut ist, aber ... so ich glaube, wie alles, was wir machen, erst mal an den Inhalt denken, und dann darüber entsteht eine Form, deswegen ist ein Gespräch zwischen uns immer besser also dass da einer redet, weil man dann viel mehr in die Tiefe vordringt. Dieser Art von Dialog, und wenn's dann intimer so wie jetzt, dann entsteht auch eher was.

... allgemeines Gekruschtel ...

U: Die schönste Kurzfassung hat mir eine Choristin erzählt, ich weiß nicht wie sie heißt, die fand ich großartig ...

2014.02.25 19.00 Uhr 01 – 04 Hauptprobe

2014.02.25 19.00 Uhr Hauptprobe 01 – 04

Sylvain trägt schwarzes Hemd und schwarze Hose ...

19.27.31

Beginn des zweiten Teils – Kameras wie schon beim ersten Teil nur auf das Orchester gerichtet ... jetzt erst ist im Hintergrund des Dirigenten die Partitur auf dem großen Bildschirm zu sehen.

Der erste Satz des zweiten Teils – selbst diejenigen, die keine Spur hinterlassen, sind da – sie sind da in ihrer Auslöschung ist sehr gut zu verstehen ...

Beim zweiten Satz scheinen fast alle Sprech- und Singstimmen auf der Extrapur zu sein ...

19.37.41

„Jedes Lebendige ist schlicht gesagt, kein Einzelnes, sondern eine Mehrheit, sondern es ist insofern es uns als Individuum erscheint, bleibt es doch eine Versammlung von lebendigen Wesen. Ich höre es mein Leben ungleich oder unähnlich werden im Ablauf.“ (Reuchlin?)

Jedenfalls ist dazu Sylvain zu sehen, halbnah – im Hintergrund die Partitur und das ist sehr schön als Bild ... das ist auch die Stelle, bei der als file die Klagemauer eingespielt wird – die ja auch in Freiburg zu hören war. Es folgt dann ein Aufzieher bei den „hysterischen Pulsationen“ ... und ein Halbtotale von F55 auf die Bläser ... bis dahin kann man ganz schön schneiden ... die dann auch aufzieht ... bis zu Maria und Polizist auf der Bühne im Bild und Dirigent ... nur dass musikalisch hier ein Patzer ist. Und auch Reuchlin stolpert im Text „so dass daraus ein

lichtvolles Werk von göttlicher Menschlichkeit entsteht.“

19.43.15

Die Trans-Aktion ... wenn ich mich recht besinne, war die in der Probe besonders schön ...

19.46.46

Beginn der Töpfergeschichte – F55 auf Bühne – P200 auf Dirigent halbtot . verschiedene Kamerafahrten – F55 ganz total bei „Dem Namen nach sind sie tot aber sie leben ... die Einreise ...

19.50.32.

Totale

„Die besonders schönen und wertvollen Vasen schlägt der Töpfer besonders hart an. Schlägt sie sogar auf den Boden. Dass sie zerbrechen. Denn die Tauglichkeit seiner Gefäße, die liegt ihm sehr am Herzen. Und er möchte überzeugt sein, dass er eine gute Form geschaffen hat. Und die Gefäße perfekt gelungen sind.

Das geht bis „Shalom warum weint ihr“ – was vom Ton einen Aussetzer hat.

Jetzt nicht mehr in der Totalen:

19.53.20

Das Zerbrechen der Gefäße war die Offenbarung der Stellen, ...

An denen er früher (die verrückten Männer gewesen sind)

Nach dem gemeinsamen Kleben der Scherben ...

19.59.10

Beginn des 3. Teils – Zwischenmusik: Windrauschen ... weiß nicht, ob man das irgendwo verwenden kann –

sind immer noch einige Störgeräusche aus der Oper mit dabei ...

20.01.46

„Ich erzähle dir eine wunderbare Geschichte.“

20.02.15

„Es war einmal ein Mann, der lebte in den Bergen ...“

Ihm waren die Bewohner der Stadt nicht bekannt.

Er säte Weizen und aß nichts als Körner. Und eines Tages, da kam er in die Stadt.

Man brachte ihm gutes Brot. Der Mann fragt: Wozu braucht man das.

Maria: Das Brot ist zum Essen.

Der Mann fragt: Woraus ist es gemacht.

Maria: Aus Weizen (das klingt nicht sehr gut, wenn die Stimme allzu deutlich verstärkt ist)

Der Mann sagt: Das kenne ich schon.

20.04.12

Wie heißt du ..

Maria

Dein Name ist in dir und in dir ist dein Name.

20.05.20

Kuchen⁴³ – der Mann fragt: Woraus ist das gemacht.

Servierte man königliches Gebäck: Er fragt, woraus sind die gemacht.

20.08.55

Bei: Während ich mich immer sonderbarer fühlte, ...

F55 auf der Bühne ... schwenkt dann aber schon wieder sehr schnell in den Orchestergraben.

⁴³ Ich nehme an, dass der Ton zu spät eingeblendet ist.

20.10.00

Die Herzzinfarktattacken sind schön sehr schön im Orchestergraben ...

20.11.20

Mit Beginn der Engelsarie von Michael .. ist die P200 auf einigen der Bläsern ... wenngleich nur eine Gruppe von 4 Bläsern – wahrscheinlich habe ich auf das Solo des Trompeters gewartet.

20.13.45

Schwenk über die Bläsergruppe, der aber aus der Perspektive nicht sonderlich kribbelnd ist.

20.14.15

Beim Rückschwenk kommt Michael sitzend ins Bild ...

20.16.35

Schwenk auf Maria ... die über Reuchlin pustet. (womit ich den Einsatz des Trompeters verpasst haben dürfte)

20.18.00

Das Flirren im Klavier auf der F55

Beim Einsatz des Trompeters bin ich immer noch auf Maria. (Scheinbar warte ich jetzt auf den Beginn ihrer Arie)

20.19.35

Die Arie der Maria beginnt .. trotz ossa buca gut zu hören, wahrscheinlich weil es verstärkt ist.

20.21.09

„ES gilt sogar für die Engel, dass wenn sie auf die Erde und so weiter ... man sah nur Michael, wie er sich auf den Boden legte ... (das hat die F55 in einem Schwenk, der auf dem Dirigenten endet)

Danach das Trompetensolo mit gefalteten Klängen ...
P200 aber immer auf Maria.

20.22.48

P200 auf den Trompeter ... (leider etwas spät – und es ist zu befürchten, dass ich dadurch den Beginn der Soloarie Maria verpasse)

Genau – und schon ist das Trompetensolo zu Ende ...
Maria beginnt – und ich habe nicht den Anfang.

20.24.09

Das ist die Zwischenmusik vom 3. Zum 4. Teil.
P200 geht jetzt zu den Experimentalleuten ...

20.25.45

Beginn des vierten Teils auf den Fingern von Michael ...
... zuerst ein Regler – dann das ganze Mischpult ...
und die Kamera zieht auch ganz langsam auf Michael und Jojo ...

20.27.05.

Verzerrung ... ein Regler zu hoch gezogen ... aber
vielleicht muss ich ja gar nicht so lang ...

20.28.44

Nach menschlichem Ermessen werden wir und nicht
wiedesehen .. HAT Joho und Michael

20.29.10

Da sind sie wieder Passanten Passagiere die lange
schon durch den Warteraum der Erinnerung schweifen.
(von HT auf Finger von Michael ... das ist ganz
gelungen!)

20.29.50

Das Heer der Pilger Gottsucher ... Pauschaltouristen
mit Übergepäck ...

20.30.35

Wir brauchen uns nichts vorzumachen, ob ich sie sehe wie ich sie höre und ob sie uns hören wie sie uns sehen.

20.31.35

Es kommt wahrscheinlich nichts Neues ... (die Stelle davor schon ist sehr schön ... man sieht und hört vor allem, dass ein File eingespielt worden ist ... das mir bislang vollkommen verborgen geblieben war.)

Es kommt wahrscheinlich nichts, was immer das sein mag ...

Es ist die Stimme von Michael, die stark gefiltert wurde.

Wir hören mit unserem Verstand – Durchschuss auf die Finger von Jojo – sehr schönes Bild ... dann Schärfeverlagerung auf die Finger von Michael ... sehr nah .. makro

20.33.15

Chor knistert mit den Alufolien ..

Satz: Ist gegen die Natur

Reuchlin: Alles Menschliche wird fremd ... (da sind wieder beide im Bild ... das wäre ein sehr schöner Ausschnitt, obwohl die Assoziation von Technik und alles Menschliche wird fremd befremdlich ist, und dem Klischee gegenüber der Elektronik entspräche).

20.34.05

Schwenk von der Bühne über Orchestergraben auf Sänger in dem 2. Rang ...

Von dort auch wieder zurück ... das ist gelungen, vor allem weil die F55 genau beim Einsatz von Reuchlin zurückkommt.

Reuchlin: Schrei lauter, vielleicht versteckte er sich oder er ist verreist und er schläft und du musst ihn aufwecken.

(da leider nur die Gesichter in nahe Seitlichen – sie schauen sehr angestrengt .. ich weiß nicht)

Wenn du ihn mit Sprache anrufst, dann versuche ihn nicht mit Sätzen oder Silben anzusprechen, wie du es mit den Sterblichen tun würdest,

(Hier bin ich wieder auf den Fingern nah ... 20.36.20)

Manche glauben, dass die göttliche Kraft in der Sprache liegt, aber das stimmt nicht. Sie erinnert uns nur daran, die Engel nicht zu vergessen. Denn das bringt uns zur Liebe, und die Liebe schenkt uns Erinnerung.

(Das ist wieder so ein Satz, der unbedingt vorkommen soll ... F55 auf Reuchlin und Maria an der Kante sitzend ... P200 relativ total ... Jojo und Michael ...) – P200 macht einen Schwenk über die gesamten Monitore im Opernhaus – bis zur Bühne in der Totalen (die Totale steht, ist aber leider etwas wackelig) ... 20.27.56

Schwenk zurück aus der Totalen ... bleibt halbtotale auf Mich und Jojo 20.38.34

Reuchlin: Engel erscheinen Menschen auf unterschiedliche Art und Weise. Abhängig von der Verfassung und der Natur der Person.

20.39.05

Maria: Auf ... (Notenblatt – Finger der umblättert -) wen suchst ihr ... warum weinst du ... (wer sagt das eigentlich? – Finger nah ... dann aufziehend – würde sich zum Etablieren eignen.)

20.40.05

Reuchlin: Wäre ich gestorben, wäre alles früher geschehen. Hätte ich anders weitergelebt, hätte sich alles später ereignet ... ha, warum weinst du?

20.41.10

Immer schon hat sich zwischen meinem Selbst und meinem Selbst ein Raum erstreckt.

P200 aus Unschärfe auf Finger nah ... (das ist die Stelle mit dem bebenden Nachhall, die so elektronisch klingt) jedenfalls bin ich jetzt beim zweiten forte auf Jojo und Michael ... dann Zufahrt auf Michael ... zuerst unscharf – dann bestens.

Von der Erde bis zum Himmel gibt es keinen leeren Ort.

Dann zieht es wieder auf ... sehr schön eigentlich ... vor allen Dingen sieht man die Korrespondenz zwischen Reglern und Musik.

Alles ist voller Lebewesen – einige von ihnen friedlich ... andere kriegerisch ... einige gut ... andere böse. Einige für das Leben andere für den Tod.

Zuerst nur Finger Michael – dann Jojo und Michael zusammen.

(Vielleicht diese Stelle durch ein Panorama aus der Partitur ergänzen!)

Dann Schwenk auf die Bühnen total ... nicht verwackelt ... jedenfalls am Anfang ... auf jeden Fall kann man diesen Satz noch behalten:

Gast des Körpers. Genosse der Engel. Gast der Gefilde
über den Himmeln.

(Schwenk wieder zurück ... aber hier würde ich
entweder ganz woanders hin oder in die Generalprobe
wechseln – geht besonders gut wegen des Bläserutti-
Einsatzes)

Als wäre es die Zeit der Apfelblüte. Weht ein Duft wie
von draußen rein. Im knospigem Zustand leicht rötlich
blüht der Winterkarmel. Fremdbestäubung obligat.
Fünf Kronblätter leicht rosa duften voll Frühling.

Seine Scheinfrucht wächst aus der Blütenachse das
Fruchtblatt im Balg wie Papier ist die Trennung.
Zellnester sind selten. Den guten Pflücker erkennt man
da unterm Baum nach der Ernte fast kein Fruchtholz
liegt. Die Früchte vom Baum des Lebens waren noch
nicht reif.

20.49.20

Michael repetitives Hehehehehe .. müsste sich leicht
finden lassen ... Michaels Finger nah ... dann zieht es
langsam auf – wieder Jojo und Michael im Bild ...
eigentlich macht dieses Repetitive die Perforation der
Windräder nach – oder vor sozusagen ... P200 jetzt
auf der gesamten Tonabteilung ...

20.51.00

Marie: Der Gärtner wird garten der wahrhafte Gärtner
... des Verschwundenen ...

Reuchlin:

Ich selbst war der Eindringling – kein anderer als ich
selber ... scharfsinnig und doch erschöpft. Entblößt
und doch gut ausgestattet. Eindringling in der Welt als
auch in sich in der schlagenden Brust statt des Herzens

ein Wunde ... alle Gräben waren aufgetan. Man schaudert der Toten wegen der Toten.

20.53.13

Man hört das Keyboard mit den verstimmten Ton ... dabei Schwenk auf die Bühne total.

Erzengel: 20.53.47 Die Teilung des Fortgangs

Aufruf: Johannes gehen zu Schalter 32 ihr Flugzeug ist zum Abflug bereit

P200 jetzt wackliger – wahrscheinlich werde ich müde.

Maria: Gscha (?)

Letzter Aufruf ... Johannes gehen sie umgehend zur Abflughalle E32. Ihre Maschine steht zum Abflug bereit. (engl.)

Maria ... Johannes ... fass mich nicht an

20.57.20

Windräder aber nur sehr aus der Weite ... kein schönes Bild ... und auch meines ist nicht wirklich der Brüller.

Michael: Trennung des Endlichen durch das Unendliche ...

(Man hört schon das Blasen und den Wind ...)

Jossi Wieler: Vielen Dank – es ist jetzt Pause.

21.06.28

Jojo: Noch eine Frage ... und zwar hier, diese Fermatenstelle fand ich eigentlich gut heute, auch von den Längen her.

Mark: Von den Längen und von der Präsenz her auch.

Jojo: Ich habe versucht – das war die Strategie ... hier möglichst weg zu sein, wenn die mit dem Streichern einsetzen, mit den neuen Harmonien. Dass man hier nicht zu viel überlappend hat in den Harmonien, sonst funktioniert es nicht ganz – ich muss also relativ bald weg sein und dann kommen die wieder. Der Sylvain hat es auch völlig flüssig gemacht. Und da die Frage – diese Fermate, da haben wir da hinten den Resonanzklang. Den blende ich hier allmählich ...

Mark: Allmählich ja ... ich finde da hier auch schön eine Präsenz zu haben, weil es ist akustisch sehr nicht gefördert akustisch.

Jojo: Das Schlagzeug hier oben wird direkt durch die Decke reflektiert, das vorne drei Meter weiter klingt es ganz anders, ...

21.07.49

Und sonst dieses File ganz am Anfang erste Situation,

Mark: Das finde ich sehr schön ...

Jojo: Das ich geändert hatte. Das funktioniert mit dem ...

Mark: Sehr aus meiner Sicht ... sehr ... und die Balance war mit den Flügeln ...

Jojo: Wo es nicht funktioniert hat, war an dieser ... wo sie ganz solo singt am Ende ... da wollten wir auf den letzten Takt ...

Michael: Da ist kaum was gekommen

Jojo: Ich habe ... aber der ist wahrscheinlich so leise noch an der Stelle.

Mark: Es ist da, falls sie ein Problem hätte. Heute es hat sehr gut geklappt, ich finde die Artikulation sehr toll. Mit dem Tür direkt ...

Jojo: Ich muss das vielleicht noch lauter machen. Den File ... das ich das in der Hand habe ...

Mark: Es ist ein sehr schönes file auf jeden Fall ...

Jojo: Das hatte ich noch ein bisschen gestreckt.

Mark: Vielen Dank – das werden wir auf jeden Fall brauchen, die Länge oder ...

Michael: Das wird wahrscheinlich von Vorstellung zu Vorstellung schneller gehen.

Mark: Das war auch sehr schön, dass du das Übergangsfile – mit dem Wind – dass ...

Jojo: Das war noch eine Frage – der Wind, ob das zu laut war.

Mark: Nein, nein. So bleiben! Toll! Das muss überhaupt nicht leiser gespielt werden ...

Michael: Das kann wirklich überzeichnet sein.⁴⁴

Jojo: Also so lang auch – ich hatte das Gefühl, das verliert dann auch ...

Mark: Aber vielleicht könnte die Dauer kürzer werden.

Michael: Vielleicht kannst du es so ... (wellenform mit der Hand)

Jojo: Ja, ... Da muss ich Sergio noch fragen ... der wollte das glaube ich noch früher ... die Frage ist, ob es nicht doch überlappt in den letzten Satz ... sonst gibt es Stille und dann ...

Mark: Das ... ich würde ein fade in – out machen ...

Jojo: Die Überlappung ... also: Folgen sie mir bitte ...

Mark: Folgen sie mir wwwwww

Jojo: Der Wind fängt ganz leise an ... Da müsste ich da direkt schon präsent sein. Dann starten wir schon ein bisschen früher. Der muss nur weiter oben sein dann.

Mark: Gut andererseits – das wäre schön allmählich zu ...

Jojo: Ich denke auch ... Vielleicht müsste es einen kurzen Schub geben und dann wieder zurückgehen ...

Mark: Ja ... gut ...

21.11.05

⁴⁴ Hierzu Bilder von den dreien in der Wüste – wie sie den Wind aufnehmen?

Mark: So sind es ca. 110 Minuten – 53 – also eine Stunde und 53 Minuten ... da haben wir dieses Problem gehabt, wie war das es gab ...

Jojo: Ja, von 2 auf 3 ist die Bühne nicht runtergegangen.

Mark: Das hat 2 Minuten gekostet, würde ich einschätzen.

Michael: Und von 1 auf 2 ist sie nicht hochgegangen.

Mark: D.h. es geht 110 Minuten.

JC: Wie ist das Gefühl heute?

Mark: Ich habe immer noch ein Problem mit der letzten Fermate Matthias in der dritten Situation ... aus meiner Sicht sollte es geflüstert werden, nicht gesprochen ... ich finde musikalisch ist das ein Widerspruch ... ich werde versuchen das zu wieder zu erwähnen, weil es ist ... er ist gestorben, alles ist sehr erschöpft, inklusive das musikalische Material. Aus meiner Sicht ist die Sprache da ein musikalisches Problem ... aber gut, es ist noch zu verhandeln. Gut, vielen vielen Dank sonst ...

Jojo: Ok.

2014.02.26 16.00 Uhr Matthias Klink

Gespräch mit Matthias Klink

Matthias Klink: Heute morgen gab's zum Frühstück ein Ei over easy auf Schinkenbrot. War gut. Und das war dann auch genug. Ja, so ein Ei – und Tee. Tee gabs ... und der Kaffee war alle. Das war ja ein bisschen doof.

U: Mit zwei Flügeln oder mit vier Flügeln das Ei ... Es gibt ja verschiedene Arten von Engeln ...

K: Ja, richtig, Engelseier ...

U: Die Vierflügligen und die Zweiflügligen ...

K: Unterscheidungen zwischen den Vierflüglern und

U: Cherubime und Seraphime ... Ich glaube die Seraphime haben 4 Flügel. Es gibt auch welche mit sechs Flügeln.

K: Wow. Und was hat der Engel davon, wenn er sechs hat, ist die Bedeutsamkeit dann größer?

1.2

U: Da müsste man wieder diesen Buyarin fragen.

Buyarin war einer der – das ist ein jüdischer Wissenschaftler, Kabbalist, ein Erforscher der Kabbala, den Mark Andre in Berlin kennengelernt hat, der hat ihm auch eine Menge über Engel erzählt.

K: It's hot.

U: Ich habe alle meine Gespräche, die ich geführt habe, angefangen mit immer der gleichen Frage, vielleicht hat es sich auch schon herumgesprochen.

Weiß ich nicht – man redet nicht über mich ... niemand redet mit mir.

K: Oh. Das tut mir leid.

U: Ja ... angenommen du würdest einen Freund, eine Freundin. Die ist gerade kurz vor Abflug. Sie hat noch eine Minute Zeit und muss dann in die Maschine klettern. Und du willst ihr sagen: Du sollst unbedingt in dieses Stück gehen – und da sagt sie: Ja, warum. Um was geht's?

2.2

K: Also ich sag zu ihr, du musst unbedingt in dieses Stück gehen.

U: Ja.

K: Und dann fragt sie, worum geht's? Ach so – ja. Ja, da würde ich ihr erzählen, dass es um diese Abflughallengeschichte geht. Auf das Warten. Das Warten auf das Leben vielleicht auch. Ich weiß das nicht. Also ich habe noch gar nicht so viel so eine wahnsinnige Assoziation dazu, weil ich so damit beschäftigt bin, ne eine Rollenform für mich zu finden, also zu erzählen, was in meiner Rolle so passiert. Und da ich ja eine Metamorphose vollführe, hat sich das bisher für mich nicht so einfach gestaltet. Also ich wüsste wirklich nicht so richtig, was ich ihr erzählen soll. Ich könnte ihr was erzählen über die Klänge, ich könnte ihr erzählen über das Atmosphärische, und ich könnte ihr über die Hauptfigur etwas erzählen. Also über den Schauspieler. Ich könnte Erzählen, dass das quasi eine Person mit zwei Seiten, und so ... also die Geschichte mit dem Herzen, mit dem zweiten Herzen, und gleichzeitig diese Johannes Reuchlin Figur aus dem Mittelalter, der wiederkehrende sozusagen. Das könnte ich erzählen, ja. Ähm – aber über meine Figur könnte ich nicht so viel erzählen. Noch nicht.

4.1

U: Wir sind jetzt einen Tag vor der Generalprobe und vier Tage vor der Premiere ... das ist ja ungewöhnlich, dass ...

K: Das ist sehr ungewöhnlich, aber die Schwierigkeit ... also ich habe bemerkt, in der Arbeit mit der Musik, dass ich wirklich explizit wahrscheinlich wie jeder singende Schauspieler oder anders herum, natürlich das Spannungsfeld für eine Rolle aus der Musik holt. Und das fällt mir schwer. Hier. Ich kann es anders nicht sagen. Das ist ganz ehrlich gemeint. Und es fällt mir wahnsinnig schwer. Ich kann die Musik für mich

nicht übersetzen. Also in – ich kann Haltungen einnehmen, ich kann die Musik singen, ich kann das – die Herausforderung kann ich annehmen, aber es ist ganz schwer für mich, ne Verbindung zu mir selbst zu finden. Auch eine eigenen Körperlichkeit herzustellen. Ich habe immer nur das Gefühl, dass was ich tue ist künstlich. Aber ja ... aber ich gebe nicht auf. Also ich werd da noch was für mich in Erfahrung bringen. Aber das ist – ich sehe das eben auch als als ein gewisser Maßen als ein Selbstzweck meiner Arbeit, generell gesprochen. Das für mich zu erfahren, herauszufinden, und dadurch natürlich eine gewisse Freiheit zu gewinnen, in dem, was ich tue. Und und das ist einfach in dem Fall ein harter Knochen⁴⁵. So ...

6.2

U: Liegt das daran, dass Mark Andre spricht in seiner Sprache immer davon, dass er sich für Zwischenräume interessiert. Also diese Menchen, die da auf der Bühne sind, sind weder tot noch gehören zu den Lebenden. Also irgendwie dazwischen. Dieses Stück spielt ...

K: ... in einem Zwischenraum, in einem Durchgangsraum.

U: Ja. Ein Transitraum ... Ein Transitraum zwischen Hier und Jetzt ... und so ist es auch mit dem Rollen.

K: Ja ja. Keine Frage insofern ist vielleicht auch diese Suche, die ich für mich beschrieben habe, vielleicht auch ganz richtig. Vielleicht treffe ich damit kann ja sein, vielleicht treffe ich damit genau die Essenz, ja. Und na – das verstehe ich, was er da beschreibt.

Dennoch muss man es natürlich – man muss es ja dann in einem Kontext auch erzählen können, was da so musikalisch sphärisch rational irrational surreal körperlich nicht-körperlich stattfindet⁴⁶, und ja, ...

⁴⁵ Knochen nennt auch Cambreling die Musik ... os a manger oder so ähnlich ...

⁴⁶ Man hätte meinen können, dass Mark Andre irgendwann mal im Laufe der Proben erläutert hätte, was er musikalisch dort eigentlich veranstaltet hat – so ähnlich, wie er es Johannes Knecht es offenbar vermittelt hat – oder hat der das alles nur für sich allein herausgefunden, weil er Erfahrungen mit Tomas Tallis hat?

U: Könntest du – wir machen den Film ja für Leute, die noch jetzt nicht vier Wochen bei den Proben dabei waren, könntest du kurz beschreiben, dennoch, was deine Rolle ist, was deine Figur ...

K: Ganz klar, die erste Situation, in der meine Figur auftritt, ist eine Verhörsituation, Verhörraum an der Grenze, ein Grenzpolizist bin ich, der mit Hilfe von zwei Beamtinnen eben Leute befragt, Pässe kontrolliert oder recherchiert über die Leute. Das sehen wir in der zweiten Situation. Wir haben eine weibliche – die Mariafigur, die schon länger mit mir da in dem Raum drin ist, und mit der ich offensichtlich nicht so richtig fertig werde. Und dann kommt eben dieser Johannes Reuchlin dazu. Und an den komme ich nicht ran. Diese Begegnung macht etwas mit meinem Charakter. Ich werde eigentlich aus meiner Konvention völlig rausgeworfen. In dieser Situation, und das finde ich das Spannende auch. Das ist das Spannende an der Figur, in diesem Moment, dass man ja mit dieser Figur ganz genau weiß was sie tut, was sie schon seit Jahren tut, immer das Gleiche, manchmal mit mehr Laune manchmal mit weniger Laune, und plötzlich ist da jemand, der behauptet, dass er schon – dass er ein zweites Leben hat. Dass er seit also Wiederkehrer ist. Und haut uns da philosophische Fragmente um die Ohren – und das bewirkt etwas. Das ist auch – er wehrt sich. Also der Polizist wehrt sich dagegen, er sagt, so geht das nicht. So kann man das mit uns nicht machen hier. Hier geht es anders zu. Ja. Aber es funktioniert nicht. Und es wird beschrieben in der Situation. Und im nächsten gibt es schon den ersten Wechsel – wenn man räumlich uns auch – wir sind in einem anderen Raum, wir sind wieder in diesem Wartesaal, der wird aber ein bisschen erweitert, zu einem Restaurant, und da fungiere ich dann so als einer – der Chef der Bediensteten dort, das Servicepersonal sozusagen. Innerhalb dessen – jetzt

kommt der nächste Wechsel schon – innerhalb dessen stirbt dieser Reuchlin. Vor unseren Augen. Und und ... bewirkt wieder etwas, nämlich dass man sich wirklich also es beginnt im Grunde, im dem Moment beginnt⁴⁷ man sich gemeinsam mit ihm von dem Irdischen zu lösen. Also – wir – also was ich konkret tue in dem Moment, ich beschreibe Sterne ... Sternennamen ... also die auf uns herabblicken auf die Erde. Und so steigen wir irgendwie gemeinsam mit dem Herrn nach oben. So. Das ist jetzt mein Bild dazu. Und dann verlasse ich im Grunde diese Situation als so eine Art Engelsfigur, ja. Und habe auch einen sehr schönen Satz auch am Schluss: Dass man, wenn man als Engel auf die Erde kommt, dass man sich in so verkleiden muss, wie die Menschen eben aussehen, sonst hält – sonst halten die die Engel nicht aus, und man selbst hält es dort auch nicht aus. Das finde ich eigentlich einen ganz tollen Satz zum Schluss.

11.7

U: Das ist, was dieser Buyarin gesagt hat, mit dem habe ich mich auch unterhalten über die Engel. Und da hat er gesagt, wenn du wirklich einem Engel würdest, du würdest vor Angst vor Schrecken im Boden versinken. Das wäre unerträglich. Die Macht, die Schönheit.

K: Hat er das begründet.

U: Ja, die Macht, die Schönheit. Die Übernatürlichkeit. Und das ist ja so eine ganze Skala von verschiedenen Kategorien von Engeln, also diese Seraphime und so sind ganz oben – und dann – das hat vielleicht Mark ein bisschen beeinflusst. Aber das was du jetzt erzählt hast, erinnert mich irgendwie daran, es gibt eigentlich hat man das Wort erfunden, um Kathedralen zu beschreiben, gotische Kathedralen, das waren – wie sind die gebaut in ihrer Architektur, und dann sagt

⁴⁷ Ich muss immer denken an Mark Andre, wie er erzählt von den (H)Engeln, die auf ihre Aufgaben warten.

man, die sind gebaut als Jenseits-Maschinen, wie ein Raumschiff, das du betrittst, und das dich aus dem Alltag, aus dem Hier und Jetzt heraushebt und ins Jenseits katapultiert. Und jetzt ist nach deiner Beschreibung, so wie du deine Rolle nacherzählst, auf einmal die Oper eine solche Jenseitsmaschine. Ist die Oper – also diese Oper – eine Jenseitsmaschine.

13.2

K: Ja – ich muss gerade überlegen – ich denke eigentlich – wenn die Musik hat ja im besten Sinne immer die Chance genau so eine Wirkung zu erzielen. Einen aus dem Alltäglichen, aus dem – herauszuholen, herauszukatapultieren auch manchmal, wenn man es zulässt. Was ja immer sehr wichtig ist, der Betrachter ist ja immer Teil des Kunstwerkes. Und insofern denke ich, um auf Marks Stück zu kommen. Für unser Stück ist das darin – darin liegt natürlich die große Spannung, können wir alle mitnehmen auf diese Reise. Und – aber ich würde das schon – ich kann das schon unterschreiben, klar, das ist schon Teil der großen Wirkung. Und dessen was wir hier versuchen zu tun

...

14.5

U: Aber es ist schwer für dich, weil es keine Rollenfigur gibt. Oder du hattest vorhin gesagt ...

K: Ja – und jein – es ist ... es ist schwer, über das, was hier verlangt wird, stimmlich sängerisch diesen Zusammenhang herzustellen. Sage ich mal – das ist glaube ich richtiger ausgedrückt. Und nicht dass ich eine Scheu davor hätte, um Gottes Willen, ne, aber es gibt egal mit welcher Musik ich mich bisher beschäftigt habe, es gab immer so ein Knackpunkt, wo ich spüre, ah jetzt ist es – jetzt bin ich damit angekommen. Und jetzt ist es irgendwie ein Teil von mir geworden. Jetzt weiß ich auch was ich zu tun habe, jetzt weiß ich, wie ich damit umzugehen habe, und das ist einfach in dem Fall sehr speziell. Ich glaube, es ist

nicht weniger als das. Sehr speziell. Auch die Idee – auch letztendlich einfach technische Anforderungen, die so auf den ersten Blick relativ einfach, fast simpel anmuten, also in einem positiven Kontext, also simpel nicht negativ, sondern einfach, schlicht ist vielleicht der bessere Ausdruck. Und gleichzeitig spürt man ne, das wird ganz durch die Komplexität dessen, was stattfindet, ist es wirklich schwierig.

16.3

U: Wovon sprichst du jetzt genau.

K: Ja, von den Tonalitäten, die dann so mal rumschwirren, und so, wenn wir alle vor allem im vierten Teil, singen – und auch einfach das Gefühl zu haben, es ist lernbar, auf eine Art sehr leicht, aber im Zusammenspiel ist es unglaublich schwierig. Und das – was mich auch so fasziniert, was ich tue, ist, meine Aufgabe ist es, als Interpret dessen, das verständlich zu machen. So. Und das geht mir mit jeder Musik so, ob ich Strauß singe ob ich Mozart, es ist immer das gleiche Prinzip. Es sollte auch das gleiche Prinzip sein, weil ja – ich denke nicht, dass man das auflösen kann, mit dem, was wir tun. Weil dann wäre es hinfällig. Aber – und das ist ein Jammer – wie ich vorhin schon sagte, das ist einfach hier ein anderer Weg. Spannend.

17.6

U: Ich frage mich natürlich, also wie eine Figur darstellen, deren Prinzip eigentlich ein Verschwinden ist. Also eine Auflösung des Ich. Also wie Mark mal davon erzählt hat, dass mit diesem Stück die Oper verschwinden soll, als Theaterraum. Alle Figuren verschwinden. Und das ist ja eigentlich das Gegenteil. Also auch dieses Rollen-Ich verschwindet. Man hat sozusagen – man ist Zeuge eines Auflösungs ...

K: ... prozesses ...

U: ... vorgangs, ja.

18.3

K: Hoffen wir mal nicht, dass es wirklich stattfindet. Wäre ich ja arbeitslos, Ende März. Ja, das kann ich nicht – das ist schwierig, also das ist für mich ganz schwierig nachzuempfinden, wenn er so denkt, und wenn das seine Idee davon ist, ja. Ich weiß nicht, ob er dann das falsche Medium hat. Musik ist ja – das findet ja auch in jeder Epoche von Musik statt, dass es Auflösungen gibt. Irgendwohin, Menschen haben sich schon immer entfernt auf der Oper- und auf der Theaterbühne. Auf jeglicher Kunstebene. Oder auf Bildern oder wie auch immer. Welche Form man da auch immer sucht, aber also da jetzt irgendwie etwas Überirdisches zu erzeugen, ich weiß nicht. Ich glaube auch nur in Reflektion mit dem, was wir hier haben, mit dem Dasein, kann man auch das andere wahrnehmen. Also ich glaube nicht, dass wir uns da einfach so wegbeamten können durch eine Musik. Daran kann ich nicht glauben. Bin ich zu schwäbisch irdisch. (Lachen)

19.9

U: Jetzt haben wir die ganze Zeit über Schwierigkeiten gesprochen. Gibt es denn auch Positives – also gibt es einfach Sachen, wo du sagst: Boh, das habe ich noch nie gemacht. Jetzt habe ich mir das angeeignet, und das ist eine Erfahrung, die habe ich noch nie gemacht, das ist geil.

K: Ähm ... ähm. Zu lange überlegt. Nochmal ...

U: Noch mal fragen ...

K: Nene – ist gut. (Lacht) Ähm ... schwierig, kann ich nicht wirklich beantworten. Es fällt mir sehr schwer. Will ja auch nicht lügen. Also ich bin ... ich ich ich muss es so ausdrücken, ich schätze immer sehr, ich ich wie gesagt ich bin wirklich verführbar, schon immer gewesen, und das wird sich auch nicht ändern, das habe ich mir zur Maxime gemacht, aber natürlich das funktioniert nur in dem Moment, wo ich – wie ich das vorhin beschrieben habe, wo ich mich damit wirklich

auf eine Art identifizieren kann. Also auch in der körperlichen Art und Weise. Und das ist – ich empfinde das manchmal, ja, dass so wirklich eine ein Element von dieser Spannung von dieser – so ein soghaftes Element möchte ich das mal sagen, das spürt man dann auch auf der Bühne, wenn diese Energien zusammen fließen, also wenn wirklich vor allem im vierten Bild, wenn wir da alle ähm mit dem Chor und so weiter wenn diese Klänge erzeugt werden, die Klänge woanders herkommen und so ... ich also das kann ich mir vorstellen, dass das draußen eine enorme Sogwirkung erzeugt, aber als Einzelner kann ich es nicht empfinden.

22.0

U: Ich wollte es gerade fragen. Wir haben ja mal auf der Bühne gedreht. Da waren wir auch auf der Bühne, um euch nahe zu sein, oder nahe zu kommen, und da habe ich mir gedacht, oh je, was ist denn das für ein Scheiß Sound. Auf der Bühne. Das ist eine völlig andere Nummer, als das, was ja auch durch die Elektronik mit den vielen Lautsprechern rund herum und den kleinen Musikergruppen, die noch in den Logen aufgebaut sind, dann im Zuschauerraum sich abspielt. Das ist eine andere Welt.

K: Na klar. Ist klar. Aber wir sind nicht Teil von der Welt. Also wir empfinden das nicht so. Glaube ich. Das ist – jaja – es ist ... das ist interessant. Ich kann es anders nicht beschreiben. Ich habe kein – ich habe als Ausführender wenig Gefühl dafür, wie es außen – wie das rauskommt.⁴⁸ Und ich habe das als Aufgabe empfunden, einfach diese Hürde zu überqueren und ja darin meinen – mein Heil zu suchen sozusagen, also meine Bestimmung innerhalb des Konstrukts, und das

⁴⁸ Das ist schon ein entscheidender Satz ... im Unterschied zu Bach zum Beispiel, der jeden Choristen am meisten begeistert. Und es kommt hinzu, dass die Ideen des Komponisten, dass es um das Verschwinden Jesu geht, an die Darsteller am allerwenigsten kommuniziert wurde, habe ich das Gefühl. Aber hätte das etwas genutzt – oder verändert?

würde ich also das würde ich weiterhin so tätigen, aber ich habe mich auch verabschiedet davon, in irgendeiner Form eine Sicherheit haben, also für das, was da so stattfindet. Und die Erfahrung, die ich gemacht habe, ist es, dass es Kraft kostet, aber das es natürlich immer wieder, also ich bin vollkommen davon überzeugt, dass genau darin vielleicht also so der Sinn und Zweck besteht, darin, diese Form der Suche. Und wie gesagt deswegen wird das bestimmt auch jedes Mal wenn wir es aufführen eine etwas anderes auslösen. Bei uns selbst und vielleicht auch dann in Variationen auch draußen. Das ist ja – das ist die Aufgabe, die wir damit haben, denke ich.

U: Danke – danke für die Ehrlichkeit.

K: Ja ... ich wüsste nicht, was ich anderes sagen sollte.

U: Hast du dich mal im ersten Akt, wo du ja nicht dabei bist, dir das im Publikum angeguckt ...

K: Ne ...

U: Mach das mal ...

K: Kann ich jetzt nicht mehr ... muss da immer unten drin sitzen ...

U: Klar ...

K: Ja, zu spät.

...

Birgit: Die Claudia hat auch gefragt, ob wir nicht eine komplette Aufzeichnung machen, dass sie es sich mal anschauen kann.

U: Und das ist auch – ich habe keine Ahnung, ich meine, wir machen das jetzt mit zwei Mikrofonen, eins am Orchester und eins im Publikum – also eigentlich wäre es eine typische Kunstkopfgeschichte, aber die wird dann wieder etwas breiig ...

B: Um das gut aufzuzeichnen, bräuchten wir viel mehr Technik noch mal. Wir haben das vorgehabt ...

K: Das Radio macht doch einen Mitschnitt ...

U: Ich bezweifle dass die mit der Mikrophonaufstellung, die die haben, ... ich meine das

ist einfach so gedacht, dass sich der Klang erst an der Stelle, wo der Zuschauer sitzt, mischt.

K: Egal wo du sitzt ...

U: Idealer Weise sollte jeder Zuhörer das gleiche hören, also eben das, was den Intentionen des Komponisten und des GMDs entspricht. So erst einmal. Aber die Mischung des Klanges, also dessen, was aus dem Orchestergraben kommt, dessen aus der Bühne kommt, eure Stimmen, die über Mikroport laufen, und dann über das Mischpult und noch gefiltert und ich weiß nicht was werden, damit man eine Verständlichkeit herstellt, das ist – also ... da sind x andere Filterungen gemacht, also die Stimme wird anders elektronisch behandelt, wenn das Orchester nicht spielt, als wenn das Orchester spielt, oder wenn es viel oder wenig spielt, oder wenn viel oder wenig Elektronik dann jeweils dabei ist. Andere Parameter, das ... das ist total schwer. Man kann auch sagen, dass das Opernhaus, als akustischer Raum, als Raum, der bestimmte Halleigenschaften hat, dass der dass man damit erst mal lernen muss umzugehen, wenn du mit vielen Lautsprechern arbeitest. Wir sprechen ja nicht davon, dass man ein paar Windgeräusche zusätzlich einspielt, sondern ...

K: Ist ja auch nicht so gedacht, ursprünglich ... Also dass ein Opernhaus ... konzipiert ist, man tut das ja rein in das Haus, und schaut, wie das Haus damit darauf reagiert sozusagen, und dann muss man natürlich anfangen, das auszubalancieren, das ist ja klar. Das ist ja glaube ich, was vehement stattgefunden hat in den letzten in den Orchesterproben.

U: Jaja, klar ... weil dieser Klang ja ein völlig anderer ist. Und auch für euch mit Sicherheit die Proben im Probenraum draußen immer mit Klavierbegleitung ...

K: Das ist etwas ganz anderes ...

U: ... war im Verhältnis zu der Probe mit Orchester fast für die Katz, weil ihr hattet ein rhythmisches Gerüst, an dem konntet ihr euch orientieren, ...

K: Wir konnten es eben lernen, dadurch. Das ist klar, aber die Klänge, die auf uns zukommen, die sind natürlich ganz andere. Oder zum Beispiel, dass wir uns in der – das hat man auch versucht, was auch sehr toll funktioniert, dass bei den ersten Proben in der vierten Situation habe ich überhaupt nichts – ich meine, ich habe zusammen mit den Mädels geübt, und habe mich auf diese Stimmen eingehört, und plötzlich hört man sie nicht mehr. Puff – weg. Dann höre ich je nachdem, wie der Sopran links hinter wenn ich da so rumstehe, und mich verkrampfe, und rechts wenn da sich einer nur ein bisschen zur Seite dreht, höre ich's nicht mehr, das ist echt irre. D.h. das ist mittlerweile habe ich Monitore, was ganz toll ist, und wo ich Claudia und die Gigi und die Kora höre, das ist natürlich super, dann habe ich da wenigstens vom Gerüst her, auch von Harmonischen Anhaltspunkte. Und dann plötzlich, das ist auch so ... toll, dann summt man seinen Ton, oder was auch immer man gerade tun muss, und in dem Moment, wo man denkt, wie ist es, wie hat sich das da draußen irgendwie getroffen alles, ist es schon wieder vorbei. Zack. Das war's. Das ist schon irre.

29.7

U: Ist das für euch ein Blindflug oder was ...

K: Ja, wir zählen wie die Hornochsen und ... ja, wenn man ja wie soll ich sagen wenn man tausendvierhundert Takte zählt, mitzählt, kann schon der eine oder andere mal verloren gehen, so ... (lacht) ... und das macht es natürlich ... für uns ist das wie ... ich habe das gesagt, also im positiven Sinne ist es wie action painting ... im negativen Sinne ist es einfach eine kolossale Überforderung wenn man permanent auf so vielen Ebenen gefordert ist, dass mans also am Schluss ist man einfach fertig. Man ist einfach müde.

Ja. Es macht auch irgendwie Spaß, sich der Herausforderung zu stellen. Das finde ich schon auch. Dass man auch ganz schnell reagiert, oder wenn wir szenisch was improvisieren, oder wenn sich da was anderes ergibt, das ist live Also liver geht's nicht. Das ist ganz klar. Das geht nicht. Aber das ist wirklich – wir sind da auf Messers Schneide immer.

Birgit: ... im Rückblick ...

K: Im Rückblick mit Sicherheit ... ich das ist so das ist eins von diesen Dingen, im meinen Leben, wo ich ganz genau weiß, im Rückblick. Und das witzige ist, oder das hat mich von Anfang an beschäftigt, wie ich vorher auch sagte, das ist im Grunde, ich guck das Notenbild an, und ich habe wirklich bei weitem schwerere Sachen in meinem Leben gemacht, Pintscher, Zender, auch der Rihm auf ne Art, der Rihm ist natürlich eine ganz andere Welt. Aber viel komplexere Sachen auch gemacht, wo es überhaupt das Notenbild zu entziffern schon eine Welt für sich war. Wo man einfach nur im – für den Sylvain ist das was ganz anderes – wie für uns. Für ihn ist das glaube ich also so was habe ich noch nicht gesehen. Wenn man diese Partitur sich anguckt. Und dann ist sie noch kaum zu erkennen, und so und das hilft ja alles nicht – aber für uns in diesem Klavierauszug, das ist eine ganz klare Sache. Und darin liegt nämlich – auch die die Schwierigkeit, dass es auf der einen Seite relativ klar und einfach ist, und dann mich wie ich vorhin schon sagte auf der anderen Seite so komplex, und das ist ganz schwer zusammenzuschieben. Das ist auf der einen Art eine Unterforderung fast und auf der anderen eine Überforderung. Und das ist – deswegen ist die Balance so schwer. Und ich glaube, das geht den Streichern genauso. Die halbe Stunde lang leere Saiten ab und zu leere Saiten mit Flageolets oder sonst irgendetwas machen ... das macht dich schier wahnsinnig, logischer Weise – weil sie eigentlich

unterfordert sind. Aber im Kontext ist es brutal schwer. Und ich meine daran daran liegt natürlich auch die Chance an diesem Abend, dass man genau darin die Herausforderung sieht und daraus versucht Musik zu machen. Und ich glaube, das ist auch das, was auch schon stattfindet logischer Weise. Aber es kostet Überwindung. Ja. Ich glaube, die Orchesterleute sind so und so anders wie wir. Die sind anders zu Kollektiv verdammt sozusagen, und dann ist das natürlich um so schwerer, weil man da kann man sich ja kaum leisten einfach, zu sagen, Mensch, das machen wir jetzt. Das ist doch toll. Oder so – das geht ja kaum. (lacht) Da sind wir natürlich, die Solisten, das ist für uns evident, dass wir so an eine Sache herangehen, genau mit dieser Offenheit und mit dieser Suche ... ja. Genau. Und heute suchen wir wieder. Ja ...

U: Danke ... Ok.

K: Gerne – sehr gerne ...

2014.02.26 17.00 Uhr Experimentalstudio

Experimentalstudio Erläuterungen

0.2

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

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

U: Also noch weiter weg

Michael Acker: Wo haben wir denn eine nette Stelle?

Joachim Haas: Hier zum Beispiel ...

A: Was ist das?

H: Das ist diese Klagemauerstelle mit Klavier – spielt

...

U: Ich laufe ...

J: Ich laufe auch ..

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

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

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

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

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

H: Vierte Situation ...

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

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

H: Ja, eingekreist ...

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

4.2

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

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

4.7

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

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

J: Du bist im Bild ...

U: Gut ...

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

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

9.7

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

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

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

11.1

U: (Mein Telefon klingelt) Entschuldigung.

A: Können wir weiter machen ...

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

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

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

12.7

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

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

13.2

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

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

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

14.8

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

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

15.5

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

H: Da hast du mehr gehört als ich.

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

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

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

16.0

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

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

17.5

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

U: Nein, du störst nur ganz wenig.

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

kompositorischen Fortgangs. Ich kann das ganz schlecht ...

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

18.7

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

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

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

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

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

Beispiel:

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

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

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

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

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

(Klavier mit Nachhall ...)

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

H: Der jetzt normaler Weise mit dem Hammer gespielt.

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

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

A: So, jetzt noch mal bitte.

(Klavier ...)

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

A: Einmal brauchen wir es jetzt nochmal ...

(Klavier – mit gefaltetem Nachklang)

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

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

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

X: Ich muss mal kurz ...

(Klavier mit rollendem Nachhall)

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

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

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

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

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

A: Also das System reagiert jedes Mal anders.

Abhängig davon, was man hineingibt.

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

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

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

U: Dankeschön.

2014.02.26 18.00 Uhr Hauptprobe

2014.02.26 18.00 Uhr Hauptprobe

17.53.00 Schöne Atmo bei der Inspizientin ...

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

17.54.35

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

17.56.20

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

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

Jossi: Der verehrte Komponist ...

Cambreling (kommt herein): Ok, Jossi ..

17.56.55

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

18.01.30

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

18.03.58

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

18.05.30

Auftritt der Beamtinnen und Stewardessen von Backstage gefilmt.

Gleichzeitig Auftritt des Chores halbtotale P200

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

18.07.12

Dunkel ..

18.09.08

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

P200 schwenkt halbnah den Chor von vorn ab ...

18.10.04

Elektronischer Klang ...

F55 einfach nur Rumgehampel (sucht ein Bild findet keins)

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

Reuchlin umgeben von strahlenden lächelnden Sängern ...

„Im Innersten“ ...

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

18.14.20

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

18.15.06

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

18.15.20

R: Wie bitte – dann geht er mitten durch die Schlange

...

18.16.22

R. am Schalterhäuschen (die ganze Zeit HN)

R. zurück in die Schlange ...

Ihr aber, für wen haltet ihr mich ... (an den Chor gerichtet) ...

Ich aber habe vor bald 10 Jahren das Herz eines anderen erhalten

(man sieht darauf in der HN das Zucken der Sänger ... auch in der Totalen über den Köpfen samt Johannes von F55.

18.19.30

Schön das „Warum weinst du?“ vom Chor gesprochen in den verwirrten Reuchlin. R. antwortet: „Wen sucht ihr?“

Metaphysisches Abenteuer ... beides .. das eine im anderen.

Chor: Wohin gehst du ...

18.21.20

Die laute Stelle des ersten Teil ..

Chor bewegt sich nach links ...

P200 zieht auf in dem Augenblick da R. aus der Menge hervorkommt. Man sieht ihn aber auch in der F55.

18.22.45

War es mein eigenes Herz ... P Total ... F HAT

18.23.37

Beim Auftritt der Beamtinnen P200 näher.

18.25.50

Hochfahrt der Bühne ...

F55 Auftritt der Beamtinnen von hinten ...

Beginn 2. Szene

Selbst jene – von denen es keinerlei Spur gibt – sie sind da.

(P200 hat nur Michael im Bild – und bleibt dort.

18.28.22

F55 in passabler Nähe von Backstage rechts (bleibt dann wahrscheinlich dort)

Wer ist der nächste?

F55 ändert Position (18.29.00)

P200 bleibt nur bei Michael

18.30.20

Wie bitte von Michael ...

P200 geht auf Halbtot

F55 hat wohl endlich eine Position gefunden von der Seite

Endgültig bei:

Ihr Name – Reuchlin – ein Schwabe – Grüßgott ...

18.30.26

Dann geht die P200 wieder auf Michael.

18.31.35

P200 HAT

Stempelaktion in F55 gut zu sehen

18.32.00

P200 auf Maria

18.35.00

P200 auf Maria und Reuchlin

Wer ungeschickt ist zu hören ist ungeschickt zu glauben

18.37.00

Jedes Lebendige ist kein Einzelnes ... leider zu spät ...
Satz beginnt im Schwenk der P200

18.37.30

Klagemauer File P200 auf Maria und Reuchlin –
Maria ergreift das Buch von Reuchlin ... HAT

Maria übergibt Michael das Buch – Kamera bleibt auf
Maria.

18.41.20

Beginn der stampfenden Passage mit Arie von
MariaP200 auf Maria und Reuchlin HAT
Dann Schwenk zu Michael

18.46.00

Es gibt einen Töpfer P200 in 3er Michael, Maria und
Reuchlin ...
Um die Tauglichkeit seiner Gefäße zu prüfen klopft er
auf sie ... (nur Reuchlin)

18.47.10

Dem Namen nach sind sie tot ... aufzoom auf Michael
im Zoom

18.48.20

Aus einem grundlosen Grund, der in ihnen selbst
begründet liegt ...
Bühnentotale ...

18.49.2

4

Nur Reuchlin: Er ist der Ursprung jeder Stimme ...
und der Mund des verschwiegenen Schweigens.

18.49.45

Die besonders schönen und kostbaren Gefäße, die schlägt der Töpfer besonders hart an. ... (immer nur Reuchlin)

Dann dreier mit den Beamtinnen beim Shalom warum weint ihr ...

Beim gemeinsamen Kleben wieder Reuchlin allein ...

Als Maria sich auf ihn stürzt wieder etwas weiter ...

(Mikrophonknackser)

In der letzten Phase Halbtotal auf die Bühne ... alle 5 Darsteller.

Buchübergabe – Kamera bleibt auf Buch nah ...

Abgang Beamten ...

18.57.30

Hätten sie Lust mit mir Essen zu gehen ... HAT

Ende des 2. Bildes ...

Getuschel in der Hinterbühne ... sehr dunkel ... Chor hat sich versammelt.

Abgang Reuchlin und Maria ...

Windgeräusch ...

18.59.30

Öffnen der Bühne und des Restaurants ...

Auftritt der Solisten ...

19.00.20

P200 auf das Servicepersonal ...

19.01.20

Ich erzähle dir eine wunderbare Geschichte ...

Aufzieher auf Halbtotal – Servicepersonal – Reuchlin – Maria

Es war einmal ein Mann – Zoom auf Reuchlin.

F55 versucht eine Position zu finden ...

P200 wieder in Halbtal ...

Wie heißt du 19.03.30 – Zweier Reuchlin Maria

19.05.10

Gruppe von Instrumentaltouristen mit Servicepersonal
im Hintergrund

(auf: „das kenne ich schon ... servierte man ihm
königliches Gebäck“)

19.06.40

Musizierende Instrumentaltouristen

P200 weiter HAT ...

Bei den Herzattackenakkorden nah auf Reuchlin

19.07.40

19.10.08

Reuchlins Tod nah ..

19.10.30

Es folgt wie wir wissen die Sternarie – von dem mir so
genannten Michael ... den habe ich zuerst total ...
auch als er das Kissen unter den Kopf von Reuchlin
legt. Und bleibe dann auf Michael ... auch wenn er trio
singt mit den beiden Beamtinnen ...

19.13.46

Hier öffne ich wieder zur Totalen Oder fast
Totalen - ...

19.14.50

Verzweifelter Versuch von F55 die Bläsergruppe in ein Bild zu bekommen von oben herab ... und sie haben auch noch einen Rauscheinsatz ...

19.15.36

Zoom auf Maria, die ihren Odem auf die Leich von Reuchlin haucht. Wobei man im Hintergrund sieht, dass das die Bläser auch tun – und die Beamtinnen ... Das Bild der f55 ist leider nicht wirklich prickelnd.

19.16.07

Schön zu hörende Krichenglockenfaltungen auf die Klavierschläge ... während Maria aufsteht ... was man vielleicht nehmen könnte, wäre, dass die Musiker die Bühne verlassen im Entenmarsch ... gleichzeitig ist schön der Moment, da Michaels Trauergesang anfängt, der von der Trompete begleitet ist ... (und die F55 bringt nicht mal ein schönes Bild vom Trompeter zustande! – ärgerlich! – auch wenns nicht seitlich von der Regie konzipiert ist ... ich verstehe es nicht ...)

19.18.55

Beginn von Maria's Arie. Fokussierung auf sie ...

19.20.30 ca. Der Satz von Michael über die Engel, die im Gewand der Welt erscheinen ... hier gehe ich in die Totale ...

19.22.10

Abgang des Trompeter, des Michael-Trompeters mit seine Faltungen – und Maria's Soloarie ... mit geschlossenem Mund.

19.23.25

Geräusch einer Entriegelung ... dann Umbau zum 4ten Bild ... ich gehe in die Totale – F55 sucht und sucht und sucht ...

Erstes Bild der P200 sind zwei Schwestern und ein Armenier aus den Vokalsolisten ... Schwenk über die Vokalsolisten auf der Vorderbühne ... ganz langsam

...

19.28.21

Das ist das erste gedankenlose Herumgezoome in dieser Hauptprobe – obwohl ich es auch hätte langsam machen können ...

19.37.00

Engel erscheinen den Menschen auf unterschiedliche Weise – abhängig von der Natur und der Person – ausnahmsweise mal ein Bild der F55, das man verwenden kann.

19.39.55

Seitwärtsschwenk wieder von den Vokalsolisten ... die vor allem damit beschäftigt sind, ihre Stimmgabeln zu nutzen ... trotz Sampler.

19.40.53

Seitwärtsschwenk andere Richtung ... ich bleibe die ganze Zeit da unten ... hin und her ... bis zum Ende bleibe ich bei den Vokalsolisten ...

2014.02.27 14.00 Uhr Anna Viebrock

Anna Viebrock

V: Wäre ja noch schöner ...

U: Frau Viebrock, ich hatte alle Gespräche die ich geführt habe mit den wesentlichen Beteiligten dieser Produktion, also jeder ist wesentlich, ich habe immer gefragt, worum geht's. Wenn Sie eine Freundin oder einen Bekannten einladen zu dieser Produktion, und der sagt: Ich muss jetzt in einer Minute in meinen Flieger einsteigen, sag mir kurz, worum geht's. Was würden sie dem sagen ...

0.9

V: Es geht um die um den Versuch ins Heilige Land zu gelangen, und damit einen Traum zu verwirklichen, eigentlich Jesus zu erfahren. Und das gelingt dieser Person nicht, dem Johannes Reuchlin, weil er nicht reingelassen wird und stirbt – und diese und die vierte Szene, da erfährt man dann, wie es ihm ergeht, nachdem er gestorben. Ich kann das nicht gut beschreiben, weil ich sozusagen die metaphysische Ebene, die ja über die Musik eigentlich sich entsteht, die kannte ich ja nicht. Ich gehöre ja zu denen, die ganz am Anfang schon was entscheiden müssen, und das ist ja das, was man sieht, und nicht das, was man hört, drum fühle ich mich da der praktischen Seite verbunden. Also in dem Fall ganz besonders. Muss ich sagen. Ganz schlecht beschrieben! (lacht)

2.1

U: Für mich ist das wunderbar, was sie jetzt gerade gesagt haben, das ist sozusagen die pragmatische Ebene, auf die wenige gekommen sind. Die meisten antworten dann gleich mit metaphorisch oder interpretatorisch – aber zu welchem Zeitpunkt haben sie denn ihr Bühnenbild gemacht und welche Informationen haben sie da bekommen.

(Lichtkorrektur)

2.8

V: Ich weiß wieder nicht, wann das genau war, aber man muss ja als Bühnenbildner ungefähr ein Jahr vorher, ist ja die Bauprobe, damit dann auch die Pläne gezeichnet werden können und man genug Zeit hat für die Planung und das Bauen. Und zu dem Zeitpunkt gab es halt das Libretto, aber Libretto wirklich nur den Text. Und da hat sich auch noch einiges geändert. Und ich habe mich einfach geklammert an diese vier Situationen, die da beschrieben werden. Und habe dann im Grunde einfach mir überlegt, dass es ... die vier Situationen eigentlich ganz schön wäre, dass man die auch vier verschiedene – also eine Verwandlung haben kann für diese vier Situationen, weil nämlich die zweite ja im Verhörraum spielt. Das heißt ja, es spielt an dem Flughafen in Tel Aviv – und Ben Gurion – und es gibt aber eine Situation, die eben im Verhörraum ist, und dann habe ich eben ganz habe ich mir bin ich auf die Idee gekommen, dass man diese Podien fährt, und dass man sozusagen im zweiten Bild, wo das Verhör ist, dass man dann sozusagen, dass das dann unter dem Flughafen so wie es die andere Zeit gibt, oder die andere eigentlich wie auch in Kirchen, die andere was wie eine Katakombe. Also ich habe versucht den Verhörraum jetzt nicht in einen modernen Verhörraum zu machen, sondern habe versucht, irgendetwas, was drunter liegt, also wie eben eine Katakombe auch da zu bauen. Und dadurch ist dann die Situation auch entstanden, dass man eben Podien benutzt, und fahren kann und wir verschiedene – dass der Raum dann verschiedene Proportionen hat, dieser Flughafen, so dass sich dann auch die Wand öffnet für die Cafeteria – das war aber alles ziemlich pragmatisch an Hand dieser doch ziemlich kurzen Texte, die die man in den Situationen, in den vier Situationen nachlesen konnte.

4.8

U: Der Verhörraum hat ja auch ein bisschen Anspielungen auf die Grabeskirche. Und wir haben uns ein bisschen auch gefragt: Soll der nun Verhörraum oder Grabeskirche, für diejenigen, die die kleinen Requisiten, die da drin sind, die Leitern, zu lesen verstehen.

V: Ja, ich meine es ist ja so. Ich war ja leider nicht dabei, und habe mich sozusagen an die Photos geklammert, die man mir gegeben hat von der Reise. Und fand dann – im Grunde gibt es dann auch immer so Anspielungen, also mit den Leitern, das hatten wir schon in den allerersten Stücken. Es gibt immer so bestimmte Dinge, die man aus irgendwie auch verschiedenen Gründen, die so – Himmelsleitern – oder die man irgendwie auch anders deuten kann, aber es ist schon, die Elemente, der Boden, den man natürlich kaum sieht, aber auch die Quader und diese Struktur, ist aus der Grabeskirche. Ich habe aber gedacht, das könnte auch einfach eine man kann – man kann ja irgendeinen Raum ne Abstellkammer, ein Stauraum unter irgendwie unter dem Flughafen als Verhörraum benutzen. Eigentlich sind wir nämlich erst im Laufe der Zeit drauf gekommen, auch für die Kostüme, dass die sechs Vokalensembles, dass das diese sechs Religionsgemeinschaften sind, die da wohnen. Was ich erst überhaupt nicht wusste. Also dass es diese sechs Religionsgemeinschaften gibt, die in der Grabeskirche wohnen, und dann sind wir eigentlich auch erst im Laufe der Zeit darauf gekommen, dass eigentlich alle Einreisenden vielleicht auch Pilger sind, genau wie Johannes Reuchlin. Das war mir im Anfang überhaupt nicht klar. Ich dachte, es ist einfach eine Ansammlung von Menschen, die da auch rein möchte, und dass sich das sozusagen über diese Vokalensembles – das sind dann so ich weiß nicht so Zufälle oder passiert dann so – und so geht's halt irgendwie. Glücklicher Weise, dass man plötzlich

irgendwie neue Verknüpfungen findet, die einem das Ganze noch sinnvoller machen.

6.8

U: Das war jetzt nicht die Überlegung, ich baue jetzt nicht die Grabeskirche nach, weil das würde kitschig, das wäre könnte kitschig werden ... sondern mache es ein bisschen offener, als ...

V: Das ist auch – das wäre auch falsch zu sagen, das ist schon der Flughafen. Also es ist erst mal vordergründig der Flughafen, und das gibt vielleicht unterirdisch also wie halt überhaupt das, das was unten drunter liegt, gibt es eben noch Elemente der Grabeskirche, die sozusagen das Bild dann komplettieren, also dass es nicht nur ein heutiger Flughafen sind, die ja doch alle sehr ähnlich sind, sondern dass der vielleicht auch eine Katakomben hat, und das sind dann Elemente der Grabeskirche. Also ich find's ja auch nur interessant, wenn man nicht nur Räume nachbaut, sondern die irgendwie auch was kombiniert, was wodurch dann was Neues entsteht.

7.7

U: Bei den Kostümen, vor allen Dingen bei Reuchlin, haben sie sich auch an etwas orientiert. Warum trägt gerade so einen Anzug aus den fünfziger Jahren, würde ich jetzt mal datieren.

V: Ne, also es ist so, dass es ich mein das darf man eigentlich gar nicht unbedingt erzählen, weil es keine richtige logische Erklärung gibt, aber als die Kostüme machte, habe ich den Film gesehen, den neuen von Claude Lanzmann, Le dernier des injustes – der um diesen Benjamin Murmelstein geht, das ist der letzte – der hat elf Stunden Material gefilmt – und den Film hat er jetzt erst neu geschnitten, also zu einer normalen Länge oder drei Stunden Länge – das ist der das war der letzte Judenälteste von Theresienstadt, den Lanzmann in den 70er Jahren interviewt hat. Und ich fand das so eine unglaublich interessante

Persönlichkeit, und das war so interessant, der hat den in Rom gefilmt und der hatte ein unheimlich dickes Wolljacket an, und eine Strickweste und so ... und passte und war plötzlich wie jemand, der falsch angezogen ist. Und irgendwie die Farben sind eigentlich aus den 70ern, also wenn man diese Hosenfarbe ist – das ist ja auch kein Anzug, sondern das ist eine Strickweste, und ich wollte einfach, dass der irgendwie falsch, möglichst wenig da rein passt – und eigentlich aus der ein bisschen auch aus einer anderen Zeit kommt, also die Brille ist eher noch fast 30er und der Haarschnitt, dass man einfach sagt, also ich hätte es jetzt zu phantastisch gefunden, wenn man jetzt den Johannes Reuchlin aus dem ich weiß gar nicht aus welchem Jahrhundert – aus dem Mittelalter da plötzlich auf den Flughafen verfrachtet.

Andererseits ist es ja Reuchlin und aber auch Jean Luc Nancy, der das die Geschichte mit dem Eindringlich mit dem zweiten Herzen geschrieben hat. Also es ist ja auch eine Kollage an Figuren.

9.8

U: Ja, Patrick Hahn sagte, das ganze Drehbuch ist eine Kollage. Die Identität, von der die Rede ist, es handelte sich immer um kollagierte Identitäten ... der Flughafen selber hat etwas Kathedralenhaftes finde ich. Mir fällt immer so als – ich habe mich mal mich mit Gothik interessiert. Da wurde dann gesagt, die gothischen Kathedralen seien Jenseitsmaschine, also in dem Sinne, dass man sich in einem Raumschiff, metaphorisch in einem Raumschiff befindet, das ins Jenseits abhebt. Hatten sie solche Gedanken ...

V: Ich glaube ehrlich gesagt, dass es einem so passiert mit der Musik zusammen und wenn man drauf schaut, was drin passiert. Eigentlich ist es ja ein kleiner Flughafen, ehrlich gesagt, es ist ja ein Ausschnitt. Ich habe immer gedacht, das ist eigentlich viel zu klein für einen Flughafen. Weil ich meine die 70 Leute Chor

passen ja gerade mal so drauf in dem ersten Bild. Das hat natürlich auch mit diesen Podien, die nur so und so groß sind. Und insofern ist es so eine Art Ausschnitt, und auch das ist eine Kollage, also es gibt so Elemente, die habe ich von Playtime von Tati, dann gibt es diese Decke, die ist aus – die habe ich auch auf einem der Photos entdeckt, das ist eigentlich eine Hotel eine Hoteldecke, also das ist auch aus mehreren Dingen kombiniert. Und ich glaube eigentlich dass sozusagen die ganzen realistischen Details weggelassen wurden, was einem sonst so in einem Flughafen zum Flughafen macht, außer diese Schilder mit den foreign passports, die aber auch so nicht ins Gewicht fallen. Dadurch hat das so etwas Abstraktes – und ich glaube, dass dadurch wird das so ein bisschen seltsam neutral und so ein bisschen – ja da herrscht so eine seltsame Ruhe, was eigentlich ein Widerspruch ist auch zu einem normalen Flughafen. Weil er ist ja auch irgendwie abgeschlossen, dadurch, dass es diese Eingangstür gibt. Und man auch nicht genau sieht, wie es weitergeht. Also es hätte trotzdem nicht ein Durchgangsort, was Flughäfen sonst eigentlich sind.

12.1

U: Reuchlin stirbt ja – und er steht wieder auf. Ein bisschen wie Jesus. Also der ist ja auch Jesus. Mal eine ganz blöde Frage, ist das jemals Thema gewesen – warum haben die Engel keine Flügel ...

V: (Lacht) Ja, also ich mein, ich war ja total froh, dass auch noch dass es im Text ja vorkommt, dass die Engel sich heute, wenn sie sich auf die Welt begeben, sich nicht zeigen dürfen in ihrer wahren Gestalt, und kann man als Kostümbildner ja nur froh sein, weil ich mein – warum sollen die Engel – warum haben die Flügel. Also auf Bildern haben sie Flügel, aber also ich muss sagen, ich habe mich daran schon total übersehen, auch in anderen Stücken, wie dann Flügel verwendet werden – und fände es total albern hier,

muss ich sagen, und ich finde, natürlich war das dann die Frage, was machen wir aus Matthias Klink, wenn er dann der Erzengel wird, und dann fand ich natürlich diese Lösung, dass dieser Bogen, diese Objekt, dadurch, wie der am Anfang schon verwendet wird, das ist ja dann plötzlich, dann ist der Chor ja wie so eine fast wie so ein großes menschliches Objekt – oder so eine Masse oder so – da kann man echt froh sein, finde ich, wenn so ein Requisit plötzlich diese Bedeutung bekommt, und auch funktioniert. Und ich finde in so einem poetischen Sinn, dass man es eigentlich irgendwie nicht genau sagen kann, aber es vergrößert natürlich extrem auch die Bewegung. Und ich finde, wenn er da steht, hat er was von so einer Michelangelo-Figur. So – also ich total froh, dass man nicht gesagt hat, der muss jetzt Flügel haben. So – hätte ich auch ziemlich albern gefunden.

13.9

U: Wäre nach meinem Geschmack gewesen, aber ich finde, diese Bögen sind auch nicht unproblematisch, sage ich mal. Für mein Gefühl sind sie es nicht, ich meine die Bögen des Chores. Mark Andre verbindet damit Reuchlin, er sagt, er war ein Bogen zwischen dem Juden- und dem Christentum. Aber wer versteht das?

14.2

V: Ja, ich meine es ist halt so, dass aber das finde ich ist ja die Schwierigkeit bei solchen Musiktheaterproduktionen, wo dann plötzlich bestimmte entweder Musiker wie mit dem Silberpapier auch, also da fragt man sich auch, ob das jetzt wie kann man das einbringen in die Handlung. Das ist jetzt klassischer Weise einen Sinn macht. Ich hatte zum Beispiel auch Angst vor den Windrädchen, weil ich dachte ja, Windrädchen ist so ein Kinderobjekt. Und aber ich finde, wenn sie dann dieses Geräusch machen, zum Beispiel, was sich dann durch den Raum fortsetzt,

dann ist das wirklich wie der letzte Seufzer, der den Raum verlässt. Oder so ... ich finde ... ja, es hat dann eher vielleicht natürlich etwas Installatives, oder so. Aber ich finde das ganz interessant, die Leute werden sich darüber sehr unterhalten, was sind die Bögen. Und das ist halt, das ist wie eine Bilderfindung. Aber es ist halt immerhin eine Bilderfindung finde ich ganz schön, die also ja man kann natürlich das absurd finden, das ist klar, aber es wird ja überall Musik gemacht, und man kann sich auch lange darüber streiten, was die sind, aber mir gefällt das ja eigentlich, wenn wie gesagt neue Bilder entstehen und jetzt nicht die Masse – ich meine die Masse dann irgendwie noch extremer verkleidet sind, oder die dann auch Flügel haben (lacht) oder so etwas. Also ich finde dadurch, dass es ja so viele Elemente gibt, die ganz heutig sind, wie der Flughafen und die Durchsagen und da finde ich muss man auch vielleicht muss es dann auch immer wieder neue Bilderfindungen geben. Und das war jetzt ja gar nicht uns freigestellt die zu erfinden, das ist ja ein Musikinstrument.

16.1

U: Jaja klar.

V: Aber ich find zum Beispiel auch, jetzt auch fürs Szenische, wenn zum Beispiel die Instrumentaltouristen auf die Bühne kommen, und ich hab mir damit immer beruhigt, dass ich gesagt habe, ja es gibt so einen schönen Godardfilm, wo weiß nicht mehr wie der heißt, wo einer stirbt und dann schwenkt die Kamera rüber, und dann sieht man das ganz Symphonieorchester da stehen, die diese Todesmusik spielen, und so habe ich mir das dann gedeutet, dass das Sinn macht, dass die da oben sitzen. Weil eigentlich war das die Cafeteria und wir mussten die Tische rauslassen, weil die Notenpulte brauchten. Also es ist ja immer die Frage, wie weit man dann das wie weit dann sozusagen die musikalischen

Anforderungen, wie weit man die überhaupt szenisch einbauen kann, wie weit es dann eine Orchesteraufstellung wird oder wie weit das dann szenisch irgendwie reinpasst.

17.1

U: Sie hören ja jetzt die Musik auch zum ersten Mal – gestern nehme ich an, waren sie in der ersten Orchesterprobe. Können sie damit etwas anfangen. Wäre das Bühnenbild ein anderes geworden, wenn sie die Musik schon vorher gehört hätten.

V: Das weiß ich nicht. Also ich mein ich kann mir dann nee – weil ich wahrscheinlich eher irgendwie immer das Gefühl habe, ich also – ich weiß nicht also mich hätte dann – mich hätten andere Fragen dann noch umgetrieben. Vielleicht tatsächlich. Aber ich hab mich sozusagen als diejenige die das Ganze baut oder bauen muss, habe ich mich an die konkreten Dinge geklammert. Und ich finde eigentlich auch den ich finde auch innerhalb von so konkreten Dingen Magie entstehen zu lassen finde ich also ich für das was ich mache oder wie Theater mache mit meinen Regisseuren, das einzig Mögliche als jetzt sozusagen eine ganz aus diesem Realen abgehobene Situation – das könnte ich gar nicht.

18.4

U: Also keine Kirchenbauten ...

V: Ja doch – Kirchen haben mich auch schon – Kirchenbeichtstühle habe ich schon alle möglichen – oder ich finde überhaupt dann so ich find solche bestimmten Anordnungen doch ich habe schon mal ein Stück gemacht 10 Gebote da haben wir eine Kirche gebaut. Und so ... das ich finde es aber eigentlich gerade gut, dass es so diese Ebene hat, auf der das andere dann abhebt, aber wie gesagt, ich hörs jetzt zum ersten Mal, ich versuchs natürlich irgendwie wie soll man sagen man hat ja – ich bin dann immer am Gucken nach Masken und guck welche was noch nicht

stimmt oder so – man ist leider als optischer Mensch dann so damit beschäftigt mit den ganzen Elemente, die man da verantwortet, dass man vermutlich erst wenns fertig ist, richtig in Ruhe das sich anhört. Und dann kann schon sein, dass man sich sagt, natürlich ich vermute, die das zum zweiten Mal machen, werden ganz was anderes machen. Wenn man von der Musik ausgeht. Ich plädiere ja eigentlich eher dafür immer, dass man nicht nur den Text das Opernlibretto – ich meine, man hört ja auch die Musik, die hat einen großen Einfluss, wenn man Oper macht. Auch wenn man es nicht ganz rational sich erklären kann. Das wäre vermutlich schon anders geworden, aber wie, das weiß ich jetzt auch nicht.

19.8

U: Wahrscheinlich wäre irgendwo ein Gärtner aufgetaucht. Nein, weil Mark immer auf diese Maria Magdalena trifft Jesus in der Verkleidung eines Gärtners – das ist eigentlich eine Steilvorlage für einen Bühnenbildner. Warum tritt Jesus als Gärtner auf.

V: Ja, aber dann im Flughafen hätte ich es wieder ein bisschen albern gefunden, einen Gärtner.

U: Ein Öko ... ja danke ... danke schön ...

V: Ja ich mein es gibt wahnsinnig viel Situationen, die wahrscheinlich überhaupt nicht kenne, oder erst im Lauf der Zeit gelesen hab oder so ... Das schafft man jetzt noch nicht, darüber nachzudenken, wie man es anders hätte machen können, kann man gar nicht, weil es so sehr sein eigenes ist ...

2014.02.27 15.00 Uhr Johannes Knecht

Gespräch mit Johannes Knecht

K: Die Kamera ist nicht gelaufen. Jaja, das kenne ich auch vom Tonstudioaufnahmen. Das war es jetzt gewesen, dann so weg vom Mikrofon, ja, so tut mir so leid, könnt ihr es noch mal machen, ich habe gerade nicht mitgeschnitten.

JC: Uli, du musst ein kleines Stück zurück. Aufstehen ... Achtung. Jetzt.

U: Ich stehe auf der Leitung ... ja, ja ich soll gegrillt werden.

1.0

Das Schöne ist, dass ich jedes Interview genau gleich anfange. Und ich mir über diesen Punkt keine Gedanken mehr machen muss und nicht schwitzend durch die Stuttgarter Weinberge laufe, um tollkühne Fragen auszudenken. Stell dir vor ein Freund von dir ist am Flughafen, du hast ihm am Telefon, und er sagt, ich muss in einer Minute ins Flugzeug steigen, warum soll ich unbedingt zu dieser Premiere kommen. Um was geht's?

1.5

K: Das ist ja die Situation, die kennt man ja sogar, weil ja viele Leute das fragen. Die sich interessieren, die einen dann fragen, sag mal, um was geht's eigentlich in diesem Stück. Ich meine, Mark Andre sagt es ja ganz ganz kurz, in einem Wort. Sagt er, es geht um das Verschwinden in der Oper. Und tatsächlich gibt es ja auch eine äußere Handlung, die man relativ schnell auch beschreiben kann. Es gibt diesen Johannes Reuchlin, diesen humanistischen Gelehrten aus dem 16ten Jahrhundert, der als Zeitreisender wieder in unserer Zeit erscheint. Und auf dem Flughafen Ben Gurion nach Israel einreisen möchte. Dort auffällig wird und von Beamten quasi verhört wird und im Laufe des Verhörs lernt er eine Frau kennen, Maria,

und verabredet sich mit ihr zum Essen. Und im Verlauf erleidet er ein Herzinfarkt und stirbt. Das ist bis zur dritten Situation die Geschichte. Und in der vierten Situation findet dieses Verschwinden statt. Oder er ist immer noch, aber man weiß nicht mehr, ist er jetzt auferstanden, oder als was ist er eigentlich da – und das ist das Spannende da dran – und letztendlich geht's um diese ganz banalen Fragen von wo kommen wir her, wer sind wir, wo gehen wir hin, also die Fragen, die jeder schon mal irgendwie quasi mal gelesen oder gehört hat, die er schon – in der Boulevardpresse kann man es ja immer wieder lesen, solche Fragen, aber mit einer ganz existentiellen Ernsthaftigkeit versucht Mark Andre sich mit der Frage zu beschäftigen. Da geht es um unsere Transzendenz in dem Stück, kann man sagen. Also musst du unbedingt da reingehen.

3.4

U: Eine Chorsängerin, ich habe so kleine Interviews gemacht, als wir hinter der Bühne gedreht haben, wir haben unsere Kamera wie ein Gewehr auf die Leute gerichtet, und was geht's – da hat eine Chorsängerin erzählt, ja für sie ist es Jesus, also der Messias wird im Bauch eines Flugzeuges geboren, und in unsere Gegenwart ausgespuckt, eben am Flughafen. Und dann geht es in der Geschichte darum, was würde unsere Gegenwart, wir heute machen, wenn Jesus wieder auf die Welt käme. Wir würden ihn gar nicht hinein lassen, weil er keinen gültigen Personalausweis dabei hätte.

K: Genau ...

U: Das bringt mich einfach auf die Frage. Ihr habt ein Jahr geprobt, ... irgendwie würde ich bitten, da etwas zu formulieren, ein Jahr geprobt – und stellt ihr auch, wenn ihr mit so einer Probenarbeit anfangt, auch die Frage, Worum geht's? Bevor ihr anfangt ...

K: Ja, also in der Tat, wir haben quasi vor einem Jahr, konkret im Januar 13 haben wir begonnen uns mit der

Partie zu beschäftigen. Und zunächst, das Stück war ja noch im Entstehen, das war letztendlich auch die Bitte auch an Mark Andre, da man immer natürlich davon ausgeht, oder es dass man Oper macht, und man möchte gerne dass die Partie auch auswendig lernen also inwendig beherrschen sozusagen. Und dafür ist natürlich für ein Ensemble gerade wie ein Chor ganz wichtig frühzeitig das Material zu haben. Und wir waren zunächst mal, kann man sagen, wirklich basserstaunt, was da jetzt auf uns zu gekommen ist. Das waren Dinge, die hier ganz exzeptionell waren. Mit so was haben wir noch nie uns befasst. Und Also für mich war das von Anfang an gleich wichtig zu wissen, was machen wir da, weil das ja immer auch als Dirigent ist es immer wichtig auch erklärend dem beizustehen, dann dem Ensemble, weil die waren natürlich sehr skeptisch am Anfang. Man hat ja ganz viel mit Flüstern zu tun, und mit sssss und mit chchchcch und huhhhh verschiedene Farben von stimmlosen Konsonanten, als ganz merkwürdige Dinge, erst mal für einen Opernchorsänger. Und da war es für mich im Grunde relativ wichtig auch, schon gleich eine Idee davon zu haben, ja, was ist da eigentlich der Untergrund. Natürlich hat sich das im Laufe dieser Arbeit konkretisiert. Schon was ja auch schon im Klavierauszug steht, und was wir früh wussten, ist, die Funktion von Engeln, also dass der Chor im ersten Bild eine Art Schutzengel oder Trostengel ne eine Gruppe von Engeln bildet, die auch mit Bögen ausgestattet sind, also auch ganz ein sehr merkwürdiges Utensil erst mal, als dass man musste auch erst mal so eine Streichtechnik erlernen, also diese zwei Seiten von ja einfach mal technischer Realisierung, was muss man da eigentlich machen, wie geht das – und das zu erlernen und die Frage, und die Frage: Warum machen wir das, oder mit welchem Sinn, mit welcher Sinnhaftigkeit ist das verbunden.

Das war für mich von Anfang an eigentlich ganz wichtig. Und ich habe versucht, das so immer mehr auch selber zu verstehen ... und dann auch zu vermitteln. Dass der Chor da auch natürlich eine größere Motivation auch findet, die Dinge umzusetzen.
7.5

U: Das ist ja auch wichtig, was singen die da, gerade im ersten Akt, in der ersten Situation, sind es ja nicht nur irgendwelche Laute, sondern es auf mehrere Minuten gestreckte Worte. Und die sind auch nicht irgendwie gesungen, also ich versuche dir jetzt die Stichworte zu liefern, für eine Antwort auf eine Frage, die du dir vielleicht selbst zusammenbasteln kannst. Oder gar keine Frage, sondern ich würde dich bitten, darüber zu sprechen, was die da singen – obwohl das Publikum keine Chance, das mitzubekommen, das ist sozusagen latent da. Was ist die Funktion dieser Latenz? Das ist ja auch nicht nur irgendwie so ein Hauchen, da hätte man auch Wind aufnehmen können, sondern es ist aufwendigst strukturiert. Das sind Kanons, als hätte sich Mark Andre an der H-moll-Messe orientiert.

K: Das ist ein Super-Stichwort. Für mich ist die Musik hat mich von Anfang an irgendwie ganz stark an Bach erinnert. An Johann Sebastian Bach, für den auch diese Transzendenz des Menschen natürlich ganz zentral in seinem Werk zu finden ist, und das natürlich über eine Musik die unglaublich konstruiert und berechnet teilweise auch ist. Und mit ganz viel symbolischen Beziehungen auf außermusikalische Dinge, auf Dinge aus der Heiligen Schrift, und dass da ist so eine Parallelität irgendwo, die ich immer mehr entdecke, jetzt, wenn ich mich mit Mark Andre beschäftige. Und auch das ist eigentlich das Faszinierende dieser textliche Bezug, natürlich dass der Chor da relativ viel auch reine geräuschhafte Stellen, aber sehr viel hat genau mit Text zu tun. Zum Beispiel im ersten Akt

haben in der ersten Situation heißt es ja hier haben wir das Wort Ewig, das wahnsinnig gestreckt ist. Also in so eine Zeitlupensituation eine Ewigkeitssituation gebracht – und es ist sehr schwierig, dazu muss der Chor noch mit Bögen streichen. Also die Realisierbarkeit dieser Worte oder die Verständlichkeit, die wird so erschwert, und es ist vielleicht möglich, dass man das hören kann, aber es ist wirklich sehr sehr schwierig, aber es ist immer präsent, es ist immer da. Und es ist auf dieser, ich habe mit Mark mal darüber gesprochen, er hat gesagt – er ist ja ein Mensch, der sehr stark an die Präsenz des Heiligen Geistes glaubt. Und dass diese dass das quasi für die Präsenz des Heiligen Geistes steht dieses Flüstern, was aus dem auch aus dem Dornbusch, aus dem brennenden Dornbusch kommt, das gibt auch diese Feuergeräusche, also Klick-Geräusche, die er aufgenommen hat, Knacken von Dingen im Feuer, und die er dann über ja mathematische Berechnungen in sein Werk dann auch einfließen lässt. Die vierte Situation fängt zum Beispiel sofort an mit so einem Knack, das aus einem Feuer entsteht. Und oder aus dem Feuer abgeleitet ist, und das steht auch für die Präsenz des Heiligen Geistes. Und das ist ganz spannend. Also auch alle Fragmente, kleine Partikel letztendlich sind immer irgendwo aus ganz symbolhaften Worten abgeleitet. Wie „Jesu“ kommt zum Beispiel oder „Jesus“ kommt vor, und man kanns auch an einer Stelle finde ich im vierten Teil kann man es ganz klar hören – dann gibt es eine Stelle, wo der Chor INRI sagt, also flüstert, und ich habe wirklich jetzt ganz viel Sorgfalt da drauf verwendet, um dieses Wort hörbar zu machen. Also das war unmöglich. Das ist für mich eine ganz faszinierende Stelle. Der Chor sagt über drei Takte gestrichen – In nnnnhhhhhh rrrri – und das sagt dann 50 Leute, die das machen. Das hat schon eine Kraft, aber in diesem Geweben von

verschiedenen anderen Stimmen, gleichzeitig singen noch Vokalensemblestimmen – das Orchester spielt und es gibt auch noch die Solisten – ist dieses Wort nicht hörbar zu machen. Aber – und trotzdem ist es natürlich da und man weiß das und das ist das hat einfach es bleibt eine Magie da. Das ist ganz faszinierend.

12.5

U: Ist so was ähnliches fast wie die Gematrie, also dieses Zahlenmystik, die auch in Partituren von Bach, muss man jetzt nicht übertreiben, aber irgendetwas hat da eine Rolle gespielt, so viel ist sicher, also es passieren Dinge, die kein Mensch bemerkt, nur wenn die Partitur analysiert, bemerkt man es – oder wenn man wie wir mit der Kamera direkt daneben steht, erfährt man. Da hört man dann auch, dass die Musiker, also die Chorsänger nur sich hören, und überhaupt nicht, wie sich das dann im Zuschauerraum mischt. Ist das – ein bisschen ist es so wie vergebene Liebesmüh, wenn man mit so vielen Geheimnissen operiert.

13.3

K: Ja, mit das könnte man so sagen. Ich habe auch dem Chor – wir haben im Anfang, als wir uns beschäftigt haben mit dieser Materie, gab es sehr viele kritische Stimmen, die gesagt haben, ja das – wir können das machen, wir können das erlernen, aber: Wir haben ja Erfahrung, wir sind ja schon wir machen das ja schon ein paar Jahre, und das wird sich – man wird das nicht hören können, das wird alles untergehen. Das – zum Teil ist es vielleicht – ich habe auch viele Kollegen, die jetzt kommen und sagen: Ich habe am Anfang war ich ganz skeptisch und habe gesagt, wenn wir hier zusammen (flüstert) *selbst* sagen oder so, dann wird man das nicht hören, aber es stimmt nicht. Man kann es hören. Und vieles davon kann man auch wirklich hören. Manches geht unter ... natürlich ist die Partitur auch sehr sehr komplex. Es sind es gibt wahnsinnig

viele kompositorische Schichten, die es natürlich auch – die einen auch ablenken. Also es ist so, dass man wenn man Dinge weiß, und das finde ich auch das Faszinierende, diese INRI-Stelle, kann ich inzwischen hören. Also nicht, weil ich genau deswegen, weil ich weiß, wo die ist, und wo die sitzt. Und worauf ich hören muss. Und das ist – für mich ist das so, dass glaube ich auch natürlich man mit einem einmaligen Hören ist man mit diesem Stück glaube ich extremst gefordert, fast würde ich wagen zu sagen überfordert. Weil es einfach so viele Dinge gibt, natürlich auch die Inszenierung, die das Bühnenbild, und das finde ich sehr faszinierend, dass man quasi, wenn man das kennt und weiß, dass man vieles wirklich hören kann, aber es ist unmöglich, das in der Gleichzeitigkeit wahrzunehmen.

15.2

U: Man muss außerdem noch philosophisch bewandert sein – also ein einfaches Beispiel, nehmen wir das einfachste Beispiel, das du auch erwähnt hast, es geht um das Verschwinden. Ne, so einfach ist es ja nicht. Es geht um die Präsenz, die das Verschwinden erzeugt.

K: Genau –also im Grunde ...

U: Ist doch für das Theater eine Unmöglichkeit. Oder auch eben wie gesagt, die Engel am Anfang. Wie lang braucht der Zuschauer, um zu verstehen, dass es sich um Engel handelt. Die haben ja gar keine Flügel. Die haben ja nur Bögen. Und auch die Bögen sind gedacht, hat mir Mark mal erzählt, der Bogen von Juden- zu Christentum. Steht auch nirgendwo drauf. Ich meine

...

16.1

K: Naja, aber da trifft sich das glaube ich wieder – da kann man die Parallele zu Bach ziehen, wo man auch die Musik natürlich genießen und verstehen kann ohne, dass man das weiß. Aber dass der Bezug trotzdem da ist, oder bei Bach weiß man es ja oft auch

gar nicht. Sondern man vermutet es – aber hier kann man den Komponisten ja noch dazu befragen. Aber das ist doch eine Faszination, dass es dass diese Bezüge da sind, das macht die Musik irgendwo trotzdem reicher.

16.7

U: Aber wie ist es mit der Inszenierung. ...

JC: Die Durchsage ...

U: Ja, die ist ok – wir sind im Theater – und da gehört das dazu. Kein Problem. Das ist auch der Heilige Geist, der interveniert. Das ist genauso, wie wenn wir über Wasser reden und die Sprenganlage angeht. Habe ich das jetzt – wir haben ja die Inszenierung verfolgt. Wir waren nicht die ganze Zeit dabei – und das geht alles mit Klavierbegleitung und dann im Wesentlichen auf die Solisten konzentriert, Chor kommt erst relativ spät hinzu. Ich hatte ein bisschen den Eindruck, ich riskiere, das einmal so zu sagen, dass all dieses Geheimnisvolle, was in der Partitur drin steht, bei der Inszenierungsarbeit gar keine so große Rolle spielt. Wie ist es euch damit gegangen. Ist da – von allem worüber wir jetzt darüber gesprochen – über all das ist jedenfalls bei der Probenarbeit, bei der wir dabei waren, praktisch nicht die Rede.

17.6

K: Ja, und das ist ja aber auch fand ich das Faszinierende auch – und ich meine, den Jossi Wieler total bewundern wir, wie er da rangegangen ist, an diese Arbeit. Er hat ja auch – ich mein, das ist einfach so ein Stück was noch nie jemand gehört hat, und was auch für jemanden, der kein Musiker ist, natürlich wahnsinnig schwer ist, sich das vorzustellen. Wenn man die Noten sieht, wie das mal klingt. Oder was da, was man jetzt aus dieser Musik machen könnte. Weil man einfach gar kein klares Klangbild hat. Und er ist aber mit so einer ja mit so einem musikalischen Instinkt einfach auch des Nicht-Musikers einfach da

dran gegangen und hat – und ich glaube, das war auch jetzt für uns und wenn ich für uns spreche, für den Chor, genau das Richtige. Also das war relativ real – ich war auch wirklich in der ersten Probe war ich so – war ich der inszeniert jetzt hier wie als wäre das ein was weiß ich ein Händeloper oder ein Mozart, geht mit den Leuten so sehr real in die Szene rein. Und so machen wir das so machen wir das so – und das stimmt schon, aber es ist natürlich hat sich das aber im Laufe der Probenarbeit auch geändert. Und ich glaube auch in dem Maße, in dem er auch die Dinge dann also wenn das Orchester dazu kam, und man auch diese ganze dieses ganze Schweben und auch diese meditative Ebene, die das ja auch hat, diese Musik, erlebt hat, in dem Moment ist das auch hat ihn das sehr inspiriert auch. Und egal wenn ich im vierten Teil denke an diese wie der Chor auf der Bühne sich da quasi als nicht mehr menschlich aber also man weiß ja gar nicht genau was das für Lebewesen wie das auch Reuchlin sagt oder ja Johannes Reuchlin auf der Bühne was das für Lebewesen sind. Die müssen so einen inneren Schmerz ausdrücken, aber ihn natürlich auch gar nicht wahrnehmen sondern für sich da vegetieren fast auf der Bühne. Also das ist doch zunehmend auch in dieser sagen wir überreale oder überrealistische oder übernaturalistische Ebene gegangen. Aber es stimmt schon wie du sagst, dass – er ist relativ konkret in die Arbeit gestartet.

20.5

U: Alles andere wäre vielleicht eine Verdopplung gewesen ... Das ist die Frage, die wir Anna Viebrock gestellt haben. Warum haben die Engel keine Flügel? – Ich möchte noch einmal über die tonlichen Probleme sprechen, die das Opernhaus bildet. Mal ganz banal gefragt, bist du der Meinung, dass das Mark ein bisschen an der klangräumlichen Realität der Oper vorbei komponiert hat? Also in dem Sinne, was auf der

Bühne an Geräuschen per se entstehen, wer hört wen, der Chor zum Beispiel sich selber nicht, oder sie hören den Nachbarsänger nicht. Weil es erst über die Elektronik dann geht. Und so weiter. Ist da noch wie soll ich sagen noch Verbesserungsbedarf? Wenn man so etwas wieder macht, müsste man ... verstehst du ... ich mag Mark furchtbar gerne, wir sind vertraut seit mehreren Jahren – und er kommt zu meiner Hochzeit und all solche Sachen, aber da gibt es ein technisches Problem, meines Erachtens.

21.9

K: Ja, klar, natürlich, wenn man so ein Projekt wagt, wo natürlich alle Ressourcen, alle Abteilungen irgendwo so extrem gefordert sind, und dann gibt es natürlich Probleme. Wir haben auch ein sehr großer Teil vom Chor singt mit Mikrofonen, was ein riesen Problem war, die Sänger auf der Bühne, die Solisten auf der Bühne singen mit Mikrofonen, dafür sind die eigentlich nicht ausgebildet. Das sind ja alles Opernsänger, die es gewohnt sind, mit ihrer Stimme den großen Raum zu füllen. Jetzt haben wir vieles läuft über Mikrofone, d.h. man muss sehr intim aber das war natürlich, was er auch wollte, dass diese Intimität des Ausdrucks, dass die erhalten bleibt, dass die über Mikrofone dann sozusagen vergrößert wird, für den Zuhörer. Das sind finde ich jetzt Dinge, die schon auch relativ gut dann auch funktionieren, also wir haben ein Prozess da eingeleitet und ich fand das SWR Experimentalstudio da ja wirklich sich toll da eingearbeitet hat und mit diesen mit dieser Räumlichkeit auch inzwischen sehr gut zurecht kommt. Insofern also wenn man eine klassische Oper macht, da gibt es auch immer akustische Probleme, also je nachdem abhängig vom Bühnenbild, wir haben hier zum Beispiel ein ganz tolles Bühnenbild, was man auch jetzt akustisch gut funktioniert, wir haben den Bühnenchor sowohl in der ersten Situation als auch in

der vierten Situation ja ganz klassisch, wie einen klassischen Opernchor auf der Bühne unverstärkt, auch wenn die natürlich andere Dinge machen. Und insofern bin ich da relativ froh – und das funktioniert auch gut, aber es stimmt schon, dass durch die Raumakustik und diese Verteilung von elektronisch verstärkten Sängern und auch Orchestermusikern Schlagzeugern im Raum ein extremes Problem darstellt. Natürlich wird das auch an jedem Platz, wo man sitzt irgendwo schwieriger, dann das gesamte Klangerlebnis wirklich zu genießen. Wenn man jetzt im dritten Rang zum Beispiel sitzt, das ist die Frage, ob das – oder auch im zweiten – und da gibt es natürlich ein paar ideale Plätze, wo das dann wirklich zu erleben ist. Aber – ja es ist natürlich ein Pionierstück auch, und ich glaube dass alles reibungslos und perfekt und am Ende – und das konnte man nicht erwarten. Das hat auch glaube ich niemand erwartet.

24.8

U: Ja, dankeschön – ich glaube die wesentlichen Dinge haben wir angesprochen. Der Film soll ja auch nur eine Stunde dauern ... was machen wir jetzt in der restlichen halben Stunde ...

K: Wenn ihr noch in irgendeine Stelle reingucken wollt ..

25.2

U: Was böte sich denn an ... ? Dass man so als Beispiel zeigen kann ...

K: Wenn man so eine Partitur nimmt, oder eher den Klavierauszug.

U: So mit Eintragungen, das ist gut ...

K: Ah so – dann gucken wir mal hier.

U: Ihr habt ja wie die Wahnsinnigen darinnen gearbeitet.

K: Ja so viel steht dann im End gar nicht drinnen. Aber schauen wir mal ... Vielleicht, was vielleicht

interessant gewesen wäre, wäre noch über das Memorieren halt zu sprechen, weil das einfach ja im Gegensatz zu klassischen Opern ist das immer in der Avantgarde oder in der Neuen Musik ein Problem der Auswendig-Lernbarkeit. Kann man solche Strukturen überhaupt auswendig lernen. Deswegen haben wir ja auch für die Solisten beispielsweise solche Monitore aufgestellt, weil das im Grunde gar nicht leistbar ist. Und für einen Chor ist es natürlich insofern noch schwieriger, weil die natürlich auch aufeinander angewiesen sind.

26.4

U: Da steht dann auch 2 Achtel 3 Achtel - ...

K: Das kommt natürlich dazu, dass das einfach von extremen Taktwechseln geprägt ist, dieses Stück, die man sich ja gar nicht merken kann. Und insofern, wir haben das ja inzwischen auch so gelernt, dass wir Taktzahlen kennen. Also der Chor weiß zum Beispiel, wenn eine Pause hat, wie hier zum Beispiel, hm, dass er jetzt, wenn er hier zu Ende gesungen hat, dass er in Takt 245 wieder anfängt. Solche Sachen.

27.1

U: Das sieht man auf dem Monitor dann ...

K: Das sieht man – die Taktzahlen sind ja unter dem Dirigenten immer eingeblendet. Und letztendlich für den Ablauf dieses Stückes ist das die wichtigste und also fast – der Kollege, der das macht, der hat eine riesen Verantwortung, also wenn der sich vertippt, sind quasi alle orientierungslos. Ich glaube ...

U: Das wird auch nicht in jeder Oper gemacht, dass man die Taktzahlen einblendet.

K: Ne, aber wir kennens aus den modernen Stücken, also aus den Musiktheaterstücken der neuen Musik kennen jetzt das eigentlich hatten wir das eigentlich immer so. Weil das hilft natürlich wahnsinnig. Um sich zu orientieren. Auch wenn man mal was nicht erwischt hat, dass man trotzdem nicht verloren ist,

sondern sich immer wieder weiß, aha, wir sind im Stück jetzt an der und der Stelle.

27.9

U: Das heißt, die Sänger im ersten Akt haben dann irgendwo einen Spickzettel wo die Taktzahlen drauf geschrieben sind – oder haben die das auch im Kopf, diese Taktzahlen.

K: Das haben die im Kopf. Ja im ersten Teil haben wir das im Kopf – und da kommt dann dem kommt dann das entgegen, dass der Teil nur knapp 20 Minuten dauert. Und das ist dann so eine Spanne, wo man die man dann schafft, die man dann beherrscht. Man muss ja sagen, das ist ja letztendlich auch von der Komplexität her – wir sind ja ein Repertoirebetrieb, während wir das hier erlernt haben, haben wir ja noch zwei andere Premieren, noch eine Uraufführung übrigens, und dann eine Reihe von Wiederaufnahmen, die ja auch geleistet werden müssen vom Chor, dass man so ein Stück in einem Repertoirebetrieb überhaupt macht, das ist schon eine extreme Unternehmung, und also da bin ich schon wirklich wirklich stolz und froh, dass das so gut jetzt bei uns gegangen ist. Und wir wirklich einen ganzen Teil richtig auswendig singen.

29.1

U: Aber was wäre so ein Beispiel für die unglaublich komplexe Architektur, die Mark da ...

...

29.5

... mit Sicherheit nicht nur eine Geräuschkulisse mit Halteklang, sondern ...

K: Genau, was könnte man denn da mal zeigen ...
(blättert) ... hier zum Beispiel, das ist diese Feuerstelle nenne ich das immer ... das ist diese wenn man da ganz nah herankommt, dann sieht man hier dieses Zeichen für diesen kleinen Halbmond, für diesen Klicklaut, den der Chor da macht (macht ihn vor), und das ist auch ein rein technisches Problem, dass zum

Beispiel auf diese riesigen Entfernungen, die man dann im Opernhaus ja hat, der Dirigent steht unten und die Choristen, die das machen, sind teilweise dann im Rang, und auf der Bühne, und es muss trotzdem vorne alle (macht vor) mit diesem klick kommen, und da hat er dann und die verschiedenen Farben, die er dann errechnet hat, hat er dann gibt es dann verschiedene Vokalstellungen, während man das Klick macht. Also es gibt hier Unterschiede zwischen einem Klick mit einem I (macht vor) und einem dunklem – einem U zum Beispiel (macht vor) hmmm – das ist ...

30.9

U: Joachim hat uns auch diese Stelle gezeigt, und dieses Knistern des Feuers ist abgeleitet von der Aufnahme eines Feuers.

K: Genau ...

U: Das hat er in der Zeit abgeschrieben ... er hat dieses Feuer, das Knistern als Zeitstruktur verwendet und dann in Partitur geschrieben.

K: Und so weit ich weiß hat er das auch letztendlich diese Strukturen entstehen dann auch dadurch, dass er den quasi das mit dem Hall der Grabeskirche gefaltet hat. Und hier ist zum Beispiel die Stelle dann auch das JESUS wirklich mal ganz klar versteht, das ist hier. Sieht man hier – im Grunde, das ist ja die an der Stelle die Chorpartitur, und dann gibt es hier unten vier Chorstimmen, die JE sagen, während hier auch das U dann gleichzeitig natürlich, also diese Simultanität der Silben und Buchstaben und Laute ist natürlich immer irgendwo da, aber hier einen so großen Teil von Sängern, die dann JE sagen, dann gibt es eine Fermate – und hier SU und dann wird das schon wieder zerfällt das schon wieder in verschiedene ...

32.1

U: Knistern ...

K: Ja, und auch in die verschiedenen phonetischen Bestandteile des Wortes JESU ... und dann gibt es

zum Beispiel das U – wenn der Chor dann im Anschluss singt, dann singen die Soprane auf U, das ist natürlich dann immer das U aus dem Wort JESU, hier singen alle das U aus dem Wort JESU. Das ist dann natürlich nicht mehr semantisch wahrzunehmen, aber das ist bleibt trotzdem ...

32.7

U: Welche Ordnung kann hier in diesem auf das Knistern des Feuers entdecken ... gibt es da ...

K: Also das Knistern des Feuers hat hier dann sein Ende. Und was hier beginnt, das sind wieder quasi Intervallstrukturen – wenn man das auch sieht, das war eine besondere Herausforderung für uns, dass wir hier nicht mehr chromatisch singen, sondern dass das durch diese Hallfaltung, die er vorgenommen hat, also er hat den Hall der Grabeskirche genommen, und dort die Töne mit diesem Hall verbunden, und dadurch gibt es Strukturen, bestimmte Obertonstrukturen, wo die Töne dann einfach um bestimmte Centzahlen niedriger als der Grundton sind – also es gibt dadurch entstehen sozusagen mikrotonale Strukturen – und die wahrnehmbar zu machen, und hörbar zu machen, das hat uns natürlich auch eine ganze Zeit beschäftigt. Weil gerade als Opernchor wir haben ja eher große Stimmen, die ja auch schon ein größeres ein bisschen größeres Vibrato haben, da ist natürlich das extrem schwierig Abweichungen von 12 oder 15 Cent hörbar zu machen.

34.1

U: Ein Beispiel. Sing doch bitte mal ein C minus 12 Cent. Geht das ...

K: Im Grunde ist das gar nicht möglich. Also ich könnte jetzt versuchen, irgendwas da vorzumachen, was sich so ähnlich anhört, aber ob das dann 12 Cent sind, das ist das wäre dann die Frage. Und es ist auch so, dass man das hier jetzt als Sänger nicht aus der Luft muss, sondern es gibt es Samples, weil eben

natürlich es genau bewusst war, dass das menschenunmöglich ist, 12 Cent tiefer zu singen als ein angegebener Ton. Und diese Samples, die werden quasi immer bevor ein Sänger das diesen Ton zu singen hat, eingespielt, und er muss sich sozusagen er muss aus dem Konglomerat von Tönen seinen Ton finden. Das ist die Aufgabe. Und den genau nachsingen. Und dann hat er diese 12 Cent jetzt beispielsweise. Hier sogar um 5 Cent. Also ...

35.1

U: Fahrrad ...

K: Fahrrad Kautschuk Stück – das ist im Klavier ...

U: Da wird im Klavier rein ge ...

K: Da wird im Klavier ne mit so einem Fahrradkautschuk-Stück auf den Saiten gerieben und dann entstehen ...

U: Dann klirrt das so ...

K: ... dann entstehen dann das ist aleatorisch dann auch noch aleatorische Ereignisse ...

U: Außerdem noch – und dann ist noch ein keyboard dabei irgendwo ..

K: Das ist hier nicht eingezeichnet, wir haben jetzt hier ja nur die ... das ist die Chor.... Wir haben die zwei Klaviere, die im Orchester spielen in dieser Partitur, ja, und die Chorstimmen. Also Orchester ist hier noch gar nicht dabei. Die Orchesterpartitur vierten Teil die habe ich leider unten. Das ...

U: Das ist dann noch mal so hoch ...

K: Ist sie aber nicht und dadurch ist das alles natürlich so klein, dass man wirklich Schwierigkeiten hat, das zu lesen.

36.0

U: Womöglich ist dann ja noch – also bei Bach wäre dann hier noch ein Kreuz oder so etwas ...

K: Genau ja ...

U: In der graphischen Darstellung ... und dann sind es irgendwie JESUS VON NAZARETH ergibt

zusammen 168 und das hat dann 168 Takte. Oder so

...

JC: Super ... heute habe ich viel ...

U: Endlich mal verstanden ...

JC: Nicht nur verstanden, sondern auch erklärt
gekriegt ... Ich freue mich dass das so ...

2013.12.16 16.00 Uhr Buyarin Wissenschaftskolleg

U: Could you please say something. Hm.

Buyarin: Something like hm hm ...

U: Yes, that is ok ...

B: I don't have a very loud voice.

U: Fantastic ... so there is still 27 minutes – no 27 hours and 39 minutes left ...

B: That is probably enough.

U: Probably – yes I think so too ... yes. Hm ...

B: Are you going to ask me questions? Or ...

U: Yeah ... Question ... no ... I know, that it doesn't look like that, because it looks like shooting against a person. What I am doing right now. I apologize that the setting is always like that.

B: I don't know what that means – shooting against a person.

U: Please just forget, that I am filming. My idea is just that I am talking to you and all the questions come more or less spontaneously.

B: That's no problem. I know this kind of setting.

U: I don't even know ... if we will use this ... ok. So it is not an interview. Rather it is because ... well, I know Mark Andre since several years already. I am a protestant myself ... and I remarked, that his music is quite different to many others cause of its strength. So it has a certain power – it touches me. Whereas many other contemporary composers do these modern things. Well, the sounds he is using are the same. So there is something different in the way he uses them. The difference is the reason why he is using this. Now, as I am working a bit more on his way of composing and especially the opera, well, I found out that every single note tells a story he has in his mind. Which is – most of these stories are taken from the Bible – so the new testaments or the story of Jesus, but as well the older ones. Esekiel and Moses and the psalms – the

songbooks, the song of the songs. He somehow tries to give back to the music a mythological sense. So talked a lot about the new testament and the noli me tangere

...

4.9

B: Which appears in the opera in the end ...

U: Which is the last word. Don't touch me ...

B: Is it the last words ... may be one of the ... Is it Maria who says it ...

U: In the ... Bible ...

B: Fass mich nicht an ... then it is a little bit after that ... then the arcangel talks and the Zuspilung – es gibt eine Zuspilung. Beamtinnen. Ja. And then ... am Ende ist eine Trennung des Endlichen durch das Unendliche.

5.8

U: This is very important – this moment of disappearance. But I discovered as well, besides – so we have to themes today, as I told you on the telephone already, that there are appearing a lot of angels. Angeli. Angels. And my first idea would be, that is my idea of an angel, maybe you have another knowledge about that, I suppose so ... that an angel is a sort of message. And angel and message are more or less the same.

B: Angel and messenger?

U: Message – the message. Not – well, he is the messenger and message the same thing in the same time, so when delivered his message the he disappears with this act. So you can compare it with music. A sound disappears in the moment, when he is played. Because in his opera there are always a lot of angels that are waiting to do their job, and then they disappear, as Reuchlin disappears in the end and Jesus disappears in the end. So do you agree to that ...

7.9

B: Not entirely – there may be angels that are just for one message. I believe that there are such angels. But das ist ein Erzengel. No? Archangel. Rightangel (?) you say in English. And the archangels are existing for a long time. They have names. This is Gabriel, Uriel and Rafael – these are archangels. So there are messengers, but they don't disappear with their message. I am not entirely shure – I like very much your comparison of the word to the music. Right? Jesus is the word, who disappears as well. And Reuchlin is in some sense in this opera – he is Jesus. I think that it is fair to say, that there is of course – everything is ambiguous. It's wonderful. That's what is wonderful about the libretto. I haven't yet heard the music for this, but I know Mark Andres music very well. His past music, so there is a kind of wonderful ambiguity between Reuchlin and Jesus overlapping and Sie sind beide verschwunden – das ist – und sie sind verschwunden, wie das Klang. Das Klang des Musiks ja.

9.9

U: Sorry the energy of the recorder is disappearing as well. So I just have to ... (jetzt brummt es wieder leicht)

B: But I am not so certain, how that lines up with an Erzengel. So, at least historically from the historic point of view. The archangels are exactly those angels who don't disappear. So maybe it is a kind of a contrast. No even between a word that is more somehow prevalent and a word that disappears.

10.8

U: So there are – I just ask you quite naïve – there are different kinds of angels. I once read in another context Athanasius Kircher – I am shure you know – when he fills up the arche Noah – so he was a sort of the first Diderot, so to say, enzyklopedist, but not alphabetically ...

But in hierarchies ..

B: Ranks ...

U: So following the architecture of the arche Noah, so everything had to have a box. And he surprisingly as well put angels into the arche Noah. And the difference he made was as far as I remember he had four kinds of angels: One with six wings, four wings, two wings, no wings. So is it really that way ... or?

11.9

B: Yes, yes ... yes. There are different kinds of angels, hierarchies of angel. There is one kind of angel which are the most of the angels that are created every morning and die or disappear at night. So there is a kind of angel, that is living only for one day. They appear in the morning, and they disappear at night. And then there are angels with different numbers of wings, this partly grows out of contradictory reports of that angels in the prophets. So some of the prophets describe angels with six wings, some describe angels with four wings. So either you say that since prophets can't be wrong by definition so either they are describing different aspects of the angels or as many people concluded, they would describing different kind of angels. Eiseiah (Jesaja?) explicitly says that the angels had six wings. Two to fly with, two to cover their genitals (?) and two to cover their faces I think. If I remember correctly.

U: But besides the question why angels exist – besides god – because we have one god – he is – from him comes everything, to him goes everything and he is everything ... why he needs angels? That's – so what kind of existence is that ... so ... Reuchlin dying after his existence here, will he become an angel. That's something that the Christian Jerusalem which will stay in the end that this Jerusalem will be inhabited by angels.

B: Reuchlin (?) himself believed that people become angel when they die. The real the historical Reuchlin.

So it makes sense that the Reuchlin in the libretto becomes an angel.

U: So as an inhabitant of Jerusalem of the end of the world. Or as what ...

B: That's ... the heavenly Jerusalem exists now. It already exists. So it is possibly to think and many jews think that way and certainly a number of Christians but Reuchlin certainly did that when a holy person dies this so becomes an angel and goes to inhabit the Jerusalem above where there is a temple and in the earthly temple – the jewish temple I know that animal had being sacrificed well in the temple in heaven and I don't know exactly how to take the metaphor human had being sacrificed in the temple so this is somehow much more he thinks somehow much more spiritual and high concern – you know – activity that goes on in this heavenly temple. But yes he believed that he would become an angel and as said therefore it makes sense that in the libretto he becomes an angel. Because that is what he believed. He writes that in his kabbalistic work. So that is ...

16.4

U: Are there different angels in the Christian and the jewish world to talk more about Reuchlin ... we always joked that we are a sort of Sekte – a Jewish Sekte. Jesus was a jew. And the first discussions after his death were just kilometers of discussions are we open to not Jewish people or not. For several reasons they opened themselves. But for Reuchlin ... is there any difference concerning these angels between Christian and Jewish ...

B: No, I don't think so ... he is a very serious reader of Jewish texts – he is a very serious and he becomes a very learned scholar of hebrew texts. When he goes to Rome at one point. I forget exactly when it was, I am a little weak on the dates, but he goes to Rome and he wants to study Hebrew advanced Hebrew texts – so a

cardinal one of the cardinals in Rome tells him to study with Rabbi O Wadi Miscorno (?) Rabbi Owadi Sforno (wahrscheinlich: Obadja ben Jacob Sforno) who was a very very very important Hebrew scholar and cabbalist who lived in Bologna, may have been in Rome at that time – so Reuchlin studied very seriously with this Sforno. Sforno is the author of a major cabbalistic commentary on the torah which is still read today by jews. It is still published in the rabbinic bibles it's one of the standard commentaries. So my point being that by the way Sfornos house can still be seen in Bologna. The house that he lived in. This might very well be a house that Reuchlin was a guest in or studied in – in this house. My point is that Reuchlin becomes very very very well versed both in the Hebrew language and the writing of the cabbalists. And therefore many if not most of his ideas about such matters as angels come from these texts – they come from the cabbalistic texts. He believed and he claimed that the Cabbala is the trough wisdom which was taught to Pythagoras, that Pythagoras in Italy learned of course the 5th century bC, that Pythagoras learned wisdom from the Cabbala, that was then forgotten in the west, the true esoteric wisdom and only preserved by Jews in the form of the Cabbala. So that by studying the Cabbala the true mystical meaning of Christianity is possible to be discovered. So Cabbala represents for Reuchlin the inner essence and true meaning of Christianity. So for him there is no contrast. I mean of course he knows that there are many Jews of these days who are not interested in Cabbala and he draws distinctions between Talmudists and Cabbalists but rather than doing distinctions Jews and Christians as almost everybody else does. For him the distinction is between Talmudists and Cabbalist. And Cabbalists are the mystics who have the true meaning in so the true meaning of Christianity. So that

is Reuchlin's – so in the libretto you remember Reuchlin has had a hearttransplant.

U: Yes.

B: Wright. In the beginning – when he comes in the airport they say, so I understand this to mean a change of heart. We say in English a change of heart. I don't know if you say that in German. But a change of heart means a transformation of one believes and opinions and character. So through his encounter with the Hebrew texts through his encounter with the Cabbala he is transformed. He doesn't become a Jew, he certainly doesn't convert to Judaism, he remains a catholic, and a very devoted catholic. Even thou he gets into some serious trouble for heresy later in his life. But his understanding of Judaism, of Christianity and it's relation to Judaism is completely transformed. Through these studies of Hebrew and Cabbalistic texts.

22.2

U: So, what is exactly well you might laugh if I put this question but – what is Cabbala.

B: It's entirely an appropriate question. Cabbala is a – a body of mystical law that was developed by the Jews by Jews – the earliest evidence we have for it is something like the 8th or the ninth century AD – and it becomes very much developed in medieval times – one of the most important books of the cabbala is the Zohar which was just coming into wide use around the time of Reuchlins life – a little bit before. Now there are several different branches of Cabbala or several different kinds of Cabbala or aspects to the Cabbala, several of which appear in the opera in the libretto. For instance one aspect of Cabbala is the focus on the mystical the mystical nature of the Buchstaben. Of the Hebrew letters – and Hebrew words. The universe is understood to have been made up of the letters of the Hebrew alphabet and – I believe that Reuchlin himself accepted this claim very much. And by the way this

lines up very nicely with the musical aspect the musicological aspect as you are saying, because for Mark Andre it seem as if the universe is made of sound. I never heard him say this specifically and openly – but from his practice as a composer and things that he has said about composing, we were fellows here together last year in the Wissenschaftskolleg that's how I had the great pleasure and honor of hearing him speak and speaking to him. So my impression, my interpretation of his practice and I hope he will not think this foolish or chuzbedeck, is that for him the universe existence is made up of sounds and his artistic practice which is almost a mystical practice is to somehow find these sounds and arrange them in profound ways. So that is one part of Cabbala. It is the mysticism of language. Another important part of Cabbala is what we call theurgy – theurgia - which is broadly speaking the doctrine that human actions on earth affect things in the higher worlds. So for Jewish cabbalists every time a Jew is performing a commandment or the opposite performing a sin this has an affect in the upper worlds. The hole universe is dependent on the performance of the commandment – so this is not a moral law, it is not some sort of a tribul collection of practices but this is actually what sustains the universe. Now Reuchlin adopted this notion of theurgy but not of course with respect to the to the particular practices of the Jews, he didn't accept those practices – he thought he had very typical Christian low opinion of the actual practices of the Jews. But the idea that human action is powerful in the upper world is very much a part of Reuchlin thinking. I learned this of an essay a scholar essay that I red recently by a very very important scholar of Cabbala Elly Wulfson, who discussed at some length the theurgy of Reuchlin. So Reuchlin is deeply deeply imbued with the Cabbala this is not you know this is

not like the Cabbala in Los Angeles today and Hollywood you know this is not some sort fade rosane bar or Madonna somehow getting involved in Cabbala like this Guru or that Guru so ok now a Jewish Guru Cabbala. Reuchlin spent decades really really really studying and was a profound student of Hebrew texts and of the Cabbala. Was that helpful was I said so far

...

28.0

U: Yeah yeah shure – but well you said as well that that is my opinion too that in this opera he is Jesus and Reuchlin and maybe a sort sound upcoming of the angel will be afterwards or already arrives as a dead man living as an angel. So we don't know what kind of person what kind of consistence he has. So his ... is it for you – is it all the setting of the opera that Reuchlin jumps through these Jahrhunderte – centuries – and reappears and is arrested and meets Maria Magdalena once again, and is doing nothing else than to disappear ... in the same sense as Jesus disappeared ... so this is a quotation to the Abendmahl so to say for Mark Andre. I suppose that on the first rank the universe for him is not filled up with sounds but he tries to understand the Abendmahl – so what you say in English for Abendmahl ...

B: Ja, the Eucharest – the last supper ...

U: The last supper ... and he is trying to recreate with music this kind of body and presence the last supper creates. So from that idea you might come to the conclusion that for him the universe is full of sounds because the universe is that kind of presence ... but does this whole scenario of the opera fits to your opinion to the real existence of Reuchlin. Is it ...

30.9

B: Yes, that is what I am trying to say. That the first of all that the Cabbalistic ideas are surprisingly authentic – or perhaps I shouldn't say surprisingly – that the that

both in the opera in the libretto of course in the libretto everything is short ... it has to be it can't be otherwise we would have an opera of you know three days or something. We would have to have the Reuchlin cycle like the Ring des Nibelungen or something. But the Cabbalistic idea that is represented in the libretto strike me as being very authentic and correct. Somebody did very very very good research. I suspect Mark, but I know he worked also with Patrick so – certainly Reuchlin himself and this is a point that I made several times but I want to emphasize again was an authentic

...

32.3

U: Excuse me – I have to ... yeah ...

B: He was an authentic and very learned student of Cabbala. So representing him as such representing the Cabbalistic ideas in the libretto and associating them with Reuchlin with the real Reuchlin seems to be for me on the one hand a very very realistic point of view. Obviously this is a kind of magic realism. But my understanding of the transportation of this event to contemporary Israel is that it has several different aspects – first of all that it focuses on another issue with respect to Reuchlin. Not only with respect to Reuchlin – with respect to Pico della Mirandola to the Christian cabbalistic movement in general ... accordingly Guido of Aegidius de Viterbo (?) – is, that the mess up the borders ... Christian Cabbalists mess up the borders between Judaism and Christianity. And no one more explicitly so or more profoundly so than Reuchlin himself. The guardians of borders don't want the borders messed up. The Rabba don't want there to be Christian Cabbala – the church ends up trying (trialing / accusing) Reuchlin for heresy – by the ways he was acquitted but he was three years long trial which must have been you know an exhausting and frightening and terrible experience for him – in the end

he was completely vindicated and his accusers were in fact condemned. They were churchmen – high churchmen. And they were condemned. So the border keepers don't want borders to be messed up. They want things to be clean. Need. We them – us them – them us. So what more beautiful figure can you have for this than Reuchlin actually trying to cross a border and being stopped at the border because his identity is not clear. His identity is not clear because he doesn't have his own heart. So is he a Christian or is he a Jew. And this is an issue for the border keepers.

35.4

U: So you put the question if Jesus is a Christian or a Jew.

B: Exactly. Exactly. Exactly. If Jesus ...

U: Jesus entering his own country.

B: Exactly. Then I was thinking – you know – there is nothing in this text that explicitly indicates that, but I was thinking that another association of the beginning of the gospel of John. Where the word came to his own and his own did not receive him. In other words that the logos came presuming to the Jews and the Jews did not receive him. This was before Jesus came. This was an earlier time that the logos came. Because the Logos comes according to the gospel John three times. Only in the third time in the form of Jesus. And I am wondering if this is – was also in the mind Mark Andre and Patrick, that Reuchlin Jesus is coming back to his own and is being kept prisoner where all you can eat is this terrible airport food and then in the end dies or is send back but in many cases not let in. So ... and this this ... then has political overtones also. I am not saying that the opera directly political in any way. It isn't. And I think it would be unfair to politicize it. But a setting in the airport in TelAviv, in TelAviv airport with border guards and people being let in and not let in obviously raises political issues and this raises the

political issue of the status of a Jewish state and with respect to other human beings who want to come in or don't want to come in, and the way that the way that state responds by making the differentiations. When I went to live in Israel – I lived in Israel for 17 years. I went to live in Israel I got an Israel identity card. Now, an Israel identity card requires that you say to what national group you belong. So it either says Jewish or Arab or Christian ... I am not sure whether it is Moslem or Arab you know I am not sure exactly – and I rejected that, I didn't want an identity card that said Jewish. This to me was troubling for several reasons I didn't understood why ... so they said ok. What you want to put on your identity card. So I said Marxist.

U: (Lachen)

38.9

B: And they said: We don't do that. And I said, that I don't want Jewish but I want that you put Marxist. And they said: No. So, I tried to get a little bit more specific, I said: Trotzkyist. They said, no, absolutely not.

U: (Lachen)

B: Finally they wrote Jewish, gave me the identity card and said, take it or leave it. Right: Take or leave it. So the state assigns identity. It is true of all states. But most states don't do it quite so literally in this way. This is what I want to say interperlation you know, the policeman picks you up by the colour, and says he you, you are a viss ... so he was just a very graphic a very graphic and literal motion of the state telling me who I was right. And in the Israeli State I am a Jew. I am a Jew! And I am perfectly happy to be a Jew. But I don't want that is a juridical ...

40.2

U: Written in a passport ... in Russia, or in Sowjet Union – you came from White Russia or Russia – or

Georgian or ... or Jewish. Because Jewish was looked upon as a nation.

40.5

B: Exactly. So that there are associations of that in the libretto also and so by bringing Reuchlin to contemporary Israel it is clearly right now it is taking place. You know on March second 2014 on the day of the premiere in Stuttgart the opera will be taking place on March second 2014. And it will be performed again two days later, it will be taking place in March 16th or in March 6th 2014. So you understand what I am saying. It is not only set in modern times it is set right now. Right now – both the apocalyptic moment but also the political moment or juridical moment of the assigning of identity or of the necessity for identity to be clear and assigned for you to cross this border. You know to cross this border.

41.9

U: Has Cabbala as well has something to do with crossing borders. So Cabbala in itself. Or is it one truth? I am still wondering what exactly is the cabbalistic – what are the cabbalistic moments or contents of the libretto ... and then maybe the music.

...

42.2

B: Well, first of all there are one of the most obvious of cabbalistic moments in the libretto are the places where Hebrew words are invoked ... very specific Hebrew words sometimes a long list of Hebrew words sometimes short Hebrew words sometimes particular words ... one of the lists of Hebrew words for instance is what we call the Sephiroth which is a cabbalistic doctrine that there are ten emanations between God and the world. And several times the word Kether I think it appears three times in the libretto – Kether is the crown. Kether is the highest of the Sephiroth. So everytime a Hebrew word is invoked it has tremendous

significance. These are the words of which the universe is made according to the cabbala. Literally they say by ten words the universe was made. And these are the ten words and those words appear in Hebrew in the text. Secondly there is I am shure you remember there is it is a brief moment but a very powerful moment where there is a description of a pater who makes Vasen of very sorts verschiedene Arten and then there breaks them ... and then there is a discussion about whether the breaking is the end whether breaking the breaking is destruction or the beginning. This refers directly to a very famous cabbalistic doctrine the breaking of the vessels. That when God began to emanate the world, to emanate something other than himself, the power could be contained and there was a kind of a breaking or splitting of the vessels it is called. Almost exactly like in the German libretto. And this is what made sparks of holiness appear everywhere – everywhere you look, everywhere you are - this is a major cabbalistic doctrine – there are sparks of God in the world. Now, this is not pantheism, it is not – but these are the sparks of God, from this primordial explosion – you could call it the Big Bang.

45.2

U: And there are still echoes.

B: And there are still echoes ... And part of what human activity is engaged in, what people do is by doing good deeds by doing religious commandments – but religious commandments includes every time one reaches into one pocket and gives a Euro to a beggar. Sparks are released and these sparks are returning to God.

45.9

U: Sorry but you changed your side – it doesn't matter but I have to follow you. Sorry.

B: So this doctrine of the breaking of the vessels being a beginning being the beginning of the world and what introduces holiness into the world is exactly referenced also in the libretto. So this libretto is functioning on multiple levels. On multiple levels ... I am very honored and proud that I have been asked to write an essay for the programbook, but really what I think I would like to do – I mean I won't do it – is to simply write a commentary on this libretto. This is a libretto that deserves a commentary like Rush's commentary on the Tora or Sforzanos' commentary. But I will try to say in my essay for this programbook some of the things that I am ... saying to you today. But of course I will be able to say it more concisely when I write them ...

47.2

U: So, what you are telling about this big bang creation of the world by God and that there are still sparks you say – so traces ... something like that or echoes or significant tiny little things that can be interpreted as a sign from where they come from remind me as well on this technique Mark is using or was using to compose his opera which was to record certain holy places at the lake Genezareth at the Grabeskirche ...

47.0

B: The Athanasius Kirche in Jerusalem ...

U: And where else ...

B: Anastasia – excuse me ...

U: ... where Jesus preached and some other places he made what he called Echographie ... so he (Klatschen) recorded and then filtered out the clapping. So you have just the resonance. And you can put this resonance on another sound – so a human voice for instance or whatever ... and for him, because he was asked at the airport: Why didn't you record these watersounds or windsounds or reflections of a valley in Germany, because you have water, you have wind,

...

B: Right ..

U: ... you have valleys in Berlin, or around Berlin as well. Why you travelled to Israel or Palestina. Well, he said, no. He is sure that a person as Jesus was or is, a divine person for us, with his power, he will leave something that you can still hear, so his voice is still resonating.

B: Yeah ..

U: So, this is quite the same you just mentioned ...

B: Yes ...

U: So the same figure.

B: Yes, absolutely. And also I think, if I understood Mark well last year when he was speaking that the building itself also has a kind of resonance the holy building, the ancient building, has in the building the structure carries a resonance which is acient. A resonance which Jesus might have heard. Yes I agree with you very much ... I hadn't put that I havn't connected that. What I ... my connection was with the sense of the sounds of the particular place, the place is being made up of sounds. But this doesn't contradict in any way what you are saying about the sparks remaining. One is on a metaphysical level, one is perhaps on a sonic level, and part of what Mark Andre is doing is the sonic and the metaphysical together.

49.8

U: In a way that it is partly an what we call negative Ästhetik. What is so to say the Adorno heritage which is still involved, because his teacher was Lachenmann and he definitely worked on the Adorno ideas. Well, the the idea to compose a music which is essentially trying to disappear so he doesn't compose something that wants to remain as a statement but he wants to – his statement is that he wants to create something that was created to disappear. Because Jesus disappeared.

B: Yes.

U: And not only – but he did not disappear in a sense as I will disappear when we finish our discussion, because in Jesus case his presence will go up arise when he is disappeared. May be, this is once again the same figure of thinking – Gedankenfigur, what you mentioned, when you said, when God broke the Vasen ... then it is a sort of disappearing ...

51.7

B: Yes, well that connects with another cabbalistic idea.

U: Ok.

B: That God himself disappears to make room for the universe. This is called singtsung (schreibt man sicher vollkommen anders!). Contraction. That God contracts his own being so that there will be room for something outside of him. Because if God is everything as you said before then there is no room for a world. So in order for there to be a room for a word God someone – this is a kind of canosses (?) almost of God, a contraction, so that there can be a space for the world. This by the way also explains why angels are necessary. Because when God becomes so transcendent and the world is so entirely other from God, then there is a necessity for some kind of metaphysical intermedia in between God and the world.

53.0

U: That was one of my questions, how many angels we find there in this libretto in this world of Mark Andre. Because I have somehow the idea that his order composition techniques or forms are somehow linked to different species of angel. I could believe that he is working that he is working that way.

B: I could believe it, but I don't know it. But your question sounds very much like the old medieval question: How many angels can dance on the head of a pin ...

U: (Lachen).

B: How many angels can dance in Mark Andre's opera. Or Mark Andres libretto even. It is ...

U: No I just wonder ... because well somehow I wonder about myself. Well I am educated with the idea of Paul Klee angels ... so tiny little birds sitting everywhere and observing us and chattering ... while we are talking. But in this case ... it is a bit more than just ghosts appearing ...

54.5

B: I think if you met an angel you would be terrified. Angels are not sweet. Angels are frightening, beings of terrible power. ... Yes, that's what I am thinking. But if any of us would actually meet an angel, remember in the bible, if people see an angel, they fall down on the ground. In terror.

U: Ja, fürchte dich nicht. Don't be afraid.

B: Ja, exactly, that is the first thing the angel says. Fürchte dich nicht, genau. So.

55.5

U: But in the libretto these angels are not that way – they are more or less sweet.

B: Yeah, I think you read more angels here than I did. But of course I have to read this again, I only read it once so far and ...

U: I didn't read it more often.

B: But somehow ... I mean I saw a couple of references to angels but I must have missed you know also my german is not perfect. So, I understood I think 80 percent this time but when I going to read it again a couple of more times and make sure I understand at least every word. Not the profound intention of every word, but at least every word. So ... I didn't see quite as much angelic activity in the libretto.

56.5

U: So what is your opinion or what do you think a person as Mark Andre who is a believer a real believer

– and talks about these religious things ... but in his church nobody knows him. So somebody like Mark as Johann Sebastian Bach was for instance somehow be at home in his church don't you think so. Where does this distance between art and religious comes from in this case that the church and the wisdom of the books and everything he is talking about is not heard in his own church.

B: Well churches aren't what they used to be.

Churches I mean everything and not – I am not speaking about any particular ... and it may be that the deepest access that people today to the whelm of the spirit and and God is through artistic practice more than a kind of mostly very conventional and mostly very complacent practices of most churches. And maybe in order to hear God in our times we have to hear the artists. Precisely because they are not comfortable and the churches – all the churches maybe to comfortable. This is an uncomfortable work of art, I think many people will be very puzzled by it. Certainly by the libretto – there is so much richness in it that needs particulation and background and explanation. It is a deep text and I haven't even heard the music. But it just maybe that for our times the great prophets are the artists or artists. Of course there is a lot of junky art around too. It is a lot of garbage, that I wouldn't want to give such status to. I don't think that Jeff Koons is a prophet of anything for instance ..

U: (Lachen) Maybe ...

B: Ja ...

U: Ok. Thank you ...

B: Sind Sie zufrieden.

U: Ja. Jaja ...

B: Gut ... Danke Ok. If you transcribe this ...

U: I do it ... than I have to send it to you because some of the persons you are talking of I'm quite sure I never heard the names. So I ...

B: Ok. When you transcribe it, then send it to me ...
that will be ... besides that I will answer to any
question you have ... I will also use some of the ... as
a ...

Abschriften des Drehs in Freiburg

Mark Andre am Klavier	02
Mark Andre am Mischpult	490
Erster Nachklapp	499
Zweiter Nachklapp	500
Dritter Nachklapp	500
Vierter Nachklapp	501
Am Mischpult mit Joachim Haas Teil 01	503
Mark Andre und Jojo – Teil 02	515
Gespräch mit Joachim Haas	525
Gespräch mit Garry Berger	542
Gespräch mit Simon Spillner	560
Gespräch mit Detlef Heusinger	573
Gespräch mit Michael Acker	595

Mark am Klavier

4.7

U: Ja, wo fangen wir an? Du brauchst das Klavier für deine Oper.

M: Nicht unbedingt. Einige Experimente werden damit gemacht, aber das muss nicht – ich schreibe am Rechner direkt am Rechner, wird das Stück geschrieben.

U: Das, was uns am meisten interessiert, fangen wir vielleicht damit an, ist die Frage, du bist hier im Experimentalstudio in Freiburg, und komponierst an einer Oper für das Opernhaus in Stuttgart. In der Oper gibt es alles, ein Orchester, Sänger, Bühnentechnik und so weiter. Warum brauchst du das Experimentalstudio?

M: Na gut, natürlich das Stuttgarter Haus bietet einen großartigen, kompletten Apparat, und ich fühle mich sehr geehrt und freue mich sehr für die Oper mit diesem hervorragendem Team arbeiten zu dürfen. Einerseits, andererseits, was hier gemacht wird, hat mit unter anderem aber auch mit akustischen Extensionen zu tun, dafür brauche ich das Experimentalstudio und das Team um einige Sachen zu entwickeln, oder aufzunehmen, oder Aufnahmen zu machen, kann man auch, mache ich auch, Aufnahmen allein, aber andererseits etwas professionell machen zu dürfen, braucht man Profi, und Profis dafür. Ich fühle mich sehr geehrt, in diesem Haus, in dieser in diesem legendären Haus – in diesem Studio hier arbeiten zu ... arbeite ich seit 1997 – arbeiten zu dürfen.

7.0

U: Das, woran du da arbeitest, hat auch mit etwas zu tun, was das Klavier erzeugen kann, nämlich Resonanz. Weil wir am Klavier sind, fangen wir

vielleicht da an. Was interessiert dich besonders an der Resonanz?

M: Resonanzen haben mit – gut, sind Ausklänge – es geht einerseits um das Verschwinden und um die Spuren. Um letzte Spuren. Um letzte Spuren. Und was bleibt, was verschwindet, definitiv auch, Resonanzen können auch auskomponiert werden. Es kann auch Stille das als Kategorie des Ausklangs auskomponiert sein könnte. Ich denke zum Beispiel bei Helmut Lachenmann in dem Werk Klangschatten für drei Flügel und Streichorchester gibt's keine Elektronik – die Pausen sowieso zwischen den Impulsen, die aus meiner Ansicht aktiv – also rekomponierte Ausklänge sind.

8.5

U: Wie klingt das in etwa – hast du den Klang im Gedächtnis – oder so ähnlich.

M: Das sind Pizz –

U: Pizzikati ...

M: Bartok-Pizzen, das ist sehr schwer zu ... vielleicht könnte man so machen. Aber es ist wirklich sehr ... vielleicht (Musik) – es gibt verschiedene Kategorien davon ... ist sehr sehr trocken und eigentlich würde er mit Resonanzen aus dem Flügel arbeiten und ich wollte das Beispiel erwähnen, nur um zu zeigen, dass Ausklänge oder es gibt bestimmte Kategorien von Ausklängen, die auch zu komponieren sind, und ... aber gut, was meine Arbeit anbelangt, geht es um die Suche nach der Entfaltung von Spuren, was das Verschwinden anbelangt. D.h. der Ausklang, die Resonanzen als letzte existentielle vielleicht metaphysische Spuren von Situationen, die kompositorisch aber extra musikalisch sein könnten.

10.1

U: Sind das Ausklänge, die du am Klavier machen kannst.

M: Darf ich zum Beispiel vom Ende der Oper ...

U: Natürlich ...

M: ... Gut am Ende des Stückes werden wir unter anderem, das ist nur eine Ebene, aber diese gefrorene Quinten ... (Musik) ... Das ist eine Kategorie der Resonanz als Spur von runtergedrückten Saiten. Es gibt etwas andere, die man auch machen kann. (Musik) Ein bisschen besser – muss ich vielleicht noch einmal machen. (Musik). Die impulsierten Saiten werden abgedämpft, und man hört die anderen, die Resonanz der anderen Saiten. Und woher kommen diese Quinten. Ich war in Israel, ich bin auch allein dort gegangen, und habe Aufnahmen der Glocken der Grabeskirche in Jerusalem aufgenommen, und mit einem Programm – vielleicht können wir das sehen, Speer (?) und audioscript (?) analysiert. Und diese Glocken haben Formanten die reine Quinten haben. Und das sind diese Töne sowieso. (Musik) Hier es ist zwölftönig. Und mit dem Anteil ... (geht fort) ... dieselben Töne aber mit Abweichungen sind reine Quinten (spielt Computer) und die kommen aus interpretiert Analyse von hier (Glockenaufnahme) Man hört da schon die ... (Computer) dieses Formanten – als Spuren die eine relativ zentrale Rolle in der Gestalt der Jerusalem aufgenommenen Glocken der Grabeskirche spielen. Und deswegen werden am Ende des Stückes vom Sampler und auch von dem Bühnenchor auch gesungen gespielt aber mit den Abweichungen. So jetzt dieses – ich wollte dieses Beispiel erwähnen, um zu zeigen, dass die gefrorenen Quinten (Musik), die man hört, am Ende des Stückes, ist nur eine Ebene, eine Gestalt. Sind natürlich Klangspuren, kompositorische Ausklänge einerseits, andererseits die hätten aus meiner Sicht auch mit vielleicht auch metaphysischen Spuren zu tun. Es geht um eine besondere Kirche, wo vielleicht alles dort gefunden hätte, so, den Tod, die Auferstehung deswegen ist das auch als Astanasis-Kirche uns

Grabeskirche genannt. Und das wird natürlich am Ende des Stückes so entfalten hören als andere Kategorie des komponierten Ausklangs.

14.7

U: Ich glaube, das müsstest du noch mal erklären. In dem Zusammenhang. Ich weiß es, wir hatten ja – mir hast du es schon mal erzählt, aber wenn wir das so schneiden wollen oder sollen, dann brauchen wir den Zusammenhang noch einmal. Ich würde dich jetzt bitten, die Geschichte zu erzählen, dass ihr zu der Grabeskirche gegangen seid, was ihr dort gemacht habt, und wie das, was ihr dort aufgenommen habt, nun in Zusammenarbeit mit dem Experimentalstudio auf die Klänge drauf gelegt wird sozusagen, also dieses Prinzip der Faltung. Ja ...

15.4

M: Ja, 2011 wurde eine Reise ins Heilige Land unternommen, und das Goetheinstitut, die Oper Stuttgart, das SWR-Studio waren haben sehr viel geholfen. Ich möchte mich auch bei der Schwester Margereta aus der Dormitio und bei Herr Blochmann aus dem Goetheinstitut ganz herzlich dafür bedanken, aber für das Team der Stuttgarter Oper auch ganz herzlich bedanken. Wir waren – wir sind zu dritt zum ersten Mal gefahren geflogen mit Patrik Hahn Dramaturg der Oper Stuttgart, mit Joachim Haas, aus dem Experimentalstudio, den Sommer allein zurück geflogen gefahren. Ich war in diesem – ich bin im Ecce Homo Kloster so drei Wochen geblieben. Wo die berühmte Ecce Homo Geschichte stattgefunden hätte. An der via dolorosa. Gut, es geht in dieser Oper um Johannes Reuchlin, so ein der als erster deutscher Humanist gilt, wir wollten ihn wir dachten uns, ok. er unternimmt heutzutage vielleicht eine letzte imaginäre Reise in 21ten Jahrhundert. Nach Jerusalem, er hat so die hebräische Sprache gelernt, so viel mitgemacht, und auch, was die Thematik der Abgrenzung vielleicht

zwischen Judentum und Christentum anbelangt. Und Reuchlin würde eine Art Jesus-Trail machen. Er wird – es wird doch nicht stattfinden, weil er am Flughafen bleibt, bleiben muss. Aber gut, sind aber trotzdem Klangspuren aus bestimmten Stationen Christi, die im Stück eine zentrale Rolle spielen als Schatten, als Klangschatten, aber auch als metaphysische Räume. Und gut, deswegen wurde auch die Hilfe des Studios gebraucht, um Klänge, zum Beispiel um Echographie der Akustik zum Beispiel der Grabeskirche zu aufzunehmen. Ich meine achtkanalig. Braucht man Geräte, braucht man auch einen hervorragenden Toningenieur dafür. Und es ging um diese Klangspuren der von Räumen, die aus meiner Sicht noch nicht akustischen und physischen Daten wie Spektren oder wie Echos oder ausstrahlen, sondern vielleicht andere Kategorien von Präsenzen entfalten. Und die Idee war auch, wie könnte man sich wünschen, es zu dokumentieren. Und im Stück dann mit diesen Schattenkategorien sowieso arbeiten zu dürfen, und es betrifft auch die Schattendramaturgie des Stückes, und ich wünsche mir, dass es doch funktioniert. Und ich wurde hier von dem alten Leiter des Studios Andre Richard eingeladen 1997, und es war immer meine Idee, ich wollte mit Faltungen arbeiten. Mit sogenannten convolutions. In der Zeit war es nicht möglich live die CPU der Maschine der Rechner war noch nicht dafür oder schnell genug um es zu ermöglichen. Und heutzutage ist es Gott sei Dank jetzt so möglich, d.h. Faltung, das ist ganz einfach, das wird ein Impuls live oder nicht wird ein Spektrum impulsieren. Und die Situation wird antworten. So, es geht um das Grundmodell Impuls Antwort. Alle Räume antworten, wenn die impulsiert, und vielleicht auch alle Menschen antworten, wenn die impulsiert werden. Das betrifft auch aus meiner Sicht absolut die Botschaft Jesus von Nazareth, wo es geht

permanent um Impuls von ihm, Fragen zum Beispiel: Warum weinst du? Wen suchst du? Und jede die Menschen antworten. Aber wenn er fragt Petrus dreimal ob er ihn verraten nicht, was den Verrat anbelangt. Und es sind auch Faltungen. Andere Kategorien. Und vor Ort ...

21.0

U: Das DAT läuft. Entschuldige – ich hatte eine kleine Sorge. Dass wir den Ton ..

M: Ja, Entschuldigung, das war vielleicht zu viel oder ...

U: Nein, nein, ist alles gut. Entschuldigung. Das Stichwort war Impuls zwischen den Menschen, Impuls Jesus, ...

M: Ja, das war ... aber gut, ich freue mich sehr, und bin sehr dankbar für das Vertrauen und die Treue, was die Zusammenarbeit mit dem Studio anbelangt, und auch bei Detlef Heusinger und auch bei dem ganzen Team, bei Joachim Haas, mit dem ich jetzt seit Jahren zusammenarbeite. Und diese Arbeit soll glaube ich mit einem Team gemacht werden auch höchstem Niveau gemacht werden, weil alle um Entscheidungen zu treffen, jetzt werden zum Beispiel nächste Woche mit Joachim die ganze die Skizzen oder die Partitur durchlesen – ich habe schon entschieden, wo werden Faltungen gemacht. Aber alles soll experimentiert werden. Wer weiß wie ein Pizz ein Tongramm von Bassflöte in der Akustik der Grabeskirche klingt erklingt. Niemand. Oder wenn man impulsiert Klänge aus die wir Ufer in Kapernaum aufgenommen haben, kann man nicht wissen, wie es klingen wird. Und das Studio wird auch gebraucht, um das zu machen, diese Experimente, um die Wahl die Klangtypen, die Klangkategorien im Stück anbelangt. D.h. es geht um eine komplementär-Arbeit mit dem mit der Tonabteilung der Stuttgarter Oper.

23.2

U: Noch einmal die – was ich gerne hätte, ist, dass du diesen Vorgang erzählst. Ihr nehmt die Resonzen auf von der Grabeskirche von Kapernaum und anderen Orten, das Raumecho im Prinzip – und dann nehmt ihr diese Information und kombiniert die mit einem Instrument, zum Beispiel, einer Flöte oder einem Klavier, so dass wenn du hier das Klavier spielst, dann hört man über die Lautsprecher den Klang des Klavieres so, als ob das in der Grabeskirche gespielt werden würde oder am See Genesareth und so weiter ... Kannst du dieses – also praktisch das, was ich jetzt erzählt habe, nur diesen Vorgang in deinen Worten noch einmal erzählen, bitte.

24.3

M: Ja, entschuldigung es tut mir leid für die ... ähm. Da sind die berühmten Stationen des Lebens Christi, die wir alle kennen, und wir haben uns entschieden, so, diese Ort akustisch zu fotografieren. Im Wissenschaftskolleg hat man empfohlen von Echographien zu sprechen, das mache ich sehr gerne. Gut, einfach geht es um Klangsituationen aufzunehmen. Es betrifft zum Beispiel Klangsituation im Olivengarten, oder in Kapernaum am Ufer, gut wo Jesus gepredigt hat. Und gut da haben sie spaziert hat ... gut. Und diese aus meiner Sicht was kriegt man im Endeffekt. Kriegt man Klangsituationen mit physischen und akustischen Kategorien. Es sind Spektren, die mit spear oder audiosculpt mit diese Software analysiere und andererseits auch Klangsituationen mit zum Beispiel Geräuschen, die verschiedene Gestalten und Meer glatt körnig und was weiß ich ... aus meiner Sicht, oder meiner Erfahrung nach, entfalten diese Räume, entfalten diese die Grabeskirche etwas anderes. Sie bietet aus meiner Erfahrung nach Schattenräume, die mit der Präsenz vielleicht mit der Auferstehung Christi vielleicht auch zu tun haben, was die Grabeskirche anbelangt. Und es

strahlt etwas anderes aus. Man kann sagen ok. – jetzt wird rutschen wir zum Esoterismus oder aber ok – ich übernehme die Verantwortung dafür. Ich glaube schon dass die Grabeskirche schon nicht nur akustischen und physischen Gründen anders als irgendeine Kirche ausklingt, weil deswegen. Und ok. gut diese Räume wurden aufgenommen und die werden in Stuttgart durch die Mikrophonierung des Studios impulsiert. Und die werden einfach antworten und es bietet glaube ich eine Brücke oder es hat mit der Lehre Jesu Christi – es wird permanent, es werden Menschen permanent impulsiert sowieso. Von ihm impulsiert. Er fragt immer, er lässt die Menschen reflektieren und man antwortet mit seiner Persönlichkeit. Oder antwortet nicht – gut, dann wird es privat. Und individuell. Und ich glaube Johannes Reuchlin ist ein Held des Humanismus kommt aus dem Herzen Deutschlands, aus Pforzheim, er hat in Stuttgart sehr lang gelebt, und sehr viel philosophiert und toll gemacht. Ich meine, das ist eine schöne Botschafter, das so zu zeigen, was das Toleranz und Reflektion über komplexe Beziehungen zwischen Judentum Christentum werden im in Deutschland hier so reflektiert. Und als Muster – und das ist etwas ganz besonderes. Ohne ihn sehr weitgehend hätte die Reform – die Reformation pardon – vielleicht nicht stattgefunden – Martin Luther hat mit seinem Wörterbuch so die Schriften übersetzt, so das ist – so die Reformation ist aus meiner Sicht vielleicht die wichtigste Schwelle Europas seit Jahrhunderten. Ob man glaubt oder nicht. Und so es ist das ganz es gibt jenseits der Spielerei vielleicht mit technischen Elementen, d.h. das ist nicht negativ gemeint, es ist ganz phantastisch in diesem Haus arbeiten zu dürfen, ich meine das Experimentalstudio des SWR. Aber es geht – es ermöglicht andere Problematik, und das meine ich – das betrifft das Konzept jetzt des Stückes. Ich glaube nur nicht an die Auferstehung, wenn ich

mich erlauben darf, es zu sagen, sondern auch an die Präsenz und die Ausstrahlung der der Impulsen von Jesus von Nazareth. Heutzutage noch. Ich meine, „Warum weinst du“? oder: „Wen suchst Du?“ sind Fragen aus dem Alltag. Und natürlich im Stück werden die eine ganz zentrale Rolle auch spielen, besonders im vierten Teil.

30.7

U: Das heißt, es geht Dir in deiner Oper darum, mit diesen technischen Möglichkeiten, HighEnd, das Beste, was es in Deutschland gibt, eine ganz alte Geschichte zu erzählen.

M: Weltweit.

U: Die Präsenz Christi.

M: Ja. Die Präsenz Christi und die Spuren die er hinterlassen hat. Man muss ganz – das ist vielleicht nicht so einfach zu beobachten. Man braucht vielleicht im Innersten wahrzunehmen oder zu beobachten zum Hören. Aber es sind ganz starke am leisesten Klangspuren vielleicht, aber die dort sehr stark und sehr präsent sind. Und dafür braucht man eine diese riesige Technik. Und diese und die höchste Qualität, die man im Studio bieten kann. Hier findet man diese Bedingungen – und ich fühle mich sehr geehrt mit diesem Team weiter seit Jahren arbeiten zu dürfen.

Aber es geht um die Suche hoffentlich die Entfaltung auch vom ganz vom kleinsten Lebensspuren und es betrifft diese ja die Präsenz des Evangeliums einerseits aber andererseits auch die ich glaube die Präsenz von Jesus von Nazareth heutzutage. Weil das Abendmahl ist auch für mich eine Art Impulsantwortsituation. Ja.

U: Ok. Wir können hier erst mal unterbrechen ... Was ich jetzt gerne noch von dir hätte – nicht hier. Dann würden wir erst noch eine andere Situation aufbauen. Danke dir erst mal so weit.

M: Ja, entschuldigung es ist total ...

U: Du hast vorhin da ja etwas vorgespielt an dem Keyboard. Beziehungsweise man kann es auch von dem Rechner aus machen ...

U: Nicht jetzt ... ich möchte mit dir erst besprechen ...

...

Mark Andre am Mischpult – geangelter Ton:

Kurzer Schnipsel ...

Wenn man hier drauf drückt –(Menschenmenge) ok.
ist alles wunderbar ...

0.0

(Kruschtel)

U: Ton läuft Kamera läuft.

1.7

U: Wir hatten angefangen mit der Frage, von was für welchen Aufnahmen du ausgehst. Und du hast ein Beispiel gezeigt, wenn du das noch einmal wiederholen könntest, und dann genauso wie wir es vorhin gemacht haben noch mal. Bitte.

M: Gerne. Ich werde mich darum bemühen. Ja, das Team des Studios wird dafür gebraucht einerseits um besonderen Aufnahmen zu realisieren. Mit der höchsten Qualität einerseits – andererseits um Transformationen hier im Haus erleben zu dürfen. Weil diese Transformationen soweit ich wusste noch nicht gemacht. D.h. wenn man für Orchester zum Beispiel schreibt, da kann man vielleicht ...

...

Umbau ...

4.7

U: Ja noch einmal die Frage nach dem Beispiel einer eines 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 der Klanganalyse mit Spear mit Audiosculpt auch – und ich sollte auch dieses Ergebnis interpretieren und aus meiner Sicht ist natürlich die Klanggestalt sehr inharmonisch, das war auch zu erwarten, weil Glocken sind per se so inharmonisch. Was die Morphologie, was die Klanggestalt des Materials anbelangt. Trotzdem findet man oder würde man finden Formanten die präsenter als andere sind oder wären. Es geht aus meiner Sicht um Quinten, die reine Quinten sind. Die Idee war das Ergebnis dieser Analyse im Stück einzusetzen, und es ist auch legitim

glaube ich dieses Material also diese Quinten am Ende des Stückes als analysierte Klangspuren der Glocken der Grabeskirche zu benutzen. Und dafür hat Joachim Haas einen Patch hier gemacht mit diesen Quinten. Diese Quinten werden von Vokalensemble und vom Bühnenchor am Ende des Stückes gesungen, das sind gefrorene Quinten, sowieso am Ende. Aber es sind auch Intervallenquinten mit Abweichungen – sind reine Quinten. Und das klingt so ... (Musik) D.h. es geht jetzt um die reflektierte Analyse der aufgenommenen Klanggestalt der Glocken der Grabeskirche. Die im Einsatz am Ende des Stückes in Frage kommt. Es wird auch vom Bühnenchor gesungen aus dramaturgischen Gründen würde ich das als konsequent sehen, weil diese Menschen, die auf der Bühne sind, auf dem Chor sind Engel, die im Ben Gurion im Flughafen sowieso gelandet sind, um Aufgaben zu erledigen. Und die sind da, die warten auf die Einsätze und die haben Aufgabe zu tun. Aber die sind da und ok. – das wäre hier die zweite Stufe. Sind verschiedene Kategorien von Amplitudenmodulationen, die ich brauchen mochte. Schwebungen. Vielleicht muss ich das erwähnen, wenn wir Zeit hätten. Ich habe mehrere Nacht in der Grabeskirche verbracht. Erlebt – und gut, vielleicht war ich müde oder was weiß ich – aber es sind aus meiner Sicht einige Orte, wo man etwas besonderes erlebt inhaltlich. Es sind würde ich sagen die inneren Schwindungen sowieso ... wir darüber mit der Schwester Margareta gesprochen, vielleicht es hat sehr wahrscheinlich mit unteren Wasserquellen zu tun, vielleicht man erlebt als Reso ... man fühlt sich als man resonieren würde oder ausklingen würde selbst, aber im Innersten, körperlich auch ... Gut, deswegen gibt es im Stück und als ich dort war habe ich auch meine Erfahrungen notiert und rhythmisiert. Es waren Triolen eins zwei drei ein zwei und auch hier

Quintolen ... eins zwei drei vier fünf ein zwei ... und so weiter. Und diese verschiedene Geschwindigkeit wollte ich am Ende benutzen mit Amplitudmodulationen, deswegen hört man hier zum Beispiel nur ein A ... das sind Triolen ... eins zwei drei ... eins zwei ... ein ... Das wird ... (Unterbrechung wegen Mikroposition)

13.3

U: Wenn du nochmal mit den Wasseradern anfangen könntest.

M: Vielleicht ... wenn es überhaupt gezeigt wird, es klingt sehr esoterisch, aber es geht nur um meine privaten Erfahrungen dort vor Ort. Und ich durfte durch die Genehmigung der Schwester Margereta aus der Dormition so mehrere Nächte in der Grabeskirche verbringen und erleben. Die Kirche ist um 19.30 Uhr wird zu. Und wird 5 Uhr 30 geöffnet. Für den katholischen Gottesdienst nahe dem orthodox Gottesdienst. Und gut eine Nacht ist auch lang. Und was ich dort erlebte, ist hatte oder hat mit körperliche Schwindungen im Innersten – das heißt als ob mein Körper ausklingen oder resonieren würde. Jetzt geht es – das ist nicht mehr mit Geräte wahrzu- oder aufzunehmen. Es geht nur um private Erfahrungen. Vielleicht war ich sehr müde, oder was weiß ich. Das habe ich doch mehrmals erlebt. Ich habe mich – ich habe notiert da die Stationen. Und es hätte – wir haben mit der Schwester darüber gesprochen. Es hätte vielleicht ja gut mit der Müdigkeit vielleicht aber auch mit Wasserquellen die unter der Kirche oder Flüsse die vielleicht sich befinden. Aber gut, ok. Ich bin nur Komponist, ich bin kein Wissenschaftler und das geht da um ein aktives Material für die Weiterentwicklung des Stückes, wieso – weil es ging um verschiedene Geschwindigkeit von Schwebungen, die ich erlebte. Tiolen Quintolen Septolen und so weiter. Das habe ich mir notiert, und die Idee war die reine Quinten die

erwähnten reinen Quinten, dieses Material, jetzt zu rhythmisieren mit meiner Erlebnisse, vielleicht ganz falsche Erlebnisse, aber als subjektive und private Erlebnisse, die ich erwähnte. Deswegen hört man diese gefrorenen Quinten mehrmal am Ende des Stückes. Aber mit verschiedenen Amplitudenmodulationen. D.h. Schwebungen. Hier mit Triolen. Man deutlich dass die Klanggestalt nicht glatt ist, sondern wird rhythmisiert. So ein zwei drei ein zwei drei (Musik) ... Und es hätte vielleicht auch mit der Kategorie des Zwischenraums des kompositorischen Zwischenraums wie wir wissen in einer der Übersetzungen der noli me tangere Episode wird es gesagt, du mögest mich nicht berühren. Es gibt einen Zwischenraum zwischen den beiden. Einerseits. Und andererseits auch verschwindet er, als er erkannt wurde. Und für mich das Ende des Stückes geht um das Verschwinden gut des Stückes, aber des Reuchlins und die Ablehnung die Ablehnung der Guckkastensituation des Bühnenbildes. Ok. das Bühnenbild bleibt – ich weiß nicht, ich bin sehr gespannt auf das Bühnenbild von Frau Viebrock. Das wird bestimmt ganz toll, wie immer bei ihr. Aber ok. es wird auch abgelehnt jetzt durch die Situation durch die dramaturgische Situation. Und meine Idee war, wie hätte vielleicht für mich das ist das Schönste, die schönste kompositorische Aufgabe überhaupt. Wie könnte ich kompositorisch das Verschwinden des Jesus von Nazareth in Emmaus oder bezüglich der Episode noli me tangere kompositorisch darstellen sowieso oder repräsentieren oder erklingen lassen. Und meine – und ich bin auf die Idee gekommen, dass es hätte wie eine granuliertes Geräusch klang pardon ja klingen hätte – und das bin ich auf die Idee gekommen, so Wind mit Windräder den Chor zu besetzen, es wird von den Sängern impulsiert, so durch das Blasen impulsiert ... (bläst) – noch mal ... pardon ... (bläst) ... es wird durch Mikroporten

mikrophoniert. Das Blasen hier repräsentiert hier das Verschwindet das Verschwinden Christi als er erkant wurde als so der Auferstandene verschwindet quasi definitiv sowieso und hinterlässt so einen Zwischenraum eine andere Kategorie der Präsenz der das verschwindet und durch die Abwesenheit und hier des ... die Idee war ok. wie wären die Geräusche zu färben. Und konsequent legitim zu färben. Nicht irgendein Geräusch hell dunkel, sondern etwas das mit dem erwähnten Material zu tun hätte. Ich spreche jetzt von dem Material, das wir aus der Glocken der Grabeskirche analysiert haben. Und hat weil ich das erwähnte, hat Joachim Haas und Garry Berger war da letzte Woche um einen patch zu schreiben (Rumpeln) – pardon – Max MSP und mit den erwähnten Frequenzen, das heißt die Frequenzen, das heißt, diese Quinten hier. Das sind 1142 Hertz, 1728 Hertz, 3592 Hertz – die Wege ok. Es gibt das Blasen am Ende, durch das Verschwinden oder eine Art eine Darstellung eine Repräsentation eine kompositorische Repräsentation des Verschwindens Christi. Und dann es gibt dieses Blasen (bläst) – es wird mit vier Filtern sehr engen Filtern pardon filtrierte .., 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 Mikrophonen 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 impulsisiert auch. Das Stück und beziehungsweise hier auch die Faltungen. Und meine Idee war auch hier ok. – ich wollte hier diese Zwischenräume hernehmen lassen, d.h. zwischen der simulierten Räumen, die wir in Israel

aufgenommen haben, und hier als Antworten benutzen und der Klangsituation des Saales gut der Oper Stuttgart, wo es stattfinden wird. Und deswegen wird auch dieses besondere Haus hier diese großartige Institution so – ich meine das Experimentalstudio des SWR dafür gebraucht. Und es geht nicht um die Akustik der Grabeskirche nach Stuttgart zu transportieren. Wenn die Menschen das erleben möchte, sie würden das empfehlen nach Jerusalem zu fliegen. Zu fahren. Aber ...

30.8

U: Danke dir ...

M: Vielleicht zu didaktisch...

U: Das kann für den Zweck gar nicht didaktisch genug sein ..

...

Erster Nachklapp:

S: muss man das jetzt irgendwie einstellen oder ist alles richtig.

U: Ist alles richtig, du musst nur auf Record gehen ...

Und hast du schon auf record ... das kommt davon, dass das Mikro da innen drin zittert – und du musst auf ihn ... und du hast alle ... ja klar ... ich kann es auch halten ... schau mal, es geht doch ...

Kamera läuft – wir können starten ... den Startknopf bitte noch mal ..

M: *Drückt sofort den Startknopf ... Mausgekruschtel ... Glockenklang ..* so wir hören die Aufnahme, die ich in der Grabeskirche gemacht habe, es betrifft natürlich die Glocken, die man hört der Grabeskirche wie das Spektrum sich entwickelt hier zum Beispiel mit verschiedenen Formanten hier die deutlicher werden, wie er mit den Einsatz der tiefen Glocken noch einmal das finde ich ganz besonderes hier ... und es wird auch erst also es gab Interferenzen zwischen den Frequenzen der Glocken und man sieht es ganz deutlich wenn man die Analyse checkt (Glocken) ... voilà ... ich glaube es wurde an einem Samstag so weit ich mich erinnere nachmittags aufgenommen.

U: Danke ...

Nachklapp 2:

S: Ach so ...

U: Von mir aus können wir ...

S: Warte ... Ton läuft ...

U: Moment – jetzt dann bitte ...

M: *Mausgekruschtel ... Windgeräusche* Gut, wir hören jetzt eine Aufnahme die von Joachim Haas in Galilea gemacht wurde, das ist eine Klangsituation mit Wind verschiedene sehr organisch ... aufgenommen worden ... und dieses Material wird am ganz am Ende des Stückes eingesetzt als es wird als Antwort eingesetzt einer Faltung ok. Es heißt das ...

U: Das reicht mir ... Danke ...

Nachklapp 3:

U: So sieht das sehr imposant aus – viele Knöpfe ... ne, das haben die selber gebaut ..

S: Ton läuft ..

U: Es geht noch mal um den Anschluss hier dran .. dass du das erklärst und noch mal auf die Tasten drückst .. Ton läuft. Bild läuft. Bitte.

M: Ja es betrifft die gefrorenen reinen Quinten, die am Ende im vierten Teil der Oper des Stückes eingesetzt werden. Dieses Material wurde die Analyse der Glocken der Grabeskirche mit Audiosculpt und mit Spear abgeleitet, wir hören diese Quinten – durch das Sampler sind Sinustönen die rein absolut präzise akkurat gestimmt worden sind und Joachim Haas hat den Patch gemacht – wir hören das ... (Musik) ... gut mit einer Amplitudenmodulation mit Triolen – das ist ein zwei drei ein zwei drei ... die man erlebt, wir haben schon das reflektiert und kommentiert. Das heißt auch, das war für mich die Möglichkeit die sagen wir die abgewichenen Tönen den Sängern dem Chor abzugeben. Die singen mikrotonalen Tönen nach ...

U: Danke ... Machen wir das vielleicht auch noch mal
...

Nachklapp 4:

U: Kommst du wieder hier her ... Mark ... weil du hattest das hier gemacht, dann kann ich das hier hereinschneiden ... warum ist das denn so tief, warum komme ich da nicht höher ... es geht halt nicht .. es wäre vielleicht sogar besser ... voll scharf ... aber da bist du so weit weg ... für dich alles gut ... dann ... gut ... du läufst ..

S: Der Ton läuft ...

1.4

M: Ja, es geht um das Komponieren das Schreiben des Endes des Stückes. Und die eventuelle kompositorische Darstellung des Verschwindens als Artikulation als Zwischen – als kompositorischer Zwischenraum am Ende des Stückes zu entfalten. Ich bin ganz fasziniert muss ich sagen das ist für mich vielleicht die höchste Stufe des kompositorischen Modells, wie weit das Verschwinden des Christi, des Jesus von Nazareth als er erkannt wurde entweder in Emmaus oder während der noli me tangere Episode anbelangt. Er wurde erkannt, er verschwindet. Wie hätte die das Verschwinden Christi erklungen? Und ich bin auf die Idee gekommen als ich hier in Freiburg spazierte, weil es gibt ein Kindergeschäft hier in der Stadtmitte und ich habe diese Windräder gesehen und dachte mir, ok. es hätte vielleicht könnte eventuell so klingen ... und die Idee, dass sind ein Chor, ein Bühnenchor das sind Engeln, die im Heiligen Land gelandet sind, die haben Aufgabe im Heiligen Land im Ben Gurion da zu erledigen und die haben diese Windräder und die werden sowieso das Stück verschwinden lassen durch das Blasen – und es geht da um die Erhebung die Auferstehung des Körpers, ich würde sagen des Klangkörpers sozusagen vom Stück.

Ok. Es wird geblasen ich werde mich darum bemühen so ... (bläst) ... es muss nicht forciert werden, wie ich gemacht habe, weil durch die feine 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 Impulse ... sind da ... also auch das Orchester die Flageolets machen und auch am Rand des Steges und der Wind Blechbläser, die auch blasen hu ... glatte Töne. Mit Griffen. Ok. (bläst und Musik) ... ich mache das noch mal ... es ist besser (bläst und Musik) ...

U: Danke – prima ...

Arbeit mit Joachim Haas:

U: Rechts ist rot ...

M: Ok – also der File am Anfang ist weg ...

J: Also das Atmen ist ganz weg .. 1B

M: Nein, das fängt hier mit diesen 8 Sekunden ...

J: Atmen ist weg ... ich streich das dann auch hier ...

M: Ich hab auch die Dateien dem Verlag schon geschickt ...

J: Vielleicht könntest du mir die Datei mal auch geben oder zumindest mal ausdrucken, dass ich dann auch eine korrigierte Version hab. Also die 1B fällt dann im Prinzip sogar weg dann, ne ... 85

M: G3 bleibt

J: G3 – und G2? Auch weg ..

M: Nene, 2 ist da

J: Ok 2 ist da ...

M: Die 3 ist dort

J: Die 3 ist da .. G4 die Auferstehung habe ich da – bleibt?

M: Die Plattenglocken

J: G5 A haben wir noch ...

M: Würde ich so sagen ...

J: Bleibt auch ... eine 5B gibt's war auch Plattenglocken ...

M: Bleibt ... B5C auch

J: B6A er spricht Lautsprecher 7 8

M: Nein ...

J: Das ist weg?

M: Kein File – ist jetzt auch weg – G6B da haben wir die Haltung mit dem Sopran.

J: Das bleibt.

M: G7 auch bleibt – auch Plattenglocken sind auch da ... dabei ... G8 ist weg.

J: G8 ist weg ...

3.2

J: E8 ist gestrichen ...
M: Gestrichen worden ...
J: Dann käme E9 ...
M: Das bleibt – Seite 37 –
J: E9 bleibt ... E10 das ist die Öffnung.
M: E10 es gibt keinen file mehr ...
J: Keinen file mehr – gestrichen ...
M: E 11 bleibt E 12 bleibt auch ...
J: E13 ist jetzt der Anfang dieser Stelle mit dem – ne ist es nicht ... ne me touche pas ist die Stelle hier ... ja. Wo nur dieser kleine je geht da rein ... aber sind live ... 14 kommt jetzt diese Überlappungsgeschichte ...
M: Dann diese Faltungen 18 sind ...
J: Ja, ok. die Klavierfaltung ... das ist jetzt glaube ich gut – das können wir so, das war eine echte Verbesserung mit dem Gate ...
G17 E18
M: 19 bleibt auch. Mit der Schwester wenn es nicht mehr geht können wir mit jemand anderen ...
J: Nochmal – wäre vielleicht schon eine Überlegung ... also ...
M: Aber wer könnte das machen?
J: Müsste halt ...
M: Oder Lydia ...
J: Lydia könnte das schon machen ...
M: Das war doch sehr gut oder?
J: Oder vielleicht gibt es auch von der Oper jemanden, der das machen könnte. Vielleicht wäre das eine Frage für Patrick, dass man noch ...
M: Ich weiß nicht, ob das in der Oper auch bleibt, das ist auch eine andere Frage ... aber könnte schon glaube ich ...
J: Weil Lydia wäre sicherlich die Problematik ist halt wir haben halt im Anfang haben wir so ein paar transformierte Sachen das müsste bleiben wahrscheinlich. Nicht ...

M: Jaja, mit den
 J: Ja, sollen wir das mal aufschreiben als ...
 M: Eventuell
 J: Welche Sachen wären das dann –
 M: Das wäre 20 ...
 J: Lydia schreibe ich mal auf ...
 M: Aber möchte die alle File der Schwester haben oder so ...
 J: Nö, die die gestrichen sind, sind gestrichen.
 M: Aber ich meine diejenigen die bleiben ...
 J: Schwer zu sagen. Man muss es noch mal anhören.
 Es ist nicht optimal. Rein vom Klang der Stimme – vom Charakter her auf jeden Fall – also du hast gesagt 20 – haben wir eh nichts. Null Programm. 21 ...
 M: Bleibt ...
 J: Bleibt – da ist aber auch Berühre mich nicht ... ne
 M: Das bleibt.
 J: E 21B ist ohnehin schon Lydia ... Jeschke. Bleibt.
 M: E 21
 J: Ja, E 21 B ... Lydia ... ah, ist weg ... gestrichen.
 Ok. 22 ... Sopran 1 in Halla ...
 M: Gibt's keins ...
 J: 22B ist die Alufolie in dem Hallaphon – Nr. 23 die Auferstehung ...
 9.1
 M: Die ist weg auch ..
 J: Weg ... 24 da gabs kein file. E25 ...
 M: Vornamen ...
 J: Was war mit E25? Weg auch ...
 M: Weg ... Das ist weg.
 J: Ok da fehlt jetzt da habe ich mich verblättert ...
 dann gabs ja noch E26 – Zobel ...
 M: Das ist auch weg ...
 J: E27 eine Trennung ...
 M: Das ist auch weg ...
 J: Auch weg ... E28 A waren die Vorlagen ... und die bleiben in der ...

M: Die bleiben in der neuen Fassung.

J: 91 94 95 ... ok. dann haben wir das jetzt ja am Werk. Und das hattet ihr ja schon, das seid ihr schon durchgegangen. Ok. Gut – das weg. Aber hier war noch bei E28 die Erhebung und die Aussegnung, das kommt auch weg – bleiben nur die Vornamen?

M: Es bleiben nur die Vornamen.

J: Ok. Das wäre das mal soweit klar. (Kruschteln) Und dann gucken wir mal ...

M: Allmählich bin gleich bereit ...

12.1

J: Bringt Euch das was, wenn wir so arbeiten ... das ist halt Papierarbeit.

U: Ja ...

S: Das ist schön ...

J: Wie ist es denn vom Zeitplan – ich habe es nicht im Kopf ...

U: Wir haben bis Mittag Zeit.

J: Bis Mittag. Wir haben dann ja noch genügend Zeit um was zu hören. Also ich denke, eine halbe Stunde müssen wir hier schon noch blättern.

(Bleistiftgeräusch)

13.3

J: Feedback – ist doch schön ...

...

15.7

J: Eher hier – hier und am Flügel ... wir machen unsere Partitursache noch ein Stückchen weiter ...

U: Mit einer Karte 64 GB ...

(Rauschen) (Mausklappern) ...

J: Ok – ich habe den ... wir gehen einfach durch – vielleicht können wir mit ... vielleicht könnten wir auch dann gleich rein ... über das Teil hast du einen Überblick ...

M: Über den ersten Teil ...

J: Wird es files geben oder was wird das geben ... dass müssen wir vielleicht irgendwie eine Zahl reservieren mal ... vom Programm ...

M: Eine nächste Zahl ja ... gibt einen Übergangsfile auch ...

J: Ich schreib mal auf erster Teil ... also von 1 nach 3

...

M: ok – ich gucke ...

J: Ja, weil dann könnten wir es vielleicht schon so ansetzen, dass dann der zweite Teil gleich stimmt.

M: Ja, bis zum Ende ...

J: Wie weit bist du mit dem ersten ...

M: Er ist fertig ... Aber Monsieur le GMD braucht eben den zweiten Teil. Anfang Juni.

J: Ok. Du hast das die 16 benannt.

M: Und dann ginge auch meine Bedenkung ...

J: Ok. Aber wir haben davor E1 1 bis 416 quasi als Programme.

M: Ja.

J: Ok. und dann wird dann nicht mehr wahrscheinlich erst mal nichts weiteres dazukommen. Erster Teil ist nur Files, oder

M: Ja ... so weit

J: Ich schreib das noch mal auf ... Nur Files ... und dann E1 1 bis E1 6 waren die Files, ne? Und die haben wir schon gemacht ...

M: Da gibt es einen File – E1 2

J: Ah, ok. Die haben wir ja schon ich gucke mal gerade ob wir die schon alle hier ok. Und E1 1? (Geräusch)

Das ist E1 2 ...

M: E1 1 – das war für euch ...

J: Als Start ... ok ...

20.7

Ich mache das gleich, dann haben wir das schon fertig.

E1 1 – Start. Und E1 2 war das File mit Bogen ...

M: Mit Kolophonium und ähm ... ah ok ... als Impuls das ginge über EEU Programm ...

J: Und dort werden noch der Chor wird mit dem ...

M: Das ist um das ein bisschen zu unterstützen. Weil ich dürfte keine Probe kriegen.

J: Aber die Vögel (?) wird es geben, das ist ... Und das wird haben wir gesagt frontal sein ... erster Teil nur frontal ...

M: Nur der Übergang weit ...

J: Von E1 6 und dann spricht der in den zweiten Teil

...

M: Dann später ...

J: Ja, das können wir vielleicht auch gleich gucken ...

Lass und kurz und dann ich wirklich gleich prüfen ob das alles da ist ..

22.7

M: Das wäre gut für mich das zu checken, welche Entwicklung ...

J: Ich bin noch mal E1 2 – das wird ja dann hier das mit crescendo sein (Geräusch)

M: Das dauert 21 Sekunden ...

J: Ich guck gleich noch mal vom Timing ob das stimmt.

M: Das ist ein bisschen kurz jetzt ...

J: Ja, schien mir auch so ... ich schau's grad noch mal an ... E 2 ... Jaja, das hat 27 Sekunden.

M: Ja, toll ...

J: Und dann würde es weiter gehen mit E1 3 auch wieder Files (Geräusch)

M: Ja ... Können wir noch mal von Anfang an die E1 3 bitte ...

J: Die E 1 2

M: Die E 1 2 ja, entschuldigung ... da bin ich manchmal verwirrt.

J: Das ist hier E 1 2 – von Anfang ... (Geräusch) Dann kommt dieses File mit Robert Vornamen (?) – das ist E 1 3 ... (Geräusch) ok ... ok also das File muss extrem leise sein ... das kann man schon ...

M: Ich habe so wie so ... (Trage das Mikro herum)

J: So was hier ...

M: Das wäre schon genau das hören zu lassen.

J: Ja. (Geräusch ... leiser) ...

M: Könntest du ... nicht jetzt ...

J: Ja ja natürlich ... Wir haben doch schon eine Cd gemacht mit den ganzen Files drauf ...

M: Wunderbar ...

J: Dann als nächstes ... E 1 4 (Geräusch)

M: Ok. (Murmeln)

J: Mit Sprecher ...

28.0

M: Der kommt dann später ...

J: Die Längen haben wir schon gecheckt ... von den Files ... die Dauern.

M: Ich glaube, ja ... das auch ...

J: Ja – dann ...

M: Ein bisschen länger ... aber ... (Geräusch)

J: Ja, das ist genau ... Dann haben wir E1 5 ... Ja das ist hier über zwei Minuten ... E1 5 ist Plattenglocke ... Kommt vor ... bleibt vorne.

M: Ja, bleibt vorne ... (Geräusch)

30.0

J: Die ist drei Minuten ... Mark, muss sich irgendetwas überlagern ...

M: Nein, es geht bis hier ... läuft bis hier und dann ... gut es gibt diese Artikulation vom ersten Teil ... und dann ...

J: Und jetzt kommt die Raumbewegung, haben wir gesagt, das erste Mal.

M: 6

J: Und was passiert in dieser Raumbewegung – es bewegt sich von vorne ...

M: Es muss in dem File schon integriert werden.

J: Ah, vielleicht haben wir es auch schon gemacht.

M: Es wurde auch konvulviert ... mit äh ... ja.

J: Da bewegt sich aber noch ... das müssten wir mit dem Hallaphon machen.

M: Ah, das heißt live ...

J: Genau ... da E2 1 – das ist das File. Moment mal da stimmt was nicht. Was ist da überhaupt. E1 6 ist das hier ... (Geräusch) ... Ah ja, das sind die Störungen ... ok. Und die sollte sich von vorne jetzt bewegen ...

M: Wie eine ...

J: Langsam .. und wieder zurück. Als erste Raumausdehnung.

M: Als erste Raumausdehnung. Ich weiß nicht, wie lange die braucht.

J: Deswegen hatten wir es noch nicht ins File mit reinprogrammiert, das können wir ja dann mit der Regie zusammen machen ... Aber wir legen mal diese Bewegung, die legen wir schon mal fest.

32.5

M: Ja, vielleicht 21 Sekunden.

J: Hm. (Mausgeräusche ... Tastenklackern)

35.2

J: 21 Sekunden sagst du ...

M: Jaja ...

J: Und dann wieder zurück ...

M: Und wieder zurück ... auch mit ... aber das ist ...

J: Und wie lange bleibts hinten – also quasi eine kontinuierliche Bewegung nach hinten, geht dann gleich wieder zurück – oder bleibt hinten länger stehen.

M: Das ist die große Frage. Ich werde ... die Regie soll ...

J: Ok. Diskutieren wir Morgen.

M: Soll das ... aber wir wird das ... wir bleiben mit den acht Lautsprechern und es kehrt zurück wieder zum frontal ... am Anfang ... sind zwei ...

J: Das heißt, die bleiben alle ...

M: Die bleiben alle, da würde ich dafür plädieren ...

J: Dass es einmal komplett den Raum füllt, und dann wieder weggeht.

M: Aber wie lange dauert die Situation, wenn die alle dabei sind, das kann man noch nicht sagen. Deswegen brauchen wir mehr ... d.h. das sollen live ...

J: Ok. Dann müssen wir also ... Da muss ich mir was überlegen. ... Gut man könnte das ja auch von Hand ... obwohl ... Ne, in dem Fall vielleicht nicht, weil das müsste wirklich eine fixe Zeit sein ... also ich habe jetzt einfach mal eine Bewegung quasi nach hinten – was passiert, wenn wir das so machen ... zumindest auch patchen ... das bedeutet ... 7 – 8 – was passiert, wenn wir das jetzt so machen.

M: Pardon ...

J: Ich hör's nur mal ganz kurz – was passiert ...

M: Ja, gerne (Geräusch)

J: So geht es schon mal nicht – fehlt noch was ...

38.5

M: Vielleicht werden die nicht so viel Zeit aus technischen Gründen brauchen. Aber die könnten vielleicht eine Situation frieren oder ... oder damit arbeiten. Bestimmt wissen wir ein bisschen mehr nach Morgen.

J: Ich schreibe es vielleicht auf ... (Geräusch) Das ist noch nicht optimal.

M: Das ist der Polizist – er hat Reuchlin von den ... getötet ... so Polizeiwachen ... und ...

J: Ok. Jetzt haben wir nur erst mal eine Bewegung (Geräusch) quasi durch den Raum ...

M: Ja, toll – Dankeschön ... unglaubliche Frequenzen oder ...

J: Ja, ... wie kräftig soll das sein ...

M: Piano ..

J: Ich mache jetzt noch mal die Bewegung auch wieder zurück.

M: Wieviele Lautsprecher, was denkst, braucht man dort ...

J: Ja, das müsste schon gehen. Also es ist halt klar, es hat dieses Modulieren, das ist nicht mehr glatt.

M: Das klingt doch schön

41.1

J: Dann hören wir uns das noch einmal an ...

(Geräusch)

42.5

Das war jetzt die Variante wirklich einfach so ...
einmal den Raum sozusagen abgetastet, ja.

M: Ja.

J: Und jetzt müsste man noch eine Variante machen,
wie du sagst, dass wir quasi alle Lautsprecher und
dann wieder nach vorne gehen.

M: Ich könnte mir vorstellen, die werden das
entscheiden. Das könnte ein bisschen dauern, glaube
ich. Die Situation, ...

J: Ich meine gut, wir sind da flexibel ... ich meine, wir
haben je drei Minuten ...

M: Ja viel mehr Ja Dankeschön ...

J: Für die andere Bewegung muss ich ein bisschen
tüfteln. Dauert kurz – ja.

43.3

(Mausklicken- Klappern)

45.0

U: Der britische Geheimdienst hat das sicher schon
alles ausgespäht ...

J: Wir haben auch schon diskutiert, dass wir
absichtlich solche Sachen zur Verfügung stellen.

46.2

Das müsste jetzt so rein – L1 3 3 8 L 5 L 5 6 ... das
müsste gehen ...

...

49.0

U: ... Bohrhammer ...

J: Ja, super ... wo kommt der durch, überall ... ja
spitze. Next time.

51.4

(Geräusch)

56.2

Jetzt habe ich mal eine Version, dass es sich zuerst in den Raum ausdehnt, stehen bleibt .. (Geräusch) also als Alternative ... ne. Und dann nimmt der Raum wieder ab und geht nach vorne. Und bleibt vorne übrig.

57.2

J: Das ist die Frage, da ist die Bewegung hat weniger klar, finde ich ... und es ist vielleicht sogar ein bisschen zu groß, weil ich nicht. Ob es nicht schöner ist, die Variante A wo es tatsächlich einmal nach hinten läuft und wieder zurück.

M: Ja, vielleicht hört man da mehr ..

J: Ja, für die erste Variante – wir hören noch mal die erste ... Ich glaube, das ist ... (Geräusch) ... Was meinst du?

M: Ich bevorzuge die erste Variante ...

J: Ich glaube auch – jetzt löst sich zwar der Klang ab von vorne ... aber er kommt ja wieder zurück. Das andere ist weniger wahrnehmbar, glaube ich denke, man könnte schon dort wenn man das das erste Mal wirklich exponiert ...

M: Ich könnte mir vorstellen, dass das besser ist für die Regie ... (?) – vielen Dank.

J: Ok. Das heißt wir machen das hier mit dem Programm eins Hallaphon. Wo habe ich es jetzt. Hier – ok. Gut. Dann sind wir quasi schon im zweiten Teil. Und da kommt jetzt – was haben wir da – E2 1 habe ich da ... (Geräusch) – noch mal eine Plattenglocke. (Geräusch)

61.0

J: Die ist wieder auf Lautsprecher 1 2 vorne.

M: Ja. Ja.

J: Wir können auch für Euch vielleicht jetzt etwas Interessanteres vielleicht noch machen. Wie spät ist es denn?

U: 11 Uhr – wobei ich es ganz schön fand, dieses Du arbeitest und er wartet ... das ist glaube ich eine typische Situation.

J: Ja. ...

U: Jetzt wirklich ohne Scherz und Ironie ...

J: Ja, wirklich – ist einfach so. Weil ... bei Mark ist es ja so, er kennt das ja, er arbeitet einfach weiter. Und bis dann steht, was man hören kann, da muss man einfach Schritte machen. Wir könnten zum Beispiel jetzt noch, weil das könnten wir auch am Nachmittag weiter machen, wir könnten jetzt noch mit den Glocken zum Beispiel gerade gucken, und gerade noch ein paar Impulsantworten hören ... davor muss ich aber noch hier etwas machen ...

U: Jetzt schalte ich das Band mal kurz aus ...

Mark und Jojo im Studio (Teil 02)

(Glocken)

J: Joho, also als File (Glocken) ... Man könnte ein Ausschnitt schon als Antwort nehmen also

M: Vielleicht von der tiefe Glocke.

J: Die tiefen ...

M: Die ist hier .. Das!

J: Ab hier mit dem ... Da hinten ist ein bisschen Windgeräusch und so alles mit drauf ... das ist also, wenn dann nur so etwas Kurzes ...

M: Ein Sample vielleicht?

J: Ja, wir machen mal hier eine Markierung ... oder hier vorne ... (Glocken) ...

M: Hier vorne ...

J: So ein Stück als Antwort könnte ich mir auch vorstellen ... hier etwas nehmen ... zum Beispiel. Wir können ja mal zwei Beispiele einfach machen ... und mal sehen was passiert. Und dann das andere ... so ... und dann müssten wir (Glocken) – und dann müssten wir ... na gut ... (Glocken) ... die müssen wir ein bisschen länger ausklingen lassen, ich glaube, das ist schöner ...

M: Ja, auf jeden Fall ...

J: Oder vielleicht (Ausblende) ... das nehmen wir – probieren das mal so ... d.h. da hätten wir die R – Glocke A – da hinten nehmen wir noch ein zweites (Glocke) ...

M: Wir nehmen das als Klavierimpulsen ... oder ...

J: Ja, das könnte ich mir vorstellen ... das ist vielleicht mit Klavier ...

M: Für den dritten Teil zum Beispiel ... als zweiten ...

J: Es könnte sogar interessant sein, wenn man probiert, dass man mal ein paar sogar liegende – stationäre Klänge erwarten ... da müssten wir beides probieren dafür. Weißt du eher so etwas – weil mit einem Impuls kriegt man so auf jeden Fall dieses Rhythmisches auch,

das Dong Ging Gong Ging – aber wenn man irgendwie was Längeres hätte als anregenden Klang, dann wäre genau ...

5.5

(Gekruschtel – Programmieren)

6.9

Stefanie: Ihr seid am Arbeiten, nicht wahr?

J: Ja, wir arbeiten heute durch ... also bis später ...

(Weiter Gekruschtel)

J: Hast du eine Stelle gefunden, oder ...

M: Entschuldigung ...

J: Hast du was gefunden, wo das interessant ...

M: Gleich im zweiten Teil ... im dritten Teil ist ok mit Impulsen ...

J: Wir müssen beides mal probieren, ob es mit Impulsen gut ist oder eben mit was Längerem ... ich versuche das gerade mal rüberzuschicken ...

9.7

Hm Hm – irgendwas stimmt da nicht. GR – Punkt 1 – genau ... ok.

10.7

Das ist jetzt hier – 1 –

(Gekruschtel – Klatschen, um wohl ein Echo zu testen)

12.6

Mark würdest du mal bitte ein paar Dinge probieren im Klavier, ich habs jetzt mal vorbereitet – ich weiß nicht, ob das geht ... (Mikro umstellen) ...

12.9

Mal gucken, ob das funktioniert ... (Klatschen)

13.1

U: Sophie, kann Du ein bisschen weiter links gehen ...

J: Checkst du einfach mal ... mit ein paar Impulsen erst mal ... gucken, was da passiert ... Ich bin mir nicht sicher, ob es wirklich schon da ist.

13.7

(Leises Glockentönen – Schlag ins Klavier – Glocken
– wiederholt ...)

14.1

J: Das ist die erste Variante, die höheren Glocken vom
Anfang. (Klang) (Anschlag ... Klang – mehrere
Versuche)

15.4

J: Ich mach mal das zweite File. Das sind die tieferen
... Hmhm ..

(Anschlag .. Klang)

16.1

J: Ich nehm mal nur den Tonabnehmer um zu gucken
... das ... ok.

(Anschlag – mehr Hall)

J: Ich geh mal nochmal zurück.

(Mark probiert weiter ...)

J: ok. – Also ich finde es ist schon sehr konkret, aber
du hattest es ja auch als File im Kopf ... also, ich finde
schon, man hat schon ziemlich klare Glocken ...

M: Ja, sehr konkret ...

J: Ja, finde ich schon ...

M: Ja, und es wird relativ mechanisch auch ...

J: Gut, es ist halt die Periodizität, ja ... man könnte
natürlich da noch ein bisschen – man könnte die auch
noch überlagern, dass es eben im File an sich ...

M: Das würde vielleicht etwas bringen ...

F: Die Frage ist, wie solls sein. Soll's – es soll nicht
periodisch sein? Ich meine, weil das Problem ist ja das
Original ... der Original-Glockenklang ist ja
periodisch, den wir haben. Und wenn man – wenn du
was machst, was nicht so impulshaltig ist, sondern
eher was vielleicht so ein – einen längeren Klang, und
im Klavier irgendwas Geriebenes oder so ...

M: Ja ...

18.5

J: Dass man nicht diese ...

M: (Probiert etwas ...) – Gibt es nicht ...

J: Gibt's nicht ...

M: Vielleicht könnte man ... (Schritte) (Versucht etwas mit Klangschalen)

J: Gut ich kann natürlich hier mit Stimme auch ... Ja Moment.

(Klangschalensound gefroren?)

M: Ah ...

20.2

J: Nicht so überzeugend – passiert nicht so viel.

M: Pardon – nein. Wir brauchen ...

J: Ich mein, man kann auch mit Stimme überlegen, was man hier machen könnte ...

(Gongs ... Stimme ...)

J: Nur vom Charakter her, wenn man was Längeres macht. Ein längeres Ausgangssignal ..(Stimme) Dann ist halt diese Periodizität nicht mehr so – ich kann aber noch eins machen, wo man das ein bisschen überlagert noch.

M: Ja, das wäre nicht schlecht.

(Lautes Scheppergeräusch ... dichter Glockenklang ...)

22.3

J: Aber es wird dann halt schnell dicht ...

M: Ich glaube es ist vielleicht besser es original zu ...

J: Ja, ist nix – ne – finde ich auch.

M: Ja vielleicht ...

(Überlagerte Glocken)

M: ... ist ja der andere ... Ja, könnte ich jetzt ...

(Dunkle Klavieranschläge ... Glocken ...

J: Wir müssen ein bisschen aufpassen, dass ...

M: Dann später kommt das andere ..

J: Wenn man diese Stelle mit ein bisschen mehr Attacke hätte, ne ...

M: Ja, vielleicht auch ... (Schlägt mehrfach an ...)

J: Ja, sowas zum Beispiel ...

M: (Versucht weiter ... Klavieranschläge im Rhythmus der Glocken)

25.0

M: Ja, ich habe hier ...

J: Das finde ich ganz interessant ...

M: Die Klangfarben die mikrotonal ...

J: Weil wenn die beiden, dann hätte man auch das Periodische ein bisschen überlagert – wenn beide in die Faltung quasi gehen würden ...

M: Die beiden Flügel ...

J: Ja, das finde ich interessant ...

M: Die machen so tam ... tam ... tam ... ich markiere ...

J: Wir haben ja gestern schon über die Glockenstelle gesprochen ...

M: Das ist das – die Situation danach.

J: Vielleicht müsste man noch ... ich hab jetzt mal nur den Schärfer (?) ...

26.8

J: Ich kann zum Beispiel auch mal die beiden Impulsantworten gleichzeitig verwenden ...

M: Aha – geht auch – ich glaube, es würde Sinn machen hier. Die mikrotonale Skala könnte ...

J: So, und dann die zweite ... die machen wir hier in drei vier sieben acht ... Probierst du noch mal bitte.

Ich habe jetzt beide kann das mit beiden ...

M: Hmmm (Klavier ... hohes Register ... tiefes Register ... wiederholte Versuche ...) Das könnte auch etwas anderes auch (Haut heftig in die Tasten ...)

29.5

J: Soll ich mal mit der äh Transformation machen.

M: Ja, genau ...

J: Also von Anfang an dann ... bei diesem ... (Klavierschlag)

M: Ja ...

(Anschlag – mehrere Versuche ...)

J: Du musst das mit hochziehen, da musst du mir ein Zeichen geben, dass wir das zusammen machen ...

M: Aha.

J: Ok.

(Anschlag ...mehrere Versuche ...)

30.7

J: Aber es ist vielleicht fast zu viel mit den beiden zusammen, mit den beiden Impulsantworten gleichzeitig, oder ...

M: Es verändert sich ...

J: Ich mache mal lieber wieder nur eine ...

M: Das wäre nicht schlecht ...

(Klavier dunkles Register ... mehrere Versuche ...)

J: Hm – hat was ... Sollen wir das mal vormerken ...

M: Ich muss mal gucken im dritten Teil –

33.0

(Programmieren ... Mikrophon umstellen ..)

34.6

M: Das ist Takt – so Seite 28 – das muss mit der Dramaturgie noch verhandelt werden ...

J: Was die dort ...

M: Weil der Meyer (?) – aber der Polizist wird zu dem Sterben kommentieren 370 und dann ist das mit der Beleuchtung – gut ok. Ein bisschen Siriusmäßig –

J: Genau, gerade dachte ich mir das ... ein leichten Anklang ...

M: Zu (H)Ehren des ...

J: Ja, des Mega-Meister ...

M: Ja, würde ich dafür ... aber gut ok. Aber das ist noch unklar, was passiert hier. Ich immerhin das wäre das hier ...

J: Wobei das ist ja relativ rhythmisch ohnehin oder ...

36.0

M: Hier nicht ...

J: Ich schreib es mal auf ... Oder ...

M: Vielleicht ab Takt 220 Seite 28

J: Seite 28 – und zwar die einfache Variante. Also – nicht beide gleichzeitig ... dann wäre es schon nur die eine ...

M: Nur die eine –und zwar mit ... ähm ...

J: Ein Ausschnitt aus den Glocken ...

M: Es war mit den tiefen oder ...?4

J: Ne, das war der erste ... also der – ich habe ihn A bezeichnet.

M: Ok. Dankeschön.

J: Habt ihr eigentlich über die Klagemauer Impulsaufzeichnung nachgedacht.

M: Ja, wir haben angefangen – ...

J: Und schon gehört ... oder.

M: Nein.

J: Noch nicht. Dann hören wir sie an ...

M: Ok.

J: Das war – ach so – ne – es ging ja um eine längere Stelle – deswegen, wir hatten die verlängert, ...

M: Ja ..

J: A B C D E – genau ... genau ... Und wie lang ist die hier – 8 – 6 Sekunden. Ahja – ok. Ganz lang. (man hört kurz eine gefilterte Klagemauer)

38.1

J: Da gings um die Fermate im Prinzip im dritten Teil ... Wir hatten eben diskutiert, dass wir den Klang eventuell länger brauchen. Und dann haben wir die – einen längeren Ausschnitt genommen – wo war denn das.

M: War das im zweiten Teil ...

39.4

M: Das wäre vielleicht käme in Frage ...

J: Ja, genau – richtig. Richtig. Und angeregt vom Piano – glaube ich hier ne –

M: Ah ja – das war das hier – Piano Harfe und Vibraphon.

J: In dem Fall hätten wir nur das Piano zur Verfügung als Anregung

40.0

M: Das wäre toll. Ja die zwei werden als Impuls ...

J: Was machen die für ein Impuls da?

M: Das ist ein D – zeige ich dir.

J: Warte kurz, bin gleich so weit. ...Hm.

40.8

M: (Anschlag Piano D ... mit Nachhall Klagemauer ... mehrere Versuche – auch inside piano ...)

42.5

J: Das fände ich interessant, wenn dort wenn diese tonale Komponente sich einfach noch mal fortsetzt im Klang. Da ist es bestimmt – oder findest du das zu plakativ ...

M: Du meinst es könnte ...

J: Also je mehr jetzt fast auch – je mehr tonale Komponente jetzt in der Anregung ist, desto mehr wird das einfach diesen Sprachklang vom Klagemauer ...

M: ... angeregt ...

J: Atmofilter oder sozusagen Formen ...

M: 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 Equipement 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 einer 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 eine 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 ...

Gespräch mit Garry Berger

0.2

U: Sag mal ...

Garry Berger: Ja, sag mal was ... wie ist das mit der Lautstärke

U: Ton läuft ... kannst du einfach entscheiden, ja ... das ist doch gut. Schönes Bild.

G: Ich glaube, wir müssen die äußere Tür noch zumachen wegen dem ... ich höre sonst ... ah so die äußere Tür ...

U: Warum zeigt er mir jetzt keinen Ausschlag an ... ne ich will ...

2.7

G: Wie machst du das mit dem Timecode.

U: Den Ton lege ich per Hand hin. ...

G: Ok.

U: Das ist ... Startet – ok. Verschlusszeit ... ok.

Lassen wir es mal so ... Ja, an sich müsste es so funktionieren ...

G: Ist gut so?

U: Gut.

G: Gut?

U: Ja, wir hatten das vorhin gerade besprochen in der kurzen Vorrede, du bist eine Art Multitasker hier in dem Studio und kannst von daher eigentlich aus vielfältiger Sicht uns beschreiben, was das Besondere, das Spezifische an dem Freiburger Experimentalstudio ist im Unterschied zu anderen Studios, die es ja gibt.

4.2

G: Also sicher mal, dass ein hochspezialisiertes Studio für Live-Elektronik natürlich ist, dass es ein ganz super kompetentes Team vorhanden ist. Das Spezielle ist sicher, dass man hier Sachen realisieren kann, die man sozusagen in kleineren Studios nicht tun kann. Sachen, die halt einerseits technologisch bedingt, musikalisch aber auch. Das herrscht hier eine große ästhetische

Offenheit. Ich denke, das ist extrem wichtig. Und ich sehe schon das Experimentalstudio ist sozusagen eine Plattform eigentlich, die ermöglicht, hier eigenständig verrückte Dinge zu tun, die dann nach außen getragen werden und so Resonanz erhalten. Ich denke, das ist in kurzen Worten umschrieben das große Potential des Experimentalstudios.

5.1

U: Das Besondere ist, dass Künstler hierher kommen können, mit Ideen im Kopf – und dann auf Leute treffen, die sowohl technologisch im Hirn haben als auch Künstler sind. Ich glaube, da bist du das beste Beispiel. Vielleicht – ich weiß nicht, was sich zwischen Mark Andre und dir abspielt, ob das da als Beispiel taugt. Kannst du erzählen, was jetzt im Fall eurer Begegnung und deiner Tätigkeit für seine Komposition, die Oper in Stuttgart, da an besonderer manpower in Verbindung mit dem technischen Krimskrams, der hier herumsteht, sich da zusammenbraut, was sich nirgendwo anders zusammenbrauen könnte.

6.0

G: Also wir haben letzte Woche jetzt aktuell an seiner Oper gearbeitet und es ging in erster Linie darum ...

6.1

U: Noch einmal – bitte nicht auf die Fragen eingehen, sozusagen. Dass ... du: Wir haben letzte Woche an der Oper gearbeitet ...

G: Sondern ... gut. Wir arbeiten aktuell an seiner Oper ...

U: Mark Andres Oper ...

G: Ja, ich beginne noch einmal, ok. Also wir arbeiten aktuell an der Oper von Mark Andre und wir haben jetzt im letzten Arbeitsschritt musikalische technologische Fragen angeguckt, also: Besonders die Verräumlichung. Im letzten Teil seiner Oper ist sehr wichtig, dass der Raum, die Aura der Elektronik sehr

differenziert austariert ist, und das war eigentlich die Arbeit, dieses Feintuning, diese Aura mit der Elektronik hinzukriegen und hier die Klangbewegungen der Lautsprecher, die mit Lautsprechern stattfinden werden, auszutarieren und die richtige Aura zu finden. Und das war aufwendige Arbeit, hat sich alles extrem gelohnt, und wird sicherlich sehr Eindruck machen ...

7.3

U: Aura kenne ich jetzt bisher nur als einen Begriff, den man Persönlichkeiten zuschreibt. Es gibt Persönlichkeiten, die eine Aura haben, so ähnlich wie ein Charisma. Oder ein Raum hat eine Aura. Ihr wollt es nun mit technischen Mitteln herstellen, die Aura im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit. Was muss man sich darunter vorstellen, was macht ihr da eigentlich? Wie stellt man Aura her?

7.8

G: Es ist so, dass im letzten Teil seiner Oper sind die Stimmen sehr aktiv, und sind sehr leise Geräusche dann vorhanden. Und diese Stimmen haben selber schon atmen ganz klar einen Ausdruck, ne ganz klare Richtung eigentlich. Und diese Richtung muss in der Elektronik in dem Sinne auch widerspiegelt werden. Sie muss nicht verdoppelt sein, in dem Sinn, aber sie muss eigentlich zueinander – sie müssen zueinander finden. So dass die Elektronik sich ideal verschmelzen kann mit dieser Aura der Stimmen. Und an dem haben wir gearbeitet und das ist das Feinjustieren eigentlich, dass diese beiden Ebenen diese elektronische und sagen wir mal instrumental sängerische Ebene ideal zusammen kommen und auch wirken können natürlich. Und sich so richtig gegenseitig entfalten können.

8.9

U: Und warum braucht man für so etwas ein Studio, warum kann das Mark Andre nicht an seinem Heimrechner machen ...

9.1

G: Das ist natürlich eine sehr berechtigte Frage heute, weil es ist so, dass die jungen Komponisten, die haben alle Erfahrungen heute mit Elektronik, die lernen das an Hochschulen, die werden ausgebildet in Kompositionstudium, haben also bereits im Studium Berührungen mit Elektronik, mehr oder weniger, je nach Komponist. Und es so, dass natürlich einerseits vom Equipment abhängig, braucht einen gewissen technologischen Park, um das so zu realisieren können, andererseits braucht man aber auch diesen Hintergrund von Musikern, die mit Technologie sehr gut umgehen können, also das Team des Experimentalstudios, das dann wie soll ich sagen das richtig umsetzen kann oder unterstützen kann den Komponisten, und eigentlich ihm auch Tipps gibt, Vorschläge gibt. Wir diskutieren stark mit der Partitur und finden dann in Zusammenarbeit Lösungen. Das ist das Wesentliche, weshalb ein Experimentalstudio in dem Sinn notwendig ist.

10.3

U: D.h. ein Komponist muss Autofahren können, muss aber nicht wissen, wie ein Ottomotor funktioniert.

G: Er muss Autofahren können, er muss wissen, was hier für ein Motor vorhanden ist, er muss ihn nicht reparieren können oder selber bauen können. Aber er muss wissen, wie er ungefähr funktioniert. Mit keinen Kenntnissen von Elektronik kann man schon ein Stück realisieren, für das ist ein Team da, aber umso mehr Wissen natürlich über die Möglichkeiten nicht technologisch, auch klanglich gesehen, vorhanden sind, um so besser wird die ganze Arbeit, das ist klar. Das ist ein Prozess und ... man kann ja auch nicht Instrumentalmusik schreiben, wenn man keine Ahnung

von Instrumenten hat. Also es ist schon Voraussetzung oder ein gutes Grundwissen in der Elektronik scheint mir schon notwendig.

11.2

U: Du hast ja gesagt, dass du eine Vielzahl anderer Komponisten mit betreut hast und selber auch einer bist. Vielleicht kannst du einfach aus deinem Nähkästchen Anekdoten erzählen, wie man sich diese Zusammenarbeit plastisch vorstellen kann. Also nicht nur das Beispiel Mark Andre, das hatten wir gerade. Vielleicht auch lustige Beispiele ... einfach, um sich vorzustellen, es kommt hier jemand hin, ein Komponist, und sagt, er möchte irgendwas machen ... und dann trifft er auf euch, und ihr sagt: Das geht nicht – gibt's nicht wahrscheinlich nicht. Einfach ein Beispiel ...

12.1

G: Ich habe ein Beispiel mit Marko Nikodijevic, mit dem habe ich zusammen gearbeitet, und das war eigentlich so, dass Marko stark auch in der Technomusik verhaftet ist. Und einen starken Bezug seine Musik zu der Technomusik hat, und wir haben dann eigentlich ja, wir haben uns dann entschieden, die ganz alten Geräte, die im Gerätepark des Experimentalstudios stehen, die wieder auszugraben, und hervorzuholen. Besonders die alten Synthesizer und diese wieder anzuschließen und hier eigentlich sehr experimentell Klänge, die eigentlich in den 70er Jahren gebraucht wurden oder produziert wurden, wieder hervorzuholen, aber in einem anderen Kontext zu verwenden. Und das war sehr witzige und inspirierende Arbeit für beide – für den Komponisten für Marko Nikodijevic wie auch für mich hier irgendwie auf Neuland zu stoßen, Neuland in Führungszeichen natürlich, auf Geräte, die wir ja in dem Sinn sogar nicht kannten und auch nicht wussten, was sie wirklich tun und durch das Alter dieser Geräte

und die vielen Fehler, die mittlerweile entstehen in diesen Geräten, weil sie nicht mehr ganz so eben so frisch sind, entstehen dann vielfach sehr interessante Sachen, die dann wiederum den Komponisten eigentlich anregen. Und das ist schon – ja inspirierend, auch für die Mitarbeitenden hier, natürlich.

13.7

U: Musstet ihr da nicht irgendwelche pensionierten alten Kollegen anrufen und sagen: Hier – diese Kiste, wie geht die eigentlich? Wo ist Ein und Aus ..

G: Nun, wir haben natürlich schon ein paar Mitarbeiter von hier gefragt, kannst du mal kommen, wie müssen wir das hier anschließen und was ist das, oder hast du noch ein Manual oder so was. Kam dann schon die Unterstützung aber auch viel good will von Kollegen, die das natürlich irgendwie unterstützten, wenn wieder mal so ein anderer Ansatz oder ein bekannter aber älterer Ansatz wieder mal neu oder in einer anderen Frische gebraucht wird, verwendet wird.

14.4

U: Ist nicht eines der Spezialitäten dieses Hauses hier, dass es Liveelektronik macht im Unterschied zu anderen Studios, wo die Komponisten mit einem Band – oder einem – wie sagt man auf Deutsch:

Datenstöckchen ...

G: Konserve ...

U: ... nach Hause gehen. Das ist ja auch eine Frage von Aura ... ein Musiker auf der Bühne erzeugt eine andere Aura ...

G: ... wie ein ...

U: ... wie ein Lautsprecher auf der Bühne.

G: Das ist richtig, natürlich. Das ist ja die Frage, die soeben angesprochen wurde. Die du angesprochen hast. Konserve sozusagen oder die Livetransformation – das Zusammenspiel von Elektronik mit Musikern, und da hat sich natürlich das Experimentalstudio ganz klar weltweit international einen ganz großen Namen

gemacht. Sicher aber auch durch die Voraussetzungen, die ich zu Beginn schon gesagt habe, es ist hier so, wenn ein Komponist hier arbeitet, dass er einfach in der ersten Woche, in der er hier beginnt, kann er einfach experimentieren. Das heißt mit anderen Worten, wir diskutieren zuerst einmal: Was sind deine Vorstellungen? Vielleicht hat er schon gewisse Vorstellungen von gewissen Richtungen, vielleicht ist das noch offen, und dann experimentiert man einfach mit verschiedenen Sachen. Es müssen noch nicht konkrete Ergebnisse da sein, Richtungen zeichnen sich mit der Zeit dann ab, aber einfach diese Qualität, dass man einfach eine ganze Woche mit Unterstützung an etwas suchen kann, etwas forschen kann, und das ist schon ein ganz großer – wie soll ich sagen – ein ganz großes Plus eigentlich für diese Institution hier, in anderen Studios – ich wurde auch schon eingeladen in Studios, da gehst du hin, da kriegst du einen Schlüssel, hier ist der Schalter, um einen Strom anzuschalten, wenn du ein Problem hast, rufst du uns an. Bis bald – wir sehen uns in drei Wochen. Und das ist einfach der große Unterschied, dass du hier wirklich von A bis Z eine tolle Begleitung hast.

16.8

U: Es ist ja nicht nur dass man eine Begleitung hat, sondern auch welche Begleitung. Ich spiele darauf an, ich würde dich bitten, das zu erzählen, was Detlef mir gestern erzählt hat, dass die Zusammensetzung der Mitarbeiter ganz viele verschiedene Bereiche abdeckt, die aber alle zusammenwirken können und alle Mitarbeiter haben eines gemeinsam, sie sind selber Musiker.

G: Richtig.

U: Jetzt bitte ich dich, das zu erzählen, was ich gerade gefragt habe. Also bitte nicht ... richtig ... ich bin ja nicht hier, ich interviewe ja nicht mich selber ... also

das Besondere der Mitarbeiter, was ist das Besondere der Mitarbeit hier in ihrer Zusammensetzung ...

G: Das Besondere der Mitarbeit ist natürlich dass jeder hat einen musikalischen Hintergrund. Der ist einerseits instrumental bedingt, die meisten haben ein Instrument studiert oder lieben es stark oder lieben es stark zu spielen oder spielen es nach wie vor, andere kommen von der Seite der Komposition her, haben also eher diesen Zugang – dann haben wir Leute, die ganz stark ein technologisches Verständnis haben, Leute, die eher das musikalische Verständnis haben, und diese Facetten eigentlich ergeben dieses diesen power dieses Teams. Und machen eigentlich die große Qualität hier aus.

18.3

U: Es geht ja nicht nur ums Herstellen, also Komponieren von Musik, sondern die Arbeit des Experimentalstudios fängt könnte man sagen mit dem Abschluss der Komposition ja erst an – also ich spreche jetzt von den Aufführungen. Was gibt es da zu erzählen?

G: Ja, das Werk entsteht sozusagen eigentlich in den Aufführungen – richtig, wenn es auf die Bühne kommt, dann beginnt es zu klingen, dann kommts in einen Raum, dann ist ein Publikum entgegengesetzt. Und diese Aufführungspraxis wie man das tut, und die ganze Probearbeit mit Musikern zusammen, ist denke ich ein wesentlicher der große Bestand ... ja, das muss ich nochmals ...

U: Wir haben Zeit ...

G: Jaja. ... Ich habe mich ein bisschen verhaspelt jetzt. Gibst du mir die Frage nochmal ... bitte?

19.4

U: Meine Frage war, dass das Experimentalstudio ja nicht nur hilft bei der Komposition eines Werkes, und dann sagt: Tschüss, wenn die Komposition abgeschlossen ist, sondern Werke müssen aufgeführt

werden, und da ist auch das Experimentalstudio beteiligt dabei. Was gibt es da zu erzählen, was ist da die Besonderheit.

G: Die Besonderheit ist natürlich die ganze Probearbeit zusammen mit den Musikern und dem Team des Experimentalstudios in enger Zusammenarbeit stattfindet und diese Werke interpretiert werden durch das Team. Und diese Werke werden dann weiterhin auch anderen Aufführungsorten weiter gespielt, weiter getragen. Ich denke, das ist das große Potential, dass es eine Plattform ist, so dass diese Stücke weiter getragen werden können, und Verbreitung finden.

20.5

U: Ich dachte, dass das Experimentalstudio ja auch LKWs hat, und richtig hardware durch die Gegend rollt – und komplette Beschallungstechnik inklusive der Tonmeister Toningenieure irgendwo aufbauen kann, in Warschau oder jetzt in Buenos Aires ... daran dachte, dass das auch nicht jedes Studio macht. Wie bist du denn selber hier in die Fänge des Experimentalstudios gelangt. Welches Interesse hast du da verfolgt?

G: Es war eigentlich so, dass ein Mitarbeiter hatte Vaterschaftsurlaub und sie hatten jemanden gesucht, der hier für drei Monate einspringt. Ich wurde im Vorfeld schon empfohlen. Kannte aber die Leute, das Experimentalstudio aus der Ferne. Und ja ich bekam diesen Anruf, hättest du Interesse hier bei uns eine Stellvertretung zu übernehmen, für drei Monate. Ja, da habe ich gesagt, ja ich komme auch runter, besprechen wir das. Und so hat sich das ergeben. Und mittlerweile bin ich schon im zweiten Jahr hier, bereits ausgeweitet, und das ist ein sehr spannende attraktive interessante Arbeit hier.

21.8

U: Was ist das Spannende an Elektroakustik? So wie das Experimentalstudio das versteht – was ist daran für dich spannend?

G: Das Spannende am Experimentalstudio ist, dass du – wenn du mit einem Komponisten, Komponistinnen arbeitest, dass du ständig eine neue Disposition hast. Eigentlich – musikalisch ständig eine neue Ausgangslage. Dass du zwar ein großes Tool von Werkzeugen hast zur Verfügung, technologisch gesehen, aber eigentlich das jedes Mal neu formulieren kannst. Zusammen mit dem Komponisten dies formulierst. Und Lösungen findest, die manchmal vielleicht auch ein bisschen subversiv sind, und genau das ist der spannende Ansatz, dass du hier eigentlich ständig am Suchen und am neu Entwickeln und neu Formulieren bist mit dem jeweiligen Komponisten und das ist spannende Auseinandersetzung eigentlich dieser Arbeit. Das ist nicht nur in dem Sinne ein Reproduzieren von Bekanntem, sondern für einen Komponisten entwickelt man einen ganz speziellen Cellobogen mit Drucksensorik, für eine andere Komponistin macht man vielleicht irgendwie Metallplatten, die mit ganz speziellen Transusern ausgerüstet sind, und so weiter und so fort. Jeder bekommt irgendwie eine – doch eine eigene Lösung.

23.4

U: Also die Herausforderung, die immer neue Herausforderung ist für dich das Spannende.

G: Die Herausforderung ist das Attraktive, dass man

...

U: Aber jetzt frage ich mal anders herum, was würde ... das ist ja alles neue Musik ... was würde der neuen Musik denn fehlen, wenn's Elektroakustik à la Freiburg nicht gäbe?

Ich meine – nehmen wir mal Lachenmann und Andre, dieses Paar. Lachenmann macht musique concrète instrumental – also da ist nie Elektronik dabei, ich

muss mal gerade das Mikrophon ein bisschen drehen, entweder du bist ein bisschen nach vorne gerückt oder

...

G: Soll ich so ...

U: Nein nein, das passt schon ... da ist nie Elektronik dabei. Mark Andre setzt sie ein. Also muss doch Mark Andre gesagt haben, dass was mein Lehrer getan hat, ist gut und schön, ich möchte noch weiter gehen. Dazu brauche ich Elektroakustik. Wozu brauch er die ...?

Wenn doch Lachenmann gezeigt hat, dass es auch ohne geht?

24.7

G: Elektroakustik hat natürlich verschiedene Ansätze. Einerseits kann es um eine klangliche Erweiterung gehen, wie man's in vielen Stücken kennt. Für einige Komponisten ist es auch so, dass nach Möglichkeiten suchen, Musik zu machen, die mit den klassischen Instrumenten gar nicht mehr machbar sind. Sachen zu realisieren, die eigentlich nicht mehr in erster Linie vielleicht nicht mehr instrumental gedacht sind, sondern die nur mit einem so – beispielsweise superschnellen Schnittverfahren möglich sind, die nur mit Elektronik denkbar sind, und die eigentlich sogar von der elektronischen Seite her denken und die Instrumente dann eigentlich in diese Elektronik einklinken. Also gar nicht vom Instrumentalen her denken, und dann eine Elektronik dazu setzen, sondern sogar in der umgekehrten Richtung. Und das sind eigentlich diese sehr speziellen Auseinandersetzungen, diese unterschiedlichen Komponisten, die hier arbeiten. Die einen kommen vom Klanglichen her, die anderen kommen von einer Idee her, um etwas mit Elektronik, mit Elektroakustik zu realisieren.

26.0

U: Ich hatte dich vorhin gefragt, vielleicht mehrere Geschichten zu erzählen von verschiedenen Komponisten, was sie wollten, als sie hier ankamen,

was dabei heraus kam. Wenn du solche Sachen
erinnerst, hätte ich gern noch ein paar Anekdoten oder

...

G: Ich muss ganz kurz überlegen ... was ... Anekdote
... was da passen könnte ... hm ... so eine richtig gute
habe ich noch nicht, aber ... solange bin ich noch nicht
hier.

... das mit dem Lautsprecherturm ... das ist keine
Anekdote, da geht es nur um das Forschen, weißt du?

U: Aber das ist doch gut ... Forschen ist doch auch gut
... Lautsprecherturm ... also es gibt eine Geschichte
vom Lautsprecherturm ...

G: Ja, es gibt zwei ... bei Marko Nikodijevic haben
wir einen Lautsprecherturm aufgebaut, das war ein
Vorgang des Forschens, des Ausprobierens, des
Experimentierens, und dann haben wir gesagt, ja,
irgendwie muss hier noch vielleicht sollten wir etwas
probieren, was ein bisschen eigenartig ist, was man
nicht so kennt. Lautsprecher sind normaler Weise
rundherum aufgestellt, man nimmt sie so wahr, die
Raumbewegungen, die Raumprojektion, und dann sind
wir auf die Idee gekommen, ja komm, versuchen wir
mal einen Lautsprecherturm hinter dem Publikum
aufzubauen. Also in der Vertikalen, in der wir die
Lautsprecher spiralförmig angeordnet hatten, und dann
in gewissen Abschnitten soll sich der Klang hinter dem
Publikum also im Rücken in der Vertikalen bewegen.
Und das haben wir dann ausprobiert, hat wunderbar
funktioniert. Es kam dann im Stück trotzdem nicht,
aber das war die Erfahrung eigentlich. So – das war ein
bisschen, ehrlich gesagt nicht subversiv, aber ein
bisschen andere Sachen auszuprobieren. Oder mit
Anthony Tan habe ich ein Stück für Klavier solo
geschrieben, er wollte dann irgendwie, er hat gesagt,
ja, bei der Suche nach Klängen haben wir lange
diskutiert, und haben gesagt, ja, das muss dreckiger
hier sein, da haben wir dann einfach die alten

Tonbandmaschinen hervorgeholt, Tonbänder eingespannt, rückwärts abgespielt, schnell die aufgenommen, und die wieder eigentlich verwendet – um dreckige Klänge zu generieren, das sind so paar Sachen, die man dann halt mit diesem großen Park und Erfahrungen dann wieder weiter so realisieren kann und was wiederum dann auch die Inspiration für die Komponisten ist, wenn von unserer Seite input kommt.

29.2

U: Gibt es eigentlich Komponisten, die völlig unbeleckt hierher kommen. Die mit Rechnern und dergleichen und ihren Möglichkeiten praktisch keine Erfahrung haben, oder sind wir mittlerweile in einer Generation angekommen, die sogenannten digital natives, die alle wissen, dass man viele der Dinge, die man vor 10 Jahren noch mit solchen Türmen berechnen musste mittlerweile im Mobiltelefon erledigen kann.

G: Ist natürlich so, dass eben die gerade die jüngere Komponistengeneration keine Berührungsängste mit Maschinen mit Computern hat, selber in der Ausbildung in der Hochschule dies kennengelernt hat, und zu Hause selber aktiv damit arbeitet. Das ist sicher sehr anders als mit vielleicht ein bisschen älterer Generation, die hat weniger Erfahrung mit dem, die braucht die Unterstützung von uns. Das ist ok. Das ist klar. Das ist natürlich. Aber dieser Ausdruck des digital natives, da bin ich ein bisschen gespalten eigentlich, weil digital native beschreibt ja eigentlich wenn man es auf den Punkt bringt, das sind Leute, die nach 1985 geboren sind, sind sozusagen mit dem Computer aufgewachsen, der Computer war schon in der Wiege, und die sind einfach per se gut auf dem Computer. Das war so der Begriff des digital natives. Heute sieht man das so ein bisschen anders. Es ist nicht so, dass jeder der nach 1985 geboren ist und einen Computer hat, gleich Fachkenntnisse auf

Computern hat. Man sieht das, dass gerade die jüngere Generation sich auf facebook manchmal ein bisschen unvorsichtig verhält, das zeugt nicht von sehr hohem Fähigkeiten, wie man mit Elektronik oder mit digitalem Medien umzugehen hat. Vielleicht gibt es auch digital naives, muss man vielleicht eher auch sagen. Aber grundsätzlich die Leute haben wenig Berührungsängste mit den Maschinen, sie wissen, wie das was machbar ist, wie das funktioniert. Das ist sicher ein großer Vorteil. Man kann so schneller in dem Sinn sich finden und diskutieren eigentlich.

31.6

U: Aber gerade die Musik, also die ernste Musik, von der wir hier ja meistens sprechen, tut sich doch würde ich sagen, im Großen und Ganzen immer noch schwer mit Elektroakustik und Digitalem. Also, Musik ist Karajan und Symphoniker, aber der ist nun tot, nehmen wir einen anderen, der vielleicht weniger berühmt ist. Woher rührt das, was ist deine Meinung, dass es Berührungsängste mit elektroakustischer Musik gibt.

32.2

G: Ich glaub, es sieht heute ein bisschen anders aus. Ich denke, als die ersten Maschinen auf die Bühnen kamen, und die Elektronik im Konzertsaal auftauchte, da wurde noch – da haben sich einige Leute die Nase gerümpft, was ist denn das, und was machen die da und ... hm. Ich sehe es aber heute so, wenn ich in Konzerten von neuer Musik bin, das ist selbstverständlich geworden ist, dass irgendwo Lautsprecher Computer Maschinerien herumstehen und die Leute mittlerweile kapiert haben, ok. das ist ein Bestandteil des heutigen Musizierens in der zeitgenössischen Musik, nicht nur in der aber auch natürlich. Und ich stelle fest, wenn ich selber in Konzerten tätig bin, dass dieses Eis mehr oder weniger gebrochen ist. Dass nicht mehr so schwierig ist mit

Elektronik auf der Bühne zu sein, sondern dass es mehr oder weniger selbstverständlich geworden ist. Also ich sehe hier nicht mehr diese große Kluft Elektronik als Fremdkörper, sondern Elektronik ist – man versteht noch nicht, die Rollen sind noch nicht ganz geklärt, was tun die Menschen hier, ah, ok. – die interpretieren oder was steuern die hier. Die Rollen sind auch nicht so deutlich sichtbar. Das muss man auch sagen. Bei einem Musiker, der eine Violine spielt, sind die Gesten ganz deutlich erfahrbare, und klar vermittelt, und bei Elektronik ist natürlich ein komplexer Prozess und da ist nicht immer ganz klar, was welche Bewegung erzeugt. Und das ist eher – dort sehe ich eher eigentlich noch ein bisschen das, was noch vielleicht mit dem nächsten Jahr ...

34.2

U: Da muss ich noch mal neu ...

G: War ich zu lang ...

U: Nein, nein ... der .. die hören nach 30 Minuten auf

...

G: Ah, das ist das ... ok.

U: Jetzt hat es gerade aufgehört gehabt.

G: Also dann machen wir das noch mal. Ich fasse ich es kürzer.

U: Also eigentlich hängt das damit zusammen, die Frage, die mich interessieren würde, du bist ja jetzt eher auf der technischen Seite ...

G: Du meinst musikalisch ...

U: Hier beim Experimentalstudio ist das, was all diese technischen Leute hier machen, also deine ganzen Kollegen einschließlich deiner, die die Komponisten betreuen. Ist das ein künstlerisches Tun, seid ihr auch Künstler, Mitkünstler ... oder ist das eine Dienstleistung für einen Künstler?

35.1

G: Wir sind alle Künstler hier, die im

Experimentalstudio arbeiten vom Hintergrund. Wir

generieren oder kreieren zusammen mit dem Komponisten etwas, somit ist es eine Form Zusammenarbeit wir unterstützen hier und geben unsere künstlerische Erfahrung hinein und somit sehe ich dies als künstlerische Dienstleistung, ganz klar. Wir sind nicht ... wir sind technologisch natürlich ganz stark vertreten, das ist logisch, die Technologie ist notwendig, um diesen Punkt zu erreichen, aber schlussendlich geht es nicht in erster Linie um Technologie, sondern es geht um ein Produkt, das entsteht und das ein künstlerisches Produkt ist.

36.0

U: Also ist es eine Art Kollektivkomposition ...

G: Das ist nicht eine Kollektivkomposition, natürlich, der Komponist ist der Komponist und bleibt der Komponist. Wir unterstützen hingegen und geben unseren Background hinein, um dieses Werk so hinzukriegen, dass er damit seinen Vorstellungen entspricht. Das ist eigentlich das. Das ist eine starke beratende Funktion, unterstützende Funktion. Wir sind nicht die – wir sind schon die Ausführenden, die dies tun. Aber wir geben viel von uns von unserem Wissen, musikalisch künstlerisch oder technologisch hinein, um dieses Ziel zu erreichen, und dass die Komposition des Komponisten, dass das so wird, wie er sich das vorgestellt hat.

37.0

U: In der Unterhaltungsmusik, also gerade so Techno, hattest du ja vorhin angesprochen, ist die Elektroakustik gar nicht mehr wegzudenken. Das ist ich weiß gar nicht wie viel Prozent von dem, was auf dem Sektor produziert wird, elektronisch ist, also wahrscheinlich 85 oder 95 oder so Prozent. In der ernsten Musik ist es weniger. Was meinst du, wird das zunehmen, wird sich dieser Mittel immer mehr bedient werden, in welcher Form auch immer ... und hat von

daher auch das Experimentalstudio auch eine Perspektive? Oder sollte sie haben ...

G: Der Wandel hat längst stattgefunden. Wenn wir die letzten 30 40 Jahre zurückgucken, dann sehen wir ganz klar, die Zunahme hat ist erfolgt, es werden immer mehr und mehr Stücke mit Elektronik komponiert und geschrieben. Werden immer mehr und mehr in Konzerten aufgeführt. Ich sehe hier keinen keine Tendenz, die rückläufig ist. Also in dem Sinn bin ich sehr zuversichtlich eigentlich. Die Rolle des Experimentalstudios wird sich sicher als Plattform weiterhin als Plattform für Komponisten etwas zu realisieren, weiterhin stark bleiben. Es ist schon so, dass die Demokratisierung der elektronischen Medien vor gut 10 12 Jahren stattgefunden hat. Die Demokratisierung in dem Sinn, dass die tools die Geräte seien das Computer, sei das software und so weiter, günstig wurde. Für jedermann verfügbar wurde. Bedienbar wurde auch, sie wurde einfacher. Aber es gibt auch viele Leute, die haben eigentlich wenig Erfahrung in dem ... haben den Hintergrund nicht, das kann manchmal auch von Vorteil sein, wenn man wenig über etwas weiß. Wenn man das im Entstehen nicht erwartet hätte. Auf der anderen Seite ist natürlich ist dieses Experimentalstudio so ein Sprungbrett für die Komponisten, wenn sie hier etwas generieren, das dann vielleicht eine andere Ausstrahlung kriegt.

39.5

U: Ausstrahlung im Sinne von Bedeutung, nicht im Sinne von Aura. Oder beides?

G: Im Sinne von Bedeutung denke ich auch, ja. Und von Aura, hm, dann auch. Wobei Aura sehr viele Facetten haben kann, natürlich.

U: Ok. Danke ... oder hast du noch eine Frage.

G: Kannst du mit dem etwas anfangen ...

U: Ja, doch, klar natürlich. Gut ... dann schalten wir aus ...

G: Das waren gut 30 Minuten ...

U: So ... ach das wird das wird total ...

Gespräch mit Simon Spillner

U: Sag mal bitte was ...

S: Ich sag mal was für das Band, dass wir eine Probeaufnahme machen ... und ich hoffe es funktioniert alles.

0.8

U: Wer hat denn mit diesen Dingen da hinten alles gearbeitet? Oder ist das reine Dekoration nur noch ...

S: Ne, das wurde in den ... ich weiß jetzt nicht genau wann die Geräte im Einsatz waren, aber das war schon in den Anfängen vom Studio hatte der Haller eigentlich damit gearbeitet und den Komponisten mit den Komponisten zusammen, und haben damit ihre Spatialisierung größtenteils gemacht, einfach diese Darstellung der einzelnen Instrumente oder Klänge im Raum verteilt.

1.4

U: Mit diesen Geräten – damit fing das an. Und das passt heute in son ...

S: Und heute passt das alles in so ein kleines Laptop genau, wir arbeiten hier hauptsächlich mit apple Macbooks und da wir heute eigentlich alles drin gemacht ... komplett die Elektronik wird darin erstellt, das routing, das Ansprechen der Lautsprecher, wird alles heutzutage in den Laptops gemacht. Ja, da ist die Technik ganz schön vorangeschritten. Früher hatte man da richtig große Kästen dafür gebraucht, die wurden auch richtig heiß – und heute geht das so alles in so einem kleinen Laptop, und ja, den kann man auch überall leicht mit hinschleppen. Früher, also ich weiß von der Geschichte, dass die das sehr früh auch mit dem Flugzeug transportiert haben, und da musste man dann richtig Gewicht angeben. Also das waren dann schon mehrere Kilo – hunderte Kilos, die man dann im Flugzeug transportiert hat. Das war natürlich nicht billig. Heute sind wir mit Laptops unterwegs, die

Lautsprecher kriegen wir vor Ort, und das wars denn teilweise schon. Also wir hatten jetzt ein Projekt in Kanada, da haben wir ein Laptop dabei gehabt, und ein bisschen Equipment, also die Mikrophone, speziell für uns, weil die ja auch vom Klang her sehr wichtig sind. D.h. wir hatten ein kleines Pedicase, das ungefähr so groß also sagen mal 60 Zentimeter mal 50 mal 40 sowas was man halt gut transportieren kann, insgesamt dreißig Kilo – und da war unser ganzes Equipment drin. Die Lautsprecher waren vor Ort, und damit haben wir dann ein komplettes Konzert gemacht.

3.1

U: Fangen wir doch mal von vorne an. Ich würde dich bitten, also ich kenne dich überhaupt nicht. Und es ist – ich nenne das immer die im Flugzeug smalltalk kennenlernen Frage – also wir treffen uns im Flugzeug und wir stellen uns einander vor, einen Lebenslauf brauche ich in dem Sinne nicht. Aber was machst du im Beruf ... du weißt überhaupt nicht, wer ich bin und was ich weiß ... du stellst dich sozusagen im Flugzeug vor.

S: Ja, mein Name ist Simon Spillner, ich bin 32 Jahre alt. Bin in Berlin groß geworden, hab dann in Düsseldorf studiert, vier Regelstudienjahre, ich war aber 8 Jahre da. Und hab dann einen Abschluss in Ton- und Bildtechnik gemacht. Mit dem Titel Diplomtoningenieur – und bin dann nach einjährigen freiberuflichen Tätigkeit bin ich dann zum Experimentalstudio gekommen und hab dort als Volontär angefangen. Das Volontariat, das ging eineinhalb Jahre, und ich habe jetzt noch das Glück gehabt, dass ich nach dem Volontariat jetzt hier weiterarbeiten darf.

4.5

U: Als Festangestellter. Es gibt ja mehrere Leute, die hier arbeiten, die verschiedene – es hat jeder so seine Spezialgebiete. Was ist dein Spezialgebiet.

S: Ja, also ich komm komplett aus dem Bereich der Klassik, also ich bin klassisch ausgebildet, ich hab mit 5 Jahren habe ich Geige angefangen zu spielen, mit 10 Jahren Klavier, zwischendurch auch noch Klarinette und Saxophon ausprobiert. Und habe schon im Studium festgestellt, dass klassische Aufnahmen eigentlich so das ist, was ich machen wollte und damals machen wollte, und habe mich da auch spezialisiert. Also wirklich das ganze Studium lang, das war eigentlich Ton und Bild, wie ich schon gesagt hatte, da habe ich mich immer auf den Ton spezialisiert, und speziell dort die Aufnahmen, also es kommt einem Tonmeisterstudiengang gleich. Ist aber von der Ausbildung her etwas anders gewesen, weil ich halt mehr auf der technischen Ebene ausgebildet worden bin, und meine Freiberuflichkeit war dann auch eigentlich Aufnahmen zu machen. Große Orchester oder auch kleine kammermusikalische Besetzungen, das wollte ich immer machen. Und bin dann aber durch ja durch einen Zufall, ich die Aufträge waren nicht viele bin ich dann zum SWR gekommen, hier ans Experimentalstudio und habe dort eigentlich einen komplett neuen Bereich für mich kennengelernt, nämlich den Bereich der experimentellen Musik mit Liveelektronik.

6.3

U: Wenn die Projekte entwickelt werden und bei den Kollegen ein Problem auftaucht, wann kommen sie zu dir und sagen kannst du was helfen?

S: Nun gut, das ist jetzt noch nicht so oft vorgekommen, speziell weil die anderen einfach in dem Bereich besser ausgebildet sind und ja auch schon viel länger Erfahrungen haben. Ich bin ja noch ein ziemlicher Neuling, da drin, das Volontariat hat mir jetzt mal gezeigt, was alles möglich ist. Wo ich aber so ein bisschen Kompetenz zeigen kann, ist einfach Infrastruktur speziell Netzwerktechnik. Also da habe

ich wirklich auch im Studium relativ viel Erfahrungen gemacht. Und da kann ich eigentlich den anderen Leuten relativ schnell helfen. Einfach wenn es darum geht, wo sind Probleme im Netzwerk, wenn irgendwas ausgefallen ist, da kann ich relativ schnell den Fehler finden, und auch beheben. Und da versuche ich auch gerade mich in so eine kleine Nische reinzudrängen, ich weiß, bis jetzt hat das der Michael Acker so ein bisschen mit betreut, aber ich werde da auch immer noch meine Hand drüber halten und gucken, ob das funktioniert und kontrollier das auch ein bisschen.

7.4

U: Kann ich den hier zuklappen.

S: Na klar, na vielleicht so ein bisschen, dass er nicht ganz aus geht.

U: So, das reicht mir – so dass ich mehr die Gestikulation deiner Hände sehen kann. Wir haben uns ja gerade darüber unterhalten, dass oder du hast erzählt, dass früher so riesen Maschinen notwendig waren, um das zu machen, was ihr hier macht, jetzt sind es Laptops. Wozu braucht man dann überhaupt so ein Studio wie das ...

8.0

S: Das ist eine gute Frage. Viele Leute kommen – diese Frage ist gar nicht speziell für dieses Studio angebracht, sondern auch im Mastering-Bereich, also ich habe ein paar Jahre in einem Mastering-Studio gearbeitet, und heutzutage kommen die Leute zu mir, auch Komponisten und fragen mich, ja warum brauche ich denn ein großes Studio, ich kann doch heute alles über einen Kopfhörer mischen. Und da ist aber ein großes Problem, Kopfhörer sind einfach nicht eine Abhöre, wie man sie normaler Weise zu Hause hat. Also viele Leute hören ja die Musik zu Hause, im Wohnzimmer, und im Studio hat man eine ähnliche Atmosphäre, die will man ja auch herstellen. Und auch den Platz für die Lautsprecher. Speziell hier ist aber

noch der Vorteil, oder das Bedürfnis, dass wir ein 8 – mit 8 Lautsprechern arbeiten, und wenn man das zu Hause machen will, oder über kleine Kopfhörer, geht das noch nicht so wirklich. Da gibt es jetzt natürlich schon spezielle Techniken, die das so ein bisschen simulieren, aber diese 8 Lautsprecher sind oft teilweise wirklich nötig, um den Klang oder dieses räumliche Gefühl wirklich zu bekommen. Und später, wenn wir das in großen Konzertsälen aufführen, und da braucht man natürlich so eine gewisse ein gewisses Pendant zu einem großen Konzertsaal – dass man das ein bisschen simulieren kann.

9.4

U: Also ihr seid hier in der Lage, das Raumgefühl ...

S: Das Raumgefühl darzustellen. Genau, dass man wirklich lokalisieren kann, der Klang kommt wirklich von dort, oder von hinten, oder wenn man eine Kreisbewegung hat, hat man die wirklich klar und deutlich – dann ist natürlich der Unterschied zwischen Kopfhörermischen ist natürlich der, dass man relativ schnell erschöpft ist. Also mit einem Kopfhörer kann man maximal zwei drei Stunden arbeiten, dann ist – dann sind die Ohren zu. Und wenn man über Lautsprecher arbeitet, dann ist das viel relaxter, also man kann sich wirklich entspannen und auch wirklich genießen, und man kann wesentlich länger arbeiten, was mit Komponisten oft vorkommt, da arbeiten wir locker 8 bis 9 Stunden hier im Studio.

10.1

U: Wo du es gerade erzählst. Ihr arbeitet mit den Komponisten. Wie muss man sich das vorstellen. Also jetzt bin ich wieder derjenige, der im Flugzeug sitzt und von Tuten und Blasen keine Ahnung hat. Es kommt ein Komponist ins Studio?

S: Das ist – also ich habe bisher noch nicht so viele betreut, aber es sind jetzt doch immerhin drei vier Leute, die wirklich ich wirklich komplett betreut habe,

und das ist komplett unterschiedlich. Also die ältere Generation von Komponisten, die kommen rein und erklären die Klangvorstellung und man ist dann wirklich derjenige, der das technisch versucht umzusetzen. Also die gucken auch gar nicht drauf, was man am Computer macht, sondern die hören wirklich zu, und das was man umgesetzt hat, wird dann von ihnen noch mal begutachtet, oder nochmal kritisiert, und dann ändert man das. Bei den jüngeren Komponisten, da ist es so, also zum Beispiel hatte ich jetzt den Hannes Seidl hier, der kennt sich da schon relativ gut aus, also der hat schon mit Max MSP gearbeitet, das ist das Hauptprogramm, mit dem wir größtenteils arbeiten, und er kann dann auch viele Sachen selbst schnell herausfinden, oder er bastelt sich selbst schnell ein patch, wo er mit arbeiten kann. Und da ist es mehr so interagierend, dass man wirklich zusammen an einer Schaltung arbeitet und auch an der Liveelektronik. Klar, die Klangvorstellungen sind natürlich – kommen immer noch vom Komponisten, aber man ist dann am Computer wesentlich öfter zusammen.

11.5

U: Die habe ich jetzt eben dem Joachim auch gestellt die Frage: Weil da drüben ja ein Klavier steht. Und auf der Reise hierher haben wir so ein Schumannsonate war das, gehört und in dem Begleitbuch hieß es, das Klavier ist männlich struktural rhythmisch

So: ... da haben wir auch gelacht: rhythmisch vertikal

...

U: ... genau, die Geige ist melodisch ...

So: ... melodisch ...

U: ... weiblich und so weiter ... wie würdest du die Elektroakustik beschreiben. Kann man das machen, gibt es eine allgemeine Charakteristik, dessen was Elektroakustik macht oder kann.

12.4

S: Das ist eine gute Frage. Ich habe es echt noch nie so wirklich ausgesprochen, aber es ist sehr, wenn man es so betrachtet, ist es ...

U: Ups ...

S: Da verabschiedet sich ein Scheinwerfer ...

U: Ja, der war's ... (Gekruschtel)

So: Heute war der Tag zu lange ...

S: Ist drüben schon was kaputt gegangen ...

So: ...

U: Wenn ich jetzt wüsste, wie man so eine Birne tauscht, vielleicht gibt es unter den Technikern ... ok. die Frage war ... die Charakteristik der Elektroakustik als Musikinstrument.

S: Ja, also elektroakustisch ... da würde ich erst mal an den Wandler denken, das sind für mich die Lautsprecher, und auch Mikrophone, das ist ja erst mal das, wo ich herkomme, wo ich ausgebildet wurde, das ist ja schon für mich, für uns sind ja eigentlich schon die Mikrophone ein Instrument, wo man einfach auswählen kann, was für einen Klang möchte ich später auf der CD haben und da fängt es eigentlich schon an mit dem Instrument. Und Elektroakustisch muss ja auch dann letztendlich kein Lautsprecher sein, sondern irgendeine Fläche, die anfängt zu vibrieren, die aber durch eine Schaltung, durch eine elektrische Schaltung zum Schwingen gebracht wird. Und die Musik kann halt – je nachdem wie es dann komponiert wird, erklingen. Also das ist dann wirklich abhängig von Rhythmik, ob da jetzt Harmonien drin sind oder nicht, das ist ja dann wirklich vom Komponisten abhängig. Es ist für eigentlich nur erst mal, was ist der Wandler? Und die Frage, was kann ich mit den Wandlern erreichen? Was können sie darstellen? Und letztendlich kommt dann durch die Komposition dann eine Musik heraus.

15.8

U: Es gibt ja Komponisten, die bewusst darauf verzichtet haben, Elektroakustik einzusetzen, weil sie sagen, sie verlassen sich eher auf die Aura der Musiker – obwohl ich hier gehört habe, dass ihr an einem Aurophon gebastelt habt.

16.1

S: Einfach was die Vorteile der elektroakustischen Musik sind gegenüber normaler Musik. Da gibt es natürlich einige Vorteile, also man kann zum Beispiel einfach hat man durch diese zusätzlichen Bereiche Elektroakustische Musik hat man einfach die Möglichkeit in Echtzeit das Instrument zu erweitern. Man hat einfach die Möglichkeit Transpositionen, die auf dem Instrument normaler Weise gleichzeitig stattfinden können, kann man auf einmal realisieren. Klar sie kommen jetzt von einem anderen Wandler, diesmal vom Lautsprecher, gehören aber in dem Fall zu dem Instrument und erweitern es in dieser Richtung. Und wie gesagt, es muss dann auch nicht das gleiche Instrument sein, es kann zum Beispiel auch ein anderes Instrument dadurch angeregt werden, was dann zum Beispiel eine Kombination aus Klarinette und Cello ist. Also man könnte zum Beispiel mit dem Klarinettenklang das Cello in irgendeiner Art und Weise anfangen zum Schwingen – zum Schwingen zu erregen. Und da ist dann auf einmal eine Verbindung zwischen Musik und der Liveelektronik.

17.2

U: Wie würdest du die Aufgabenverteilung ziehen wollen oder auch vielleicht nicht ziehen wollen, zwischen einem Komponisten, der hierher kommt, und euch, die ihr ihn betreut? Seid ihr Mitkomponisten oder seid ihr Dienstleister ... um Beispiel bei den alten Komponisten, das kannst du ja gern noch mal wiederholen, da wart ihr keine Komponisten, sondern eher Dienstleister.

17.8

S: Ja, auch bei den alten Komponisten kommt das öfter vor. Oder kommt das oft vor, dass die einen fragen, ob wir einen Klang auch gut finden, und dann geht es natürlich los. Da muss man sich überlegen. Möchte man den Komponisten jetzt sagen, ja, das gefällt mir, damit beeinflusst man ihn ja indirekt, in eine bestimmte Richtung, oder man lässt ihn lieber arbeiten. Das ist wirklich jedes Mal eine Frage, die ich mir auch selbst stelle, inwieweit greife ich da ein. Es ist klar, es kommen Komponisten, die haben eine ganz ganz klare Klangvorstellung. Da kann auch gar nicht viel reinreden, also da sagt man, da sagen sie, ich möchte das so und so, und dann stelle ich denen das vor, und sagen die schon, ja, das ist es, so möchte ich es haben. Fertig. Es gibt aber auch Komponisten, die haben mit der Liveelektronik noch gar nicht so viel zu tun gehabt, und die sind dann unsicher. Die fragen dann immer sehr oft nach. Ist das gut, kann ich da so machen, klingt das, was hältst du davon. Und dann fängt man natürlich an, die wollen natürlich eine Antwort haben, und da muss man dann ein bisschen abwägen, was sagt man ihm, in welche ... also findet man das auch gut, oder gibt man ihnen sogar Tipps, in welche man weiter gucken könnte, das muss man jetzt mal überlegen. Und teilweise habe ich es gemacht, habe ich gesagt, ja, versuche doch mal das und das, oder heutzutage wird ganz speziell die Faltung benutzt für bestimmte musikalische klangliche Elemente, probier das doch mal aus, aber ich habe ich versuche eigentlich nie zu sagen, so geh in diese Richtung, dann klingt es gut, oder, geh in die Richtung, dann klingt es schlecht, also das darf man überhaupt nicht machen. Man muss immer bloß sagen, es gibt die und die Möglichkeiten, die und die Wege kann man gehen, die Möglichkeiten haben wir, hör sie dir an und such dir aus, was für dich was dich anspricht, wo du hingehen möchtest und versuch dir selbst eine Klangvorstellung

zu erarbeiten, wenn man der Komponist sie noch nicht gehabt hat.

19.7

U: Ich habe mal ein Buch gelesen von einem gewissen Herrn Lachenmann, der sprach von Klangstruktur und Strukturklang. Strukturklang, damit ist wohl gemeint, dass man aus der Struktur eines Klanges die Klangstruktur eines gesamten Werkes ableiten kann. Also, dass es da einen Zusammenhang gibt zwischen dem einzelnen Moment und dem, wie das dann als Ganzes aufgebaut ist. D.h. wenn man den Klang an einer Stelle ändert, dann müsste man eigentlich das gesamte Werk ändern. Gibt es solche Diskussionen bei der Zusammenarbeit, dass wenn du sagst, wenn ich jetzt diesen Klang so und so verändere, dann müsstest du am Schluss, aber das Ende anders gestalten.

S: Also ich persönlich hab da jetzt in dem Bereich noch nicht so viel – habe ich noch eigentlich keine Erfahrung gemacht. Also so ne Diskussionen hatte ich noch gar nicht. Gab es für mich auch noch nie darüber zu diskutieren, weil das ist ja wirklich ein ganz spezielles Element, was wirklich der Komponist zu entscheiden hat, und da würde ich mich auch nicht einmischen wollen. Und da muss ich mich wirklich zurücknehmen, also da kann ich auch selbst gar nichts zu sagen, weil ich bin nicht – ich bin kein Komponist, ich komme gar nicht aus diesem Bereich, und habe da auch noch keine großen Erfahrungen gemacht. Also wie gesagt, mein Wissen, was die liveelektronische Musik betrifft, ist noch relativ jung, ich bin jetzt seit 2 Jahren hier, und beschäftige mich eigentlich auch erst seitdem seit dieser Zeit mit dem Material. Also da bin ich wirklich vorsichtig. Auch bei den nächsten Komponisten, die ich jetzt betreuen werde, da bin ich auch vorsichtig, was so was betrifft.

21.4

U: Aber du hast ja bereits Erfahrungen, zum Beispiel im Bereich der Aufführungen. Also du weißt, wie Konzertsäle klingen, und wie sie anders klingen, als man sie sich vielleicht am Laptop daheim vorstellen möchte.

S: Ja.

U: Also von daher wäre meine Frage eher, was für Diskussionen kommen denn vor?

S: Diskussionen kommen natürlich über die Räumlichkeiten. Wenn man jetzt zum Beispiel sagt, ich möchte etwas sich drehen lassen, da kann ich dann schon direkt vorweg sagen, nimm eine Quelle, am besten punktuert, dann kann man sie komplett verfolgen. Also man kriegt sie sofort wahr. Oder nimm viele Quellen und lass sie alle gemeinsam drehen, dann kriegt man gar nichts mehr mit. Sondern das ist einfach nur ein Klangbrei. Also das kann ich direkt vorweg sagen und den Komponisten schon mal drauf einstellen, was er gleich hören wird. Das sind aber so Sachen, die ich halt aus dem Studio gelernt habe, wo ich einfach weiß, wenn er das so haben möchte, dann wird es diesen Effekt haben. Da kann ich auf jeden Fall mitreden. Aber wenn es jetzt wirklich um kompositorische Sachen geht, wie Aufbau eines Akkordes, was ja dann für das ganze Stück bedeutet und so, da halte ich mich raus, das geht natürlich nicht, dass ich da was zu sage.

22.8

U: Worin unterscheidet sich das Studio hier, die Arbeitsweise hier von anderen Studios. Es gab ja auch in Berlin mindestens zwei. Also dass die TU hat ein Studio, und die Akademie auch, früher hatten auch die Rundfunkstationen Studios in Köln, es gibt das IRCAM. Was ist hier einfach der Unterschied, in der Arbeitsweise in der Philosophie in der Aufstellung.

23.4

S: Ja, für mich also ich hab bis jetzt eigentlich in einem Masteringstudio gearbeitet. Und da waren wir eigentlich auch ein kleines Team, von daher ist es für mich jetzt nicht groß anders. Aber ich kann mir halt vorstellen, in großen Studios beim WDR, da laufen so viele Leute drum rum, da kennt man gar nicht alle, die jetzt in den Studios arbeiten, man sagt dann vielleicht Hallo und dann Tschüss – aber man kennt die Leute nicht wirklich. Und hier im Experimentalstudio, da ist ja das Tolle, das ist eine Tochter des SWR, das ist relativ eigenständig und man kennt einfach alle Leute, und man ist einfach ständig mit ihnen in Kontakt, und man ist ja auch mit denen zusammen auf Konzertreise. Und entsteht natürlich eine Freundschaft irgendwo, und bis jetzt habe ich auch keine schlechten Erfahrungen mit meinen Kollegen gemacht, die sind alle toll, und ich bin immer noch hell auf begeistert, wie toll das hier alles läuft. Und jeder hat so seine Eigenheiten, und ich fühle mich da auch wohl. Und ich glaube andere Studios könnte ich mir da schwieriger vorstellen. Die einfach viel offener sind, wo einfach ja Geschäftsverkehr stattfindet, da braucht jemand halt das Studio, und da wird da jemand bestellt, und dann hat er das für eine Stunde, arbeitet da und geht wieder raus. Aber richtig kennen tut man die Leute nicht.

U: Ok, danke ... Oder gibt es noch irgendetwas, worüber du noch hättest gerne reden wollen, was ich mich nicht zu fragen getraute ...

25.0

S: Ja, weiß nicht ... Volontariat vielleicht generell ...

U: Ich glaube so weit geht es nicht ... wir wollen im Allgemeinen das Klima hier charakterisieren, das hast du gerade auf so wunderbare Weise gemacht.

S: Ich habs versucht ...

So: Danke ...

Gespräch mit Detlef Heusinger

Sophie: Du hast mich im Bild – soll ich weiter weg ...

U: Ne, jetzt geht es ...

D: Genau ...

U: Du bist so wahnsinnig scharf ...

D: Wie weit bin ich zu sehen? Wo – bis wohin? Bis dahin – bis dahin ... amerikanisch ... westdeutsch ...

Hupp ... bis dahin ... ist gut ...

S: Auf los geht's los?

1.3

D: Das Brummen vom Rechner stört euch nicht. Soll ich den ausstellen ... geht ne ...

U: Dann hat man diese flirrende Bewegung dahinter ... das ...

D: Wenigstens sieht man es ... man hört es zwar nicht, aber man sieht es ...

U: Das Licht noch ein bisschen ... ok. Fangen wir mit der Frage an, die ich deinen Kollegen auch gestellt habe. Ihr seid ja mehrere in dem Konglomerat des Experimentalstudios. Was ist deine Funktion hier. Eigentlich würde ich dich bitten, dich vorzustellen, deinen Namen – du musst nicht die gesamte Biographie erzählen. Die Rahmenhandlung ist sozusagen, wir haben uns gerade kennengelernt, und du erzählst mir, was du machst.

2.5

D: Mein Name ist Detlef Heusinger, ich bin künstlerischer Leiter des Experimentalstudios, wobei der Ausdruck künstlerischer Leiter vielleicht sogar in gewisser Weise ein Euphemismus ist, denn meine Haupttätigkeit besteht nicht unbedingt in der künstlerischen Leitung, sondern in dem, was man landläufig Geschäftsführung nennt. Oder Management. D.h. ich organisiere die Konzerte, die vom Experimentalstudio durchgeführt werden, ich leite das

Ensemble Experimental, dieses tatsächlich als künstlerischer Leiter, und ich versuche in Absprache mit dem Kuratorium die Komponisten, die hier im Experimentalstudio arbeiten, zu finden.

3.3

U: Was unterscheidet das Experimentalstudio von anderen vergleichbaren Studios, die sich auch mit elektroakustischer Musik beschäftigen?

3.4

D: Also dreist behauptet würde ich sagen, es gibt gar keine vergleichbaren Studios, denn die Art und Weise wie wir aufgestellt sind, ist eine singuläre Konstellation könnte man fast sagen. Insofern unterscheiden wir uns von anderen Studios, als dass wir eigentlich das Rund-um-Sorglos-Paket anbieten können. D.h. der Komponist kommt hierher, kriegt hier eine Wohnung gestellt im Hause des SWR, im Studio Freiburg. Er arbeitet für eine gewisse Zeit im Studio zusammen mit meinen Mitarbeitern erarbeitet er ein neues Werk, welches er im Idealfall sogar von uns beauftragt bekommen hat, und gegebenenfalls auch für unser Ensemble schreibt. D.h. wir können von der ersten Note, die für dieses Werk geschrieben wird, bis zur Uraufführung begleitend für den Komponisten tätig sein. Und können dann gegebenenfalls, da wir auch hier die Möglichkeiten haben, CDs zu produzieren, dieses auch noch als SACD oder CD produzieren. Insofern sind wir singulär, als dass wir uns von anderen Studios unterscheiden in der Form der Betreuung, weil es hier – allerdings gibt es das auch beim IRCAM – eine Betreuung der Komponisten gibt in der Gestalt, dass man niemals alleine an einem Rechner sitzt und versucht, irgendetwas zu produzieren, was man theoretisch auch zu Hause machen könnte, sondern man versucht hier im Dialog mit meinen Mitarbeitern mit den Sounddesignern, mit den Klangregisseuren mit den Tonmeistern mit den

Entwicklern Projekte in die Welt zu setzen, die tatsächlich neues Hören ermöglichen. Und dies geschieht tatsächlich besser, wenn man das im Dialog macht, denn kaum ein Komponist ist in der Lage jedes Jahr neu alle Innovationen im Bereich Max MSP, also im Bereich der heutigen Software auf den Markt kommen zu überblicken, sich damit so dezidiert zu befassen, wie das meine Mitarbeiter tun können. Noch hinzu kommt, dass alle meine Mitarbeiter auch ausgebildete Musiker sind, d.h. man kann auch Dinge direkt ausprobieren, wenn nicht das Ensemble Experimental da ist. D.h. der Arbeitsprozess ist ein eigentlich doch deutlich anderer als bei anderen Institutionen, wo man nicht so sehr das Augenmerk darauf legt, dass alles in einer Hand liegt, und insofern war es vielleicht nicht übertrieben frech zu behaupten, dass wir in dieser Konstellation momentan singulär sind, zumindest in Deutschland.

6.3

U: Wie muss man sich das vorstellen – ich bin immer noch der Flugmitreisende – ein Komponist kommt hierher – und sagt, ich möchte ein Stück machen ...

D: Also erst einmal muss er die erste Hürde überwinden, indem er sich einschreibt als Bewerber für ein Projekt ...

6.7

U: Kannst du bitte noch einmal anfangen ... es geht darum, dass du dich nicht auf meine Frage beziehen solltest ...

D: Naja, es könnte ja mal passieren, dass ein Komponist hier bei mir anruft und fragt, wie komme ich jetzt zu dem Privileg hier im Experimentalstudio arbeiten zu können. Und normaler Weise sieht das dergestalt aus, dass ich ihn dann darauf hinweise, dass es ein Kuratorium gibt. In diesem Kuratorium sitzen von Pierre Boulez über Wolfgang Rihm bis Markus Hinterhäuser, Winrich Hopp, Armin Köhler, Vogt –

wen habe ich jetzt noch vergessen. So ziemlich doch etliche der bedeutendsten Musik – wie soll ich sie nennen – Veranstalter der Neuen Musik und Komponisten Deutschlands. Und diese entscheiden in Absprache mit dem künstlerischen Leiter dann letztlich welcher Komponist hier eine Zugangsberechtigung im weitesten Sinne des Wortes erhält, also spricht ein Stipendium erhält und die Möglichkeit bekommt, jetzt hier im Studio jetzt zwei drei vier fünf sechs sieben Wochen acht Wochen zu arbeiten. Dann ist zumeist auch schon entschieden, wo dieses Werk dann uraufgeführt wird, so dass wir entweder mit unseren Klangkörpern – den Klangkörpern des SWR oder mit Partnerklangkörpern wie im Falle von Harry Vogt, mit dem wir mit dem WDR so eng wie möglich zusammen arbeiten, dann ist das WDR-Orchester, also Partnerklangkörper aus der ARD, wie wir mit diesen zusammen dann ein Projekt so zusammenfügen, dass es für alle Beteiligten funktioniert. Das ist dann wiederum meine Aufgabe, Aufgabe des Kuratoriums ist es mehr die Entscheidungen zu fällen, welcher Komponist jetzt tatsächlich in diesem Jahr die Berechtigung erhält, am ehesten befähigt ist, den vielleicht interessantesten Entwurf eingereicht hat.

8.6

U: Warum braucht es, um die Musik, die ihr hier macht, die ihr hier produziert, warum braucht es dafür so ein Studio, warum kann man das nicht daheim am Laptop machen?

D: Naja, das ist genau die gleiche Frage, die wenn ich jetzt Orchestermusiker wäre, gestellt bekäme, wenn man mich fragen würde: Warum braucht man ein großes Orchester, wenn man doch auch eine Blockflöte zuhause haben kann. Die Möglichkeiten eines solchen Studios sind einfach so unendlich vielfältiger im Vergleich zu dem, was man zu Hause

auf dem Laptop machen kann, das ist einfach ein hinkender Vergleich sein muss. Mal abgesehen davon, dass wir hier ein riesen Instrumentarium haben von Flügeln von Schlagzeuginstrumenten, um mal nur auf der hardware-Ebene zu bleiben, die man in irgendeiner Weise dann transformieren kann, die man so klangverändern und erweitern kann, dass sie tatsächlich etwas vollkommen Neues ergeben. D.h. man hat ja hier die Möglichkeit, aus dem Klang einer Klarinette dann den Klang vielleicht einer Posaune zu machen über Morphing und Ähnliches mehr, dazu braucht man aber auch die Instrumentalisten, die so was mal einspielen. Das ist heute natürlich ansatzweise auch mit dem Computer zu Hause möglich, aber nicht mit der Spatialisierung, die wir hier anbieten können. Also sprich wir können hier mit 8 oder 16 oder wie vielen Lautsprechern auch immer praktisch einen Konzertsaal imitieren, und dann relativ genau das abbilden, was wir später auch im Konzert hören wollen. Und dadurch unterscheiden wir uns natürlich fundamental von dem, was man zu Hause leisten kann. Abgesehen davon bedarf es eines Mischpultes, Mischpult ist hier sogar entwickelt worden, was die verschiedenen Geräte, die wir als Peripheriegeräte bezeichnen, also die verschiedenen Transformationsgeräte, so miteinander verbindet, dass ein vollkommen andere Klanglichkeit entsteht. Also das heißt wenn man eigentlich nur ein Sinuston oder ein sinustonähnliches Gebilde hat, kann man daraus ja einen Kosmos vollkommen neuer Klanglichkeit mittlerweile erzeugen, d.h. ich habe, wie ich hier begonnen habe, die wunderbare Erfahrung gemacht mit Luigi Nono, der in einem Seminar gezeigt hat, wie der damalige Flötist, der auch heute noch dem Ensemble Experimental verbunden ist, Roberto Fabbriciani, einmal einen Flötenton – einmal einen Sinuston spielt und sagt, ok, dieser Flötenton ist für

sich genommen vollkommen uninteressant – und jetzt spiele diesen Flötenton mit einem bestimmten Decay, mit einem bestimmten Peak, und mit Obertonspektrum gänzlich anderer Art, und dann wird dieser Flötenton so reichhaltig durch die Mikrophonierung sein wie eine Beethovensymphonie. Der kann ein Nukleus einer ganzen Symphonie sein. Und das ist für uns immer Ausgangspunkt gewesen. Diese Idee, die letztlich fußt auf der Leibniz'schen Blattmetapher, wo man bekanntlich weiß, ein Blatt in großer Entfernung ist jedem anderen Blatt gleich, und man kann es nicht auseinander halten. Hat man ein Blatt direkt vor der Nase, wird man sehen, dieses Blatt ist einzigartig in der Welt. Genau dasselbe wie mit einem Fingerabdruck. Genau das gleich behaupten wir für Töne – jeder Ton, der hier produziert wird, von einem lebenden Musiker, ist einzigartig in der Welt, unterscheidet sich insofern von einem mechanisch produzierten Ton, einem Sinuston, und kann in seiner Einzigartigkeit dann eben auch dergestalt erweitert werden, dass er für sich ein ganzes Musikstück ergibt. Und da haben wir eben mit der Mikrophonierung, mit der Mikroskopierung heute so extrem viel reichhaltigere Möglichkeiten als das vielleicht noch zu Beginn dieses Studios war, so dass ich immer in die Situation komme den Komponisten eher Türen zuzuschlagen und zu sagen, passt auf, dass ihr euch hier nicht im Labyrinth der Möglichkeiten verirrt.

12.4

U: Du hast vorhin erwähnt ein Neue Hören. Also ich meine, wann ist das Klavier erfunden worden, das Pianoforte, als ein Schritt vom Hammerklavier zum Pianoforte. Das Pianoforte ermöglichte neue Möglichkeiten – und ein anderes Hören für andere Dinge als vorher mit dem Hammerklavier. Warum ermöglicht die Elektroakustik ein Neues Hören. Das ist doch eine andere Qualität – oder ... von der

Dimension her. Inwieweit ist das, was ihr hier macht, die Pforte zum Neuen Hören – im Gegensatz zu einem bloßen anderen Hören?

13.1

D: Vielleicht muss man das noch mehr von den Ursprüngen her aufschlüsseln. Wenn du sprichst von dem Hammerklavier – oder sag jetzt mal vom Wohltemperierten Clavier, dann haben wir einen qualitativen Sprung in der Musikgeschichte, dass man sich das ganze Spektrum der Tonarten erkämpfen konnte durch die Tatsache, als dass eben die temperierte Stimmung dieses erstmalig ermöglicht hat im Wohltemperierten Clavier. Wir wissen, dass davor auch andere Stimmungen sehr komplexer Art verwendet worden sind, von mitteltönig weiß wie sie alle heißen, ich will sie gar nicht alle aufzählen – die äußerst differenziert eingesetzt wurden. Also das heißt, ein qualitativer Sprung kann immer auch eine Zurücknahme von Möglichkeiten sein. Also wenn ich jetzt den Übergang von der Barockzeit zur Klassik betrachte, gibt es es diese wunderbare Aussage von Hanns Eisler, der gesagt hat, also klar, wir haben in der Klassik zwar Dynamik entwickelt, aber dafür einen Verlust an Kontrapunktik und Harmonik. Wenn ich jetzt zurückschaue, was ist im letzten Jahrhundert an Parametern entwickelt worden, dann muss ich sagen, die Klangfarbe ist in erster Linie entwickelt worden als neuer Parameter. Das ist bekanntlich über opus 16 Farben Schönberg vielleicht am offensichtlichsten passiert. In der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts ist als neuer Parameter hinzugekommen der Raum. D.h. Spatialisierung im weitesten Sinne des Wortes. D.h. nicht nur, weil man das Orchester nicht mehr nur auf der Guckkastenbühne belassen wollte, sondern in dem Raum platzieren wollte, sondern eben auch weil die Elektronik diese Möglichkeiten ergeben hat, den Raum als Parameter einzusetzen. Jetzt, wenn ich in der

Rückschau Musikgeschichte betrachte, hat jede Epoche eben immer einen qualitativen Sprung ergeben oder auch und eben auch eine Zurücknahme mit sich gebracht. Also Zurücknahme von dem Parameter sage ich jetzt mal Kontrapunktik in dem Moment, wo ich opus 16 anschau, und ich sehe, das sind nur fünf Akkorde, im weitesten Sinne des Wortes, die nur anders instrumentiert werden und darüber einer Klangfarbenmelodie ergeben, habe ich natürlich nicht diese Differenzierung an Kontrapunktik, an Rhythmik, wie ich sie vielleicht in einem anderen Stück hätte. D.h. bei jedem Stück entscheide ich mich für eine gewisse Auswahl von Parametern, die ich jetzt besonders mit Aufmerksamkeit ausstatte. Oder die ich in den Vordergrund stelle. Zum Großteil ist das einfach historisch bedingt. Wir sind jetzt in einer Epoche, durch die Digitalisierung der Musik, die dieses Gesetz mehr und mehr auflöst. D.h. ich kann mittlerweile vollkommen frei über alle Parameter verfügen, und kann über Dichten verfügen, die ich vorher nicht zur Verfügung gehabt habe. Dadurch dass wir jedes Instrument in jedes Instrument verwandeln können, dass wir aus einem kleinen Streichquartett ein riesen Orchester bauen können, und umgekehrt, dadurch ist die Elektronik so sehr Katalysator, dass nur noch den Komponisten es obliegt, für sich eine Auswahl zu treffen, welches musikalische Phänomen er untersuchen möchte. Und das macht natürlich die Arbeit hier so besonders reichhaltig, dass letztlich es keinerlei Gesetzmäßigkeit mehr gibt, es gibt keinen Kanon des Verbotenen mehr, was man tun, und was man lassen sollte, sondern ähnlich wie in der akousmatischen Musik ist mittlerweile die Reichhaltigkeit dessen, was wir tun, so weit gefächert, dass es kaum mehr Grenzen gibt. Das muss man von daher verstehen, als dass Live-Elektronik am Anfang eigentlich nur eine Dramatisierung des Echos war.

Also am Anfang konnte man mit Delays arbeiten, man konnte pitch-shifting machen, d.h. man konnte einen Ton zu einer anderen Tonhöhe bringen, man konnte über Ringmodulatoren nur begrenzt einen Ton zu einem anderen Ton verwandeln. Heute ist tatsächlich jetzt dieser qualitative Sprung erreicht, wo ich sage, die Live-Elektronik, die Elektronik kann selbst gestaltgebend für ein Werk sein. Und damit hebt sie alles das auf, was vorher an Gesetzmäßigkeiten da war. Sie ist nicht mehr nur Resultante, sondern ist selbst das eigentlich Movens eines Werkes. Und dann muss man sich das Ganze so vorstellen, dass man mittlerweile in verschiedene Schichten arbeitet. Es gibt eine Schicht, wo man über die Tonhöhen nachdenkt, wo man über die Partitur für die Musiker nachdenkt. Dann gibt es eine weitere Schicht, wo man über den Patch nachdenkt, also sprich wo man über die Transformationen nachdenkt. Dann gibt es eine weitere Schicht, da denke ich über die Raumbewegung nach. Also sprich der letzte Layer ist die Spatialisierung. Aber all das hängt so stark miteinander zusammen, dass ich sage, unter Umständen kann auch zuerst die oberste Schicht, also die Spatialisierung der Ausgangspunkt eines Werkes sein, und erst dann kommen die Tonhöhen als Resultante. Also das heißt, die Gesetzmäßigkeiten befinden sich in Auflösung, und das macht die Arbeit hier so komplex.

Kann man ja schneiden – war vielleicht ein bisschen lang. Aber trotzdem viel Wahres drin.

18.3

U: Wenn du mit den Händen so machst – dann ist das bei mir immer im Bild ... Ich habe ...

D: Du, und nicht ich – ich bin ganz unschuldig.

U: Ich finde, wir sollten noch einmal darauf zurückkommen, was die Merkmale und Vorzüge dieses Studios hier sind. ...

D: Ne, gar nicht, es geht um genau diese Dinge, die ich jetzt angesprochen habe. Weil die Leute, die uns sehen, die wollen nicht wissen, was das Experimentalstudio macht. Das ist für diese Sache gar nicht notwendig. Genau das, was jetzt von mir gesagt worden ist, deswegen war ich am Anfang vielleicht ein bisschen ungeduldig, weil das brauchen wir nicht. Das brauchen wir nicht momentan auf unserer Seite. Das ist verbal erklärt, in dem Maße. Ich glaube, wir müssen nicht an Fernsehzuschauer denken, sondern wir denken jetzt eher für die Homepage für Allianz an die bereits Informierten hm ... und für die ist genau das, was ich jetzt gesagt habe, glaube ich interessanter.

19.2

U: Gut, dann gehen wir auf der Ebene weiter. Was sind denn die herausragenden musikalischen Eigenschaften der Elektroakustik, so wie ihr sie betreibt? Es wird immer verglichen und gesagt, dass ein Studio wie dieses ein Instrument ist. Dass es sich bei den Techniker nicht eben nur um Techniker, sondern um Interpreten, also auch um Künstler handelt. Man kann sogar fast so weit gehen, dass sie Kokomponisten sind, in vielen Dingen, denn wenn man von dem Nukleus-Ei des Klanges ausgeht, dann wird der ja entfaltet. Zu einem Werk, und diese – und der Charakter eines einzelnen Klanges sollte ja damit im Zusammenhang stehen. Also zusammenfassend noch einmal die Frage, was ist was sind die Charakteristika dieses Instruments Experimentalstudio?

20.4

D: Wenn es um Klangforschung geht, möchte ich jetzt nicht behaupten, dass wir uns da im hohen Maße unterscheiden von dem, was jetzt an anderen

Institutionen vergleichbarer Art wie IRCAM oder MIT oder welchem Studio auch immer betrieben wird, vielleicht haben wir einen besonderen Ohren- oder Augenmerk darauf, dass wir erst einmal versuchen zu ergründen, wie entsteht ein Klang, und wir versuchen, das hörbar zu machen, was man normaler Weise nicht hört. Über Mikrophonierung, ich habe das ja eingangs schon gesagt, können wir eine Art ...

21.0

U: Ich muss die Batterien wechseln ... die schwarze ...

S: Die schwarze ...

D: Wieviel hast du davon mitgekriegt ... alles ..

U: Den Anfang ja ... da ist alles noch drauf ...

D: Bist du da gar nicht auf dem Stecker drauf ...

U: Ne, die laufen so lange ...

D: Das ist normaler Weise ok. – Also wenn du Struktur brauchst – ich habe natürlich jetzt ganz bewusst auf das gelenkt, was ich selber denke, drin haben zu müssen. Deswegen habe ich natürlich solche Bandwurmsätze drin, dass es ist dann an dir, dann jeweils das herauszunehmen, was du brauchst ...

U: Ich werde das im Laufe der nächsten Wochen, so ich Zeit finde, so und so transkribieren ... dann schauen wir mal ...

D: Und manches habe ich natürlich bei anderer Gelegenheit auch schon mal gesagt ... aber es bleibt trotzdem richtig, und es ist ja auch nicht so, dass es bei so und so viel Sendern in Endlosschleife läuft, deswegen ist es ja auch kein Problem. Aber das ist was

...

U: Es ist mir aufgefallen, dass viele Kollegen von der Aura sprachen, also eigentlich von der Gestaltung von Aura, was ja ideengeschichtlich ein Paradox ist, denn gerade die reproduzierte Musik, denn das was ihr macht, ist im weitesten Sinne eine Weiterentwicklung von Klangreproduktion, ist ja gerade verdächtigt worden, die Aura zu vernichten.

S: Musst du selber suchen, weiß ich nicht, wo er ist.

...

D: Kannst du denn mit deiner Perspektive wirklich etwas anfangen .. ja? Und das zeigt mich nicht nur von hinten.

S: Nein, überhaupt nicht. Echt Aprilwetter.

D: Unsäglich. Das ist echt ein Problem von Freiburg, diese momentan extremen Wetterschwankungen. Da fliege ich ja lieber von Vancouver hierher und weiß, dass es im Januar schönes Wetter gibt, aber das wird doch total abgeschifft, das kann man doch nicht verwenden. Hm.

U: Hatschie ..

S: Gesundheit.

D: Musst du dann deine Fragen noch mal stellen.

U: Jetzt – da bist du dran ...

D: Wahrscheinlich habe viel zu schnell gesprochen.

S: Du spricht schnell, aber es geht.

D: Es geht noch ...

S: Aber bloß nicht schneller, würde ich sagen.

D: Nene, dann komme ich in meinen italienischen Duktus.

U: Du warst ein bisschen weiter ...

D: Der kommt schon wieder – ach so, das war dumm von mir, das hätte ich natürlich jetzt ...

U: Du warst ein bisschen weiter von dir aus rechts. Also ...

D: Mehr da ... da brauch jetzt leider eine Weile, da hinten .. blöd ...

U: Der ist jetzt auch zu Ende ... der Monitor ...

D: Der macht so ... der ist vom SWR ... der hat so eine Voreinstellung ...

S: Aber normaler Weise dauert das eine Minute ...

D: Ne, der ist länger ... der ist so 10 Minuten oder so etwas ...

S: Aber das kannst du doch unter Einstellungen ...

D: Ja ... ich bin aber kein PC-Freund. Deswegen weiß ich nicht, wo ich das mache.

S: Ich würde mal sagen, Explorer und dann Einstellungen.

D: Na, sicherlich ...

S: Und dann Bildschirm.

D: Bhhhh .. hmmm ... ich habe den erst neu.

S: Ne, weißt du, wenn du auf Explorer gehst ..

D: Und dann die Systemsteuerung ... (beschäftigen sich weiter mit dem Bildschirmschoner) ... ja, da kommt was anderes – es geht um die Zeit, wann der sich einschaltet ... und nene da kommt jetzt was ...

S: Ich bin auch Mac-User ...

D: Shit – ich verfummel das hier, das hat überhaupt keinen Sinn ... ach so hier – Bild ändern alle dreißig Minuten – hier habe ich's ... aber der ist auf grau geschaltet ...

S: Ne dann eine andere Einstellung.

D: Desktop-Hintergründe ...

S: Sollen wir den Ton ausmachen ...

...

28.0

D: Das ist der Riesenvorteil – dass ich – ich meine, das ist zwar ein bisschen Diderot Jacques et son maitre, dass ich vollkommen verblöde, weil ich für jedes technische Problem immer sofort einen Mitarbeiter habe, der das löst, du kennst Diderot Jacques et son maitre – ne –

S: Jetzt haben wir Ton ...

U: Noch mal ein bisschen drehen ...

D: Bin ich schlecht, ist das zu weit ... oder ist das ...

U: Ok – ich bin so weit ...

S: Ja, ich auch – Ton läuft.

29.0

U: Hnn – wir waren bei der Frage nach dem besonderen Charakter der Elektroakustik als

Instrument. Genau. Und nach der Aura, die darin gestaltet wird.

D: Das hast du noch nicht gefragt, das hast du erst im Nachhinein dann. Mach das vielleicht lieber als nächste Frage. Sonst rede ich wieder eine halbe Stunde.

U: Also man kann das Studio, das Experimentalstudio des SWR als ein Instrument beschreiben, in dem Sinne, dass die Techniker Interpreten sind eines Werkes. Und auch Komponisten eines Werkes ...

D: Das ist eine andere Frage. Du hast vorhin eher im Sinne von Klangforschung gefragt.

U: Ja. Dann habe ich das schon vergessen.

D: Ähm. Weil ich habe ja damit begonnen, dass ich gesagt habe, in diesem Fall unterscheiden wir uns jetzt nicht von anderen Studio, weil letztlich jedes Studio für sich genommen erst einmal versucht, Klangforschung zu betreiben, vielleicht kommst du auf den Punkt zurück, weil das sind wichtige Aspekte.

U: Wie lautete die Frage.

D: Ich beantworte sie einfach und ich glaube, du kannst sie aus der Rückschau dann ja wieder ...

U: Die Fragen kommen ja so und so nicht selbst vor ...

D: Ach so ... Ich kann mir ja schlecht selber die Frage stellen. Aber kann das versuchen zu beantworten, was du mich vorhin gefragt hast.

U: Kannst du bitte in die Kamera schauen.

30.9

D: Das Studio versteht sich in erster Linie als ein Institut für Klangforschung. Klangforschung in der Gestalt, als dass wir heute mit einem Mikrophon arbeiten, wie vielleicht jemand in einem anderen Bereich ein Forscher mit einem Mikroskop arbeitet. Wir versuchen das hörbar zu machen, was normaler Weise nicht hörbar ist. Man darf nicht vergessen, dass Komponisten wie Helmut Lachenmann nahezu Zeit ihres Lebens versucht haben, dieses in akustischer

Form hörbar zu machen. Sprich alle Nebengeräusche, die normaler Weise ausstrahlt werden, die ein Musiker zu vermeiden sucht, mit zum Gegenstand der musikalischen Forschung zu machen, oder eben letztlich als verwendbares Material zu etablieren. Ein Streichen auf dem Corpus einer Geige ist genauso ein Ton, ein verwendbarer Ton, wie ein Vibrato in der hohen Lage, etc. Desweiteren sind alle Multiphonics, die man sich vorstellen kann, eigentlich mittlerweile gefunden, erforscht, durch Komponisten wie Lachenmann und andere. So dass für die Komponisten meiner Generation Forschung Klangforschung eigentlich nur noch durch Elektronik stattfinden kann, weil wir erst so oder nur so Dinge hörbar machen können, die man normaler Weise nicht wahrnimmt. Damit zu arbeiten ist gerade für die jüngeren Komponisten höchst spannend, weswegen auch oft mal Stücke schreiben, die am Rande des Hörbaren angesiedelt sind, weil genau da etwas passiert, was normaler Weise nur unterbewusst wahrgenommen wird. Und gerade um diese unterbewusste Schicht, um diese Schicht, die auch so etwas wie Transzendenz ermöglicht, genau um die geht es. Und die macht es spannend, und mit der kann man sich von dem absetzen, was vielleicht die Generation vor einem schon gefunden haben.

33.1

U: Du hast gerade Lachenmann angesprochen, der Zeit seines Lebens auf den Einsatz von Elektronik verzichtet hat. Ich vermute mal, weil er auf die Aura lebender Musiker auf der Bühne nicht verzichten wollte.

D: Das tun wir ja auch nicht.

U: Und gleichzeitig arbeitet ihr hier mit einem Instrument, dem Auraphon ... was man ja auch so interpretieren könnte wie ein – wie eine Reaktion auf diesen Vorwurf, dass Elektroakustik diese Aura nicht

hätte. Kann man das auch so beschreiben, dass ihr sozusagen an der Aura von Musik arbeitet. Neben der Klangforschung ...

33.9

D: Also wenn man auf den Benjaminschen Begriff zurückkommen möchte, dass durch die Reproduktion wir einen Verlust von Aura bekommen, in dem Zusammenhang vielleicht nicht. Eher Aura in einem ganz anderen Sinne. Aber vielleicht zurück auf Helmut Lachenmann. Natürlich hat sich auch Helmut Lachenmann im weitesten Sinne des Wortes mit Elektronischer Musik befasst. Also ganz evident ist dies ja in seinem opus magnum könnte man vielleicht sagen, in dem Mädchen mit den Schwefelhölzern, wo Einspielungen stattfinden, aber auch in anderen Werken, wie Schreiben und Accanto, da gibt es diese Einspielungen, wobei die verwendeten Samples natürlich eher in Form von – ich möchte mal im weitesten Sinne sagen, ich hoffe, er ist mir nicht böse, wenn ich das so benenne, ne Art objet trouvé statt darstellen, also etwas Gefundenes, was als eine Art Fremdkörper in seine Musik inkorporiert wird. Natürlich als Schüler von Nono, der sich nun dezidiert für die letzte Phase seines Lebens mit Liveelektronik befasst hat, ist es für Helmut, den ich im übrigen x-mal gebeten habe, doch endlich mal für uns was schreiben, äußerst schwierig, sich diese Materie noch einmal zu nähern, weil er sehr wohl weiß, dass das eigentlich eine Lebensaufgabe ist. Bei der man sich mit ganz großer Konzentration zu stellen hätte. Und da er für sich ja seine Lebensaufgabe schon eigentlich erfüllt hat, also sprich die Erforschung des Klangs mit akustischen Mitteln zu bewerkstelligen, wollte er sich vielleicht dieser zweiten Lebensaufgabe nicht aussetzen. Zurückkommend auf den Begriff Aura muss ich gestehen, das ist für mich ein äußerst prekäres Wort. Das Aurophon ist ein Instrument welches von

meinem Mitarbeiter Joachim Haas in Zusammenarbeit mit Jose Maria Sanchez-Verdu erfunden wurde, als ein selbstklingendes Tamtam, oder ähnliches Instrument, welches über einen Lautsprecher angeregt wird und darüber klingt. Und vorkam in einem Werk namens Aura. Und daher dieses Wort Auraphon, was vielleicht jetzt nicht ausreichend zu dem Begriff Aura etwas zu sagen weiß, weil es in direktem Zusammenhang zu dem Libretto dieses Werkes steht. Aber unabhängig davon, denke ich, ist es natürlich ein Anspruch für uns, dass den Verlust von Aura, den ja viele reproduzierte Musik erfährt, also insbesondere ist das ja unterstellt für einen Großteil der akousmatischen Musik, dass man in ihr kaum mehr Aura finden kann, weil eben keine lebendigen Musiker mehr auf der Bühne sind. Bei uns sind ja bekanntlich durch die Live-Elektronik bedingt Musiker auf der Bühne, wir können nur mit Musikern auf der Bühne arbeiten. Haben also diese Aura des im Moment des Entstehens, hört man auch etwas, sehr wohl noch aufgenommen. Aber sich abzusetzen von dem, was landläufig im Betrieb der neuen Musik gemacht wird, also das Besondere zu suchen, das Außergewöhnliche zu suchen, und darüber eine besondere Aura herzustellen, das ist ja wohl ein Anspruch.

37.3

U: Was ich mich auch immer gefragt habe, wenn ein Komponist mit einer vorstrukturierten Idee oder Werk hier ankommt, und ihr dann an den Klangdetails arbeitet, dann müssten doch diese Klangdetails wiederum die Struktur des Werkes als Ganzes verändern. Wie löst ihr dieses Problem? Ich spiele da an auf dieses Begriffspaar Klangstruktur und Strukturklang auch von Helmut Lachenmann geprägt.

37.7

D: Wir lösen das Problem von Fall zu Fall möchte ich fast sagen. Wenn ein Komponist zum ersten Mal in

dieses Studio kommt, rate ich ihm immer, die erste Woche nur Recherche zu betreiben, was kann dieses Studio, also was für Möglichkeiten bekomme ich jetzt an die Hand. Das ist genauso, wie wenn ich für Harfe zum ersten Mal schreibe, dann muss ich auch Pedalisierungen lernen. Genauso muss man in dem Studio lernen, was gibt es hier für Hardware, was gibt es für Software, was gibt es für Möglichkeiten. Ich kann mit einer ganz diffusen Vorstellung kommen, also es gibt Komponisten, die sagen, ich möchte jetzt eine Art Wasserklang, der sich so und so bewegt durch die Welt und plötzlich im Orbit ist, etc. Pipapo, die ganz poetisch versuchen zu beschreiben, welche Klangvorstellungen sie haben. Und es ist dann Aufgabe von meinen Mitarbeitern und zuweilen auch mir zu ergründen, wie kann ein solcher Klang ein solches Klanggefüge aussehen. Mit welchen Mitteln können wir das erreichen. Mit welchem Instrumentarium können wir das erreichen. Es gibt andere Komponisten, die haben bereits in ihrem Studium gelernt, Programme zu schreiben in Max MSP und anderen oder mit anderen Verfahrensweisen, und haben eine sehr konkrete Vorstellung dessen, was sie hier durchführen wollen, aber auch da können wir hier glaube ich genug Horizonterweiterung liefern, dass sie immer wieder gezwungen sind, das womit sie angekommen sind, zu revidieren. Weil wir sorgen dafür, dass es immer wieder Überraschungen gibt. Die Gefahr, die ein solches Verfahren birgt, ist, dass ich sagen muss, dieses Studio macht drei Türen auf, aber hinter diesen drei Türen gibt es wiederum immer jeweils drei Türen, und danach sind auch wieder drei Türen. Das heißt, es ist Aufgabe des Komponisten und auch zuweilen meiner Person, dann Türen zu schließen, damit sich die Arbeit nicht in einem vollkommenen Irrgarten verliert.

39.7

U: Inwieweit ist es denn tatsächlich ein kollektives Arbeiten. Also spricht aus dem Werken, die hier entstehen, wirklich nur ein einzelnes Subjekt, der Komponist, die Komponistin? Oder würdest du das verstehen als eine Gemeinschaftsproduktion? So ähnlich wie Iris ter Schiphorst mit Helmut Oehring gemeinschaftskomponiert haben, so komponiert jetzt Mark Andre mit Joachim Haas.

40.3

D: Nein, da würde ich vehement widersprechen, also es ist schon sicherlich eine andere Situation. Es ist überhaupt nicht ne Gemeinschaftskomposition, in dem Sinne, sondern es ist eher etwas auf einer ganz anderen Ebene. Wenn ich für einen Sänger schreibe, versuche ich – zumindest habe ich das in meinen eigenen Opern oder Musiktheatern so gemacht, versuche ich zu ergründen, wo ist sein passagio, wie ist überhaupt sein Ambitus, welche Möglichkeiten hat er, ist er dramatischer, ist er ein lyrischer Charakter. Etc. D.h. ich versuche sehr genau mir zu überlegen, wie klingt das, was mein Interpret dann auf der Bühne realisiert. Es ist eher auf dieser Ebene. Genauso wie es früher Orchester gegeben hat, oder auch vielleicht auch heute wenige Orchester gibt, wie Wiener Philharmoniker oder Berliner Philharmoniker oder SWR Orchester Freiburg Baden-Baden, manche Orchester haben einen speziellen charakteristischen Klang, so ist es so – wir versuchen mit unserem Studio über unser Equipement über unsere Ästhetik einen spezifischen Klang zu erzeugen. Und das ist dann natürlich auch prägend oder mit prägend für die Komposition, zumindest bei den Komponisten, die jetzt kontinuierlich im Studio arbeiten, wie eben Mark Andre oder Jose Maria Sanchez-Verdu oder meine Wenigkeit, oder manche andere. Da ist es auf jeden Fall so, dass ein Experimentalstudioklang entsteht. Es gibt natürlich immer wieder Komponisten, die sich diesem Klang

diese Ästhetik verweigern, und die etwas vollkommen anderes ausprobieren wollen. Und da bin ich auch sehr dankbar, weil wir brauchen auch diesen Stachel, diese Reibung, die dadurch entsteht. Aber nichts desto trotz ist es so, dass es natürlich durch die Arbeit von Luigi Nono durch die Arbeit meiner Vorgänger, Andre Richard und Haller mittlerweile einen spezifischen Klang dieses Studios gibt und der ist prägend. Und den können sich auch viele Komponisten dann zum Glück gar nicht entziehen, weil der eben auch auratisch ist. Also wer einmal Prometeo gehört hat, wer einmal die Spätwerke von Nono mit dem Experimentalstudio und geeigneten Interpreten möchte ich behaupten, gehört hat, der weiß auf was er sich einlässt, wenn er in diesem Studio arbeitet und versucht natürlich das in gewisser Weise fortzusetzen und nicht zu konterkarrieren.

43.0

U: Welche Zukunftspläne habe ihr? Es ist doch immer ein ungeheurer Aufwand, so ein Konzert auf die Beine zu stellen. Für ein Streichquartett brauche ich nur eine Bühne und dann lege ich los. Ihr kommt mit einem 12-Tonner LKW. Vielleicht ändert sich ja mal irgendwann etwas, dass man Lautsprecher in standardisierter Form in Konzertsäle einbaut. Aber momentan ist es eher so, dass alle zwei Jahre die Computer erneuert werden müssen, weil die schon wieder Schnee von gestern sind.

43.4

D: Leider ist man bislang seitens der politischen Entscheidungsträger nicht gewillt, zumindest in Deutschland nicht gewillt, ausreichend darauf Rücksicht zu nehmen, dass unser Musikbetrieb sich in den nächsten 20 oder 30 Jahren fundamental verändern wird. Man baut in Hamburg eine Elbphilharmonie, ich glaube mittlerweile für 700 Millionen Euro oder mehr, und kein Mensch macht sich Gedanken, wie vielleicht

die Musik der Zukunft aufgeführt werden soll. Das ist ein Dilemma. Für uns ist es bislang noch ein Vorteil, weil wir natürlich, wenn man avancierte Musik aufführen möchte, bislang auf uns gar nicht verzichten kann, weil es nur sehr sehr wenige Studios in der Welt gibt, die ich wüsste eigentlich gar kein Studio außer uns, die in der Lage sind mit einem 12-Tonner und eigenem Equipment aus jedem Saal dieser Welt einen Konzertsaal zu machen. Das ist ein Alleinstellungsmerkmal, was wir haben, was natürlich ein riesen Pfund auch darstellt. Nichtsdestotrotz wäre es meine Hoffnung, dass ich in Zukunft nicht mehr um den halben Erdball mit einem 12-Tonner reisen muss. Sondern dass ich in den Konzertsälen dieser Welt das wiederfinde, was man für die Herstellung heutiger Musik bräuchte. Also, das heißt die Möglichkeit, den ganzen Raum zu beschallen und nicht nur eine Guckkastenbühne, wie sie noch vor 300 Jahren vielleicht von Bedeutung war, als einziges Seligmachendes vorzufinden, sondern eben eine Beschallungssituation im weitesten Sinne des Wortes, die die Möglichkeiten bietet, die wir auch als fahrende Gesellen sage ich mal, bieten würden. Hinzu kommt, dass sich glaube ich durch die Digitalisierung der Musik die Musikszene sich radikal zur Zeit verändert und eigentlich fast alle avanciert denkenden Komponisten der jüngeren Generation sich vermehrt mit Elektronik oder Live-Elektronik befassen. Also wenn ich noch vor 20 Jahren ein Kompositionsseminar gegeben habe, und herumgeschaut habe, wer befasst sich mit Live-Elektronik, war das eher die Minderheit, heute ist es nicht nur die Mehrheit, ich würde sagen, es ist nahezu jeder. Zumindest in anderen Ländern dieser Welt als nun gerade Deutschland. Dass man sich mit dieser Materie auseinandersetzt, weil man weiß, dass man aus einem kleinen Streichtrio unter Umständen die Möglichkeiten eines Orchesters auch herausziehen

kann. D.h. man hat damit eine viel größere Unabhängigkeit von den gewachsenen Institutionen, die ja leider, muss man auch sagen, zur Zeit immer mehr in Frage gestellt werden und von denen man gar nicht absehen kann, ob sie noch diese Form von Förderung auch für die zukünftigen Generationen bieten wie sie noch am Anfang meiner Karriere gegeben gewesen sind.

46.6

D: Das war's? Erschöpft?

U: Ja, ich bin auch erschöpft, muss ich ehrlich sagen, ja ...

D: Ich merk's ... ich aber auch eigentlich ... aber wenn ich rede, merk ich's meistens nicht so ...

U: Es ist furchtbar anstrengend sowohl zu drehen, den Ton zu machen, das Licht – als auch die Fragen zu stellen ...

D: Ja, ich merk das, das ist wahnsinnig enervierend. Jetzt machen wir es ganz einfach für euch ... wenn ihr – nehmt den Michael auf jeden Fall, ich habe es ja angekündigt, auf jeden Fall noch dran. Aber der kann natürlich schlecht an meinem Schreibtisch sitzen. Aber ihr könnt hier in dem Raum, da habt ihr am wenigsten Aktion, wenn ihr den einfach so aufnehmt, dahinter vor diesem Hintergrund, dann ist das wunderbar. Dann kümmere ich mich mal um meinen Spielplan ... damit ich ... wollt ihr einen Kaffee haben ...

Gespräch mit Michael Acker

1.0

U: Ich habe das bisher immer so gemacht, dass ich angenommen habe, dass wir miteinander nach New York fliegen, uns noch nie gesehen haben – wir haben uns ja auch noch nie gesehen – und ich frage dich, wie du heißt, was machst du eigentlich.

M: Ja, ich heiße Michael Acker, und ich arbeite für das Experimentalstudio und das sind mittlerweile fast 15 Jahre, dass ich bei dem Experimentalstudio dabei bin, und da arbeite ich als – da gibt es eine genaue Berufsbezeichnung für das alles, was wir da tun, was ich da tue, gibt es eigentlich gar nicht. Ich bin eigentlich von Haus aus Tonmeister, aber mein Aufgabenfeld im Experimentalstudio ist durchaus weitläufiger und was ich da tue, ich würde sagen, zuerst, ich übe Klangregie aus in Konzerten mit liveelektronischer Musik, aber bis es dazu kommt, um die Klangregie in einem Konzert ausführen zu können, ist natürlich jede Menge Vorarbeit nötig. Einmal die Stücke einzurichten, aber bevor man das Stück einrichten kann, gibt es natürlich die Arbeit, das Stück überhaupt erst mal zu entwerfen. D.h. die Hilfe, die man leistet, einem Komponisten, der dabei ist sein neues Stück zu schreiben mit Liveelektronik, und da ist eben auch ein großer Anteil unserer, dass wir da zur Seite stehen und ja das Stück elektronisch auf die Beine stellen.

2.8

U: Also man muss es sich so vorstellen, dass ein Komponist zu dir kommt, oder einer deiner Kollegen, und sagt: Ja ich stelle mir irgendetwas so und so vor, und ihr realisiert das dann. Oder ist das anders?

M: Genau. Ne, das kann man sich durchaus so vorstellen. Das Instrument, und ich sage jetzt bewusst

Instrument Computer, oder das Instrument Effektgerät oder das Instrument Mischpult ist ja ein sehr neues Instrument, das ist so jung, dass eigentlich die meisten Menschen das noch gar nicht verinnerlicht haben, dass hier gerade ein ganz neues Instrument entsteht. Und das ist mit diesem jungen Instrument nicht anders als mit allen anderen Instrumenten, die in der Musikgeschichte langsam Einzug gehalten haben ins Instrumentalrepertoire, denken wir an die Klarinette, die ist auch sehr spät erst beispielsweise bei Mozart in sein Repertoire gekommen. Oder an die Wagner-Tuba bei Wagner, der das Instrument etabliert hat. Also das Instrument unserer Zeit ist die Elektronik, und wenn jetzt ein Komponist heute für das Instrument Elektronik schreibt, dann hat er natürlich da erst mal ein riesen großes Fragezeichen – natürlich, das ist bei jedem Komponisten anders, aber der Komponist hat dann die Möglichkeit eben zu uns zu kommen, und seine Fragen bezüglich dieses neuen Instrumentes zu stellen, und wir helfen ihm so gut wir können. Und da kann man sich dann so schon vorstellen, dass der Komponist kommt und meinetwegen einen Klang beschreibt, und dann überlegen wir, versuchen dann diese Worte zu übersetzen quasi in ein Computerprogramm, in eine Computersprache, wie kann man diesen Klang jetzt elektronisch erzeugen. Und ja – da auch wieder ein historisches Beispiel, um das konkreter zu machen, als Alban Berg sein Violinkonzert schreiben wollte, hat er Louis Krasner den Geiger zu sich gerufen und hat gesagt: Präludieren sie, präludieren sie – und dann hat er sich das angehört. Und hatte natürlich auch jede Menge Fragen bezüglich Doppelgriffe, kann man diesen Doppelgriff spielen, kann man diese Technik machen – das sind ganz einfache technische Fragen oder auch sehr komplizierte technische Fragen, die der Komponist dann gleich dem Spezialisten – also in dem Fall dem

Geiger stellen kann, und der kann dann sagen, ja, das ist machbar, oder ich kann das machen, ich hätte das lieber so, also da entsteht so ein Dialog über die Machbarkeit, der Ideen des Komponisten, direkt mit dem Instrumentalisten. Und das war eigentlich zu jeder Zeit so, dass der Komponist die Hilfe gebraucht hat von dem Interpreten, wenn das ein Solokonzert war, dann eben von dem Solisten, oder wenn er ein neues Instrument kennenlernen wollte, eben den jeweiligen Instrumentalisten. Ähnlich läuft das auch mit der Elektronik ab. Das sind dann ganz konkrete Fragen von den Komponisten, die zu uns kommen, die gestellt werden: Ist es möglich, dass ich beispielsweise ein Räuspern in die Länge ziehe unendlich mache. Und dann muss man natürlich eine Antwort finden. Und die ist in diesem Spezialfall gar nicht so leicht zu finden.

6.4

U: Aber ist nicht nach meiner bescheidenen Kenntnis der Computer und der Elektroakustik in diesem besonderen Fall – Komponist trifft auch ein Studio, das elektroakustische Musik macht – das Problem nicht eher das, dass man dem Komponisten Möglichkeiten zeigt, sondern dass man ihm Hilfestellungen gibt, die vielen Möglichkeiten einzugrenzen auf eine bestimmte Menge, auf die man sich konzentriert.

M: Ja, also da würde ich beinahe sagen, das ist eine Charakterfrage. Also es gibt tatsächlich sage ich mal den Charakter Komponist, der kommt und sagt, jetzt zeige mir mal deinen Bauchladen, was ist da alles drin – und dann guckt er da rein, und das animiert ihn. Und dann sagt er: Ah, das ist toll – und dann entstehen bei ihm Ideen und Assoziationen und – also der Komponist, ein Komponistentypus, der sich animieren lässt, was ist da, und daraus dann etwas zusammenbaut. Und dann der vielleicht gegensätzliche Typus, der dann mit einer ganz genauen Vorstellung

kommt und sagt, ich möchte das und das – ich höre das ganz genau. Und der versucht das dann zu erklären, wie er das in seinem inneren Ohr hört. Und dann versuchen wir das über das Gespräch dann zu realisieren. Also ich würde das eher nicht so pauschal sagen, sondern das hängt eher mit dem Charakter des Komponisten zusammen, als dass es immer gleich abläuft. Da muss man sich auch, das ist sicherlich auch eine wichtige Fähigkeit, für jemanden, der tagtäglich mit Komponisten, verschiedenen Komponisten zu tun hat, dass man sich sehr schnell umstellt auf den Menschen, wie er arbeitet, wie er funktioniert. Es gibt halt welche, die können morgens zum Beispiel gar nicht arbeiten. Die kommen dann ein bisschen später, die sind von der Zeit abhängig. Andere die brauchen unglaublich einen Termindruck, dass sie endlich anfangen zu arbeiten. Die nächsten sind wirklich schon fast beamtisch penibel genau, komponieren morgens um 9 los bis um 11 Uhr, dann gibt es eine Pause, 11 Uhr 15 geht es weiter. Also das sind einfach so kleine Dinge, aber die muss man wirklich alle verinnerlichen und dem Komponisten möglichst das beste Arbeitsumgebung und Arbeitsbedingung schaffen. Und dazu gehört auch, dass man sich halt schnell einstellt auf seinen Charakter. Wie er arbeitet. Wie er spricht, wie er sich ausdrückt, und das ist alles sehr wichtig und spielt mit hinein in diesen Dialog und Schaffensprozess.

9.0

U: Man stellt sich das Komponieren ja immer als eine einsame Aktion ja eigentlich vor. Komponist sitzt an seinem Schreibtisch und schreibt da vor sich hin, so ähnlich wie ein Schriftsteller. Das was du da beschreibst ist Teamwork.

9.3

M: Was ich beschreibe, ist Teamwork und ist sicherlich auch für den Komponisten ein Spezialfall in

dieser Form, dass man wirklich über Wochen teilweise Monate nebeneinander sitzt und gemeinsam an einem Teil der Partitur, an einem Teil des Stückes arbeitet. Auch da ist es wieder ganz unterschiedlich. Manche sind ganz froh, aus diesem einsamen Kämmerchen mal herauszukommen, und da auch Fragen zu stellen, die er sonst alleine beantworten muss, die ich jetzt eigentlich als – ich sage mal – Hilfesteller des elektronischen Teils gar nicht mit beantworten müsste. Aber da kommt es durchaus auch zu einem richtigen Dialog auch über Formfragen, die jetzt Elektronik gar nicht direkt betreffen, auch andere Fragen, Stilfragen, aber in Großen und Ganzen denke ich schon ist das Komponieren eher einsam nach wie vor und am Schreibtisch, was bei uns natürlich aufgebrochen wird. Das fällt dem einen Komponisten leichter als dem anderen.

10.5

U: Entscheidungen muss er wahrscheinlich selber treffen. Aber was muss man denn jetzt von eurer Seite her mitbringen, damit man den Job machen kann, den du machst. Weil das heißt ja, dass man sich über Kompositionsfragen Formfragen Ästhetikfragen, Verknüpfung des Einzelklangs mit einer Gesamtstruktur und all diesen Dingen auskennen und beschäftigt haben muss.

10.9

M: Ja, ...

U: Muss man selber Komponist sein, um das zu machen, was du machst?

M: Das glaube ich nicht. Also es ist sicherlich hilfreich, wenn man selbst sich diese ganzen Fragen aus eigenen Erfahrung schon mal gestellt hat im eigenen Schaffensprozess. Auf der einen Seite. Auf der anderen Seite ist es auch gerade nicht gut, wenn man selbst Komponist ist, weil ich wage zu behaupten, dass die Kombination zwei Komponisten nebeneinander,

die am selben Werk arbeiten, vielleicht auch manchmal in Konkurrenz geraten. Also dieser Zwist der entsteht jetzt in meiner Situation mit den Komponisten nie, dass ich jetzt sage, ich als Komponist würde hier mich so verhalten. Und das glaube ich wäre ein schwieriger Punkt. So kann ich mich eigentlich zurückziehen und sagen, aus meiner Beurteilung als Klangregisseur würde ich an dieser Stelle vielleicht den Übergang etwas länger machen, ich würde mehr Raum für diese Klänge da bereitstellen, damit der Zuhörer das erfassen kann. Das sind durchaus Erfahrungen, die man als Klangregisseur noch mehr hat im Zusammenhang mit elektronischen Klängen, als jetzt ein Komponist, der sich vielleicht zum ersten oder zweiten oder dritten Mal mit einem elektronischen Stück befasst. Also wie wirkt das im Raum, wie wirkt das zeitlich in einem Konzert. Und das sind schon Fragen, wo man auch als Klangregisseur durchaus Einfluss nehmen kann von der Komposition.

12.8

U: Welchen Raum nimmt denn bei eurer Arbeit eigentlich die künstlerische Auseinandersetzung ein, jetzt neben der technischen. Also ich denke mir, also aus eigener Erfahrung hier mit der Filmerei, weiß ich, dass alle zwei Jahre sind die Geräte sozusagen altes Eisen, und müssen durch neue ersetzt werden, bringen neue Software mit sich und so weiter. Mit dieser Auseinandersetzung muss sich ein Komponist nicht unbedingt befassen. Das nehmt ihr ihm ab. Aber damit befasst ihr euch, das sind sozusagen die technischen Fragen, da auf dem Laufenden zu bleiben. Inwiefern nehmt ihr aber gleichzeitig teil an den ästhetischen Fragen, mit denen sich die Komponisten sozusagen genuin herumschlagen? Das ist eine Doppelfrage.

M: Das ist eine Doppelfrage. Also die Frage, die Zeit, der Anspruch, also technisch immer auf dem neuesten

Stand zu bleiben, das nimmt sehr viel Zeit in Anspruch. So viel Zeit, dass es nicht mehr vertretbar ist, aber man wird wirklich durch die großen Konzerne gezwungen, man kann sich gar nicht anders verhalten, als dass man tatsächlich immer up to date ist, und man braucht das neue Betriebssystem, dann hat man das neueste Betriebssystem, dann funktioniert das Programm nicht, dann muss man da wieder nachholen, und so ist das eigentlich ein ständiges actio und reactio – also man hat den Rechner sage ich jetzt absichtlich nicht Instrument, sondern Rechner in diesem Fall, weil es ein rein technischer Aspekt ist, die hat man maximal ein paar Monate auf genau dem selben Stand, und dann kommt schon wieder das nächste. Und das hat zur Folge, dass man tatsächlich Stücke, die man meinetwegen vor 2 Jahren zum letzten Mal gespielt hat, im Grunde komplett überarbeiten muss, weil seit den zwei vergangenen Jahren hat sich eben so viel verändert, dass man sich nicht mehr drauf verlassen kann, dass es auch nach wie vor genauso funktioniert, wie es einmal im Konzert war, sondern man muss das ganze Stück wieder aufrollen, muss die einzelnen Parameter angucken, muss das alles prüfen, und das nimmt schon sehr viel Zeit in Anspruch. Und auf die Frage zurückzukommen – also so wie eine Geige, die im Grunde bei rund 400 Jahren keine größere Weiterentwicklung mehr erfahren hat, da könnte man ja nur träumen davon, also bei uns ist so ein Stück im Grunde nach 5 bis 10 Jahren ist das schon mehr oder weniger historische Aufführungspraxis. Und wir sind gezwungen, das wieder auf den neuesten Stand zu bringen. Das ist der erste Teil der Frage, dass diese rein technische Arbeit sehr viel Zeit in Anspruch nimmt. Gerade jetzt bin ich ja seit gut 10 Tagen beschäftigt damit, ein Stück von Mark Andre wieder neu aufzurollen, und genau zu gucken, wie war die Geschichte der letzten 5 6 Aufführungen, wie ist der

Stand jetzt, entspricht das noch genau dem Stand der Uraufführung, was wurde geändert und warum, was ist heute anders machbar – was ist leichter zu lösen – also das sind wirklich sehr sehr viele Fragen, die auftauchen, wenn man so ein Stück eigentlich technisch am Leben halten möchte. Sehr viel Arbeit hängt damit zusammen.

Die andere Frage war, inwieweit wir technisch – also der technische Aspekt des Einflussnehmens auf die Komposition. Wenn ich dich richtig verstanden habe.

16.6

U: Das war eigentlich eher eine ästhetische. Es gibt ja so Geschichten, dass sich mit der Veränderung der Instrumente die Ästhetik komplett verändert hat. Ein Beispiel wäre das Clavichord hat mit der Möglichkeit, dass man den Nachhall verändert, eine ganze neue Musikästhetik auf den Plan gerufen. Empfindsamkeit als Abgrenzung zum Barock zum Beispiel. Also hieße das ja umgekehrt, dass mit der ständigen technischen Erneuerung auch eine ständig neue Ästhetik auf den Plan kommt.

17.2

M: Sicherlich. Sicherlich. Und da gibt es schon auch so Tendenzen zu entdecken, also dass wenn tatsächlich ein neuer Effekt auf den Markt kommt, oder ein Effekt, der jetzt von allen genutzt werden kann, weil Computer schneller geworden sind, und den Zug kann jeder auch für sich zu Hause ausprobieren, dass es da so Wellen gibt. Ja, also da kann man tatsächlich sagen, also da spielt aus dem und dem Jahrzehnt, weil das und das kommt da vor. Da kann man schon so ein bisschen datieren. Ein ganz simples Beispiel, das einen sehr großen Einfluss auf die Ästhetik hat, ist die elektronische Musik, wird natürlich über Lautsprecher in der Live-Situation gespielt, und es ist sehr leicht, einen Lautsprecher irgendwo im Raum zu positionieren. Und mit der elektronischen Musik ist

eigentlich der Raumaspekt wieder sehr sehr wichtig geworden. Also Raumaspekte, die es ja früher durchaus schon mal gab, venezianische Mehrchörigkeit, nur als kleines Stichwort, aber spätestens mit der elektronischen Musik ist der Parameter Raum wieder sehr sehr wichtig geworden. Also da hat sich doch ein Grundparameter durch die Elektronik komplett neu geöffnet – und es gibt neue Möglichkeiten. Stichwort Raumbewegung ist jetzt eigentlich ein zentrales Moment in der heutigen Komposition durch die Elektronik.

19.0

U: Und zuvor in dem Maße nicht üblich. Eine Frage, die ich zuvor auch an die Kollegen alle gestellt hatte, so: Eine Anekdote, sozusagen – das lustige Erlebnis, nein muss nicht unbedingt lustig sein, aber das schönste Erlebnis – ein Komponist kommt mit irgendeiner Idee – das schönste Missverständnis, ich weiß was, also irgendwie so ein Schwank aus deinem Leben.

19.5

M: Ja, also ob das – vielleicht haben meine Kollegen auch das gleiche erzählt, das weiß ich nicht, aber was ein Schwank – was sicherlich sehr beeindruckend war, ich war damals ganz frisch beim Experimentalstudio, durfte bei der Prometeo-Tour 2000 – Herbst 2000 dabei sein. Und wir hatten eine wunderbare Aufführung in Venedig. Und wir packen da dir – also noch vor der Aufführung – packen da die Sachen aus aus den Kisten. Und stellen fest, ein Gerät funktioniert nicht mehr. Natürlich war die Sorge groß, können wir das jetzt noch retten, was können wir denn machen, und ... und da kam ein Kollege aus Freiburg über Nacht angefahren mit einem Ersatzgerät, und wir haben dann über Nacht einen Notbehelf gestrickt und haben das Konzert tatsächlich aufführen können. Und dann ist aber ein Fehler passiert. Dass nämlich der

Kollege noch etwas mitgenommen hat, was er eigentlich nicht hätte mitnehmen dürfen, sondern das war einfach ein Missverständnis. Und ist eben mit diesem Gerät wieder nach Hause gefahren. Und als wir dann in dem Zug nach Mailand waren, am nächsten Tag mussten wir in Mailand spielen, da sage ich so zu meinem Kollegen, der saß bei mir im Zug gegenüber, und ich sage, also gut, dass der Bernd noch dran gedacht hat, diese orangene Kabel mitzunehmen ... und der Rudi wurde ganz blass. Was hat der? Das orangene Kabel mitgenommen? Das darf nicht wahr sein. Dieses orangene Kabel, das war ein Spezialkabel, das damals unser Koppelfeld verbunden hat mit der Matrix. Und wir wollten eben das wieder in Mailand einsetzen. Jetzt war also dieses Kabel einmal um die Alpen über Slowenien zurück nach Deutschland gefahren. Als wir in Mailand ankamen, kam dann sofort ein Anruf: Bernd, das orangene Kabel – wir brauchen das. Und dann wurde das direkt quasi mit Ankunft in Freiburg wieder in einer Spedition verladen – das kam quasi über Nacht einmal um die ganzen Alpen herum gefahren und war am nächsten Morgen wieder in Bologna – nein, in Mailand, Entschuldigung. Ja, sowas passiert – (lacht) – also ein riesen technischer oder logistischer Aufwand, um diese Konzerte doch am Laufen zu halten, die dann manchmal wirklich nur an einem kleinen Kabel hängen. Und ...

22.1

U: Das ist eine schöne Geschichte zu der Komplexität dieses Instrumentes – also ... Wahnsinn.

M: Das ist durchaus unsere größte Sorge, wenn wir unterwegs sind, dass wir irgendetwas vergessen haben. Und dann schauen wir, in welche Stadt fahren wir, kann man das dort nachkaufen, oder nicht. Kommen wir dort am Sonntag an, oder am Freitag, weil da Aufbau ist, noch so ein kritischer Punkt, wo wir dann

feststellen, aha, ist alles da oder – vielleicht müssen wir das da noch besorgen. Mittlerweile – nachdem wir doch mehr inzwischen sagen wir von der Stange kaufen können, ist das deutlich besser geworden. Aber früher waren alle Geräte quasi Eigenentwicklungen. Jedes Gerät gab es genau einmal, jedes Adapterkabel gab es dazu genau einmal, vielleicht ein Ersatz, das war dann schon aufregend, wenn das kaputt ging. Oder vergessen wurde – und dann ist dann mal schnell ...

22.9

U: Gibt es so etwas wie eine Tendenz einer Konsolidierung dieses Instrumentes. Also dass es – du sagst, ihr könnt von der Stange kaufen. Trotzdem die Computer immer schneller oder in rasendem Tempo erneuert werden ...

23.3

M: Die Tendenz würde ich sagen, die gibt es. Vielleicht hoffe ich sie auch herbei. Denn ich träume schon davon, dass wir eines Tages bei einem Instrument, das heute zweifelsohne in den Kinderschuhen steckt, dass wir dieses Instrument eines Tages doch so etabliert haben, dass es viele gibt, die sich drum kümmern, die das auch spielen können, und auch die Stücke, die heute vielleicht nur einmal aufgeführt werden, in Zukunft vielleicht doch noch ins Repertoire hineinkommen, weil es eben mehr Menschen gibt, die dieses Instrument pflegen und auch etablieren. Und dass es zu einem gemeinsamen Nenner kommt. Also daran arbeiten wir auf jeden Fall, dass das sein kann. In Zukunft.

24.1

U: Also sozusagen die Elektroakustische Orgel dann sozusagen, die auch 200 Jahre gebraucht hat vom Cembalo bis zum Steinway.

24.3

M: Sicherlich – und man kann auch damals in der Instrumentengeschichte sehen, dass es zunächst eine

unglaubliche Vielfalt an verschiedenen Flügeln gegeben hat, verschiedene Cembali, die sich doch dann irgendwann einmal ja zusammenfinden, dieser divergenten Stränge in einem Konzertflügel heute – oder in eine Geige – eben in ein doch perfektes Instrument. Aber das elektronische Instrument ist noch auf einem langen Weg bis dahin. Und da geschieht noch viel .

24.9

U: Muss ja auch erst – oder siehst du das anders – muss ja auch erst gelernt werden vom Publikum. Also muss man das Hören elektroakustischer Musik lernen?

M: Absolut. Das muss man lernen. Und ich muss feststellen, dass diejenigen, die sich mit Musik weniger beschäftigen, und eigentlich sehr intuitiv oder sehr intuitiv hören in einem Konzert, dass die weit weniger Schwierigkeiten haben, sich diesen neuen Klängen zu stellen, als zum Beispiel spezialisierte Ohren, die vielleicht sich auf Barock spezialisiert haben, oder auf Brahms Kammermusik, dass die sich oftmals schwerer tun, diese Ohren mit neuen Klängen. Und das gehört sicher noch dazu, dass das Publikum da auch diesen Weg mitgeht, klar. Dazu brauchen wir auch gute Konzerte, viele Konzerte, viele Stücke, aber das machen wir gern.

26.0

U: Dankeschön.

...

M: Seid ihr morgen noch mal da ..

U: Wir sind morgen noch mal da ...