

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 aufgenommen waren, faszierende geblubberereignisse, 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, verfügbar auf <http://www.genios.de/presse-archiv/artikel/FAS/20060326/auftakt-2006-komponistenportraet-ka/SoE20060326612405.html>, letzter Zugriff: 1.9.2019.

Kind schwanger war, habe ich zunächst eine andere Performance gemacht und ich hatte den Eindruck, dass man den Bauch noch gar nicht so wirklich sieht und da haben alle gesagt: »Und der Bauch macht ja schon richtig mit in der Performance!« Ich hatte eine Anfrage für eine Performance in Österreich und da dachte ich mir: »Jetzt mache ich etwas damit!« Da ist mir wieder dieses Interview mit Kaija Saariaho eingefallen und so kam ich darauf, etwas mit den Herzschlägen zu machen. In der Schweiz bekommt man ab der 12. Woche Untersuchungen mit Herzschlägen und deswegen war das auch ein Klang, der mir zu der Zeit sehr geläufig war.

K. S.-W.: War Heinz Holligers Cardiophonie auch eine Inspirationsquelle?

C. v. E.: Nein, das Stück kannte ich damals noch gar nicht. Ich habe ursprünglich Oboe gespielt und deswegen war mir Holliger sehr vertraut. Aber genau dieses Stück kannte ich noch nicht. Erst als ich an Double Beat am Arbeiten war, habe ich entdeckt, dass es auch ein Stück mit Herzschlägen von Holliger gibt.

K. S.-W.: Hast du über das Verhältnis zwischen Körper und Kunst gezielt nachgedacht?

C. v. E.: Das wurde mir vor allem vor dem Hintergrund bewusst, dass der Klang des Herzschlages ja »schlecht« ist. 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.

K. S.-W.: Der Interpret muss die Kontrolle über klangliche Prozesse zum Teil abgeben, da er keinen direkten Einfluss auf den Herzschlag hat. Man wird sozusagen zum Untertan der eigenen Körperfunktionen und kann nicht mehr im traditionellen Sinne interpretieren und musikalisch gestalten.

C. v. E.: Darüber hinaus hat man auch 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.

K. S.-W.: Was hat den Ausschlag dafür gegeben Tüten einzusetzen?

C. v. E.: Ich wollte gerne, dass ich den Tüten Leben einpuste und damit auch dem Herzschlag. Denn jedes Mal, wenn ich zu Anfang des Stückes in eine Tüte puste, wird der Herzschlag lauter und dann geht er wieder weg. Dann wird er immer mehr und ir-

gendwann hört der Herzschlag nicht mehr auf und dann wird er gefiltert nach dem Cold Song von Purcell. Das war auch eine bewusste Entscheidung, nur diese Tüten einzusetzen ohne musikalische Bewegung. Ich wollte dieses Luftvolumen, wieviel Atem ich reingepustet habe, auch deutlich machen und dafür brauche ich eine Umhüllung. Ich habe daraufhin die schwarzen Tüten ausgewählt, da die in etwa so groß waren wie der Bauch und man damit Bäuche produziert, die man vor sich ablegen kann. Man hat jedes Mal einen Bauch voll Luft, den man zumacht und hinlegt und wieder und wieder.

K. S.-W.: Wie oft wurde die Performance bisher aufgeführt?

C. v. E.: Nur von mir drei Mal. Im Dezember wird es von Hannah Kölbel in London aufgeführt. Als sie angefragt hat, war ich sehr überrascht, denn es ist ihre erste Schwangerschaft. Während meiner ersten Schwangerschaft hätte ich so etwas nie gemacht, ich wäre nie auf die Idee gekommen mein Kind sozusagen so auszustellen. Bei der zweiten Schwangerschaft hatte ich dann eine andere Einstellung: Natürlich hat es etwas mit dem Kind zu tun, aber nicht mit dem Kind persönlich. Außerdem ist sie ziemlich früh in der Schwangerschaft, das erste Mal macht sie es mit 22 Wochen. Das Baby bewegt sich dann noch so viel, das müsste dann minutenlang am gleichen Ort liegen. Aber ich bin sehr gespannt. Sie kann auch während des Stückes den Herzschlag des Kindes weitersuchen und das macht dann auch Geräusche. Und auch, wenn sich das Kind bewegt. 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.

K. S.-W.: Was hat es mit dem Purcell-Zitat auf sich?

C. v. E.: 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.

K. S.-W.: Wenn man das Stück nur über die Audioaufnahme³¹ im Internet hört, nimmt man in erster Linie Herzschläge und Atem wahr – die beiden zentralen körperlichen Lebensfunktionen. Bei rein akustischer Wahrnehmung deutet beispielsweise nichts auf die Tüten hin. Ist das für dich ein Verlust, wenn man diese visuelle Ebene in Form einer Audioversion ausschließt oder gehört sie für dich unbedingt dazu?

C. v. E.: Das finde ich schwierig zu sagen. Für fast alle meine Sachen gilt, dass alles zusammengehört und nur audiovisuell zu erfahren sind. Aber andererseits sage ich auch immer, dass der Ton im Mittelpunkt steht. Es geht letztendlich immer darum, wie es klingt. Alles andere ist eine Art Hilfsmittel. Die Plastiktüte habe ich gebraucht, um zu fühlen und zu zeigen, wieviel ich puste. Außerdem klingt es sehr schlecht, wenn man einfach so ins Mikrophon hineinpustet – und wenn ich daneben puste, ist es zu leise. Aber wenn ich gegen etwas wie eine Plastiktüte anpuste, klingt der Atem und ich puste auch auf eine Weise in die Tüte, dass es extra viel Geräusch macht.³² Daher brauche ich die Tüte einfach aus klanglichen Gründen und man muss auf der Aufnahme nicht erkennen, dass es eine Plastiktüte ist, sondern man soll den Atem hören, der im Vordergrund steht – Atem und Herzschlag als zwei Lebensgeräusche.

K. S.-W.: Wie hat das Publikum darauf reagiert? Gab es besonders überraschende Reaktionen?

C. v. E.: Das, was für mich am Überraschendsten war und was mich ein bisschen erschrocken hat, war folgendes: 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 wird. Aber andererseits geht es auch darum in dem Stück. Es sind einfach Klänge, die mit sehr starken Erinnerungen verbunden sind.

K. S.-W.: Wie empfindest du die Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst? Ist das für dich ein fließender Übergang, etwas, dass zusammengehört, oder stehen für dich trennende Aspekte im Vordergrund?

C. v. E.: Ich brauche die Trennung, denn wenn es die Trennung nicht gäbe und ich sagen würde, dass alles sowieso schon Musik ist, wie Cage, der sagt, dass wenn man einen

31 Verfügbar auf <https://www.researchcatalogue.net/view/33841/51382>, letzter Zugriff: 1.9.2019.

32 Vgl. Cathy van Eck, *Double Beat, a performance for plastic bags, breath, two heart beats and electronics* (2013) [unveröffentlichtes Aufführungsmaterial], 8: »Also blow with a lot of noise. I usually did not put the plastic bag completely closed to my mouth but left some holes. My breath was making more noise this way. You can blow calmly, sometimes a bit more, sometimes a bit less. When you have rehearsed the piece a bit with the simulation app and with the proper equipment, you will get a feeling how the software reacts and when you want to breathe more. What follows is a short overview of the timeline of the piece with all the presets and what they trigger.«

Rahmen um etwas setzt, es zu Musik wird oder zu etwas, was das Hören wert ist – was ich super finde, ich finde Cage großartig – aber was bei mir eher der Fall ist, dass ich daran interessiert bin einen Klang zu nehmen, der ganz deutlich keine Musik ist. 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. Also ich brauche die Trennung für die Arbeit. Ich habe zwei andere Stücke mit Herzschlägen gemacht, aber nicht mit den direkten Körperklängen. Da geht es auch um die Vorstellung, wie ein Herzschlag klingt und darum, wie es nicht klingen kann. 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.

K. S.-W.: Genau dieses Schwanken überträgt sich auch auf das Publikum, das den Herzschlag als einen Klang einer Lebensfunktion wahrnimmt, welcher eine musikalische Qualität dadurch erhält, dass er in deinem Stück künstlerisch verarbeitet und in neue Zusammenhänge gestellt wird.

C. v. E.: Ja, genau.

K. S.-W.: Wie heißen die beiden anderen Stücke, in denen du den Herzschlag verarbeitet hast?

C. v. E.: In *Backoffice* (2015) haben die Interpreten Lautsprecher auf dem Rücken und bei einer bestimmten Geste (Hand aufs Herz) erklingt ein Herzschlag, ausgelöst durch Sensoren. Es ist jedoch gar keine echte Herzschlagaufnahme. Da die Aufnahmen für mich alle nicht wirklich nach einem Herzschlag geklungen haben, habe ich letztendlich einfach etwas selbst synthetisiert, und später im Stück entwickelt sich dieser Klang weiter. Am Ende von *Phone Call to Hades* (2016) kommen auch Herzschläge als Material mit Opernstimmen darüber vor. Es geht um Tod und vor allem um die Kommunikation mit den Toten. Ich weiß nicht, ob das Publikum die Herzschläge erkennt, oder diese vielleicht auch als eine Art von Fußschritte wahrnimmt, da die Interpreten an der Stelle anfangen umherzulaufen. Für mich waren das jedoch Herzschläge.

Was den Alltag betrifft: Ich habe auch ein Stück, in dem eine Alufolie festgehalten wird, die rauf- und heruntergenommen wird. Da liegen Assoziationen zu einer Demonstration nahe. Es erscheinen auch leicht erkennbare Demonstrationsklänge, die nicht besonders versteckt sind. Aber es gibt trotzdem auch Leute, die sagen: »Nein, das habe ich als abstrakte Musik gehört.« Ich habe auch ein Stück für ein Bäumchen, Groene Ruis (2007). Da bespiele ich das Bäumchen und es gibt auch einen Haartrockner. Aber der Haartrockner wird sehr schnell eher zu einer Art von Windgeräusch und Sturm. Ich

mag die Verbindung von einem normalen erkennbaren Haartrocknerklang und seinen Transformationen. In dem Stück, das ich im Moment mache, esse ich einen Apfel – und das ist das Einzige, was ich im gesamten Stück mache. Die Aktion des Essens wird hier musikalisiert. Jedes Mal, wenn ich einen Biss nehme, kommt ein anderer Klang, oder immer mehr Klang, oder der Klang ist weg und kommt wieder. In Klangverordnung (2012) gibt es auch relativ viele Alltagsklänge, wie Autohupen, Kindergeschrei etc.

K. S.-W.: Denkst du viel darüber nach, wie bestimmte Gegenstände oder Gesten aufgefasst werden können und assoziativ besetzt sind?

C. v. E.: Das ist für mich ein wichtiges Thema. Das Publikum darf natürlich alles denken. Mir ist es auch immer wichtig darüber nachzudenken, wann etwas noch erkennbar ist oder nicht mehr. Wenn ich einen Apfel zeige, dann sieht man einen Apfel. Aber wenn ich eine Aufnahme von jemandem mache, der einen Apfel isst, dann erkennt man nicht unbedingt, dass er einen Apfel isst und nicht eine Karotte oder eine Birne. Deswegen ist das Visuelle für mich immer wichtig. Und es könnte trotzdem sein, dass ich beispielsweise Karottenklänge benutzen würde, sofern sie viel besser klingen würden, und es gar nicht schlimm wäre, wenn alle denken würden, es wäre ein Apfelklang. Das ist der Punkt, wo ich dann anfangen mit der Wahrnehmung zu spielen, so dass man irgendwann denkt: »Das kann doch jetzt kein Apfel mehr sein! Das klingt so komisch.« Dann nehme ich beispielsweise einen Klang von Plastik, das auf den Boden geschmissen wird, welcher jedes Mal abgespielt wird, wenn man in den Apfel beißt. Diese Art von Beziehung zwischen tatsächlichen Klängen und wie sie sich dann weiterentwickeln, das ist, was mich interessiert.

K. S.-W.: Wie empfindest du selbst die Rolle als Interpretin deines Stückes hinsichtlich von Kontrolle über die Interpretation gegenüber Unterwerfung unter eigene körperliche Grundfunktionen?

C. v. E.: Bei Double Beat kann man in gewisser Hinsicht nichts falsch machen und trotzdem fand ich das, was man gestalten konnte, total intensiv. Ich habe an alle drei Performances in Graz und Bern ganz genaue Erinnerungen. Einfach allein die Entscheidung, wann ich puste und auch die Länge des Pustens in Verbindung mit dem ständigen Zuhören des Herzschlages habe ich als sehr intensiv in Erinnerung, obwohl das kein Stück ist, was man lange einstudieren muss. Der Moment selbst ist trotzdem sehr intensiv, weil man gut zuhören muss. Bei vielen meiner Performances ist es so, dass sie nicht besonders schwierig und übe-intensiv sind, aber dennoch muss jede Sekunde ganz genau gestaltet sein, egal wie wenig zu tun ist.

K. S.-W.: Der Körper wird demnach zum Akteur, auf den man reagiert.

C. v. E.: Ja, das ist es eigentlich, so eine Art von Zuhören und reagieren.