

Friedemann Kootz, Fotos: Friedemann Kootz

ABSEITS DES POP

Interview mit dem Leiter des Studios für Elektroakustische Musik an der Akademie der Künste, Gregorio García Karman



Im Juli hatten wir die Gelegenheit, ein legendäres Instrument in Aktion zu erleben. Die Akademie der Künste veranstaltete ein Konzert mit Gesprächsrunde über das Subharchord. Ein elektronisches Instrument der ersten Stunde, entwickelt unter der Regie von unserem Freund Gerhard Steinke, der zusammen mit dem Komponisten Frederic Rzewski und Tonmeister Klaus Bechstein anwesend war, während verschiedene Künstler das Subharchord live spielten. In der Akademie der Künste ergab sich außerdem ein Blick in das elektroakustische Studio und ein kurzes Gespräch mit dessen Leiter Gregorio García Karman. Danach war klar, dass wir für ein ausführliches Interview wiederkommen müssen. Wir verlassen also die Welt der kommerziellen Studiobetriebe und begeben uns tief in die Kunst. Aber liegen beide eigentlich so weit auseinander?

Friedemann Kootz: Ich sehe hier zwischen all dem teuren Equipment auch einfach einen Satz Apple Macbooks. Sind die Grenzen in der Produktion von Popmusik und, ich nenne es mal Kunstmusik, durch die gleichen Mittel nicht längst verschwommen? Braucht man das große Studio also eigentlich nicht mehr?

Gregorio García Karman: Man muss ständig hinterfragen, was ist der Sinn eines Studios heutzutage? Es gibt so viele verschiedene Modelle an Studios. Auch welche, die noch sehr aufwändig kommerziell produzieren. Aber die Technik wird immer zugänglicher, oder zumindest wird das immer wieder behauptet. Einen Laptop zu besitzen macht niemanden zu einem Komponisten. Das ist genauso, wie es auch niemanden zu einem Schriftsteller macht. Diesen Vergleich finde ich immer ganz gut.

Friedemann Kootz: Mein Einstieg war vielleicht etwas provokativ, erzählen Sie uns doch erst einmal etwas über die Historie des Studios.

Gregorio García Karman: Das Studio wurde in den frühen 1980er Jahren von Georg Katzer gegründet. Es gehörte zur Akademie der Künste in Ostberlin. Damals gab es die Tradition der Meisterschüler, in der Komponisten und Tonmeister nach der Beendigung ihrer Hochschulausbildung die Möglichkeit bekamen, sich künstlerisch weiterzubilden, indem sie sich einen prominenten Künst-



Georg Katzer (zentral im Bild, neben dem Subharchord), Seminar zu elektroakustischer Musik, 1982, Akademie der Künste der DDR, Fotograf Christian Kraushaar, Bestand des historischen Archivs der Akademie der Künste, Berlin

ler als Tutor nahmen. Um Katzer sammelte sich eine Gruppe junger Künstler, darunter Hermann Keller, Ralf Hoyer, Lothar Voigtländer und Helmut Zapf. Katzer war eigentlich kein elektronischer Komponist. Er kam aus der akademischen Tradition und komponierte ursprünglich akustische Musik. Für seine erste elektronische Komposition bekam er einen Preis, vom damals wichtigsten Festival für elektronische Musik in Bourges, Frankreich, verliehen. Im Anschluss wurden auch viele seiner Genossen nach Bourges eingeladen. Es ergab sich durch die elektronische Musik also eine Art Öffnung für Künstler im Osten.

Die Ost-Akademie hatte natürlich immer auch Kontakt in den Westen, so dass es hier einen gewissen Austausch gab. Das empfinde ich als einen wichtigen Aspekt für öffentliche Studios, die nicht nur dazu da sind, technisches Equipment zur Verfügung zu stellen, sondern eben auch wichtige Treffpunkte für Künstler aus der ganzen Welt zu sein.

Friedemann Kootz: Ein Netzwerkknotenpunkt.

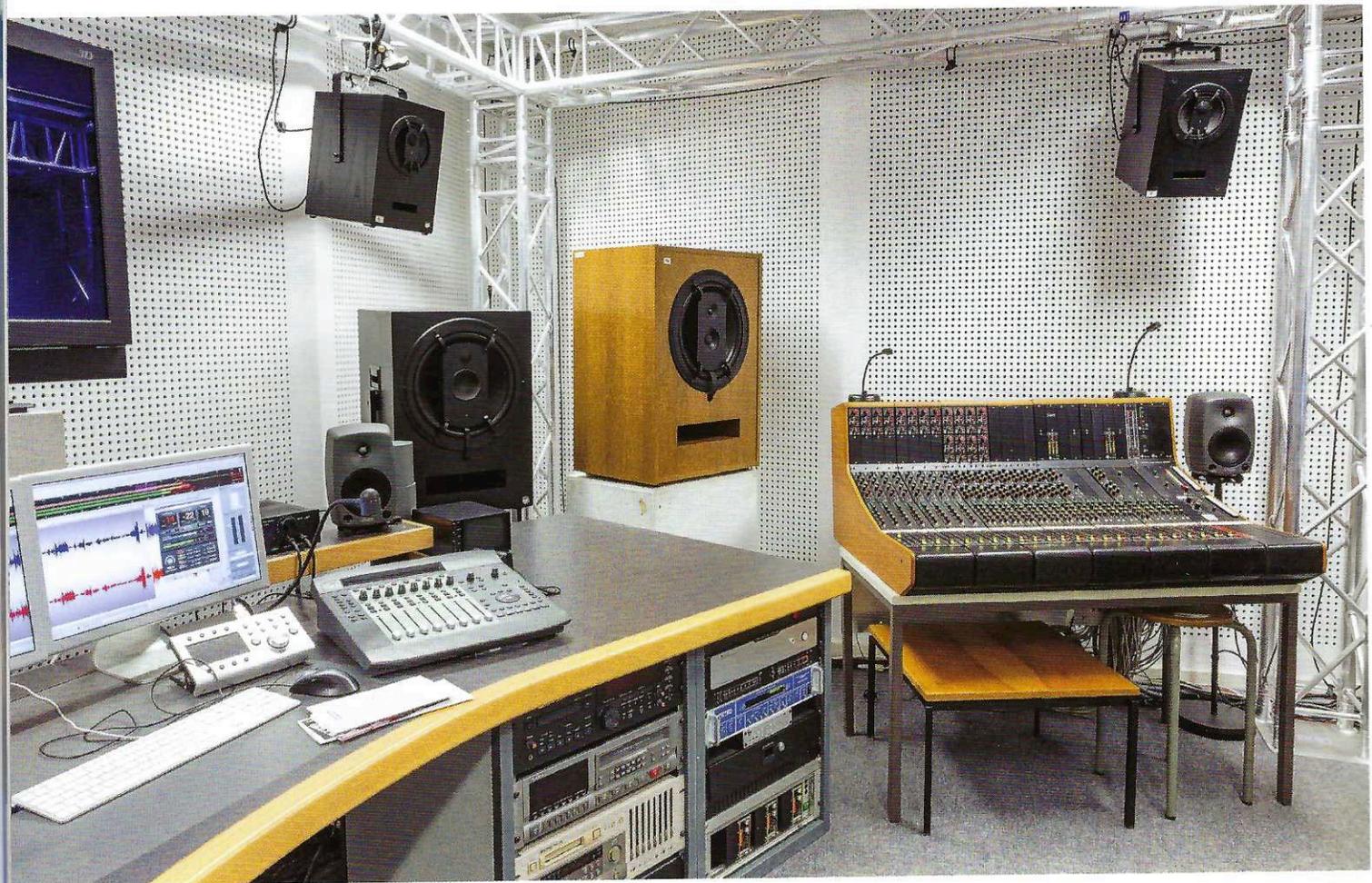
Gregorio García Karman: Ganz genau und das nehmen wir auch programmatisch. Unser Festival für elektronische Mu-

AS YOU WISH: A PRODIGY!

EC 2018
STAND 8.E85

www.directout.eu

DirectOut
TECHNOLOGIES



sik und Klangkunst heißt deshalb ‚KONTAKTE‘. Ich glaube, in der Zukunft wird man nicht mehr differenzieren können zwischen elektronischer Musik und überhaupt Musik generell. Dies zu verdeutlichen liegt mir am Herzen, denn es gibt eigentlich keine Musik mehr, die heute ohne Technik auskommt. Die Technik definiert einen Stil, nicht mehr. Und Stile, Normen oder Denkrichtungen zu vertreten, interessiert mich auch nicht. Wir möchten mit Menschen arbeiten, die Neues ausprobieren und kreativ sein wollen. Das unterstützen wir mit dem Studio und mit unseren Aktivitäten. Berlin ist heute, meiner Meinung nach, eine Hauptstadt der Musik weltweit geworden. Es gibt hier eine unglaublich vielfältige Musikszene aller Richtungen. Die Grenzen zwischen den traditionellen Kunstsparten ergeben außerdem immer weniger Sinn. Jedes Medium hat seine eigenen Gesetze, aber es gibt immer mehr bildende Künstler, Filmemacher und Hör-

spielkünstler, die sich auch für das Studio interessieren und an unserem Festival teilnehmen. Die positive Resonanz ist enorm. Die Anfragen sind auch sehr unterschiedlich. Manchmal geht es nur um die Überspielung eines alten Formates und manchmal ist es eine aufwändige Programmierung eines Patches in Max/MSP. Das Studio reagiert auf diese Vielfalt an Bedürfnissen. Unser Hauptmerkmal ist Flexibilität. Wir haben ein Pro Tools HDX System mit Plug-Ins, also ganz traditionell für die Stereo-Produktion und gleichzeitig haben wir hier im Raum 24 Lautsprecher, die sich einzeln ansprechen lassen. Ich selbst komme aus der Produktion im Rundfunk und mag das Konzept, dass ein Studio immer offen sein muss für seine Nutzer. Egal wie der Künstler oder der Tonmeister darin arbeiten will. Ein anderes Merkmal, und ich glaube, dass es unser Studio mit definiert, ist die Kombination aus historischer und moderner Technik. Es ist be-

reichernd und inspirierend, sich von den Fehlern und Erfolgen vorheriger Künstlergenerationen beeinflussen zu lassen. Heutzutage ist alles so komplex geworden, daher finde ich es besonders interessant, sich mit dem Moment in der Geschichte zu befassen, als die Technik erst allmählich in den musikalischen Alltag Einzug hielt. Als in den 1950er Jahren die rein akustische Musik durch elektronische Instrumente bereichert wurde. Damals hatte man, vielleicht etwas metaphorisch ausgedrückt, mehr Zeit sich damit zu beschäftigen. ‚Ok, es gibt jetzt einen Synthesizer, was kann man damit machen?‘ Das Studio ist in diesem Sinne also auch wichtig als Wissensträger. Wir arbeiten hier mit vielen Mitgliedern der Akademie, die als Pioniere in der Nutzung von Technologie betrachtet werden können. Es ist großartig die Gelegenheit zu haben, von diesen Menschen zu lernen. Zum Beispiel unser Mitglied Frederic Rzewski und der großartige Gerhard Steinke, die eine beson-

dere Verbindung zum Subharchord haben [Anm.d.Red. Siehe Kasten ‚Subharchord‘] und diese auch weitergeben. Das ist sehr interessant für junge Leute, wie man auch am letzten Konzert mit dem Instrument gut erkennen konnte.

Friedemann Kootz: Ja, das Konzert war ja sogar ausverkauft!

Gregorio García Karman: Ja und dabei gleichzeitig noch das zweite Halbfinale der Fußball-WM. Die Konzertreihe der Berliner Studios ist inzwischen in ihrer vierten Saison und der Publikumserfolg zeigt, wie groß die Nachfrage und wie lebendig und neugierig die Szene heute ist.

Friedemann Kootz: Die Zuhörer scheinen also interessiert zu sein, sind es die Künstler auch?

Gregorio García Karman: Auch die jungen Künstler haben ein großes Interes-



se, sich mit solchen Instrumenten zu beschäftigen. Ich glaube, dass gerade in dieser technologisierten Zeit, in der wir leben, es ein besonderes Bedürfnis gibt, Musik live zu erleben und sie mit anderen zu teilen. Das ist ein Luxus, den

viele immer weniger genießen können. Der Konsum von Musik erfolgt mehr und mehr alleine zu Hause, vor einem YouTube-Fenster. Es ist auf der einen Seite toll, so viel Musik mit einem Mausklick zur Verfügung zu haben, aber für mich

VSC-3 QUAD DISCRETE COMPRESSOR



COMBINE THE BEST OF MODERN HI-TECH DESIGN WITH THE BEST SONICS OF THE PAST.





ist das Wesentliche nicht nur das Konsumieren, sondern auch das Produzieren. Da spielt das Studio natürlich eine große Rolle.

Friedemann Kootz: Etwas Ähnliches lässt sich ja beobachten in der Popularität der Superbooth-Messe. Wie groß das Bedürfnis ist, nicht nur mit einem Bildschirm zu interagieren, sondern Instrumente anzufassen und Kabel zu stecken. Der Boom der modularen Synthesizer ist das Zeichen einer modernen Gegenbewegung.

Gregorio García Karman: Es gibt sicher viele Gründe für diese aktuelle Retro-Mode. Was vielleicht auch die elektronische Musik der frühen Jahre von der heutigen unterscheidet ist, dass sich die Intention geändert hat. Früher gab es diesen Spruch, dass zeitgenössische Musik so komplex wird, dass sie nicht mehr von Menschen gespielt werden kann. Die elektronische Musik galt als eine Art Befreiung von der Imperfektion des Menschen. Die gleichen Gedanken gab es übrigens schon bei den selbst spielenden Klavieren in den 1920er Jahren. Man war damals begeistert davon, dass man den Interpreten nicht mehr brauchte und die Idee des Komponisten ohne einen Vermittler umsetzen konnte. Zu

dieser Zeit war die Technologie auch ein Versprechen für eine bessere Welt. Heutzutage haben wir eine ganz andere Perspektive. Wir haben akzeptiert, dass die Technologie eine Erweiterung von uns selbst darstellt. Das bedeutet auch, dass uns die Technologie nicht nur durch ihre Perfektion begeistert, sondern auch durch ihre Fehler und Artefakte. Das Unberechenbare und Rohe an den analogen Instrumenten. Aber mich interessiert daran nicht die Nostalgie, sondern zu sehen, was wir heute davon lernen können. Mich interessieren die Künstler, die heute Neues erschaffen wollen.

Friedemann Kootz: Muss man heute mehr provozieren, weil die elektronische Klangerzeugung so normal geworden ist?

Gregorio García Karman: Ich weiß es nicht. Muss man das? Es ist eine Eigenschaft der Kunst und eine unterschiedliche Intention der Künstler. Für manche ist es wichtig provozierend zu sein, für andere eher, poetisch, philosophisch oder sozial engagiert zu sein. Das ist der Persönlichkeit der Künstler geschuldet, aber ich würde Kunst nicht über Provokation definieren. Musik spielt eine große Rolle in der Definition der eigenen Identität, und ich glaube die Möglichkeit heute alles hören zu können, schafft hier

tolle Möglichkeiten der Entfaltung. Früher hat man eine bestimmte Stilrichtung auch deshalb gehört, weil die Freunde und Kollegen die entsprechenden Tapes mitgebracht haben. Heute ist das Angebot so groß, dass man sich nicht mehr auf eine Schublade beschränken muss.

Friedemann Kootz: Techno war ja für die elektronische Musik ein Meilenstein. Und als Techno aufkam, war er für die Elterngeneration oft eine Provokation. Das ist er heute nicht mehr und vielleicht kann man deshalb wieder mehr über den Tellerrand schauen und muss sich nicht mehr einschränken, weil es ohnehin nicht mehr genug zur Definition des jugendlichen Ichs beiträgt.

Gregorio García Karman: Für Ihre Kinder wird Techno konservativ sein. Jede Generation definiert sich im Kontrast mit der vorherigen. Wie es weitergeht, ist die Aufgabenstellung für die junge Generation. Und unsere Aufgabe ist es, ihr die Ressourcen zur Verfügung zu stellen und einen Zugang zu einem Möglichkeitsraum zu schaffen. Auch eine Alternative zur reinen Kommerzialisierung zu bieten.

Friedemann Kootz: Sehen Sie die Aufgabe des Studios auch in der Konservierung? Denn die Technik aus den Anfän-



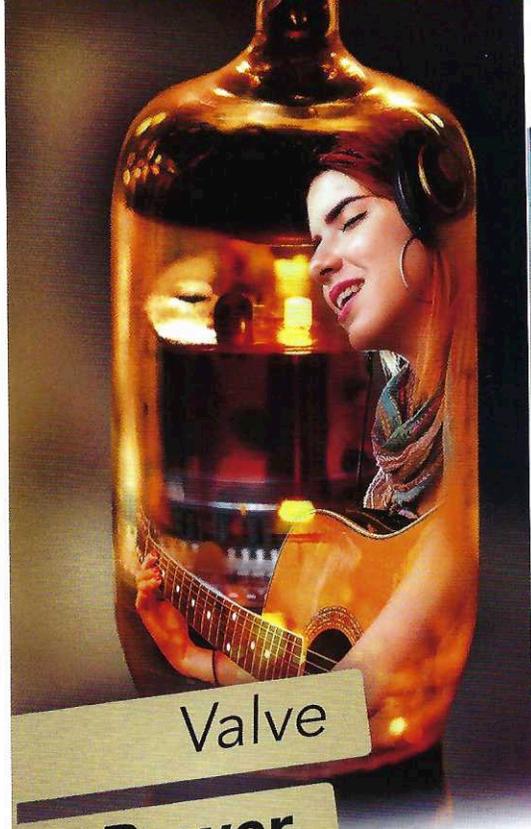
gen der Tonübertragung droht ja auch verloren zu gehen.

Gregorio García Karman: Im Studio haben wir Technik von 1940 bis 2018 und wir versuchen diese Instrumente spielbar bereit zu halten. Dazu gehören auch die Wiedergabemöglichkeiten. Wir haben zum Beispiel eine kleine Digitalstation, an der wir digitale Formate wie DAT, ADAT und DTRS überspielen können. Dadurch haben wir immer wieder Überspielungsprojekte, die dann oft als Fenster zu etwas viel Größerem dienen. Man kommt dadurch mit dem Künstler in Kontakt. Das war zum Beispiel bei der Überspielung der Bänder von Frederic Rzewski der Fall, woraus auch das Subharmonic-Konzert entstand. Aber ich bin kein Freund des Begriffs ‚Konservieren‘. Dinge, die man konserviert, verschleißt man in Konserven. Der einzige Weg Musik sinnvoll zu konservieren ist, sie zu spielen und zu vermitteln. Ein Band im Schrank ist eigentlich tot. Auch wenn es dort tausend Jahre überlebt. Aber ein Band, das einem Publikum vorgespielt wird, und seien es nur 150 Leute, wird weitergetragen und fruchtbar. Vielleicht schafft es Verbindungen und erzeugt neue Interessen. Das ist es, was mich besonders reizt. Nicht, ein Programm für Spezialisten zu machen, sondern für je-

den. Mein ideales Publikum sind eigentlich kleine Kinder. Zu unseren Veranstaltungen und Festivals kommen auch immer kleine Kinder und sie sind diejenigen, die am wenigsten Vorurteile mitbringen. Mir ist es wichtiger in einem Konzert eine Person zu haben, die die Musik vielleicht nicht kannte und die wir begeistern konnten, als 50 Spezialisten, die wir von etwas überzeugen konnten, von dem sie ohnehin überzeugt sind.

Friedemann Kootz: Für Georg Katzer war das Vorbild des Studios vermutlich auch das Studio für elektronische Musik des WDR in Köln?

Gregorio García Karman: Das müssen Sie Herrn Katzer selbst fragen, aber ich denke schon. Die europäischen Studios sind damals meistens im Umfeld des Rundfunks entstanden. In Paris und Köln oder auch bei der RAI in Mailand. In den USA hingegen waren sie eher an den Universitäten, Columbia oder in San Francisco zum Beispiel, angesiedelt. Damals hatten solche Studios auch eine besondere politische Funktion. Die Länder wollten damit zeigen, dass sie fortschrittlich sind und fortgeschrittene Kunst erschaffen. Eine heutige Referenz ist IRCAM, das größte Studio dieser Art weltweit, an dem sehr viele Res-



Valve

Power

RØDE NTK: Der zeitlose Klassiker in edlem Design. Als Herzstück und Impedanzwandler einer 6922 Röhre, die für die atemberaubende Durchsetzungsfähigkeit von Vocal- und Gitarrenaufnahmen sorgt. Dazu ein unerschämtes niedriges Eigenrauschen von 12 dBA und, nicht zu vergessen, 10 Jahre Garantie für registrierte Anwender – ohne Wenn und Aber!



Kapsel:
1" Niere randpolarisiert

Grenzschalldruckpegel:
158 dB

Empfindlichkeit:
25 mV

RØDE
NTK

facebook.com/RodeGermany

twitter.com/RodeGermany

Rodemic.de

RØDE
MICROPHONES

Vertrieb für Deutschland und Österreich:
Hyperactive Audiotechnik GmbH

Das Subharchord – erster Hybrid-Synthesizer zur Erzeugung subharmonischer Klangstrukturen

Das Subharchord ist ein auf Initiative von Gerhard Steinke, vormals Direktor im ehemaligen Rundfunk- und Fernsehtechnischen Zentralamt der DDR (RFZ) in Berlin-Adlershof, von einem Labor-Team um Ernst Schreiber entwickelter, elektronischer Klang- und Geräuscherzeuger, speziell geeignet für den Einsatz in Studios für elektroakustische Musik sowie in Rundfunk-, Film- und Fernsehstudios. Nach dem Ersteintritt 1961 mussten die weitere Entwicklung und Fertigung 1969, aufgrund der seinerzeitigen musikpolitischen Bedingungen in der DDR, eingestellt werden. Gegenwärtig existieren von den sieben hergestellten Instrumenten noch der 2005 restaurierte und weiterhin spielfähige Prototyp in der Akademie der Künste sowie das Seriengerät Nr. 2/68 aus dem Funkhaus Nalepastraße im Technikmuseum Berlin. Darüber hinaus ein Instrument des Slowakischen Rundfunks in Bratislava, welches nunmehr im Technischen Museum Wien steht, und ein weiteres Seriengerät des Norwegischen Rundfunks, im Ringve-Museum in Trondheim.

Neben einer Melodiestimme, die mittels subtraktiver Klangformung nach Trautwein, aus obertonreichen, sägezahn- oder mäanderförmigen Kippschwingungen sowie Filtern mit Formant-Charakteristiken vielfältig variierbar ist, können bis zu vier subharmonische Untertöne erzeugt und zu einer mehrstimmigen Mixtur summiert werden. Die subharmonischen Frequenzen sind dabei in den Teilungsverhältnissen $1/2$ bis $1/29$ beliebig kom-

binierbar und ermöglichen außergewöhnliche Klangstrukturen. Sie inspirierten zum Namen „Subharchord“. Die subharmonische Frequenzreihe ist das intervallgetreue Spiegelbild der bei natürlichen, konventionellen Klängen vorzufindenden Obertonreihe. Sie wurde bereits in den 1930er Jahren von Friedrich Trautwein gefunden und im bekannten Mixtur-Trautonium von Oskar Sala 1952 erstmalig realisiert. Das Subharchord ist eine Weiterentwicklung dieser Ideen. Es war im Hinblick auf einfache Spielbarkeit und Bedienung zunächst mit einem Tastenmanual (Klavatur) im Umfang über drei Oktaven ausgestattet. Alternativ kann wahlweise ein Glissandoregler angeschaltet werden, um den Bereich der drei Oktaven stufenlos zu überstreichen. Neben einem zweiten Tastenmanual sollte auch ein Bandmanual für eine nicht-temperierte, gleitende Tonskala eingesetzt werden, wie es nach Ideen von Helberger bereits beim Trautonium verwendet wurde. Durch geeignete Frequenzteilung und Wahl der Einstellungen steht ein Tonumfang von über zehn Oktaven zur Verfügung. Mit Hilfe einer seinerzeit neuartigen, vom Tastendruck abhängigen Lautstärkeregelung sind eine freie Gestaltung des Toneinsatzes und Abklanges möglich. Die Tonhöhe der erzeugten Klänge und Tongemische kann mittels eines Vibratogenerators verändert werden. Ein besonderes Merkmal des Subharchords ist das damals erstmalig in einem elektronischen Instrument realisierte Klangfarbenspiel. Dabei werden auf einer separaten,

neben dem eigentlichen Spielkastenmanual liegenden Klaviatur einzelne Filter einer Bandpass-Filterbank angesteuert, also ‚gespielt‘. Die Filter sind anhand der sogenannten ‚mel‘-Tonhöhenkala angeordnet. Mit einer Abklingeinrichtung können Dauertöne in Zupf- und Schlagklänge umgewandelt werden. Die Dauer des Abklingvorganges und die Steilheit der Abklingkurve sind regelbar. Die Klänge können ferner mittels einer Rhythmisierungseinrichtung in staccato-ähnliche Kurztöne verändert werden. Ein chorischer Effekt wird durch einen speziellen Chormodulator erreicht, mit dem vier Ausgangssignale unterschiedlich bearbeitet und zu einem komplexen Ausgangssignal addiert werden. Weitere interessante Klang- und Geräuschstrukturen können mittels Ringmodulator durch Modulation von Sinstönen oder Rauschen über die Klaviatur oder Glissandoregelung erzielt werden. Mit der geplanten Erweiterung um ein zweites Tastenmanual für zusätzliche additive Klangsynthese (Oberton-Mixtur) und ein Bandmanual sowie mittels geeigneter Steuerungsmöglichkeiten, sollte es auch als Konzertinstrument im Zusammenspiel mit konventionellen Musikinstrumenten und Orchestern eingesetzt werden, was aber nicht mehr realisiert werden konnte.

Gerhard Steinke, Berlin, August 2018

<http://www.rundfunkschaetze.de/radio-musikinstrumente-fuer-klangkunst/>

sources in Forschung fließen. Dort gibt es auch Kooperationen mit der Industrie und mit der Telekommunikationswirtschaft. Genügt es heutzutage noch Kunst zu machen? Hermann Scherchen hat in den 1960er Jahren provokativ formuliert, dass es die Kunst eigentlich nicht mehr gibt. Dagegen drücke sich die Kreativität des Menschen heute in der Technik aus. Ich denke, dass das wirklich wahr geworden ist. Wenn man sich anschaut, wie ein Satellit auf einem Kometen landet. Keine Ahnung wie viele Millionen Ki-

lometer von der Erde entfernt. Das ist so etwas Unfassbares, in dem so viel Kreativität, Imagination und Vorstellungskraft steckt, dass man es sich kaum vorstellen kann. Wenn man zeigen will, dass man fortschrittlich ist, macht man das heute wohl eher so. Aber die Kreativität und die Verwendung und vor allem der Missbrauch von Technik ist und bleibt auch Sache des individuellen Menschen.

Friedemann Kootz: Missbrauch im Sinne kreativer ‚Umnutzung‘?

Gregorio García Karman: Ja, genau. Das ist doch zum Beispiel die Seele des Hip-Hop. Die Plünderung von alten Funk- oder Soul-Platten. Das Sampling als solches ist eine kreative Umnutzung, also eine Form von Recycling. In diesem Sinne machen wir hier wohl auch viel Recycling. Aus Überzeugung und auch als Statement. Die Technologie und der Kapitalismus haben ein großes Interesse daran, immer etwas Neues zu liefern, damit man immer wieder etwas Neues anschaffen muss. Daran glaube ich nicht und es zeigt sich auch in

vielen Studios, dass es eigentlich unmöglich ist, immer auf dem neusten Stand zu bleiben. Es gibt auch oft keine wesentlichen Vorteile. Sondern im Gegenteil oft nur ein neues Userinterface. Aber der Kapitalismus braucht das. Er lebt davon, dass Technik obsolet wird und man etwas Neues kaufen muss. Das ist schon in die Geräte eingebaut. Bei der damaligen Technik war es anders, da wollten die Ingenieure und die Instrumentenbauer eigentlich immer das Beste bauen, was gerade möglich war. Klar, es sind andere Verhältnisse, aber trotzdem bringt es mich zu der Überzeugung, dass diese Art der Nutzung von Technik eines der größten Probleme des Menschen heute ist. Wenn man sich allein überlegt, wie viele von diesen Computern und dieser Technik verschrottet und irgendwo hin verkauft wird. Diese Widersprüche werden immer bedrohlicher. Und wir verstecken uns hinter unseren Laptops und dem immateriellen Anschein der Software. Aber diese Technik ist nicht immateriell. Hier hat man die Technik wenigstens vor Augen und geht bewusst mit ihr um.

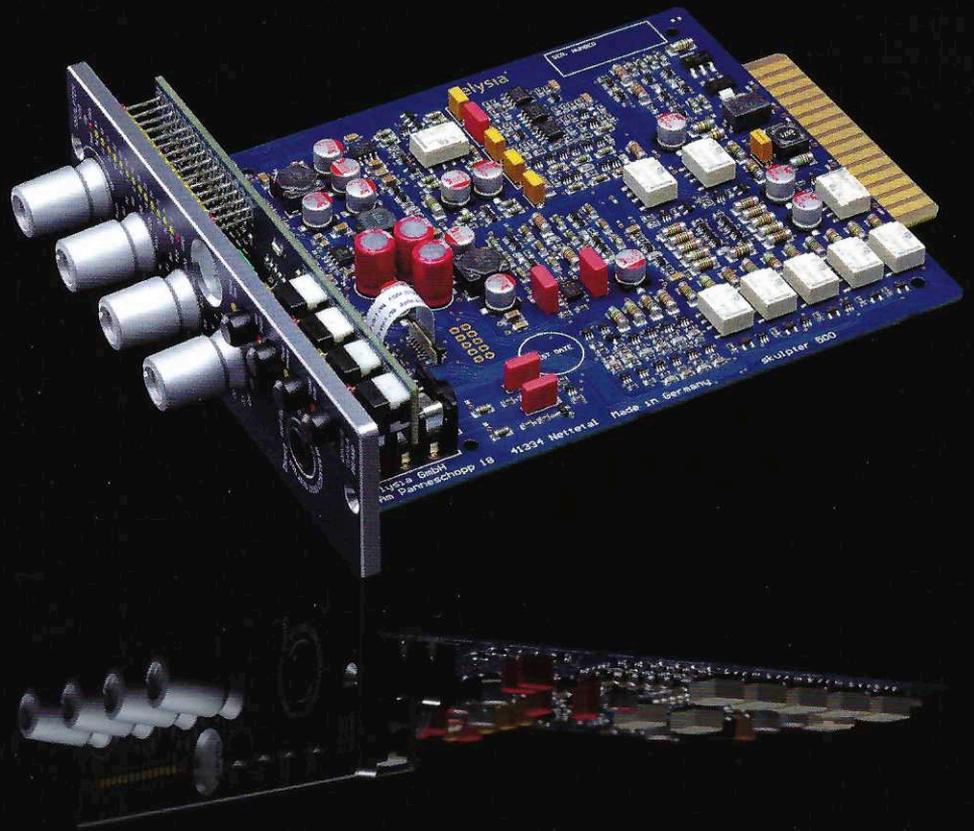
Friedemann Kootz: Wie wurde das Studio finanziert?

Gregorio García Karman: Wir sind eine öffentliche Institution und haben nicht viel Geld zur Verfügung. Das Studio ist ein Mosaik aus Stücken vieler verschiedener Herkünfte. Wir haben zum Beispiel sehr viele Geithain Lautsprecher, darunter noch RL900 aus den 1980er Jahren. Ein Teil davon kommt aus dem Studio von Georg Katzer und der Rest ist ein tolles Beispiel dafür, wie das Interesse an Geschich-

te und Historie reale Folgen haben und Vorteile bringen kann. Als ich die Leitung des Studios übernahm, waren die Räume fast leer und es gab auch niemanden, der sich so richtig erinnerte, was hier eigentlich passiert war. Es gab nur sehr wenig Ausstattung und es gab das Subharchord. Dafür habe ich mich besonders interessiert und angefangen, mich mit dem Instrument und der Geschichte in einer kleinen Ausstellung zu beschäftigen. Dadurch entstand ein Kontakt zu Gerhard Steinke, der ja damals im RFZ [Anm.d.Red. Rundfunk- und Fernseh-

technisches Zentralamt der DDR] die Verantwortung für die Entwicklung dieses Instrument hatte. So habe ich die Geschichte des ‚Labors für akustisch-musikalische Grenzprobleme‘ erfahren und es gab einen regen Austausch. Steinke hat dadurch von unseren Problemen mit fehlender Technik und kleinen Budgets gehört. Das Studio für akustisch-musikalische Grenzprobleme war in den 1970er Jahren in eine Forschungseinrichtung umgewandelt worden und ging, da das RFZ zur deutschen Post gehörte, nach der Wende in den Besitz der Deutschen Telekom über. Bei der

Warum Analog? Darum:



skulpter 500
Sound Shaping Preamp

elysia



Eine weitere Rarität des Hauses, ein Synthesizer aus privater DDR-Heimproduktion

Telekom hat sich irgendwann niemand mehr dafür interessiert. Das Studio war, als ich Steinke kennenlernte, schon seit einer Weile geschlossen und die Technik sollte verschrottet werden. Ich habe also einen Brief an den Chef der Deutschen Telekom geschrieben und ihm erzählt, dass wir Technik benötigen. Das hat sich über Monate hingezogen, aber am Ende kam diese Spende dann, vermittelt durch Gerhard Steinke, zustande. Und so ist es schön, dass hier wieder ein komplettes Studio existiert, welches auch in der Tradition von Steinkes Studio steht. Das Subharchord schafft natürlich am meisten öffentliche Aufmerksamkeit. Viele Künstler kommen hier her und verlieben sich sofort in dieses Instrument. Wir haben aber noch mehr außergewöhnliche Instrumente und Stücke hier. Darunter zum Beispiel die rotierende Lautsprecherkugel vom Berliner Dirigenten Hermann Scherchen. Er wanderte 1937 in die Schweiz aus und gründete dort 1954 das Experimentalstudio in Gravesano. Ich glaube, dies war auch das einzige Experimentalstudio, welches nicht zu einer Institution gehörte, sondern privat finanziert wurde. Dort entwickelte er die Kugel, die hier restauriert wurde und im Moment im Zentrum für Kunst und Medien in Karlsruhe zu sehen ist. Sie gehört jetzt zu den ‚100 Medien-Meisterwerken des 20. Jahrhunderts‘.

Friedemann Kootz: Was hat es mit der Kugel auf sich?

Gregorio García Karman: Das ist ein absolut einmaliges Instrument. Eine Kugel von 75 cm Durchmesser, auf der 32 Lautsprecher montiert sind. Die Kugel ist in einem kardanischen Ringsystem aufgehängt, so dass sie in alle Richtungen rotieren kann. Als wir sie wieder in Betrieb genommen haben, waren auch andere erst der Meinung, dass man sie nicht benutzen sollte, sondern in einer Vitrine ausstellen muss. Aber wir konnten die Funktion der Kugel sehr aufwändig wiederherstellen und so gibt es dafür inzwischen neue Kompositionen von drei renommierten Künstlern.

Friedemann Kootz: Die Kugel gibt nur einen Kanal wieder?

Gregorio García Karman: Die Kugel ist als Monoquelle gedacht. Bei der Restaurierung haben wir entdeckt, dass es technisch mit separaten Schleifkontakten vorgesehen war, die beiden Hälften mit separaten Kanälen zu bespielen. Der eigentliche Name des Gerätes ist ‚Nullstrahler‘. Das bezeichnet also eine punktuelle Quelle, die in alle Richtungen gleichzeitig abstrahlt. Tatsächlich wurde die Kugel konzipiert, als Ver-

such eine solche Punktquelle zu realisieren. Denn eines der Merkmale jedes Lautsprecherchassis ist die frequenzabhängige Bündelung des Schalls. Je höher die Frequenz, desto gerichteter wird sie abgestrahlt. Das hat Scherchen gestört. Für ihn als Dirigent war die Erfahrung vor einem Orchester zu stehen prägend und das war für ihn mit der vergleichsweise eindimensionalen Lautsprecherwiedergabe nicht vereinbar. Für Scherchen war der Raum wichtig. Schon vor seinen technischen Experimenten hat er sich viel mit Akustik und Räumen beschäftigt. Er hat also mit dem Kugelstrahler versucht, die Frequenzabhängigkeit durch die Rotation der Kugel zu überwinden. Er wollte diesen Lautsprecher auch in die Tonstudios des Rundfunks bringen. Er weist ein leichtes Phasing auf beim Drehen und auch visuell kann man es wohl nicht aushalten, wenn sich dort immer ein Lautsprecher dreht. Aber stattdessen fühlten sich Musiker wie Luigi Nono und Iannis Xenakis inspiriert, sich mit dem Raum und mit Raumkonzepten zu beschäftigen.

Friedemann Kootz: Dann wäre ja die Nutzung mit zwei Kanälen eigentlich gar nicht mit seiner Idee vereinbar.

Gregorio García Karman: Es gibt ja diese Unterscheidung zwischen Puristen



und Pragmatikern. Und ich glaube Hermann Scherchen war in gewisser Weise beides. Die Kugel hatte sehr viel Aufmerksamkeit auf sich gezogen, als sich aber die Nebeneffekte zeigten, war aber deutlich, dass sie sich in den Studios nicht als Werkzeug durchsetzen würde. Also hat er stattdessen einen abstrakten Film damit gedreht. Er hat also die Laufbahnen der einzelnen Lautsprecher im Raum mit UV-Licht fotografiert und damit einen Kunstfilm erschaffen. Er hat das Gerät dann, welches eigentlich zur Reproduktion gedacht war, zu einem Instrument umgewidmet, mit dem man Neues erschafft. Die Kugel ist ein überaus faszinierendes Artefakt, weil sie so früh den Raum mit in die Musikkwiedergabe einbezieht und gleichzeitig dieses Umdeutungspotential in sich trägt.

Friedemann Kootz: Neben den außergewöhnlichen Instrumenten gibt es hier auch sehr hochwertige Studioteknik.

Gregorio García Karman: Das Studio kann nahezu komplett analog betrieben werden, mit Ausnahme einer analogen Mehrspurmaschine. Es gab wohl im ursprünglichen Studio eine, aber sie ist verschwunden oder wurde entsorgt und sie wäre für uns wahrscheinlich auch zu unpraktisch. Als ich herkam, wollten

meine Mitarbeiter das Neumann-Mischpult eigentlich weggeben, weil man natürlich heute mit viel kleineren Geräten eine ähnliche Funktion abdecken kann. Aber wie Sie wissen, sind solche Geräte heutzutage wieder extrem beliebt. Das ist ein modulares Neumann-Pult aus den späten 1980er Jahren. Damals kam es beim Rundfunk zum Einsatz. Es ist vollständig betriebsbereit und wir haben eine komplett analoge Verkabelung, mit zentralem Ghilmetti-Patchpanel. Man kann zum Beispiel jeden Kanal nur als Vorverstärker verwenden und dann direkt aufs Pro Tools geben. Solche Vorverstärkermodule werden ja heute leider oft ausgeschlachtet und für große Summen auf Ebay verkauft.

Friedemann Kootz: Als Mischpult ist es musikalisch natürlich viel mehr wert, als ein Ebay-Verkauf je bringen könnte.

Gregorio García Karman: Es mag ein bisschen romantisierend klingen, aber wenn ich an einer Mischung sitze, dann schraube ich manchmal ein paar Stunden am EQ in der DAW und frage mich, warum es nicht so klingt, wie ich es mir wünsche. Dann schicke ich das Signal stattdessen durch das Pult und bin nach zehn Minuten zufrieden mit dem Ergebnis. Ich frage mich, was eigentlich die

Ursache dafür ist. Natürlich hat das haptische Erleben einen Anteil daran. Aber es ist mehr als das. Es ist sicher auch das innere Leben des Pultes. Die Wärme und auch die Qualität der Schaltungen. Natürlich kann man sich einen Algorithmus ausdenken und programmieren.



AD/DA-Wandler für Anspruchsvolle

Sie sagen, Mikrofone sind das wichtigste Glied in der Aufnahmekette. Natürlich. Dann sind Mikrofonverstärker entscheidend. Ja, ebenfalls. Aber was nutzt Ihnen das bis dahin wunderbare Signal, wenn der Wandler es nicht umsetzt. Sie werden sich wundern, welche Unterschiede hier noch möglich sind. Hören Sie diese Wandler!

Gönnen Sie sich und Ihren Künstlern das entscheidende Plus an musikalischer Intensität und Emotionen.

artistic fidelity
by ACOUSENCE

Für außergewöhnliche Sonorität und Finesse in der digitalen Musikübertragung!

www.artistic-fidelity.de



Aber in dem Mischpult steckt die ganze Rundfunktradition. Die Entwickler haben über Jahrzehnte am Design eines einzelnen Filters gearbeitet. Das wird digital sicher auch kommen, aber für uns ist es eine andere Farbe. Wir sind hier ja eine Kunstwerkstatt, in der der Künstler die Auswahl zwischen verschiedenen Farben und Farbpaletten hat. Die Möglichkeit mit analogen Instrumenten und einem analogen Mischpult zu arbeiten, ist natürlich ein ganz wichtiger Aspekt und manchmal eben genau die richtige Wahl.

Friedemann Kootz: Eine Erfahrung, die sehr viele in unserer Branche wohl teilen können...

Gregorio García Karman: Es hat natürlich auch Nachteile. Ich arbeite gerade an einem Mix, bei dem ich die Stimme über das Pult gebe. Aber wenn ich jetzt noch etwas ändern möchte, dann habe ich das klassische Problem mit dem Recall. Die EQs im Pult sind auch so, dass man bei der kleinsten Änderung der Stellung auch einen deutlichen Unterschied wahrnimmt; fast eine Welt. Deshalb helfen auch Fotos nicht. Wenn ich jetzt also ein anderes Projekt auf das Pult lege, dann ist die Wirkung für immer verloren.

Friedemann Kootz: Damit musste man früher auch umgehen.

Gregorio García Karman: Man hat auch anders gearbeitet. Das, was mich immer fasziniert an der analogen Technik, ist dieses Performative. Rzewskis Tonmeister von damals, Klaus Bech-

stein, hat erzählt, wie man damals ein Stück gemischt hat. Da haben sich fünf Leute an das Mischpult gestellt und dann wurde nach Partitur gearbeitet. Eine Studioproduktion war eine Performance. Eigentlich ist es das immer noch, aber in einer anderen Weise.

Friedemann Kootz: Recall macht auch manches kaputt.

Gregorio García Karman: Das ist ähnlich wie beim Subharchord. Für das Subharchord-Konzert gab es drei junge Künstler, eine Komponistin und zwei Komponisten, die mit dem Instrument gearbeitet haben. Und sie alle haben am meisten die Dinge daran geschätzt, die unwiederholbar sind. Ein Poti zwischen zwei Schaltstellungen zu bringen und dann Auswirkungen zu provozieren, die eigentlich nicht gewollt sind. So etwas ist im Computer nur eingeschränkt möglich, denn am Ende kann man nur machen, was uns das Programm erlaubt. Man kann keine Funktion zwischen zwei Menüs wählen. Aber, das sei auch nicht generalisiert. Ich bin auch ein Vertreter, der gerne mit den neuen Tools arbeitet. Es muss nicht alles gut sein, nur weil es alt ist. Alte Dinge brummen und bereiten Kopfschmerzen, wenn sie nicht funktionieren. Es ist immer die Aufgabe des Produzenten, den Produktionsprozess zu gestalten und nicht nur anzunehmen, was einem von einem Programm geboten wird.

Friedemann Kootz: Man kann heute wohl aufhören, eine Qualitätsdiskussion zu führen und einfach beide Möglichkeiten ohne Vorurteile nutzen. Oder auch nicht, denn ich komme ja in vielen Gesprächen an diesen Punkt und vielleicht ist es auch fair zu sagen, dass analoge Technik etwas Besonderes ist.

Gregorio García Karman: Was diese analogen Geräte auch innehaben, ist dieses Objektivale. Der Subharchord-Prototyp ist ein Unikat, es gibt nichts Vergleichbares auf der Welt. Deswegen klingt es auch ganz besonders. In der digitalen Welt ist es schwieriger Leben rein zu bringen. Natürlich, man kann dort alles bestimmen – aber man muss eben auch alles bestimmen. Das ist für den elektroakustischen Komponisten ein Problem. Denn er muss ja den gleichen Ausdruck in den Klang bringen, den bei einem Orchester vielleicht 100 Musiker erschaffen, die ihr ganzes Leben dem Ausdruck und der Dynamik gewidmet haben. Man muss plötzlich alles selber machen. Das ist auch eine Überforderung.

Friedemann Kootz: Man muss sich Hilfe holen.

Gregorio García Karman: Daher finde ich auch, dass das Studio ein besonderer Ort ist, in dem kreative Kooperationen stattfinden können. Ich habe gerade einen tollen Artikel darüber gelesen, wie Arbeitsprozesse im Studio entstehen. Das ist natürlich

jedes Mal unterschiedlich, aber es ist auch besonders inspirierend, wenn man mit Produzenten oder Künstlern zu tun hat, die nicht so viel über Technik wissen. Mit denen man sich vielleicht auf einer Klangebene austauschen kann. Ich bin überzeugt davon, dass man Ideen nachgehen sollte und nicht technischen Möglichkeiten. Das ist natürlich sehr schwierig, wenn man zu einer Maus greift. Ich habe manchmal Künstler hier, die mich fragen ‚was kann man damit machen?‘. Aber es ist entscheidend, was sie machen wollen! Was ist die Idee? Nicht, was kann die Technik. Das Studio ist gleichzeitig ein Instrument und man kommt auch schnell von einer Idee oder Vorstellung weg, hin zu etwas ganz anderem.

Friedemann Kootz: Solche Kooperationen sind natürlich toll, wenn man mit so vielen Künstlern hier umgeben ist.

Gregorio García Karman: Die Akademie der Künste ist eine internationale Künstlergemeinschaft, in der über 400 Künstler aus verschiedenen Sparten Mitglied sind. Darunter sind die vielleicht wichtigsten Künstler unserer Zeit und es ist ein großes Vergnügen hier arbeiten zu können. Das ist einerseits ein sehr hohes Niveau, das macht es sehr spannend, und gleichzeitig ist es auch sehr abwechslungsreich. Man macht nicht jeden Tag das Gleiche. Wir machen manchmal einfach Sprachaufnahmen, dann wieder viel im Bereich Klangkunst. Letzte Woche war hier zum Beispiel der Filmemacher Thomas Heise, und diese Woche sind der Komponist Peter Ablinger und die Klangkünstlerin Christina Kubisch eingebucht. Derzeit wird eine Installation für die diesjährige Käthe-Kollwitz-Preisträgerin Adrian Piper in der Akademie der Künste eröffnet, die auch bei uns vorbereitet wurde. Die Akademie der Künste hat außerdem ein Programm für Nachwuchskünstler, es heißt ‚JUNGE AKADEMIE‘, in dem jedes Jahr, ich glaube 14, junge Künstler in der Akademie arbeiten dürfen. Viele davon kommen auch zu uns hier, wie zum Beispiel die Experimentalfilmerin Susann Maria Hempel, die neulich ein Hörspiel mit dem Subharchord produziert hat. Wir sind ein öffentliches, gemeinnütziges Studio, in dem prinzipiell jeder die Möglichkeit hat zu arbeiten. Das klappt nicht uneingeschränkt, weil wir natürlich sonst überfüllt wären. Man muss das moderieren, aber im Rahmen unserer Möglichkeiten sind wir froh, dass das Studio von Künstlerinnen und Künstlern stets produktiv und vielfältig genutzt werden kann.

Friedemann Kootz: Konnten auch die Archive der vorherigen Institutionen übernommen werden?

Gregorio García Karman: Die Akademie hat das größte Kunstarchiv im deutschsprachigen Raum. Insbe-



Tomomi Adachi im Konzert am Subharchord

sondere im Musik- und Medienarchiv gibt es einen besonderen Schwerpunkt in der Musik des 20. Jahrhunderts. Dort befindet sich zum Beispiel auch das Hermann Scherchen-Archiv und das Werner Meyer-Eppler-Archiv, aber mittlerweile auch von vielen Künstlern jüngerer Generationen. Und das Studio

Non-Fake News

The Sonoma Model One Electrostatic Headphone System

„I really am so pleased with the Sonoma M1 headphone system, it's unbelievably honest and perfectly balanced. I have been able to hear elements to adjust in my mixes I would have missed in studio monitors. I usually avoid headphones due to combo filtering and uneven balance, however Sonoma system is a breath of fresh air to my ears.“

Roy Hendrickson – Chief mixer/engineer/producer – Powerstation at BerkleeNYC

Mehr Informationen: www.audionext.de
oder info@audionext.de, +49 (0)201 507 39 50

audionEXT
NEXT GENERATION HIGH END AUDIO

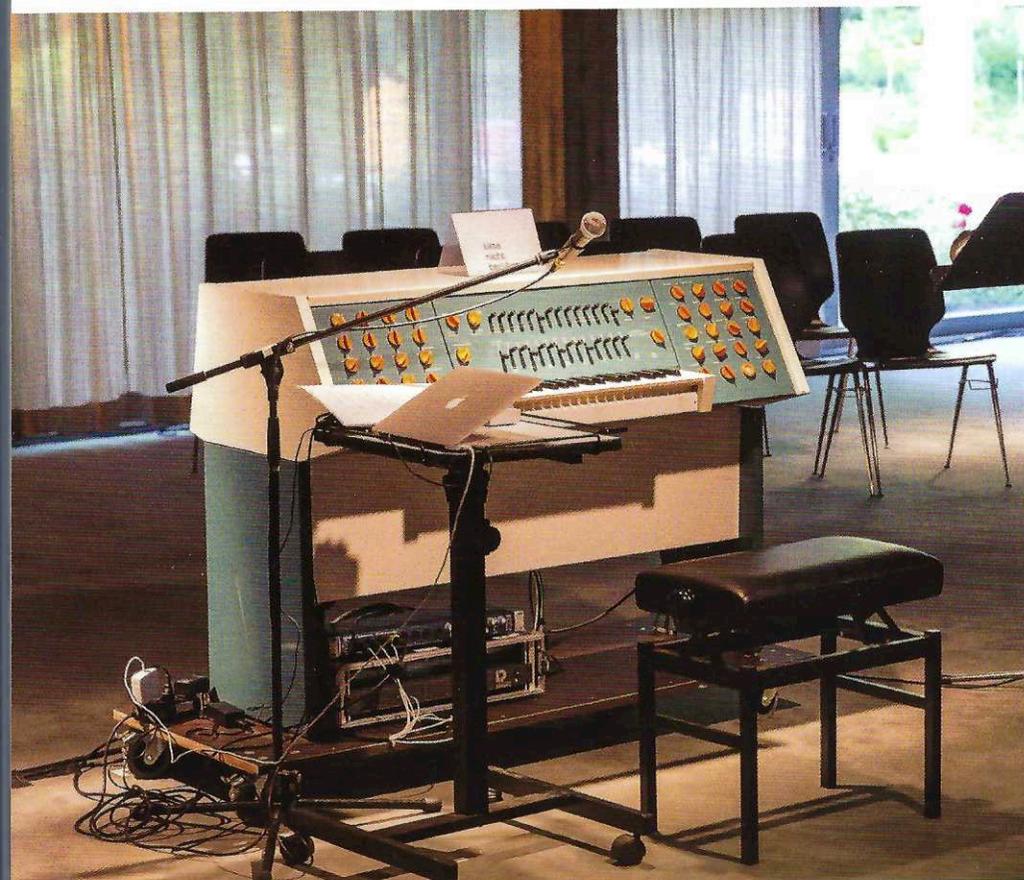


V.l.n.r. Klaus Bechstein, Gerhard Steinke, Dr. García Karman, Frederic Rzewski

ist sozusagen ein Interface dazu; eine Art lebendiges Archiv. Wo man kontrollierte Umstände hat, die auch konservatorischen Anforderungen gerecht werden, aber eben auch die Möglichkeiten, aktiv mit den musealen Objekten zu arbeiten.

Friedemann Kootz: Ein Beispiel?

Gregorio García Karman: Das Subharcord und den Nullstrahler habe ich bereits erwähnt, aber es gibt so viele kleine Dinge. Aus dem Telekom-Studio kam zum Beispiel eine Reihe von Messgeräten. Darunter auch ein Bruel & Kjaer Torso und Kopf-Simulator. Das ist ein unfassbar teures Gerät, das eigentlich für binaurale Messungen genutzt wird und auch für die Sprachsimulation gedacht ist. Wir haben es hier neulich im Rahmen einer Veranstaltung in Kooperation mit dem Poesiefestival zusammen mit dem Rig aus 24 Lautsprechern genutzt,



bei der es dann konkrete Poesie mitgedichtet hat. Ein Studio kann man vielleicht als ein Spielplatz für Erwachsene begreifen und man entdeckt eben sehr viel spielerisch.

Friedemann Kootz: Das sind natürlich geniale Möglichkeiten, die der Popmusik nicht zur Verfügung stehen.

Gregorio García Karman: Ich glaube, die zeitgenössische, akademische Musik kann auch einiges von der nichtakademischen Musik lernen – und umgekehrt. Tatsache ist, dass viele junge Musiker Digital-Natives sind und angefangen haben, mit Software wie Ableton zu lernen und keine Vorurteile haben gegenüber Klängen, die man vermeintlich nicht machen darf. Da hat sich auch eine besondere musikalische Raffinesse entwickelt. Zum Beispiel im Drum and Bass. Ich habe viele Jahre unterrichtet, hatte damals einige Studenten, die aus dem Drum and Bass-Bereich kamen und wir haben sehr lange an diesem Körper und dieser Plastizität der Bässe gearbeitet. Das unterscheidet sich nicht sehr von der Detailarbeit in der akademischen Musik. Auf der anderen Seite kann die nichtakademische Musik vielleicht lernen, dass die Stile oder Schubladen, in denen sie sich selbst definiert, eigentlich unnötige Begrenzungen darstellen. Warum sollte man sich darauf beschränken, immer einen Stil zu verfolgen? Beide Seiten können hier viel voneinander lernen.

Friedemann Kootz: Auch um neues Publikum zu gewinnen.

Gregorio García Karman: Viele Festivals zeitgenössischer Musik lassen abends DJs spielen, um zu zeigen, dass sie modern sind. Aber ich weiß nicht, ob das der Weg ist. Man kann neues Publikum auch mit anderen Formaten gewinnen. Die Popmusik ist ja auch oft sehr konservativ.

Friedemann Kootz: Kraftwerk hat die Verbindung geschafft, sie haben elektro-



nische Kunstmusik gemacht und damit ein breites Publikum gewonnen.

Gregorio García Karman: Ja, sie haben etwas Neues geschaffen, aber seitdem gibt es tausende Menschen, die Kraftwerk nachmachen. Das konsumiert sich leicht. Aber es gibt einen anderen Faktor und das ist die Live-Erfahrung. Ich glaube, dass man zeitgenössische Musik nicht verstehen kann, ohne die Erfahrung eines Konzerts. Der Raum spielt eine große Rolle dabei. Auch das ge-

meinsame Hören. Wir sind hier von Lautsprechern umgeben, die sich auch beliebig verschieben lassen, um auf die Konzepte der Künstler eingehen zu können. Ich würde mir zum Beispiel auch wünschen, dass die Clubmusik den Raum mehr einbezieht. Es wäre unglaublich cool, wenn man solche Rhythmen mit 20 Lautsprechern im Raum verteilen könnte. Ich glaube, dass so etwas immer mehr kommen wird. Wir als Hörer sollten uns immer offene Ohren bewahren und neuen Einflüssen nachgehen.