

Interview Dieter Schnebel

11.01.00 in seiner Berliner Wohnung

S: Von George Matunas, der ja einer der Inauguratoren der Fluxusbewegung war, da gibt es ein Stück, das heißt: Solo for sick man. Und das ist eigentlich auch eine Event-artige Aktion, wo die Listen eine Liste angibt von Dingen, die man benützen kann oder die von Aktionen, die man ausführen kann, und da gehts also nur um Krankheit, also eine meiner Studentinnen, die Anna Clementi, die hat das mal aufgeführt, und das war also auch daß einem selber fast schlecht wurde, weil sie dann Tabletten nahm, gleich 10 aufs mal, und danach spukte sie die wieder einzeln raus, und dann hat sie sich eben Hustenanfälle gekriegt, und dann den Schleim in so ein bohnenförmiges medizinisches Gerät ...

1.5

U: Und das dann auch noch dramatisch mikrophoniert, so daß man alles hören kann...

S: Ja, ja, da stand ein Mikro in der Nähe. Also so - ich hab nachher die Aufnahme gehört, die also die akustische, die war nicht so schlimm als wenn mans gesehen, nicht so ekelregend.

1.8

U: Ist sowieso die Frage, ob diese Thematik Körpermusik im Radio am rechten Ort ist. Aber es läßt sich doch noch eine ganze Menge transportieren. Weswegen ich gleich auf eine ihrer Sachen zu sprechen kommen möchte. Diese eine Sache, von der es eine CD gibt, weswegen es leicht ist für mich, darauf zurückzugreifen. Die Atemzüge. Ist diese Musik - um auf diese Thematik zu sprechen zu kommen, ist diese Musik ausschließlich als eine akustische gedacht, oder hat man da bei einer Aufführung noch andere Kanäle, die Teil der Komposition sind.

2.6

S: Bei den Atemzügen, die ja zu dem Komplex Maulwerke gehören, ist das optische eigentlich eine genauso wichtige Komponente wie das rein akustische und die Maulwerke heißen ja im Untertitel: Für Artikulationsorgane und Reproduktionsgeräte, d.h. man braucht die Reproduktion. Es ist also grad bei den Atemzügen so, daß die mikrophoniert werden müssen, weil es sonst das akustische Ergebnis nur im Umkreis von 2 Metern erfahrbar ist, und oder andererseits also so die Darsteller sich so ungefähr die Seele aus dem Leib schnaufen müssen. Es ist damit gerechnet, daß Reproduktion stattfindet. Also einmal mit Hilfe von Kehlkopfmikrofonen, die ja die Atemgeräusche besonders gut aufnehmen und zum andern mit normalen Luftmikrofonen und da hat sich ja die Situation in den 30 Jahren, seit das Stück entstanden ist, sehr verbessert. Es gibt ja jetzt so hoch empfindliche Mikrophone, daß man da auch wirklich Minigeräusche hörbar machen kann. Aber eben so wichtig ist nun die optische Reproduktion. Bei den Maulwerken ist ja das Prinzip, daß die Organe selbst sagen wir mal die Darsteller sind. Und das ist eben außer den Atemorgan und dem Kehlkopf, sind es die Mundregion mit den Lippen, der Zunge, auch die Zähne spielen da eine Rolle. Und die ganzen Resonanzräume im Kopf. Und wie gesagt das Prinzip der Maulwerke-Komposition ist, daß die Organe selbst tätig sind ... und als (es klingelt) ... stört das jetzt oder...soll man ...

U: Nein, das passiert halt...

S: Das Telephon und so haben wir extra weggestellt.

5.3

S: Also die Organbewegungen sind entscheidend also Zungenbewegungen, Lippenbewegungen, und das wird auch gesondert geübt. Es gibt Prozesse, wo nur beispielsweise das Öffnen und Schließen des Mundes in normaler Weise oder aber auch in verzerrter Weise das schiefe Maul dargestellt wird. Und ebenso sind es Zungenbewegungen. Die Zunge, die im Mund nach vorne geht, oder sich nach hinten zurückzieht. Das wird auch abstrakt sozusagen stumm geübt. Auch um die Organe zu trainieren. Und da hört man dann gar nichts. Und es sind bei normalem Maulwerkeraufführungen auch bei den Atemzügen als die uraufgeführt worden sind und später

viel gespielt, war eine Grundbedingung eigentlich immer die, eine gute Beleuchtung, so daß man sehen konnte, genau sehen konnte, was sich da im Gesicht oder im Körper abspielt. Und die anderen Reproduktionsgeräte sind Film oder Video. Und das ist bei vielen Aufführungen auch benützt worden, daß man mit einer Film- oder Videoaufnahme, Großaufnahmen etwa des Mundes macht, und das ist zum Teil sehr eindrucksvoll und aber auch zum Teil ziemlich komisch. Nicht, wenn man den Mund öffnet und die Zunge im Mund bewegt und das mit gutem Licht, nicht dann hat das auch eine ziemlich groteske Wirkung und bei Einstudierungen des Stücks ist es mir auch oft so ergangen, daß dann unter den Darstellern welche waren, die organisch besonders ausgestattet waren. Ich erinnere mich an einen Studenten, der eine ungewöhnlich lange Zunge hatte und also mit der Zunge ums Kinn herum fahren konnte, oder sie konnte sie sich in die Nasenlöcher stecken. Und das haben wir uns damals nicht entgehen lassen, und das teils auf Film, teils auf Video aufgenommen und, wenn man dann nur diese Region sieht, und also nur jetzt zunächst nur die Lippen oder die Zunge langsam herauskriecht aus dem Mund und dann sich nach rechts bewegt um die Lippen herum oder nach oben in die Nasenlöcher hinein, dann sieht das eigentlich aus wie ein Tier, wie eine Schnecke, die da kriecht. Und etwas was auch bei den Maulwerken eine Rolle spielt, und was eigentlich in vielen Aufführungen auch als Einzelaktion vorkam, war das weite Öffnen des Mundes und ein ganz langsames Schließen innerhalb von einer Minute, was sehr schwer darzustellen ist. Und was wir eigentlich sind immer alle Aktionen von allen Ausführenden geübt worden. Wo wir tagelang geprobt haben, bis das einigermaßen hinlief, weil es nun man muß das auch mit dem Spiegel üben, weil man sonst diese Kontinuität nicht hinkriegt. Und schwer ist es deswegen, weil man zunächst der Mund sehr weit öffnet. Man fast so eine Art Krampf kriegt, die Lippen fangen an zu zittern. Nun also so daß dieses Lippenzittern, was beim geöffneten Mund stark ist, und bei je mehr er sich schließt, dann nachläßt, ist natürlich auch eine interessante Aktion. Aber es kam dann auch unter den Darstellern so eine Art Perfektionismus, die wollten also doch hinkriegen ohne zitternde Lippen und möglichst kontinuierlich.

11.0

U: Wollten sie das, die Perfektion. Ich frage, weil diese Diskussion auftauchte im Zusammenhang mit Vinko Globokar, der bei dem Anzellotti-Film mitgewirkt hatte, wo bei ihm ja so eine dialektische Ambivalenz würde ich mal nennen auftaucht. Einerseits stellt er den Musikern unglaublich schwierige Aufgaben, will daß sie auf einen hochvirtuosen Niveau da herangehen, will aber gleichzeitig, daß sie scheitern, und gerade dieses Scheitern als körperliches Scheitern eigentlich als ein Fenster, durch das sich Körperhaft der Mensch, der das ausführt, ereignet, erwartet er daß da nun etwas passiert, was so beabsichtigt, rationell rational nicht zustande kriegen könnte.

12.0

S: Ich würde eine doppelte Antwort geben. Daß natürlich ist dieses Scheitern ein sehr interessanter und wichtiger künstlerischer Prozeß und mir ist es in meiner Kunst auch oft darum gegangen, und extreme Situationen aufzusuchen und auch zur Darstellung zu bringen, da gehört natürlich dann das Scheitern oder die extreme Mühe mit dazu. Aber es gibt nun doch in der Kunst auch die andere Seite, daß man etwas beherrscht. Nicht, es gibt ja das schöne Wort von Karl Valentin: Wenn mans kann, ist es keine Kunst nicht mehr. Wenn mans nicht kann, ist es erst recht keine. Nicht, diese Dialektik, die ist glaube ich auch schon wichtig und es ist dann bei der Einstudierung dieser Stücke oft auch dazu gekommen, daß dann so ein sportlicher Ehrgeiz unter den Darstellern entstand, also nun die Dinge wirklich perfekt zu machen oder auch nun Extremwerte zu Wege zu kriegen. Nicht, wie ein Pianist, der mit dem Metronom übt, und Läufe immer schneller und noch schneller, bis es halt dann nicht mehr schneller geht oder eine Geschwindigkeit erreicht wird, die nicht mehr apperzipiert werden kann. Und es gibt bei den Atemzügen beispielsweise geht es ja auch um Atemgeschwindigkeit und die sich in zweierlei