

Diese jungen Leute, die haben das einfach auch wirklich gerne gemacht. Bei der Uraufführung waren die Darsteller schon etwas angejaht. [lacht]

K.S.-W.: Gibt es von Ihrer Seite aus eine Präferenz, wie das Werk aufgenommen werden sollte?

D.S.: Ach – muss nicht sein.

## 2. Interview mit Robin Hoffmann vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M.<sup>3</sup>

### ÜBER KÖRPERGRENZEN

K.S.-W.: Ein Zitat von dir in Bezug auf das Werk An-Sprache lautet: »Der Interpret kann sich nicht in den Dienst der Musik stellen, denn er ist selbst ihr Gegenstand.«<sup>4</sup> In einschlägiger Literatur spricht man auch oft von dem Körper als Akteur, der nicht etwas außerhalb seiner selbst darstellt.<sup>5</sup>

R.H.: Genau, es gibt keinen Gegenstand, der bespielt wird, sondern man bespielt sich selbst und das ist sicherlich eine Situation, die bei Bodypercussion sehr einzigartig ist.

Der Gesang ist ja eigentlich das körpereigene Urinstrument. Es gibt sonst keinen Musiker, der ohne irgendein Gerät auf der Bühne steht. Traditionell ist es der Sänger, der nichts anderes mit sich bringt als die Organe, die Klang erzeugen. Der große Unterschied ist, dass der Gesang aus einem herauskommt, während bei Bodypercussion die Klänge von außen auf einen zurückgeworfen werden. Die Richtung ist eine andere. Das ist ein zentraler Unterschied.

Das, was ich in dem gerade zitierten Text formuliert habe, ist, dass das klassische Belcanto-Ideal dazu tendiert, über den Körper hinaus wachsen zu wollen. Die Stimme versucht, die Körperegrenzen zu überwinden. Die ganzen faszinierenden Techniken, die ein Sänger zur Verfügung hat, um Resonanzen, von denen man als Nicht-Sänger noch nie wusste, zu aktivieren, das sind ja alles Techniken, die nicht direkt auf die Organe zurückweisen, mit denen sie umgehen. Bodypercussion hingegen fordert innerhalb einer Musik, die in der Tradition steht, die Bedingungen der Klangproduktion zu reflektieren, geradezu heraus, auf jene Stellen zu verweisen, an denen gespielt wird.

### ZUM ASPEKT DER KÜNSTLERISCHEN FORSCHUNG

R.H.: Forschung stand sehr vorne dran. Das Stück ist ja in meinem Studium entstanden und ich habe mich sehr intensiv mit Phonetik beschäftigt und war fasziniert davon, dass in der Phonetik der Klang oder der Sprechlaut nicht im Sinne seiner sprachlichen

3 Die Transkription wurde von der Verfasserin dieser Arbeit sowie von dem Komponisten mehrfach überarbeitet und in dieser Form autorisiert und zur Veröffentlichung freigegeben.

4 Robin Hoffmann, »Anmerkungen zum Laut denkenden Körper«, 23.

5 Siehe Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, 140.

Verwendung definiert wird, sondern als Komplex spezifischer Merkmale. Es ging beim Komponieren von *An-Sprache* anfangs um die Anwendung phonetischer Kriterien auf die Musik und die Entwicklung einer spezifischen Notation, weniger um das Erforschen des Körpers im Sinne eines ganzheitlichen Konzepts. Mit dem Körper ist man als Musiker sowieso immer beschäftigt.

Wenn es um die Körpererforschung geht, dann ist mir Folgendes wichtig: Wenn man vom Körper spricht, verspricht er so etwas Unmittelbares, Direktes – und davor möchte ich warnen. Denn der Körper ist ein absolutes Kulturprodukt, da ist nichts Natürliches dran. Man meint vielleicht, Knochen, Beine und Arme seien Dinge, auf die man sich verlassen kann, die nichts mit kultureller Prägung zu tun haben. Aber das hat nichts mit Natur zu tun! Kaum dass das Kind geschlüpft ist, wird an ihm herum manipuliert, und sogar vor der Geburt schon. Die Menschen können den Körper nicht in Ruhe lassen, und an dem Körper zeichnet sich kulturelle Prägung ab – ganz zentral. Der Körper ist eine Konstruktion.

In Ergänzung zu dem Bodypercussion-Stück gibt es eine Reihe von Solo-Stücken von mir, in denen auf ähnliche Weise ein hochvirtuoser Akt vollzogen wird, der auch über das Instrument hinaus auf den Spieler und seinen Körper verweist. Dazu gehören u.a. mein Cello-Solo *Schleifers Methoden* und mein Posaunen-Solo *Straßenmusik*.

## ZU DEN DISTANZVERHÄLTNISSEN IN DER KUNST

R.H.: Das Kunstspiel ist ein sich Distanzierendes; und das zu lernen und das zu vermitteln, das darf auch die Pädagogik nicht beiseite lassen. Das ist das Ziel und es geht nicht um unmittelbares Körpererfahren.

Dabei wird mir das Distanzierende, das dem direkten Zugriff sich Entziehende immer wichtiger und so würde ich mittlerweile mein Komponieren beschreiben wollen als das Ausloten unterschiedlicher Distanzqualitäten.

Einerseits nehme ich eine Perspektive ein, die durch körperliche Nähe zum Gegenstand bestimmt ist. Gerade beim Komponieren für Solo nutze ich eine solche Nah-Situation, um auch physisch an Interpret und Instrumentenkörper heranzurücken und mikroskopisch in bestimmte Klangkonstellationen hinein zu zoomen. Es gehört zu mir, einen haptischen Zugang dafür zu haben. Andererseits ist es mir nicht weniger wichtig, mit größeren Entfernung zu arbeiten und ein sich distanzierendes, verrätseltes Spiel vorzuführen.

Um diese Distanzverhältnisse zu beschreiben, habe ich jetzt häufiger ein Beispiel von Walter Benjamin aus seinem Aufsatz »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« genutzt: Er erläutert dort anhand von Magier und Chirurg wie sich Maler und Kameramann zueinander verhalten. Das kann man auch auf Instrumentalkomponisten und Tontechniker von mir aus übertragen. Wichtiger finde ich aber noch, dass Magier und Chirurg bestimmte Perspektiven innerhalb der Komponier-Situation darstellen können.

Benjamin sagt, dass der Chirurg auf der einen Seite sehr distanziert ist. Ich übersetze mir das so: Wenn der Chirurg Mist baut, dann wählt man sich eben einen anderen Chirurgen aus oder lässt sich von einem anderen Doktor beraten. Also in dieser Hinsicht hat er nicht die Autorität, die ein Magier hat. Den Magier hingegen kann man

sich nicht aussuchen – man glaubt an ihn oder nicht. Zu einem Chirurgen lässt sich viel leichter ein distanziertes Verhältnis aufbauen als zu einem Zauberer. Der Chirurg ist auch insofern distanziert, als er die Persönlichkeit des Menschen im Moment seiner Arbeit gar nicht beachtet, sondern lediglich die Körperorgane, die vor ihm liegen. Sonst könnte er Frau Meyer nicht aufschlitzen. Andererseits ist es ja ein ausgesprochen distanzloser Akt, da mitten in die Organe einzugreifen und darin herumzuwühlen. Das heißt, er überwindet eine Körperegrenze, die man bei einer anderen Person auf keinen Fall zulassen würde. Der Magier hingegen ist ganz behutsam, legt nur die Hand auf oder macht eine kurze Geste, ist freundlich distanziert, holt den Menschen dort ab, wo er steht. So wenig er die Aggressivität des chirurgischen Eingriffs kennt, so energisch fordert er jedoch an anderer Stelle absoluten Autoritätsgehorsam ein und ist daher im genau umgekehrten Fall höchst distanzlos. Man hat keine Chance, sich von dem Magier zu distanzieren. Entweder glaubt man an den großen Zauberakt oder nicht.

Die Musik kennt gleichermaßen magische wie chirurgische Momente und auch beim Komponieren tauchen Magier und Chirurg als zwei Pole einer Ordnung auf. Magisch mögen die körperlichen Naherfahrungen wirken, die Unmittelbarkeit eines Konzterlebnisses oder durch freies Improvisieren gefundene Inspirationen. Dem Chirurgen hingegen lassen sich die operativen Techniken beim Komponieren zuordnen: Man greift tief in die Organe des Klanges ein, lässt aber den individuellen Musikerkörper beiseite.

Eine wichtige Figur ist für mich Houdini. Houdini ist ein Magier, der sagt: »Leute, ich habe überhaupt keine magischen Kräfte. Das schaut zwar alles wie Zauberei aus, beruht aber auf der Disziplinierung des Körpers und auf Technik.« Er ist ein großer Aufklärer und großer Kämpfer gegen die spirituellen Bewegungen seiner Zeit. Er enttarnt sogenannte Medien und sagt: »Diese Leute arbeiten genau mit denselben Tricks, mit denen ich euch immer betrogen habe.« [lacht] Er sagt genau, wie er es macht. Dabei geht die Wirkung des Zaubers überhaupt nicht verloren. Es ist trotzdem faszinierend, wie er sich aus einer Tonne befreit oder die Niagarafälle hinuntergeht, gerade weil man weiß, dass keine übernatürlichen Kräfte im Spiel sind.

## AUßen- und Innenkörper

K.S.-W.: Auf dieses Eingreifen bzw. Durchdringen der Körperegrenze, das du eben angesprochen hattest am Beispiel des Chirurgischen, möchte ich nochmals zurückkommen. Die Körperegrenze zwischen Außenwelt und Körper-Innerem, das ist ja die Haut. Die Haut an sich weist auch bereits eine Identitätseinschreibung auf und ist von der Außenwelt geprägt. Und gerade bei Bodypercussion spielt die Haut eine herausragende Rolle, egal, ob sie nackt oder bekleidet ist, wobei das auch einen Unterschied macht.

R.H.: Ja. Nikola Lutz hat über die Haut gesagt, dass sie nicht nur die Außenhülle ist, sondern auch nach innen hineinreicht. Das ist wie wenn man einen Luftballon hat und mit dem Finger hineindrückt, dann wölbt sich die Außenhülle nach innen.

K.S.-W.: Das Stück spielt ja gerade mit der Interaktion des Innen- und Außenkörpers.

R.H.: Ja, für den Innenkörper stehen die Aktionen innerhalb des Artikulationsapparates. Diese werden auf den Außenkörper projiziert oder sie verlaufen kontrapunktisch zu den Außenkörper-Aktionen.

K.S.-W.: In dem Vorwort zur Partitur sprichst du an, dass das Stück auch nackt bzw. mit nacktem Oberkörper oder mit besonderen Kleidungsstücken denkbar ist. Die Komponente der Haut kommt ja nochmals anders zum Tragen, je nachdem, ob und welche Kleidung man trägt. Und außerdem hat das auch Auswirkungen auf den Klang.

R.H.: Vor allem habe ich geschrieben, man sollte das anziehen, womit man sich wohlfühlt. Ein angezogener Körper ist genauso ein Körper wie ein nichtangezogener Körper! Wir sind kulturell geprägt und die nackte Haut ist nicht weniger bekleidet als wenn man in Wollmützen auftritt. Das klingt selbstverständlich anders, aber das überlasse ich absolut den Interpreten, wie man das macht. Jeder, der sich gewissenhaft den Text erarbeitet, wird jetzt nicht die Steigesen, die ich da salopp erwähnt habe, verwenden. Das wäre dann zu dominant.

## **EINFLÜSSE/REPERTOIRE**

K.S.-W.: Die Orts- und Aktionsschrift erinnert mich sehr an Schnebel. Auch er hat eigene Schriftarten entwickelt, wie zum Beispiel für das Werk Körper-Sprache. War das für dich eine Inspirationsquelle?

R.H.: Ich habe damals Glossolalie gelesen und eher nach einem anderen Kompositionsansatz gesucht, weil Glossolalie ja mit unterschiedlichen Sprachen und Schriftarten arbeitet. Dann habe ich Aufnahmen der Atemstücke von ihm gehört. Das hat mich schon auch inspiriert oder ich habe es zumindest zur Kenntnis genommen.

K.S.-W.: Körper-Sprache und Maulwerke hast du ...

R.H.: ... erst später kennen gelernt.

K.S.-W.: Und ich habe auch gelesen, dass du Globokars ?Corporel ebenfalls noch nicht kanntest.

R.H.: Kannte ich damals nicht, nein!

K.S.-W.: Wie hast du reagiert, als du das Stück das erste Mal gehört hast?

R.H.: Das ist ein völlig anderes Stück, ganz einfach. Es verhält sich wie Lachenmann, der ein Klarinettenkonzert geschrieben hat, und Mozart auch. Es sind zwei sehr verschiedene Stücke – in der Konzeption, in der Notation und in der ästhetischen Aussage.

K.S.-W.: Wie würdest du die Unterschiede in der »ästhetischen Aussage« beschreiben?

R.H.: Bei Globokar ist das noch ein Gegenkonzept zu den Seriellen, wenn man so möchte. Diesen setzt er entgegen: »Wir improvisieren. Wir sind direkt. Wir sind Musiker, die mit dem Material, das wir bearbeiten, in direktem Kontakt stehen.« Da wird der unmittelbare Körper gefeiert.

K.S.-W.: Das heißt, dir sind die Distanzen wichtiger?

R.H.: Ja, und das zeigt sich auch in der Notationsform, die bei Globokar viel mehr als bei mir in die Richtung der graphischen Darstellung einer gesamten Szene geht. Es kommt noch hinzu, dass sein Stück auch einen theatralischen Background hat und von einem Mann handelt, der aufsteht und in den Spiegel guckt und sich erst einmal so ein bisschen wachschüttelt und so etwas. Es gibt bei ihm auch diesen Moment der Entäußerung, wenn man sich so auf der Bühne präsentiert. Das spielt bei mir keine Rolle.

K.S.-W.: Globokar stellt ?Corporel dem hochspezialisierten Kunstmusikbetrieb gegenüber, der ein ganzes Regelwerk von Praktiken, Spielkonventionen und Automatismen beinhaltet. Das hat mich zunächst an deine Kritik an künstlerischer Überhöhung erinnert. Aber ich glaube, es handelt sich hier doch um eine andere Gegenüberstellung.<sup>6</sup>

R.H.: Auf alle Fälle. Die 70er und 80er Jahre sind eine so andere Zeit mit so anderen Konflikten. Es kann gut sein, dass mein Bodypercussion-Stück zu Globokars Zeit auch völlig anders entstanden wäre. [lacht] Es gibt aber auch Parallelen, zum Beispiel dass ich genauso wie Globokar als Interpret aktiv war und dass das Bodypercussion Stück in einer Zeit entstanden ist, wo ich noch Konzerte als Gitarrist gegeben habe. Daher spielen bestimmte Musikergesten eine Rolle, zum Beispiel der Rasgueado, den man als Gitarrist immer fleißig geübt hat.

K.S.-W.: Christa Brüstle hat die Stücke ?Corporel und An-Sprache verglichen und sie geht auch auf die unterschiedlichen zeitlichen Kontexte ein, vor deren Hintergrund diese beiden Werke entstanden sind. Dabei spricht sie auch den Einfluss der Medien auf dein Stück an, ohne dies weiter zu präzisieren.<sup>7</sup> Waren Klänge der Medien Inspirationsquellen für dich?

---

6 Vgl. Vinko Globokar, »Anti-Badabum«, 28-29. Anmerkung aus einer Email Robin Hoffmanns an die Verfasserin vom 25.10.2016: »Meine langjährige Tätigkeit als Gitarrist hat sich in meinen Körper eingeschrieben. Haltung, sogar Gesten lassen einen Rückschluss auf mein instrumentales Training zu. Das ist gewiss nicht körperfeindlich, im Gegenteil: die Prägung ist Ergebnis von einer sehr ausdifferenzierten Körperarbeit und ich bin stolz darauf. Anderes Beispiel: Bei Proben mit Sängern hatten diese das Bedürfnis, sich bei mir wegen ihrer voluminösen Sprechstimme zu entschuldigen. Sie seien da etwas deformiert... das ist doch Käse! Es ist doch keine Deformation, wenn man da etwas beherrscht, was ein anderer nicht beherrscht. Dabei ist inzwischen nachgewiesen, dass Körperbeherrschung kaum mit der Knute zu erreichen ist.«

7 Vgl. Christa Brüstle, Konzert-Szenen, 237.

R.H.: Ich gehöre zu der ersten Generation, die mehr virtuelle Bilder aus der Kindheit in Erinnerung hat als reale. Unser Leben ist damals in Westdeutschland schwer durch die drei Fernsehprogramme, die es damals gab, geprägt worden. Nach dem medialen Overkill jetzt sagt man, das war damals weniger. Zu einem gewissen Grad stimmt das auch, aber die Macht der Medien war schon damals riesig.

Eine mediale Inspirationsquelle in Bezug auf An-Sprache kann ich aber eigentlich nicht benennen... bestimmte Musikergesten spielen eine Rolle... wie zum Beispiel der Rasgueado, den man als Gitarrist immer fleißig geübt hat. Es gibt auch in der Schluss-Sequenz des Stücks die Trommeltechnik aus »Karate Kid II« – Angriff und Verteidigung. [lacht] Ja, das fällt mir nun doch ein, das ist tatsächlich aus einem Film. Und dann noch die Militärgeste (die Stelle, die mit »preußisch-militärisch« überschrieben ist)... Gitarre... Militär... Film... das sind Dinge, die ich so benennen kann.

## VISUALITÄT

K.S.-W.: Ist das Stück auch ohne die visuelle Ebene als Audioaufnahme denkbar?

R.H.: Wir haben eine Audioaufnahme gemacht, noch nicht veröffentlicht. Aber es ist eine sehr schöne Aufnahme, auch mit Nikola Lutz.

K.S.-W.: Das ist wahrscheinlich ein völlig anderes Stück, wenn man es rein auditiv hört.

R.H.: Ja, ist es schon. Es geht etwas verloren. Es ist sehr schön, die Aufnahme als Dokumentation zu haben. Aber das Visuelle, das gehört dazu. Das Auge hört ja mit und man kann quasi, wenn man sieht, was sie da tut, sich den Klang besser dazu ergänzen, als wenn man sie nicht sieht. Da kommt man nicht ganz drum herum, dass das Auge beim Hören hilft. In dem Fall auch ganz besonders. Es ist eine Choreographie nach klanglichen Kriterien.

## HUMOR

K.S.-W.: Hast du unterschiedliche Publikumsreaktionen erlebt? Ist der Humor ein wesentliches Merkmal?

R.H.: Ja, ich wurde gefragt, ob, wenn ich selbst das Stück spiele, auch lachen würde. Ich konnte darauf nur antworten: »Nein, ich habe dabei andere Probleme.« [lacht] Die guten Komiker sind die ernstesten Menschen auf der Bühne, die es gibt. Es gibt nichts, wo man strenger und disziplinierter arbeiten muss, als wenn man die gesamte Truppe zum Lachen bringen will. Ich finde, wenn man etwas Wichtiges zu sagen hat, dann braucht das einen heiteren Anstrich. Haydn ist mir diesbezüglich ein Vorbild, weil seine radikalen Formexperimente immer mit Gewitztheit vorgetragen werden und zuweilen auch in Pointen-Setzungen kulminieren. Wenn es schwer und gewichtig daherkommt, dann empfinde ich häufig etwas Falsches. Es braucht Leichtigkeit, eine leichte heitere Verspieltheit.

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 Schwebe 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.<sup>8</sup>

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 Konzertsaales – 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.