

Am Heute arbeiten

Über Robin Hoffmann, Nicolaus A. Huber und
Annesley Black

Die in Frankfurt lebenden Komponisten Annesley Black (geb. 1979) und Robin Hoffmann (geb. 1970) verbindet mit *stock11* die ästhetische Auffassung eines »diesseitigen« Komponierens. Hoffmann war einer der Mitbegründer dieser Hamburger Produktionsplattform, gegründet von ästhetisch Gleichgesinnten und Freunden¹. Für beide ist es heutzutage selbstverständlich, in ihren Kompositionen einen konkreten Gegenwartsbezug durch Alltagsklänge oder auch durch einen starken Körperbezug zum Ausdruck zu bringen.

Ähnlich wie einige Mitglieder des Künstlerkollektivs studierte Hoffmann in der Zeit von 1999 bis 2003 Komposition bei Nicolaus A. Huber (*1939). Zuvor lernte er Gitarre an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst bei Michael Teuchert in Frankfurt am Main und erhielt parallel dazu Kompositionsunterricht bei Claus Kühnl. Zu den Einflüssen des Lehrers Nicolaus A. Huber auf Hoffmanns Musik zählen die konzeptionelle Rhythmuskomposition, sowie ein »kritisches Komponieren«.

Anfang der 70er Jahre beschäftigte sich Nicolaus A. Huber mit dem Parameter Rhythmus. Ausgehend von Bertolt Brecht und Hanns Eisler entwickelte er die konzeptionelle Rhythmuskomposition, in der er die Möglichkeit einer Vereinigung von Theorie und Praxis, Privatem und Öffentlichem, Verstand und Gefühl sah, da Kopf und Körper nicht als etwas Getrenntes betrachtet werden.

Körper als Klangkörper und Raum

Robin Hoffmanns Bodypercussion-Komposition *An-Sprache* (2000) ist eine konsequente Weiterentwicklung dieses Ansatzes. Der Körper wird als Klangkörper und Raum thematisiert. In der Partitur verweist Hoffmann nur auf den Entstehungsort des Klanges: Füße, Schenkel, Hände, Brustkorb, Wangen, Zähne, Lippen und der Ort der Vokalbildung im Mund sind als Tonhöhen komponiert. Dabei unterscheidet sich das Klangergebnis von Interpret zu Interpret, vergleichbar mit Nicolaus A. Hubers Idee einer »Menschenklangfarbe«. Diese begreift Musik nicht nur als Ausdruck einer Innerlichkeit in der

46 das Äußere aufgehoben ist, wie dies schon bei

Beethoven und Schumann der Fall war, sondern – in Zuspitzung Hegelscher Positionen – als ein Entäußern, das die Innenwelt buchstäblich mittels des Körperlichen nach Außen kehrt. Dabei stehen das Subjekt mit seinen technischen Fähigkeiten sowie der Körper als Raum, in und an dem sich der Interpret als Ganzheit seiner selbst erfahren kann, im Mittelpunkt. Somit wird ein Klang kreiert, der sich individuell von Interpret zu Interpret unterscheidet.

Jeder produzierte Klang verweist auf den Ort seiner Entstehung und ist nicht nur auditiv sondern auch visuell erfahrbar. Hoffmanns These, die er mit seinem Lehrer Huber teilt, lautet, dass der Klang nicht nur durch die Ohren, sondern auch durch die Augen wahrnehmbar ist. Er stützt sich dabei auf die psychologischen Forschungen japanischer Wissenschaftler, die das Verhältnis von Sehen und Hören bei taubstummen Menschen untersucht haben.² Demnach versucht Hoffmann in dieser Komposition auch die Bedingungen einer Hörerfahrung zu berücksichtigen – ähnlich wie Nicolaus A. Huber mit seinem Ansatz eines »kritischen Hörens«.

Das »kritische Hören« hängt eng mit dem Prozess des »kritischen Komponierens« zusammen, welches, so Hoffmann, das Herzstück der Analysestunden bei Nicolaus A. Huber bildete. Anknüpfend an die Kritische Theorie der Frankfurter Schule und den theoretischen Ansatz seines Lehrers Luigi Nono führt Huber das »kritische Komponieren« weiter, indem er nicht allein die bestehenden musikalischen Verhältnisse und deren mögliche Veränderungen analysiert, sondern darüber hinaus auch die psychologischen Vorbedingungen einer Hörerfahrung im Blick hat.

Robin Hoffmann beschreibt sein Arbeiten als das eines »verdeckten Ermittlers«. Darunter versteht er den Versuch, das Neue im Verdeckten, an ungewöhnlichen Orten, im Trivialen oder im Ungewohnten zu entdecken und zu erforschen.³ Die große Geste des Skandals, wie die der Avantgarde und deren Idee des linearen Fortschreitens liegen ihm fern. Seine Haltung ist die eines »Finte«-Schlagens – wobei er, um zu Neuem zu gelangen, eher sich selber als Komponist austrickst als die Hörer. Die Finte sieht Hoffmann als eine musikalische Bewegungsform – das kann eine Geste sein, wie zum Beispiel Schönbergs »flüchtig« in op. 19 oder auch eine Kompositionstechnik. So mündet sein Posaunenquartett *Finte* (2004) in einen nahezu klassischen Kontrapunkt, der freilich auch paradoxe Momente enthält, weil er die traditionellen Kategorien der Stimmführung gegen sich selbst kehrt.

Zur Bedeutung seines Lehrers Nicolaus A. Huber für sein eigenes Komponieren be-

1 Siehe www.stock11.d und den Artikel in diesem Heft S. 34.

2 Robin Hoffmann, *Anmerkungen zum Laut denkenden Körper. An-Sprache für Bodypercussion solo*, in: *reflexzonen/migration*, Jahrbuch der Berliner Gesellschaft für Neue Musik 2003/2004, Pfau-Verlag, Saarbrücken 2006.

3 Robin Hoffmann, *Haarriß Musik – sind Avantgardisten wirklich unmodern?* in: *MusikTexte* 103, November 2004

merkt Hoffmann: »Am meisten habe ich von Nicolaus das gelernt, was er ›shrugs‹ nennt. Zu Deutsch: das Achselzucken! In seinen Texten taucht der Begriff nur in kleinen Fußnoten auf und dennoch ist er wesentlich. Wenn man diese Momente in seiner Musik als ironische Brechung kategorisieren will, nimmt man ihnen bereits den Stachel. Sie sind einfach nur da, hochpoetisch und sich jedem Vorhergehenden und Folgenden entziehend. Die Finten, von denen ich spreche, können verwandte Formen annehmen, sie können aber auch, wenn es droht, zu offensichtlich zu werden, in innermusikalischen Prozessen untertauchen.«

Hoffmann versucht stets, sich kategorischen Beschreibungen zu entziehen. So zum Beispiel mit seiner erfolgreichen Komposition *An-Sprache*, die den Folkwang Preis 2001 erhielt. Das Label Bodypercussionist möchte er danach nicht weiter bedienen, wie auch die Suche nach einem Personalstil seine Sache nicht ist. Er begreift sich vielmehr als Komponist mit mehreren musikalischen Identitäten.

Körper als Kampfmittel

Jene Ansätze eines diesseitigen Komponierens, wie sie in Nicolaus A. Hubers Stücken sichtbar werden, bieten offenbar Anknüpfungspunkte für junge Komponisten unterschiedlicher Herkunft und mit durchaus unterschiedlichen künstlerischen Ansätzen. Ein ausgeprägtes, auch kompositorisches Interesse von Annesley Black, Studentin von Mathias Spahlinger, ist der Sport, was in Stücken wie *Smooche de la Rooche II* (2007) oder in ihrer erst kürzlich abgeschlossenen Arbeit *Jennys Last Rock* (2012) deutlich wird. Von entscheidender Bedeutung ist die körperliche Bewegung in Zeit und Raum. Kausalitäten, wie zum Beispiel das Fallen eines Balles durch die Schwerkraft im Sport, können durch die Elektronik ausgehebelt werden und sind musikalisch schwer darstellbar. In diesem Spannungsverhältnis von Elektronik und Körper positionieren sich ihre Kompositionen wie etwa *Smooche de la Rooche II* (2007)⁴. Zeitgleich mit der kanadischen Künstlerin und Freundin Hazel Meyer untersuchte sie das Verhältnis von Elektronik, Kunst und Athletik. In Blacks Stück treten drei athletisch begabte Schlagzeuger als Sportler auf und präsentieren eine rhythmische Seilspringchoreografie zu elektronischen Zuspelungen in audio-visueller Korrelation. Die Herausforderungen, die Interpreten in einer Disziplin außerhalb des explizit Musikalischen, dem Seilspringen, auftreten zu lassen, enthält kritisches Potenzial, da die Rolle des Interpreten radikal in Frage gestellt wird. In *Jennys Last Rock* (2012) beschäftigte sie sich mit

der kanadischen Sportart Curling. Dabei interessiert sie, inwiefern die Zeitverläufe von Field Recordings dieser Sportart die soziopolitische Umwelt von Kanada reflektieren.

Ähnlich wie Hoffmann versteht Black den Körper als musikalischen Raum, der hinterfragt werden soll und somit in das Zentrum musikalischer Untersuchung rückt. Dabei stehen sowohl der Klang wie auch sportliche Bewegungen und deren Kausalitäten im Vordergrund.

Klangquelle als Strukturgeber

Eine Ästhetik der Diesseitigkeit, die direkt auf Alltagsklänge und deren Wirklichkeit Bezug nimmt, forciert den differenzierten Umgang mit konkreten Klangquellen. Eine Problematik, die sich im Umgang mit diesen Klängen ergibt, ist die der kompositorischen Technik. Wie soll man diese Klänge verarbeiten? Entweder man übernimmt die Klangquelle unmittelbar, ohne musikalische Verarbeitung, oder man benutzt das Klangmaterial als Strukturgeber oder Steinbruch bis hin zu dem Extrem, dass sich das Klangergebnis vollständig von der Quelle löst. Zwischen diesen Polen bewegt sich die Diskussion um den musikalisch-technischen Umgang mit konkreten Quellen und entfaltet auch einen Raum für Kritik an der »Diesseitigkeits-Ästhetik« von Martin Schüttler und Maximilian Marcoll.

Annesley Black arbeitet in ihren Kompositionen gerne mit konkreten Quellen. So zum Beispiel in *misinterpreting the 2008 south sudanese budget reform for the orchestra*, uraufgeführt am 09.03.2012 im HR Sendesaal in Frankfurt am Main, in der ihr Ansatz bezüglich konkreter Klänge ersichtlich wird. Black benutzt in dem Stück Feldaufnahmen marschierender Frauen bei einem Trauerprotestmarsch im Süd-Sudan sowie die Aufnahme eines Gesangs zum Geräusch eines Wasserrades als Strukturgeber für den Rhythmus. Während des kompositorischen Prozesses stand die spezifische Klanglichkeit der Aufnahmen im Vordergrund. Sie wurde bereits während des Transkriptionsprozesses analysiert. Allein mit dem Gehör werden die Klangquellen nach bestimmten Kriterien detailliert selektiert und erforscht, sowohl auf ihren klanglichen als auch politischen Gehalt hin. Diese Vorgehensweise grenzt sich etwa von dem Ansatz Maximilian Marcolls scharf ab, der für den Transkriptionsprozess ein selbst gestaltetes Computerprogramm benutzt, um die musikalischen Parameter einer konkreten Quelle bis ins kleinste Detail bestimmen zu können – so zum Beispiel in seiner Arbeit *compound No. 1 – CAR SEX VOICE HONKER* (2008) für zwei

4 Der Titel des Stücks stammt von der befreundeten kanadischen Künstlerin Hazel Meyer, aus der Arbeit beider Künstlerinnen entwickelten sich weitere Projekte.

Akkordeons und Elektronik. Dem Verfahren der Materialvergrößerung von Martin Schüttler folgend wird hier die Gleichstellung aller klanglichen Objekte gefordert – unabhängig von deren Herkunft und Konkretheit. Somit wird das Alltägliche der Klänge wie ein eigener musikalischer Parameter gedacht. Daraus folgt jedoch die Gefahr eines beliebigen, sinnlosen Nebeneinanders gleichwertiger Klänge. Diesem soll auf struktureller und konzeptioneller Ebene entgegen gewirkt werden, eine semantische Beziehung der Klänge untereinander ist nicht intendiert.

Auch bei Annesley Black soll die Klangquelle/Strukturgeber der Stücke sein – wie etwa die Aufnahme der marschierenden Frauen als Grundlage für den Rhythmus in *misinterpreting the 2008 south sudanese budget reform for the orchestra* diene. Black grenzt sich damit von der Idee ab, reine Zeitstrukturen zu komponieren. Genau diese Tendenz sieht sie jedoch zum Beispiel in Marcolls Komposition *compound No. 1 – CAR SEX VOICE HONKER*. Black möchte vermeiden, dass die Quellen von ihrer Herkunft abgelöst und damit bedeutungslos und austauschbar werden. Sie komponiert Strukturen, die sie zwar aus den Quellen herausarbeitet, die aber immer semantisch in der Herkunft der Klänge verankert bleiben. Black möchte erreichen, dass die innerstrukturellen, semantischen, körperlichen, klanglichen und

rhythmischen Bezüge sich aufeinander beziehen und miteinander arbeiten.

Differenzen

Annesley Black und Robin Hoffmann verfolgen zwar beide eine diesseitige Ästhetik die sich auf Körperliches bezieht. Während bei Robin Hoffmann aber die Betonung des Körpers als Klangraum wesentlicher Bestandteil des kompositorischen Forschens ist, fokussiert Annesley Black ihre Arbeit auf die Bewegung eines Körpers in Zeit und Raum, wie es sich bei ihren Untersuchungen des Verhältnisses von Athletik und Kunst zeigt. Dabei stützt sie sich gerne auf konkrete Quellen, die sie jedoch kritisch hinterfragt. Black und Hoffmann sind davon überzeugt, dass die Vielfältigkeit der Beziehungsbildungen, die in einer Komposition möglich sind, nicht durch vorgefertigte, körperlose Regelwerke beschnitten werden darf. Die semantischen (und körperlichen) Ursprünge von Klangquellen werden bei Black und Hoffmann nicht annulliert oder vergessen, sondern werden zu einem wichtigen Bestandteil hörend nachvollziehbarer, komponierter Struktur.

Obgleich es Übereinstimmungen in den künstlerischen Vorstellungen gibt, zeigen sich in den Diesseitigkeits-Konzepten von Annesley Black und Robin Hoffmann, so auch die Differenzen zu den Komponisten von *stock 11*. ■

Kultur und Musik nach 1945 Ästhetik im Zeichen des Kalten Krieges



Dr. U. J. Blomann
Prof. Dr. K. Boehmer
Prof. Dr. J. Hermand
Prof. Dr. H.-W. Heister
Dr. A. Heidenreich
Dr. H. J. Hessler
Prof. Dr. A. Hofer
H. K. Jungheinrich
Dr. I. Jungmann
PD. Dr. Jin-Ah Kim
Dr. Dr. H. Müller
Prof. Dr. O. Rathkolb
F. Reininghaus
Dr. J. Schebera
Prof. F. Schneider
Prof. Dr. A. C. Shreffler
Prof. Dr. J. Thym u.a.

internationales kulturwissenschaftliches Symposium
auf dem Hambacher Schloss * 11.-12. März 2013
more details on: www.liquidmusicology.org