

nie auch Ausdruck gesellschaftlicher Spannungen war, die nicht nur rein persönlicher Art waren.²² Auf was genau spielt das an?

H.H.: Zum Beispiel darauf, dass wir eine Religion des Wachstums haben. 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.

Mir ist der Bezug zu den für mich wichtigen Komponisten Schubert, Schumann, Berg, Debussy von zentraler Bedeutung. Von denen habe ich Avantgarde gelernt – nicht von den Avantgardisten. Dort finde ich eigentlich meine Inspiration, nicht in der Neuen Musik. Die Zeit vor dem ersten Weltkrieg, das war ein Brennpunkt von aller Geistigkeit zusammen, Physik, Mathematik, Religion, Malerei, einfach alles.

6. Interview mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkesee²³

K. S.-W.: Mich interessieren Aspekte von Körperlichkeit, die sich um das Verhältnis zwischen Kunst und Nicht-Kunst bzw. alltäglicher Lebenswelt drehen und die Frage aufwerfen, ob eine Grenze, eine Schwelle, ein Zwischenbereich oder vielmehr ein fließender Übergang zwischen Kunst und Nicht-Kunst besteht.

H.-J. H.: ich betrachte das nicht als etwas trennendes, sondern als eine ergänzung, als etwas, das da noch hinzukommt. denn sobald ich den körper miteinbeziehe, ihn mit zum musikalischen träger teil mache – und das ist das ganz entscheidende: es muß musik daraus werden, kein körpertheater, kein gymnastisches aperçus –, dann kommt zusätzliche energie hinein. es entsteht direkt etwas, das jeder hörkörper unmittelbar versteht und aufstauen lässt, wenn ich beispielsweise eine sängerin rülpfen, also »maul-

22 »Cardiophonie war auch der Ausdruck von [gesellschaftlichen] Spannungen, die nicht nur rein persönlich waren.« Holliger im Gespräch mit Albèra, »Ein Gespräch mit Heinz Holliger«, 57.

23 Die Transkription wurde von Hans-Joachim Hespos sprachlich und inhaltlich überarbeitet und in dieser Form autorisiert und zur Veröffentlichung freigegeben.

furzen« lasse. das macht sofort wach, weil das nicht erwartet wird. es ist ungehörig, und so etwas interessiert mich, das unerhörte, das sich nicht gehörende. all unser musikmachen ist ja ohnehin und manchmal geradezu auch ein absonderlicher körperlicher akt: vom geigen-, cello- und harfenspiel, dem orgel-traktieren bis hin zum dirigieren. diese energiesten unseres körpers sind eindrucksvoll und damit lässt sich spielen. in nahezu jedem meiner werke ist diese qualität von körperlichkeit auf unterschiedliche art präsent. deutliches beispiel gibt das werk PIAL für akkordeon und klavier, wo der pianist mit dem flügel auf der bühne tanzt, das mächtige instrument dabei also auch hin/herschleudert. doch gibt es auch andere körperlichkeiten – transparente, unsichtbare, gedachte, lyrische, . . . – in dem werk BLACK BAUTY beispielsweise ist eine männliche figur besetzt, die stinkt, sie steht da und stinkt. schüttet sich immer und immer wieder parfüm über die plautze. erschreckend! dieser »traumtänzer aberwitz« sagt: »es ist so grauenhaft. ich ersticke fast!« oder die frau in MINI MAL!, die von einem tennishochsitz aus über das auditorium hinweg – mund und augen weit aufgerissen – vornüber gebeugt in die ferne starrt, stumm und unbewegt, selbst die augenlider bleiben wie eingefroren völlig regungslos, bange 17 minuten lang, während das tränenwasser ihr über die backen rinnt. das sind die extremen energiegespannten szenarien von körperlichkeit, die in meinen partituren vorkommen. auch der »spieler« in SEILTANZ, der einen übermannshohen, schweren baumstambalken mit seinem körper jongliert und später damit ein kriechkeuchendes ritual am boden vollführt, um äußerst anstrengend so durch den ganzen saal, hinaus ins freie zu gelangen.

in einer anderen aufführung des werkes war es ein »spieler« mit klumpfuß, der sich einen eimer voller mehl über den körper kippt, um danach mit seiner zinkwanne an schwerer eisenkette im schlepp metallschurrend durch die stuhlreihen der zuhörer zu ziehen, sich die weiße schicht dabei immer weiter abklopfend, – auch so kann das publikum mit einbezogen werden.

in GUL, gespiegelte lieder vor dem hintergrund orientaler lyrik, werden fragmente persischer verse von der akteurin »stummer text« während der aufführung durch die musik getragen.

bikoku, das singsprechsolo aus TRAS, hat der junge bariton carl thiemt überwiegend spreiz-körper-gestisch-stumm, hoch differenziert und faszinierend aufgeführt. in KRIZ agierte der wunderbare schlagzeuger ulrik spies einzig mit einer zinkwanne in einem großen abrihaus: an fliesenboden, kachelwänden, steinigem treppenhaus, rundum-eisengeländern: höllen-gekreisch, metallgebrüll, schlaglärm mischten sich mit feinsten nervenreizenden gesängen, staccatierten gezirps, delikatem schwing-geflirr und atemgekeuch des schuftenden akteurs. quelle musique! die zuhörer waren sprachlos, ja erschüttert!

so werden musiker und akteure in meinen werken auf vielerlei art und auch körperlich herausgefordert. sie machen etwas durch, verändern sich, schaffen neues. ich spreche deshalb von mit-WIRKENDEN. im extremen fall SEILTANZ vermerkt die partitur im vorspann: »den jeweils ausführenden gewidmet«.

da wirkt eine erweiterte ebene von musik. andere, artfremde zusätze haben in meinen partituren nichts zu suchen. literatur, theater, regie, nachrichtenaktualität – alles fauler zauber. es geht mir in allem stets um die kraft von musik, um neue musiken und immer um gesang.

K. S.-W.: Auf der einen Seite sagen Sie, dass es keine Grenze zwischen Kunst und Alltag gibt und auf der anderen Seite, dass sich doch alles im Bereich des Musikalischen abspielen muss. Wie ist das gemeint?

H.-J. H.: ganz richtig – musiker haben normalerweise allzu enge vorstellungen von musik. »musik, sprache, wo sprachen enden« –, wie rilke es formuliert. musik, dieses unfäßbare geschenk, lässt uns träumen, vermag der sinnlosigkeit unseres seins eine gewisse würde anzuschwingen.

K. S.-W.: Der Bereich der Musik: Setzt der eine Bühne voraus oder den Gebrauch musikalischer Parameter? Was macht diesen aus?

H.-J. H.: da schwingen mögliches und UNmögliches auf vielerlei art un/vereinbar zusammen. drum kann man musik, das verrätselte, weder erklären noch vermitteln. musik wirkt! musik ist alles, was aus schwingungen besteht. und alles ist nun mal schwingung, selbst die uns unbekannte dunkle materie, dunkle energie, dunkles rauschen ewiger schöpfung. es gibt keine grenze – ALLtag ist offen und voller musik.

K. S.-W.: Würden Sie mir Recht geben, wenn ich behaupte, dass der Körper das wichtigste Mittel ist, Grenzziehungen zwischen Kunst und alltäglicher Lebenswelt aufzulösen.

H.-J. H.: nicht nur der körper, sondern vieles. das können auch gegenstände sein, klänge, situationen, choreographien, handlungen etc., die musik werden.

K. S.-W.: Wenn man als Musiker beispielsweise Klangscheppenmatten hinter sich herziehen muss oder sich aus einem Stahltank schweißen muss, interpretiert man nicht mehr im traditionellen Sinne, sondern kommt vielmehr an seine körperlichen Grenzen, die eine bewusste Kontrolle über Vorgänge auf der Bühne unmöglich machen.

H.-J. H.: man agiert unter besonderen bedingungen, muß phantasiereich umsetzen. kein reproduzieren, sondern neu produzieren, ein mitschaffen. kontrolliertes, erfundenes, improvisiertes kommt da zusammen. die vorarbeiten dazu sind erheblich. ängste und hemmnisse sind abzubauen, vorurteile, eingefahrenes muß überwunden werden, hohe lernbereitschaft ist gefordert etc. ... können und wollen sind umzuwandeln in mitschöpferisches, in ermöglichendes, ... und das ist schwer für körper und geist.

wenn in LUFFIO beispielsweise der kontrabassist zusammen mit seinem baß sich durch eine furnierwand hindurchstechen muß, dann fängt man an zu überlegen: »wie muß ich das instrument halten, damit es keine kratzer abkriegt, die saiten, der steg nicht beschädigt werden, wie bekomme ich den bogen mit, meinen körper, den kopf usw., mit welcher geschwindigkeit geht das, usf.

oder der schlagzeuger beim SEILTANZ im stahltank, der über eine stunde lang auf gut einem quadratmeter grundfläche, umschlossen von 2 meter hohen eisenplatten 4 mm stark, agieren muß: hämmern, meißeln, lärmern, brüllen – stille schweißgesänge improvisieren, sich später nach partitur herausschweißen. vom äußeren geschehen

hört er dabei nichts, und drinnen herrscht lärm, gestank, dreck und panik. zu genauem zeitpunkt muß er dem tank entsteigen, danach ein neues, faszinierend klingendes schlagzeug aufbauen für neue, andere gesänge. all das wird ausführlich miteinander besprochen, gemeinsam bedacht und nach einiger zeit verbindlich entschieden.

der »spieler« in diesem werk hat völlige freiheit in seinem tun, tödliche freiheit. entsprechend fulminant jener »auftritt« des großartigen harald beutelstahl bei den wiener festwochen in der secession: vom hoch oberen rang her donnert er den baumstambalken durch eine gasse, so daß die stufenbretter bis nach unten zersplittern. – welch ein entrée ! – die leute waren entsetzt. das ist die körperlichkeit von instrumenten: zinkwanne, balken, kontrabaß-saxophon. pikkolorecorder, baßophikleide, peitsche, pistole, gummipauke, die ara-klangpatten aus der container-oper ARA, die masse von einer halben tonne stahl, usf.

K. S.-W.: Gibt es ihrer Meinung nach mit Blick auf den Energietransport und den körperlichen Einsatz wesentliche Unterschiede zur Interpretation von beispielsweise Schubert? Es gibt auch die Meinung, dass man bei jeder Musikausübung immer sein körperlich Äußerstes gibt.

H.-J. H.: vielleicht. – gewiß bei toscanini, callas, svatoslav richter, igor levit, johanna vargas u.a. kunst ist sauerei. und sie zu machen, zu arbeiten – wie artaud, picasso, beckmann, nitsch, beuys und co. – ist eine schufferei, man lebt im energiefeld. auch deshalb sind beispielsweise meine elektronischen arbeiten manchmal schwer erträglich, weil sie verdeutlichen, daß elektrischer strom, dieser körper, tödlich sein kann.

K. S.-W.: Was war das Feedback seitens der Interpreten, das Ihnen am eindringlichsten im Gedächtnis geblieben ist?

H.-J. H.: ihre wunderbaren verwandlungen nach tage/wochenlangem gemeinsamen arbeiten. danach ging es immer wieder neu-Anders weiter. – oder man trennte sich für immer.

K. S.-W.: Haben Sie auch manchmal Mitleid mit Ihren Interpreten oder Hörern?

H.-J. H.: nein! warum?

K. S.-W.: Die Zuhörer stellen sich wahrscheinlich oftmals die Frage, ob die Interpreten, die existentielle Prozesse auf der Bühne erleben, nur so tun als-ob, oder ob diese Prozesse wirklich durchlebt werden.

H.-J. H.: bei den in meinen partituren gestellten voraussetzungen und conditionen ist das nicht möglich. wer da nicht ganz hineingeht, wird von den anforderungen der partitur als mitWirkender nicht zugelassen. distanz, entlastungen sind nicht möglich.

K. S.-W.: Jede einzelne Körperbewegung – jede Geste – ist ja besetzt durch kulturell eta-

bierte Konnotationen. Empfinden Sie diese Vorbesetztheit, diese Bedeutungslosigkeit manchmal als Belastung?

H.-J. H.: nein. unsere welt, dieser raum, die zeit sind unaufhörlich voll neuer, andersgearteter möglichkeiten. phantasie ist gefragt. in einem neuen werk geht es sogar um abwesenheit von körpern. anfang november wird im großen, dem goldenen saal des wiener musikvereins das werk TAPIS FOU uraufgeführt, eine symphonische scene für sopran, improvisierschrank, ausgeräumtes orchester und gelegenheitsdirigent. der orchesterkörper ist ausgeschlankt, die holzbläser reduziert, es fehlen geigen und bratschen. das überwiegend dünn strukturierte werk benötigt nur an einigen stellen wirklich den dirigenten, so daß dieser, wann immer er sich überflüssig wähnt, vom podest abtreten kann. auch der sopran spielt mit seinem erscheinen »DaNichtdA«. neuartiger solist in diesem werk ist ein kleiner, alter küchenschrank, der vielfältig betätigt wird zusammen mit unterschiedlichsten alltagsgegenständen, die sich auf durchgehend daraufmontierter arbeitsplatte befinden. mit alledem werden faszinierende geräusch/klangereignisse improvisiert, musikalische ereignisse von »starker erstaunlichkeit«, wie es die partitur verlangt. die symphoniker des ORE, die im moment nicht beschäftigt sind, halten sich leise in abseitiger »gesprächsnische« auf. es gibt im stück den eineinhalb minütigen augenblick einer »philharmonischen zeremonie«, bei der die dunkel befrakten musiker auf einmal in stillstummer formation sich ohne instrument von der »nische« aus an ihre pulte begeben, dort jeweils wenige sekunden starr verharren, dann geräuschlos ihre stimmenpartitur zur nächsten einsatzstelle weiterblättern und nach abermals kurzem stop wieder jeder für sich stillgespannt zur aufenthaltsnische zurückkehrt. eine choreographie abwesender musizierkörper als symphonische spannung.

K. S.-W.: Was waren die stärksten oder überraschendsten Publikumsreaktionen, die Ihnen in Erinnerung geblieben sind?

H.-J. H.: nach der uraufführung von OHRENATMER im schönen foyer des gelsenkirchener opernhauses: vier musiker: eine sängerin, ein klarinettist, kontrabaß, ein »tauber trommler«, der mit gewaltigem schlägel von zeit zu zeit den himmel anschlägt, alle in/mit sich verschnürt und rücken an rücken eng aneinandergebunden. dieses bedrückende menschenknäuel bewegt sich nahezu stillstehend langsam über die scene, versucht dabei die ausnotierte musik zu spielen, die sängerin mit texten aus erhart kästners essay »der aufstand der dinge«. die gegenseitigen aktionen verhindern, machen jegliches blasen, streichen, singsprechen unmöglich. es entstehen bedrückende prozesse des stickens, ächzens, wegrutschens, schmerzens, ... diese gesteigerte hilflosigkeit, das gespannte scheitern voller atembeklemmungen haben sich derart auf das publikum übertragen, daß die versammelten zuhörer am ende reglos stumm noch volle fünf minuten lang auf ihren plätzen verharrten. wie gesagt: musik wirkt!

K. S.-W.: Dabei ist es doch scheinbar schwieriger heute noch richtige Skandale herbeizuführen, da das Publikum weniger Skandalbereitschaft mitbringt.

H.-J. H.: skandalauslöser müssen wohl besonders gut kalkuliert und gearbeitet sein für das quäntchen glück, das dann hinzukommen muß wie bei jener SEILTANZ-aufführung bei den internationalen ferienkursen für neue musik in darmstadt, wo ich mich inmitten der aufführung kurz auf der herrentoilette befand – eingespannt in proben und unmittelbare vorbereitungen war zuvor keine gelegenheit – als auf einmal die flügeltür mit wucht aufgestoßen wird und ein zuhörer reinschießt, auf ein becken zustürzt, um sich heftig zu übergeben. später darauf in neuester ausgabe der musik konzepte beschimpfte mich der komponist morton feldmann im abdruck seiner middleburg-vorlesung derart ausfällig, daß seine fäkalen attacken von der redaktion durch punkte ersetzt wurden. clytus gottwald, damaliger radio-musikchef in stuttgart, rief mich unmittelbar darauf empört an und forderte eine entschiedene gegenreaktion. – der skandal, ein internes gewitter. ja, ja, kunst ist eine schlimme sache.

K. S.-W.: Ich habe eine Frage zu dem folgenden Zitat: »wer garantiert einem denn mit dem kauf einer theaterkarte die körperlich-seelische unversehrtheit? man geht doch nicht ins theater, ins konzert, um in ruhe gelassen zu werden! wie wunderbar schön, wenn man von einem schrecken in den anderen fällt. der geniale meister solcher kunst war alfred hitchcock.«²⁴ In Ihrer Musik wird etwas real auf der Bühne durchlebt. Bei Hitchcock gibt es jedoch allein aufgrund des Mediums der Kinoleinwand eine Distanz zum Dargestellten. Empfinden Sie einen Unterschied zwischen beiden Arten von Spannungsgenerierung?

H.-J. H.: distanz, »so-als-ob« gibt es in meinen partituren nicht. meine musik ist immer direkt, voller vielschichtigkeit und geheimnis.

K. S.-W.: Ich höre auch heraus, dass Sie alles mit viel Humor nehmen.

H.-J. H.: längst nicht alles, doch humor als farbe schimmert immer wieder auf.

K. S.-W.: Man kann manchmal den Eindruck bekommen, dass Musik von Hespos sogar intensiver wahrgenommen und miterlebt wird als Bilder von realer Gewalt in den Medien. Kann die Kunst mehr als die Realität hinsichtlich der Übertragungsprozesse von Energiezuständen, in dem Aufzeigen menschlicher Abgründe?

H.-J. H.: kunst arbeitet parallel zur natur, sie ist das gegenteil von oberflächlichkeit, ist immer ernst, auch wenn sie lächelt, sie trifft und bewegt uns tief, sie schafft neue wirklichkeit. . . und macht viel arbeit, wie karl valentin trefflich bemerkt.

K. S.-W.: itzo -h u x arbeitet mit dem Thema eines Terroranschlags. Das Publikum weiß dabei jedoch nicht, ob es gerade einen Terrorüberfall wirklich gibt, oder ob dieser im Saal inszeniert wird.

24 Hespos im Gespräch mit Reiser, Höre Hespos!, 74.

H.-J. H.: ITZO-HUX, ein satirisches opernspektakel in 10 szenen, ein spin off des romans »after many a summer« von aldous huxley, auftragswerk des oldenburgischen staatstheaters zum 125. jubliäum. der protagonist, ein reicher amerikaner, lebt aus panischer angst vor dem sterben vielfach gesichert und völlig abgeschottet auf seinem anwesen, verzweifelt nach mitteln der lebensverlängerung suchend. gleich zu beginn dieser opernkomposition geht es darum, solche erstickende panik wirksam zu vermitteln. das mehrrangige, rokkoko-schöne opernhaus bester akustik, dichtes gestühl, warmgeballter menschendunst. schweißseige, etwa vergleichbar einem gedeckelten kochtopf. in dem man nun sitzt. kurzer, desorientierender musikalischer beginn, und auf offener bühne entsteigen zwei wissenschaftler einem gepanzerten fahrzeug, umgeben von bodyguards. die beiden wissenschaftler sind im ausgelassen heiteren gespräch, doch das publikum weiß nicht, worum es geht; denn sobald die akteure den mund aufmachen, setzt für die dauer der jeweiligen gesangsäußerungen ein alles übertönendes band aus alltagslärm ein. das orchester entwickelt langsam steigernd mächtig wachsende klangturbulenzen bis zum schier unerträglichen höhepunkt dieser ersten scene, wo im rücken des publikums im saal und auf den rängen dann überfallartig terror hereinbricht: »blitzaktion. waffenspuk. die beleuchtung bricht schlagartig zusammen, leibwächter an unvermuteten stellen im zuschauerraum (hinten, seitlich, oben), fürchterliche schüsse, rufe, »kommandos – ein waffenspuk von gespenstischer turbulenz und so nahe an der »wirklichkeit« wie ein »attentat«, so heißt es in der partitur. aus dieser krassdichten bedrohung strahlt der einsame, langgezogenen angstschrei des protagonisten in die zweite scene, löst sich auf in gewimmer: »gott ist die liebe. es gibt keinen tod!« – musik ist ein stoff, ein körper und LÄRM erst recht.

K. S.-W.: Ich könnte mir vorstellen, dass das heute noch mehr Panik erzeugt, als in den achzigern.

H.-J. H.: ganz gewiß. doch in der huxley story gibt es trost: schließlich wird ein wirksames lebensverlängerndes mittel gefunden, menschen entwickeln sich zurück: zu affen!

K. S.-W.: Verfolgen Sie gezielt gesellschaftskritische Aussagen?

H.-J. H.: nun, ich äußere mich musikalisch auf der höhe meiner zeit. nicht mit parolen, oder sozialpolitischen sprüchen, kein verbal-gelaber. ich muß es immer wieder verwandeln in musik.

K. S.-W.: Sie sprechen von einer »Ineinssetzung von Stimme, Organ und Körper«²⁵ bzw. von Instrumenten als »Verlängerung von Stimme, Atem und so weiter«.²⁶ Es gibt jedoch auch die Ansicht, dass Instrumente in Ihrer Musik vielmehr eine Behinderung

25 Hans-Joachim Hespos zitiert nach Houben, »Die Frau als ›raumfigur‹ und ›stimmenkörper‹«, 347.

26 Hespos, »Hespos im Gespräch mit Ute Schalz-Laurenze«, 110.

darstellen als ein die Körperfunktionen ergänzendes Werkzeug, wobei eine permanente gegenseitige Störung der einzelnen Komponenten erfolgt.²⁷

H.-J. H.: selbst solch behindernde umstände sind musikalische erweiterung.

K. S.-W.: Gemeint ist, dass das Instrument gewisse Widerstände hat, mit denen man zu kämpfen hat.

H.-J. H.: auch das. geigenspiel schmerzt, ebenso die differenzierten bogenführungen beim cello, die bläser spüren das an mund und lippen, der rücken bei harfe- und cymbalom-spiel, ... auch sänger, selbst dirigenten kennen diese schmerzvollen »widerstände« ihrer ausübungen. wie sagte joseph beuys: »man muß sich im leben verschleifen.« für die geige habe ich das einmal kompositorisch demonstriert in dem werk PRIGASCHALL; das ich für joachim schall, konzertmeister am stuttgarter opernhaus, und das ascolta ensemble geschrieben habe

K. S.-W.: Diese extrem körperlichen Werke, welche eben auch eine starke visuelle Ebene aufweisen, eignen sich sicher schwer für Audioaufnahmen.

H.-J. H.: nun ja, live ist immer besser als konserve, original stets besser als kopie. für meine musikaktionen gäbe es das fernsehen, das diese dinge jedoch scheut, selbst arte. im bereich des hörfunks gibt es die möglichkeit des informativ beschreibenden »running comment«, die bei der ard allerdings kaum mehr praktiziert wird

K. S.-W.: Entwickeln die Aufnahmen auch ein gewisses Eigenleben und werden zu einem eigenen, neuen Kunstwerk?

H.-J. H.: unter bestimmten gegebenheiten ist das durchaus möglich.

K. S.-W.: Haben sie oft eine bestimmte Zielgruppe im Sinn?

H.-J. H.: mich interessieren intelligente, vorurteilsfrei offene ZU- hörer.

K. S.-W.: Das Werk q i arbeitet mit krepiergeräuschen von erstickung. Sie sagten einmal: »solange man lebt, gesund und glücklich ist, feixt es sich gerne über den exitus. das ist totentanz im leben.«²⁸ Haben Sie auch daran gedacht, wie das Werk auf kranke Menschen wirken könnte?

H.-J. H.: nein, wie sollte ich. jene embolie-gräusche erkennt man kaum in dieser komposition, wenn man es nicht weiß. sie erscheinen versteckt wie vieles in meinen arbeiten. dieses werk entstand im tonstudio der ostberliner akademie der künste, jenem

27 Stefan Drees, Kunst ist das Gegenteil von Verarmung, 108. Vgl. auch Schroeder, »The voice as transgressive inscriber«, 134.

28 Hespos im Gespräch mit Reiser, Höre Hespos!, 89.

gebäude der altehrwürdigen charité, in dem der chirurg sauerbruch noch praktiziert hat. dort fielen uns bei der produktion aufnahmen in die hände, auf denen offenbar zu demonstrationszwecken für medizinstudenten die sich verschlimmernden erkrankungszustände an lungenembolie auf tonträgern aufgenom-men waren, faszierende gelubberereignisse, die ich mit verarbeitet habe.

die meisten meiner arbeiten beziehen »körperlichkeit« in die gestaltung mit ein, stets auf unterschiedlich andere art umgewandelt in musik.

K. S.-W.: Sie werden oftmals als voraussetzungsfreier, unbelasteter Komponist bezeichnet. Dabei habe ich immer Lachenmann im Ohr, der sagt, dass es kein unvorbelastetes Material gibt.

H.-J. H.: selbstverständlich nicht. nur muß man es neuAnders immer wieder mit energie anreichern. schauen Sie beispielsweise die gedichte von gottfried benn, die das im bereich der worte verdeutlichen.

K. S.-W.: Haben Sie Inspirationsquellen oder Vorbilder – egal ob positive oder negative?

H.-J. H.: was mich anzuregen vermag sind ungewöhnliche malereien, plastiken, architekturen, seltenste lyrik auch aus fremden kulturen und immer wieder die komplexen forschungs-erkenntnisse aus den naturwissenschaften alter und neuer zeit, sowie ungewöhnliche interpreten wie zuletzt der fulminant inspirierte organist dominik susteck und die schier unglaubliche sopranistin johanna vargas.

begleitet haben mich in meinem leben für meine arbeit immer nur die besten ihres faches, anregend und korrigierend. noch immer geben sie mir rat, wenn's aussichtslos schwierig wird; denn kunst, musik, das uns menschen höchstmögliche, ist eine todernste angelegenheit voller witz.

7. Interview mit Cathy van Eck vom 12. November 2018 per Skype²⁹

K. S.-W.: Wie bist du auf die Idee gekommen, den Herzschlag in Double Beat (2013) musikalisch zu verarbeiten?

C. v. E.: Ich habe vor ganz langer Zeit ein Interview mit Kaija Saariaho gelesen.³⁰ Es ging darum Komponistin und Mutter zu sein und sie meinte, es sei etwas ganz Spezielles mit dem Kind, da man zwei Rhythmen in sich drin hat statt einem, weil es zwei Herzschläge gibt. Diese Aussage ist mir immer in Erinnerung geblieben. Als ich mit meinem zweiten

29 Die Transkription wurde auf Wunsch der Komponistin von der Verfasserin dieser Arbeit geringfügig sprachlich überarbeitet und in dieser Form autorisiert und zur Veröffentlichung freigegeben.

30 Eleonore Bünung, »Komponistenporträt Kaija Saariaho, Zerlegte Farbenklänge und komponierte Schattenideen,« in: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung 12 (26.03.2006), B2, verfügbare auf <http://www.genios.de/presse-archiv/artikel/FAS/20060326/auftakt-2006-komponistenportraet-ka/SoE20060326612405.html>, letzter Zugriff: 1.9.2019.