

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.

Man könnte wohl glauben, Zemlinsky, der gewiss die Dreigroschenoper kannte, sei schliesslich auch noch unter deren Einfluß geraten und habe versucht, die Brutalität des Songtypus durch exotistischen Reiz zu entschärfen.<sup>2</sup>

Die stilistische Vielfalt dieser Oper hat dafür gesorgt, dass man im *Kreidekreis* einen gewissen Mangel an Homogenität gesehen hat.<sup>3</sup> Obwohl Adorno eigentlich in diesem Werk die konsequente Entwicklung einer Tendenz zur Knappheit der musikalischen Mittel sah, die bei dem Komponisten mit *Kleider machen Leute* begonnen hatte, ist die stilistische Kontamination unverkennbar. Es steht zwar außer Zweifel, dass Zemlinsky ein gewisses Interesse für die Zeitoper hegte, wie seine Zusammenarbeit an der Berliner Erstaufführung von *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* im Dezember 1931 bezeugt.<sup>4</sup> – Die Auseinandersetzung mit jener Musik, die Brecht positiv als »billig« und »gestisch« bezeichnete,<sup>5</sup> muss vermutlich für Zemlinsky zu Beginn der dreißiger Jahre eine Option dargestellt haben im Umgang mit einer Gattung, mit welcher er seit mehr als einem Jahrzehnt eine Art schöpferische Krise erlebte. – Weder eine simple Einflusstheorie noch Adornos Meinung erklärt jedoch, warum Zemlinskys folgende, unvollendete Oper *König Kandaules* keine Spur von dieser Tendenz aufweist.

Eine reine musikästhetische oder kompositionsgeschichtliche Perspektive reicht nicht aus, um diese Fragestellung zu klären. Vielmehr handelt es sich um eine musiktheatralische und im weitesten Sinne des Wortes um eine kulturgeschichtliche Problematik. Die Oper basiert auf einem der erfolgreichsten Theaterstücke der Weimarer Republik, Klabunds *Kreidekreis*, 1925 uraufgeführt, einer Bearbeitung eines chinesischen Spiels des mittelalterlichen Autors Li Hsing-Tao. Hier wird die Geschichte von Haitang<sup>6</sup> erzählt, die aus finanzieller Not von ihrer Mutter dem Teehausbesitzer Tong verkauft wird, um dort als »Tochter der Freude« zu arbeiten. Sie heiratet dann einen ihrer Freier, den Mandarin Ma, der sie liebt und respektiert, doch Mas zweite Frau vergiftet ihren Gatten mit Hilfe ihres Liebhabers, beschuldigt Haitang des Ehebruchs und beansprucht die Mutterschaft ihres Kindes. Bei einem vom Kaiser geführten Prozess werden beide Frauen einer Probe unter-

2 Theodor W. Adorno, »Zemlinsky«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 16, hrsg. von Rolf Tiedemann u. a., Frankfurt a. M. 1997, S. 351–367, hier: S. 365. Zur Weill-Rezeption bei Zemlinsky vgl. Eike Rathgeber, »Ein Souvenir aus Mahagonny. Von Zemlinsky, Weill und den Schwierigkeiten, die Moderne von der Postmoderne zu unterscheiden«, in: *Kunstgrenzen. Funktionsräume der Kunst in Moderne und Postmoderne*, hrsg. von Alice Bolterauer (= Studien zur Moderne 16), Wien 2001, S. 83–95 (zum *Kreidekreis* bes. S. 91–93).

3 Vgl. Horst Weber, *Alexander Zemlinsky*, Wien 1977, S. 67.

4 Vgl. Antony Beaumont, *Zemlinsky*, London 2000, S. 378. *Der Kreidekreis* war jedoch vor der Berliner Premiere von *Mahagonny* bereits komponiert worden.

5 »Praktisch gesprochen, ist gestische Musik eine Musik, die dem Schauspieler ermöglicht, gewisse Grundgesten vorzuführen. Die sogenannte billige Musik ist besonders in Kabarett und Operette schon seit geraumer Zeit eine Art gestischer Musik«. Bertolt Brecht, »Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater« (1935), in: ders., *Werke*, Bd. 22,1: *Schriften 2,1 (1933–1942)*, hrsg. von Inge Gellert und Werner Hecht, Berlin u. a. 1993, S. 155–164, hier: S. 156.

6 Bei der Rechtschreibung des Namens der Hauptfigur der Oper gibt es eine Diskrepanz zwischen dem Theaterstück (Hai-Tang) und der Oper (Haitang). In diesem Essay soll letztere Schreibweise verwandt werden.

zogen, die an die Geschichte von Salomons Urteil erinnert: Sie müssen das auf einem Kreidekreis liegende Kind gleichzeitig an den Armen in gegensätzlichen Richtungen ziehen. Um das Kind nicht zu verletzen, läßt Haitang es sofort los und verliert. Aufgrund dieser Reaktion kommt der Kaiser jedoch zu dem Schluss, dass sie die wahre Mutter des Kindes sei. Und nicht nur dies: Haitang erkennt in dem Kaiser den jungen Mann, der sie im Teehaus gelegentlich besucht und einmal – im Schlaf – geliebt hatte und der somit der Vater ihres Kindes ist. Der Kaiser kürt sie daraufhin zur Kaiserin.

Ein Märchen also, in dessen Mittelpunkt – jenseits politischer Implikationen – eine Frau steht, die in verschiedenen Etappen Prostituierte, Ehefrau und Kaiserin ist und auf diese Weise eine Art soziale Erlösung erlebt – eine gesellschaftliche Emanzipation, die in der westeuropäischen Kultur insofern eine soziale Utopie darstellte, als die Prostitution in den Worten Dietmar Schmidts als »irreversible Markierung« erschien.<sup>7</sup> Mit der Prostitution thematisiert Klabend – und später Zemlinsky – ein soziales Phänomen, das den Alltag moderner Metropolen sehr stark prägte, ein Phänomen, das zudem den medizinischen Diskurs um 1900 in Bezug auf die Sexualität der Frau sehr beschäftigte und immer wieder die politischen Institutionen zur sozialen Maßnahme (wie eben derjenigen der polizeilichen Registrierung) anregte.

Die Arbeiten Nancy MacCombs<sup>8</sup>, Dietmar Schmidts, Christiane Schönfelds und Isabelle Siemes' haben das Phänomen der Prostitution in der Moderne aus literatur- und kulturwissenschaftlicher Perspektive beleuchtet. Eine entsprechende umfassende Untersuchung aus einem spezifischen theater- oder musikwissenschaftlichen Blickwinkel fehlt trotz einiger Detailarbeiten noch immer. Die Thematik der Prostitution auf der Bühne wirft Fragen auf, die u. a. in Bezug auf die Inszenierung der sozialen Ordnung der Geschlechter von Interesse sind. Schriftsteller und Komponisten – vorwiegend Männer – übernehmen dabei eine doppelte soziale Funktion: einerseits potentielle – oder meist tatsächliche – Kunden der wahren Prostituierten, andererseits Schöpfer von deren Bildern. Insofern repräsentiert die Figur der Prostituierten die Fremde aus zweierlei Perspektiven: als Vertreterin des anderen Geschlechts sowie als Außenseiterin, der kein Zugang zur offiziellen bürgerlichen Welt gewährt werden kann. Die Figur der Prostituierten – zunächst als »Kurtisane« und dann immer mehr als sogenanntes »Straßenmädchen« – bildet die Kontrastfolie zur gesitteten bürgerlichen Frau und wird somit als Stereotyp der »alternativen« Weiblichkeit in verschiedenen Formen inszeniert (wobei das Bild der Prostituierten häufig mit jenem der Femme fatale oder des Vamps verquickt wird<sup>9</sup>). Neben Theater und Roman ist es um 1900 auch die Lyrik, die das Phänomen der weiblichen Prostitution immer intensiver thematisiert. Ob die immer wieder verwendete Bezeichnung »Dirnenlied« wirklich im frühen 20. Jahrhundert ein stehender Begriff war,<sup>10</sup> muss zwar offen bleiben, aber die Lieder oder die Gedichte, in denen die käufliche weibliche Sexualität in der ersten

7 Dietmar Schmidt, *Geschlecht unter Kontrolle. Prostitution und moderne Literatur*, Freiburg i. Br. 1998, vgl. insbes. das Vorwort »Was ist Prostitution?«, S. 9–19.

8 Nancy MacCombs, *Earth Spirit, Victim or Whore? The Prostitute in German Literature 1880–1925*, New York 1986.

9 Reinhard Hippen, *Das Kabarett-Chanson. Typen – Themen – Temperamente*, Zürich 1986, S. 26, spricht von »Dirnenliedern« oder »Vampchansons« als demselben Genre.

Person erzählt wurde, fanden oft einen sehr populären Inszenierungsrahmen in den verschiedenen Formen von Varietétheater. Die Prostituierte berichtet dabei selbst über ihre Herkunft als unschuldiges Mädchen, das von einem Mann verführt und häufig verlassen wird, oder über ihren Umgang mit den Freiern. Bereits in der expressionistischen Dichtung wird die Komponente der Lust oft mit sozialem Elend verbunden, deren Topoi das unerfüllte Verlangen nach Liebe, die Einsamkeit, der Tod an einer Krankheit oder das Alter sind.<sup>11</sup> Besonders in der Literatur der Weimarer Republik wird die Prostituierte zum Symbol der Metropole, der städtischen Entfremdung, und besonders in den zwanziger Jahren zum sexuellen Paradigma der kapitalistischen Gesellschaft und der wirtschaftlichen Ausbeutung der Menschen.<sup>12</sup> Auch Klabund, der seine Erfahrungen mit Prostituierten in seinen Versen oft detailliert verewigte, lieferte zahlreiche »Hetärenbilder« in seinem dichterischen Schaffen. In seinem *Hamburger Hurenlied* – angeblich 1920 mit Musik Richard Heymanns von Anne Hausinger im Berliner Kabarett »Schall und Rauch« aufgeführt,<sup>13</sup> erzählt ein »Hamburger Mädchen« von ihrem Leben in einem »Geschlossenen Haus«, in dem »Kavaliere, Neger und Matros« ihre »Pfundstücke« los werden. Dann werden die Frauen von der Sittenpolizei abgeholt und sterben schließlich in einem Krankenhaus.<sup>14</sup> Im Gedicht *Altes Strassenmädchen* steigt die Dirne direkt aus dem Sarg, wenn die Sonne scheint;<sup>15</sup> im Lied *Zu Amsterdam bin ich geboren* wird eine Frau, die von einem Mann verführt und verlassen wird, zum »Mädchen um Geld«, genauso wie ihre eigene Mutter.<sup>16</sup>

Die Jennies oder die Frau Begbick aus Weills und Brechts *Dreigroschenoper* und *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, die heute zu den berühmtesten Prostituierten der Theatergeschichte zählen, waren also der sozialkritischen Tradition des Dirnenlieds sehr stark verpflichtet. Es ist außerdem kein Zufall, dass die Figur der großstädtischen Prostituierten in zwei anderen Zeitopern am Ende der zwanziger Jahre vorkommt: In Max Brands *Maschinist Hopkins* (1929) wird Nell, auf einer Strasse der Großstadt allein gelassen, zur Prostituierten; in George Antheils *Transatlantik* (1930) sieht sich Hector in einer als Filmsequenz dargestellten Traumvision als reichen Amerikaner in Paris mit seiner Verlobten Helena, die eben als Prostituierte erscheint.<sup>17</sup>

10 Zu dieser »Gattung« vgl. Wolfgang Ruttkowski, *Das Dirnenlied. Beschreibung einer Gattung*, <http://www.grin.de> 6.8.2007, Dokument Nr. 8181. Der Begriff wird jedoch hier lediglich vorausgesetzt und nicht problematisiert. Vgl. dazu auch Roger Stein, *Das Deutsche Dirnenlied. Literarisches Kabarett von Bruant bis Brecht*, Köln u. a. 2006, das leider für diesen Beitrag nicht mehr berücksichtigt werden konnte.

11 Vgl. Christiane Schönfeld, *Dialektik und Utopie. Die Prostituierte im deutschen Expressionismus*, Würzburg 1996, S. 94–109.

12 Vgl. Isabelle Siemes, *Die Prostitution in der literarischen Moderne 1890–1933*, Düsseldorf 2000, bes. S. 177ff.

13 Vgl. Ruttkowski, *Das Dirnenlied*, S. 25.

14 Klabund, *Sämtliche Werke*, Bd. 1: *Lyrik*, hrsg. von Ramazan Şen, Amsterdam u. a. 1998, S. 21.

15 Ebd., S. 126.

16 Ebd., S. 604–605.

17 Vgl. Monika Schwarz, Art. »George Anheil: Transatlantik«, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, hrsg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring, Bd. 1, München 1986, S. 52–54; Matthias Brzoska, Art. »Max Brand: Maschinist Hopkins«, in: ebd., S. 431–432.

Bei den verschiedenen Inszenierungsformen der Prostitution mischt sich die voyeuristische Betonung der Lust mit den bereits obengenannten Schattenseiten eines solchen Daseins, oft mit einer Unterstreichung von hässlichen Details.<sup>18</sup> Dies schlägt sich auch in der musikalischen Realisierung nieder, die notwendigerweise ›billig‹, also im Bereich der Unterhaltungsmusik angesiedelt sein muss: Als Hanns Eisler 1936 das Kuppellied der Prostituierten für Brechts Drama *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* komponierte, schrieb er in einem Brief:

ich glaube dass es gelungen ist. die wirkung daran liegt, dass die musik furchtbar gemein und ordinär ist. das muss eine dicke versoffene vettel singen mit resten von tizian schönheit[.]<sup>19</sup>

Die junge oder ältere Frau, die verzweifelt versucht – um es mit Nanna aus Brechts *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* zu sagen –, »Lust in Kleingeld zu verwandeln«, die aber dabei zu einem elenden Dasein verdammt ist, wurde somit zu einem der am meisten inszenierten Frauenbilder dieser Zeit.

Dass die Thematik der Prostitution in Klabunds *Kreidekreis* als zentral wirkte, obwohl das Teehaus lediglich im ersten Akt erscheint, kann daran abgelesen werden, dass das Drama von der Presse oft als ›Hetärenstück‹ bezeichnet wurde.<sup>20</sup> Zemlinskys Oper beginnt, nicht anders als Klabunds Drama, mit einer epischen Selbstdarstellung des Teehausbesitzers Tong.

Nachdem er sich selbst und seinen Beruf vorgestellt hat, präsentiert er seine in Käfige eingesperrten Blumenmädchen, von denen eine die Serenade des Frühlings singt.

Allen Männern zu gefallen  
Bin in Taumel ich und Tand.  
Wenn sie ihre Wünsche lallen,  
Sitz ich in mich abgewandt.  
Geben Gold und geben Speise,  
Keiner gab ein gutes Wort.  
Und so wein' ich wild und leise  
Meine süsse Sehnsucht fort.  
Gestern trieb nun das Gelüste

18 Vgl. dazu Urte Helduser, »Oh Dirnenstimme, die geschminckt gelacht!« Weiblichkeit, Großstadt und Moderne in der Literatur des frühen 20. Jahrhunderts«, in: *Liebe, Lust und Leid. Zur Gefühlskultur um 1900*, hrsg. von Helmut Scheuer und Michael Grisko, Kassel 1999, S. 237–256.

19 Brief Hanns Eislers an Bertolt Brecht, vermutlich vom 24. 8. 1936, zitiert nach Thomas Ahrend und Albrecht Dümling, »Einleitung«, in: Hanns Eisler, *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe, Bühnenmusik zu dem Stück von Bertolt Brecht*, hrsg. von Thomas Ahrend und Albrecht Dümling, Wiesbaden u. a. 2002, S. XV.

20 So z. B. die *Zeitschrift für Musik* vom 1925: »Am Prager deutschen Theater gelangte Klabunds chinesisches Hetärenspiel ›Der Kreidekreis‹ mit einer originellen, außerordentlich stimmungsmachenden, unter Verwendung chinesischer Originalmelodien komponierten Bühnenmusik des Prager deutschen Kapellmeisters Viktor Ullmann zur erfolgreichen Aufführung«. Zitiert nach Ingo Schultz, *Verlorene Werke Viktor Ullmans im Spiegel zeitgenössischer Presseberichte*, Hamburg 1994, S. 78.

Einen Jüngling zu mir her,  
 Der mich auf die Stirne küsste  
 Ach, ich sehe ihn nicht mehr.

Hier befinden sich viele der Topoi von Klabunds ›Dirnenliedern‹: Lust, Glanz und Geld auf der einen Seite und die traurige Sehnsucht, die Suche nach Liebe und die Einsamkeit auf der anderen. Die in dem Käfig eingesperrte Frau von Tongs Teehaus symbolisiert bei Klabund – jenseits des fernöstlichen Ambientes – einen charakteristischen Status der Prostituierten in der europäischen Gesellschaft: In den Worten des Historikers Philipp Sarasin könnte man von einer ›eingeschlossenen Ausgeschlossenen‹ sprechen.<sup>21</sup> Die Ähnlichkeiten mit dem späteren Theater Brechts liegen bei Klabund primär in dem stark epischen Charakter der Szene, die an eine Variéténummer erinnert.<sup>22</sup> Tong, der Teehausbesitzer, stellt sich vor und präsentiert in der Art eines Conferenciers das Lied des Blumenmädchens. Man sollte bedenken, dass dieses Lied – sowie weitere drei – in Klabunds Drama als Liederlage konzipiert wurde (auf die gesangliche Ausführung weist die Didaskalie hin). Über ihre originalen Vertonungen können wir heute fast nichts sagen, da die Schauspielmusik der Uraufführungen in Meißen, Frankfurt und Hannover verloren gegangen ist. Und ebenfalls verschollen ist die Schauspielmusik Viktor Ullmanns, die er 1925 für die Prager Bühne komponiert hatte, was insofern besonders bedauerlich ist, als Zemlinsky – damals Operndirektor des Neuen deutschen Theaters in Prag – Klabunds Text mit aller Wahrscheinlichkeit erst mit Ullmanns Musik kennenlernte. Nur die Zeitungsberichte weisen darauf hin, dass der Komponist auf eine exotische Untermalung der Geschichte bedacht war. Die Prager Presse behauptete sogar, dass Ullmann chinesische Originalmelodien verwendet hatte.<sup>23</sup>

Zwischen 1925 und 1930, als eben die Komposition am *Kreidekreis* begann, war im Opernrepertoire viel passiert, und an Zemlinsky, der seit 1927 in Berlin wohnte, konnten Weills und Brechts Hurenbilder nicht vorbeigegangen sein. Zemlinsky greift in der Oper zwar auf ein diskret exotisches Idiom zurück, scheint sich aber bewusst an die Tradition des Kabarett und der Opern Weills anzulehnen: Zunächst inszeniert er Tongs Selbstvorstellung als Melodrama, was den antiillusionistischen Charakter des Ganzen unterstreicht, und vertont dabei das Lied des Blumenmädchens mit einem auf der Bühne platzierten Ensemble (Flöte, Harfe und Tamburin). Musikalisch scheint Zemlinsky die Exotik des Teehauses mit dem von Weill und Brecht tradierten ›kommerziellen‹ Charakter des europäischen Bordells semantisch zu verbinden, in dem die Präsenz von Tong als Eunuch die Dimension der Halbwelt akzentuiert. Der Charakter der Zeitoper ist hier an

21 Zur Problematik der sozialen Gefangenschaft der Prostituierten vgl. *Wertes Fräulein, was kosten Sie? Prostitution in Zürich 1875–1925*, hrsg. von Philipp Sarasin, Regula Bochsler und Patrick Kury, Baden 2004.

22 Es ist kein Zufall, dass im Programmheft zur Zürcher Uraufführung von Zemlinskys *Kreidekreis* Alfred Forke schrieb: »Das chinesische Theater gleicht etwas unserem Variété.« Alfred Forke, »Einiges über das Urbild des ›Kreidekreises‹. Das chinesische Drama ›Hui-Lan-Ki‹ des ›Li Hsing-Tao‹«, in: *Der Kreidekreis*, Programmheft Opernhaus Zürich, Premiere am 19. 10. 2003, Spielzeit 2003 / 2004, ohne Seitenangaben.

23 Vgl. Schultz, *Verlorene Werke*, S. 78.

vielen musikalischen Elementen abzulesen, wie bereits Ulrike Kienzle gezeigt hat: am pulsierenden Rhythmus eines Ostinatos, das um D als tonales Zentrum gebaut und durch Jazzschlagzeug (Tom-Tom und Becken) unterstützt wird, sowie an der songartigen Melodik, deren Laszivität sowohl durch die Bluenotes zur Geltung kommt als auch durch den Einsatz des Altsaxophons. Als der Vorhang eröffnet wird, greift Zemlinsky auf eine fernöstliche Färbung in der Motivik der Flöte und pentatonisch anmutende Aggregate zurück, wobei der Jazzcharakter später durch das Banjo unterstützt wird. Die Erwähnung des Etablissements in Tongs Rede führt zu einem melodischen Vorgriff auf die Serenade des Frühlings in der Solovioline. Die Serenade des Frühlings, die zuerst als Bühnenmusik beginnt, ist wie eine geschlossene Nummer in der Art Kurt Weills auf einer Anlage gebaut, die sich durch subtile Varianten und Verschiebung des tonalen Zentrums als dreiteilige strophische Struktur konfiguriert. Der Songstil lässt sich besonders an der Faktur der Melodik beobachten: die Wiederholung einer rhythmischen Zelle auf einer regelmäßigen, fast martialischen Begleitung des Banjos, die Neigung zur Synkopierung in der Melodik und eine tonale Sprache, die durch eine ausgeprägte Blue-Note-Chromatik erweitert wird.

Auffällig ist, dass nach dem Gesang des Blumenmädchens Zemlinsky den Songstil verlässt. Dieser kehrt erst wieder zurück, als Haitang verkauft wird, in ihren Käfig steigt und folgendes Lied singt:

Am Ufer hinter Weiden steht das Haus,  
 Ein zartes Mädchen sieht zur Tür hinaus,  
 An der Volière steht der Mandarin,  
 Ein zarter Vogel singt und hüpfte darin.  
 Verschliess den Käfig! Hüte gut das Haus!  
 Sonst fliegt der Vogel in den Wald hinaus!

Durch dieses Lied, eine Nachdichtung aus dem Japanischen, die Klubbund bereits für die Sammlung *Weib und Weibchen* (1924) veröffentlicht hatte,<sup>24</sup> markiert Haitang ihre neue soziale Identität als Blumenmädchen, als »Tochter der Freude«, wobei ihre kultivierte Diktion eine Nobilitierung des Dirnenlieds darzustellen scheint und damit auf den besonderen unschuldigen Charakter Haitangs hinweist. Hier wird nicht die Lust, der »Tumel und Tand« des ersten Lieds thematisiert, sondern das Bild des Käfigs, der Eingesperrten. Zemlinsky kehrt dabei wieder zum Songstil unter Beibehaltung der exotischen Komponente der Melodik zurück.<sup>25</sup>

Der Eindruck, dass der Songstil in Zemlinskys *Kreidekreis* mit einer deutlich fokussierten Semantik eingesetzt wird, verstärkt sich durch die Beobachtung, dass er immer wieder dort vorkommt, wo es um den Status von Haitang als Prostituierte geht: Als die erste Frau des Mandarins Haitang Vorwürfe macht und u. a. rhetorisch fragt »Sie haben wohl ihre Teehausmanieren noch nicht verlernt?«, singt sie plötzlich auf einem regelmäßig pulsierenden synkopierten Rhythmus, auf dem das Erinnerungsmotiv des Teehauses im Saxophon erscheint.

24 Dasselbe gilt für das ebenfalls im *Kreidekreis* verwendete *Soldatenlied*.

25 Für eine Analyse dieses Lieds vgl. Revers, *Das Fremde*, S. 221–225.

Der Zitatcharakter dieser Songstil-Anspielungen kann am besten im dritten und im vierten Akt gesehen werden: Als sich der Richter Tschu-Tschu vorstellt und unter anderen über seine Besuche bei den Mädchen des Teehauses mit anzüglichen Details berichtet, erklingt wieder das Vorspiel des ersten Aktes als Melodrama. Als der Kaiser während des Prozesses im letzten Akt Haitang fragt: »Welchem Beruf gingst du nach, ehe du Herrn Ma heiratetest [?]«, braucht Haitang nicht direkt zu antworten, sie singt einfach noch einmal »Am Ufer hinter Weiden steht das Haus«, das Lied nämlich, das ihren ehemaligen sozialen Status als »Tochter der Freude« repräsentierte.

Umso krasser erscheint der Schluss des Dramas in der Vertonung Zemlinskys als traditionelle symphonische Duettsszene. Der Schlussmonolog des Kaisers aus Klabunds Original wird bei Zemlinsky als bombastisches Duett vertont, das in seinem traditionellen Wechsel von Zwiesgespräch und homophonem Ensemble eher an die Schlusszenen von Strauss' Opern erinnert. Und dieser extreme, fast paradox anmutende Kontrast der Register ist alles andere als zufällig. Zemlinsky scheint auf den Stil der sogenannten »gestischen« Musik – den kommerziellen Song-Stil – als musikalische Metapher für die Prostitution zurückzugreifen. Der weilsche Stil symbolisiert das sexuell Anzügliche, das sozial Zweifelhafte, und verschwindet nicht zufällig spurlos aus der Partitur, als Haitang zur Kaiserin wird, um einem schwelgerischen symphonischen Satz Platz zu machen. Klabunds soziale Erlösung der Prostituierten wird bei Zemlinsky durch die Rückkehr zur Kunstmusik symbolisiert. Die Musik muss also wie die Frau ihren Warencharakter verlassen. Es handelt sich um eine deutliche metaphorische Korrelation zwischen Musik und Körper. Beide können in einer Marktwirtschaft mit Geld getauscht werden, aber für beide bleibt die Aufhebung ihrer kommerziellen Verwertung – wie Haitangs Aufstieg zur Kaiserin – eine idealisierte bürgerliche Utopie. Immerhin zeugt der *Kreidekreis* von einer veränderten Einstellung zum Phänomen der Prostitution: Die besonders mit der Aufklärung propagierte Idee, dass die Frau wegen ihrer von Natur her ausgeprägten Tendenz zur zügellosen Sexualität ohne die soziale Ordnung der Zivilisation dazu verdammt sei, zu einer Hure zu werden – eine Meinung, die noch um 1900 von Sexualwissenschaftlern vertreten wurde –, weicht im frühen 20. Jahrhundert der Vorstellung einer Prostitution, die grundsätzlich Ergebnis von gestörten sozial-ökonomischen Verhältnissen sei – eine Erkenntnis, welche besonders im deutschsprachigen Theater der zwanziger Jahre aktuell wurde. In der Erlösung Haitangs konkretisiert sich wie gesagt eine soziale Utopie, die Zemlinsky symbolisch auf die musikalische Ebene überträgt, und dabei kann man eher seine Vorbehalte als seine Bewunderung gegenüber dem Genre der Zeitoper sehen. Adornos Vorstellung vom Songstil im *Kreidekreis* als konsequente stilistische Simplifizierung muss also relativiert werden: Zemlinsky steht hier zweifellos in einem intertextuellen Verhältnis zur Zeitoper, selbst wenn es sich dabei nicht um eine unreflektierte Übernahme handelt. Seine problematische Einstellung zur Unterhaltungsmusik würde im Widerspruch zu einer solchen Interpretation stehen: Während seiner Emigrationsjahre in den USA nahm er einen Auftrag an, drei Songs zu komponieren, nur unter der Bedingung an, dass sie unter dem Pseudonym »Al Roberts« veröffentlicht würden.<sup>26</sup>

Diese musikalisch-semantische Korrespondenz zwischen bürgerlicher Welt und Kunstmusik auf der einen Seite und Prostitution und Unterhaltungsmusik auf der anderen wird



sich<sup>26</sup> geschichtlich nicht zufällig besonders in jenen dramatischen Genres zeigen, in denen die traditionell-konservative deutsche symphonische Tradition am längsten aufrecht erhalten wird, nämlich in den Filmmelodramen und in den Krimis der vierziger und fünfziger Jahre. Wenn der symphonische Soundtrack dort beim Auftritt einer Prostituierten oder einer anrühigen Femme fatale durch das plötzliche Ertönen einer vom Saxophon gespielten Jazz-Melodie unterbrochen wird, handelt es sich im Grunde genommen um eine musikalische Semantik, die das Kommerzielle, das sexuell Anrühige noch in der bürgerlich-symphonischen Tradition der zwanziger und dreißiger Jahre inszeniert.<sup>27</sup>

Simon Cramer (Bern)

## Zur multimedialen Formkonzeption in den *Sports et divertissements* von Erik Satie und Charles Martin

Erik Satie war der einzige Musiker, der Augen hatte (»le seul musicien qui eût des yeux«).<sup>1</sup> Dieser Ausspruch, den wir Man Ray zu verdanken haben, ist bezeichnend für die entscheidende Rolle, die die bildende Kunst im Leben und im Werk dieses Komponisten gespielt hat. Satie ging sogar so weit, von sich selbst zu behaupten, es seien Maler gewesen, die ihm das meiste über Musik beigebracht hätten.<sup>2</sup> Saties Auseinandersetzung mit bildender Kunst zeigt sich aber nicht nur in derartigen Aussagen, sondern auch in einer ganzen Reihe von Kunstwerken, in denen der Komponist akustische und optische Elemente auf neuartige Weise miteinander verknüpft. Zu erwähnen sind zum einen seine Bühnenwerke (das Ballett *Parade* z. B., das 1916/17 in Zusammenarbeit mit Jean Cocteau und Pablo Picasso entstanden ist), zum anderen die Instrumentalstücke, in denen Satie nicht-musikalische Komponenten (Bilder, Texte) in die Formgebung der Komposition integriert hat.

*Les Quatre-coins* ist ein anschauliches Beispiel für den multimedialen Charakter von Saties Instrumentalwerken. Die Klavierminiatur ist 1914 entstanden und gehört zur Sammlung der *Sports et divertissements*.<sup>3</sup> Sie besteht aus einer musikalischen Komposition und

26 Sie wurden jedoch zu Zemlinsky's Ärger unter seinem wahren Namen veröffentlicht. Vgl. dazu Beaumont, *Zemlinsky*, S. 461–462.

27 Vgl. dazu Philip Tagg, »Tritonal Crime and »Music as Music«, in: *Norme con ironie. Scritti per i settant'anni di Ennio Morricone*, hrsg. von Sergio Miceli, Mailand 1998, S. 273–309.

1 Erik Satie, *Écrits*, hrsg. von Ornella Volta, Paris 1977, S. 239.

2 Vgl. *Erik Satie à Montmartre*, hrsg. von Ornella Volta, Paris 1982, S. 8.

3 Erik Satie und Charles Martin, *Sports & Divertissements*, Paris [1923]. Da die Erstausgabe schwer zugänglich ist, verweise ich – was Saties Notentext anbelangt – auf deren neue Publikation bei den Editions Salabert (Erik Satie und Charles Martin, *Sports & Divertissements*, Paris 1964; *Les Quatre-coins*, hier: