

7. Anhang I: Gesprächsinterview Karlheinz Essl und Elisabeth Haselberger

7. September 2022 online via Zoom

Dieser von Karlheinz Essl redigierten und Elisabeth Haselberger korrigierten Fassung liegt die Transkription Elisabeth Haselbergers vom April 2023 zugrunde.

EH: Eine grundsätzliche Frage zur Beschäftigung mit dem Thema Klangkunst, Klangkünstler und Ihre (digitalen) Werkzeuge: Wo fühlen Sie sich in der Entstehung Ihrer Werke verortet, in denen Sie ganz konkret mit generativen Werkzeugen arbeiten?

KHE: Das hat mit meiner Herkunft zu tun. Ich habe Instrumentalkomposition bei Friedrich Cerha studiert und lange Zeit Instrumentalmusik komponiert. Daneben habe ich auch Elektronische Musik studiert und bin durch die Beschäftigung mit den avancierten Techniken, die sich aus dem Serialismus entwickelt haben, während meiner Studienzeit Dank Gerhard Eckel zum Computer gekommen. Ich habe den Computer nicht als Klangmaschine verwendet, weil die Computer das in den 1980er Jahren noch nicht konnten, sondern zur Erzeugung von Partituren. Mit Hilfe der Programmiersprache Logo habe ich Computer Aided Composition Systeme entwickelt, die auf Ideen von Xenakis, Stockhausen, Koenig und anderen fußen. Mitte der 1990er Jahren hatte ich die Möglichkeit am IRCAM zu arbeiten und bin zum ersten Mal mit Echtzeit-Systemen in Berührung gekommen.

Das war damals die IRCAM Signal Processing Workstation (ISPW), die lief auf einem speziellen Computer, der NeXTstation, den Steven Jobs gebaut hatte, nachdem er bei Apple rausgeflogen war, der schönste Computer der Welt, ein schwarzer Würfel. Der war vollgepackt mit feinsten Elektronik und einem Signalprozessor, man konnte damals schon Klangsynthese und Klangbearbeitung in Echtzeit machen. Auf Wunsch von Pierre Boulez wurde eine eigene Programmiersprache entwickelt, eine interaktive Echtzeitumgebung für sein Werk Répons. Diese wurde dann von einem Großrechner, einer PDP11, auf die NeXTstation portiert. Dafür brauchte man eine spezielle Audio-Signal-Processing-Karte, und die war unglaublich teuer. Das konnte sich natürlich kein Privatmensch leisten. Ich hatte das Glück, dass ich zusammen mit einer Reihe anderer internationaler Komponist:innen der jüngeren Generation eingeladen wurde, mit dieser in Entwicklung befindlichen Maschine eine Komposition für Ensemble und Live-Elektronik zu realisieren.

EH: Darf ich ganz kurz einhaken, weil ich das Stichwort „Maschine“ höre. Verwenden Sie dieses Wort aus dem Benutzerkontext heraus, wegen seiner Haptik?

KHE: Das Wort "Computer" bezieht sich nur auf das Rechnen im Sinne von "computing". Aber eine Maschine ist mehr, sie ist auch ein Mechanismus. Sie ist etwas, das man angreifen kann, in das man eingreifen muss. Damals in den 80er Jahren, als wir mit Computern gearbeitet haben, haben wir immer von der „Maschine“ gesprochen.

Die Maschine hat ja eine lange Geschichte, die bis in die Barockzeit zurückreicht, wenn ich zum Beispiel an die Kompositionsmaschine „Arca Musarithmica“ von Athanasius Kircher denke. Eine Maschine, mit der man in Echtzeit Klänge erzeugen oder bearbeiten konnte, war damals ein sehr teurer und exklusiver Computer, der nur in wenigen Forschungslabors der Welt stand. Alles, was er vor 30 Jahren konnte, haben wir heute auf unserem Laptop oder Smartphone.

Die Programmiersprache Max lief zunächst nur auf der NeXTstation. Mit dem Aufkommen der schnellen Motorola 68030 Prozessoren im Jahre 1998 (Stichwort: G3 Prozessor!) war es möglich, auch auf einem Apple Macintosh Soundbearbeitung und Klangsynthese in Echtzeit zu betreiben. Das war für mich eine große Veränderung.

Zuvor hatte ich den Computer nur für symbolische Berechnungen benutzt, um Partiturlisten zu erzeugen, die ich dann interpretieren und in Notenschrift übersetzen musste. Und jetzt gab es plötzlich die Möglichkeit, in Echtzeit klangliche Ergebnisse zu erzielen. Das hat alles verändert! Denn jetzt kann ich mit der Maschine interagieren, mit meinem System, das ich selbst gebaut habe. Ich kann etwas einspielen, während des Spielens die Parameter des Systems verändern

und sofort hören, was passiert. Daraus ist für mich etwas Neues entstanden: ein Instrument, auf dem ich wie ein Musiker spielen kann. Wie in meiner Jugend, als ich Rockgitarrist war. Im Laufe meines Studiums habe ich aber damit aufgehört, weil ich mich mehr auf das Komponieren und Schreiben konzentrieren wollte.

Nach meiner Präsentation bei den Salzburger Festspielen 1996 im Rahmen von „Next Generation“ mit Portraitkonzerten und Klanginstallationen – dem Höhepunkt meiner Karriere! – geriet ich in eine tiefe Krise. Es war zwar alles sehr schön, aufregend und erfolgreich, aber danach fiel ich in ein tiefes Loch und musste mich neu erfinden. Ich wollte nicht mehr im Elfenbeinturm sitzen und Stücke schreiben, ich wollte wieder auf der Bühne stehen und mit Leuten musizieren! Aber ich hatte keine Instrumentalpraxis mehr, um das umzusetzen, obwohl ich vorher an der mdw klassischen Kontrabass studiert hatte. Aber das lag einfach zu lange zurück. Also musste ich mir ein neues Instrument erfinden. Mit Hilfe von Max programmierte ich mir ein maßgeschneidertes Computerinstrument namens m@ze°2 (Modular Algorithmic Zound Environment), mit dem ich dann das mehrjährige Improvisationsprojekt fLOW startete, um es nach allen Regeln der Kunst auszutesten. Dafür habe ich Leute aus den verschiedensten Bereichen der Musik gesucht, vor allem Instrumentalist:innen, mit denen ich unter dem Motto „Blind Gig“ Improvisationskonzerte gemacht habe.

Das lief ähnlich ab wie bei einem Blind Date: Man kennt sich noch nicht, man weiß etwas voneinander aus der Biografie oder hat etwas gehört oder gesehen, und dann geht man ohne Absprache auf die Bühne – und legt los!

EH: Auch hier möchte ich kurz einhaken. Es geht ja auch um Inspiration und Kreativität im Kontext. Wenn Sie mir Ihre Szene beschreiben, die Bühnensituation, aber eben auch die Vorgehensweise: Wie kommt man auf so ein Format, was sind die Beweggründe für solche Blind Gigs? Wie kann man sich die Ausstattung auf der Bühne vorstellen, in der Sie sozusagen Studien betrieben haben im Live-Kontext?

KHE: Die Inspiration war so, dass ich gewußt habe, die schönsten Dinge im Leben passieren, wenn man etwas gemeinsam macht. Ich habe sehr früh gemerkt, dass man als Kollektiv andere Sachen hervorbringt denn als Einzelkämpfer. Das war das eine. Dann war auch für mich die Challenge, genauso virtuos auf meinem Computer zu spielen wie die Elisabeth auf der Paetzoldblockflöte, allerdings ohne sie zu sampeln oder zu prozessieren. Sondern mit meinem eigenen Instrumentarium, meiner Klangwelt und meinen Algorithmen direkt in Reaktion zu treten. Das hat mir geholfen, mit ganz verschiedenen Leuten zusammenzukommen und ich habe sehr viel dabei gelernt, dadurch hat sich auch das Instrument sehr stark verändert.

Die gemeinsame Klammer all dieser Projekte war mein generativer Soundscape-Generator fLOW. Diese Software erzeugt aus vier verschiedenen Klangmaterialien mit Hilfe von Echtzeitalgorithmen einen sich ständig bewegenden Klangstrom, der im Hintergrund immer mitlief – quasi eine Spielwiese, auf der wir uns frei bewegten. So hat man immer eine Klanglandschaft, in die man eingebettet ist und auf die man sich beziehen kann. Man darf sich auch mal zurückziehen, zuhören oder einfach nichts machen. Aber irgendwann brauchten wir dieses Klangnetz nicht mehr.

In dieser Zeit haben sich zwei feste Duo-Formationen entwickelt. Eines mit dem Tubisten Klaus Burger aus Baden-Baden, damals *der* Solist für Nono. Er spielte unter anderem mit dem Klangforum Wien und dem Ensemble Modern und war ein begnadeter Improvisationsmusiker. Unser Duo hieß <Essl.Burger>. Das waren auch alles Blind Gigs, wir haben nie geprobt, einfach gespielt. Allerdings habe ich mich immer sehr gut vorbereitet, indem ich bestimmte Klangumgebungen vorbereitet habe, die ich improvisatorisch mit ihm erforschen wollte.

Das zweite Projekt war das Duo OUT OF THE BLUE mit der Sängerin Agnes Heginger, Improvisationen mit Stimme und Live-Elektronik auf der Basis von Texten und Gedichten. Agnes ist unglaublich belesen, vor allem auch in der Lyrik, und hatte immer sehr spannende Texte mitgebracht, von denen ich vorher nie wusste, was kommt. Es war immer eine Überraschung! Wir machten meistens Konzerte zu bestimmten Themenfelder wie Liebe oder Sommer. Agnes hat

Texte recherchiert und ich habe mein System dafür adaptiert. Wir haben viele Konzerte gespielt, nie wiederholt und viele Jahre zusammengearbeitet.

EH: In welcher Besetzung haben Sie sich in den Programmnotizen beschrieben bzw. angekündigt?

KHE: „Free Improvisation“ haben wir das genannt - non idiomatic. Agnes Heginger: Stimme, Karlheinz Essl: Live-Elektronik. Bei <Out of the Blue> habe ich immer wieder zu Agnes gesagt: „Wir komponieren live!“ Komponieren bedeutet nicht nur, von einem Zustand in einen anderen zu wechseln. Wir interpretieren Texte und ihre Strukturen. Agnes arbeitete oft mit mehreren Texten gleichzeitig, machte Cut-ups, sprang hin und her, vor und zurück. Das hat sich direkt auf den Sound ausgewirkt, weil dadurch so etwas wie „Form“ entstanden ist. Form heißt nicht, dass alles immer weiter fließt, sondern dass man auch Rückgriffe macht, Dinge aufgreift und variiert. Aber das war nie fixiert, sondern ist aus der gemeinsamen Praxis entstanden, wo wir wirklich kollektiv komponiert haben. Zum Glück haben wir die meisten Konzerte mitgeschnitten oder mit Video dokumentiert. Wenn man sich das später anhört, glaubt man wirklich, dass es Kompositionen sind. Diese Art der Improvisation war für mich als Komponist sehr wichtig, um mich auszuprobieren, mich anregen und inspirieren zu lassen für meine eigentliche künstlerische Soloarbeit, wo ich Stücke komponiere, aufführe und produziere.

EH: Sie haben sich selbst als Produzenten, Komponisten und Interpreten in einer Person beschrieben. Wenn ich in die Vergangenheit eines Musikers, eines Interpreten, aber auch eines Komponisten schaue, dann geht die Verschmelzung der Aufgabenbereiche einher mit der Verkleinerung der Werkzeuge, der <Garagen>, der Produktionsstätten. Ich sehe da einen Zusammenhang. Je kleiner die Prozessoren werden, je mehr sich die Produktionsprozesse auf kleine Geräte verdichten, desto mehr verschmelzen die verschiedenen Aufgabenbereiche in Personalunion, als das vielleicht noch vor 100 Jahren der Fall war. Wenn wir noch weiter zurückgehen, in die Renaissance zum Beispiel oder auch in die Barockzeit, da war das Verlagswesen in der Regel noch nicht ausgelagert, sondern noch mit dem Akt der Kreation verbunden. Sehen Sie solche Parallelen auch ganz konkret in Ihrer Arbeit?

KHE: Ja, diese Reduktion und Verdichtung, die Sie angesprochen haben, das betrifft mich sehr und ist ein zentraler Punkt meiner künstlerischen Ethik. Es geht mir um Reduktion, nicht um eine ästhetische sondern um eine ökonomische. Ich möchte – das ist ein künstlerisches Credo – aus wenig viel machen. Die Elektronik verführt oft zum Gegenteil, weil alles verfügbar ist. Das sehe ich auch bei meinen Studierenden, die gerne aus dem Vollen schöpfen, sich aus allen Töpfen bedienen und sich dabei immer wieder verzetteln. Immer dort, wo man sich beschränkt und ganz bewusst auf Weniges konzentriert und mit dem Wenigen Neues schafft und erforscht, entstehen meiner Erfahrung nach die wirklich spannenden Dinge.

Hier kommt der technische Fortschritt ins Spiel. Vor 30 Jahren war das elektronische Studio eine riesige Klamotte, unglaublich teuer und nur an wenigen Orten wie dem IRCAM, dem CCRMA in Stanford oder dem ZKM in Karlsruhe verfügbar. Da musste man hinfahren und vor Ort arbeiten. Jetzt hat man das alles auf seinem Laptop und kann damit fast das gleiche machen, was damals die Studios geleistet haben. Man ist nicht mehr abhängig von diesen Produktionsstätten, sondern völlig autonom. Trotzdem braucht es ein Korrektiv. Denn die Studios sind auch Orte, an denen man sich trifft und diskutiert. Das finde ich wichtig. Deshalb stehe ich im ständigen Austausch mit einigen wenigen Menschen, die mich immer korrigieren und kritisieren dürfen. Wir coachen uns gegenseitig, ohne es bewusst anzusprechen.

EH: Ich bin auch noch ganz „analog“ aufgewachsen. In den 2000er Jahren mussten wir unsere Konzertsituationen mit viel Körpereinsatz meistern und mit physischer Anstrengung live Musik produzieren. Oft auch mit dieser Verlustangst, dass das, was man mit so viel Freude auf der Bühne produziert hat, nicht wiederholbar ist oder nicht ins individuelle Leben übertragen werden kann. Man erlebt eine wunderbare Gemeinschaft im Kontext dieser Aufführungspraxen und kommt dann irgendwie ratlos nach Hause. Sie haben diesen Aspekt schon angesprochen: Man fühlt sich

isoliert, fällt in ein tiefes Loch. Das ist jetzt ganz anders, fast eine Veränderung in die andere Richtung. Als kreativer Musiker erlebt man die größten Welten, die man sich vorstellen kann.

Für mich stellt sich in diesem Interview die konkrete Frage: Was macht das mit der Kreativität, wenn man genau das Gegenteil erleben kann, die Fülle allein? Wie transformiert man das, wie macht man daraus etwas Intimes, etwas Zwischenmenschliches? Wie komme ich wieder in eine persönliche Interaktion mit den Erlebenden, wie kann man sich das ganz konkret im kreativen Prozess vorstellen? Lässt sich das überhaupt formulieren?

KHE: Meinen Sie damit die Zusammenarbeit zwischen den Musiker:innen oder im Bezug auf das Publikum?

EH: In Bezug auf das Publikum. Als Komponist, als Audiokünstler, als Instrumentalist, wenn man in der Produktion von Musik nicht nur als Interpret, sondern auch als Gestalter dieses ästhetischen Moments auf die Bühne geht, wie entsteht da wirklich ein 1:1-Kontakt. Ich habe das jetzt zum Beispiel bei der Ruhrtriennale erlebt, wenn so viel Multimediales angeboten wird. Im ersten Moment habe ich das Gefühl, dass ich mit dieser Fülle von Sinneseindrücken und Wahrnehmungsmöglichkeiten völlig allein gelassen werde. Zu viele Entscheidungen, die ich im Moment vor Ort treffen muss, zu wenig Partizipation, die mir angeboten wird. Ich muss mir alles selbst erarbeiten.

KHE: Ich glaube, das Problem bei den großen Festivals ist oft der unglaubliche Aufwand an multimedialen Schichtungen mit riesigen Bühnen, Video und Licht. Das Ganze ist eher wie Theater oder Oper inszeniert. Das hat mit Intimität nichts mehr zu tun. Da steht man als Publikum davor und staunt. Es gibt aber auch andere Settings, da spielt man vor einer kleinen Gruppe, sitzt ganz nah beieinander, sagt ein paar Worte, und plötzlich ist der Kontakt zum Publikum hergestellt. Ich habe das erlebt, als ich viele Jahre im Essl Museum Konzerte mit zeitgenössischer Musik und Improvisationsmusik kuratiert habe. Ich habe den Leuten immer vorher die Situation erklärt, welche Instrumente verwendet werden und wie das mit den ausgestellten Kunstwerken zusammenhängt. Dadurch wurde eine direkte Brücke zum Publikum geschlagen, das bereitwillig die Ohren spitzte und wusste, worauf es zu achten hatte. Ich habe zum Beispiel gesagt: Das ist ein Instrument, das aussieht wie ein geschrumpftes Klavier: ein Spielzeugklavier, ein Kinderinstrument. Aber hören Sie sich die Unterschiede zu einem normalen Klavier an! Das erzeugte eine bestimmte Fokussierung auf das zu Hörende, und man hat anders wahrgenommen, als wenn man einfach unvorbereitet damit konfrontiert worden wäre.

EH: Würden Sie darin eher ein musikalisches als ein kommunikatives Problem sehen? Dass so ein "Problem" vielleicht auch durch die verwendeten Werkzeuge entsteht, ob multimedial oder auch räumlich, wie Musik dargestellt werden soll. Da schwingt auch ein musikpädagogischer Aspekt mit. Im besten Sinne das Kommunikative als sanften pädagogischen Ansatz als Werkzeug ganz konkret mit einzubringen. Was würden Sie dazu sagen?

KHE: Pädagogisch ist ein Wort, das ich nicht mag. Musikvermittlung oder Kunstvermittlung ist heute sehr wichtig. Ich komme gerade von der Documenta in Kassel, das war mir fast zu viel. Es geht fast nur noch um Vermittlung und Pädagogik. Kunst ist Anschauungsmaterial, das als Agit-Prop funktioniert. "Friss oder stirb!" Ich zeige dir was Tolles und du musst dich damit auseinandersetzen und wenn du es nicht verstehst, bist du selber schuld! Das ist der falsche Standpunkt.

Bei meinen eigenen Kompositionen habe ich immer an die Idee des <offenen Kunstwerks> gedacht, wie sie Umberto Eco formuliert hat. Das offene Kunstwerk, das man aus vielen verschiedenen Perspektiven betrachten kann, das sich erst in der Wahrnehmung des Hörers als Eigenes konstituiert. Dabei kann es hilfreich sein, wenn es bestimmte Hinweise gibt, heute würde man dazu „Framing“ sagen. Dass man das Ganze in einen bestimmten Rahmen stellt und damit den Menschen hilft, ihre Wahrnehmung, ihre Ohren, ihre Augen zu sensibilisieren. Das ist oft in den Gesprächen nach den Konzerten passiert, mit Leuten, die ich nicht kannte, die ins Museum

gekommen sind, um sich die Bilder anzuschauen, und dann ins Konzert gestolpert sind. Es geht um Vermittlung, ohne als Lehrmeister aufzutreten.

EH: Wenn ich mit meiner Paetzoldblockflöte auftrete, ist der Moment vorprogrammiert, dass die Leute hinterher kommen und fragen, was das für ein Instrument ist. „Kann man das selber bauen? Was kostet das und wie transportiert man das?“ Ganz praktische Dinge. Passiert Ihnen das auch, wenn Sie mit Ihrem Instrumentarium auftreten? Diese Freude, diese Neugier, wie das gemacht ist?

KHE: Sehr unterschiedlich! Jeder hat einen Laptop zu Hause, das ist nichts Besonderes. Die Leute wundern sich aber, dass es nur ein Laptop und ein paar Controller sind. Sie sind nur irritiert, dass es so wenige Geräte sind. Weil sie erwarten, dass Keyboards und viele Effektgeräte herumstehen, das ist alles nicht da. Ich sage dann, dass alles, was man nicht sieht, in der Software steckt, die ich dafür geschrieben habe. Die übernimmt Agenden, die ich steuern und auslösen kann. Das verwirrt. Instrumentalist:innen, die auf akustischen physikalischen Instrumenten arbeiten, haben es da leichter, das ist besser verständlich.

Ich beschäftige mich erst seit kurzem mit analogen Synthesizern, die ich vorher nie benutzt habe, weil mich immer die Klischees gestört haben, die man damit erzeugen kann. Ich wollte nie mit irgendwelchen „Kisteln“ arbeiten, die irgendjemand erfunden hat und mit denen man „tolle Sounds“ machen kann. Inzwischen habe ich Wege gefunden, diese eingebauten Klischees zu unterlaufen. Im Oktober spiele ich das zum ersten Mal öffentlich bei einem Portraitkonzert auf einem sehr kleinen 0-Coast-Analogsynthesizer, den man - sehr haptisch - mit den Händen bedienen kann. Das ist ein ganz anderer Zugang als bei einem Computer, der im Grunde wahnsinnig abstrakt ist.

EH: Wenn man diese beiden musikalischen Praktiken – digital versus analog – nebeneinander stellt und sich vorstellt, sie hätten ähnliche ästhetische Wünsche oder auch Wege, die man mit dem einen und dem anderen System gehen möchte, gibt es da überhaupt eine Möglichkeit, einen Vergleich zu ziehen?

KHE: Am Anfang hatte ich große Schwierigkeiten mit analogen Systemen. Weil ich damit nie das machen konnte, was ich eigentlich wollte. Wenn man allein auf einem Instrument improvisiert, braucht man immer eine Art Widerstand, aber auch einen Dialog. Das Instrument muss für sich sprechen. Wenn ich die ganze Zeit nur den Knopf drehe und alles nur aus mir kommt, dann ist das eine Einbahnstraße. So kann ich nicht lange spielen, denn dann bin ich der Einzige, der das Pferd reitet. Ich will aber viel lieber ein wildes Pferd, das *mich* reiten will.

Jetzt habe ich Möglichkeiten gefunden, diese analogen Systeme mit sich selbst rückzukoppeln und bestimmte Dinge auszutricksen, z.B. die Anschlagdynamik eines angeschlossenen MIDI-Keyboards nicht für die Steuerung der Lautstärke, sondern für die Tonhöhe zu verwenden. Dann entsteht plötzlich aus dieser trivialen wohltemperierten Zwölftönigkeit eine mikrotonale Erweiterung des Keyboards. Das Keyboard ist dann keine Tastatur im Sinne eines Klaviers mehr, sondern im Grunde ein Percussion-Controller, der viele Pads hat, auf denen ich spielen kann. Dadurch gibt es immer wieder neue Überraschungen, wenn das System losgaloppiert und ich versuche mitzugehen oder es zu bremsen. Das gibt mir die Möglichkeit, ein Solo im Kontakt mit der Maschine zu improvisieren.

EH: Man merkt Ihnen die Lust an, wenn Sie mit generativen Werkzeugen rein digital am Computer arbeiten. Entstehen diese lustvollen Momente dann auch auf diese Weise?

KHE: Ja, natürlich! Aber jetzt ist es ganz anders. Ich wollte mich selbst herausfordern. Wollte wissen, was passiert, wenn ich all das, was mir vertraut ist, was ich kenne, was mir lieb geworden ist, womit ich seit vielen Jahren arbeite, wenn ich all das nicht mehr benutze. Was passiert, wenn ich ganz von vorne anfangen muss? Zunächst war es bloß eine Versuchsanordnung, vielleicht aber auch eine Therapie. Gerade in diesen Zeiten der Energiekrise, des Krieges in der Ukraine, des Klimawandels... Wir haben in den letzten Jahrzehnten sehr gut gelebt auf Kosten unserer Zukunft. So können wir nicht weiterleben! Jetzt frage ich mich, was kann ich tun, um selbst mit

dem Mangel umzugehen. Deshalb möchte ich auf alles verzichten, was mir lieb geworden ist. Auch auf alle meine Erfahrungen. Ich möchte bei Null anfangen!

EH: Etwas aus meinem persönlichen Kontext, das hat auch etwas mit „Verbindung“ zu tun. Ich habe mir einen neuen Drucker gekauft, der nur noch über WLAN funktioniert, in Verbindung mit dem Internet. Ich habe meinen alten Drucker, den man noch mit einem USB-Kabel an den Computer anschließen kann, ausgemustert, aber nicht weggeworfen und meinen Kindern gesagt: "Den benutzen wir, wenn das Internet zusammenbricht". Denn so ein komplexes System kann leicht kollabieren. Dann hat man irgendwo noch ein Gerät, das man mit einer direkten Kabelverbindung nutzen kann. Das ist vielleicht ein etwas profaner Vergleich zu den Instrumenten und Werkzeugen, die Sie gerade benutzen, aber es hat auch etwas mit Autonomie zu tun. Sich ein Stück weit vom großen globalen System abzuschotten und trotzdem kreativ sein zu können. Im Sinne einer Überlebensstrategie im kreativen Bereich.

KHE: Das haben Sie sehr schön beschrieben, das gefällt mir! Ich glaube, wir müssen heute immer mehrgleisig fahren, mit vielen Möglichkeiten gleichzeitig arbeiten und uns nicht nur auf eine Sache konzentrieren. Ich habe vor einigen Jahren einen Vortrag von John Chowning gehört, dem Erfinder der FM-Synthese und des DX-7. Er war Professor für elektronische Musik in Stanford und hat in den 70er Jahren mit György Ligeti zusammengearbeitet und ist heute emeritiert. Er war Keynote Speaker bei einer Konferenz an der Bruckneruniversität in Linz. Am Ende seines Vortrags sagte er, dass er wegen der Pensionierung seinen Job an der Uni aufgeben musste und nicht mehr in den tollen Studios dort arbeiten könne. "Aber das ist kein Problem, ich habe zu Hause einen Laptop und zwei Lautsprecher, ich werde eine andere Art von Musik machen. Ich brauche diese großen Systeme nicht, ich kann mich auch in anderen Medien, in anderen Settings ausdrücken." Diese Aussage hat mich sehr beeindruckt!

EH: Ich darf noch einmal auf die Modellierung musikalischer Probleme zurückkommen. Es ist dieser Rückzug von außen nach innen, um autonom zu bleiben. In den Phasen der COVID-Pandemie, wo wir gezwungen waren, uns mit dieser Autonomie zu beschäftigen, wo es den Befehl zur Isolation gab, den ich, wie anderes auch, hinterfrage und auch in Frage stelle. Was war angemessen und was nicht? Was wird in ähnlichen Situationen verhältnismäßig sein? Diese Autonomie, wo man von der Isolation bis zur Einsamkeit so manches erleben konnte, wie kommt man wieder raus und wie entsteht wieder Kommunikation und kreativer Austausch? Da haben sich einige Formate etabliert, wie jetzt auch unser Zoom-Gespräch, wo man digitale Werkzeuge als Überlebensstrategie nutzt. Sehen Sie in Ihrem Schaffen in solchen Zeiten auch ganz konkrete Entwicklungen, die Formales oder auch Ästhetisches betreffen, oder waren Sie relativ unabhängig von diesen äußeren Umständen?

KHE: Nein, überhaupt nicht! Weil Sie von den Zoom-Konferenzen sprechen. Habe ich Ihnen schon vom TAU-Projekt erzählt? Ein tolles Corona-Projekt! Vier Komponist:innen treffen sich jeden Montagmorgen auf Zoom und besprechen, wie sie gemeinsam einen vierzehnteiligen Kreuzweg vertonen, ausgehend von Bildern des slowenisch-kärntnerischen Malers Valentin Oman, der 1991 - während des Jugoslawienkrieges in Piran lebend - die Gräueltaten in großen Wandbildern thematisiert hat

Wir kannten uns zum Teil nicht und waren bunt zusammengewürfelt: eine Frau und drei Männer verschiedener Generationen, zwei in meinem Alter und zwei, die meine Kinder sein könnten. Wir haben versucht, einen Weg zu finden, wie wir gemeinsam ein Instrumentalwerk in der Besetzung Stimme, Flöte, Klarinette, Akkordeon, Cello komponieren können, um diese 14 Stationen zu vertonen. Wir wussten nicht, worauf wir uns einlassen würden. Die Arbeit musste gerecht verteilt werden. Es sind 14 Stationen, aber wir sind zu viert. Da kann nicht jeder dreieinhalb Stücke schreiben! Wir müssen das anders organisieren, und es darf auch kein Flickwerk werden, kein Pasticcio aus allen möglichen Stücken, die keinen Zusammenhang haben. Wir haben lange gerungen und sind erst nach und nach zu einem gemeinsamen Kompositionsplan gekommen, in dem wir den formalen Ablauf und die Besetzung der einzelnen Sätze mit einem vorgegebenen harmonischen Vorrat an Tönen und Intervallen festgelegt haben. Dann teilten wir die Stücke untereinander auf: Jeder bekam drei Stücke, aber zwei blieben übrig. Wir beschlossen, das erste

und das letzte Stück gemeinsam zu komponieren. Daraus ergab sich folgender Modus: Das erste und das letzte Stück werden in 14 Segmente geteilt, das heißt, die Großform wird auch im Kleinen - quasi fraktal - angewendet. Diese 14 Segmente wurden zunächst zeitlich definiert mit einer seriellen Strukturierung der verschiedenen Dauern, aber auch mit einem bestimmten Harmonieschema, das jedem Segment zugeordnet wurde. Zum Beispiel so: Tanja komponiert das erste Segment (ein 8-sekündiges Cello-Solo auf dem Ton c) und gibt es an den nächsten weiter. Dieser weiß, dass nun die Bassklarinetten und das Horn hinzukommen und er mit drei Tönen eine zwölfsekündige Fortsetzung schreiben soll.

EH: Es gibt so ein Kinderspiel mit den Fortsetzungssätzen...

KHE: Ja, genau! Wir sind vier Komponist:innen mit unterschiedlichen Ästhetiken. Aber wenn man diese beiden gemeinsam komponierten Stücke hört, merkt man das nicht: Es klingt wie aus einem Guss! Das war absolut faszinierend. Wenn Corona nicht gewesen wäre, hätten wir uns „in Präsenz“ treffen können, um diese Fragen gemeinsam zu diskutieren und vielleicht am Klavier auszuprobieren. All das hatten wir nicht, also mussten wir uns auf eine sehr abstrakte Ebene begeben. Wir haben einen gemeinsamen Architekturplan gebaut, in einem ständigen Hin und Her abgestimmt, verändert, modifiziert, abgesegnet - aber schließlich haben wir uns alle unserem System unterworfen!

EH: Ähnliches habe ich mit meinen Schüler:innen während des Lockdowns erlebt. Wir haben Memory-Spiele gemacht mit Fotos von Alltagsgegenständen in Verbindung mit Fieldrecordings, die sie selbst in ihrer häuslichen Umgebung aufgenommen haben. Wir haben das in Gruppen gespielt, gerätselt, was was ist und dann instrumental nachgespielt. So hat uns dieses vertraute Memory-Spiel als Struktur geholfen, uns musikalisch kreativ auszutauschen und damit auch Distanzen zu überbrücken. Ich sehe das aber auch bei Audiokünstler:innen, die sich durch den revolutionären Anspruch, es müsse etwas passieren, was es noch nie gegeben hat, im Live-Kontext leicht verlieren können. Sich in einer fremden Umgebung auf vertraute Strukturen zu beziehen, hat einen großen selbstreflexiven Lerneffekt.

Noch eine Anmerkung zu Ihren Experimenten mit analogen Synthesizern. Ich habe mir Ihre YouTube-Videos angehört und fand das sehr schön, auch wie das gefilmt wurde, die Kameraperspektiven und Einstellungstechniken, weil man wirklich sehen kann, was passiert. Man merkt, dass der revolutionäre Anspruch in einem selbst als Schöpfer liegt, aber nicht unbedingt im ästhetischen Ausdrucksmittel. Dass man nicht gefangen ist oder zum Selbstläufer wird, dass man auf der Bühne zu endlosen Improvisationen neigt, wo das Zufallsprinzip die Oberhand gewinnt. Können Sie dazu etwas sagen?

KHE: Zuerst zur Kameratechnik: Ich hatte niemanden, der mich gefilmt hat, also musste ich alles selbst machen und habe alles Mögliche ausprobiert. Ich habe mein iPhone auf einen Notenständer gestellt, aber der wackelt, wenn man sehr tiefe Frequenzen spielt. Nicht die beste Lösung! Schließlich fand ich ein Stativ, in das ich das Handy einspannen konnte, und positionierte es genau über meinem Arbeitsplatz. Meinen 0-Coast-Synthesizer habe ich dann von oben gefilmt, mein Gesicht muss man ja nicht sehen, aber die Bewegungen meiner Finger schon. Für mich war das auch eine Dokumentation, um noch einmal nachvollziehen zu können, was ich gemacht habe. Die Dinge sind so flüchtig, man kann sie nicht festhalten.

EH: Ist das wie eine Videopartitur?

KHE: Das kann man so sagen. Auch wenn ich es nicht reproduzieren kann, möchte ich in etwa wissen, was ich gemacht habe und wie die Einstellungen sind. Sie wissen ja selbst von Ihrem Instrument, wenn Sie mit Extended Techniques arbeiten, dass ganz kleine Systemänderungen unglaublich starke Nebeneffekte und Ergebnisse zeitigen, wie beim sogenannten „Schmetterlingseffekt“. Deshalb habe ich meine Live-Performances sehr genau aufgenommen, um nachvollziehen zu können, was es bedeutet, wenn ich einen Regler nur um einen Millimeter verstelle.

Am 18. Oktober 2022 habe ich ein Portrait im Wiener Künstlerhaus, wo ich nur über einen Aspekt meiner Arbeit spreche: "When nature meets sound and sound meets nature". Es war mir in den letzten Jahren sehr wichtig, mich mit den Klängen der Natur zu beschäftigen. Das ist ganz wörtlich zu verstehen, denn ich mache seit vielen Jahren binaurale Soundscape-Aufnahmen. Daraus entstehen dann vielschichtige generative Kompositionen, in denen die Soundscapes miteinander verwoben werden.

In Zusammenarbeit mit der Tänzerin Andrea Nagl haben wir uns künstlerisch mit dem Thema „Waldbaden“ (shinrin-yoku) auseinandergesetzt. Dabei geht es darum, in den Wald einzutauchen, um seine Energien aufzunehmen und sich in gewisser Weise auch reinigen zu lassen oder Kraft zu tanken. Oder in die Natur zu gehen und mit Pflanzen in Kontakt zu treten, sie zu berühren und sich so mit ihnen zu verbinden. Daraus entstand die Erkenntnis, dass das alles ganz feine vernetzte Systeme sind, wo alles miteinander zusammenhängt. Aber wie kann man das in der Komposition, in der Musik oder im Tanz erfahrbar machen? Während der Corona-Zeit arbeiteten wir an einem Gemeinschaftsprojekt namens W.A.L.D. Andrea Nagl hatte während des Lockdowns niemanden zum Tanzen, also tanzte sie in ihrer Verzweiflung mit Ästen, die sie im Wald fand. Dann hat sie Videos gemacht, die in den Bühnenraum projiziert wurden, wo sie mit den Silhouetten der Äste tanzt, und ich habe die Soundscapes um sie herum gebaut und Soundkommentare gemacht.

Im Künstlerhaus möchte ich auch meine Synthesizer-Experimente vorführen, weil diese rückgekoppelten nichtlinearen Systeme ein Verhalten zeigen, das sehr spannend klingt, weil es nicht genau berechenbar ist, sondern ein Eigenleben entwickelt. Das entsteht unter anderem, wenn man den Ausgang des Klangerzeugers mit seinem Eingang verbindet. Das funktioniert nur im Analogen, weil es dort in Echtzeit passiert, es gibt keine digitale Verzögerung, es gibt keine Latenz. Diese nicht verzögerten Rückkopplungsprozesse finde ich unglaublich spannend, quasi natürlich: Das Flattern eines Schmetterlings löst irgendwo einen Tsunami aus. Das kann man damit drastisch vor Ohren führen. Allerdings möchte ich in meiner Präsentation keine ausgedehnten Improvisationen spielen, sondern nur kurze Klanggesten, vielleicht nur Etüden. Ich gehe immer von einer bestimmten Situation aus, von einem Setting, und überlege dann, wie ich daraus einen musikalischen Ablauf machen kann, der mich auch selbst überrascht. So sind diese Aufnahmen entstanden. Vorbereitet und geprobt, aber nicht reproduziert, sondern aus der Erfahrung heraus immer wieder gespielt und dabei verfeinert.

EH: Ihre Arbeitsweise mit dem No-Input-Mixer lässt vermuten, dass die Miniatur als Kompositionsform gegenüber den Soundscapes, die ja ein unendliches Universum darstellen, an Bedeutung gewinnt. Als Komponist leben Sie diese Dualität unterschiedlicher Polaritäten, in der sich Gegensätze nicht unbedingt ausschließen. Mir scheint, Sie bedienen zwei Welten gleichermaßen. Oder gibt es einen Weg, den Sie als Hauptpfad beschreiten, und einen anderen, der aus verschiedenen Nebenpfaden besteht?

KHE: Ich finde Ihr Bild sehr schön! Darüber habe ich noch nie nachgedacht, diese Dialektik zwischen der Miniatur und der unendlichen Form einer Soundscape, die ja keine Form ist, sondern immer nur weiter fließt. Mich interessiert das Unendliche, das sich immer wieder neu zusammensetzt. Ich habe viele Stücke gemacht, die das thematisieren. Die Miniatur ist für mich auch ein besonders spannendes formales Thema. Weil man auf kleinstem Raum sehr viel ausdrücken kann. Das kommt vielleicht auch daher, dass ich mich seit meiner Studienzeit mit der Musik von Anton Webern beschäftige. Er war für mich ein großer Lehrmeister, der durch das Denken im Kleinen einen unermesslich vielschichtigen und reichen Kosmos geschaffen hat. Dabei hat Webern die Dauer seiner Kompositionen oft völlig falsch eingeschätzt. Seine Sinfonie op. 21 hielt er für ein abendfüllendes Werk. Dabei dauert sie nur wenige Minuten. Das Werk ist so dicht komponiert, dass es eigentlich wie ein Schnelldurchlauf einer Sinfonie wirkt. Andere würden aus dem gleichen Material eine ganze Oper komponieren. Diese Reduktion auf das Wesentliche, auf eine Geste, die man noch verstehen kann, die einen noch packt, ohne zu nerven oder zu langweilen: das finde ich spannend!

EH: Ich war im Juli letzten Jahres bei der Abschlussveranstaltung <Open House> der Hochschule Weißensee in Berlin und habe im ganzen Fachbereich Bildende Kunst-Malerei nur ein einziges Miniaturformat gefunden, weder in der Raumgestaltung noch in der Fotografie - in einer Hochschule mit sehr vielen Studierenden und „emerging artists“. Diese Entwicklung hat mich nachdenklich gemacht. Ich erlebe das auch im Austausch mit jungen Studierenden in Trossingen, die zum Teil meine Kinder sein könnten. Die Herausforderung zur Reduktion auf das Wesentliche sollte immer Thema sein, aus meiner musikpädagogischen Perspektive, aber auch als Rezipientin.

Zum Schluss habe ich noch eine konkrete Frage zu Ihrem Zyklus „Sequitur“ Soloinstrument und Live-Elektronik. Wenn ich mir die Partitur von <Sequitur I> ansehe, sind das nur zwei Seiten, sehr reduziert, aber in der klanglichen Ausdehnung variabel zu handhaben, wie man an der Dauer der verschiedenen Aufführungen dieses Stückes sehen kann. Das ist die Frage zur Form. Und die zweite: Können Sie sich vorstellen, dieses Stück, das ursprünglich für Querflöte und Live-Elektronik komponiert wurde, auf ein anderes Instrument, in meinem Fall auf einer Art von Blockflöte, zu übertragen?

KHE: Was die letzte Frage betrifft, auf jeden Fall! Daran habe ich ohnehin schon gedacht, weil mich bereits zwei Blockflötist:innen auf dieses Thema angesprochen haben. „Sequitur I“ ist natürlich für C-Flöte geschrieben, mit den ganzen Mehrklängen, whistle tones etc. und dem vorgegebenen Tonumfang, das müsste man entsprechend anpassen. Von der Elektronik her müsste ich vielleicht ein bisschen was ändern, weil sie auf bestimmte Frequenzen ausgelegt ist, aber auch das ist keine große Sache. Wenn Sie sich die Mühe machen, würde ich mich freuen, wenn Sie das mal mit Ihrer Paetzold-Blockflöte ausprobieren würden.

EH: Ich denke an das Paetzold C-Bassett zum Beispiel. Im Grunde genommen wäre alles eine Oktave tiefer als notiert. Die „gedackte“ Paetzoldblockflöte bietet sich mit ihrem Obertonspektrum dafür an und ebenso alles, was mit den Klappen- und Luftgeräuschen zu tun hat.

KHE: Sie müssten das Stück gar nicht groß umschreiben. Sie spielen wie notiert und es klingt dann eine Oktave tiefer.

EH: Wegen der konischen Bohrung ist aber die Treffsicherheit nicht so hoch wie bei den Querflöteninstrumenten.

KHE: Um die Sauberkeit geht es gar nicht, das ist mir nicht so wichtig.

EH: Es geht auch um die Klangästhetik in den hohen Lagen. Man kann mit dem Labium Klänge als Pfeifton ansetzen, also nicht unbedingt überblasen. Das könnte ich mir auf einem C-Bassett ziemlich gut vorstellen!

KHE: Super, diese Idee hatte noch niemand!

EH: Es ginge auch eventuell auch mit einem Yamaha Tenor, die sind auch mit den Klappen ganz gut zu überblasen, das ist für mich aber ein extrem unbequemes Instrument. Ich habe kleine Hände und für mich ist so ein Tenor zu weit mensuriert.

KHE: Paetzold finde ich großartig, ich liebe das Instrument!

EH: Für meine Abschlussprüfung muss ich ein Programm entwerfen, und da ich bereits Berios <Gesti> spiele und Sie sich auf seine „Sequenze“ beziehen, lag Ihr Stück quasi wie ein Kieselstein vor mir.

KHE: Dafür bekommen Sie eine Carte Blanche von mir, weil es mich sehr interessiert, was dabei herauskommt!

EH: Wunderbar! Vielen Dank, eine gute Zeit, bis auf ein andermal, Wiederschaun'!