

Ich schätze auch die romantische Ironie, etwa bei E.T.A. Hoffmann oder Ludwig Tieck. Da geht es nicht um Lacherfolge durch Schenkelklopfer, sondern darum, durch Brechung in den Darstellungsformen die Dinge in der Schwebе zu halten. Artikuliert wird ein Wirklichkeitsschwanken, das auch die Traumrealität mit einbezieht. Und wenn Schubert, den man in der Regel ja nicht gerade als Komiker wahrnimmt, Heine vertont, dann blitzen auch hier in der Musik die Brechungen im Sinne romantischer Ironie auf, z.B. im »Atlas« in der Gegenüberstellung von »die ganze Welt der Schmerzen muss ich tragen« und »du stolzes Herz! du hast es ja gewollt!«
Im Stillen singe dieses Lied recht gern.

3. Interview mit Annesley Black vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M.⁸

K.S.: Was mich besonders an dem Werk *Smooche de la Rooche II* interessiert, ist, dass sich dieses Werk im Grenzbereich zwischen Kunst und Wirklichkeit abspielt. Hier werden keine fiktiven Figuren präsentiert oder verkörpert, sondern die sportlichen Aktivitäten sind sehr real: Die Interpreten müssen schwitzen und wirklich Sport treiben. Sie können dabei nicht so tun als ob. Genau dieses Verhältnis zwischen Kunst und Realität, mit dem dieses Stück spielt, interessiert mich.

A.B.: Ja, das interessiert mich auch. Ursprünglich wollte ich das Stück mit meiner Freundin Hazel Meyer, die bildende Künstlerin ist, zusammen machen, was organisatorisch leider nicht realisierbar war. Deswegen hat es den Zusatz »II«. Als ich das Stück geschrieben habe, war ich noch im Studium und wollte gerne mit Seilspringern und Schlagzeugern arbeiten. Schlagzeuger sind daran gewöhnt ungewöhnliche Instrumente zu spielen und an der Freiburger Hochschule gab es drei prima Schlagzeuger, die das machen wollten. Somit bestanden für das Stück vor Ort günstige Rahmenbedingungen. Ich hatte auch schon vorher an Körperlichkeit gedacht bzw. mit Sport gearbeitet. Ein Stück, das ich vorher geschrieben habe, heißt *Lauf*, wobei dieser dabei eher ein formgebender struktureller Gedanke war. In einem anderen Stück für *Bratsche*, das ich unmittelbar vorher geschrieben hatte, hatte ich über den Raum der Finger auf der Bratsche nachgedacht. Deswegen war das Thema des Körpers im Raum in meinen Gedanken damals sehr präsent. Dies wurde zudem auch angeregt von Hazel, die künstlerisch sehr viel mit Sport arbeitet – z.B. in Form von Installationen, in denen es um die Rituale des Sports geht. Für mich war besonders auch die Thematisierung des Raumes – des Konzertsaaes – von zentraler Bedeutung. Die Musiker werden nicht herausgefordert, etwas außerhalb ihres Bereiches, ihrer Sphären, zu tun. Niemand erwartet, dass sie Schauspieler oder Sportler sind. Auch vom Publikum wird nicht erwartet, dass es das Werk als ein Kunstseilstück wahrnimmt, und von den Musikern wird nicht erwartet, dass sie besonders virtuos Seil springen. Die Musiker haben eine musikalische Problemstellung, die sie als Musiker verstehen können. Durch die Aktionen schwitzen sie und es geht um den Körper, aber es ist nicht so direkt wie bei Performance-Künstlern, wo

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

das Schwitzen oder das Atmen das ganze Thema wäre – dies sind hier nur Nebenartefakte des musikalischen Gedankens. Das Schwitzen wird nicht so gezielt herbeigeführt, wie bei einem Performance-Künstler, der einfach zehnmal um den Raum herumläuft, so dass er schwitzt. Nein, es kommt eher automatisch. Durch diesen Umgang mit dem Körper habe ich es vermieden, dass die Musiker schauspielern müssen. Die sind direkt mit Dingen beschäftigt und haben sehr klare Vorgaben, was sie zu tun haben. Deswegen gibt es kein Gefühl, dass sie schauspielern oder, wie du gesagt hast, dass das Stück sich außerhalb der Realität ereignet.

K.S.-W.: Marion Saxer vergleicht dieses Werk auf der Website »Abenteuer Musik« mit Kagels Match.⁹ Dabei stellt sie gerade diesen Unterschied heraus, dass bei Kegel eine »Als-ob«-Darstellung eines Tischtennispiels mit Instrumenten nachgeahmt wird, während bei dir reale sportliche Aktivitäten musikalisiert werden.

A.B.: Ja, es ist nicht nur eine Metapher und in Smooche de la Rooche II noch deutlicher erkennbar als in den anderen Stücken, die ich erwähnt habe.

K.S.-W.: Waren die Sportstücke von Mauricio Kegel Inspirationsquellen für dich?

A.B.: Eher nicht – genau aus diesen Gründen. Ich fand diese Art der Theatralität sehr charmant, aber es war nicht das, was ich wollte. Was Smooche de la Rooche II auch interessant macht, sind die Räumlichkeiten. Die Rolle des Zuschauers im Verhältnis zur Rolle der Aufführenden im Sport ist anders als in der Kunst oder Musik. Die Sporträume sind so gebaut, dass Massen an Menschen um das Spielfeld herumsitzen können, um die Schicksale der Einzelnen zu beobachten, selbst wenn es eine Mannschaft ist. Wir verfolgen sie als Menschen, aber kennen nur Statistiken über sie. Wir wissen, wie schnell sie waren, wie viele Tore sie geschossen haben und betrachten es als ein Spiel. Das ist mit Künstlern oder Musikern anders herum: Die Künstler repräsentieren Einzelne und man verfolgt das Schicksal eines Einzelnen, aber das ist eine Metapher für dich und für die ganze Welt. Es ist umgekehrt: Einer repräsentiert alle. Die Verhältnisse sind anders und deswegen ist es aufschlussreich, es umzudrehen und im Konzertsaal zu sehen. Dies regt Reflexionen an darüber, was Sport nicht ist und was Musik nicht ist. Die Erwartungen des Publikums in Bezug auf die Funktion und Leistung von den Musikern und ihre Tätigkeit auf die Bühne werden getauscht. Wie sie an die Seile herangehen, ist, wie Musiker daran gehen, und nicht wie Sportler – und das merkt man auch bei der Aufführung. Wie die MusikerInnen schließlich damit spielen, ist ein Teil des Stückes.

9 »Während in Mauricio Kagels berühmtem Sport-Klassiker Match die Spieler das »Als-Ob« eines Tennisspiels mit ihren Instrumenten nachahmen, sind es in Annesley Blacks Stück reale sportliche Aktivitäten, die musikalisiert werden. Ob es sich dabei um Sport oder Musik handelt, ist letztlich nicht zu klären und bleibt allein der Perspektive und den möglichen Perspektivwechseln der Hörer-Betrachter überlassen.« Saxer, »Sport oder Musik? – »Smooche de la Rooche II« (o. A.), verfügbar auf www.musicademy.de/index.php?id=3109, letzter Zugriff: 1.9.2019.

K.S.-W.: In dem Interview mit Marion Saxer sprichst du über ein Buch von John Fiske.¹⁰

A.B.: Ja, »Power Plays – Power Works«. Das ist ein Pop-Kultur-Soziologe.

K.S.-W.: Wie bist du auf dieses Buch gekommen?

A.B.: Auch durch Hazel. Sie hat es mir empfohlen.

K.S.-W.: Gibt es eine Dokumentation von Hazels Smooche de la Rooche?

A.B.: Nicht von diesem Stück. Smooche de la Rooche war eine Installation-Performance – mit Seilen und Elektronik –, die, glaube ich, nur einmal aufgeführt wurde. Ich habe sie leider nicht gesehen.

K.S.-W.: Gibt es von deinem Stück Video-Dokumentationen?

A.B.: Ja, aber ich habe noch nie eine gute Dokumentation gehabt. Das ist typisch für mich, da sich meine Stücke oftmals schwer dokumentieren lassen. [lacht] Die Audioaufnahme hat sehr viel Spaß gemacht. Sebastian Berweck hat mir empfohlen, eine Aufnahme von dem Stück zu machen und ich habe gedacht: »Wie geht das denn?« Und dann habe ich darüber nachgedacht, dass das eigentlich ziemlich spannend wäre. Es gibt einen Teil – der theatralischste Teil des Stückes –, wo die Musiker im Raum gehen und auf verschiedene Weise laufen müssen. Diesen Teil musste ich für die Audioaufnahme durch eine radiophonische Version ersetzen. Dazu habe ich die Stimmen der Instrumentalisten aufgenommen und ein Zuspil gemacht. Ich habe auch den Atem integriert, der die Aufnahme prägt. Ursprünglich gehen die Musiker im Raum um das Publikum herum und müssen Aufgaben ausführen, beispielsweise auf eine bestimmte Art und Weise zu laufen und dann springen sie gegen Röhrenglocken und Ähnliches. Das war der Versuch, den Raum zu öffnen und dann habe ich für die zweite Version dieses Teils den Raum eigentlich wieder geschlossen, damit es zu einem Hörstück wird – das war eine interessante Erfahrung, das auf CD zu bringen. Viele meiner Kompositionen davon sind für den Konzertraum und die Konzertzeit gemacht und ich habe meist Probleme, diese zu dokumentieren. Eigentlich muss man da sein im Konzertsaal.

K.S.-W.: Gerade dieses Stück hat ja auch eine starke visuelle Ebene, die sich nicht über eine CD-Aufnahme vermittelt. Hast du noch Weiteres verändert für die Audioaufnahme? In welchem Verhältnis stehen die beiden Versionen?

A.B.: Nur ein Teil ist anders. Das ist das Einzige. Und an den Aufnahmetechniken haben wir viel herumgebastelt: »Wie können wir die Seile aufnehmen?« Wir haben versucht

10 Annesley Black im Gespräch mit Marion Saxer (o. A.), verfügbar auf http://4all.2margraf.com/video4musicademy/Interview_annesley_black.mp4, letzter Zugriff: 1.9.2019. Siehe Fiske, Power Plays – Power Works, 82.

dieses Seilzischen, das Atmen und die Schritte auf dem Boden aufzunehmen. Im Konzert haben die Musiker in zwei Aufführungen Clip-Mikrophone getragen, damit man stärker diese nahen Klänge hört. Das hat mir gut gefallen und deswegen habe ich für die Aufnahme darum gebeten, dass wir zum Beispiel das Atmen unbedingt integrieren. Außerdem ist die Aufnahme auch in einem ziemlich halligen Ort aufgenommen im Deutschlandfunk. Ich fand das schön, da es einen Konzertklang für die Seilklänge gibt. Das wäre sicher etwas anderes gewesen, hätten wir das in einem Sportraum aufgenommen, obwohl die auch zum Teil sehr hallig sind. Ein Stück habe ich zusammen mit Hazel gemacht: Das heißt Schlägermusik für Badmintonverein. Da waren die Sportler die Musiker und nicht Musiker, die Sport machen. Das war eine andere Situation als in *Smooche de la Rooche II*. Diese beiden Stücke haben mir gezeigt, dass man die Regeln der Schwerkraft nicht künstlerisch gestalten und beeinflussen kann. Also wenn man das Seil hochwirft, dann fällt es irgendwann herunter. In der Musik kann man einen Krebs machen oder etwas rückwärtslaufen lassen. Aber mit so etwas kann man es nicht – diese Art von Kausalität in der Bewegung von Sport, die ist da und dann ist es interessant damit zu arbeiten und zu versuchen, damit zu spielen – es als kompositorischen Teil mit aufzunehmen. Wenn das Seil hochfliegt, wird es herunterkommen, und wenn man versucht es ganz langsam zu machen, geht es eben nicht mehr, weil das Seil schlapp wird. Das macht Spaß mit solchen Dingen bewusst zu spielen und das ist ein Teil des Humors des Werkes. Das Publikum merkt, dass Sachen, die man sonst kompositorisch gestaltet, absurd werden, denn man kann nicht ohne Weiteres ein *Ritardando* oder *Accelerando* mit dem Seil umsetzen. Mit der Schlägermusik war das ähnlich: Lautstärke und Geschwindigkeit sind beim Schlagen immer voneinander abhängig. Es ist ziemlich schwer leise und schnell zu spielen. Die Lautstärke hat immer mit der Stärke des Schläges zu tun. Damit hängt auch die räumliche Dimension bzw. die Distanz zusammen, wie hart geschlagen werden kann. Außerdem gibt es auch das Problem, dass man nicht kontrollieren kann, wo der Federball landen wird. Man kann nicht schreiben: »Jetzt den Schläger neunzig Grad halten und der Federball kommt genau dahin.« Das ist der Witz dabei, dass bestimmte Dinge nicht gehen.

K.S.-W.: Für das Publikum ist das ja auch eine besondere Erfahrung. Sicher stellen sich viele Konzertbesucher oft die Frage: »Machen sie jetzt Musik oder machen sie Sport?« Oder: »Machen sie gerade eher Musik oder eher Sport?« Es spielt sich dazwischen ab.

A.B.: Ja, genau – es spielt sich dazwischen ab. Grundsätzlich glaube ich, dass es ohnehin schwierig für einen Komponisten ist, das Publikum auf bestimmte Dinge zu lenken. Wenn man sich dazu entscheidet, ein Werk in einem Sportraum aufzuführen, dann fällt eine bestimmte Hörerwartung des Publikums weg. In diesem Fall ist das Publikum auf etwas anderes konzentriert und erwartet, dass Sport oder eine Performance dargeboten wird. Eine gewisse Art des konzentrierten Hörens, die jeder automatisch in den Konzertsaal mit hineinbringt, fällt dann weg. Ähnlich verhält es sich mit den Bezeichnungen »Performance« oder »Installation«, die eine bestimmte Haltung zur Zeit suggerieren und möglichst ohne eine Dramaturgie auszukommen versuchen: ein Raum ohne Zeit – das wird erwartet. Wir haben das in diesem Fall gemischt. Das Badmintonstück war auf der einen Seite eine Installation und eine Performance, aber es gab auch

dramaturgische Formteile und eine festgelegte Reihenfolge für die Aktionen der Sportler. Und trotzdem gab es eine bestimmte Haltung, die eher mit einer Performance oder einer Installation einhergeht. Vielleicht würde ich versuchen, bei der nächsten Aufführung stärker die installativen Aspekte zu betonen.

K.S.-W.: Gilt das auch für Smooche de la Rooche II?

A.B.: Nein, Smooche de la Rooche II ist klar dramaturgisch gestaltet. Ich glaube, es ist schwer als Zuhörer und Komponist auf mehreren Ebenen gleichzeitig aktiv zu sein. Wenn man beispielsweise ein Körperstück im Bereich der Performance schreibt und etwas Performatives miteinbringt, dann ist es sehr schwer bestimmte ausdifferenzierte kompositorische Prozesse damit zu koppeln. Das Eine kompensiert das Andere. Mit Smooche de la Rooche II ist das sehr musikalisch gelöst und Schlägermusik war eher eine Performance – das war nicht theatralisch. Die Spieler waren einfach sie selbst und haben einfach Badminton gespielt. Das war schon performativ und installativ, ja, es ist schwer, wenn man das Eine mit dem Anderen mischt.

K.S.-W.: Dieses Schwanken des Publikums zwischen den Fragen: »Ist das Badminton oder ist das Musik?«, ist das intendiert?

A.B.: Jaja! Genau, das ist dann das Spannende für mich. Ich versuche immer so eine Art von Fragilität in den Stücken zu zeigen. Sie existieren und gleichzeitig stellen sie so Fragen, ob sie existieren dürfen. Viele Leute, die da waren und die nichts mit Neuer Musik zu tun haben, haben gefragt: »Aber ist das Musik?« [lacht] Ja, diese Frage spielt eine Rolle, auf jeden Fall. Das hängt auch mit den Ritualen des Raumes zusammen, beispielsweise wie man in einen Sportraum hinein geht, die Rolle der verschiedenen Sportler und der Verteidiger oder Schiedsrichter oder auch die Rolle des Publikums, das auch Fahnen in der Hand hatte. Außerdem wurden die einzelnen Schicksale der Menschen dargestellt – ihr Privatleben. Dazu wurden Wii-Sticks benutzt und bei den Schlägen wurden Klänge aus ihrem Alltag, ihrer Welt, ihrem Zuhause und ihrer Arbeit eingespielt und das offenbarte, dass sie Menschen eines kleinen Dorfes waren.

K.S.-W.: Wie sieht das Aufführungsmaterial aus – es handelt sich ja sicherlich um keine Partitur?

A.B.: Nein, ich habe keine Partitur gemacht. Die Aufführenden konnten keine Noten lesen, das waren alles Laien-Federballspieler, überhaupt keine Musiker. Es gab bestimmte Spiele, die ich aufgeschrieben habe. Manche sind echten Badmintonspielen entlehnt und andere sind Spiele, die ich entwickelt und mit ihnen zusammen ausprobiert habe. Außerdem haben wir die Schläger präpariert, so dass es verschiedene Oberflächen gibt, die klingen. Es gibt quasi nur eine Reihenfolge von Übungen.

K.S.-W.: Diese Stücke zeigen, dass es eine große Rolle spielt, ob man ein Stück in einer Sporthalle oder einem Konzertsaal aufführt. Smooche de la Rooche II ist für den Konzertsaal konzipiert und du spielst mit den damit einhergehenden Erwartungen.

A.B.: Ja, von Anfang an. Es passiert immer wieder, dass die Leute im Publikum etwas anderes erwarten in den ersten sechs Minuten – einem Drittel des Stückes. Es gibt zunächst keine Musiker auf der Bühne. Ich schaue die Leute immer an und es klingt wie elektronische Musik, obwohl die Musiker hinter der Leinwand spielen. Nur allmählich nimmt man wahr, dass es Menschen sind, die hier spielen, nämlich dann, wenn ihre Stimmen dazu kommen. Aber die Leute im Publikum schauen oftmals ins Programm und fragen sich womöglich: »Das ist doch für athletisch begabte Musiker. Wo sind die Schlagzeuger, wo sind die Musiker?« Und dann kriechen die auf die Bühne! [lacht] Das war zwar sehr instinktiv von mir geschrieben, aber wenn ich meine Intentionen durchschaue, dann ging es mir schon darum, die Erwartungen der Zuschauer wirklich zu zerschmettern. Alle Wünsche, wie zum Beispiel, dass noch ein Marimbaphon hinzutritt, sind damit gestorben.

K.S.-W.: Wie viele Aufführungen gab es etwa von dem Stück?

A.B.: Es gab ziemlich viele Aufführungen, ich kann nicht genau sagen, wie viele. Viele verschiedene Interpreten und viele verschiedene Ensembles haben das Stück gespielt und es ist immer wieder sehr schön zu sehen, dass die verschiedenen Leute ganz verschiedene Arten haben zu springen und auch unterschiedliche Probleme. Ich habe in der Partitur bestimmte Angaben gemacht, wie man das Seil halten soll und welche Springtechnik benutzt werden soll, aber es gibt Interpreten, die sagen: »Nein, du musst das anders machen, dann klappt es besser!« Das ist von Typ zu Typ verschieden und das ist oftmals lustig zu beobachten. [lacht] Der Probenprozess stellt sich sehr offen und sozial dar, auch in Bezug auf den dem Musikbereich immanenten Wettbewerbsaspekt, der zwar versteckt, aber sehr exzessiv sein kann. In diesem Stück gibt es oftmals auch eine Art Wettbewerb, der aber sehr positiver und heiterer Natur ist: »Hey, du bist zu schnell! Oder: »Wie hast du das geschafft?« und »Das schaffe ich nie!«. Die Motivation besser zu werden ist offensichtlich sehr sozial und nett, wie es auch im Sport oft der Fall ist. Es gibt sicher auch Boshafteigkeiten in der Sportwelt. Aber die finden vermehrt im professionellen Bereich statt – genau wie auch in der Musik. Für mich ist es immer sehr schön diesen Prozess mitzuerleben.

K.S.-W.: Schade, dass dieser Probenprozess für das Publikum nicht sichtbar ist. In der Aufführung rücken andere Aspekte ins Zentrum der Aufmerksamkeit.

A.B.: Ja, das glaube ich auch. Ein zentraler Aspekt ist die Virtuosität. Bei dem theatralischen Teil, der nicht in der Version für die Aufnahme ist, ist das beispielsweise so ausgespielt, dass ein Musiker auf der Bühne steht und versucht Übungen zu machen. Ich habe Beispiele gegeben, die Tricks, und er muss solange probieren, bis er sie kann und dann kommt der Nächste. Die Hauptsache ist es, dass eine Person auf der Bühne steht und versucht etwas zu schaffen, was er nicht kann. Während er übt und versucht, gehen die anderen im Raum. Einer läuft und der andere muss versuchen seine Schritte zu spiegeln: die Schnelligkeit, die Richtung, die Länge der Schritte – das alles soll gespiegelt werden, was natürlich nicht leicht ist, vor allem wenn er auch noch versucht

seinen Partner auszutricksen. Diese Interaktion ist insbesondere schwierig, wenn der Konzertsaal voll ist, denn das Publikum befindet sich dazwischen und man kann sich nicht immer sehen. Das ist auch ein Aspekt von Virtuosität. In Schlägermusik gab es auch Spiele, wo man den Eindruck bekommt, dass jemand gewonnen hat, oder wo sie versuchen etwas zu treffen, und es gibt Konsequenzen, wenn es daneben geht. Diese Idee von Spiel und Musik ist jedoch auch gefährlich, da die Künstler die Möglichkeit haben eine Welt zu schaffen, die für sich steht und Regeln aufweist, die nur zu dieser eigenen Welt, diesem Kunstwerk gehören. Und die Spielregeln in der Musik sind so gestaltet, dass man sie nicht verstehen muss als Zuschauer, und sogar manchmal nicht verstehen sollte. Dabei kann es durchaus spannend sein, wenn man merkt, dass es eine gewisse Logik gibt, die man versucht zu verstehen. Diese Welten sind Metaphern von einer Welt, die vielleicht existieren könnte, die unsere Welt sein könnte. Und dann ist es kein Spiel mehr, dann ist es viel ernster als ein Spiel. Es ist, glaube ich, nicht gut für Künstler, wenn der Spielaspekt zu sehr überwiegt. Wenn man die Regeln eines Musikwerkes oder Theaterstückes durchblickt und versucht, es allein vor diesem Hintergrund zu verfolgen, dann ist es künstlerisch nicht mehr spannend.

K.S.-W.: Wie hast du Publikumsreaktionen erlebt? Gab es Überraschungen? Wird viel gelacht?

A.B.: Ja, es wird viel gelacht. Nach der Uraufführung kam eine von mir sehr geschätzte Kollegin zu mir, die alles in Bezug auf Sex gedeutet hatte. Es waren zufällig drei männliche Schlagzeuger und sie meinte: »Sie lässt die Männer für sich auf der Bühne springen!« Sie war so sicher, dass alle diese crescendi und diese Versuche sich auf Sex beziehen sollten. [lacht] Das hat mich sehr überrascht und ich wusste nicht, was ich dazu sagen sollte. [lacht] Das war der überraschendste Kommentar, den ich bis jetzt gehört habe. Ich hatte mit der GEMA Probleme mit dem Stück, denn sie haben es als Performance und nicht als Musik klassifiziert und wir haben uns damals zusammen mit meinem Verlag beschwert, da es schließlich eine Partitur gibt und eine Aufnahme. Das ist kein Happening, wie sie zunächst dachten. Viele finden es witzig, ja, und manche finden es schrecklich, natürlich. Einmal haben wir es in einem sehr ungünstigen Raum des ARD-Sendegebäudes mit dem Kammerensemble in Berlin aufgeführt. Diese Art von Atrium war akustisch sehr schlecht und es gab mehrere Etagen mit Büros, die um den Aufführungsort angeordnet waren und die Aufmerksamkeit ablenkten. Es hat trotz allem recht gut funktioniert. Als wir geprobt haben, sind viele Menschen vom Fernsehen herumgelaufen und einige haben zu mir gesagt: »Sagen Sie mal, was machen Sie da? Sollte das Musik sein?«. Sie waren wirklich genervt und aufgebracht darüber, dass so etwas stattfindet. Ein Mann hat mich auf dem Flur angesprochen und sich darüber aufgeregt, dass so etwas als Kultur zählen sollte. Es schien, als ob das Stück ein Stoß auf die Werte der deutschen Kultur und Musik einiger Menschen darstellte. Im Gegensatz dazu kommt es in der Neue-Musik-Szene gut an. In Bezug auf die Bühnensituation ist es nicht das leichteste Stück. Es gibt viele Stücke von mir, die nicht leicht zu organisieren oder durchzuführen sind. [lacht]

K.S.-W.: Du hattest in dem Interview mit Marion Saxer erwähnt, dass auch Lachenmann eine Inspirationsquelle für dich darstellte.

A.B.: Ja. In dem Stück gibt es eine Bearbeitung von Pression für das Seil. Verschiedene Bogenbewegungen entsprechen den Handbewegungen auf den ersten Seiten und es gibt Parallelen zwischen bestimmten Klangaktionen.

K.S.-W.: Wie kam es dazu, dass du dieses Vorbild gewählt hast?

A.B.: Für mich passt die *musique concrète instrumentale* gut zu der Idee des Stückes, weil sie eine sehr körperliche Kunst ist, was auch mit der Notation zusammenhängt. Bei dieser Art von Aktionsnotation, wo die Bewegungen des Körpers beschrieben sind und nicht unbedingt das, was zu hören ist, denke ich, dass die Körper der Musiker sehr präsent sind. Lachenmann bringt den Körper wieder in die *musique concrète*. Pression geht noch einen Schritt weiter in Bezug auf die Körperlichkeit in der Musik und ich wollte das daher gerne zitieren.

Das einzige, was im Verlauf des Stückes schließlich nicht zu sehen ist, sind die Schlagzeuginstrumente. Auf dem Zuspieldband gibt es jedoch auch viele Klangschnip-sel von Orchesterstellen und Schlagzeug – Musiktradition und Orchester als Geist, als Phantom ohne Körper wird den seilspringenden Körpern gegenübergestellt.

K.S.-W.: Würdest du sagen, dass, wenn man die visuelle Ebene wegnimmt, man dann andere Qualitäten wahrnimmt?

A.B.: Oh ja, das stimmt! Mir geht das so und ich habe von vielen anderen auch gehört, dass sie die Audioaufnahme sehr genießen, auch wenn sie das Stück nie auf der Bühne gesehen haben. Wenn man sieht, wie anstrengend und virtuos die Choreographie ist, ist das reine Hörerlebnis im Vergleich dazu minimalistisch und man nimmt viel mehr die Patterns wahr. Das Zuschauen ist viel extrovertierter und der Prozess des Hörens minimalistisch und neutral.

K.S.-W.: Waren die Sportstücke von Dieter Schnebel eine Inspirationsquelle?

A.B.: Nein. Ich kenne einige, habe mich aber nicht viel damit beschäftigt.

K.S.-W.: Marion Saxer hat das Stück *Smooche de la Rooche II* als sehr lustig und humorvoll beschrieben, während *Flowers of Carnage* sich dem sehr ernsten Thema der Gewalt widmet.¹¹ Silke Egeler-Wittmann hingegen beschreibt, dass die Audioausschnitte der

11 Marion Saxer: »Während aber *Smooche de la Rooche II* mit den Erwartungen des Publikums wie der Interpreten spielt und auch für den typischen hintersinnigen Humor der Komponistin stehen kann, widmet sich *Flowers of Carnage* dem sehr ernsten und aktuellen Thema Gewalt, seiner medialen Darstellung und den Möglichkeiten der musikalischen Auseinandersetzung mit ihm.«An-

Kampfgeräusche ohne Kontext und Bild jedoch oftmals sehr lustig von den Schülern aufgenommen wurden.¹²

A.B.: In dem Stück kommt sehr viel Humor vor. Gewalt ist ein ernstes Thema, aber wenn wir es ernst angehen würden, wäre es schrecklich! Es gab eine Aufführung in Mannheim von einer Theatergruppe und das Theater hat die Regie gemacht und diese war viel ernster als die Aufführung der Schüler in Grünstadt. Da fiel für mich viel von dem Stück weg. Die Partitur ist eine Reihe von Ideen oder Versuchen, wie man auf das Thema eingehen kann. Es ist frei, wie man das in einer Aufführung miteinbindet und alles zusammenstellt. Es geht um die persönliche Umsetzung und das Gegenüberstellen von der medialen ziemlich distanzierten Darstellung dieser Kampfkunst und einer persönlichen körperlichen Darstellung von dieser Gruppe von Teenagern. Diese Gegenüberstellung soll am Ende auf der klanglichen Ebene passieren. In der Partitur ist ein Entstehungsprozess beschrieben: Zuerst sollen Transkriptionen von Kampfszenen aus asiatischen Kampfkunstfilmen gemacht werden. Es sind hunderte kleine Schnitte aus unzähligen Filmen, die ich nach Klängen durchsucht habe. Es gibt viele Schnipsel, wo Musik darunter läuft, aber ich habe nach bestimmten Klangarten gesucht. Die sind Kategorien untergeordnet: also beispielsweise rhythmische Klangaktionen mit Puls, oder »Huhh – Hahh – Huhh...« oder ähnliches, wo gekämpft wird oder Schwerte zwischen – das kann ebenfalls rhythmisch sein. Oder es gibt eine Reihe an Körperklängen oder Atemklängen – Blutspritzen auch. Das ist sehr lustig diese Szenen zu hören ohne sie zu sehen. Die Jugendlichen hören das mehrmals und dann müssen sie es transkribieren und versuchen, es irgendwie aufzuschreiben – als graphische Partitur oder wie auch immer sie das können oder wollen –, um es dann irgendwie auf ihren Instrumenten umzusetzen. Das ist etwas, was für die Theatergruppe sehr schwer war. Sie hatte sehr viele Schwierigkeiten und keine Erfahrung damit, wie sie das, was sie hören, aufschreiben können. Sie haben teilweise keine Instrumente gespielt und waren auch nicht so interessiert an Notationsmöglichkeiten. Das resultierte in eine eher theatralischen Produktion. Für mich war das viel zu glanzvoll, das war nicht rau genug. Es ging nicht mehr um einzelne Körper, sondern das war viel zu dargestellt – viel zu schauspielerisch. Es war ihnen wichtiger, eine Produktion zu liefern, die die Leute beeindruckt, als irgendetwas Fragiles darzustellen. Anyway! Es ist alles beschrieben, die Schritte, Transkriptionen und dass sie einen Kung-Fu-Lehrer aufsuchen oder eine andere Kampfkunst in Grundzügen erlernen sollen. Dabei gefallen mir die Kampfsportarten, die nur mit dem Körper und ohne Stock oder Ähnliches auskommen und wo es bestimmte Schritte, bestimmte feste Regeln und Positionen gibt. Denn dann wird es zu einem choreographischen Werk. Deswegen ist es gut, wenn es kein festgelegtes Material gibt.

K.S.-W.: Wie bist du auf das Thema gekommen?

nesley Black im Gespräch mit Marion Saxer (o. A.), http://4all.2margraf.com/video4musicademy/Interview_annesley_black.mp4, letzter Zugriff: 1.9.2019.

12 Silke Egeler-Wittmann im Gespräch (o. A.), http://4all.2margraf.com/video4musicademy/Interview_Silke_gruenstadt.mp4, letzter Zugriff: 1.9.2019.

A.B.: Ich hatte mal einen Traum, es ist komisch, aber er kommt immer wieder. [lacht] Also ich hatte einen Traum, dass ich ein Stück für Ensemble geschrieben habe und da habe ich in die Partitur geschrieben, dass die Pianistin mit einer Stimme sprechen sollte, die wie diejenige von Uma Thurman klingt. Und dann fragte mich die Pianistin: »Aber wie spricht Uma Thurman, wer ist das überhaupt?« Und ich dachte: »Stimmt, ich weiß auch gar nicht, wie Uma Thurman spricht, ich weiß nur, wie sie aussieht.« Das war dieser Traum.

Was mir sehr an Tarantino-Filmen gefällt, ist, wie er Dinge zusammenbringt aus verschiedenen Welten, aus verschiedenen Kulturen, insbesondere in dieser amerikanischen Art, den Wild West mit ostasiatischer Kampfkunst zu verbinden, wie zum Beispiel in Kill Bill. Er geht so offensichtlich und nicht versteckt mit Zitaten um und das gefällt mir sehr. Die Idee der Zusammenarbeit mit der Arbeitsgemeinschaft kam von Silke Egeler-Wittmann und ich wollte unbedingt diese eine Idee umsetzen mit diesem Stil umzugehen – also die Kampfkunst wirklich direkt in den Konzertsaal zu implantieren ohne Metapher, so wie der Sport von Smooche de la Rooche II auf der Bühne ist. Sie sollte nicht bloß als formgebende Struktur dienen, die hinter einem Orchesterklang versteckt ist. Das ist die eine Seite und die andere ist – das fand ich bei Smooche de la Rooche II immer sehr gelungen –, dass man durch den Sport zu anderen Dingen gelangt. Die Kampfkunst ist ein Sport, der sehr von seinem ursprünglichen Zweck entfremdet ist. Es geht vielmehr um die Disziplin, den eigenen Körper zu beherrschen und um die Verbindung zwischen Körper und Seele. In dem Stück ist das Gewalt-Thema ein Teil der Herkunft der Klänge. Aber wie diese Kampfkunst in den Filmen verwendet wird, hat eine weitreichendere Bedeutung, die man auch besser versteht, wenn man eine Kampfkunst persönlich macht. Ich habe eine Weile lang Kung Fu-Unterricht genommen und das war so eine Art Vorbereitung für dieses Stück. Es ist auch einfach ein toller Sport – besonders für Teenager. Mit dem Gewalt-Thema wird auf eine kunstvolle sehr distanzierte Art umgegangen. Auch in Flowers of Carnage ist Gewalt als Thema vorhanden, aber sie ist sehr distanziert vorgegeben, weil sie dargestellt wird. Es gibt vieles, was die Jugendlichen selbst entwickelt haben. Ich habe Vorschläge gemacht und aus diesen Übungen wurden kleine Szenen entwickelt. Es gab in Grünstadt bei Silke Egeler-Widmann eine Schreiszene zwischen zwei Mädchen, die sie selbst entwickelt hatten. Sie hatten sich alles selbst ausgedacht und das war also ihr Stück – super! In dem Prozess des Ausprobierens gibt es schließlich Momente, wo man merkt: »Oh, das hat geklappt und das könnte so reinkommen.« In dem Fall der beiden Mädchen war diese Art von Schreikampf ein sehr direkter Umgang mit Aggressionen. Das ist die direkteste Gewaltbearbeitung in dieser Aufführung gewesen. Ansonsten ist es sehr distanziert, sehr zitiert, und das ist es auch, was mich interessiert hat. So ist auch der Traum zu verstehen und deswegen gehe ich immer wieder zurück zu Tarantino, weil ich glaube, dass er es sehr gut schafft sehr distanziert mit Quellen und Themen umzugehen. Seine Bilder und seine Musik sind in seinen Filmen bewusst ausgewählt und wirken gerade, weil sie so distanziert sind auf eine sehr ironisch-spielerische Weise. Es handelt sich nicht um Realität oder Wahrheit, sondern um ein Spiel mit unterschiedlichen Stilen. Das ist eine bestimmte Art des Umgangs mit der Darstellung von etwas.

K.S.-W.: Diese Filme sind ja sehr realitätsfern in Bezug auf die Gewaltdarstellung.

A.B.: Ja, diese Martial Arts Filme, das ist so wahnsinnig übertrieben. [lacht]

K.S.-W.: Die Filme stellen Gewalt in einem »als-ob«-Spiel jenseits jeglicher Realität dar, was den Zuschauern auch sehr bewusst ist. Die Jugendlichen haben die Filme jedoch nicht sehen dürfen und somit die Gewalt nicht betrachtet. Sie hören nur Geräusche, die keineswegs nach realer Gewalt klingen, sondern auf künstliche Weise sehr übertrieben wurden.

A.B.: Ja, die Geräusche sind alle mit Soundeffekten nachbearbeitet.

K.S.-W.: Durch die hier vorgenommene klangliche Abstrahierung auf Musikinstrumenten wird zudem eine weitere Distanzierung zu realer Gewalt vorgenommen. Damit zeigen sich gleich auf mehreren Ebenen Distanzierungen zur Realität.

A.B.: Hmmm, ja, das muss auch so sein. Das ist Theater, das ist Kunst – und wenn jemand umgebracht wird, dann steht er wieder auf, um sich zu verbeugen. Bei dem Titel *Flowers of Carnage* – Blüten des Gemetzels – denkt man an Kampfkunst und dieser Vorstellung wird auch oft in den Filmen Rechnung getragen, die Gewalt und Rache zum Thema haben, auch wenn es sich um eine unrealistische Darstellung von Gewalt durch die Beherrschung des Körpers und die Finesse der Kampfkunst handelt. Aber wenn man Kampfkunst in Wirklichkeit macht, dann hat das gar nichts mit Kämpfen, Gewalt oder Rache zu tun, sondern es geht um etwas ganz Anderes. Ich wollte, dass auch die Schüler genau diesen Prozess durchlaufen. Nach dem ersten Hören haben die Schüler vielleicht eine eigene Vorstellung, was die Geräusche sind und welche Art von Charaktere sie erzeugen. Es gab auch einige Jugendliche, die überhaupt nicht der Typ für dieses Thema waren und die machten trotzdem mit, was sehr schön war. Die Vorstellung von etwas und auch die medialen Darstellungen werden dabei durch die eigene künstlerische Verarbeitung schließlich übertroffen. Wenn die Teilnehmer den Geräuschen zuhören und diese aufschreiben, erfolgt eine Distanzierung von den Aufnahmen. Sie schreiben schließlich nicht »Blut sprüht« o.ä., sondern versuchen das Gehörte klanglich zu beschreiben und mit ihren Instrumenten nachzuahmen. Daraus entsteht etwas Neues, bei dem bestimmte Energieverläufe als Vorlage dienen. Wenn jemand stirbt, gibt es Klänge, wo die Spannung loslässt – und es gibt spannungsgeladene Klänge zur Darstellung von Schmerz. Daher gibt es Klänge, die beispielsweise ein bisschen wie ein überhöhter Bogendruck klingen, denn dabei gibt es auch Spannung auf der Saite und die Körper machen diese Klänge, auch wenn sie total übertrieben sind. Das hat dann auch eine ästhetische und klangliche Dimension.

K.S.-W.: Gab es denn auch Jugendliche, die mit diesen Hörbeispielen nicht zurechtkamen?

A.B.: Eigentlich nicht. Manche haben gesagt: »Wie eklig!« und ähnliches. Wir haben

viele Beispiele angehört und ausprobiert und einer Gruppe hat beispielsweise dieses oder jenes nicht gefallen und die andere Gruppe fand, dass sie das aber toll gemacht haben und so wurde es schließlich aufgenommen. Man probiert vieles aus und schaut, was passt.

K.S.-W.: Du hast in dem Interview mit Marion Saxer betont, dass pädagogische Absichten, wie zum Beispiel Medienkritik, dir nicht wichtig waren.¹³ Der von dir initiierte Prozess und der Umgang mit Hörerfahrungen resultiert sicher aber auch darin, dass die Tonspur solcher Gewaltdarstellungen in Zukunft von den Jugendlichen viel bewusster und auch eventuell kritischer wahrgenommen wird.

A.B.: Ich habe lange Zeit gebraucht, um diese Schnipsel der Filme zu Klängen zusammenzustellen und danach habe ich die Originalszenen auch ganz anders angehört, das stimmt.

4. Interview mit Vinko Globokar vom 10. Februar 2017 in Paris¹⁴

K.S.-W.: Ich beschäftige mich mit Werken, die sich auf der Schwelle zwischen Kunst und alltäglicher Lebenswelt aufhalten und mit dem Körper arbeiten, wobei die Musiker solche Werke oftmals nicht mehr im traditionellen Sinne interpretieren, sondern vielmehr lebensnahe Prozesse wirklich durchleben. Ich kam auf dieses Thema über Heinz Holligers »(t)air(e)« für Flöte solo, das ich selbst oft aufgeführt habe und wo man sich den eigenen Vitalprozessen gewissermaßen unterwerfen und Erstickungszustände durchleben muss. Gerade dieses Stück weist Parallelen zu Ihrem Stück Res/As/Ex/Inspirer auf. Auch hier muss der Interpret bis an die Grenzen gehen. Das Thema der körperlichen Grenzen ist das, was diejenigen Stücke verbindet, die mich interessieren.

V.G.: Nur, dieses Stück ist für ein Blechblasinstrument. Mit einem Blechblasinstrument ist es schwer, das zu machen. Sie sollen irgendwie alles, was Sie im Ausatmen machen, auch durch Einatmen aufführen. Ich weiß nicht, ob das bei der Flöte geht. Ich kenne dieses Stück von Holliger nicht.

K.S.-W.: Haben Sie über Grenzen zwischen Musik und Leben nachgedacht?

V.G.: Nachgedacht nicht. Aber intuitiv habe ich irgendwie bemerkt, dass wenn Sie wirklich das Instrument erforschen, dieses Thema absolut vorkommt. Für die Posaune ist Res/As/Ex/Inspirer ein Beispiel, aber Sie haben auch schöne Sachen, wo Sie zum Beispiel mit dem Trichter im Wasser spielen. Das stellt eine andere Konzeption der Darbietung vor. Was über den normalen Grenzen liegt, ist für mich, ich würde sagen, ver-

13 Annesley Black im Gespräch mit Marion Saxer (o. A.), http://4all.2margraf.com/video4musicademyl/Interview_annesley_black.mp4, letzter Zugriff: 1.9.2019.

14 Die Transkription gibt (mit geringfügigen Auslassungen) den Wortlaut des Interviews wieder und wurde in dieser Form vom Komponisten autorisiert und zur Veröffentlichung freigegeben.