

5. Der Herzschlag als Dirigent

Heinz Holligers *Cardiophonie* für Oboe und drei Magnetophone (1971) und Cathy van Ecks *Double Beat – a performance for plastic bags, breath, two heart beats and electronics* (2013)

In *Cardiophonie* für Oboe und drei Magnetophone (1971) wird das Publikum Zeuge eines psychischen und physischen Sterbens, welches von einer realen Präsentation in eine Als-ob-Darstellung übergeht. Die Aufführung beginnt in völliger Dunkelheit, die sich zusammen mit dem akustischen Einblenden der über Magnetophone abgenommenen Herztöne des Interpreten langsam auch optisch lichtet und zunächst die Hände, das Instrument und den Kopf des Spielers inmitten der Dunkelheit illuminiert.³⁹⁷ Der Herzschlag fungiert sodann als eine Art lebendes Metronom für das Instrumentalspiel. Holliger beschreibt den daraus resultierenden Prozess als »ein Feedback zwischen den Herzschlägen und dem Spiel des Instrumentalisten, da ihre Wechselwirkung eine Art geschlossenen Stromkreis zwischen Technik und Spiel hervorruft. Das ist ein doppeltes Feedback.«³⁹⁸ Mit zunehmend schnelleren und physisch anstrengenderen Anforderungen an den Instrumentalisten wird erreicht, dass auch sein Herzschlag schneller wird, wodurch »das Prinzip eines destruktiv wirkenden Kreislaufs«³⁹⁹ zwischen Pulsfrequenz und Instrumentalspiel den agierenden Bläser scheinbar zum Zusammenbruch treibt und dem Werk die »Inszenierung physischen Endens«⁴⁰⁰ einschreibt: »In *Cardiophonie*, wie in allen Stücken aus dieser Zeit, verspürte ich die Notwendigkeit, bis an die äußerste Grenze der Möglichkeiten zu gehen, das musikalische Material auszuschöpfen und den Ausdruck bis zur vollständigen Zerstörung zu forcieren.«⁴⁰¹ Der hier forcierte Kollaps wird jedoch vom Interpreten nur beinahe erlitten, da er an dem Punkt seiner körperlichen Grenzen – mit extrem geräuschhaft grellem und virtuosem Klangbild auch unter Einbezug der Stimme – kurz vor einem wirklichen Kollaps in eine gestisch-szenische Darstellung übergeht: Nach einem »Stöhnen/Husten/Lallen/Stottern/Schluchzen«⁴⁰² stürzt der Interpret gegen Ende zu Boden, während er krampfartig atmet und stöhnt. Die Regieanweisungen in der Partitur verlangen daraufhin ein krampfartiges Sprechen »mit zusammengepresster Kehle«⁴⁰³. Nach einem Schrei werden die folgenden Aktionen des Musikers – »rafft sich auf/rennt kurze Strecke/(duckt sich)/stürzt zu Boden/richtet sich krampfartig auf/(stürzt) (geht in Deckung) (richtet sich auf) (duckt sich) (richtet sich auf) (stürzt) (flüchtet von der Bühne)«⁴⁰⁴ – von einem Scheinwerferkegel illuminiert, welcher nach der Flucht von der Bühne auf den Ausgang gerichtet

397 Vgl. Anmerkung in der Partitur zu Heinz Holliger, *Cardiophonie*, für Oboe und drei Magnetophone (1971) (Mainz: Ars Viva Verlag, 1995), 1.

398 Holliger im Gespräch mit Albèra, »Ein Gespräch mit Heinz Holliger«, 33.

399 Michael Kunkel, »... Werk? ... Aktion ... Zu Heinz Holligers ›Cardiophonie‹ für einen Bläser und drei Magnetophone (1971)« in: *Dissonanz* 75 (Juni 2002), 20-28, hier 23.

400 Ibid., 20.

401 Holliger im Gespräch mit Albèra, »Ein Gespräch mit Heinz Holliger«, 33.

402 Heinz Holliger, *Cardiophonie*, für Oboe und drei Magnetophone (1971) (Mainz: Ars Viva Verlag, 1995), 13.

403 Ibid.

404 Ibid.

bleibt, während die Herzschläge künstlich in kürzester Zeit auf 132 Schläge pro Minute akzelleriert werden und schließlich abbrechen.⁴⁰⁵

Die Bühne liegt nun im Dunkeln, das Todeserlebnis lastet im Raum. Schließlich wird das In-die-Enge-Treiben des Protagonisten vom Hörer, der hier auch teilnehmender Zuschauer ist, mit fast derselben Intensität nachempfunden. Die Körperlichkeit des Instrumentalspiels wird so auf eine Weise greifbar, die dem Hörer ein selbständiges Steuern seiner Anteilnahme fast verunmöglicht, eine Tatsache, die *Cadiophonie* auch auf der Ebene der Rezeption zu einem Extremstück werden lässt.⁴⁰⁶

Und dennoch kommt der Musiker nach diesem Todeserlebnis unversehrt auf die Bühne zum Applaus und lässt die gerade geschehene Katastrophe wie im traditionellen Theater in einer distanzierten Scheinwelt hinter sich.

Unabhängig davon, wie der Wechsel von einer real durchlittenen körperlichen Grenzsituation in eine als-ob-Darstellung des daraus scheinbar unmittelbar resultierenden Todes letztlich von jedem Einzelnen wahrgenommen wird (und dabei als Bruch, Schwellenüberschreitung oder auch als energetische Einheit und logisch-fließende Konsequenz angesehen wird), scheinen individuelle Unterschiede in der Wahrnehmungsausrichtung hinsichtlich dieses Übergangs keinen nennenswerten Einfluss auf die enorme Intensität der Erfahrung zu haben: Das Todesthema und die Präsentation extremer körperlicher Zustände auf der Bühne führen dem Komponisten zufolge trotz der Als-ob-Darstellung am Ende häufig zu panischen Reaktionen.⁴⁰⁷ Dies liegt auch darin begründet, dass diese darstellerische Episode aufgrund der vorangegangenen Etablierung einer Wahrnehmungseinstellung auf nicht dargestellte und real durchlebte Grenzsituationen kaum noch im Stande ist darstellerische Distanz aufzubauen. Darüber hinaus hat die akustische Wahrnehmung des Pulses von einem realen Herzen in Echtzeit grundsätzlich für viele Menschen eine beängstigende Wirkung, wie der Komponist selbst beobachten konnte: »[E]s entsteht fast Atemnot. [...] Ich glaube, unsere Zivilisation schließt den Körper oder die Psyche und auch den Tod möglichst aus, und plötzlich ist man durch die Musik konfrontiert mit etwas ganz Direktem. Das ist es, was wahrscheinlich so stark wirkt. Viele sagen, sie wären total fasziniert davon, auch wenn sie sonst gar keinen Zugang zu Neuer Musik haben.«⁴⁰⁸ Ein rasender Herzschlag wird – wie auch eine erhöhte Atemfrequenz – auch im Bereich der Kognitionswissenschaften nicht als eine bloß biologische Tatsache angesehen,

sondern als etwas, das meine Erfahrung bestimmt. Der rasende Herzschlag, der steigende Adrenalin Spiegel, die erhöhte Atemfrequenz, die schnelle Bewegung meiner Beine – all das sind keine neutralen, objektiven Tatsachen, die zu einer Beschreibung des Körpers gehören, sondern Prozesse, die mein Leib durchlebt; Prozesse, die unsere

405 Vgl. *ibid.*, 14f.

406 Ericson, *Heinz Holliger*, 291.

407 Vgl. Interview der Verf. mit Heinz Holliger vom 16. Dezember 2017 in Basel, siehe Anhang, S. 323.

408 *Ibid.*

Wahrnehmung und unser Denken im Moment ihrer Erfahrung entscheidend bestimmen.⁴⁰⁹

Vor diesem Hintergrund erklärt sich die starke körperlich-psychische Wirkung dieses Werkes, die sich gleichermaßen für den Interpreten als auch das Publikum ereignet. Auf diese Weise stellt das Durchleiden von Extremsituationen in der Musik solche Ansichten in Frage, die, wie beispielsweise von Hans Heinz Holz propagiert, die Realität der Musik auf die akustische Gegebenheit der Töne und ihrer Verhältnisse sowie etwaige mitgemeinte gegenständliche Bedeutungen und Assoziationen auf einer deutlich abgehobenen zweiten Ebene reduziert und somit eine wesentliche Realitätsdimension von Musik im Allgemeinen außer Acht lässt, welche der Musikaufführung aufgrund ihrer Körperlichkeit zukommt und sich in Werken wie beispielsweise *Cardiophonie* in zugespitzter Form aufzeigt.⁴¹⁰

Für Vinko Globokar offenbart sich in *Cardiophonie* ein kompositorischer Aspekt, der für Holligers Musik mit Ausnahme einiger Werke, zu denen auch »(t)air(e)« zählt, weniger zentral ist, i.e. der des Risikos: »Abgesehen von Werken wie *Kreis* und *Cardiophonie* kennt man bei Holliger das Klangergebnis mit einer gewissen Sicherheit schon beim Lesen der Partitur. Bei Holliger ist alles sehr kontrolliert [...]. Er glaubt an kristallene Klarheit, ich nicht mehr.«⁴¹¹ Das hier auftretende Risiko hat jedoch nicht nur Konsequenzen für das Klangresultat, welches unvorhersagbar und unkontrollierbar allein dem Diktat des Herzschlags und damit einhergehend der körperlichen Disposition im Moment und im Prozess der Aufführung unterliegt, sondern es birgt auch reale Gefahren für die Gesundheit des Protagonisten, da hier ähnlich zu »(t)air(e)« körperliche Lebensfunktionen beeinflusst und ins Unerträgliche manipuliert werden. Dies führte wie bereits gesagt schließlich dazu, dass Holliger seine ursprünglich beabsichtigte Widmung verwarf und das Stück größtenteils selbst aufführte, da er es weder seinem Freund Aurèle Nicolet noch anderen Interpreten zumuten wollte.⁴¹² »[G]ewöhnlich schreibe ich für bestimmte Personen, und ich setze meine Freunde in Musik, als ginge es dabei um Porträts. Manchmal fange ich Stücke mit einem schlechten Gewissen an, weil ich denke, dass man so etwas unmöglich von einem Freund verlangen kann: Das war bei *Cardiophonie* der Fall. Ich scheute mich davor, wehzutun.«⁴¹³

Jenseits dieser persönlichen Bezüge erschien *Cardiophonie* als ein aus einer für den Komponisten notwendigen gesellschaftskritischen Motivation heraus entstandenes Werk: »*Cardiophonie* war auch der Ausdruck von Spannungen, die nicht nur rein

409 Shaun Gallagher, »Kognitionswissenschaften, Leiblichkeit und Embodiment«, in: Leiblichkeit, Geschichte und Aktualität eines Begriffs, hg. v. Emmanuel Alloa et al. (= UTB-Handbuch 3633) (Tübingen: Mohr Siebeck, 2012), 320-333, hier 322.

410 Vgl. Holz, »Realität«, 197-227.

411 Globokar im Gespräch mit Philippe Albèra, »Ein Gespräch mit Vinko Globokar«, in: Heinz Holliger, Komponist – Oboist – Dirigent, hg. v. Annette Landau (Gümlingen: Zytglogge, 1996), 196-199, hier 196.

412 Vgl. Interview der Verf. mit Heinz Holliger vom 16. Dezember 2017 in Basel, siehe Anhang, S. 324.

413 Holliger im Gespräch mit Albèra, »Ein Gespräch mit Heinz Holliger«, 52.

persönlich waren.«⁴¹⁴ Holliger verweist auf Nachfrage insbesondere auf die seiner Meinung nach fatale »Religion des Wachstums«:⁴¹⁵

Das führt in den Tod, zum Ende der Welt, zum Ende der Ressourcen. Der einzige Maßstab, ob die Menschheit Erfolg hat, ist Wachstum. Und das ist das Tödlichste, was es gibt in den Zivilisationen. Das ist ein *circulus vitiosus* in immer mehr Schichten bis zum Kollaps. Die ganze Geschichte der Menschheit ist so: Dieses Akkumulieren von Energie, von Kapital. Die Bomben, die Waffen, die immer stärker werden. Den *Zauberlehrling* kann man zitieren: »Hat der alte Hexenmeister Sich doch einmal wegbegeben! Und nun sollen seine Geister Auch nach meinem Willen leben.« Dieses »nach eigenem Willen«, dieses Aufbauen, das ist wie ein technischer Vorgang, ganz unerbittlich. Aber gleichzeitig kommt das Nichtvorhersehbare, die Ermüdung, die unregelmäßigen Herzschläge. Am Schluss auch das Überwältigt-Werden von dem, was man selber provoziert hat. Das könnte Oppenheimer sein mit der Atombombe. Es kann vieles sein, ich schreibe nie politische Musik, aber es ist schon ein bisschen ein gesellschaftliches Phänomen. In der Musik kann man nur versuchen ehrlich auszudrücken, was man für sich empfindet. Ich schreibe nicht Musik für die Gesellschaft, das ist mir völlig fremd. Aber ich bin froh, wenn ich irgendetwas herüberbringen kann.⁴¹⁶

Holliger selbst verortet das Werk *Cardiophonie* als Wendepunkt und »gran finale« von »lauten, sehr nach außen gewendeten Stücke[n], die einfach so um sich schlagen«⁴¹⁷, wobei solche gewaltsam attackierenden Ansätze, wie im Fall der »viel zu direkten, viel zu eindimensionalen *Cardiophonie*«,⁴¹⁸ im Folgenden immer weiter ausdifferenziert wurden bis hin zur Psychomusik des Spätwerks.⁴¹⁹ *Cardiophonie* stellt darüber hinaus eine frühe Form einer Hybridisierung biologischer und technischer Systeme in Form eines Konflikts zwischen Mensch und Maschine dar, welche laut Stefan Drees als Verlust der Kontrolle über den Leib wahrgenommen werden kann: »Die Kopplung von Mensch und Maschine und damit die Verwendung des Körpers als Schnittstelle für eine mediale Erweiterung verläuft hier tödlich, so dass der Zuschauer zum Zeugen einer musikalisch-theatralischen Darstellung von Kontrollverlust und psychischen wie physischen Sterbens wird.«⁴²⁰

Im Unterschied zu dem konfliktbehafteten Hybridisierungsprozess in *Cardiophonie*, der sich im Kollaps des Körpers artikuliert, zeigt Cathy van Ecks mit Biofeedback befasster Performance *Double Beat* (2013) eine vorwiegend positiv gefasste Ausprägung der Schnittstelle zwischen Mensch und elektronischem Apparat.⁴²¹ Ähnlich zu *Cardiophonie*

414 Ibid., 57.

415 Interview der Verf. mit Heinz Holliger vom 16. Dezember 2017 in Basel, siehe Anhang, S. 330.

416 Ibid.

417 Holliger, zitiert nach Peter Niklas Wilson und Michael Kunkel, »Heinz Holliger«, in: *Komponisten der Gegenwart*, hg. v. Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer (München: edition text & kritik, 1992), 6.

418 Holliger, zitiert nach ibid.

419 Vgl. Holliger im Gespräch mit Rüdiger, »Der Körper ist nicht mein Thema«, 149.

420 Drees, *Körper – Medien – Musik*, 72.

421 Zu »biofeedback music«, »biomusic« und »interfaces«, siehe Drees, *Körper – Medien – Musik*, 75–83; sowie Martina Leeker, »Digitale Operativität und Performance, Geschichte der Mensch-Computer-

nie bilden elektronisch abgenommene und in Echtzeit über Lautsprecher übertragene Herztöne die Grundlage der Performance, die auch hier Entscheidungen über die Aktionen und Klangprozesse beeinflussen und anders herum auch von diesen beeinflusst werden. *Double Beat* stellt zwei Herztöne – die der schwangeren Performerin und diejenigen ihres ungeborenen Kindes – in den Mittelpunkt der künstlerischen Auseinandersetzung. Beide Herztöne werden von sogenannten »Fetal Doppler«-Ultraschallgeräten abgenommen, welche auch zur Vorsorge in gynäkologischen Praxen verwendet werden und einen sehr unreinen und geräuschhaften Klang produzieren, der für viele Menschen sofort mit Arztbesuchen während der Schwangerschaft in Verbindung gebracht wird. Cathy van Eck führt hierzu selbst aus:

Während der Arbeit daran dachte ich: ›Oh, meine Güte, ich muss diesen Herzschlag besser herausfiltern!‹ Denn ich hatte eine gewisse Vorstellung von einem Klang, den man wahrscheinlich eher noch durch ein Stethoskop wahrnehmen kann. Das ist eher die Idee von einem ›schönen‹ Herzschlag. Und durch das Gerät kommt ganz viel Rauschen dazu. Dann habe ich erst einmal versucht es zu filtern, es klarer zu bekommen. Und dann dachte ich: ›Nein, das ist jetzt einfach der Klang! So ist es.‹ Und das funktioniert dann eigentlich am besten. Dieser Rhythmus, der vom Leben gegeben wird, ist etwas, das wir die ganze Zeit mit uns mittragen.⁴²²

Während der Bewegung dieser Herztongeräusche über 33 im Raum verteilte Lautsprecher sowie deren live-elektronische Verarbeitung hat die Performerin die Aufgabe, schwarze Plastiktüten aufzupusten, diese mit einem Gummi zu verschließen und vor sich auf den Boden zu legen. Im Rahmen der Atemgeräuschproduktion dienen die Tüten zunächst als klangliches Hilfsmittel, da sie das Atemgeräusch überhaupt hörbar machen.⁴²³ Des Weiteren machen sie als Umhüllung des Atems auch das Luftvolumen sichtbar, das in sie hineingepustet wird. Die Farbe und Größe der aufgepusteten und zugeschnürten Tüten legen zudem Assoziationen zu dem schwarz gekleideten Bauch nahe: »Man hat jedes Mal einen Bauch voll Luft, den man zumacht und hinlegt.«⁴²⁴ Das Geräusch des Pustens wird von einem Mikrophon aufgenommen, wobei dessen Amplitude wiederum Auswirkungen auf den Klang der Herzschläge hat: »The amplitude of the microphone signal is used to control the volume of the heart beats: the more bags that have been inflated, the longer and louder the heart beats sound.«⁴²⁵

Schnittstelle im Moment ihrer Hinterfragung, noch bevor sie anfang«, in: Paragrana 14 (2005/2), 25–51. Siehe weiterführend auch David Rosenboom (Hg.), *Biofeedback and the Arts, Results of Early Experiments* (Vancouver: Aesthetic Research Centre of Canada, 2. Aufl. 1976) und Jin Hyun Kim, »»Embodiment« musikalischer Praxis und Medialität des Musikinstrumentes unter besonderer Berücksichtigung digitaler interaktiver Musikperformances«, in: *Klang (ohne) Körper, Spuren und Potentiale des Körpers in der elektronischen Musik*, hg. v. Michael Harenberg und Daniel Weissberg (Bielefeld: transcript, 2010), 105–117, hier 107.

422 Interview der Verf. mit Cathy van Eck am 12. November 2018 per Skype, siehe Anhang, S. 339.

423 Vgl. *ibid.*, S. 339f. sowie die Aufführungsanweisungen zu *Double Beat*, 8.

424 Interview der Verf. mit Cathy van Eck am 12. November 2018 per Skype, siehe Anhang, S. 340.

425 Werkbeschreibung zu *Double Beat*, verfügbar auf <http://www.cathyvaneck.net/ownworks/299/>, letzter Zugriff: 1.9.2019.

Der Ablauf der Performance ist nach einem schlichten Muster organisiert: Es beginnt mit dem Geräusch des Pustens. Langsam wird zunächst nur während des Pustens ein Herzschlag eingeblendet und wieder ausgeblendet. Nach diesem Modell wird schließlich auch der zweite Herzschlag eingeblendet und wieder ausgeblendet, welcher sich im weiteren Verlauf mit dem ersten abwechselt oder ergänzt. Beide Herzschläge bewegen sich schließlich über die Lautsprecher im Raum, ohne dass sie nach jedem Pusten wieder ausgeblendet werden. Gegen Ende des Stückes werden die Herztöne durch eine Akkordfolge aus Henry Purcells »Cold Song« aus der Oper *King Arthur* (1691) gefiltert, wobei diese Akkorde an einer Lautsprecherquelle verbleibend den Herzpuls ablösen.⁴²⁶ Die Tatsache, dass der Herzschlag zu Beginn der Performance nur während des Pustens hörbar ist – als ob dem Herzschlag damit Leben eingepustet würde –, legte der Komponistin zufolge die logische Konsequenz nahe, diesen auch musikalisch lebendig bzw. zum Herzschlag einer Musik werden zu lassen:

Ich wollte, dass der Herzschlag dadurch, dass man diesem Leben einpustet, auch musikalisch lebendig wird und zum Herzschlag der Musik wird und war daher auf der Suche nach einer Herzschlagmusik. Das gibt es natürlich nicht und ich habe überlegt, was für mich eine Herzschlagmusik ist. Es sollte etwas Altes sein, wo es kein echter Herzschlag, sondern eher ein metaphorischer Herzschlag wäre und dann dachte ich an Purcells *The Cold Song*. Das hat schon etwas Herzschlagmäßiges für mich. Es geht um den Winter und um den Tod und ich dachte, wenn es in meinem Stück so stark um das Leben geht und um das noch nicht geborene Leben, dann muss ich auch den Tod mitreinbringen. Und dieser Purcell-Song eignet sich sehr gut dafür. Die Purcell-Akkorde werden als Tonhöhen-Filter eingesetzt und ich glaube nicht, dass jemals jemand sie erkannt hat. Das muss auch gar nicht sein. Das darf in die Programm-Notizen und man darf das wissen; und wenn man es weiß, wird man es auch erkennen. Viel wichtiger ist mir jedoch, dass man Akkorde hört und merkt, dass das kein Herzschlag mehr ist. Jedes Mal, wenn man dann pustet, kommt es zum Geräusch und dann kommt der Herzschlag wieder zurück.⁴²⁷

Trotz des Einbezugs der Todesthematik über das Purcell-Zitat stellt das Stück insgesamt im Unterschied zu *Cardiophonie* lebensbejahende Aspekte in den Vordergrund, welche jedoch ihre Kehrseite nicht ausschließen möchten. Dies lässt sich auch an einer für die Performerin überraschenden Reaktion aus dem Publikum ablesen, welche insbesondere auf das besondere Erinnerungspotential der über Ultraschall abgenommenen Herzschlagtöne des ungeborenen Lebens zurückzuführen ist:

Eine Person ist zu mir gekommen und hat gesagt, dass es ein total emotionales Stück für ihn war, weil sie ein Problem während der Schwangerschaft hatten und er hat gesagt, dass dieser Klang für immer für ihn mit der Angst ums Kind verbunden sein wird, obwohl letztendlich alles gut gegangen ist. Das hatte ich gar nicht bedacht, dass jemand vielleicht durch das Stück an etwas ganz hochemotional Schlechtes erinnert

426 Vgl. Cathy van Eck, *Double Beat*, a performance for plastic bags, breath, two heart beats and electronics (2013) [unveröffentlichtes Aufführungsmaterial], 9.

427 Interview der Verf. mit Cathy van Eck am 12. November 2018 per Skype, siehe Anhang, S. 339f.

wird. Aber andererseits geht es auch darum in dem Stück. Es sind einfach Klänge, die mit sehr starken Erinnerungen verbunden sind.⁴²⁸

Double Beat wurde ursprünglich von einem Zeitungsartikel über Kaija Saariaho inspiriert, in dem vor dem Hintergrund weiblichen Komponierens die Erfahrung von zwei Herzrhythmen während der Schwangerschaft angesprochen wird:

Keine Komponistin, die gern Auskunft gäbe über weibliches Komponieren. Auch Kaija Saariaho kann das Thema nicht leiden. Aber gegen Ende des Gesprächs, als der Recorder schon ausgeschaltet ist, fängt sie ungefragt damit an. Senkt die Stimme, als gebe es ein Geheimnis mitzuteilen, und erzählt vom Rhythmus der beiden Herzen – dem langsamen, konstant-dunklen Herzschlag der Mutter und dem schnellen, hellen Puls des Kindes, der langsamer wird, während das Kind wächst, bis es bei der Geburt fast mit der Mutter gleichgezogen hat – um sich dann selbst beinahe heftig zu unterbrechen: ›Ich mag nicht darüber reden. Man versteht das nur falsch. Ich wünschte mir, dass meine Musik als meine Musik gehört wird und nicht, weil sie von einer Frau geschrieben wurde.‹⁴²⁹

Die zur Entstehungszeit von *Double Beat* schwangere Performerin Cathy van Eck hat im Zusammenhang vorausgehender Performances Feedback aus dem Publikum erhalten, wonach ihr Bauch in den Performances richtiggehend mitmache.⁴³⁰ Mit der oben zitierten Textpassage Saariahos im Hinterkopf hat sie sich daraufhin entschlossen, dies zum Thema einer eigenen Performance zu machen und dabei die Herzschläge zu verwenden, deren Klang ihr aus medizinischen Untersuchungen in dieser Zeit sehr geläufig war.⁴³¹ Holligers *Cardiophonie*, welches sie zum damaligen Zeitpunkt noch nicht kannte, bot allerdings keine Inspirationsquelle für *Double Beat*.⁴³²

Eine besondere Herausforderung der Aufführung von *Double Beat* stellen unvorhersagbare Aspekte im Zusammenhang mit dem Kind dar, welche die Performerin auch zu Reflexionen über das Verhältnis zwischen Mutter und Kind anregte:

[M]an [hat] keine Kontrolle über das Baby, das sich vielleicht dreht. Normalerweise macht ein Baby doch alles richtig, weil es nach seinen Bedürfnissen handelt. Aber hier habe ich gemerkt, dass ich doch dachte: »Nein, bitte bleib doch liegen, du liegst doch gerade richtig! – Nicht zu viel bewegen jetzt!« Das ist natürlich Unsinn, denn vor allem im Bauch gibt es ja ganz und gar nichts, was es besser oder schlechter machen kann.⁴³³

Das Risiko, den Herzschlag des Kindes durch Kindsbewegungen während der Aufführung akustisch zu verlieren, ist jedoch miteinkalkuliert. Somit gibt es Möglichkeiten,

428 Ibid., S. 341.

429 Eleonore Büning, »Komponistenporträt Kaija Saariaho, Zerlegte Farbenklänge und komponierte Schattenideen,« in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* (26.03.2006), B2, verfügbar auf <http://www.genios.de/presse-archiv/artikel/FAS/20060326/auftakt-2006-komponistenportraet-ka/SoE20060326612405.html>, letzter Zugriff: 1.9.2019.

430 Vgl. Interview der Verf. mit Cathy van Eck am 12. November 2018 per Skype, siehe Anhang, S. 339.

431 Vgl. *ibid.*, S. 338f.

432 Vgl. *ibid.*, S. 339.

433 Ibid.

auch während der Performance diesen durch eine Positionsveränderung des Gerätes neu zu suchen, was zudem auch nicht unwillkommene Geräusche produziert: »Das gehört für mich zum Stück dazu, dass man nicht weiß, was passiert. Wenn das Baby sich entscheidet sich die ganze Performance, also acht Minuten lang, zu drehen, dann soll es das machen – und wenn es sich entscheidet, sich nicht zu bewegen, dann klingt es ja anders. Das ist ein Teil des Stückes und das soll man auch hören.«⁴³⁴ Gerade aufgrund des Spannungsfeldes zwischen Unterwerfung unter das Diktat des Herzschlags, das einen hohen Grad an Risiko und Unvorhersagbarkeit impliziert, und interpretatorischer Freiheit im Rahmen der spontanen Reaktionen auf die vom Körper ausgehenden Prozesse erzeugten die seitens der Komponistin vorgenommenen drei Aufführungen für van Eck besonders intensive Erfahrungen, die sich in Form ganz genauer Erinnerungen ins Gedächtnis der Künstlerin eingeschrieben haben.⁴³⁵

Cathy van Eck empfindet ein Festhalten an einer Trennung zwischen Kunst und alltäglicher Lebenswelt als für ihre Arbeit notwendig:

Ich brauche die Nichtmusik in der Arbeit selbst. Wo Cage vielleicht sagen würde: »Das ist auch Musik!«, sage ich: »Nein, das ist keine Musik!« Und jetzt nehme ich Purcell – und das ist ganz deutlich Musik – und jetzt versuche ich das miteinander zu verknüpfen. [...] Dieses hin und her zwischen Musik und Alltagsklang interessiert mich sehr, dass man dazwischen Transitionen machen und damit auch komponieren kann. Man kann natürlich gar nicht definieren, wo die Musik anfängt und wo sie aufhört. Cage hat vollkommen recht, wenn er sagt: »Das ist mein Rahmen, der so gestaltet ist, dass wir darin etwas als Musik wahrnehmen können.« Damit bin ich vollkommen einverstanden. Er benutzt den Rahmen und mich interessiert der Übergang, an dem man eine Klanggeste eines vorbeifahrenden Autos als Musik wahrnimmt – oder wie man die Klanggeste, die ein Herz hat, so musikalisieren kann, dass wir sie als Musik hören usw.⁴³⁶

Diese Aussage zeigt, dass laut van Eck – ganz ähnlich zu Annesley Black – Distanzauslotungen und Übergänge nur gelingen können, sofern die Bereiche der Kunst und der Nicht-Kunst zuvor klar markiert worden sind,⁴³⁷ was wiederum jedoch keine eindeutige Grenzziehung voraussetzt. Eine Markierung wird dabei nicht als Linie bzw. Grenze verstanden, sondern vielmehr als lebendig fluktuierende Schwelle bzw. als »performativer Zwischenraum, der ein Erlebnis von Transgression als Grenzerfahrung ermöglicht.«⁴³⁸ Im Gegensatz zu Schnebel und Cage interessiert sich van Eck nicht für eine Einverleibung der alltäglichen Lebenswelt durch die Kunst, sondern für die Herstellung und Öffnung von Übergängen zwischen diesen in unserer Kultur traditionell getrennt betrachteten Bereichen. Die Kontextverschiebung bei van Ecks *Double Beat* und Holligers *Cardiophonie* beinhaltet im Unterschied zu Schnebel oder Black nicht eine besondere körperliche Aktivität aus dem Bereich der alltäglichen Lebenswelt, sondern vielmehr einen lebensnotwendigen, unbewussten und unkontrollierbaren vitalen Prozess, der über

434 Ibid.

435 Vgl. *ibid.*

436 Ibid.

437 Vgl. Black, »daneben«, 66.

438 Köpping und Rao, »Zwischenräume«, 248.

elektronische Verstärkung eine Klanglichkeit erhält, die musikalisch im Konzertrahmen verarbeitet wird. Im Vergleich zum zentralen Thema des Atems in »(t)air(e)«, der seit jeher die Grundlage für jegliche musikalische Gestaltungsvorgänge bildet, impliziert der Herzschlag eine im Vergleich zum Atem höhere Distanz zum Bereich der Musik. Aufgrund seines rhythmischen Charakters ist es jedoch naheliegend, diesen musikalisch zu nutzen und gemeinsam mit dem »Puls der Musik« künstlerisch zu verarbeiten. Der Leibkörper tritt hier in einer besonderen Form der »Selbstverdopplung« bzw. »Selbstdifferenzierung« hervor, da der spürende Leib mit dem über elektronische Mittel verstärkten Puls des materiellen Körpers konfrontiert wird, wobei der Aufführende den eigenen Puls gleichzeitig spürt und dieser zudem in Form eines Biofeedbacks von außen auf ihn zurückgeworfen wird. Der Körper wird hier auf besondere und nichtalltägliche Weise seiner selbst gewahr,⁴³⁹ wobei insbesondere der Klang des eigenen elektronisch verstärkten Herzschlags als fremdes und nichtalltägliches Element körperlicher Eigenwahrnehmung in Erscheinung tritt.

6. »kunst ist eine schlimme sache«⁴⁴⁰ **Körperliche Grenzerfahrungen und Behinderungen in *Seiltanz* (1982) und anderen Werken von Hans-Joachim Hespos**

die menschen können heute nicht mehr hören. sie hören auch nicht mehr zu. sie nehmen kaum noch wahr, leben isoliert aneinander vorbei, kriegen nichts mit. jeder ist offenbar am liebsten allein mit sich selbst. das draußen transportieren wir hauptsächlich über das hören nach innen. dieser prozess wird heute kaum mehr nachvollzogen. entweder wird mitgeschunkelt, mitgezappelt oder man knallt sich voll, innen mit drogen, außen mit blösender musik. das hat mit hören nichts zu tun, das sind nur bewusstlos zuckungen, dumpfe gewohnheiten, gymnastische körperreflexe der sinnlosen art.⁴⁴¹

Im Rahmen seines besonderen Verständnisses des Hörens fordert Hans-Joachim Hespos die Musiker und das Publikum heraus, eine uneingeschränkte Bereitschaft mitzubringen, das im Notentext Notierte und auf der Bühne Aufgeführte »mitschöpferisch zu reflektieren.«⁴⁴² Damit richtet sich Hespos gezielt gegen einen vorwiegend konsumorientierten und unreflektierten Umgang mit Musik und greift den Topos des Hörens in zahlreichen Gesprächen, Werkkommentaren und Vorträgen im Dienst einer kulturkritischen Aussage auf, die teilweise sogar in eine Art »Kulturpessimismus« zu münden

439 Vgl. Rüdiger, »Die Geburt der Musik aus dem Geiste des Körpers«, 275.

440 Interview der Verf. mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkesee, siehe Anhang, S. 335. Hier und im Folgenden ist die Kleinschreibung in Hespos-Zitaten vom Komponisten ausdrücklich erwünscht.

441 Hespos im Gespräch mit Reiser, *Höre Hespos!*, 13.

442 Hans-Joachim Hespos, »[musikstudio – junge komponisten stellen sich vor]«(1971), in: ders., *rede-zeichen., Texte zur Musik 1969-1999*, hg. v. Randolph Eichert und Stefan Fricke (Saarbrücken: Pfau, 2000), 57-61; vgl. Hespos, »pfade des risikos«, 71.