

## **II. Komponieren als »Ausloten unterschiedlicher Distanzqualitäten<sup>1</sup> im künstlerischen Umgang mit dem Körper**

---

### **1. Exposition am Beispiel der kompositorischen Poetik Robin Hoffmanns**

Robin Hoffmann beschreibt eine mögliche Rolle des Komponisten als diejenige eines Magiers und Chirurgen zugleich – eine Idee, die Walter Benjamin entlehnt und von Hoffmann frei übertragen und weiterentwickelt wurde.<sup>2</sup> Anders als Benjamin, der den Magier mit einem Maler und den Chirurgen mit einem Kameramann vergleicht<sup>3</sup> – ein Vergleich, der sich auch auf Komponist und Tontechniker übertragen lassen könnte –, stellen bei Hoffmann die Bilder des Magiers und des Chirurgen bestimmte Perspektiven innerhalb des Bereichs der Komposition dar, welche auf folgende Aspekte Benjamins zurückgehen:

Die Haltung des Magiers, der einen Kranken durch Auflegen der Hand heilt, ist verschieden von der des Chirurgen, der einen Eingriff in den Kranken vornimmt. Der Magier erhält die natürliche Distanz zwischen sich und dem Behandelten aufrecht; genauer gesagt: er vermindert sie – Kraft seiner aufgelegten Hand – nur wenig und steigert sie – Kraft seiner Autorität – sehr. Der Chirurg verfährt umgekehrt: er vermindert die Distanz zu dem Behandelten sehr – indem er in dessen Inneres dringt – und er

---

1 Robin Hoffmann, »Ich komm gleich runter und berühre! Heiße und kalte Körpersachen in der Musik«, in: *Body Sounds, Aspekte des Körperlichen in der Musik der Gegenwart* (=Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 57), hg. v. Jörn Peter Hiekel (Mainz: Schott, 2017), 236–247, hier 241 sowie Interview der Verf. mit Robin Hoffmann vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 299.

2 Vgl. Interview der Verf. mit Robin Hoffmann vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 299f. Auch Hoffmanns Lehrer Nikolaus A. Huber wurde als Magier und Chirurg in einem Text von Helmut Lachenmann bezeichnet. Lachenmann, »Über Nikolaus A. Huber« (1987), in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung, Schriften 1966–1995*, hg. v. Josef Häusler (Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 2004), 284–286, hier 285.

3 Vgl. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1963), 31f.

vermehrt sie nur wenig – durch die Behutsamkeit, mit der seine Hand sich unter den Organen bewegt. Mit einem Wort: zum Unterschied vom Magier (der auch noch im praktischen Arzt steckt) verzichtet der Chirurg im entscheidenden Augenblick darauf, seinem Kranken von Mensch zu Mensch sich gegenüber zu stellen; er dringt vielmehr operativ in ihn ein.<sup>4</sup>

Benjamin vergleicht sodann das Verhalten des Malers, der eine natürliche Distanz zum Gegebenen wahrt, mit dem des Magiers, während der Kameramann wie ein Chirurg tief ins Gewebe der Gegebenheit eindringt: »Die Bilder, die beide davontragen, sind ungeheuer verschieden. Das des Malers ist ein totales, das des Kameramanns ein vielfältig zerstückeltes, dessen Teile sich nach einem neuen Gesetz zusammenfinden.«<sup>5</sup> In Anlehnung daran beschreibt auch Hoffmann den Chirurgen als jemanden, der während der Operation die Persönlichkeit des Menschen, der vor ihm liegt, ausblendet. Auf der einen Seite ist er somit extrem distanziert, auf der anderen Seite jedoch distanzlos, da er mitten in die Organe eingreift und darin »herumwühlt«.<sup>6</sup> Er überwindet eine Körperfürze, die man keiner anderen Person zumuten möchte bzw. von keiner anderen Person überhaupt zulassen würde. Im Unterschied dazu geht der Magier tief in die Persönlichkeitsstruktur hinein und fordert eine emotionale Distanzaufgabe: »Entweder man glaubt an den großen Zauberakt oder nicht.«<sup>7</sup>

Robin Hoffmann führt diese beiden Pole als zwei wesentliche Aspekte des Komponierens zusammen, wobei das Chirurgische und das Magische seiner Meinung nach in der Kunst bewusst immer in Konfrontation dargestellt werden müssen. Diese Idee der Zusammenführung veranschaulicht Hoffmann am Beispiel der Figur des amerikanischen Magiers Harry Houdini (1874–1926), der selbst von sich behauptete, keinerlei magischen Kräfte zu besitzen. Seine Zauberei beruhe schließlich nur auf der Disziplinierung des Körpers und aufgrund einer großen Technik: »Er sagt genau, wie er es macht. Dabei geht die Wirkung des Zaubers überhaupt nicht verloren. Es ist trotzdem faszinierend, wie er sich aus einer Tonne befreit oder die Niagarafälle hinuntergeht, gerade weil man weiß, dass keine übernatürlichen Kräfte im Spiel sind.«<sup>8</sup> Diese beiden Pole beleuchten schließlich nicht nur unterschiedliche kompositorische Aspekte und Ansatzpunkte, sondern offenbaren auch ein Interesse an unterschiedlichen Körperbe trachtungen, die kompositorisch verarbeitet werden können. Ein Bühnenkörper kann distanziert von außen betrachtet werden oder beispielsweise durch Manipulation einen radikalen Eingriff ins Innere und damit in Organfunktionen erfahren. Darüber hinaus sind auch auf psychologischer Ebene alle erdenklichen Distanzierungsgrade möglich und kombinierbar, was Robin Hoffmann dazu verleitete, Komponieren grundsätzlich als ein »Ausloten unterschiedlicher Distanzqualitäten«<sup>9</sup> zu bezeichnen. Diese Distanz-

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Vgl. Interview der Verf. mit Robin Hoffmann vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 300.

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Ibid.

<sup>9</sup> Hoffmann, »Ich komm' gleich runter und berühre!«, 241 sowie Interview der Verf. mit Robin Hoffmann vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 299.

qualitäten veranschaulicht Hoffmann anhand prägnanter Beispiele »heißer und kalter Körpersversprechen«:<sup>10</sup> Wärmende Nähe und kühle Ferne sind bezüglich der Beschreibung von Körperzuständen grundsätzlich nicht bloß Metaphern, denn je näher sich Körper kommen, desto höher steigt die (Körper-)Temperatur.<sup>11</sup> Bezogen auf die Kunst zeigt sich jedoch, dass diese zunächst physikalisch bedingten Zuordnungen in ihrer Übertragung keineswegs auch künstlerisch vorliegen müssen:

Interessant scheint mir dabei: Wer von Körperlichkeit spricht, meint immer die distanzverringernde bzw. –überschreitende Bewegung. Wer sie in der Kunst postuliert, verspricht räumliche Präsenz, Gegenwart, direkte Rede und bedient, bewusst oder unbewusst, einen weit verbreiteten Wunsch nach Unverstelltem und dank physischer Selbstversicherung unmittelbar Erlebbarem. Es stellt sich die Frage, warum denn ein Körper, der sich entzieht, kontaktscheu aus der Ferne agiert und im Rätselhaften verweilt, weniger körperlich sei.<sup>12</sup>

Die Begriffe »nah«, »fern«, »heiß« und »kalt« werden aus diesem Grund von Hoffmann für die Bestimmung von Spannungsverhältnissen verwendet, die im musikalisch handelnden Körper wirken. Hier ist außerdem zu beobachten, dass Hoffmann – wie gerade zitiert – mit zentralen Begriffen operiert, die uns in der Darstellung der ästhetischen Positionen zu Anfang dieser Arbeit begegnet sind und die nun aus Künstlerperspektive zur Anwendung kommen, i.e. Präsenz, Gegenwart, Unmittelbarkeit etc. Anhand des Beispiels eines *stagedive* beschreibt Hoffmann einen Extremfall eines »heißen« Körperzustandes, bei dem trotz einer Gefährdung von Gesundheit und Leben der direkte Körperkontakt zum Publikum gewagt wird, um das Konzertereignis unvergesslich zu machen und kritisch-distanzierende Beobachtung zu verhindern: »Auf Händen wird er getragen, bis eine Hundertschaft von Menschen hinfällt, übereinander stürzt und zusammen mit dem Protagonisten eine Masse von Schweiß und Regenwasser durchnässten Leibern bildet.<sup>13</sup> Auf diese Weise erfolgt eine absolute Nivellierung jeglicher Distanz von Bühnenkörper und Publikumskörper, die zu einer Einheit verschmelzen. In der Musik – als einer Kunst, die sich in der Zeit abspielt – hängt Hoffmann zufolge die Empfindung von Nähe mit der absoluten Fokussierung von Gegenwart zusammen, welche Vergangenes und Zukünftiges sowie jegliche Zeitstrukturierung ausblendet und vor der Hoffmann warnen möchte. Die mächtigste Waffe im Angriff auf die Zeit stellt für ihn der Körper dar, der einen Absolutheitsanspruch auf physische Präsenz erhebt.<sup>14</sup> Wenn alles durch den Moment geschluckt wird und es keine Bezüge auf ein Vorher oder Nachher mehr gibt, fehlen Hoffmann zufolge die Elemente, die Assoziationsräume öffnen und damit über den Ist-Zustand hinaus reichen können.<sup>15</sup>

<sup>10</sup> Hoffmann, »Ich komm' gleich runter und berühre!«, 241. Hoffmann verweist in diesem Zusammenhang auf die Unterscheidung zwischen kalten und heißen Gesellschaften bei Lévi-Strauss und Guy Debord.

<sup>11</sup> Vgl. ibid.

<sup>12</sup> Ibid., 237.

<sup>13</sup> Ibid., 236.

<sup>14</sup> Vgl. ibid., 241.

<sup>15</sup> Vgl. ibid., 239.

Aus diesem Grund fordert Hoffmann ein künstlerisches Spiel mit verschiedenen Distanzierungsgrenzen, wobei der Körper das wesentlichste Ausdrucks- und Steuerungsmittel darstellt:

Mittlerweile hat sich meine Perspektive verlagert angesichts einer Gegenwart, die mir unter nichts als sich selbst gelten lassen mag. Immer noch empfinde ich es als relevant, in die physisch präsente Ausformung von Musik hinein zu komponieren, doch liegt inzwischen mein Fokus auf dem Ausloten der unterschiedlichen Distanzqualitäten, auf dem Versuch, die Abstände zum künstlerischen Gegenstand offen zu halten, frei zwischen Nähe und Ferne, heißen und kalten Zuständen zu changieren.<sup>16</sup>

Eine Form extremer gleichzeitig als »kühl« und »heiß« empfundener Nähe in Form einer Reduktion auf die Gegenwart veranschaulicht Hoffmann anhand des zweiminütigen Sprechakts *Ralentissez Les Cadences* von Gil Wolman, welcher fern jeglicher Wortartikulation mit Würgegeräuschen arbeitet, die die Assoziation eines Sich-Übergebens hervorrufen können: »Die Luftröhre wird gequetscht, gezerrt, in die Mangel genommen. Wolman röchelt, würgt, ringt nach Atem und presst diesen erneut mit höchster Kraftanstrengung aus sich heraus.«<sup>17</sup> Wolman – der in den 1950er Jahren der Gruppe der Lettristen angehörte, die in neodadaistischer Tradition eine »von althergebrachten Zwängen entfesselte und sich selbst ins Leben auflösende Kunst«<sup>18</sup> forderten – wird von Hoffmann folgendermaßen beschrieben:

Er [Gil Wolman, Anm. d. Verf.] artikuliert einen erhitzten Körperzustand, geladen voller Energie, atmend im Bewusstsein eines heißblütig zu vollziehenden revolutionären Akts. Gleichzeitig scheint dieser wie eingefroren im Jetzt. [...] Es fehlen die Elemente, die Assoziationsräume öffnen und damit über den Ist-Zustand hinaus reichen könnten. Im Angesicht eines nur auf sich selbst verweisenden und alles andere ausschließenden Atemkörpers schweigt die große Erzählung. Die geschichtliche Dynamik erkaltet vor dem Absolutheitsanspruch physischer Präsenz. Insofern wirken in Gil Wolmans rituell anmutendem Akt des Erbrechens sich scheinbar ausschließende Temperaturgrade, die auf der körperlichen Manifestation gegensätzlicher Zeitvorstellungen fußen: kühle, in sich ruhende Gegenwärtigkeit und der heiße Atem der Geschichte, mit dem der Moment der Darbietung in eine kontinuierliche zeitliche Fortbewegung eingespannt wird.<sup>19</sup>

Als Gegenbeispiel dieser zugespitzten Zusammenführung von kühler Gegenwärtigkeit und aktueller glühender Nähe zur gleichen Zeit nennt Hoffmann seine *Schlundharfe*, bei der der Interpretenkörper aus dem Aufführungsraum in einen zeitlich und räumlich fernen Aufnahmeraum versetzt wird und dem Publikum elektroakustische Musik aus Klängen von 25 chromatisch gestimmten Maultrommeln – ergänzt durch Atem-, Mund- und Rachenlaute – ohne die Präsenz eines sichtbar agierenden Körpers vor-

---

<sup>16</sup> Ibid., 241.

<sup>17</sup> Ibid., 238.

<sup>18</sup> Ibid., 238.

<sup>19</sup> Ibid., 239.

geführt wird.<sup>20</sup> Dieses Werk exemplifiziert, dass Körper und Körperlichkeit als Thema in der neuen Musik nicht zwingend einen anwesenden Körper voraussetzen, sondern auch die Abwesenheit eines Interpretenkörpers ebenso »körperlich wirken und beim Rezipienten Körperliches bewirken kann«.<sup>21</sup> Dies exemplifiziert, dass körperliche Reaktionsprozesse auch bei Lautsprechermusik automatisch von statten gehen und nicht eliminierbar sind, wenngleich die Wahrnehmung eines Live-gespielten Werkes mit sichtbar klangerzeugenden Körpern andere Wahrnehmungskanäle in Gang setzt und andere (körperliche) Schwerpunkte herausbildet als diejenige einer Lautsprecher-Übertragung oder rein akustischer Musik, wie im Fall von *Schlundharfe*.<sup>22</sup>

Die Aufnahmesituation von *Schlundharfe* stellte für den Komponisten-Interpreten Hoffmann eine körperliche Extremerfahrung dar, da er sich über Kopfhörer akustisch inmitten seines eigenen Mundes befand, wobei auch nicht intendierte Körperklänge wie Atmen, Schlucken, Zähneklappern und Nacken-Knacken aufgenommen und übertragen wurden. Auf diese Weise erfolgte im Vergleich zu Wolman eine Umkehrung der Distanzverhältnisse: »So fern von Publikum und Zuhörern in Klängen baddend, so sehr war ich mir selbst am nächsten. Die Arbeit an der Komposition war geprägt durch die Lust, dieses ›heiße‹, durch hohe körperliche Anstrengungen gewonnene und kaum auf der Bühne reproduzierbare Klangmaterial in ›Eiseskälte‹ anzuroden.«<sup>23</sup> In der Komposition wurden insgesamt 1639 Maultrommel-Samples exklusive der Körperklänge verarbeitet. »Der so zerschnittene Körper wurde zu einem übergrößen Frankenstein-Maultrommel-Monster zusammengenäht, bestehend aus höchsten Dichtegraden der Kleinstteile, maschinell belebt, von unmöglichen Geschwindigkeiten und Sample-Stauchungen geprägt. [...] So entstand ein Über-Mund aus zahlreichen Maultrommel-Schnipseln, eine groß dimensionierte Koderschnauze, eine *Schlundharfe*.«<sup>24</sup> Die hier beschriebenen Ausführungen Hoffmanns zeigen, dass insbesondere auch die sich kühl entziehenden, rätselhaften Momente zuweilen den Hitzespeicher generieren, der Kunst auch ist.<sup>25</sup> Insgesamt lassen sich in Hoffmanns Überlegungen zentrale Verkörperungsstrategien erkennen, die die Neue Musik seit den 1950er Jahren auf vielfältige Weise entwickelt hat und an deren Resultaten man Hoffmanns Idee eines Auslotens unterschiedlicher Distanzqualitäten ablesen kann. Diese betreffen insbesondere auch Distanzbewegungen zwischen Kunst und Nicht-Kunst, welche Schwellen oder Grenzen aufzeigen oder infrage stellen, Übergänge auf verschiedenen Ebenen öffnen und – wie beispielsweise im Fall von *Schlundharfe* – institutionelle Rahmungen und vielseitige Körperbetrachtungen in den Fokus künstlerischer Auseinandersetzung stellen.

<sup>20</sup> Vgl. ibid., 242.

<sup>21</sup> Julia Gerlach, »Einleitung: Zur Körperlichkeit in der neuen Musik«, in: *reflexzonen/migration, sonische Attacken*, hg. v. Christa Brüstle und Matthias Rebstock (= Jahrbuch der berliner gesellschaft für neue musik 2003/2004) (Saarbrücken: Pfau, 2006), 12–14, hier 12.

<sup>22</sup> Siehe weiterführend auch Michael Harenberg und Daniel Weissberg (Hgg.), *Klang (ohne) Körper, Spuren und Potentiale des Körpers in der elektronischen Musik* (Bielefeld: transcript, 2010).

<sup>23</sup> Hoffmann, »Ich komm gleich runter und berühre!«, 242.

<sup>24</sup> Ibid., 243.

<sup>25</sup> Vgl. ibid., 245.