

elektronische Verstärkung eine Klanglichkeit erhält, die musikalisch im Konzertrahmen verarbeitet wird. Im Vergleich zum zentralen Thema des Atems in »(t)air(e)«, der seit jeher die Grundlage für jegliche musikalische Gestaltungsvorgänge bildet, impliziert der Herzschlag eine im Vergleich zum Atem höhere Distanz zum Bereich der Musik. Aufgrund seines rhythmischen Charakters ist es jedoch naheliegend, diesen musikalisch zu nutzen und gemeinsam mit dem »Puls der Musik« künstlerisch zu verarbeiten. Der Leibkörper tritt hier in einer besonderen Form der »Selbstverdopplung« bzw. »Selbstdifferenzierung« hervor, da der spürende Leib mit dem über elektronische Mittel verstärkten Puls des materiellen Körpers konfrontiert wird, wobei der Aufführende den eigenen Puls gleichzeitig spürt und dieser zudem in Form eines Biofeedbacks von außen auf ihn zurückgeworfen wird. Der Körper wird hier auf besondere und nichtalltägliche Weise seiner selbst gewahr,⁴³⁹ wobei insbesondere der Klang des eigenen elektronisch verstärkten Herzschlags als fremdes und nichtalltägliches Element körperlicher Eigenwahrnehmung in Erscheinung tritt.

6. »kunst ist eine schlimme sache«⁴⁴⁰ **Körperliche Grenzerfahrungen und Behinderungen in *Seiltanz* (1982) und anderen Werken von Hans-Joachim Hespos**

die menschen können heute nicht mehr hören. sie hören auch nicht mehr zu. sie nehmen kaum noch wahr, leben isoliert aneinander vorbei, kriegen nichts mit. jeder ist offenbar am liebsten allein mit sich selbst. das draußen transportieren wir hauptsächlich über das hören nach innen. dieser prozess wird heute kaum mehr nachvollzogen. entweder wird mitgeschunkelt, mitgezappelt oder man knallt sich voll, innen mit drogen, außen mit blösender musik. das hat mit hören nichts zu tun, das sind nur bewusstlos zuckungen, dumpfe gewohnheiten, gymnastische körperreflexe der sinnlosen art.⁴⁴¹

Im Rahmen seines besonderen Verständnisses des Hörens fordert Hans-Joachim Hespos die Musiker und das Publikum heraus, eine uneingeschränkte Bereitschaft mitzubringen, das im Notentext Notierte und auf der Bühne Aufgeführte »mitschöpferisch zu reflektieren.«⁴⁴² Damit richtet sich Hespos gezielt gegen einen vorwiegend konsumorientierten und unreflektierten Umgang mit Musik und greift den Topos des Hörens in zahlreichen Gesprächen, Werkkommentaren und Vorträgen im Dienst einer kulturkritischen Aussage auf, die teilweise sogar in eine Art »Kulturpessimismus« zu münden

439 Vgl. Rüdiger, »Die Geburt der Musik aus dem Geiste des Körpers«, 275.

440 Interview der Verf. mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkesee, siehe Anhang, S. 335. Hier und im Folgenden ist die Kleinschreibung in Hespos-Zitaten vom Komponisten ausdrücklich erwünscht.

441 Hespos im Gespräch mit Reiser, *Höre Hespos!*, 13.

442 Hans-Joachim Hespos, »[musikstudio – junge komponisten stellen sich vor]« (1971), in: ders., *redezeichen., Texte zur Musik 1969-1999*, hg. v. Randolph Eichert und Stefan Fricke (Saarbrücken: Pfau, 2000), 57-61; vgl. Hespos, »pfade des risikos«, 71.

scheint.⁴⁴³ Hören stellt für Hespos jedoch grundsätzlich auch ein körperlich-existentialles Phänomen dar:

hören ist für mich ein lebensnotwendiges phänomen. hören, das ist atmen. ohren sind für mich atemorgane. ein werk von mir heißt OHRENATMER⁴⁴⁴. beim komponieren muss ich stets mit der außenluft in verbindung sein. auch hier drinnen ist immer ein fenster geöffnet. kleine, geschlossene konzertsäle bereiten mir schwierigkeiten, auch enge studios sind nichts für mich. zum hören brauche ich den offenen raum. ja, hören ist für mich ein überlebens-notwendiger vorgang. [...] hier in meinem hause ist es sehr ruhig; denn hören ist für mich eine offene atembereitschaft.⁴⁴⁵

Mit Blick auf das Werk *prigaSchall* (2007), offene prospektszene für solovioline und *ascolta-ensemble*, welches dem Alltag entlehnte szenische Elemente wie »dingereignisse, lichtprozesse, momente von film, tanz, theater, ungewohntes mit jugendlichen, überraschungen aus sprechAtem, radio, gewerk und tumult-vielfältigkeiten von Alltag«⁴⁴⁶ enthält, beschreibt Hespos, wie mit bestimmten Hörauslösern gespielt werden kann:

wenn zum beispiel der geiger in der schräge auftritt, vorn stoppt und in klassischer ruhehaltung zunächst einmal eine zeitlang abwartet, ehe er sein instrument ansetzt, und auch diese klemmsituation partiturgemäß lange abwartet, dann könnte man als hörer schon auf recht verquere gedanken kommen, wie etwa: schmerzt das? ist das unangenehm? warum ist das so? [...] dabei können sich bereits vermutete klänge, musikalismen einstellen. [...] und dann, wenn der geiger anfängt, richtig zu streichen, geschieht das so leise, so langsam und so angedrückt, abgequetscht, dass nur klangstaub, kaum wahrnehmbar im raum sich verteilt. gelegenheit, eigene musiken sich dazu zu denken. das heißt: es wird im gesamten entrée vielfältig und in sehr unterschiedlicher art damit gespielt, was alles das hören auslösen könnte.⁴⁴⁷

An diesen Ausführungen lässt sich ablesen, wie sehr der Komponist sich mit dem Prozess des Hörens beschäftigt, intensive Hörerlebnisse anzuregen versucht und deren Gelingensbedingungen reflektiert. Dabei sind jedoch auch die mit der Hörwahrnehmung zusammenhängenden visuellen Elemente einer Aufführung von zentraler Bedeutung, welche eine theatrale Ebene formen.⁴⁴⁸ In Form einer Hördemonstration für die Au-

443 Vgl. Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 157.

444 Hans-Joachim Hespos, *ohrenatmer, ein szenisches ereignis* (1981), Partitur H 018 E (Ganderkesee: Hespos-Eigenverlag, 1981).

445 Hespos im Gespräch mit Reiser, *Höre Hespos!*, 15.

446 Ibid., 16.

447 Ibid., 17.

448 Vgl. Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 152. Einen Sonderfall stellt dabei der Aspekt der Asynchronizität dar, wobei die Klangerzeugung gezielt von den visuellen Ereignissen abgekoppelt und »in Gestalt asynchroner, im Verhältnis zum sichtbaren Geschehen dislokalisierter Klangobjekte« präsentiert wird (Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 152). Klang und Körper können somit voneinander getrennt erscheinen, wie dies u.a. in den Werken *TJA für zwei Klaviere* (1981) und *h m, für zwei klavierSpieler, zwei percussionisten, einen beleuchter* (1987) der Fall ist und damit in gewisser Hinsicht eine Parallele zu der gezielten Verwirrung zwischen Klangerzeugung und Klangresultat bei Bauckholt darstellt (siehe Kapitel III/2 dieser Arbeit). Stefan Drees stellt in diesem Zusammenhang außerdem eine Parallele zu Heiner Goebbels »Ästhetik der Abwesenheit«

gen stellt *prigaSchall* die einzelnen Sektionen des Geigenspiels in Zeitlupe vor, um die instrumentenspezifische körperfeindliche Dimension des Musikmachens bewusst zu machen:

geigenspiel schmerzt, ebenso die differenzierten bogenführungen beim cello, die bläser spüren das an mund und lippen, der rücken bei harfe- und cymbalom-spiel, ... auch sänger, selbst dirigenten kennen diese schmerzvollen »widerstände« ihrer ausübungen. wie sagte joseph beuys: »man muss sich im leben verschleifen.« für die geige habe ich das [...] kompositorisch demonstriert in dem werk PRIGASCHALL [...].⁴⁴⁹

Visuell erfahrbare, theatrale Momente werden dabei im Rahmen einer kreativen Auseinandersetzung der Interpreten mit der charakteristischen Notation Hespos' geradezu provoziert und bilden das für ein »korporales Theater«⁴⁵⁰ charakteristische szenisch-musikalische Agieren, welches in Form einer Wechselwirkung zwischen Aktion und Klangresultat aus der Körperempfindung heraus entwickelt werden muss. So erläuterte der Komponist 1987: »Dass meine Kompositionen in den letzten Jahren [...] mehr und mehr szenische Momente bekommen, meint einfach, dass die Komposition hier nicht die Musik verlässt, sondern die Musik ausweitet in Richtung der Gebärde, des Zeichens, der Bewegung.«⁴⁵¹ Ähnlich zu Schnebels *Körper-Sprache* oder Kagels »Instrumentalem Musiktheater« entsteht Klang dabei als Resultat von Körperbewegungen und Gesten der Musikproduktion, was automatisch eine theatrale Strukturierung der Aufführungszeit mit sich bringt.⁴⁵² Die für Hespos charakteristische Mischung von Notentext, graphischen Elementen, verbalen Spielanweisungen, Bewegungsanweisungen

her, in der das Publikum ebenfalls »eher Teil des Dramas einer Erfahrung anstatt Zuschauer einer dramatischen Handlung« sein soll: »Hespos strebt so eine Reihe von Leerstellen an, die durch Reduktion und Umdeutung der traditionellen Vorstellung von Präsenz gekennzeichnet sind und den Prozess der Sinngebung gerade im Unzusammenhang aller eingesetzten Mittel verankern.« Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 152, siehe auch Heiner Goebbels, »Ästhetik der Abwesenheit, Wie alles angefangen hat«, in: ders., *Ästhetik der Abwesenheit, Texte zum Theater* (Berlin: Theater der Zeit, 2012), 11-21, hier 13. Dabei ist zu betonen, dass der Körper hier im Rahmen eines »Postdramatischen Theaters« tendenziell aus dem Arsenal theatraler Erfahrungsgegenstände entfernt wird und damit Leerstellen und signifikante Lücken im Aufführungsgeschehen erzeugt werden, welche den Zuschauer zu imaginativen Eigenleistungen herauszufordern versuchen. Vgl. Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 152f. Siehe auch zum Begriff des Postdramatischen Theaters Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999), 13.

449 Interview der Verf. mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkesee, siehe Anhang, S. 334

450 Zum Begriff des »korporalen Theaters«, siehe Drees, *Körper – Medien – Musik*, 123.

451 Hans-Joachim Hespos im Gespräch mit Hanne Stricker, »Gespräch mit Hanne Stricker« (April 1987), in: ders., *redezeichen., Texte zur Musik 1969-1999*, hg. v. Randolph Eichert und Stefan Fricke (Saarbrücken: Pfau, 2000), 156-166, hier 163.

452 Vgl. Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 168. Im Unterschied zu Kagel, der Konventionen übertrieben, persifliert, parodiert und versetzt hat, werden diese bei Hespos von vornherein ignoriert oder verletzt. Christa Brüstle zufolge ist Hespos' Theaterbegriff zwischen traditionellen Theaterauffassungen (durch umfassende kompositorisch strategische Steuerung) und dem Theatermodell von John Cage (beispielsweise im Hinblick auf den Ereignischarakter, Alltagseinflüsse und die Betonung der Gleichzeitigkeit von Sehen und Hören) angesiedelt. Vgl. Brüstle, *Konzert-Szenen*, 151, 155 und 157.

und Verhaltensinstruktionen, welche insbesondere auch eigene Wortschöpfungen mit einschließen, tragen zur Psychologisierung der Interpreten bei, fordern sie körperlich heraus und bringen sie oftmals in Extremsituationen.⁴⁵³ Der Komponist nutzt dabei die aus der Konstellation von Anweisungen, Klangimaginationen, Einfühlung und expressiver körperlicher Bemühung und (Über-)Anstrengung resultierende körperliche Eigen-
dynamik.⁴⁵⁴ Performative Gesten erlangen eine solch starke und autonome Wirkung, dass man dem Dirigenten Johannes Harneit zufolge im Grunde alle Werke Hespos' als szenische Werke ansehen kann.⁴⁵⁵

Die menschliche Stimme sowie die Instrumente werden bei Hespos grundsätzlich nicht bloß als Klangwerkzeug, sondern als Ausdruckserweiterungen des Körpers angesehen, wobei die Anforderungen an die Physis sich entscheidend auf das Klangresultat auswirken sollen und Stefan Drees zufolge beispielsweise »die Stimme [...] wie ein Seismograph auf körperliche Zustände oder Anspannungen reagiert oder bestimmte Körperfunktionen hörbar gemacht werden.«⁴⁵⁶ Gesang meint Gordon Kampe zufolge demnach bei Hespos ein »ganz wesentliches, existentielles Handeln – darin dem Stoffwechsel des menschlichen Körpers durchaus ähnlich.«⁴⁵⁷ Für Hespos selbst gehört Komponieren und Singen als wesentliche existentielle Handlungen wie selbstverständlich »zum leben wie atmen, lieben, denkfühlen, verdauen, lachen, weinen.«⁴⁵⁸ Während der Komponist die Stimme somit als »das direkte musikalische Zeichen des Menschen« ansieht, betrachtet er Instrumente als »Verlängerung von Stimme, Atem und so weiter.«⁴⁵⁹ Der Gedanke einer »Ineinssetzung von Stimme, Organ und Körper«⁴⁶⁰ bildet dabei insofern eine Parallele insbesondere zu den Werken *An-Sprache* von Robin Hoffmann, *?Corporel* von Vinko Globokar sowie *Körper-Sprache* von Dieter Schnebel, als dass in Aufführungen dieser Werke nicht das Klangresultat im Vordergrund steht, sondern Aktionen, Handlungen und Bewegungen komponiert werden, welche Klang erzeugen, wobei der Körper als optische Unterstützung für die Besonderheiten der Klangproduktion fungiert.⁴⁶¹

Der Prozess des Entzifferns bildet bei Hespos, wie bereits gesagt, den Ausgangspunkt für eine die einzelnen Elemente assoziativ umsetzende performative Auffüh-

453 Vgl. Brüstle, *Konzert-Szenen*, 154.

454 Vgl. *ibid.*, vgl. auch Ludolf Baucke, »Der Musik auf's Maul geschaut, Vortragsbezeichnung und Spielanweisungen bei Hans-Joachim Hespos«, in: *MusikTexte* 8 (Februar 1985), 49–54.

455 Vgl. Hespos im Gespräch mit Reiser, *Höre Hespos!*, 46.

456 Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 91, siehe auch 107–111.

457 Gordon Kampe, »PSALLO, Überlegungen zum Belcanto im Werk von Hans-Joachim Hespos«, in: *Positionen* 83 (Mai 2010), 41–42, hier 41.

458 Hans-Joachim Hespos, »Über das Komponieren« (1985), in: *ders., .redezeichen., Texte zur Musik 1969–1999*, hg. v. Randolph Eichert und Stefan Fricke (Saarbrücken: Pfau, 2000), 27.

459 Hespos, »Hespos im Gespräch mit Ute Schalz-Laurenze«, 110.

460 Eva-Maria Houben, »Die Frau als ›raumfigur‹ und ›stimmenkörper‹, Die Frauenstimme in Kompositionen von Hans-Joachim Hespos«, in: *Frauenstimmen, Frauenrollen in der Oper und Frauen-Selbstzeugnissen*, hg. v. Gabriele Busch-Salmen und Eva Riger (Herbolzheim: Centaurus, 2000), 347–356, hier 347.

461 Vgl. Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 86; vgl. auch Eva-Maria Houben, »mehr und mehr, immer mehr, Stimme als unmittelbare Ent-Äußerung«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 156/6 (1995), 20–23, hier 23.

rung.⁴⁶² »Dabei lassen sich die niedergeschriebenen Zeichen und deren Varianten – etwa Notationsdichte oder Größe – zu Parametern umdeuten, die an das Koordinatensystem von körperlichen Bewegungen und gestischen Energien angepasst sind und daraus auch klangliche Substanz gewinnen können.«⁴⁶³ Dieser hier von Drees beschriebene körperlich-performative Umsetzungsprozess einer besonderen Notationsweise trifft für die gerade genannten Kompositionen Hoffmanns, Globokars sowie Schnebels in ähnlicher Form zu, da auch diese eine spezifische, jeweils für einzelne Kompositionen entwickelte Körperschrift nutzen, welche gerade im Rahmen einer Auseinandersetzung mit dem Aufführungsmaterial körperlich-theatrale Energien freisetzen und auf diese Weise dem von Drees entworfenen Begriff des »korporalen Theaters« Rechnung tragen.⁴⁶⁴ Auch wenn Hoffmann, Schnebel und Globokar womöglich ebenfalls bestimmte Interpreten bzw. sich selbst während des Entstehungsprozesses im Sinn gehabt haben, deren Körper in das Werk eingeschrieben ist, akzentuiert sich eine besondere Dimension des komponierten Körpereinsatzes bei Hespos in der Tatsache, dass der Komponist oftmals bewusst für spezifische physische Dispositionen bestimmter Interpreten komponiert und ihnen somit Werke im wahrsten Sinne des Wortes auf den Leib schreibt. Dies lässt sich beispielsweise an Titeln wie *air* für ulrik spies solo (1992) ablesen, da hier ein bestimmter Interpret statt eines Instrumentes genannt wird und »Spies als personalisierter Klangerzeuger auftritt und die Instrumentalisierung seines Körpers einer Hervorbringung von Klängen und Bewegungen, also der Artikulation von Zeit und Raum dienen soll«.⁴⁶⁵ Trotz alledem ist es seitens des Komponisten keinesfalls ausgeschlossen, dass auch andere Interpreten sich dieses Werkes annehmen.⁴⁶⁶ Die körperliche Aktivität der Musiker gehört somit Peter Schatt zufolge als »Handlung« mit zum Werk⁴⁶⁷ und macht dadurch »Aspekte der jeweiligen Interpretenpersönlichkeiten und ihrer besonderen physischen Konstitutionen hör- und sichtbar.«⁴⁶⁸

Neben dem Alltag als eine zentrale Inspirationsquelle⁴⁶⁹ orientiert sich der Komponist beispielsweise im Rahmen seiner Komposition *-Z ... ()*, *Anregung für einen Pianisten* (1969), welche aus den drei Anweisungen »erzeuge etwas, zerstöre es unmittelbar nach der entstehung und störe dann auch diesen zerstörungsprozess wieder«⁴⁷⁰ besteht, auch an Prozessen aus der Natur:

also kurz gefasst, parallel zu den vorgängen in der natur: ein ständiges werden und vergehen. und all das komprimiert. nicht erst den frühling ausfeiern, die reifung abwarten, das langsame verwelken im herbst und das absterben im winter, sondern das ganze kompakt gerafft zu momentprozessen. drum ist diese musik anstrengend zu

462 Vgl. Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 87.

463 Ibid.

464 Vgl. Kapitel III/2 und 3 dieser Arbeit.

465 Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 86.

466 Vgl. ibid.

467 Vgl. Peter W. Schatt, »Musik ›dazwischen‹, Kompositionen von Hans-Joachim Hespos im Unterricht«, in: *Zeitschrift für Musikpädagogik* 11 (1986/37), 35–41, hier 36.

468 Vgl. Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 179.

469 Hespos im Gespräch mit Reiser, *Höre Hespos!*, 16.

470 Hans-Joachim Hespos, *-Z ... () anregung für einen pianisten* (1969), Partitur H 009 (Ganderkese: Hespos Eigenverlag, o.J.).

spielen, erfordert vom Spieler schnelle Umstellungen in Kopf und Körper. Ist auch für den Hörer nicht einfach. Der muss hellwach sein, wird permanent gefordert, immer wieder anders wahrzunehmen. Ein permanent flirrender, lebendiger Ereignisvorgang. Die eigene Lebendigkeit wird einem ständig bewusst gemacht. Das erzeugt Unruhe, das bedeutet Zumutung. Solche beinahe anstrengende unaushaltbarkeiten sind charakteristisch für meine Kompositionen.⁴⁷¹

Flirrende, d.h. oszillierende Wahrnehmungsprozesse wurden auch von Fischer-Lichte in ähnlicher Weise mit Erfahrungen von Zumutung, Störung, Frustration bis hin zu Krisen in Verbindung gebracht und analysiert.⁴⁷² Als Beispiele solcher Irritationsprozesse sind insbesondere die Körperprozesse des Lachens und Weinens zu nennen, die Zustände der »Krise als Irritation der Welt- und Leibverhältnisse«⁴⁷³ hervorrufen, welche Hesperos ebenfalls kompositorisch verarbeitet. Ein komponierter Lachvorgang findet sich beispielsweise zu Beginn des Werks »OLAX, eine Kür für neue Vokalsolisten Stuttgart« (2004), wobei hier ein Prozess initiiert wird, in dem »die Atmung vorübergehend aussetzt und der von krampfartigen Kontraktionen der Gesichtsmuskulatur sowie von ruckartigen Entspannungen des Zwerchfells begleitet wird.«⁴⁷⁴ Basierend auf der jedermann bekannten Erfahrung des Lachens und dessen Klanglichkeit wird nach einer vollkommenen Stille von vier Sekunden Dauer, während welcher der Atem heftig angestaut werden soll, dieser eruptiv in Form wilder und unkontrollierter Lachaktionen entladen, was mithilfe der Vortragsweisen »spitz«, »kreisch«, »kicher«, »quäx«, »platz-Lach«, »prustfeix«, »berstschrill«, »poltergliss« sowie »von extremer turbulenz« in der Partitur gekennzeichnet ist.⁴⁷⁵ In Anlehnung an den Soziologen Peter Berger beschreibt Gordon Kampe das Lachen als eine Verkettung zweier gegensätzlicher Zustände, bei der eine Spannung aufgebaut und plötzlich gelöst wird. Ähnlich zum Prozess des Weinens kapituliere hierbei der Körper.⁴⁷⁶ Die gewohnte Kontrolle des Menschen über seinen Körper geht zeitweilig verloren und weicht einem Einbruch von Irrationalität, sodass

471 Ibid., 18f.

472 Siehe auch Kapitel II/8 dieser Arbeit.

473 Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 93; siehe auch Hartmut Rosa, *Resonanz, Eine Soziologie der Weltbeziehung* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2018), 134; Brandstätter, *Grundfragen der Ästhetik*, 149. Helmuth Plessner zufolge sind Lachen und Weinen Grenzreaktionen menschlichen Tuns, in denen sich das »Körpersein« gegenüber dem »Körperhaben« verselbständigt. Die Person hat sich demnach nicht in ihrer Gewalt. Vgl. Helmuth Plessner, »Der Aussagewert einer philosophischen Anthropologie« (1973), in: ders., *Gesammelte Schriften* Band 7, hg. v. Günter Dux, Odo Marquard und Elisabeth Ströker (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003), 380-399, hier 396-399 und ders., »Lachen und Weinen, Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens« (1941), in: ders., *Gesammelte Schriften* Band 7, hg. v. Günter Dux, Odo Marquard und Elisabeth Ströker (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003), 290-304.

474 Gordon Kampe, »Gefährliches Material, Über das Lachen in neuer Musik«, in: *Zum Brüllen! Interdisziplinäres Symposium über das Lachen* (= Folkwang Studien 17), hg. v. ders. (Hildesheim: Olms, 2016) 173-187, hier 174.

475 Hans-Joachim Hesperos, *olax, eine Kür für neue Vokalsolisten Stuttgart* (2004), Partitur H 145 E (Ganderkesee: Hepos Eigenverlag, 2004), 1.

476 Kampe, »Gefährliches Material«, 174; siehe auch Peter L. Berger, *Erlösendes Lachen, Das Komische in der menschlichen Erfahrung* (Berlin: de Gruyter, 2. Aufl. 2014), 53.

Dietmar Kamper und Christoph Wulf zufolge »die rationale Ordnung des Subjekts, seine mühsam erworbene Fähigkeit zu Distanz und Objektivität«⁴⁷⁷ gefährdet wird, wobei sich schließlich – wie oben beschrieben – im Lachen eine Irritation der Welt- und Leibverhältnisse manifestiert.⁴⁷⁸

Handlungsanweisungen in Form notierter szenischer Situations- oder Aktionsbeschreibungen, welche die Interpreten auffordern Klangproduktionsstrategien zu entwickeln, greifen in vielen Werken Hespos' auf mehr oder weniger verfremdete Konstellationen aus der alltäglichen Erfahrung und zwischenmenschlichen Kommunikation zurück.⁴⁷⁹ In den gelungensten Fällen schafft der Komponist Stefan Drees zufolge »dadurch eine Konfrontation mit Situationen, denen, wie der oben geschilderte Lachvorgang und seine Verwurzelung im Bestand der Alltagserfahrungen nahelegen, eine existentielle Komponente innewohnt und deren musikalische Bewältigung an kommunikative Prozesse zwischen den Ausführenden gebunden ist.«⁴⁸⁰ Dabei bieten Hespos zufolge insbesondere energetisch-musikalische Körperprozesse Reibungs- und Anknüpfungspunkte:

sobald ich den körper miteinbeziehe, ihn mit zum musikalischen trägerteil mache – und das ist das ganz entscheidende: es muss musik daraus werden, kein körpertheater, kein gymnastisches aperçus –, dann kommt zusätzliche energie hinein. es entsteht direkt etwas, das jeder hörkörper unmittelbar versteht und aufstaunen lässt, wenn ich beispielsweise eine sängerin rülpfen, also ›maulfurzen‹ lasse. das macht sofort wach, weil das nicht erwartet wird. es ist ungehörig, und so etwas interessiert mich, das unehörte, das sich nicht gehörende.⁴⁸¹

Ähnlich zu OLAX initiiert Hespos auch in *GELEUT* für gemischten Chor a cappella (1994) für die Dauer von zwei Minuten den Prozess einer musikalisch-theatralen Exploration einer Atemrätigkeit als Klangproduktionsvoraussetzung: Das Werk beginnt mit einer Suche nach einer kollektiven Atemfindung, indem die Choristen angehalten werden, in den ersten 20 Sekunden »aus eigener atmung allmählich und immer hörbarer [...] zu einheitlicher choratmung [überzugehen].«⁴⁸² Dieser Vorgang einer kollektiven Atemfindung geht von jener Sicherheit aus, »die den regelmäßigen Atemrhythmus zur Grundlage unserer Beziehung zur Welt werden lässt«⁴⁸³ und mündet schließlich in einen Zustand der Dissoziation, gefolgt von einem »kombinations-gemisch«⁴⁸⁴ aus

477 Dietmar Kamper und Christoph Wulf, »Der unerschöpfliche Ausdruck«, in: *Lachen – Gelächter – Lächeln, Reflexionen in drei Spiegeln*, hg. v. dies. (Frankfurt a.M.: Syndikat, 1989), 7-14, hier 8, zitiert nach Kampe, »Gefährliches Material«, 174.

478 Vgl. Kampe, »Gefährliches Material«, 174.

479 Vgl. Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 96.

480 Ibid.

481 Interview der Verf. mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkesee, siehe Anhang, S. 330f.

482 Hans-Joachim Hespos, *geleut* für 4- bis 7stimmigen gemischten chor a cappella (1994), Partitur H 074 E, (Ganderkesee: Hespos Eigenverlag 1994).

483 Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 96.

484 Hans-Joachim Hespos, *geleut* für 4- bis 7stimmigen gemischten chor a cappella (1994), Partitur H 074 E, (Ganderkesee: Hespos Eigenverlag 1994).

Aktionen bisheriger Atem- und Stimmfindung sowie Klang- und Geräuschballungen. Neben dem Einsatz des gesamten körperlichen Ausdruckspotentials von Stimme und Gliedmaßen als körpereigene Klangerzeugungsmittel werden in GELEUT auch große Leinentücher als klangproduzierende Requisiten genutzt, welche zum Gegenstand der sie zerstörenden und zerreißenen Körperaktionen werden. Im weiteren Verlauf des Werkes wechseln sich sodann theatral geprägte Passagen mit solchen Teilen ab, welche primär Tonhöhenkonstellationen gewidmet und »im Sinne gegensätzlicher musikalischer Aggregatzustände innerhalb des musikalischen Geschehens«⁴⁸⁵ angeordnet sind. Dadurch erzeugt Hespos Drees zufolge »nicht nur unterschiedliche performative Energien, welche die Wahrnehmung des Werkes entscheidend beeinflussen, sondern er bindet diese zugleich auch an eine Art narrativen Verlauf, der – die Extrempositionen von Atemsuche und Schrei einbeziehend – aufgrund seiner Verwurzelung im Spektrum alltäglicher Erfahrungen dem Publikum eine Reihe von Deutungsangeboten zur Verfügung stellt«,⁴⁸⁶ welche an bekannte Erfahrungsmuster anknüpfen.

Im Unterschied zu Hespos' Ensemblewerken, welche den Aspekt der Kommunikation und Interaktion mehrerer Interpreten betonen, richtet sich das Agieren der solistischen Stimme verstärkt auf das Gegenüber von Interpret und Publikum.⁴⁸⁷ In *Aref* für Stimme solo (1986/1994) sind »trotz des auf kompositorischer Ebene angestrebten Unzusammenhangs«⁴⁸⁸ die komponierten Ereignisse einem prozessartigen Verlauf untergeordnet, der beginnend mit anfänglich tastenden Versuchen der Lautfindung bis hin zu »klanglich different formulierten Arten des Schreis«⁴⁸⁹ geführt wird. Die Erkundung unterschiedlicher Lautgebungsvarianten formen aufgrund der spezifischen Vortragsanweisungen eine theatrale Ereignisschicht, welche aus der dabei körperlich freigesetzten Energie resultiert.⁴⁹⁰ Der zweite Abschnitt des Werkes, welches sich aus sechs Folgeelementen zusammensetzt, aus welchen »das extrem einer heißgebrochenen Linie [...] zu exzessiver Arie«⁴⁹¹ zu entwickeln ist, widmet sich dem Gedanken der Überforderung, da die Folgeelemente »gesteigert und mehr und mehr verdichtet zu berstender Trance«⁴⁹² geformt werden sollen.⁴⁹³ Während der gesamte Notentext sehr plastische Anweisungen – wie beispielsweise zu Anfang: »grimmässig zermault, von intensivster Anstrengung!« – beinhaltet, fordern verbale Anweisungen am Ende schließlich sogar ohne jegliche Kombination mit musikalischer Notation körperliche Grenzerfahrungen ein, was folgende verbale Steigerung sprachschöpferischer Vortragsanweisungen verdeutlicht: »unkontrollierte brabbeltexte«, »sprechsingen« – »singsprechen«, »in extremen Stimmlagen«, »gewaltige aufheuler«, »stimmkeuchende Exzesse«, »heftige stampf-klatsch-körper-schlag-attacken«, »irres kreischgezeter«, »wie in Trance ver-

485 Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 99.

486 Ibid.

487 Vgl. *ibid.*, 102.

488 Ibid.

489 *Ibid.*, 102.

490 Vgl. *ibid.*

491 Hans-Joachim Hespos, *Aref* für Stimme solo (1985/94), Partitur H 072 E (Ganderkesee: Hespos Eigenverlag, 1994).

492 Ibid.

493 Vgl. Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 102.

kippende an/aus-fälle von überwältigender schärfe und direktheit und platzender orgiastik«. ⁴⁹⁴ Die Ausführung kann nur als gesamtkörperlicher Akt vollzogen werden, der in hohem Maße neben den Ausdruckspotentialen der Stimme auch das gesamte Erscheinungsbild der Vokalistin miteinbezieht und eine audiovisuelle Einheit von Stimme, Atem und Körper voraussetzt. ⁴⁹⁵

Ohne visuellen Bezug auf den Körper als sichtbaren Produzenten von Klang erscheint daher eine adäquate Rezeption dieser Werke und der darin verankerten Vorgänge undenkbar, weil die physischen Anstrengungen bei der Realisierung des musikalischen Geschehens in ihrer visuellen Erscheinungsweise die Wahrnehmung der Klänge wesentlich mitbestimmen. Oder anders formuliert: Aus dem Umgang mit ihren Körpern entwickeln die Vokalistinnen im Idealfall ein energetisches Potenzial, das in der Aufführung als kommunikationsstiftender Akt zwischen Interpreten und Publikum dient und als besondere Ausdrucksdimension des Komponierten wahrgenommen werden kann. ⁴⁹⁶

Die Stimme wird dabei fernab jeglicher kunstüberhöhender Tendenzen eines traditionell etablierten reinen Gesangsideals ⁴⁹⁷ als Organ in einem gesamtkörperlichen Zusammenhang behandelt, was Hespos am Beispiel seiner Literaturoper *itzo -h u x*, ein satirisches Opernspektakel für Sänger, Schauspieler, Musiker, Zuschauer, Madonnen, Bodybuilder, Gogo-Girls, Dinge, kein Chor und Orchester (1980/81), folgendermaßen erläutert:

die achse unserer entwicklung: mund und urmund, darum das gebilde kommunizierender röhren, wie andré breton es nennt. menschenmaul, das ist auch die öffnung zum übelriechenden körperrohr, eine art vorderafter. die röhre mit den zwei interessanten öffnungen. aldous huxley, dessen roman ›After Many A Summer‹ die textgrundlage meiner einzigen literaturoper ITZO-HUX bildet, spricht da an einer stelle abfällig über worte. das seien oralfurze, die nicht einmal das darmgas wert sind. maul, maulwerke, stimmenmaul. das hat immer auch etwas vulgäres. egal, wie und wo wir uns öffnen, wir stinken ganz entsetzlich. chirurgen wissen das, wenn sie uns, dem menschentier, die bauchdecke aufschneiden. auch wir erleben das, jeden morgen, jeden tag. manchmal köstlich, kommt ganz darauf an, was man gefressen hat. ⁴⁹⁸

Die Aufführung wird schließlich in die Unkontrollierbarkeit eines »ganzkörperlichen zerspreizens, verknotens, extremen wringens« getrieben. ⁴⁹⁹ Eva Maria Houben beschreibt diesen Abschnitt als »große Schwingung des Lebens«, ⁵⁰⁰ in der das »Ganze«

494 Hans-Joachim Hespos, aref für Stimme solo (1985/94), Partitur H 072 E (Ganderkesee: Hespos Eigenverlag, 1994).

495 Vgl. Drees, Kunst ist das Gegenteil von Verarmung, 105. Siehe auch Houben, »Die Frau als ›raumfigur‹ und ›stimmenkörper‹«, 347.

496 Drees, Kunst ist das Gegenteil von Verarmung, 107.

497 Vgl. auch Kapitel II/6 dieser Arbeit.

498 Hespos im Gespräch mit Reiser, Höre Hespos!, 79f.

499 Vgl. Hans-Joachim Hespos, aref für Stimme solo (1985/94), Partitur H 072 E (Ganderkesee: Hespos Eigenverlag, 1994).

500 Houben, gelb, Neues Hören, 82.

zusammengezogen wird: »Die Entäußerung greift um sich, die Bewegungen der Sängerin werden weit in den umgebenden Raum hineingeführt. [...] Die Sängerin hat sich in Ekstase getanzt und gesungen, ist außer sich geraten.«⁵⁰¹ Nach Abschluss dieses Verdichtungsprozesses durch einen »stechenden spitzschrei« erfolgt eine musikalisch diametral entgegengesetzte Entwicklung in Form der Entfaltung der Stimme im Raum und einer damit einhergehenden Zurückdrängung von Sprachlautäußerungen.⁵⁰² In diesem dritten Abschnitt geht es Stefan Drees zufolge schließlich darum, »den durch Extremaktionen erschöpften Körper, dessen Reaktion auf die vorausgegangenen Anstrengungen für die Vokalistin nicht vollständig berechenbar ist, als prägenden Bestandteil der Aufführung erfahrbar zu machen, ihn gewissermaßen unausgesprochen mitklingen zu lassen mit all den Konsequenzen, die daraus folgen können – das mögliche Versagen der Stimme inbegriffen.«⁵⁰³ In diesem Sinne geht es dieser Komposition ähnlich zu Holligers »(t)air(e)« um körperliche Grenzerfahrungen, die ein künstlerisches Gestalten des Interpreten schließlich unmöglich macht.⁵⁰⁴ Die daraus resultierende und im Vergleich zu traditionellen Aufführungen veränderte Rolle des Interpreten beschreibt Hespos wie folgt:

man agiert unter besonderen bedingungen, muss phantasiereich umsetzen. kein reproduzieren, sondern neu produzieren, ein mitschaffen. kontrolliertes, erfundenes, improvisiertes kommt da zusammen. die vorarbeiten dazu sind erheblich. ängste und hemmnisse sind abzubauen, vorurteile, eingefahrenes muss überwunden werden, hohe lernbereitschaft ist gefordert etc. [...] können und wollen sind umzuwandeln in mitschöpferisches, in ermöglichendes, [...] und das ist schwer für körper und geist.⁵⁰⁵

Besonders in Erinnerung geblieben sind Hespos während der Einstudierungsprozesse hinsichtlich seiner Interpreten »ihre wunderbaren verwandlungen nach tage/wochenlangem gemeinsamen arbeiten. danach ging es immer wieder neu-Anders weiter – oder man trennte sich für immer.«⁵⁰⁶ Dies hängt damit zusammen, dass Hespos zufolge seiner Musik »bei aller detaillierter auskomponiertheit, bei differenziertester notation die komponente des risikos wesentlich eigen [ist].«⁵⁰⁷ Im Prozess der Umsetzung der Notation wird der Interpret mit Aspekten des Scheiterns am Gegenstand konfrontiert und dabei gefordert, unter Einsatz vollen Risikos sich selbst und seine Klangwerkzeuge als Ganzheit bis zum Maximum einzubringen.⁵⁰⁸ Neben den oben bereits erwähnten Verarbeitungen von alltäglichen Prozessen, Erfahrungen und Kommunikationsformen gehört das Risiko des Scheiterns einem unangenehmen Bereich der alltäglichen Lebenswelt an, der gerne verdrängt oder umgangen wird, da dieser gewohnte Sicherhei-

501 Ibid., 82.

502 Vgl. Drees, Kunst ist das Gegenteil von Verarmung, 105.

503 Ibid. Siehe auch den in diesem Zusammenhang verwendeten Begriff der »Entäußerung« als Ergebnis dieser Steigerung bei Houben, »mehr und mehr, immer mehr«, 23.

504 Vgl. Kapitel III/4 dieser Arbeit.

505 Interview der Verf. mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkesee, siehe Anhang, S. 332.

506 Ibid., S. 333.

507 Hespos, »[musikstudio – junge komponisten stellen sich vor]« 61.

508 Vgl. Drees, Kunst ist das Gegenteil von Verarmung, 178.

ten gefährdet, deren Stabilisierung ein Bedürfnis moderner Gesellschaften ist.⁵⁰⁹ Kunst wird somit als Kampf mit der Unkontrollierbarkeit des Körpers mitsamt den damit einhergehenden Versagensängsten und -erfahrungen nicht nur verstanden, sondern im Konzertsaal mit dem Publikum vollzogen.

Mit Blick auf Kompositionen von Hesos für Blasinstrumente und für Stimme wird – wie bereits erwähnt – oftmals von einer Einheit von Atem, Körper und Instrument bzw. Stimme gesprochen,⁵¹⁰ wobei das Instrument auch als Erweiterung oder Verlängerung des Körpers bezeichnet wird.⁵¹¹ Eine dem entgegengesetzte Sichtweise hat Franziska Schroeder vorgelegt:⁵¹² Schroeder kritisiert die Auffassung einer Einheit von Musiker, Stimme und (Blas-)Instrument, in welcher die Stimme als eine in der Funktionsweise des Körpers verwurzelte Erweiterung der klanglichen Reichweite (»extended reach«) und das Instrument als nochmalige »Ausweitung« der stimmlichen Äußerung (»extension«) bzw. als »Prothese« (»prosthesis«) zu verstehen sei, durch deren Einsatz sich eine Verbesserung bzw. ein Mehrwert der eigenen Fähigkeiten ergebe.⁵¹³ Schroeder sieht eine Diskrepanz zwischen der in der Hesos'schen Notation codierten Verschränkung der Aktionsräume von Körper, Stimme und Instrument mit der herkömmlichen Auffassung von Stimme und Instrument als prothetische Verlängerung des Körpers: »Die von Hesos vertretene Praxis fügt sich nämlich nicht mehr der Vorstellung einer bruchlosen Erweiterung, sondern läuft – Instrument und Stimme eher im Sinne einer Behinderung, denn als die Körperfunktionen ergänzendes Werkzeug benutzend – auf eine permanente gegenseitige Störung der einzelnen Komponenten hinaus.«⁵¹⁴ In den Augen des Komponisten werden jedoch auch solche permanente gegenseitige Störungen als eine Form musikalischer Erweiterung angesehen.⁵¹⁵

Die von Hesos initiierten Störungszustände werden außerdem auf der visuellen Ebene zum prägenden Element, da sie auch optisch als widerständige Energien erfahrbar und durch Körpergesten hervorgerufen werden, welche Hesos zufolge dem Austausch, der Abstrahlung und der Mit-Teilung, i.e. der Kommunikation mit dem Publikum dienen, wie er folgendermaßen formuliert:⁵¹⁶ »Dieses Gestische, die Art und Weise, Musik zu erzeugen, ist ja etwas Ganzheitliches, das mit hinzukommt, um etwas mitzuteilen, um Teilhabe mit anderen herzustellen, Mitteilungen geschehen zu lassen. Und das ist immer in irgendeiner Form auch Austausch, Abstrahlung. Und dazu gehört

509 Siehe Kapitel II/8 dieser Arbeit.

510 Vgl. Houben, »Die Frau als ›raumfigur‹ und ›stimmenkörper‹«, 347; siehe auch Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 107f.

511 Vgl. Houben, gelb, *Neues Hören*, 93.

512 Vgl. Franziska Schroeder, »The voice as transcursive inscriber, The body performed«, in: *Contemporary Music Review* 25 (2006/1/2), 131-138; siehe auch dies., *Re-situating Performance within the Ambiguous, the Liminal, and the Threshold, Performance Practice understood through Theories of Embodiment* (Ph.D. Diss., University of Edinburgh 2006), 187-195.

513 Vgl. Schroeder, »The voice as transcursive inscriber«, 134.

514 Ibid.

515 Vgl. Interview der Verf. mit Hans-Joachim Hesos vom 16. September 2018 in Ganderkesee, siehe Anhang, S. 337.

516 Vgl. Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 110f.

die Geste.«⁵¹⁷ In diesem Sinne sagen seine Partituren »HALLO zu jedermann [...] HALLO in dem sinne von: hören sie es, [...] geraten wir in austausch/in aufregung ZU-einander, [...] leben wir mit EinAnder?!«⁵¹⁸ Hespos begreift seine Kunst im Rahmen dieses vermittelnden und kommunikativen Aspekts als eine Form des aktiven Widerstands und empfindet sich selbst »auch vom inhaltlichen [...] her als anstifter, als täter«, ⁵¹⁹ was sich insbesondere auch in den Eigenheiten der Notation und den damit verbundenen interpretatorischen Herausforderungen, Forderungen, Überforderungen und Risiken zeigt. Barbara Alms zufolge ist das, was Hespos »die Präzision der Interpretationsanweisungen« nennt,

eine hochkomplexe und poetische Angelegenheit, schließt unbewusste oder halb-bewusste Dimensionen ein und zielt auf surreale Qualitäten wie die Verbindung des weit Auseinanderliegenden oder die Aktualisierung von erotischen und sexuellen Potenzen. Die Partituren werden zum Bild einer spannungsreichen graphischen Notierung, die die Gewaltsamkeit des Getriebenseins und Treibens in den Reihungen und Häufungen der Wortmontagen festhält.⁵²⁰

Auf diese Weise wird der Interpret als musizierendes Individuum sowie lebendiger Organismus kenntlich gemacht, dessen Grenzen des Möglichen teilweise überschritten werden.⁵²¹ Christa Brüstle zufolge rücken die Partituren den Interpreten – wie oben ausgeführt – geradezu auf den Leib, fordern ihn körperlich heraus, führen ihn oft in Extremsituationen und tragen zu einer Psychologisierung der Spieler bei.⁵²² Am Beispiel der Orchesterwerke Hespos' zeigt Gordon Kampe, dass es dabei – ähnlich zu Holliger – nicht um eine Denunziation der Musiker geht, sondern sie im Gegenteil als individuelle kreativ-gestalterische Personen anerkannt werden sollen: »Selbst im provozierten Versagen wird der Mensch und dessen unverwechselbare Klangfarbe hinter dem Orchestermusiker hörbar.«⁵²³

Durch die Einforderung nicht nur von individueller Kreativität, sondern auch von einer »kreativen Verantwortung«⁵²⁴ bei der Ausgestaltung und Umsetzung des Notentextes als auch bei der Wahrnehmung eines Aufführungsereignisses wird gewährleistet,

517 Hans-Joachim Hespos, »Hespos im Gespräch mit Roland Wächter und Thomas Meier« (22. November 1986, Zürich), in: ders., *„redezeichnen“, Texte zur Musik 1969-1999*, hg. v. Randolph Eichert und Stefan Fricke (Saarbrücken: Pfau, 2000), 124-142, hier 135.

518 Hans-Joachim Hespos, »CREDO witten, componieren« (1986), in: ders., *„redezeichnen“, Texte zur Musik 1969-1999*, hg. v. Randolph Eichert und Stefan Fricke (Saarbrücken: Pfau, 2000), 72.

519 Hespos im Gespräch mit Reiser, *Höre Hespos!*, 15. Siehe auch Hespos, »[musikstudio – junge komponisten stellen sich vor]« 60.

520 Barbara Alms, »Bilder ... Partituren, Gemeinschaftsaustellung zum Jubiläum Max Herrmann ... Hans-Joachim Hespos, 25 jahre ... neue musik in delmenhorst am 11.11.1994«, in: *Hans-Joachim Hespos*, hg. v. Eva-Maria Houben (Saarbrücken: Pfau, 1998), 18-21, hier 20f.

521 Vgl. Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 161f.

522 Vgl. Brüstle, *Konzert-Szenen*, 154f.

523 Kampe, »Reinschneiden/Rausschneiden/Einschneiden«, 201. Vgl. auch Kapitel III/4 dieser Arbeit.

524 Ute Schalz-Laurenze, »Zerstoppt-fahriges wisch-striche« [Auszüge aus der Laudatio anlässlich der Verleihung des Preises der Oldenburgischen Kulturlandschaft an Hans-Joachim Hespos], in: *taz* (25.3.1999), 27.

»dass die Musik jene Art von Energien entfaltet, die für Hespos' Komponieren insgesamt sowie für den Ereignischarakter von Aufführungen seiner Musik so bedeutsam sind.«⁵²⁵ Hespos beschreibt den damit verbundenen Energietransfer auf folgende Weise: »Man könnte sagen, die Energie, die man selbst angereichert und verdichtet hat, hat sich übertragen auf das Werk und kann wieder frei werden in der Aufführung, mit guten Musikern für die offenen Ohren des Publikums. Das ist ein Energietransport. Komponieren heißt Energietransfer tun.«⁵²⁶ Dieser Gedanke findet sich in ähnlicher Form bei Fischer-Lichte, die Wahrnehmung als eine besondere Form einer kreativen Handlung beschreibt, als performativen Akt, in dem der Blick des Publikums auf das Werk eine transformierende Kraft entfalten kann.⁵²⁷ Im Vergleich zu Aufführungen traditioneller Musik, die einen ebenso enormen körperlichen Einsatz der Künstler erfordern können, um Energie zu transportieren, haben sich Hespos' »zuMUTungen«⁵²⁸ dem Komponisten zufolge dahingehend weiterentwickelt, dass die zu vermittelnden Energien weiterhin intensiv bleiben.⁵²⁹ Der Körper ermöglicht dabei einen Anknüpfungspunkt an die jedermann bekannte Lebenswelt: Hespos spricht von einer »Körperlichkeit, die uns allen verständlich ist, weil wir Körper haben«, und dies »auf unbegriffliche Weise«:⁵³⁰ »es entsteht direkt etwas, das jeder hörkörper unmittelbar versteht und aufstauen lässt [...]. all unser musikmachen ist ja ohnehin und manchmal geradezu auch ein absonderlicher körperlicher akt: vom geigen-, cello- und harfenspiel, dem orgel-traktieren bis hin zum dirigieren. diese energiegeesten unseres körpers sind eindrucksvoll und damit lässt sich spielen.«⁵³¹ Auf der Grenze des Machbaren werden schließlich kompositorische Zustände hergestellt, die sich Hespos zufolge »derart zu einem Ereignis gestalten, dass der Musiker in dem Moment, wo er diese Dinge tut und hervorbringt, ja, eigentlich schon etwas durchmacht.«⁵³² Auf diese Weise werden gerade solche Energien freigesetzt, welche für den Interpreten in ihren Konsequenzen oft nicht kalkulierbar sind.⁵³³ Da die Musiker mit Aufgaben konfrontiert werden, die weit von ihrem

525 Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 166.

526 Hespos, »Hespos im Gespräch mit Roland Wächter und Thomas Meier«, 128.

527 Vgl. Erika Fischer-Lichte, »Grenzgänge und Tauschhandel, Auf dem Wege zu einer performativen Kultur«, in: *Performanz, Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, hg. v. Uwe Wirth (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002), 277-300, hier 298; sowie dies., *Ästhetik des Performativen*, 341. Vgl. auch Christa Brüstle und Clemens Risi, »Aufführungsanalyse und -interpretation, Positionen und Fragen der ›Performance Studies‹ aus musik- und theaterwissenschaftlicher Sicht«, in: *Werk-Welten, Perspektiven der Interpretationsgeschichte*, hg. v. Andreas Ballstaed und Hans-Joachim Hinrichsen (Schliengen: Argus, 2008), 108-132.

528 Hespos im Gespräch mit Nonnenmann, »Arbeiten im verbotsfreien Raum, Hans-Joachim Hespos im Gespräch mit Rainer Nonnenmann«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 2 (2018), 44-47, hier 46.

529 Vgl. *ibid.*

530 Hespos im Gespräch mit Eva-Maria Houben (15.2.1994), zitiert nach Houben, *gelb, Neues Hören*, 94.

531 Interview der Verf. mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkesee, siehe Anhang, S. 330f.

532 Hans-Joachim Hespos im Gespräch mit Michael Peschko, »Gespräch mit Michael Peschko« (26. April 1988, Köln), in: ders., *redezeichnen., Texte zur Musik 1969-1999*, hg. v. Randolph Eichert und Stefan Fricke (Saarbrücken: Pfau, 2000), 167-178, hier 172.

533 Vgl. Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 168.

gewohnten Leistungsspektrum abweichen, können gerade durch das Verhindern gewohnheitsmäßigen Handelns auf der Bühne Krisensituationen entstehen: »Gerade das Verhindern gewohnheitsmäßigen Agierens durch bestimmte, auf den Körper gerichtete Strategien dient der Schaffung von Konfliktsituationen, die einen Ausbruch aus dem Status quo oder andere adäquate Reaktionen herausfordern.«⁵³⁴

Jede komponierte Gestalt ist bei Hespos an ihre jeweils nur einmal erklingende Gegenwart gebunden und unwiederholbar. Gordon Kampe zufolge hat man »nur diese eine Chance, diese eine Gegenwart sinnvoll und mit Hingabe zu gestalten.«⁵³⁵ Stefan Drees zieht schließlich sogar eine Parallele zu alltäglicher Lebenserfahrung:

Dieser Aspekt, im Grunde nichts anderes als eine Übertragung allgemeiner menschlicher Lebenserfahrung auf den Bereich der Kunst, gilt nicht nur für den Interpreten, der mit der Wiederholungslosigkeit der Partitur umgehen muss, sondern auch für den Hörer, dem die daraus folgende Werkgestalt als vom Komponisten bewusst gesetzte Überforderung während der Aufführung begegnet.⁵³⁶

Die künstlerische Komplexität, welche eine Überforderung im Moment der Aufführung mit sich bringen kann, soll »Wieder-Erstaunen« und »Hellhörigkeit« im Hörer anregen und durch einen »neugierdeträchtig[en]«⁵³⁷ Stoff offene Wahrnehmung bewirken. Dies kann zudem – wie bereits u.a. mit Blick auf Holliger und Schnebel mehrfach erwähnt – auch für die Hörer Distanzierungsversuche verhindern und Krisensituationen herbeiführen, was Stefan Drees folgendermaßen beschreibt:

Indem Hespos mit den ihm eigenen künstlerischen Mitteln die Kontemplationshaltung des Publikums hinterfragt und ihm stattdessen neben den Klängen selbst ausgeprägt körperhafte Elemente als Möglichkeiten zur Sinnggebung an die Hand gibt, provoziert er emotionale Stellungnahmen und durchkreuzt die Option, sich distanziert zum Ereignis der Aufführung zu verhalten. Seine Forderungen und Überforderungen erzwingen Krisensituationen innerhalb des ästhetischen Prozesses, weil sie darum bemüht sind, Erwartungshaltungen zu erschüttern und gleichzeitig – durch Einfordern einer Wahrnehmung der Musik mit allen Sinnen und im Kontext ihrer Entstehung – die Aufmerksamkeit schärfen.⁵³⁸

Die Aufmerksamkeit schärfen möchte in diesem Sinne auf besondere Weise die Komposition *j e t s*, elektronische Musik, aus dem Jahr 1996, die mehrere kurze, fast explosionsartig vorproduzierte Klänge vorsieht, die ein Konzertprogramm, welcher Art auch immer, unvorhergesehen zerschneiden. Die »Jets« sind dabei so laut, dass sie dem »Hörer die Schädeldecke ab[zu]schneiden«⁵³⁹ versuchen. Was sich als Provokation und Angriff nicht nur auf die Werke auf dem Konzertprogramm und insbesondere auch auf das

534 Vgl. *ibid.*

535 Kampe, »Reinschneiden/Rausschneiden/Einschneiden«, 201.

536 Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 180.

537 Hespos im Gespräch mit Hanspeter Krellmann, »Stolperdrähte zum Neu-Anderen, Gespräch mit dem Komponisten Hans-Joachim Hespos«, in: *Musica* 30 (1976/3), 212–215, hier 213.

538 Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 180.

539 Hespos im Gespräch mit Gordon Kampe (Lüchow, September 2008), zitiert nach Kampe, »Reinschneiden/Rausschneiden/Einschneiden«, 200.

Publikum darstellt, scheint dabei vor allem ein gemütliches Sich-berieseln-lassen oder Genießen eines Konzertes verhindern zu wollen. Dem Komponisten geht es darum, hier auch eine Dimension von Energie spürbar zu machen, die gefährlich sein kann: »kunst ist sauerheit. und sie zu machen, zu arbeiten – wie artaud, picasso, beckmann, nitsch, beuys und co. – ist eine schufterei, man lebt im energiefeld. auch deshalb sind beispielsweise meine elektronischen arbeiten manchmal schwer erträglich, weil sie verdeutlichen, dass elektrischer strom, dieser körper, tödlich sein kann. [...] jaja, kunst ist eine schlimme sache.«⁵⁴⁰ In *j e t s* wird dem Hörer »das Ohr langgezogen«⁵⁴¹, und die Wirkung ist umso brutaler, da man nie vorhersehen kann, wann der nächste Jet einschlagen wird:

Das strengt an, und gerade in dieser Anstrengung der Sinne kann Schönheit verborgen liegen. Womöglich gehen einige Stellen eines anderen Werkes akustisch verloren, das mag enttäuschen. Wie wunderbar jedoch, wenn der vernehmbare Rest des Stückes noch bewusster gehört wird. Hier wird nicht rein klangliches Material geschnitten, hier schneidet sich Musik direkt in die Physis und in den Wahrnehmungsraum des Hörers.⁵⁴²

Während *j e t s* sich mit beinahe an Körperverletzung grenzender Absicht an die Hörer wendet, wird in *Seiltanz*, szenisches Abenteuer für Spezial-Ensemble (1982), eine bewusst herbeigeführte Verletzung körperlichen Wohlbefindens in Form eines Erschöpfungszustandes der Interpreten herbeigeführt. Allein der Untertitel deutet bereits auf körperliche Extremzustände als Erfahrung »neuAnderer wirklichkeit« hin: »ein werk des wuchtens, schreiens, berstens – voll aussteigender gesänge, gefahrvoller seilakt von unerbittlicher konsequenz gegen alle harmlosigkeit, stille-überschlag zu neuAnderer wirklichkeit«.⁵⁴³ Die »Periode langer Gesänge«⁵⁴⁴ des zweiten Abschnitts dieses Werkes erfordert eine spezielle Klangfarbe der Bläser, welche nur von aufgesprungenen, tauben Lippen produziert werden kann: »Die Musiker haben kein klares Bewusstsein mehr; sie sind wie unter einer Arbeitsdroge erschöpft und verändert.«⁵⁴⁵ Dieser Zustand eines Verlusts der Kontrolle über den Ansatz soll durch die Umsetzung assoziativer Anweisungen im ersten Teil des Werkes herbeigeführt werden, wie beispielsweise »grölend gepolter«, »dumpf knallend gerotzt«, »saugrob«, »aufs gröbste verzerrt«, »quälend grimmig« und »von stampfender wucht«.⁵⁴⁶ Während sich in diesem ersten Teil »jen-

540 Interview der Verf. mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkesee, siehe Anhang, S. 333.

541 Hespos im Gespräch mit Gordon Kampe (Lüchow, September 2008), zitiert nach Kampe, »Reinschneiden/Rausschneiden/Einschneiden«, 200.

542 Kampe, »Reinschneiden/Rausschneiden/Einschneiden«, 200.

543 Hans-Joachim Hespos, *seiltanz, szenisches abenteuer* (1982), Partitur HE 019 E (Ganderkesee: Hespos Eigenverlag, 1982).

544 Ibid.

545 Hans-Joachim Hespos im Gespräch mit Gisela Nauck (29. März 2008 in Winsen an der Luhe), zitiert nach Gisela Nauck, »Wirklichkeiten schaffen, Zur Liaison von Lebens- und Klangrealität im Schaffen von Hans-Joachim Hespos«, in: *Positionen* 77 (November 2008), 38–41, hier 40.

546 Hans-Joachim Hespos, *seiltanz, szenisches abenteuer* (1982), Partitur HE 019 E (Ganderkesee: Hespos Eigenverlag, 1982).

seits jeglicher Metaphorik, das Mundstück in die Lippen der Musiker schneidet«,⁵⁴⁷ wird der Schlagzeuger angewiesen, sich unter enormen körperlichen Anstrengungen aus einem engen Gehäuse eines Stahltanks herauszuschweißen, um schließlich seine gewohnte Aktionsfähigkeit als Schlagzeuger zu erlangen. Er muss dabei

über eine stunde lang auf gut einem quadratmeter grundfläche, umschlossen von 2 meter hohen eisenplatten 4 mm stark, agieren [...]: hämmern, meißeln, lärmern, brüllen – stille schweißgesänge improvisieren, sich später nach partitur herausschweißen. vom äußeren geschehen hört er dabei nichts, und drinnen herrscht lärm, gestank, dreck und panik. zu genauem zeitpunkt muss er dem tank entsteigen [...]. all das wird ausführlich miteinander besprochen, gemeinsam bedacht und nach einiger zeit verbindlich entschieden.⁵⁴⁸

Sein Notentext weist sowohl eine »visuelle Rhetorik«⁵⁴⁹ als auch Vortragsanweisungen auf, wie beispielsweise »metallisches notgebrüll«, »brüllkreischender oeltank (... am spies)«, »schrei, stick-kreisch«, »explodierende kaskaden berstend dicht strukturierter attacken atemberaubender aufeinanderfolgen«, »extreme ausbruchattacken von katastrophaler erschrecknis!«.⁵⁵⁰ Stefan Drees zufolge machen diese Anforderungen diese Passage zum Paradebeispiel für das Sichtbarwerden musikimmanenter Energetik.⁵⁵¹ Sein gewohntes Aktionsspektrum erkämpft sich der Schlagzeuger schließlich, indem er die erste Passage des Befreiens mit folgenden Aktionen beendet: Der Perkussionist wuchtet laut Anweisungen in der Partitur »nun mit einem vorschlaghammer achtmal in brutalen schlägen gegen den oeltank, schleudert dann den vorschlaghammer gegen den tank, rennt dann gegen ihn an und schiebt ihn mit voller wucht (kreisch-quiet-schend) zur seite, [...] stößt mit dem fuß werkzeuge und geräte fort«⁵⁵² und macht sich nach seiner Befreiung schließlich daran »ein neues, faszinierend klingendes schlagzeug auf[zu]bauen für neue, andere gesänge.«⁵⁵³ Vor dem Hintergrund dieses Settings spiegeln die Bläseraktionen den Befreiungsprozess des Schlagzeugers in Form eines Übergangs von anfänglichem Gegeneinander- bis hin zu allmählichem Zusammenspielen. Der Rezensent Peter Oswald der Darmstädter Aufführung 1984 fasst die Aufführungserfahrung folgendermaßen zusammen, welche im Rahmen der 32. Darmstädter Feri-

547 Kampe, »Reinschneiden/Rausschneiden/Einschneiden«, 202.

548 Interview der Verf. mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkesee, siehe Anhang, S. 332f.

549 Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 169.

550 Hans-Joachim Hespos, *seiltanz, szenisches abenteuer* (1982), Partitur HE 019 E (Ganderkesee: Hespos Eigenverlag, 1982).

551 Vgl. Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*. Vgl. auch Thomas Steiert, »Die Konzeption des Integralen Theaters in den Musiktheaterwerken von Hans-Joachim Hespos«, in: *Musiktheater im 20. Jahrhundert* (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Band 10), hg. v. Constantin Floros, Joachim Marx und Peter Petersen (Hamburg: Laaber Verlag, 1988), 259–270, hier 263; sowie Stefan Drees, »Befreiungsaktionen, Körperliche Behinderung zwischen Imperfektion und eigenständigem Ausdruckswert«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 169/3 (2008), 18–23.

552 Hans-Joachim Hespos, *seiltanz, szenisches abenteuer* (1982), Partitur HE 019 E (Ganderkesee: Hespos Eigenverlag, 1982).

553 Interview der Verf. mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkesee, siehe Anhang, S. 333.

enurse heftige Diskussionen hervorrief. Dabei folgert Oswald aus der Befreiung vom »innermusikalischen Zensor« auch eine Offenlegung tief psychologischer Ebenen, welche erschreckte:

›Seiltanz‹ ist eine Befreiungsaktion, in der die Musik nicht ein außerhalb ihr liegendes Geschehen kommentiert, sondern selbst zum Körper der Befreiung wird. Für diese Aktion hat Hespos Klänge von berstender Wildheit komponiert – Rebellion gegen die Harmlosigkeit der sicheren Mitte. Hespos' Kompromisslosigkeit ist der permanenten Attacke gegen überkommene Tabus verschwistert. Der Verlauf der Entfesselung ist eruptiv und bedrohlich in einem, weil Hespos den musikalischen Ausdruck von allem stilisierenden Überbau, dem in der Musikgeschichte stets die Funktion eines innermusikalischen Zensors zukam, befreit. Der solcherart unstilisierte Ausdruck erschreckte, ja schockierte, weil die undomestizierte Musik laut werden lässt, was als archaisch-verdrängter und durch den zivilisatorischen Überbau nicht gebändigter Bestand ein dunkel-verdrängtes und streng abgeschirmtes Leben in uns führt. Wenn die Befreiungsaktion ihrem Höhepunkt entgegensteuert, geraten die Musiker auch physisch außer Rand und Band: ›Seiltanz – das Ritual des Aufstands, die Zeremonie des Widerstehens für erdige Lebendigkeit.⁵⁵⁴

Den enorm spannungsgeladenen Körper- und Ausdrucksgesten liegt laut Christa Brüstle »keine Absicht zur Distanzierung vom eigenen Tun im Sinne einer kritischen Analyse oder Situation von So-tun-als-ob zugrunde.«⁵⁵⁵ Sie verlangen vielmehr »im Gegenteil, eine möglichst vollständige Identifikation, ein völliges Sich-Einlassen auf die kompositorischen Forderungen.«⁵⁵⁶ Laut eines Rezensenten der Aufführung 1984 im Rahmen der Darmstädter Ferienkurse, Johannes Breckner, werden »mögliche Distanzbarrieren des Publikums mit aggressiver Energie beseitigt« und »die Idee total vereinnahmender Kunst« verfolgt, woraus er die Publikumsreaktionen der Uraufführung ableitet:

Im Zirkus zählt der Seiltanz zu den akrobatischen Künsten, und Hans-Joachim Hespos' ›Seiltanz‹ ist wie eine Zirkusnummer musikalisch-szenischer Akrobatik – ohne das absichernde Netz der Verbindlichkeit, angesiedelt in gegensätzlichen Grenzbereichen von offener und verdeckter Dramaturgie, von symbolischer Verrätselung und direkter, drängender Mitteilbarkeit, gezeichnet von verstörend eruptiven Klängen. Dass die Dichte dessen, was Hespos eine ›Zeremonie gegen falschen Ritus‹ nennt, keine Distanz zulässt, bewiesen die vehementen Buhrufe am Ende nur zu deutlich.⁵⁵⁷

Dabei findet jedoch kein tatsächlicher Seiltanz statt, sondern es wird vielmehr dessen dynamische Spannungskurve »zwischen Höhenflug und tödlichem Absturz, als kraftüberwindenden Balanceakt« vollzogen.⁵⁵⁸ Laut der Geigerin Cecilia Gelland muss eine

554 Peter Oswald, »Wagnis zum Unerhörten, Die 32. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt im Rückblick«, in: Falter (o.A., 1984).

555 Brüstle, Konzert-Szenen, 156.

556 Ibid.

557 Johannes Breckner, »Wenn Wut sich in Tönen Luft macht, Hans-Joachim Hespos' ›Seiltanz‹, Ein Abenteuer aus Musik und Szene«, in: Darmstädter Echo (Mittwoch, 25. Juli 1984).

558 Steiert, »Die Konzeption des Integralen Theaters in den Musiktheaterwerken von Hans-Joachim Hespos«, 261.

Aufführung Hesos' Musik etwas Wahrhaftiges sein, nicht nur eine Simulation: »Das ist so, als wenn man als Schauspieler weiß, welche Muskeln man aktivieren muss, um Tränen fließen zu lassen. Das ist etwas anderes, als wenn man sich in einen Zustand versetzen kann, wo man tatsächlich so traurig wird, dass man einen inneren Grund hat zu weinen.«⁵⁵⁹ Durch diese Wahrhaftigkeit wird eine Form der unmittelbaren Nähe zum Publikum hergestellt: Während der Schlagzeuger eine existenzielle Situation durchlebt, wird das Publikum »von diesen körperlichen Anstrengungen und von der Lage der befreiten und erschöpften Kreatur unmittelbar ›angesteckt‹, es leidet mit und atmet erleichtert auf, wenn die Aktion vorüber ist.«⁵⁶⁰ Die unmittelbare Affizierung und emotional unentrinnbare Involvierung in die existenziellen Dimensionen der Aktion beschreibt Hesos folgendermaßen und spricht dabei auch den szenisch eingesetzten »Spieler« an, der ein waghalsiges »exercitium« mit einem »an der eingangswand aufgestellten baumstamm« auszuführen hat:⁵⁶¹

Wenn ich also als Zuhörer erlebe, dass wie im *seiltanz* [...] jemand in einem engen Tank sitzt und sich herausschweißen muss; wenn der Spieler mit einem überschweren Balken halsbrecherisch über der Schulter, auf dem Kopf hantiert, dann gibt das Beklemmungen, Erfahrungen von unmittelbarer Angst; auch: der könnte sich doch etwas tun, oder wenn der jetzt kommt, was mach' ich dann.⁵⁶²

Der »Spieler« in diesem Werk hat dabei »völlige freiheit in seinem tun, tödliche freiheit. entsprechend fulminant jener ›auftritt‹ des großartigen harald beutelstahl bei den wiener festwochen in der secession: vom hoch oberen rang her donnert er den baumstambalken durch eine gasse, so dass die stufenbretter bis nach unten zersplittern. – welch ein entrée ! – die leute waren entsetzt.«⁵⁶³

Auch hier scheint der Komponist gegenüber den Interpreten und dem Publikum zu einer Gefahr zu werden. Hesos' auf Körperverletzung zielende künstlerische Aktionen widerlegen Martin Seels Äußerung, dass Kunstwerke den Betrachter nicht mit buchstäblicher Gewalt konfrontieren möchten.⁵⁶⁴ Der Aussage Seels, dass die Kunst dem Geschehen der Gewalt aus ihrer Distanz in einer Weise nahe kommt, wie es in ihrem realen Vollzug weder möglich noch erträglich wäre,⁵⁶⁵ entgegnet Hesos' Musik eine reale und bis ins Unertägliche grenzende Gefahr für Interpreten und Publikum. Der Komponist weist dabei – im Unterschied zu Heinz Holliger – selbst auf die Rolle des

559 Cecilia und Martin Gelland im Gespräch mit Stefan Drees, »... eine ganz eigene Art von Schönheit«, Cecilia und Martin Gelland im Gespräch mit Stefan Drees über die Komposition *a e r i* (2012) von Hans-Joachim Hesos«, in: Stefan Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung. Aspekte zum Schaffen von Hans-Joachim Hesos* (Hofheim: Wolke, 2018), 207–214, hier 214.

560 Brüstle, *Konzert-Szenen*, 169.

561 Vgl. Anmerkungen auf den Seiten 2–3 sowie Anweisungen zu Ziffer 13 auf Seite 9 der Partitur von Hans-Joachim Hesos, *seiltanz, szenisches abenteuer* (1982), Partitur HE 019 E (Ganderkesee: Hesos Eigenverlag, 1982).

562 Hans-Joachim Hesos im Gespräch mit Hanne Stricker, »Gespäch mit Hanne Stricker«, 162.

563 Interview der Verf. mit Hans-Joachim Hesos vom 16. September 2018 in Ganderkesee, siehe Anhang, S. 333.

564 Vgl. Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 295–323.

565 Vgl. *ibid.*, 314f.

Täters hin: »Wir Komponisten und Künstler dieser Art, wir sind Täter, wir sind wirklich Täter und gehören eigentlich polizeilich verfolgt.«⁵⁶⁶ Dieser Aussage des Komponisten zum Trotz stellt Gordon Kampe Hesos' übergeordnete Absichten in ein versöhnlicheres Licht, wobei dem Musiker im Unterschied zu traditionellen Aufführungen bei Hesos scheinbar sogar eine größere menschliche Wertschätzung zukommt:

Obwohl das Reinschneiden/Rausschneiden/Einschneiden also zuweilen schmerzt, der dadurch entstehende Unzusammenhang nicht selten verstört, ist diese Musik eben nicht gegen das Publikum und schon gar nicht gegen die Musiker gerichtet. Im Gegenteil: Der Musiker wird nicht lediglich als Aufführungshilfe fremder Ideen gebraucht, sondern als unverwechselbarer Mitmensch und als Individuum angesprochen.⁵⁶⁷

Bereits hinsichtlich des Erarbeitungsprozesses im Rahmen der Proben zu *Seiltanz* hat der Komponist eine »Atmosphäre des Zusammenkommens, des Zusammenlebens«⁵⁶⁸ sowie eine Distanzaufhebung zwischen Komponist, Interpret und später auch den Zuhörern beobachtet, aus der Thomas Steiert einen kommunikativen Aspekt als übergeordnetes Motiv von Hesos' Arbeit ableitet, den er als »bis ins kompositorische Detail bestimmend und [...] nicht zuletzt für den Schritt vom instrumentalen Werk in den Bereich des Szenischen ausschlaggebend«⁵⁶⁹ erachtet. Das »szenische Abenteuer« *Seiltanz* tendiert zwar zum Musiktheater, spart jedoch theaterspezifische Mittel wie Handlung, Text oder Bühnenbild aus. Die ausdrückliche Forderung des Konzertsaals und nicht der Theaterbühne als Aufführungsort betont den konzertanten Aspekt des Werkes,⁵⁷⁰ wobei mit Erwartungshaltungen bewusst gespielt wird: Laut Partitur sollen »alle Aktionen [...] von vorneherein deutlich [machen], dass nicht wie üblich eine Konzertaufführung passiert, sondern unmittelbar musikalische Taten sich ereignen.«⁵⁷¹ Steiert zufolge verfolgt Hesos damit eine Konzeption, »die das musikimmanente Aktionsmoment sichtbar werden lässt, das heißt: gewissermaßen eine Weiterführung der affektiven Seite der Musik ins Gestische. »Musikalische Tat« bezeichnet somit nicht die Musikalisierung außermusikalischer Elemente, sondern vielmehr die Ausdruckseinheit von Musik und Aktion«,⁵⁷² welche die Ebenen der Komposition, der Interpretation und der Wahrnehmung ganzheitlich durchdringt.

Die im Untertitel von Hesos' *spot* (Fragment eines Aufbruchs zum integralen Theater) aus dem Jahr 1979 erstmals verwendete Bezeichnung des »integralen Theaters« basiert genau auf dieser Idee der Gestaltung einer gegenseitigen Durchdringung

566 Hans-Joachim Hesos im Gespräch mit Gisela Nauck (29. März 2008 in Winsen an der Luhe), zitiert nach Nauck, »Wirklichkeiten schaffen«, 40. Vgl. im Unterschied dazu den Abschnitt zu Gewalt bei Holliger im Kapitel III/4 dieser Arbeit, welcher sich selbst nicht als Täter ansieht.

567 Kampe, »Reinschneiden/Rausschneiden/Einschneiden«, 202.

568 Hesos, »Hesos im Gespräch mit Ute Schalz-Laurenze«, 114.

569 Steiert, »Die Konzeption des Integralen Theaters in den Musiktheaterwerken von Hans-Joachim Hesos«, 260.

570 Vgl. *ibid.*, 261.

571 Hans-Joachim Hesos, *seiltanz, szenisches abenteuer* (1982), Partitur HE 019 E (Ganderkesee: Hesos Eigenverlag, 1982).

572 Steiert, »Die Konzeption des Integralen Theaters in den Musiktheaterwerken von Hans-Joachim Hesos«, 261.

von Komposition, Interpretation und Wahrnehmung in Form eines ganzheitlichen Zugangs.⁵⁷³ Damit wurde allerdings weniger ein Gattungswechsel vom instrumentalen zum szenischen Komponieren eingeleitet, sondern vielmehr eine »Erweiterung der Möglichkeiten zur Überwindung der Distanz zwischen Komponist, Interpret und Rezipient.«⁵⁷⁴ Steiert betont hinsichtlich der szenischen Arbeiten Hespos', dass die spezifische Qualität seines heterogenen und radikal erweiterten Materialbegriffs »in erster Linie die sinnliche Qualität aller akustischen Erscheinungen und darüber hinaus ihre Verknüpfungen mit den anderen Wahrnehmungsbereichen« sei, welche sich »allein aus den Gegebenheiten der sinnlichen Materialqualitäten außerhalb eines wie auch immer gearteten Systems von Konventionen, als unmittelbar erlebbare Wahrnehmungssituationen«⁵⁷⁵ konstituieren.⁵⁷⁶ Vor diesem Hintergrund meint integrales Theater Steiert zufolge »die Konzeption einer Totalität analog der einer realen Lebenssituation, nicht jedoch im Sinne eines reproduzierbaren Abbildes, sondern als tatsächlich im Moment der Aufführung entstehender dynamischer Erlebnisraum«, welcher zum Ziel hat: »die Wahrnehmung ungewohnter Sinnzusammenhänge wieder möglich zu machen.«⁵⁷⁷ Eine integrale Inszenierung zielt bei Hespos darauf ab, die Wahrnehmungssinne des Hörens, Sehens, Riechens, Schmeckens, Tastens und Denkempfindens komplex anzuregen.⁵⁷⁸ Hespos widmet sich schließlich nicht nur dem Klang und den Bewegungen in Zeit und Raum, mit deren Mitteln er extreme Emotionen wie Angstzustände im Publikum hervorruft, indem er beispielsweise in *spot* den Chor mit gefährlicher Wucht von der Seite in die Publikumsreihen rennen lässt, sondern nimmt auch Einfluss auf das Raumklima, wenn er beispielsweise in *itzo -h u x* das Publikum durch Überhitzung und Gerüche in Panik versetzt, was weiter unten erläutert werden wird. Hinsichtlich des Geruchsinns berichtet Hespos auch von einer Aufführung des *Seiltanzes*, in der der »[Spieler] sich einen eimer voller mehl über den körper kippt, um danach mit seiner zinkwanne an schwerer eisenkette im schlepp metallschurrend durch die stuhlreihen der zuhörer zu ziehen, sich die weiße schicht dabei immer weiter abklopfend – auch so kann das publikum mit einbezogen werden.«⁵⁷⁹ Die Bestuhlung erlaubte dabei kaum

573 Vgl. *ibid.* Der Begriff »integral« geht ursprünglich auf den philosophischen Schriftsteller Jean Gebser zurück, den Hespos in seiner Studienzeit rezipierte. Gebser bezeichnet eine Bewusstseinsintensivierung als »integral«, die eine Überwindung einer Trennung von Objekt und Subjekt sowie von rationalen und irrationalen Aspekten des Lebens überwindet und Raum und Zeit dabei apektivisch und gegenwartsbezogen versteht. Das Erlebnis der Gegenwart kann in Form eines »undurchsichtigen Gegenwärtigseins« bis ins Unendliche reichen und dabei Archaisches, Magisches, Mythisches und Mental-Rationales, Vergangenes und Zukünftiges einschließen. Vgl. Gebser, *Ursprung und Gegenwart*, 12f und 171f.

574 Steiert, »Die Konzeption des Integralen Theaters in den Musiktheaterwerken von Hans-Joachim Hespos«, 261.

575 *Ibid.*

576 Siehe zur Sinnlichkeit ästhetischer Erfahrung auch Kapitel I/1 dieser Arbeit.

577 Steiert, »Die Konzeption des Integralen Theaters in den Musiktheaterwerken von Hans-Joachim Hespos«, 261. Vgl. auch Hespos' Kommentar zu *itzo -h u x* im Programmheft zur Uraufführung von *itzo -h u x* am Oldenburgischen Staatstheater (6. Mai 1983), 5.

578 Vgl. *ibid.*

579 Interview der Verf. mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkesee, siehe Anhang, S. 331.

ein rücksichtsvolles Durchkommen mitsamt der angeleinten Zinkwanne, was auch in diesem Fall Angstzustände auszulösen vermag. In diesem Zusammenhang betont Hespos schließlich, dass ein solch körperlicher Einsatz Musik auf einer erweiterten Ebene abwirft: »da wirkt eine erweiterte ebene von musik. andere, artfremde zusätze haben in meinen partituren nichts zu suchen. literatur, theater, regie, nachrichtenaktualität – alles fauler zauber. es geht mir in allem stets um die kraft von musik, um neue musiken und immer um gesang.«⁵⁸⁰ Die häufig im Zusammenhang mit Hespos' Werken beschriebenen theatralen Elemente dienen demnach immer der Musik als übergeordnetem integralem Kraftwerk. Die Bezeichnung »integrales Theater« meint vor diesem Hintergrund immer ein integrales Musiktheater.

Die Tatsache, dass Aufführungen nicht nur durchlebt, sondern unter solchen Bedingungen intensiv von allen Beteiligten durchlitten werden, rückt Hespos' Kunst in die Nähe des Rituals, das für Hespos der Inbegriff einer »risikoreichen Praxis« ist.⁵⁸¹ *Seiltanz* bezeichnete der Komponist dementsprechend auch als »Ritual unserer Jetztterfahrung, eine vielschichtige Kulthandlung für Leben.«⁵⁸² Hespos bezieht sich dabei auf die Schriften Antonin Artauds, der ebenso wie er das Theater als Ritual verstand.⁵⁸³ Brüstle zufolge handelt es sich bei Hespos in Artauds Sinne um »ritualhafte Werke, um ritualisierte Aufführungen, um die Zelebration der Musikproduktion, um die Intensivierung des Konzerts als Erleben von Musik und Klang sowie um einen Übergang und das Eintauchen in eine ›andere Realität‹.«⁵⁸⁴ Die auf der Bühne auftretenden Musiker erscheinen dabei nicht als Figuren, sondern als Mit-Menschen, welche die Aufführung direkt er- und durchleiden und eine ritualartige Handlung am eigenen Körper vollziehen, was unmittelbare Betroffenheit auslöst.⁵⁸⁵ Die daraus resultierenden Ambivalenzen in der Betrachtung und Erfahrung der Bühnenakteure beschreibt Brüstle am Beispiel des Schlagzeugers in *Seiltanz* folgendermaßen:

Ein Schlagzeuger, der sich in *Seiltanz* aus einem Öltank schweißt, ist ein Schlagzeuger, der (musikalische) Geräusche erzeugt. Er ist gleichzeitig ein ›nackter‹ Mensch, der um seine Befreiung kämpft. Er unternimmt dies mit allen Mühen und Anstrengungen, er durchleidet diese Situation stellvertretend für seine Mit-Menschen, die unter anderem das Publikum sind. [...] Die Nähe, die Hespos mit seinen Spieler-Figuren herstellt, ist die Attacke auf den Leib, die auch das Publikum zu spüren bekommt. Es geht nicht um das ›Verstehen‹ des Rituals und seiner Elemente, es geht darum, in das Geschehen unmittelbar involviert zu sein.⁵⁸⁶

580 Ibid., S. 331.

581 Vgl. Hespos, »Hespos im Gespräch mit Ute Schalz-Laurenze«, 122f.

582 Hespos zitiert nach Oswald, »Wagnis zum Unerhörten«.

583 Siehe insbesondere Artaud, *Das Theater und sein Double*.

584 Brüstle, *Konzert-Szenen*, 167.

585 Vgl. Brüstle, *Konzert-Szenen*, 167. Siehe auch Interview der Verf. mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkesee, siehe Anhang, S. 333. Zum Begriff des Rituals siehe auch Turner, *Das Ritual*; sowie Kapitel I/10 dieser Arbeit.

586 Brüstle, *Konzert-Szenen*, 168.

Diese unmittelbare Involvierung kam in besonders starker Ausformung im Rahmen der Darmstädter Aufführung 1984 zutage, deren Skandal Hespos folgendermaßen miterlebte:⁵⁸⁷

skandalauslöser müssen wohl besonders gut kalkuliert und gearbeitet sein für das quäntchen glück, das dann hinzukommen muss wie bei jener SEILTANZ-aufführung bei den internationalen ferienkursen für neue musik in darmstadt, wo ich mich inmitten der aufführung kurz auf der herrentoilette befand – eingespannt in proben und unmittelbare vorbereitungen war zuvor keine gelegenheit – als auf einmal die flügel-tür mit wucht aufgestoßen wird und ein zuhörer reinschießt, auf ein becken zustürzt, um sich heftig zu übergeben. später darauf in neuester ausgabe der ›musik konzepte‹ beschimpfte mich der komponist morton feldmann im abdruck seiner middleburg-vorlesung derart ausfällig, dass seine fäkalen attacken von der redaktion durch punkte ersetzt wurden. clytus gottwald, damaliger radio-musikchef in stuttgart, rief mich unmittelbar darauf empört an und forderte eine entschiedene gegenreaktion. – der skandal, ein internes gewitter.⁵⁸⁸

Im Unterschied zu Hoffmann, der unterschiedliche Distanzqualitäten auslotet und in jüngerer Zeit eher zu distanzierenden Tendenzen neigt,⁵⁸⁹ scheint Hespos kompromisslos in seiner Musik distanzauflösende Erlebnisverdichtungen und größtmögliche Nähe durch körperliches und emotionales Miterleben anzustreben. Hespos zufolge muss unbedingt verhindert werden, dass die Wahrnehmung einer distanzerzeugenden »als-ob«-Darstellung überhaupt möglich ist, die seiner Meinung nach jeglichen Energietransfer verhindert: Distanzierung ist »bei den in meinen partituren gestellten voraussetzungen und conditionen [...] nicht möglich. wer da nicht ganz hineingeht, wird von den anforderungen der partitur als mitWirkender nicht zugelassen. distanz, entlastungen sind nicht möglich.«⁵⁹⁰ Die sich auf den ersten Blick widersprechenden Absichten Hespos' und Hoffmanns lassen sich bei näherer Betrachtung auf die unterschiedliche Benutzung des Begriffs der Distanz zurückführen. Hespos versteht künstlerische Distanz vor allem als Resultat von »als-ob«-Darstellungen, welche zu einer Identifizierung einladen und damit den Zuschauern erlauben, von sich selbst abzusehen.⁵⁹¹

587 Vgl. auch die Eindrücke der Oboistin Nora Post der Uraufführung von *Seiltanz*: »[I]ts moments of near brutality are meant to unsettle us, symbolically to shatter false beliefs and systems, to set the stage for a profound departure into attitudinal change.« Nora Post, »Survivor from Darmstadt, The clash of rivals stopped just short of bloodshed«, in: *Musical America* (Februar 1985), 32-35, hier 35.

588 Interview der Verf. mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkesee, siehe Anhang, 157-167.

589 Vgl. Hoffmann, »Ich komm' gleich runter und berühre!«, 241.

590 Interview der Verf. mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkesee, siehe Anhang, S. 333.

591 Das Verspüren der eigenen Gegenwart im Vernehmen der Gegenwart von etwas anderem impliziert Bohrer zufolge jedoch auch einen Abstand von allen Vollzügen, in denen Zustände fokussiert werden, die in Zukunft herbeigeführt oder welche gedanklich festgehalten werden sollen. Die absolute Fokussierung auf den Moment im hier und jetzt, den Hespos beabsichtigt und der für ihn eine absolute Nähe zum Gegenstand wie auch zu sich selbst bedeutet, stellt Bohrer in Zusammenhang mit einer reflexionsfreien, sinnlichen Wahrnehmung. Vgl. Bohrer, *Plötzlichkeit* sowie *Das absolute Präsens*.

Im Unterschied dazu umfasst Hoffmanns Distanzbegriff auch beispielsweise zeitlich-räumliche Ferne bei gleichzeitiger körperlicher Nähe, welche ebenso imstande ist Energie zu transportieren.⁵⁹² Wie Hoffmann gezeigt hat, können distanzerzeugende Aspekte auf einer Ebene gleichzeitig distanzauflösende Aspekte auf einer anderen Ebene erzeugen und umgekehrt, sodass unterschiedliche Distanzqualitäten in der individuellen Wahrnehmung der Zuhörenden oszillieren und miteinander interagieren können, ohne eindeutig fassbar zu werden.⁵⁹³ Bei allen Versuchen Hesos', dem Publikum »auf den Leib zu rücken« und Distanzierungsversuche zu unterbinden, sollen Zuhörer schließlich aufgeweckt und aus ihrer »geistigen Unbewegtheit«, »Bequemlichkeit« sowie »massiver Denkerstarrung«⁵⁹⁴ gerissen werden, um schließlich bewegliches, lebendiges und verantwortungsvolles Handeln anzuregen, was jedoch wiederum auch reflexiv-distanzierende Überlegungen impliziert. Ob dies jedoch bereits während der Aufführung möglich ist oder erst im Nachhinein erfolgen kann (was somit nicht mehr in den Bereich der ästhetischen Erfahrung fallen würde, die den Definitionen zufolge auf den Zeitraum der Aufführung begrenzt ist),⁵⁹⁵ hängt nicht nur vom Kunstwerk, sondern auch vom Wahrnehmenden ab. Die möglicherweise erst im Nachhinein und aus der zeitlich-räumlichen Distanz erfolgende Reflexion stellt für Hesos jedoch wiederum eine Form der Nähe dar, da sich Reflexionsprozesse nicht mit einer Handlung oder einem Gegenstand außerhalb der eigenen Person beschäftigen, sondern mit den eigenen individuellen Reaktionen und Wahrnehmungsprozessen. In diesem Sinne bieten auch Hesos' Werke in gewisser Weise Möglichkeiten, Prozesse im Spannungsfeld von (zeitlich und räumlich) distanzierenden und distanzauflösenden (gegenwarts- oder selbstbezogenen) Gesichtspunkten wahrzunehmen.

Weitere Aspekte des Verhältnisses zwischen Nähe und Distanz lassen sich aus der Beziehung zwischen Kunst und Nicht-Kunst ableiten: Im Unterschied zu Aussagen des Komponisten selbst betonen Houben als auch Drees, dass Hesos nicht das Ziel habe, die Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst bzw. Alltag aufzulösen. Vielmehr bleibe die Trennlinie klar bestehen, was Drees im Wesentlichen darauf zurückführt, »dass der Komponist sowohl am Werkbegriff selbst als auch am besonderen Status der Künstlerpersönlichkeit als Ideengeber und Kontrollinstanz festhält.«⁵⁹⁶ Vor diesem Hintergrund mag es zunächst verwundern, dass Hesos selbst jegliche Grenzziehung zwischen Kunst und Nicht-Kunst negiert:

592 Vgl. Hoffmanns Beschreibung seiner Komposition *Schlundharfe* in Hoffmann, »Ich komm gleich runter und berühre!«, 242.

593 Siehe auch Kapitel II/1 dieser Arbeit.

594 Hans-Joachim Hesos, »künstlerische konzeptionen 5 vor zwölf« (1983), in: ders., *redezeichen., Texte zur Musik 1969-1999*, hg. v. Randolph Eichert und Stefan Fricke (Saarbrücken: Pfau, 2000), 62-63, hier 63. Vgl. auch die von Rüdiger formulierte mögliche Aufgabe von Musik: »wach und aktiv zu machen für das Leben und Zusammenleben der Menschen.« Rüdiger, »What we play is life«, 17.

595 Siehe auch Kapitel I/1 dieser Arbeit.

596 Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 176. Vgl. auch Eva Maria Houben, »So ist es!, Was es alles gibt! Anmerkungen zu Kompositionen von Joseph Haydn und Hans-Joachim Hesos«, in: *Martin Geck, Festschrift zum 65. Geburtstag*, hg. v. Rolf Ares und Ulrich Tadday (Dortmund: Klangfarben Musikverlag, 2001), 179-190, hier 184.

ich betrachte das nicht als etwas trennendes, sondern als eine ergänzung, als etwas, das da noch hinzukommt. [...] da [in der Musik, Anm. d. Verf.] schwingen mögliches und UNmögliches auf vielerlei art un/vereinbar zusammen. drum kann man musik, das verrätselte, weder erklären noch vermitteln. musik wirkt! musik ist alles, was aus schwingungen besteht. und alles ist nun mal schwingung, selbst die uns unbekann- te dunkle materie, dunkle energie, dunkles rauschen ewiger schöpfung. es gibt keine grenze – ALL-tag ist offen und voller musik.⁵⁹⁷

Die Aussage Drees', bei Hespos eine Grenzziehung zwischen Kunst und Alltag fest- zustellen, ist vor dem Hintergrund der Tatsache, dass Hespos sowohl am Werkbegriff selbst als auch am besonderen Status der Künstlerpersönlichkeit als Ideengeber und Kontrollinstanz festhält, richtig. Genau dies setzt Hespos wie selbstverständlich vor- aus, wenn er über musikalische Prozesse spricht, welche Elemente aus der Natur und aus dem Alltag vielschichtig verarbeiten. Alltägliche Elemente werden dabei nicht un- verändert in den Rahmen der »Institution Kunst«⁵⁹⁸ gestellt, sondern in einem erwei- terten künstlerischen Kontext einer Musikaufführung verarbeitet und transformiert. Im Rahmen dieser Transformationsprozesse betont Hespos explizit die Rolle des Kör- pers, der für den Energietransport ausschlaggebend ist, wobei Hespos zufolge genau der Transport von Energie die Bedingung für die Entstehung musikalischer Prozes- se darstellt.⁵⁹⁹ Aus Sicht des Komponisten gibt es demnach keine Trennlinie zwischen Kunst und Nicht-Kunst, da im Prozess der künstlerischen Arbeit mit Energiestoff Über- gänge fließend und Grenzziehungen hinfällig werden. Aufführungen entwerfen Steiert zufolge »die Konzeption einer Totalität analog der einer realen Lebenssituation [...] als tatsächlich im Moment der Aufführung entstehender dynamischer Erlebnisraum.«⁶⁰⁰ Der »Typus des Kunstwerkes in Bewegung« stellt dabei innerhalb eines Situationsrah- mens eine dynamische und letztlich kaum definite Struktur von Ereignissen her,⁶⁰¹ wo- bei die Idee einer »Totalität des Erlebnisraumes«⁶⁰² eine Erweiterung der Produktions- und Rezeptionsumstände des Kunstwerks in eine allgemein verstandene alltägliche Le- benswelt hinein impliziert.⁶⁰³ Aus diesem Grund verzichtet Hespos auf jedes kausale Handlungsgefüge mit dargestellten Personen und dramatisch entwickelten Konflikten zugunsten »allgemeiner Themenfelder universalen Charakters«,⁶⁰⁴ was Steiert zufolge

597 Interview der Verf. mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkesee, siehe An- hang, 330f.

598 Durch das Zusammenwirken aller Beteiligten – der Künstler, Kritiker, Theoretiker, Administrato- ren, Zensoren, Agenten u.a. – entstand schließlich die heutige Ausprägung der Institution Kunst. Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 353f. Siehe zum Begriff der Rahmung auch Kapitel I/8 dieser Arbeit.

599 Interview der Verf. mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkesee, siehe An- hang, S. 330f.

600 Steiert, »Die Konzeption des Integralen Theaters in den Musiktheaterwerken von Hans-Joachim Hespos«, 266.

601 Vgl. *ibid.*

602 *Ibid.*, 269.

603 Vgl. Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 175.

604 Steiert, »Die Konzeption des Integralen Theaters in den Musiktheaterwerken von Hans-Joachim Hespos«, 263 und 266.

den Interpreten und Zuschauern einen – im Vergleich zu repräsentierten Handlungsgefügten – umso größeren Identifikationsrahmen bietet.⁶⁰⁵ Theaterrollen stellen hingegen in den Augen des Komponisten eine Distanz her, da sie, wie bereits gesagt, zur einer Art von Identifizierung einladen, die den Zuschauern erlaubt, von sich selbst abzusehen:

Es wäre wichtig, für die wesentliche Aussage zu so zeichenhafter Typisierung zu kommen und in diese Zeichen alle Energien hineinzubringen, die dann wieder für jeden umgeformt werden können [...]. Denn Zeichen gehen uns alle an, während Symbole oder Symbolismen Distanzen zulassen, das Abrücken zulassen. Und ich glaube, künstlerische Aussage heutzutage muss hautnah werden, weil sie sonst nicht mehr wirken kann; nicht mehr empfangen wird. Weil eben zu viel dazwischen ist.⁶⁰⁶

Diese Aussage aus dem Jahr 1985 erscheint aus heutiger Sicht umso aktueller, da aufgrund der Digitalisierung im Vergleich zu den 1980er Jahren heute oftmals noch mehr »dazwischen« zu sein scheint und die Gesellschaft sich zunehmend stärker daran gewöhnt medial statt hautnah zu rezipieren. Steiert zufolge vollzieht sich ein Wandel »vom repräsentativen Element zum offenen Zeichen, der Loslösung der Mittel aus ihrem konventionellen Zusammenhang«, wobei Zeichen allgemein und bedeutungslos als energetisch-sinnliches Element ohne präzisen semantischen Bezug angesehen werden, während Symbole mit spezifischem Sinn belegt sind, welcher ähnlich zu einer Theaterrolle durch die damit einhergehende interpretatorische Transferleistung Distanz erzeugt.⁶⁰⁷

Ute Schalz-Laurenze argumentiert, dass Hespos die Frage, ob Ausdruck ohne konventionelle Bezugnahmen überhaupt möglich sei, eindeutig und geradezu emphatisch mit »Ja« beantwortet.⁶⁰⁸ Auch Arne Sanders beschreibt Hespos als einen Komponisten, der trotz großer Kenntnis der europäischen wie auch außereuropäischen Musikgeschichte »als fertiger Komponist in die Welt geworfen« zu sein scheint, »unbelastet von Traditionen jedweder Art.«⁶⁰⁹ Diese Aussagen scheinen zunächst im Widerspruch zu solchen Auffassungen zu stehen, wie beispielsweise derjenigen Helmut Lachenmanns, demzufolge eine Loslösung vom »ästhetischen Apparat«, ⁶¹⁰ i.e. von traditionell etablier-

605 Vgl. *ibid.*, 266.

606 Hespos, »Hespos im Gespräch mit Ute Schalz-Laurenze«, 118f, vgl. auch ders., »... zu lauschen in die augen der wörter«, in: ders., *.redezeichen., Texte zur Musik 1969-1999*, hg. v. Randolph Eichert und Stefan Fricke (Saarbrücken: Pfau, 2000), 42.

607 Vgl. Steiert, »Die Konzeption des Integralen Theaters in den Musiktheaterwerken von Hans-Joachim Hespos«, 263.

608 Vgl. Schalz-Laurenze, »Zerstoppt-fahriges Wischstriche«, 27.

609 Siehe Sanders, »Über der Zeit, mitten im Wirbel«, 21-22.

610 Der ästhetische Apparat beinhaltet laut Lachenmann »Querfeldeinkontakte« (aufgrund der Benutzung der temperierten Skala, die selbst schon tonale Wirkung hat, traditionelle Spielkategorien, expressive Klischees, Faszination als Kolorit, autonome Klangfarbenkomposition, Musik als »dekorative Tapete« sowie Humor) und andere »Requisiten«, z.B. das traditionelle Instrumentarium, Aufführungspraxis, traditionelle Notation, Arbeitstechniken und die in unserer Gesellschaft zuständigen Institutionen und Märkte: »Gemeint ist damit mittelbar: das Gesamt der geltenden musikalischen Wahrnehmungskategorien in ihrer besonderen, historisch und gesellschaftlich bedingten Ausformung und Reichweite, so wie sie sich in einer bestimmten Situation theoretisch beziehungsweise empirisch darstellen [...]. Dieser ästhetische Apparat verkörpert [...] [die] herrschen-

te ästhetischen Bedürfnissen und Normen, unmöglich sei. Hespos beabsichtigt jedoch keine Loslösung von Traditionen und Konventionen, sondern dass das Material »neu-Anders immer wieder mit energie«⁶¹¹ angereichert werden muss. Auf diese Weise möchte Hespos erreichen, dass keine intendierten Bedeutungen generiert werden bzw. die Wahrnehmung nicht gelenkt wird, sondern eine Öffnung zu vielschichtigen und freien assoziativen Verbindungen durch eine kreative Eigenleistung des Publikums erreicht werden soll, was – bei allen Unterschieden – letztlich auch Lachenmann anstrebt. In Bezug auf Kunstwerke im Allgemeinen beschreibt Martin Seel diesen Zusammenhang folgendermaßen:

Oft setzt uns erst ein von historischen und kunsthistorischen Kenntnissen getragenes Verstehen in die Lage, uns von bestimmten Objekten der Kunst ergreifen zu lassen. Nur durch eine solche interpretative Basis kann häufig gesichert werden, dass unsere auf Kunstwerke gerichtete Imagination ein Mitgehen mit *ihrer* Imaginationen ist. Sosehr die Kunst immer auch eine Startbahn für Überlegungen und Imaginationen ist, die weit über die Verfassung ihrer Werke hinausführen können, sie ist dieser Ausweg ins Unabsehbare nur, weil sie einen Weg in eine ansonsten unerreichbare (Anschauung von) Gegenwart bahnt.⁶¹²

Den Bedeutungszuschreibungen bestimmter Gesten und Tonlagen, die auf der täglichen Kommunikation basieren, kommt in diesem Zusammenhang eine zentrale Rolle zu, weil sie dem Publikum Codes für mögliche Interpretationsstrategien zur Verfügung stellen, welche auch bei semantisch unbestimmten Stimmäußerungen sowie Instrumentalmusik Bedeutungen transportieren, aber dennoch in keiner Weise auf bestimmte Verbindungen hinzulenken versuchen.⁶¹³ Gesten transportieren und generieren Hespos zufolge somit keine gezielt intendierten Bedeutungen und werden daher auch nicht mit solchen Absichten inszeniert, sondern sind immer unmittelbar auf die Musik ge-

den ästhetischen Bedürfnisse und Normen, er ist das Abbild der besonderen Art von Nachfrage nach Musik; insofern spiegelt sich in ihm das gesellschaftliche Bewusstsein mit seinen Wertvorstellungen und Tabus – und mit seinen Widersprüchen. «Da man sich Lachenmann zufolge der Vorbesetztheit des Materials durch sogenannte »Querfeldeinkontakte« nicht entziehen kann, gilt es schließlich, sich künstlerisch mit ihr auseinanderzusetzen, um Brüche und Erweiterungen des »ästhetischen Apparats« zu wirken: »Jedes kompositorisch genutzte Objekt, jeder Klang, jedes Geräusch, jede Klangbewegung oder Klangverbindung, oder Klangverwandlung, Stockhausen würde sagen: jedes ›Ereignis‹, ist mitsamt seiner Komplexität ein Punkt gleichzeitig auf unendlich vielen Geraden, die durch diesen Punkt entweder schon verlaufen oder noch gezogen werden könnten. Komponieren heißt: von welchem Punkt auch immer die Geraden erkennen, auf denen er liegt, von denen er seine Vorab-Bedeutung und Wahrnehmungsqualität hat, und heißt: in Abweichung hiervon andere Geraden durch diesen Punkt ziehen und so neue Punkte entdecken, dem ersten zuordnen und durch Zuordnung alte wie neue Punkte im so neu geschaffenen Zusammenhang ambivalent, polyvalent präzisieren und expressiv beleuchten.« Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung*, 76, siehe auch 24f, 30 und 107f et passim.

611 Interview der Verf. mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkesee, siehe Anhang, S. 338.

612 Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 139.

613 Vgl. Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 92.

richtet.⁶¹⁴ Ähnlich verhält es sich mit traditionellen Requisiten, die ebenfalls nicht auf bestimmte Bedeutungsebenen anspielen möchten. Auch wenn Hespos gerne Instrumente anderer Kulturen und Epochen – wie beispielsweise in dem Werk *mini mal!* für eine Frau (1982) das altägyptische Sistrum – einsetzt, geht es ihm laut Laudator Arne Sanders

nicht um Rückgriffe auf ältere Musikstile, um ein Nebeneinander von Alt und Neu, und um Zitate geht es schon gar nicht. Wahrscheinlich ist es zum einen der oft ritualhafte Charakter seiner Werke, der sie mit den Ursprüngen der Musik verbindet und dadurch ›zeitlos‹ und aktuell zugleich erscheinen lässt; zum anderen die Tatsache, dass viele seiner Kompositionen Grundschichten menschlicher Existenz ansprechen: alles miteinander einbeziehen, was zum Leben dazugehört; ›extreme‹ Aktionen in Gang setzen, ›extremen‹ Einsatz (von allen Beteiligten) fordern und ›extreme‹ Reaktionen provozieren.⁶¹⁵

Das Sistrum wird in diesem Stück in unvermuteten zeitlichen Abständen kurz und wie nebenbei von einer Frau zum Klingen gebracht, die »in weißem sportanzug und mit hochgeklapptem grellem mützenschirm« auf einem »schiedsrichterlichen tennishochsitz« auf der Bühne sitzt und dort 17 Minuten lang in »angespannter Erstarrungsgeste verharrt: Mund, Ohren, Augen weit aufgerissen, starr, wie Fernes über die Köpfe des Auditoriums wahrnehmend.«⁶¹⁶ Vor dem Hintergrund freier und unendlicher Assoziationsmöglichkeiten rund um den Einsatz des Sistrums und der Aktion auf der Bühne dreht sich die Aufführung vor allem um die Herstellung enormer körperlicher Energieübertragung: »selbst die augenlider bleiben wie eingefroren völlig regungslos, bange 17 minuten lang, während das tränenwasser ihr über die backen rinnt. das sind die extremen energiegespannten szenarien von körperlichkeit, die in meinen partituren vorkommen.«⁶¹⁷

Für Hespos hat Musik mit Unendlichkeit zu tun. Während für die Hörer unendliche Assoziationsverbindungen möglich sind, regen seine Werke auch für die Interpreten eine Forschung am Instrument mit unendlichen Möglichkeiten an, denn »jedes musikinstrument hat von sich aus unendlichkeit im leib und die will gearbeitet sein.«⁶¹⁸ Ein Instrument ist Hespos zufolge demnach »kein bloßes vehikel, das man im kasten mit sich herumträgt, herausnimmt wie ein werkzeug, um dann irgendwie darauf herumzumachen. es ist ein feines ding der unendlichkeit.«⁶¹⁹ Hespos beruft sich auf Curt Sachs' Definition von Instrumenten, derzufolge die Geschichte der Musikinstrumente von der Altsteinzeit bis in unsere Weltepoche hineinreicht, »sie wird abgebrochen, wo

614 Vgl. Interview der Verf. mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkesee, siehe Anhang, S. 334.

615 Sanders, »Über der Zeit, mitten im Wirbel«, 21.

616 Vgl. Hans-Joachim Hespos, *mini mal!* für eine Frau (1982), Partitur H 020 E (Ganderkesee: Hespos-Eigenverlag, 1982). Zur Beschreibung eines Panikprozesses einer Interpretin vor der Aufführung, an welchem das Publikum teilhatte und das sodann zu einer besonders fragilen Atmosphäre in der Aufführung beitrug, siehe Sanders, »Über der Zeit, mitten im Wirbel«, 21–22.

617 Interview der Verf. mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkesee, siehe Anhang, S. 331.

618 Hespos im Gespräch mit Reiser, Höre Hespos!, 20.

619 Ibid.

das Musikinstrument aus der Weite allverbundener Glaubens- und Lebensbeziehungen in die Enge rein künstlerischer Zwecke schrumpft.« Sie sollen somit »nicht als Spender künstlichen Genusses, sondern als Rufer lebenserhaltender und als Banner lebenszerstörender Kräfte« wirken.⁶²⁰ Diese Neugierde auf Neues möchten seine Partituren in besonderem Maße anregen, da diese dem Interpreten statt genauen Vorgaben meist eher einen Fundus an die Hand geben, welcher Hinweise darauf beinhaltet, wie das Material zu verwenden ist, was Hespos mit einer Spielkiste inklusive Spielregeln vergleicht.⁶²¹ Hinsichtlich der interpretatorischen Freiheit soll eine solche Handhabung über Improvisationsaktionen hinausgehen, da Improvisation Gefahr läuft in Manierismen zu verfallen, während Hespos' Kompositionen anstreben, »das können des instrumentalisten zu erweitern, zu überschreiten, um neues, unbekanntes auszudrücken. komposition korrigiert und erweitert somit improvisation, gibt ihr einen anderen, unerwarteten kick.«⁶²² Auch der Komponist verlässt schließlich »die grenzen seiner fixierten vorstellungen und begibt sich in ein anderes abenteuer. also genau das, was er auch von seinen interpreten fordert.«⁶²³ Genau diese Offenheit in der Anlage seiner Kompositionen regen bewusstes Hören in dem oben von ihm beschriebenen Sinne an, aus dem er auch Konsequenzen für die körperlich-seelische Gesundheit zieht:

man muss das hören lernen. mut haben zum hören, zum neuanderen hören. zuhören ist gesund. nicht das ohrstöpsel-hören, das macht krank! im alltag sagen wir manchmal, da ist jemand, der kann gut zuhören. und wir brauchen auch gerade in schwierigen lebenssituationen ein gegenüber, das uns zuhört. [...] sprechen und zuhören können ein heilvolles duett sein – und wie sehr kann man andererseits mit sprach- und hörverweigerung kränken, krank machen. [...] der kopf ist rund, die gedanken bewegen sich ständig in alle richtungen, und unser gehirn hat universe ausmaße, eine unendlichkeit, die sich bis ins hohe alter ständig erneuert. wenn man sich so seiner selbst bewusst wird, die ganze vielfalt in sich selbst entdeckt, das ist wahrnehmen der eigenen lebendigkeit. meine partituren sind anstöße für musiker und hörer, vielfältig lebendig zu bleiben.⁶²⁴

Dieses lebendige offene Abenteuer der Interpretation betrifft jedoch nicht nur unbedingte Freiheit, die auch Verantwortung abverlangt, sondern kann auch körperliche Einschränkungen und Behinderungen miteinschließen: Eine andere Art der »Behinderung« mit trotz der Textvorlage ebenso offenen Assoziationsmöglichkeiten als derjenigen in *Seiltanz* wird in dem eingangs erwähnten Werk *Ohrenatmer*, ein szenisches Ereignis für Mezzosopran, Klarinette/Saxophon, Kontrabass und ein Mime (1981), mit Texten aus Erhart Kästners »Der Aufstand der Dinge« vollzogen, in dem die vier involvierten Musiker aneinander festgebunden und daher bewusst nicht imstande sind, die genau durchkomponierte Partitur umzusetzen: »die musiker sind verummmt (ohren frei!) und aneinander umschnürt festgebunden; sie sind in ihren spielbewegungen

620 Kurt Sachs zitiert nach Schalz-Laurenze, »Zerstoppt-fahriges wisch-striche«, 27.

621 Vgl. Hespos im Gespräch mit Reiser, Höre Hespos!, 36.

622 Ibid., 36f.

623 Ibid., 37.

624 Ibid.

behindert. es ist ein szenarium herzustellen, das – problem-entsprechend zum kästner'schen text – die konflikt-bezogenheit mensch + dinge (auch riskante einlassungen des menschen/wagnisse der dinge) während der aufführung dieses werkes hör-sichtbar macht.«⁶²⁵ Die in Hespos' *Ohrenatmer* auf das Verhältnis der vier Musiker übertragene konflikthafte Grundsituation zwischen Menschen und Dingen wird in Form eines »beängstigenden stolperganges«⁶²⁶ vollzogen, wobei sich alle gestischen Aktionen auf alle anderen Ausführenden auswirken. Zudem rufen verbale Anweisungen zu Widerstand bzw. teamwidersetzendem Verhalten auf, was Beeinträchtigungen, Konflikte und Gegenreaktionen hervorruft und eine gewisse Instabilität mit sich bringt, die von dem Schlagzeugpart außerdem auf folgende Weise intensiviert wird:

die große trommel befindet sich nahezu unerreichbar hoch (leicht geschrägt) nahe dem rechten podiumsende aufgehängt. der große-trommel-spieler, der akteur, ist mit einem großen schwingkeulenschlägel (mit wattiertem keulenkopf) ausgestattet, den er in wuchtiger geste möglicherweise nur dann zur trommel schwingt, wenn das gestaltenspiel von Ci und Cb gewichtige stille-passagen ergibt. das trommelfell wird niemals getroffen! – die gestische wucht macht zuweilen die gewaltigkeit des dröhn-schlages von s t i l l e wahrnehmbar. die schwinggesten des akteurs haben etwas von der bedrohlichkeit eines exceptionellen aufbruchs und bringen jedesmal die standfestigkeit des menschbündels in beklemmende gefahr.⁶²⁷

Auf diese Weise wird mit der Zuordnung einer »wuchtigen Geste« zu einem antizipierten Klangresultat gespielt, welches in diesem Fall zwar nicht erfolgt, aber dennoch

625 Vorwort zur Partitur von Hans-Joachim Hespos, *ohrenatmer, ein szenisches ereignis* (1981), Partitur H 018 E (Ganderkesee: Hespos-Eigenverlag, 1981). Diese Situation erinnert in gewisser Hinsicht an Heinz Holligers *Kreis* für 4-7 Spieler und Tonband ad lib. (1971-1972), bei dem die Künstler mit ihrem eigenen Unvermögen konfrontiert werden, da sie im Laufe der Komposition die Instrumente tauschen müssen, welche im Kreis wandern und somit von fachfremden Musikern gespielt werden müssen, die automatisch ihre gewohnten Spielweisen auf das jeweils andere Instrument aufpfropfen (vgl. auch Vinko Globokars *Vorstellung* (1976), welches eine ähnliche Idee verfolgt.) Auch wenn die Instrumentalisten bei Holliger nicht von den Gesten und Bewegungen aneinander geketteter Mitspieler beeinträchtigt werden, stellen die Instrumente der Kollegen die einzelnen Musiker vor Herausforderungen, mit denen sie ringen müssen und denen sie in keinster Weise gerecht werden können. Die in der Partitur in Space-Notation notierte Musik kann in *Kreis* zum Teil nur unzulänglich ausgeführt werden. Holliger bezeichnete dieses Stück als das »brutalste Stück gegen mich selbst«. Holliger im Gespräch mit Ericson, in: »Bilanz und Ausblick«, 292. Vinko Globokar beschreibt das Werk folgendermaßen: »Die sieben Instrumentalisten sitzen im Kreis; in gewissen Passagen spielen sie ihre eigenen Instrumente, in anderen jene, die man ihnen in die Hände legt und die sie nicht beherrschen. Der Instrumentalist weiß, was er spielen sollte, aber er kann es nicht. So ergibt sich eine Art »Klangabfall«. Auf dem Umweg über die Psychologie und das Instrumentalmaterial setzt Holliger einen Zustörungsprozess in Gang, der sehr viel weiter geht als jener, der sich mit der ausschließlichen Verwendung ungewöhnlicher Klänge erreichen lässt.« Globokar im Gespräch mit Albèra, »Ein Gespräch mit Vinko Globokar«, 196.

626 Vorwort zur Partitur von Hans-Joachim Hespos, *ohrenatmer, ein szenisches ereignis* (1981), Partitur H 018 E (Ganderkesee: Hespos-Eigenverlag, 1981).

627 Hans-Joachim Hespos, *ohrenatmer, ein szenisches ereignis* (1981), Partitur H 018 E (Ganderkesee: Hespos-Eigenverlag, 1981), 10.

bei den Anwesenden durchaus ein auf den erwarteten Klang vorbereitetes und der Intensität des erwarteten Klanges angemessenes Zusammenzucken auszulösen vermag, welches sodann enttäuscht wird. Ziel der vergeblichen Anstrengungen des Schlagzeugers in diesem Werk ist Stefan Drees zufolge »die Heraufbeschwörung der sichtbaren körperlichen Anstrengungen einer ›wuchtige[n] geste‹, deren Energetik zwar aufgrund der Ausgangsbedingungen niemals zu einer klanglichen Erscheinung finden kann, die aber bei jedem neuen Versuch ›schwingender unruhe‹ das heikle Gleichgewicht aller auf Gedeih und Verderb aneinander gebundenen Interpreten gefährdet.«⁶²⁸ Die daraus resultierenden Publikumsreaktionen zählt Hespos' zu den eindringlichsten, die er miterlebt hat:

nach der uraufführung von OHRENATMER im schönen foyer des gelsenkirchener opernhauses: vier musiker: eine sängerin, ein klarinettist, kontrabass, ein ›tauber trommler‹, der mit gewaltigem schlägel von zeit zu zeit den himmel anschlägt, alle in/mit sich verschnürt und rücken an rücken eng aneinandergebunden. dieses bedrückende menschenknäuel bewegt sich nahezu stillstehend langsam über die scene, versucht dabei die ausnotierte musik zu spielen, die sängerin mit texten aus erhart kästners essay ›der aufstand der dinge‹. die gegenseitigen aktionen verhindern, machen jegliches blasen, streichen, singsprechen unmöglich. es entstehen bedrückende prozesse des stickens, ächzens, wegrutschens, schmerzens, ... diese gesteigerte hilflosigkeit, das gespannte scheitern voller atembeklemmungen haben sich derart auf das publikum übertragen, dass die versammelten zuhörer am ende reglos stumm noch volle fünf minuten lang auf ihren plätzen verharreten. wie gesagt: musik wirkt!⁶²⁹

Eine Komposition, deren »anorganische Fürchterlichkeit« sich ebenfalls auf das Publikum überträgt, indem den Interpreten nicht nur körperliche Extremzustände wie Erschöpfung, sondern zudem auch wirkliche Schmerzen zugemutet werden, ist *Op!* (1996), begehbare Video-Szene mit Viola, Percussionen und Tape. Drei Frauen werden hier angehalten, Klangschleppen-Matten hinter sich herzuführen, mit denen sie »scheinbar unendliche Wege von bedrückender Langsamkeit«⁶³⁰ durch das Publikum zurücklegen, wobei sie sich nie begegnen. Jede geht ihren eigenen, einsamen Weg mit ihrer Matte.⁶³¹

die eine [Klangschleppen-Matte, Anm. d. Verf.] ist aus stahl mit klirrendem flaschenglas, eine zweite aus sirrenden steinen, die dritte mit quietsch-schurrenden bambuskielen: klirrend aufkreischende geräusche also. wie im zirkus ziehen die frauen eine stunde lang ihre weiten langsamen kreise im raum. sie haben zudem fußfesseln, die den schritt verkürzen, so dass sie immer mal wieder stolpern, stürzen und auf den boden aufknallen, was einem durch und durch geht. dieser dumpfe klang von auf den

628 Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 171. Zitate siehe Hans-Joachim Hespos, *ohrenatmer*, ein szenisches ereignis (1981), Partitur H 018 E (Ganderkese: Hespos-Eigenverlag, 1981).

629 Interview der Verf. mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkese, siehe Anhang, S. 334.

630 Gisela Nauck, »OP! begehbare video-szene mit viola, percussionen und tape von Hans-Joachim Hespos«, in: *Positionen* 40 (August 1999), 38-39, hier 38.

631 Vgl. *ibid.*

boden aufschlagenden beinknochen. an/organische fürchterlichkeit, krasse erfahrungen.⁶³²

Auch die Gangart wird vorgeschrieben, welche über das enorme Gewicht der Matten sowie die Fußfesseln hinaus den Interpretinnen während einer Stunde ein Maximum an körperlicher Leistungsfähigkeit abverlangt: »eine hand in kniekehlenhöhe zwischen den beinen hindurch, im rückwärtsgang gezogen« oder »vorwärts, zug über die schulter gelegt, mit der anderen hand durch den schritt gepackt«. ⁶³³ Körperanstrengung und Erschöpfung wird auf diese Weise »ungeniert hörbar«. ⁶³⁴ Das nicht zufällig weibliche Geschlecht der buchstäblich ins Joch gespannten Frauen wirft Gisela Nauck zufolge ein erstes Schlaglicht auf nichterzählte Realität. ⁶³⁵ Laut Stefan Drees erfährt die Situation keinerlei Auflösung, »denn das Los der ins Joch gespannten Frauen wird in Verbindung mit den jeweils von ihnen im Raum erzeugten Klangbahnen als extreme Verausgabung hör- und wahrnehmbar gemacht, ist [...] als Schleifen von ›Lastenklängen‹ über den Boden des Aufführungsraums in jenes Geflecht aus Klang, Musik, Licht, Körper, Szene und Publikum eingebunden, aus dem *O p !* sich zusammensetzt und seine Wirkung gewinnt.« ⁶³⁶ Dieses Geflecht weist außerdem den für Hespos typischen Unzusammenhang zwischen visuell und akustisch erfahrbaren Aktionen auf, die hier in einem sich gegenseitig störenden Verhältnis stehen. Die Einschränkung bzw. Störung von Körperbewegungen wird ergänzt durch zwölf relativ kurze, zum Teil extrem laute, elektro-akustisch erzeugte Jets, welche sich unvorhersehbar über 60 Minuten verteilt mit schmerzender Wuchtigkeit ereignen. Im Rahmen des zentralen Arbeitsmittels der Störung wird zudem auch absichtsvoll Kritik an störungsfreier Tonreproduktionen geübt:

eine protestspur in die ›cleanik‹ in unserer sauberen welt. ein modernes tonstudio ist heutzutage digital ausgelegt. alles läuft direkt eins zu eins und rein und sauber ab. störungen sind ausgeschlossen. dabei sind störungen, verstörungen geradezu mein wichtigstes arbeitsmittel. [...] nach der entstörung wurde es dann digital, und jeglicher spaß am schmutz, am fehler war vorbei. elektronik wurde zum schönen schein, zur schönen lüge, antiseptisch und bis zur groteske manipulierbar. ⁶³⁷

»sieben surReale fensterEreignisse – vereinzelt weit und in einmaligen galaktischen random-kollisionen [...] auch zeitverkehrt, verdrallt, zerbeult« ⁶³⁸ werden in Form schmerzhafter Klangattacken zu einer körperlichen Bedrohung, die in den Augen

632 Hespos im Gespräch mit Reiser, *Höre Hespos!*, 87.

633 Hans-Joachim Hespos, *O p ! begehbbare video-szene mit viola, percussionen und tape* (1996-97), Partitur H 095 E, (Ganderkesee: Hespos Eigenverlag, 1997), 1; vgl. auch Nauck, »OP! begehbbare video-szene mit viola, percussionen und tape von Hans-Joachim Hespos«, 38-39.

634 Hans-Joachim Hespos, *O p ! begehbbare video-szene mit viola, percussionen und tape* (1996-97), Partitur H 095 E, (Ganderkesee: Hespos Eigenverlag, 1997), 1.

635 Vgl. Nauck, »OP! begehbbare video-szene mit viola, percussionen und tape von Hans-Joachim Hespos«, 38.

636 Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 172.

637 Hespos im Gespräch mit Reiser, *Höre Hespos!*, 88f.

638 Hans-Joachim Hespos, *O p ! begehbbare video-szene mit viola, percussionen und tape* (1996-97), Partitur H 095 E, (Ganderkesee: Hespos Eigenverlag, 1997), 1.

Gisela Naucks den Zuhörer zum Mitwirkenden macht und auch den letzten Teilnahmslosen ergreift.⁶³⁹ Des Weiteren ereignet sich ein Bratschensolo unmöglicher Art, bei dem der Musiker spielend mit einem Stuhl wandert, den er beispielsweise an der Lehne um den Arm oder auf dem Rücken transportieren muss, während er weiter Bratsche spielt. Der Stuhl bildet somit eine Behinderung, die sich auf musikalische Impulse und Gestalten auswirkt. Dieser Umstand wird zudem durch die fehlende Bestuhlung des Publikums kontrastiert, die jeden Teilnehmenden dazu auffordert, seinen eigenen Blickwinkel zu wählen und dabei eine oder mehrere Ebenen (wie die Aktionen der Klangschleppenzieherinnen, das Video oder das Bratschensolo) mental wie auch räumlich zu verfolgen, was einen Positionswechsel oder sogar eine konstante ständige Bewegung des Publikums im Raum mit sich bringen kann.

In solchen Momenten von Risiko, körperlicher Entäußerung und Erschöpfung zeichnet sich gemäß Stefan Drees und Christa Brüstle am deutlichsten die Intention des Komponisten ab, »vermittelt über den Impuls zur permanenten Erforschung extremer Situationen des Ausdrucks im Sinne von ›distanzauflösenden Erlebnisverdichtungen‹ eine aus dem Leiblichen heraus gewonnene emotionale Dimension in die Musikausübung ein[zu]bring[en]«,⁶⁴⁰ wodurch in der Wahrnehmung von Barbara Alms »immer die ganze Geschichte des Körpers und seiner Auseinandersetzung mit der Welt«⁶⁴¹ mitschwingt. Da die während der Aufführung erfahrenen Extremsituationen von den Interpreten nicht nur durchlebt, sondern unter besonderen Bedingungen intensiv durchlitten werden, rückt die Unvorhersehbarkeit, Unkalkulierbarkeit und Ereignishaftigkeit der Aufführung für das Publikum in den Mittelpunkt der Wahrnehmung, wobei sich eine ästhetische Erfahrung im Sinne einer Ästhetik des Performativen ereignen kann.⁶⁴² Hespos erläutert hierzu:

Mich interessieren diese Fast-Identifikationen. D.h. es muss auch für den Musiker anfangen, ein Wagnis zu sein, Musik zu machen [...]. Wenn man Musik erzeugt, macht man etwas durch und muss sich auf diesen zum Teil sehr gefährlichen Prozess einlassen. Und wenn diese Distanz sehr eng geworden ist, zwischen dem Ausführenden und dem Werk, dann verringert sich auch die Distanz zum Publikum. Und so etwas wird unmittelbar wahrgenommen als Ereignis.⁶⁴³

In der ebenfalls an Körperverletzung grenzenden Komposition *q i*, digitale Electronic (1997) wird im Unterschied zu *O p !* wiederum weniger den Interpreten als dem Publikum Schmerzen zugefügt.⁶⁴⁴ Große Stahlplatten (4 m hoch bis zu über 2 m breit und 5 mm dick) bilden hier das Ausgangsmaterial für die Schwingungen, die von einem Schlagzeuger ausgelöst werden und von »feinster äolisch bis zum massivsten wucht-

639 Vgl. Nauck, »OP! begehbarer video-szene mit viola, percussionen und tape von Hans-Joachim Hespos«, 39.

640 Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 173f.; vgl. auch Brüstle, *Konzert-Szenen*, 166.

641 Alms, »Bilder ... Partituren«, 21.

642 Vgl. Brüstle, *Konzert-Szenen*, 166 und Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 174. Siehe auch Kapitel I dieser Arbeit.

643 Hespos, »Hespos im Gespräch mit Roland Wächter und Thomas Meier«, 129.

644 Hans-Joachim Hespos, *q i*, für digital Electronic (1997) (Ganderkesee: Hespos Eigenverlag, 1997).

gedröhn reichen.«⁶⁴⁵ Die Übermächtigkeit von Klang- und Schallenergie »geht an die ohren und ist hoch gefährlich. es sind nicht nur die enormen lautstärken, die sich produzieren lassen, bis selbst lautsprecher zerbersten – mit infrafrequenzen lassen sich sogar häuser zum einsturz bringen –, es sind die hohen frequenzen, die uns mächtig zusetzen.«⁶⁴⁶ In die Klangprozesse dieser Komposition sind zudem Geräusche realer Sterbeprozesse integriert:

das studio der berliner akademie der künste, in dem wir arbeiteten, befand sich in der luisenstraße, in jenem gebäude der charité, in dem einst professor sauerbruch sezierte. unserem tonmeister waren dereinst demonstrationskassetten für medizinstudenten in die hände geraten, die er in seinem tonarchiv verwahrte. darunter befand sich eine tonkassette, die mich besonders interessierte. sie zeigte akustisch den tödlichen, typischen krankheitsverlauf einer embolie. ein medizinstudent kann anhand des hörbildes abschätzen, wie weit das jeweilige stadium einer erkrankten lunge, die sich allmählich mit körperwasser füllt, fortgeschritten ist. diese hörbeispiele schwer blubbernd atmender lungen faszinierten mich so sehr, dass ich beschloss, sie als ein organisches extrembeispiel in die komposition mit einzubauen. krepiergeräusche von erstickung – zauberhaft! solange man lebt, gesund und glücklich ist, feixt es sich gerne über den exitus. das ist totentanz im leben.⁶⁴⁷

Hespos spricht hier einen zentralen Aspekt der Auseinandersetzung mit Werken an, welche das Publikum mit existentiellen Grenzen konfrontiert: Wie auch im alltäglichen Leben wird den Schocks in der Kunst oftmals mit Humor als Verarbeitungsstrategie begegnet. »denn kunst, musik, das uns menschen höchstmögliche, ist eine todernste angelegenheit voller witz.«⁶⁴⁸ Während der Komponist in *q i* nicht ohne einen gewissen Humor einen »Totentanz im Leben« entwirft, der für körperlich wie auch seelisch unversehrte Menschen Reaktionen zwischen Schock, Ekel und Faszination auszulösen vermag, kann eine solche Verarbeitung einer Tonaufzeichnung eines realen Sterbekampfes für kranke und körperlich oder psychisch labile Menschen einen unerträglich Angriff auf ihre ohnehin bereits bedrohte Existenz bedeuten, was daher rührt, dass sie aufgrund ihrer Lebenssituation möglicherweise zu keiner Distanzierung zum künstlerischen Gegenstand (mehr) fähig sind, sofern dieser erkannt wird, was auch den Humor miteinschließen kann, aber nicht muss.

Geräusche einer kollabierenden Lunge hat auch Heinz Holliger seinem Werk *Pneuma* für Bläser, Schlagzeug, Orgel und Radios (1970) zugrunde gelegt, wobei hier jedoch keine realen Tonaufnahmen von Atemgeräuschen eines Sterbeprozesses genutzt wurden, sondern ein Bläserensemble als riesige, atmende Lunge fungiert. Die Atemgeräusche einer kranken Lunge werden durch die Übertragung auf Musikinstrumente musikalisch transformiert, sodass das Ensemble als Mund fungiert, das die Atemgeräusche

645 Hespos im Gespräch mit Reiser, *Höre Hespos!*, 86.

646 Ibid., 86f.

647 Ibid., 89.

648 Interview der Verf. mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkesee, siehe Anhang, S. 338.

sche artikuliert.⁶⁴⁹ Ausgehend von weißem Rauschen beginnt das Werk jedoch ohne Instrumente, wobei die an Phoneme (sch, s, f, ha) gebundenen Ein- und Ausatemprozesse schließlich in rhythmische Konsonant-Äußerungen übergehen. Die Lunge rasselt, stöhnt, heult, quietscht, röhr, schluchzt und kommt laut Ericson nur selten zu stillen, im wahrsten Sinn des Wortes lebensbejahend atemschöpfenden Momenten, sodass ein für den Hörer erfahrbarer Angriff auf die Lebensenergie des freien Atems thematisiert wird.⁶⁵⁰ Der spezifische Vorgang des Atmens wird hier als überdimensionale Lunge, die sich Drees zufolge »aufbläht, um schließlich unter Überdruck zu zerplatzen und im Kollaps zu enden«, ⁶⁵¹ abgebildet. Holliger bezeichnet *Pneuma* als eine Totenmesse sowie als rituelles Stück voller Schluchzen, Erstickungslaute und Schreie und als »Intonation uralter Klagegesänge, in denen der Körper Musik wird und in religiöse, sakrale Dimensionen übergeht.«⁶⁵²

Wenngleich Hesos in *q i* einerseits eine Tonspur realer Erstickungsgeräusche in die Komposition miteinbezieht, sind diese jedoch kaum erkennbar und erscheinen vielmehr versteckt und verarbeitet.⁶⁵³ Im Unterschied dazu widmen sich die Werke »(t)air(e)« von Heinz Holliger, *Atemstudie* für Oboe (1971) sowie *Res/As/Ex/Inspirer* für einen Blechbläser (1973) von Vinko Globokar nicht elektronisch aufgezeichneten oder musikalisch transformierten, sondern unmittelbar auf der Bühne durchlebten Atemprozessen und -störungen, welche die Interpreten an ihre körperlichen Grenzen führen: Vinko Globokars *Atemstudie* stellt angesichts der Tatsache, dass das Werk ohne Unterbrechung mit Permanentatmung gespielt werden muss, die auf der Oboe einen hohen Atemdruck benötigt, einen Gewaltakt dar, welcher körperliche und mentale Hochleistungsfähigkeiten erfordert. Auch Globokars *Res/As/Ex/Inspirer* nutzt die Zirkularatmung, welche an Blechbläser besondere Herausforderungen stellt:

Wenn ein Streicher in beide Richtungen spielen kann, warum nicht auch ein Blechbläser? In der Geschichte der Blechblasinstrumente gibt es, glaube ich, keine Kultur, in der das Instrument sowohl beim Ausatmen als auch beim Einatmen gespielt wird. Warum nicht? Das hängt mit der verbrauchten Luft zusammen: Wenn man in das Instrument ausatmet, hat die verbrauchte Luft keinen Sauerstoff mehr. In dem Moment, wo man spielend einatmet, saugt man zuerst die verbrauchte Luft ein, dann die frische. Nach fünf Minuten etwa wird es dir schwarz vor den Augen und du kannst in Ohnmacht fallen. Aber ist das ein Grund, das Stück nicht zu spielen? Nein!, sagte ich mir. Ich habe bald festgestellt, dass ich durch zirkuläre Atmung, während ich im Einatmen oder Ausatmen spiele, die Lungen mit frischem Sauerstoff versorge.⁶⁵⁴

649 Vgl. Ericson, Heinz Holliger, 288.

650 Vgl. *ibid.*, 289.

651 Drees, *Körper – Medien – Musik*, 72.

652 Holliger im Gespräch mit Rüdiger, »Der Körper ist nicht mein Thema«, 152.

653 Vgl. Interview der Verf. mit Hans-Joachim Hesos vom 16. September 2018 in Ganderkesee, siehe Anhang, S. 373f.

654 Vinko Globokar, »Kunst und Ethik, Vinko Globokar im Gespräch mit Armin Köhler«, in: ders., *14 Arten einen Musiker zu beschreiben*, hg. v. Werner Klüppelholz und Sigrid Konrad (Saarbrücken: Pfau, 2008), 122–143, hier 132.

Während die Interpreten dieser beiden Werke Globokars mit körperlichen Extremforderungen im Rahmen von Permanentatmung zu kämpfen haben, widmet sich »(t)air(e)« von Heinz Holliger real auf der Bühne vollzogenen Erstickungsprozessen.⁶⁵⁵ Trotz der transformatorischen sowie der zeitlichen und räumlichen Distanz der »Kreppiergeräusche« in *q i* stellt allein die Tatsache des Einbezugs solcher Klänge, die unmittelbar auf einen realen Sterbeprozess eines Menschen hinweisen, eine Nähe da, die das Publikum unmittelbar mit dem Thema des Todes konfrontiert (sofern es diese in der Aufführung identifiziert). Diese Nähe zu einem realen Tod eines unbekannten Menschen ereignet sich jedoch auf eine andere Weise als die Nähe der in Echtzeit vollzogenen beinahe Erstickungsprozessen bei Holligers, wobei die Koordinaten von Nähe und Distanz anders verteilt sind: Einerseits verarbeitet und abstrahiert *q i* Tonbandaufnahmen auf distanzierende Weise, während »(t)air(e)« Erstickungsprozesse unmittelbar auf der Bühne vollzieht. Andererseits bilden die Tonbandaufnahmen einen realen, zu medizinischen Zwecken dokumentierten Sterbeprozess ab, während »(t)air(e)« nur an die Grenzen der atemtechnischen Belastbarkeit geht.

Für Hespos stellt der Körper nicht nur ein Instrument, sondern eine Waffe dar, was sich auch aus der Entstehungsgeschichte beider Gegenstandsbereiche – der Waffen und der Musikinstrumente – ableiten lässt, da Waffen wie auch Instrumente aus den Knochen der Erschlagenen gefertigt wurden: »man bläst auf der seele des besiegtens feindes.«⁶⁵⁶

auch meine arbeiten verweisen gelegentlich und bedeutungsvoll auf die martialität, die enorme, geradezu tödliche kraft von musik. es gibt gewaltige orchesterblöcke von sechsfachem forte, die taubmachen können, auch elektronische JETS, die einem die schädeldecke abzureißen scheinen. so etwas steht dann neben kaum wahrnehmbar leisem gehauch. ein gefährliches hin/her von extremen. das gehört dazu. musik ist nicht harmlos.⁶⁵⁷

Der Kontakt mit Musik und Kunst im Allgemeinen kann schließlich mit solchen Gefühlen verbunden sein, die im Alltag als unangenehm empfunden werden, aber den besonderen Reiz der Kunst ausmachen können, da sie dafür sorgen, dass das Publikum mit seinen Sinnen wach bleibt und gefordert wird.⁶⁵⁸ »wer garantiert einem denn mit dem kauf einer theaterkarte die körperlich-seelische unversehrtheit? man geht doch nicht ins theater, ins konzert, um in ruhe gelassen zu werden! wie wunderbar schön, wenn man von einem schrecken in den anderen fällt.«⁶⁵⁹ Musik strahlt somit dem Komponisten zufolge immer Energieschwingungen aus, egal ob als »rieselnde hintergrundtapete oder schlaglärm«, wodurch schließlich jede Art von Musik gefährlich werden kann.⁶⁶⁰ »auch sanft beruhigende süßlichkeit, solch lügensaft von musik, hat tücken. bei dau-

655 Siehe auch Kapitel III/d dieser Arbeit.

656 Hespos im Gespräch mit Reiser, *Höre Hespos!*, 43.

657 Ibid.

658 Vgl. *ibid.*, 74f.

659 *Ibid.*, 74.

660 Vgl. *ibid.*, 44.

erkonsum aus den gewohnheitsantennen löst sich allmählich das wasserhirn auf, und der charakter strullt weg.«⁶⁶¹

Im ersten Akt der Oper *itzo -h u x* hat Hespos die Herbeiführung des Schreckens ins Extrem geführt, indem er es darauf anlegt, Panik auszulösen. Aufgrund abgestellter Ventilatoren sitzt das Publikum in schlechter Luft in aller Enge beieinander, wodurch Hitze, Schweiß und Beklemmung entstehen.⁶⁶² Während es zunächst in den Ecken unvermutet zuckt und kracht, ereignet sich unvermittelt im hinteren Teil des Parketts ein »Waffenspuk von gespenstischer Turbulenz und so nahe an der Wirklichkeit wie ein »Attentat«⁶⁶³ mit Explosion, Schreien und Maschinengewehrsalven. »eine hochgefährliche spannung, die orchester und bühne noch steigern. anstelle von taxis vor dem hause könnten erste-hilfe-wagen angebracht sein. VORSICHT OPER!«⁶⁶⁴ Auf diese Weise nutzt der Komponist Ängste vor Terroranschlägen, die Bilder aus den Medien zur Entstehungszeit der Oper schürten (und in anderen Kontexten nach wie vor schüren), und stellt eine Situation her, in der sich das Publikum fragt, ob das Erlebte künstlerisch inszeniert oder echt ist. Die Inszenierung eines Terroranschlages steht allerdings nicht im Zentrum der Handlung, die sich vielmehr um den Angstanfall des Protagonisten dreht, der sich vor dem Tod fürchtet, was für den weiteren Verlauf der Handlung maßgebend wird. Den Spannungsaufbau bis hin zu diesem Angstanfall fasst Hespos wie folgt zusammen:

ITZO-HUX, ein satirisches opernspektakel in 10 szenen, ein spin off des romans »after many a summer« von aldous huxley, auftragswerk des oldenburgischen staats-theaters zum 125. jubliäum. der protagonist, ein reicher amerikaner, lebt aus panischer angst vor dem sterben vielfach gesichert und völlig abgeschottet auf seinem anwesen, verzweifelt nach mitteln der lebensverlängerung suchend. gleich zu beginn dieser opernkomposition geht es darum, solche erstickende panik wirksam zu vermitteln. das mehrrangige, rokkoko-schöne opernhaus bester akustik, dichtes gestühl, warmgeballter menschendunst. schweißsenge, etwa vergleichbar einem gedeckelten kochtopf. in dem man nun sitzt. kurzer, desorientierender musikalischer beginn, und auf offener bühne entsteigen zwei wissenschaftler einem gepanzerten fahrzeug, umgeben von bodyguards. die beiden wissenschaftler sind im ausgelassen heiteren gespräch, doch das publikum weiß nicht, worum es geht; denn sobald die akteure den mund aufmachen, setzt für die dauer der jeweiligen gesangsäußerungen ein alles übertönendes band aus alltagslärm ein. das orchester entwickelt langsam steigernd mächtig wachsende klangturbulenzen bis zum schier unerträglichen höhepunkt dieser ersten scene, wo im rücken des publikums im saal und auf den rängen dann überfallartig terror hereinbricht: »blitzaktion. waffenspuk. die beleuchtung bricht schlagartig zusammen, leibwächter an unvermuteten stellen im zuschauerraum (hinten, seitlich, oben), fürchterliche schüsse, rufe [...]. aus dieser krassdichten bedrohung strahlt der einsame, langgezogenen angstschrei des protagonisten in die zweite scene, löst sich auf in

661 Ibid.

662 Vgl. *ibid.*, 75.

663 Libretto, abgedruckt im Programmheft zur Uraufführung von *itzo -h u x* am Oldenburgischen Staatstheater (6. Mai 1983), 5.

664 Hespos im Gespräch mit Reiser, *Höre Hespos!*, 75.

gewimmer: »gott ist die liebe. es gibt keinen tod!« – musik ist ein stoff, ein körper und LÄRM erst recht.⁶⁶⁵

Das Entstehen echter Panik aufgrund des Zweifels, ob es sich hier um einen echten oder inszenierten Terrorangriff handelt, sowie das daraus resultierende Hin-und-Her-Gerissensein zwischen Fluchtbedürfnis und Kunsterfahrung führt das Publikum an die – wenn nicht gar jenseits der – Grenze der Belastbarkeit bzw. Tolerierbarkeit. Hespos benennt verschiedene Gründe und Anlässe in erbauenden oder zerstörerischen Aspekten der modernen Oper für starke emotionale Reaktionen, die für ihn grundsätzlich zur Oper dazugehören:

wir alle sind derselbe mensch. oper, unser herrliches menschenoberaffentheater, und auch das, was lars von trier in seinen filmen macht: unmöglichkeiten so zusammenbringen, dass man das kotzen kriegt oder vor freude schwachsinnig wird. oper ist immer übertreibung und so schön, dass man es fast nicht aushält. [...] man muss besessen und verrückt sein für oper. ich erinnere nur an den wunderbaren antonin artaud und seine wilden theaterphantasien. mit dem hätte ich gerne oper gemacht!⁶⁶⁶

Die Schwelle zwischen Kunst und alltäglicher Lebenswelt wird bei Hespos in gewisser Weise durchlässig, weil die mit Auge und Ohr zu beobachtenden Aktionen immer auch Lebensvollzüge sind, »die nun aber, im Kunstwerk, Teil eines kompositorisch neu erdachten musikalischen Zusammenhangs werden, eingebunden werden in eine musikalisch neu erdachte Struktur.«⁶⁶⁷ Die hier angesprochene Einbeziehung von »Lebensvollzügen« weist über die künstlerische Ebene hinaus auch auf gesellschaftliche Implikationen von Hespos' Kunst hin:⁶⁶⁸ »ich äußere mich musikalisch auf der höhe meiner zeit. nicht mit parolen, oder sozialpolitischen sprüchen, kein verbal-gelaber. ich muss es immer wieder verwandeln in musik.«⁶⁶⁹ Der von Steiert beschriebene, im Moment der Aufführung entstehende dynamische Erlebnisraum und die damit zusammenhängende Möglichkeit, eine Wahrnehmung ungewohnter Sinnzusammenhänge möglich zu machen,⁶⁷⁰ trägt schließlich wesentlich zu dem von Hespos angestrebten Ideal bei, »geistige[r] unbewegtheit«, »ängstliche[r] bequemlichkeit« und »massive[r] denkerstarrung« mit Kunst entgegenzuwirken und schließlich Freiräume zu gestalten und zu ermöglichen, »damit etwas geschehen kann«.⁶⁷¹ Durch Kreativität möchte Hespos im Idealfall somit »in allen bereichen, gruppe, familie, gewerkschaft, alltag, veranstalter, sender, politik, unternehmung«⁶⁷² gesellschaftliche und soziale Bewegung und Lebendigkeit

665 Interview der Verf. mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkesee, siehe Anhang, S. 336.

666 Hespos im Gespräch mit Reiser, *Höre Hespos!*, 75f.

667 Houben, »So ist es!, Was es alles gibt!«, 184.

668 Vgl. Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 176.

669 Interview der Verf. mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkesee, siehe Anhang, S. 336.

670 Vgl. Steiert, »Die Konzeption des Integralen Theaters in den Musiktheaterwerken von Hans-Joachim Hespos«, hier 261.

671 Hespos, »künstlerische konzeptionen 5 vor zwölf«, 63.

672 Ibid.

provozieren.⁶⁷³ Hespos beschreibt die Relevanz des Komponierens heute folgendermaßen:

Inmitten einer Welt, in der die einen absterben vor Überfluss, die anderen vor Hunger krepieren und der übrige Rest voller Hohnverachtung ausgerottet wird, inmitten einer Welt des Todes sind Signale zu rufen, Signale für das Wunder des Lebendigen. Komponieren, das ist wie Sistrum, jenes altägyptische Rasselidiophon, dessen Schüttelbewegung den Menschen vor Augen und Ohren führt, dass die todbedrohte Welt ständig aus ihrer Erstarrung aufgerüttelt werden muss.⁶⁷⁴

Ob Provokationen im Sinne Hespos schließlich Bewegungen, Reflexionen und Verantwortung anzuregen im Stande sind, hängt schließlich vom einzelnen Rezipierenden ab. Im Kontext einer misslungenen Cage-Interpretationen wies beispielsweise Schnebel auf die Gefahr eines Scheiterns solcher Absichten hin: »Immerhin kommt dann ihr provokatorisches Element heraus; sie erzeugt Unwillen und Abwehr bei den Ausführenden wie bei den Hörern. Aber die Provokation löst keine wirkliche Veränderung aus, stößt nur vor den Kopf, und das nicht einmal so, dass man ihn spürt und also neues Bewusstsein gewönne. Das mag am Gewalttätigen liegen, das Cages Konzeption wie jeder anarchistischen eignet: sie will zum Sich-selbst-Sein zwingen, in es hineinstoßen.«⁶⁷⁵ Trotz dieses grundsätzlichen Einwands gegenüber an Gewalttätigkeit grenzenden Provokationen ist diese zumindest im Stande Unruhe zu stiften, was in Hespos' Sinne ist: Komponieren bedeutet für Hespos in erster Linie Unruhe zu stiften, wobei er immer wieder auf die gesellschaftskritischen Implikationen seiner Kunst hinweist: »unsere Gegenwart döst in ihrer Satttheit dumpf vor sich hin. [...] Selbst Künstler unterlassen, was ihre fantastische Freiheit beinhaltet, ja fordert. Sie frönen lieber ihren harmlosen Belanglosigkeiten statt für schöpferische Unruhe zu sorgen, erhellendes Staunen zu entzünden, »neu-andere« Begeisterungen auszulösen.«⁶⁷⁶ Die Verhinderung von Wiederholungen durch stets »neu-anderes« bildet Hespos zufolge eine weitere Parallele zu den Prozessen des Lebens, wobei Kinder – ähnlich wie bei Heinz Holliger⁶⁷⁷ – die wichtigsten Vorbilder des Komponisten sind: »Wo wir aber am besten und meisten lernen können: von Kindern, von ihrer Quickigkeit, ihrer Unberechenbarkeit und ihrer Lust zu stören, anders zu sein, mal dies, mal das, ein ganz natürlicher Prozess, nichts Ideo-

673 Vgl. auch Hespos, »pfade des risikos«, 71.

674 Hespos, zitiert nach Schalz-Laurenze, »Zerstoppt-fahrige wisch-striche«, 27.

675 Dieter Schnebel, »Wie ich das schaffe?« Die Verwirklichung von Cages Werk«, in: *John Cage I* (= Musik-Konzepte Sonderband), hg. v. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (München: edition text & kritik, 1980), 51–55, hier 54.

676 Hespos im Gespräch mit Nonnenmann, »Arbeiten im verbotsfreien Raum«, 45.

677 Vgl. Interview der Verf. mit Heinz Holliger vom 16. Dezember 2017 in Basel, siehe Anhang, S. 325f.

logisiertes oder von irgendwelchen Streams beeinflusst.«⁶⁷⁸ Künstler arbeiten Hespos zufolge schließlich

im absolut verbotsfreien Raum. Unser ›Material‹ sind Freiheiten. Nur – und das ist offenbar völlig in Vergessenheit geraten – jedes Maß an Freiheit muss gepaart sein mit einem gleichen Maß an Verantwortung. Verantwortung hat der tragende Schatten von Freiheit zu sein. Auch unser Leben als begnadeter *homo sapiens*: Wenn es denn einen Sinn macht, dann ganz sicherlich den, vor allem Verantwortlichkeit zu praktizieren.⁶⁷⁹

Der verantwortungsvolle Umgang mit gewährten Freiräumen ist in Hespos' Kunst wie auch im Alltag gleichermaßen erforderlich. Was die Einschränkung von Freiheiten durch körperliche Hemmnisse und an Körperverletzung grenzende Aktionen betrifft, empfindet der Komponist kein Mitleid mit seinen Interpreten und Hörern,⁶⁸⁰ er stiftet Unruhe jedoch nicht aus Menschenhass, sondern aus reiner Menschenliebe und stellt seine psychischen und physischen Angriffe in den Dienst übergeordneter freiheitlicher Ziele:

Denn unsere einmalige Chance ›Leben‹ dürfen wir nicht verschlafen. Das Leben, dieser rätselvolle ›dynamische Ordnungszustand der Materie‹ (Manfred Eigen), ist ein Wunder, ist eine ›kosmische Besonderheit‹, und Musik ein Stoff von alledem, der in sich selbst unruhig ist. Das sind ja Schwingungen, die nicht zum Stillstand kommen. Selbst Stille schwingt in ihrer jeweiligen Art. Wir haben es mit einem Unruhestoff zu tun. Alles Satte, Glättende, Tote, alles Beruhigende hat da nichts zu suchen! [...] Und Stillstand gibt es nicht! Selbst das Nichts ist voll potenziell schwingender Schöpfungen, wie uns die Quantenphysik lehrt.⁶⁸¹

In Anlehnung an Ivan Nagel beschreibt Gordon Kampe, wie Hespos Löcher in die Routinen des Denkens und des Lebens sowie in eine komplette Welt der Erklärungen und Gemeinplätze reißt, was nicht nur Kampe schließlich als die zentrale Aufgabe von Kunst ansieht.⁶⁸² Die Idee des »integralen Theaters« entwirft spezielle Erfahrungsräume, in denen Stefan Drees zufolge »die Umsetzung von Werken als soziale Interaktionen auf

678 Hespos im Gespräch mit Nonnenmann, »Arbeiten im verbotsfreien Raum«, 46. Auch die absolute Konzentration auf die Gegenwart, die Hespos von seinen Interpreten und Hörern fordert, findet seine Inspiration im Spiel der Kinder. Seel zufolge kommen dem Prozess ästhetischer Wahrnehmung viele oder alle der Charakterzüge des Spielens zu. Dabei wird jedes Spiel um der Gegenwart Willen – jedes ästhetische Spiel um einer Anschauung von Gegenwart Willen – gespielt: »Wir spielen, weil wir – wir spielen, wenn wir – bewegt sein wollen um dieses Bewegtseins willen. Dieses Bewegtsein kann körperlich oder emotional oder beides sein. Der Sinn des Spielens ist leibliche und seelische Agitation. Wir wollen uns in der Situation des Spielens auf eine besondere Weise gegenwärtig sein. Wir wollen in einer Situation sein, die nicht über sich hinausweist, aber doch unabsehbare Verhältnisse erzeugt. Wir wollen in den Möglichkeiten einer außergewöhnlichen Gegenwart sein.« Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 215–222, hier 216.

679 Hespos im Gespräch mit Nonnenmann, »Arbeiten im verbotsfreien Raum«, 46.

680 Vgl. Interview der Verf. mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkesee, siehe Anhang, S. 333.

681 Hespos im Gespräch mit Nonnenmann, »Arbeiten im verbotsfreien Raum«, 46.

682 Vgl. Kampe, »Reinschneiden/Rausschneiden/Einschneiden«, 200. Vgl. auch Nagel, *Drama und Theater*, 179; Vgl. auch Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 303; Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik*, 136;

nahezu ideale Weise stattfindet und in die Realität jenseits der Aufführung ausstrahlen kann.«⁶⁸³ Auf diese Weise findet die Realität nicht nur Einzug in die Kunst, sondern strahlt auch aus ihr heraus,⁶⁸⁴ indem diese auf ein kommunikatives Verhältnis sämtlicher Akteure untereinander sowie aller an der Aufführung Beteiligten abzielt und somit dem Publikum »Augenblicke intensiver authentischer Erfahrungen«⁶⁸⁵ ermöglicht.⁶⁸⁶ In Anlehnung an Hans-Thies Lehmann markieren solche Aufführungen nach Stefan Drees den Ort »der *Realen Versammlung*, an dem eine einzigartige Überschneidung von ästhetisch-organisiertem und alltäglich-realem Leben geschieht«, welche es ermöglicht, Aufführungssituationen als »Ganzheit aus evidenten und verborgenen kommunikativen Prozessen«⁶⁸⁷ zu betrachten. In einem solchen »postdramatischen Theater« muss die Wahrnehmung Lehmann zufolge ähnlich zum alltäglichen Leben

dafür offen bleiben, an völlig unerwarteten Stellen Verbindungen, Korrespondenzen und Aufschlüsse zu erwarten, die das früher Gesagte in ganz anderem Licht erscheinen lassen. So bleibt die Bedeutung prinzipiell – aufgeschoben. Gerade das Nebensächliche und Insignifikante wird genau registriert, weil es in seinem unmittelbaren Nicht-Bedeuten sich als signifikant für den Diskurs des Analysanden erweisen kann. In solcher Weise wird der Zuschauer des postdramatischen Theaters nicht zur sofortigen Instant-Verarbeitung veranlasst, sondern zum aufschiebenden Speichern der Sinnesindrücke.⁶⁸⁸

Eine damit einhergehende völlige Konzentration auf das aktuelle Tun wird zunächst gleichermaßen vom Publikum als auch von den Interpreten gefordert, sodass »die Gegenwart des Tuns oder Erlebens als subjektiv empfundene Zeitspanne zu einer von der chronologischen Zeit völlig losgelösten, komprimier- oder dehnbaren temporalen Ebene«⁶⁸⁹ wird. Demnach wird ein umfassender Zusammenhang zwischen »Raum – Zeit – Bewegung – Erlebnisfelder«⁶⁹⁰ durch ein Zusammentreffen aller Gestaltungsdimensionen geschaffen, welcher gleichsam die Bereiche der Präsentation sowie der Rezeption miteinschließt und welcher den folgenden von Hespos genannten Schwerpunkten seines Schaffens Rechnung trägt:

die ernsthaftigkeit der arbeit, das eigenleben dieser dinge, das publikum hat zum werk zu kommen und nicht umgekehrt. was mir bei aller arbeit sehr wichtig ist, der hohe wert und anspruch künstlerischer arbeit, ihre ehrenhafte ehrlichkeit. das darf nicht lügen. kunst ist zwar sinnfrei, trägt jeglichen sinn ausschließlich in sich selbst, doch die

Bertram, *Kunst als menschliche Praxis*; Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, 157, 161f; siehe auch Kapitel I/1/c dieser Arbeit.

683 Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 176.

684 Vgl. den Begriff des »korporalen Zirkels« in Rüdiger, »Körperlichkeit als Grunddimension des Musiklernens«, 139–141 und ders., »Die Geburt der Musik aus dem Geiste des Körpers«, 281.

685 Oliver Seibt, *Der Sinn des Augenblicks, Überlegungen zu einer Musikwissenschaft des Alltäglichen* (Bielefeld: transcript, 2010), 125.

686 Zum Begriff der Authentizität siehe auch Kapitel III/3 dieser Arbeit.

687 Lehmann, *Postdramatisches Theater*, 13.

688 *Ibid.*, 148.

689 Brüstle, *Konzert-Szenen*, 160. Vgl. auch Houben, *Die Aufhebung der Zeit*, 33f.

690 Hespos, »Hespos im Gespräch mit Ute Schalz-Laurenze«, 115.

arbeitshaltung, der weg dahin muss von hoher moral getragen sein. weitere schwerpunkte: die weiten spannen bis runter ins vorgestern, und bis in fernste zukünfte, es geht um universelle transparenz, um vielfältigkeit und um menschentheater. also viele inseln, an denen du arbeiten kannst. es geht um ungewöhnliches, um neugierde, um lebendigkeit.⁶⁹¹

Zusammenfassend lässt sich beobachten, dass alle Störungen und Bedrohungen, die von Hespos' Musik ausgehen, die Bewusstwerdung der eigenen Lebendigkeit und Freiheit anregen möchten und damit in die alltägliche Lebenswelt ausstrahlen. Die Einbeziehung von den hier angesprochenen Lebensvollzügen werden – ähnlich zu Holliger – nicht als Gegenpol, sondern als selbstverständlicher Anteil einer Musik angesehen, die einerseits aus dem Leben kommt und andererseits auf das Leben einwirkt.⁶⁹² Distanzbewegungen erfolgen schließlich insbesondere vor dem Hintergrund der Tatsache, dass Hespos sowohl am Werkbegriff selbst als auch am besonderen Status der Künstlerpersönlichkeit als Ideengeber und Kontrollinstanz – bei allen gewährten Freiräumen und Unwägbarkeiten – festhält. Im Rahmen seines integralen Musik(theater)verständnisses, welches eine Totalität des Erlebnisraumes entwirft, die eine Erweiterung der Produktions- und Rezeptionsumstände des Kunstwerks in eine allgemein verstandene alltägliche Lebenswelt hinein impliziert, bleibt die Musik als kraftgenerierende Instanz immer im Zentrum der künstlerischen Auseinandersetzung.⁶⁹³ Ähnlich zu Holliger werden auch bei Hespos weniger Schwellen oder Grenzen zwischen Kunst und Nicht-Kunst anvisiert, sondern vielmehr körperlich-existentielle Grenzen künstlerisch ausgelotet, die schließlich auch oszillierende Schwellenüberschreitungen zwischen der Wahrnehmung von Kunst und der alltäglichen Lebenswelt zur Folge haben. Im Rahmen der Betrachtung der Musik als »absonderlicher körperlicher Akt«⁶⁹⁴ ermöglicht der Körper zum einen einen Anknüpfungspunkt an die jedermann bekannte Lebenswelt. Zum anderen erfolgt über ihn eine Energieübertragung, die Hespos zufolge die Bedingung für die Entstehung musikalischer Prozesse darstellt.⁶⁹⁵ Vor diesem Hintergrund dient der Körper bei Hespos nicht nur als Instrument zur Hervorbringung von Klängen und Bewegungen, die der Artikulation von Raum und Zeit dienen, sondern auch als Waffe, wobei der Körper gleichzeitig als fragil und verwundbar sowie als reale Bedrohung für das Publikum in Erscheinung tritt. Auf diese Weise erfolgt eine mehrdimensionale und intensive Energieübertragung, der sich das Publikum kaum entziehen kann, da es um sein eigenes körperliches Wohl genau wie um das der Ausführenden bangen muss.

691 Hespos im Gespräch mit Reiser, *Höre Hespos!*, 85.

692 Vgl. Rüdiger, *Der musikalische Körper*, 7-12; ders., »Die Geburt der Musik aus dem Geiste des Körpers«, 281.

693 Vgl. Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 175.

694 Hespos im Gespräch mit Eva-Maria Houben (15.2.1994), zitiert nach Houben, *gelb, Neues Hören*, 94.

695 Vgl. Interview der Verf. mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkesee, siehe Anhang, S. 330f.