

Christa Brüstle (Berlin)

## Zeitbilder

### Inszenierung von Klang und Aktion bei Lachenmann und Hespós

Musik gilt als »versinnlichte, tönende Zeit«<sup>1</sup> oder – wie es in einer nachgelassenen Schrift von Hans Heinrich Eggebrecht formuliert ist – als »Spiel mit Sinnesreizen in Form einer Stiftung von Zeit«<sup>2</sup>. Das Besondere der Musik liege darin, dass sie »schon aufgrund des Materials, aus dem sie besteht«, in der Zeit sei. »Der Ton in seinem Ertönen«, so heißt es bei Eggebrecht weiter, »braucht nicht nur Zeit, er ist das Ertönen von Zeit, [...] ein Dauern, das als solches dem Spiel sich anbietet.«<sup>3</sup> Dieses Spiel funktioniert in erster Linie durch die Gestaltung und Wahrnehmung von Bewegung, oder allgemeiner gesagt, von Veränderung.<sup>4</sup> Dabei ist von sukzessiven Veränderungen auszugehen, die gegebenenfalls erinnerbar und antizipierbar sind.<sup>5</sup> Führt man sich die Produktion und Präsentation von Musik vor Augen, dann gilt dies in der Regel nicht nur für den akustischen Bereich. Dies betrifft zumeist sehr komplexe Vorgänge, das heißt, es betrifft auch die Ereignisdichte des simultan stattfindenden Geschehens.

In der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts, in der sich die »Zeitstiftung« von Metrum und Takt allmählich ablöste – ohne dass diese Faktoren generell verschwunden wären –, lässt sich nach und nach eine Interessenverlagerung auf musikalische »Aktionszeit« ausmachen, auf die Zeit, vielmehr auf die Dauer, die zur Erzeugung bestimmter Klänge und Klangverbindungen benötigt wird. Stockhausen hat damit beispielsweise »die mehr oder weniger lang dauernde Armbewegung des Pianisten von einer tiefen zu einer hohen Lage«<sup>6</sup> bezeichnet. Boulez unterscheidet zwischen »pulsierender« oder »geriffelter Zeit« und »amorpher« oder »glatter Zeit«, womit er ebenfalls auf den Unterschied von »gezählter Zeit« oder gemessener Zeit (Pulsschlag als kleinste Einheit oder Stoppuhr als Maßinstrument) und einer individuellen Ablaufzeit unterscheidet. Die »amorphe« oder »glatte Zeit« ist die, »deren Kontrolle sich dem Interpreten entzieht«<sup>7</sup>. Es ist in diesem

1 Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht, *Was ist Musik?*, Wilhelmshaven 1987, S. 185.

2 Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik als Zeit*, hrsg. von Albrecht von Massow, Matteo Nanni und Simon Obert (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 143), Wilhelmshaven 2001, S. 25. Vgl. auch Jonathan D. Kramer, *The Time of Music. New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*, New York und London 1988, S. 1: »Music unfolds in time. Time unfolds in music. Music, as Susanne Langer wrote, »makes time audible«. And, I might add, music becomes meaningful in and through time.«

3 Dahlhaus und Eggebrecht, *Was ist Musik?*, S. 184.

4 Ohne Veränderung entsteht auch in der Musik der Eindruck von Statik, das »Anhalten« von Zeit. Jonathan D. Kramer nannte dies »vertical music« (vgl. Kramer, *The Time of Music*, S. 384ff.).

5 Vgl. den in diesem Band befindlichen Text »»Die andere Zeit«. Zur Zeiterfahrung und Performativität von Operaufführungen« von Clemens Risi. Beide Texte gehen aus der Zusammenarbeit im Sonderforschungsbereich *Kulturen des Performativen* (Freie Universität Berlin) hervor.

6 Karlheinz Stockhausen, »... wie die Zeit vergeht ...«, in: ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Bd. 1: *Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*, Köln 1963, S. 99–139, hier: S. 132.

Rahmen nicht möglich, den verschiedenen Ursachen für diese Interessenverlagerung auf »event-time« ausführlich nachzugehen.<sup>8</sup> Sicherlich ist sie der akustischen Klangforschung ebenso verpflichtet wie dem postseriellen Hang zur ›lokalen Indisziplin‹ oder der Idee von einer ›Befreiung des Klangs‹. Zudem lag nach den ersten Erfahrungen mit elektronischer Musik die Einsicht vor, dass Klang eben doch nicht ohne Bewegung – auch nicht ohne Körperbewegung – gedacht werden kann. Ferner wurden Randbezirke des stimmlichen und instrumentalen Spiels experimentell ausgelotet oder Aufführungssituationen als soziale Interaktionsräume und psychologische ›Versuchsstationen‹ erprobt.<sup>9</sup> Ins Blickfeld gerieten performative, aufführungsbezogene Produktions- und Wahrnehmungsprozesse, die von der Realisation einer Partitur nur noch mittelbar bedingt waren. Die zeitliche Struktur einer Aufführung wurde einmal mehr, einmal weniger, sozusagen lokal oder global von den Aktionen der Beteiligten und ihren individuellen, ungeplanten (vielleicht auch nicht planbaren) und unvorhersagbaren Aktionsdauern bestimmt.

Für unseren Kontext sei nun die Sicht auf musikalische Produktion und Wahrnehmung mit einem fokussierten Blick auf die Verbindung von Klang und Zeit bzw. den Zusammenhang von Klangproduktion und Zeitverlauf eingegrenzt. Es geht also um die Frage, wie verschiedene ›Klang-Aktionen‹, die unterschiedliche ›Zeiträume‹ einnehmen, fassbar gemacht werden können. Daneben sei auch die Möglichkeit eines aufführungsanalytischen Zugangs zu dieser Ebene eröffnet.

Von Klang als Aktion oder ›Klang-Aktion‹ kann in dreierlei Hinsicht gesprochen werden: zum einen im Blick auf Klang als akustisches Phänomen mit bestimmten, eine gewisse Dauer in Anspruch nehmenden Aktionsbereichen (Ein- bzw. Ausschwingphasen, Resonanz oder Raumakustik, Nachhallzeiten, Schallgeschwindigkeit in Abhängigkeit vom Medium usw.), zweitens in Bezug auf Klang und seine Erzeugung, d. h. auf den Zusammenhang der Art und Weise der Klangproduktion mit ihrem Resultat (innerhalb der von Stockhausen oben bereits erwähnten »Aktionsdauer«). Drittens steht im Kontext von ›Klang als Aktion‹ auch die affektive Wirkung von Klang, das, was Klänge im Perzeptions- und Rezeptionsprozess physiologisch und psychologisch, assoziativ oder emotional auslösen oder auslösen können und das mit Erinnerung, Wiederholung, Präsenzzeit, Aufmerksamkeit, Antizipation, also mit dem Komplex von Kompetenzen und Prozessen der individuellen Wahrnehmungsphysiologie und -psychologie verbunden ist.

Am Beispiel von zwei vielleicht nur vordergründig recht gegensätzlichen Werken, Helmut Lachenmanns »... zwei Gefühle ...«. *Musik mit Leonardo* für zwei Sprecher und Ensemble von 1991/1992 (uraufgeführt am 9. Oktober 1992 in Stuttgart) und dem szenischen (Konzert)Stück *Anjol* für Dirigent und Saxophonist von 2000 (uraufgeführt am 16. Dezember 2001 in Delmenhorst) von Hans-Joachim Hespos, seien einige Aspekte des ›Abtastens‹ von Klang- und Zeitstrukturen dargelegt.

7 Pierre Boulez, *Musikdenken heute* 1 (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 5), Mainz 1963, S. 81.

8 In der Theaterwissenschaft unterschied man damals zwischen »symbolic time« und »event or set time«, um vorgegebene Zeitstrukturen von Ablauf- oder Aktionsdauern zu unterscheiden, vgl. Richard Schechner, *Performance Theory*, New York 1988, Reprint 1994, S. 7.

9 Vgl. Simone Heilgendorff, *Experimentelle Inszenierung von Sprache und Musik. Vergleichende Analysen zu Dieter Schnebel und John Cage*, Freiburg 2002.

Helmut Lachenmann – von dem gerade die Vorstellung des ›Abtastens‹ eines Werks geprägt ist – hat wiederholt darauf aufmerksam gemacht, dass Klang nicht nur als ein Produkt seiner ›mikrozeitlichen (also inneren Schwingungsverhältnisse), sondern auch seiner makrozeitlichen (also äußeren rhythmischen) Organisation‹ aufzufassen sei, als ein Zustand und ein Prozess; insofern sei der Klangbegriff, ›verstanden als mittels Schalldruck artikulierte Zeit, in direkte Beziehung [...] zum Formbegriff‹ zu setzen.<sup>10</sup> Dies gilt übrigens auch oder schon für Klanginstallationen, bei denen die Entstehung und Wirkung von Schall als ›akustische Aktionen‹ auf einen Rezipienten trifft, dessen Verweildauer, Bewegung, Aufmerksamkeit usw. die Zeit strukturiert – also im Wahrnehmungsprozess eine formale Anlage generiert.<sup>11</sup>

Die Zeitstruktur von Lachenmanns insgesamt etwa 20 Minuten dauerndem Stück ›... zwei Gefühle ...‹, das nach einigem Zögern ins Zentrum seiner ›Musik mit Bildern‹, seiner Oper *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* gestellt wurde (worauf ich allerdings in diesem Rahmen nicht eigens eingehen kann), stellt eine spannungsreiche Konstellation von klaren, durch Tempowechsel markierten Abschnitten der Großform und darin unterschiedlich eingepassten Binnengliederungen dar, die von den verschiedenen Sprach- und Ausdrucks- gesten, semantischen Regionen und von der Atmosphäre des eingewobenen Texts getragen werden. Die Komposition ist allerdings so angelegt, dass es der ›Wahrnehmungsarbeit‹ bedarf, um den Prozess der Entstehung, Ausdehnung und Kontaktierung verschiedener ›Zeitfelder‹ zu erkennen, im ›denkenden Hören‹ oder ›hörenden Denken‹, wie sich der Komponist vermutlich ausdrücken würde.<sup>12</sup>

An den Sprecherpartien lässt sich dies gut demonstrieren: Die Sprecher bewegen sich in ihrem Medium, als seien sie kaum des Lesens und Artikulierens mächtig, so dass sie für sich und den Hörer Sinnhaftes immer nur im Nachhinein erschließen. Allein daraus ergibt sich ein ›Rhythmus ohne Zählzeit‹ (um eine Formel von Carl Dahlhaus aufzugreifen)<sup>13</sup>, ergeben sich mannigfaltige ungewohnte Dehnungen oder Beschleunigungen, die sich nicht nur im sukzessiven Verlauf zeigen, sondern die auch durch komplexe Verschachtelungen von Phonemen entstehen. Der Beginn kann folgendermaßen dargestellt werden:

Sprecher 1: So do-nn- br-üll n-e-rnd -t ni-ch -t da-s sch-e Mee-

Sprecher 2: sch- wenn tü- de-r -(r)- mi-

Sprecher 1: -r-(r)- fe e-s no-r mi-t-d-w-in- t-sei- sch-e-n -sen-den

Sprecher 2: -nen- z-wi- n-brau-

Sprecher 1: s-cy- wo- lla -gen hin-un- wi-r-di-s -f-t no-ch-de-rr ...

Sprecher 2: t cha- he-rr-yb

10 Helmut Lachenmann, ›Vier Grundbestimmungen des Musikhörens‹ (1979), in: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden 1996, S. 54–62, hier: S. 57.

11 Vgl. Christa Brüstle, ›Musik als plastische Aktion. Zur kompositorischen Symbiose von Brunner/Ritz‹, in: *Brunner/Ritz. Stimmt So! Works/Arbeiten 1990–2005*, hrsg. von Florian Matzner, Ostfildern 2006, S. 8–30.

12 Vgl. Lachenmann, ›Vier Grundbestimmungen des Musikhörens‹, S. 54, und Kommentar zu ›... Zwei Gefühle ...‹, ebd., S. 401.

13 Vgl. Carl Dahlhaus, ›Notenschrift heute‹ (1965), in: *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, Mainz 1978, S. 244–269, hier: S. 253.

Im Zusammenhang lautet dieser Textanfang: »So donnernd brüllt nicht das stürmische Meer, wenn der scharfe Nordwind es mit seinen brausenden Wogen zwischen Scylla und Charybdis hin und her wirft [...]« (T. 1–21).<sup>14</sup> Ist der Beginn des Stücks durch die quasi zuständige Verwirbelung der Sprach-Linearität geprägt, die das eruptive Brodeln der Naturgewalten des ganz tonmalerisch wirkenden Instrumentalensembles mitträgt, so kommt es durch den inhaltlichen Wechsel zum erlebenden und fühlenden, sich selbst beobachtenden Ich allmählich, bis zum Ende des Stücks zur Beruhigung (nach Lachenmann ein »Diminuendo der Masse« und »Crescendo der Intensität«<sup>15</sup>) – keineswegs eine geklärte Situation, vielmehr der offene Raum vor dem nächsten Schritt. Bis dahin wird auch das Gesprochene hinausgezögert, das Tempo wird langsamer, zunehmend Pausen und schließlich Fermaten von 8 und 17 Sekunden schieben sich in den monologischen Schlusssatz (T. 331, T. 337).

Vielleicht ließe sich bereits jetzt ein Deutungsversuch anschließen: »... *zwei Gefühle* ...« hat die Anlage eines vergrößerten »Ausschwingklangs«, den Lachenmann in seiner Klangtypologie von 1966 folgendermaßen umschrieben hat: Es handele sich nach der Klangentstehung um einen Abbau-Prozess, der aber noch eine gewisse charakteristische Agonie zeige, »im Verklingen verwandelt er sich noch, schafft sogar Crescendo-Wirkung durch nachträglich erst durchdringende Teile des Klangspektrums«<sup>16</sup>. Man kann also von der Vergrößerung eines Klang-Typs in Übertragung auf die formale Anlage sprechen.

Die merkbarste Wandlung in diesem Prozess ist die Ausstrahlung und das instrumentale Echo der Sprecher-Klang-Aktionen (die Sprecher sind auch Instrumentalisten). Diese »färben« nicht nur ihre Umgebung, sondern Gesprochenes wird an bestimmten Stellen regelrecht instrumental zurückgespiegelt, womit auch eine formale Klammer bzw. ein Erinnerungsmoment verbunden ist (T. 251, T. 280).

Das Erzeugen von »Klang als Resultat mechanischer Hervorbringung und dabei wirkenden physischen und physikalischen Energien«<sup>17</sup> und das Dechiffrieren einer Klangstruktur (Strukturklang) des Werks ließe sich also mit dem Nachvollzug der Prozesse des Entstehens und Vergehens »innerer Bilder und Empfindungen« verknüpfen, wie es der Komponist in einer kurzen Erläuterung zu seinem Stück auch angedeutet hat:

Meine Arbeit an diesem Stück ging von der Erfahrung aus, dass gerade das »strukturell« gerichtete Hören, das heißt das beobachtende Wahrnehmen des unmittelbar Klingenden und der darin wirkenden Zusammenhänge, verbunden ist mit inneren Bildern und Empfindungen, die von jenem Beobachtungsprozeß keineswegs ablenken, sondern untrennbar mit ihm verbunden bleiben und ihm sogar eine besondere charakteristische Intensität verleihen.<sup>18</sup>

14 Vgl. Helmut Lachenmann, »... *zwei Gefühle* ...«. *Musik mit Leonardo für Sprecher und Ensemble*, Studienpartitur, Wiesbaden 2002 (alle weiteren Taktangaben beziehen sich auf diese Partitur).

15 Helmut Lachenmann, *Musik mit Leonardo für 2 Sprecher und Instrumentalensemble*, ein Film von Uli Aumüller und Hanne Kaisik, mit dem Kammerensemble Neue Musik Berlin, Bayerischer Rundfunk/ inpetto-Filmproduktion 1998.

16 Helmut Lachenmann, »Klangtypen der Neuen Musik« (entstanden 1966, erstmals publiziert 1970), in: *Musik als existentielle Erfahrung*, S. 1–20, hier: S. 5.

17 Helmut Lachenmann, »Die gefährdete Kommunikation. Gedanken und Praktiken eines Komponisten« (1973), in: *Musik als existentielle Erfahrung*, S. 99–103, hier: S. 102.

Räume – Außenräume, Innenräume, gefährliche Öffnungen von Räumen und vor allem der ungewisse Raum der Höhle, das Ziel und der Einhalt der Erzählung – prägen diese Impressionen. Mit der Evozierung von Räumlichkeit ist aber auch ein Zeitaspekt verbunden. Wie ein Klang in den Raum projiziert und dort verstärkt oder abgeschwächt, verwandelt, beinahe absorbiert wird oder dort verhallt, so wird das Ich (Sprecher) umhergetrieben zwischen unwirtlichen Klippen und findet nur im (instrumentalen) Echo ratlos Rast. Damit entstehen wiederum ganz differenzierte Sprach-Rhythmen,<sup>19</sup> gegliedert durch besondere Haltemomente, wenn etwa Trompete oder Tuba in den geöffneten Flügel spielen und ihre Töne »lange ausklingen lassen« (T. 205, T. 214) oder durch vertikale Verdichtungen in »phonetischen Tutti-Aktionen« (T. 194, T. 219), die die Zeit »anhalten«, aber sowohl den Klang- als auch den Sprachraum ausweiten.<sup>20</sup>

Die Crescendierung bestimmter Teile des Klangspektrums bewirkt andererseits eine Öffnung des »Zeit-Raums«. In der Beobachtung des »großen Durcheinanders der seltsamen Natur-Formen« beispielsweise (T. 155f.) treten Gitarre und Harfe in den Vordergrund, die ein freies, nicht dirigiertes »Zeitfeld« von »hereintropfenden« Streicherpizzikati hinterlassen. (Lachenmann spricht in diesem Zusammenhang von einem »Wald von Meta-Gitarren«, alle Instrumente werden zu Gitarren.<sup>21</sup>) Im Gegensatz dazu führt der Verschmelzungsvorgang von Sprachklang und Sprachrhythmus mit den instrumentalen Artikulationen und Geräuschen zu einer »Ausfilterung« des Spektrums, so dass am Ende, vor dem allmählichen Ausklingen, neben einigen wenigen Bläser-Akzenten der »Zeitfluss« durch zwei quasi »parlierende« Tamtams in Gang gehalten wird. Die Spieler der Tamtams sprechen ihren Text also nicht, sondern sie legen ihn ihrer instrumentalen Artikulation zugrunde.

Bietet das Beispiel von Lachenmann einerseits eine Anregung, im Hörvorgang die temporale Werk-Struktur auf den Verlauf eines »Klangtyps« zu beziehen, so wäre nun andererseits auch nach der Inszenierung und Wahrnehmung einzelner »Aktionsdauern« zu fragen. Bei der enormen instrumentalmusikalischen Vielfalt, die Lachenmann in der Erzeugung von Geräuschen und Rauschen, von Glissandi oder Schwebungen, in der Kombination von Instrumenten usw. vorgegeben hat, erscheint es sinnvoll, diesen Aspekt der unmittelbaren Klangproduktion an einem Stück für ein Soloinstrument zu behandeln (eine Übertragung folgender Gedanken auf die Klangproduktion bei Lachenmann ist – mit Einschränkungen, die eher unterschiedliche künstlerische Haltungen betreffen – durchaus möglich).

Der zeitliche Verlauf in Hans-Joachim Hespos szenischem Stück *Anjol* wird, kurz gefasst, zunächst von einem Dirigenten und seinen einmal hektisch, einmal in Zeitlupe ausgeführten Dirigier- und Pianistengesten (ohne klanglichen Gegenpart) und seiner daneben gelegentlich in die Stille knallenden »Krachlatte«, ein von Hespos häufig eingesetztes Klangmedium, bestimmt.<sup>22</sup> Danach schiebt sich allmählich das Saxophon in den Vordergrund, zunächst nur durch das sicht- und hörbare Auflösen einer gequälten, am Boden

18 Helmut Lachenmann, »Werkkommentar«, in: *Musik als existentielle Erfahrung*, S. 401.

19 Vgl. Nicolaus A. Huber, »Über konzeptuelle Rhythmuskomposition«, in: *MusikTexte 2* (1983), S. 5–8.

20 Zum Phänomen temporaler Zäsuren vgl. Christa Brüstle, »Stop and Go. Rhythmische Gesten in der neuen Musik«, in: *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*, hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Clemens Risi und Jens Roselt (= Theater der Zeit, Recherchen 18), Berlin 2004, S. 178–187.

21 Lachenmann, *Musik mit Leonardo*.

zusammengekrümmten Körperhaltung des Musikers. Wie nicht selten bei Hespos: Er fordert seine Interpreten und Interpretinnen ganz, »es muß auch für den Musiker anfangen, ein Wagnis zu sein, Musik zu machen«<sup>23</sup>.

In diesem »Raum – Zeit – Bewegungs- und Erlebnisfeld« verbindet sich Interpretation (der Notation) mit der Präsentation völlig situationsabhängiger körperlicher Befindlichkeiten und Aktionen, so dass, wie Thomas Steiert die Grundzüge des »Integralen Theaters« von Hespos gezeichnet hat, »innerhalb eines Situationsrahmens eine dynamische, nicht absolut definite Struktur von Ereignissen«<sup>24</sup> entsteht. Die »Zeitebene« des Saxophons ist zu Beginn nur von den eingeschränkten Bewegungsmöglichkeiten und »Körperrhythmen« des Spielers bedingt, im durch die Partitur vorgegebenen »Atemsabberzischel«, im »diffusen Schluckblasen«, im »multiphonen Farbstoichergemurmel«, im »Rastergebrüll« oder in der »Turbo-Improvisation«. Hespos ist bekanntlich äußerst erfindungsreich, wenn es um ungewöhnliche Spielanweisungen geht, die die Musiker psychologisch, assoziativ anregen sollen.<sup>25</sup> Erst also im »aufrechten Gang« entstehen melodisch und rhythmisch modellierte Klänge. Ist aus dem Schauspieler jetzt ein Musiker geworden? Ist der Körper jetzt unter Kontrolle? Gibt es deshalb für den Hörer jetzt »kultivierte« Zählzeiten? – Dies ist nicht der Fall, stattdessen ist jeder Ton der Saxophonmelodie ein temporales »Individuum«, ein »dramatisches Ereignis«<sup>26</sup>.

Ob ein Farb-Tremolo, ein Überblasen, eine »Wegblende«, eine Klanggestalt im Bereich »schwach hörbar«, ein ins Nichts verschwindender Klang, ein resonantes Brummen usw. – die Proportionen der graphischen Längen in der Partitur entsprechen nur annähernd dem Verhältnis des zeitlichen Ablaufs.<sup>27</sup> Mit Stockhausen zu sprechen, dessen Formulierung treffend ist: »[D]ie Dauer ist nicht gequantelt; die Proportionen werden im Grad ihrer Fluktuation unmittelbar erlebt und nicht mehr an einem effektiv vorhandenen oder in den

22 Vgl. Hans-Joachim Hespos, *Anjol für dirigent stefan eder und improvisierendes baritonsaxophon*, Partitur, Ganderkesee/Heiligendamm 2000. Die folgenden Ausführungen gehen auf einen Workshop mit Hans-Joachim Hespos, Stefan Eder und dem Saxophonisten Bertram Quosdorf zurück, der am 4.6.2004 unter Leitung der Verf. gemeinsam mit Studierenden am Musikwissenschaftlichen Seminar der Freien Universität Berlin stattfand.

23 Gespräch mit Roland Wächter und Thomas Meier (22.11.1986, Zürich), in: Hans-Joachim Hespos, ... *redeZeichen ... Texte zur Musik 1969–1999*, hrsg. von Randolph Eichert und Stefan Fricke (= Quellentexte zur Musik des 20. Jahrhunderts 8), Saarbrücken 2000, S. 129.

24 Thomas Steiert, »Die Konzeption des Integralen Theaters in den Musiktheaterwerken von Hans-Joachim Hespos«, in: *Musiktheater im 20. Jahrhundert* (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 10), Laaber 1988, S. 259–270, hier: S. 266.

25 Vgl. Ludolf Baucke, »Der Musik auf's Maul geschaut. Vortragsbezeichnungen und Spielanweisungen von Hans-Joachim Hespos«, in: *MusikTexte* 8 (1985), S. 49–54, sowie Eva-Maria Houben, *hespos. eine monographie*, Saarbrücken 2003.

26 Gespräch mit Michael Peschko (26.4.1988, Köln), in: Hespos, ... *redeZeichen ...*, S. 167.

27 Vgl. ebd., Hespos über »Zeit«: »Zeit bedeutet die Chance, sich ein mehr oder weniger langes Intervall all seinen Möglichkeiten nach zu entwickeln. Kennenzulernen, auszuweiten, sich zu reduzieren, zu komprimieren. Wesentliches zu erfahren, verrückt zu spielen. Alles Mögliche zu machen. Den ganzen Farbtopf, den wir, oder der wir selber sind, mit dem einfach mal in alle Gegenden zu spritzen und vielleicht sehr interessante Zeichen zu malen.« (S. 175).

Zeitablauf hineinempfundenen Zählmaß verglichen.«<sup>28</sup> Hespos macht im letzten Teil von *Anjol* somit verstärkt darauf aufmerksam, dass »die gesten des musikmachens ... szenische [sind], sie erschaffen eigene räume – zeiten [...] weil alle anfänge und enden aller handlungen immer erst noch zu setzen sind [...] weil die unzusammenhängenden zusammenhänge durch die bewegung des einzelnen inmitten der bewegung aller immer erst noch geschaffen und hervorgelebt werden müssen: im augenblick der aktion – und morgen ([und] immer wieder neu) anders.«<sup>29</sup>

Klang als Aktion oder ›Klang-Aktionen‹ bzw. die unmittelbare Verbindung von Klang und Aktion ergeben demzufolge in ihrem temporalen Verlauf vielschichtige Strukturen, zu denen die Erlebnis- oder Auffassungszeit des Rezipienten hinzutritt.<sup>30</sup> Die Gestaltung des akustischen Phänomens ›Klang‹, beispielsweise in bestimmten Räumen in der Klangkunst, oder die Inszenierung der Art und Weise der stimmlichen oder instrumentalen Klangproduktion in Konzerten und Musiktheaterprojekten kann daher der individuellen Zeitauffassung oder dem subjektiven Zeitgefühl entgegenkommen. Doch es bleibt eine Eigenwilligkeit der ›Handlungen‹ von Klang, die nicht vorherzuplanen ist.

*Michele Calella (Zürich)*

## Tochter der Freude

### Prostitution und Songstil in Zemlinskys *Kreidekreis*

Alexander von Zemlinskys letzte vollendete Oper *Der Kreidekreis*, 1933 am Zürcher Stadttheater uraufgeführt, mag vielleicht nicht eines der populärsten Werke des Wiener Komponisten sein, hat indes in letzter Zeit unter verschiedenen Blickwinkeln die Aufmerksamkeit der Forschung auf sich gezogen.<sup>1</sup> Eine nicht immer als positiv eingeschätzte Eigentümlichkeit dieser Oper wurde bereits von Theodor W. Adorno hervorgehoben, nämlich die Tendenz zur musikalischen Simplifizierung:

28 Stockhausen, »... wie die Zeit vergeht ...«, S. 132.

29 »musik + scene. künstlerische ausdrucksformen im werk von h.-j. hespos«, in: Hespos, ... *redeZeichen* ..., S. 47.

30 Vgl. Eggebrecht, *Musik als Zeit*, S. 13.

1 Vgl. insbes. Peter Revers, *Das Fremde und das Vertraute. Studien zur musiktheoretischen und musikdramatischen Ostasienrezeption* (= BzAfMw 41), Stuttgart 1997, S. 204–229; Ulrike Kienzle, »Wo bleibt da der berühmte Zeitwille?« Romantische Enklaven im Musiktheater der Moderne«, in: *Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten*, hrsg. von Udo Bermbach, Stuttgart und Weimar 2000, S. 75–129, bes. S. 119–127; Thomas Betzwieser, *Ästhetik und Erscheinungsformen der Dialogoper*, Stuttgart u. a. 2002, S. 536.