

## 7. Über Grenzen hinaus

---

Brian Ferneyhoughs Komposition *Time and Motion Study II* for Solo 'Cello and Electronics (1973-1976) mit dem scherzhaften inoffiziellen Untertitel »electric chair music«<sup>1</sup> konfrontiert den Spieler mit einer Überfülle an Informationen und Anforderungen. Anspannung des Spielers ist erwünscht, nicht nur seitens des Komponisten, sondern auch seitens des Ausführenden selbst. Beide verbindet eine Art sportliches Interesse, dem Druck der Anforderung standzuhalten. Der Ausführende begibt sich in eine Situation, die aussichtslos ist. Die Forderungen, noch lauter, noch schneller, noch härter zu spielen, können nicht erfüllt werden, denn das tatsächliche Spiel wird immer nicht laut genug, nicht schnell genug, nicht hart genug sein. Ferneyhough komponiert eine Praxis; er antizipiert, wie es sein wird, wenn man das spielt. Wenn von Herausforderungen (»challenges«) oder Vorschlägen (»suggestions«) die Rede ist<sup>2</sup>, so wird damit einmal mehr deutlich, wie stark der Spieler einbezogen ist; solche Art des Komponierens richtet sich an Willige, die da mitmachen und mitmachen wollen. Komponist wie Ausführende setzen gemeinsam aufs Risiko, hoffen, irgendwann und irgendwo über das Menschenmögliche hinauszugelangen, fast hinausgeschleudert zu werden. Diesen Flug kann man nicht bestellen, aber man kann (vielleicht) darauf hoffen, dass die Ausführenden unter der übergroßen Anstrengung und der Überfülle an Herausforderung eine Zeitlang ins Fliegen geraten. Die Entscheidung, dieses Stück zu spielen, ist die Entscheidung für diese ganz bestimmte Praxis.

Nicht jede Komposition, die ein hohes technisches Können verlangt, will eine Einladung zum Fliegen sein. Eines der schwierigsten aus dem Bereich der Klaviermusik ist wohl *Herma* (1961) von Iannis Xenakis. Die Tonhöhen erstrecken sich über alle Oktavlagen des Klaviers, das Tempo ist enorm schnell. Erleichtert wird die Aufführung des ca. sechs Minuten dauernden Klavierstücks durch die Pausen, in denen Zeit zum Atemholen gegeben ist. *Herma* ist nicht

---

1 | Optic Nerve\_Music\_Ferneyhough\_2 Electric Chair Music. A documentary on Brian Ferneyhough's avant-garde composition 'Time & Motion Study II' for cello & electronics. <https://www.youtube.com/watch?v=sykB4znEk2Q> vom 29.11.2016.

2 | Ebd.

mit Ansprüchen an Virtuosität verbunden, versteht sich auch nicht als Einladung zu Risiko und Wagnis. Es verlangt allerdings ein Äußerstes an Bravour: vom Pianisten, aber auch vom Instrument.

## **7.1 RIsIKO? HANS-JOACHIM HESPOS: SEILTANZ. SZENISCHES ABENTEUER (1982)**

Auf eigene und eigenwillige Weise will Hans-Joachim Hespos jede Aufführung von Musik als »Hinaufführung« oder »Weiterführung«<sup>3</sup> verstanden wissen. Er distanziert sich seit langem von einer Konzertaufführung mit Ensemble und Dirigent: Die Leitung eines Ensembles oder Orchesters durch einen Dirigenten lehnt er als undemokratisch ab – und in seinen eigenen Kompositionen hat ein Dirigent, so er denn eine Funktion übernimmt, alles andere zu tun als zu dirigieren.<sup>4</sup> Im Gespräch mit Roland Wächter und Thomas Meier (22.11.1986, Zürich) wird deutlich, was er mit Zumutungen für die Ausführenden beabsichtigt:

»Mich interessieren diese Fast-Identifikationen. D.h., es muß auch für den Musiker anfangen, ein Wagnis zu sein, Musik zu machen. [...] Mich interessiert diese Distanzverringering. Wenn man Musik erzeugt, macht man etwas durch und muß sich in 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. Denken Sie bitte nur daran: Musiker waren im Altertum gleichgestellt der Priesterkaste.«<sup>5</sup>

Im Gespräch mit Ute Schalz-Laurenze (Februar 1985) kommt zur Sprache, dass Hespos Praktiken komponiert, die den Ausführenden Risikobereitschaft und Wagnis abverlangen. Es fällt der Begriff des Rituals, dem Hespos »einen neuen Aspekt abgewinnen möchte«: »Das wäre dann das, was ständig zu praktizieren wäre als eine risikoreiche Praxis.«<sup>6</sup> Es geht ihm also auch um musikalische Praxis als Lebensform. Der Brückenschlag zum Tanz liegt nahe:

»Ich glaube, jedes Ritual ist in seiner ursprünglichen Lebendigkeit stets aktuell. Beispielsweise in afrikanischen Tänzen, da geht es um Leben, Tod, Ernte, Glück, Unglück, Schicksal. Das sind Aktionen um das Nichtwissen, wie der nächste Augenblick ist [...]. Das hat etwas von Beschörung, von Unvermögen, von Wunsch und von Verzweiflung.

**3** | H.-J. Hespos: ..redeZeichen..., S. 129.

**4** | Vgl. E.-M. Houben: hespos, S. 124f.

**5** | H.-J. Hespos: ..redeZeichen..., S. 129.

**6** | Ebd., S. 122.

Alles auf einen Draht gebracht, ist das sehr existentiell und risikohaft. Es gibt im afrikanischen Bereich noch heute Tänze, die im Grunde das Scheitern, das tödliche Scheitern des Tänzers im Programm haben.«<sup>7</sup>

»Jede [der Kompositionen Hespos'] ist Tanz zwischen Leben und Tod, Seiltanz zwischen Erde und Himmel: lädt zum Fliegen ein.«<sup>8</sup> Diesen Sprung hinaus sucht wohl mit am eindringlichsten die Partitur zu *seiltanz. szenisches abenteuer* (1982) einzufangen. Nicht umsonst ist diese Komposition »den jeweils ausführenden« gewidmet<sup>9</sup>: Komponist und Ausführende bilden eine Gemeinschaft, die über das gemeinsam eingegangene Risiko weit hinausgelangen will.

In einem ersten Abschnitt (bis Ziffer 21 in der Partitur) ist die Hölle los.<sup>10</sup> Ein fürchterlicher Tanz: »ffff!«, »forts[etzung] drastisches liniengebrüll«; »ffff!«, »gesteigert stets zu rücksichtslosem liniengebrüll«; »ffff!«, »alle außer Tba + Cb: forts[etzung] eines instrumentalen spiels ohne instrument, (mirlitonig<sup>11</sup>), jaul-heul-kreischendes inferno bei wechselnd verbogenen mundstellungen; ekstatische zerrgerten turnend, blödwurmiges bodenwälzen, aufbäumendes verstickten; alles von platzendem wahnwitz, stets unterschiedlich und heftig gedehnt«, »zu den instrumenten tastend«.<sup>12</sup> »freies gegeneinander«, »auf das kontrastreichste hemmungslos, rücksichtslos forciert gesteigert!« »ffff!«<sup>13</sup> Im Zuge der Entwicklung des »liniengebrülls« tritt der »spieler« in aktion: »verläßt seinen platz, geht zornig entschlossen zu dem an der eingangswand aufgestellten baumstamm, packt ihn hoch, schlägt ihn auf den boden auf, wechselt die position und rammt ihn nun mit gewaltigem horizontalschwung gegen den oeltank. beginnt ein exercitium! – voll erregter unruhe –«<sup>14</sup> Hier taucht es auf: das Wort »exercitium«. Hespos berichtet (Gespräch mit Roland Wächter und Thomas Meier) von einer Aufführung in Darmstadt:

»[Ein Musiker] ist sogar im Stahltank drin, der muß sich herausschweißen, ein anderer muß sich mit einem übermannshohen und überschweren Eichenbalken abgeben, der ihm unter Umständen die Haut zerfetzt, u.U. ihm die Hand zerquetscht. Musikausübung ist längst nicht mehr von einer Beiläufigkeit, sondern gerät, glaube ich, gerade in heu-

7 | Ebd.

8 | E.-M. Houben: hespos, S. 25.

9 | Ebd., S. 338; vgl. H.-J. Hespos: *seiltanz*, Partitur.

10 | Vgl. E.-M. Houben: hespos, S. 26f.

11 | Beim Mirliton wird beim Hineinsprechen oder -singen eine Membran in Schwingung versetzt, wodurch sich der Klang verändert.

12 | H.-J. Hespos, *seiltanz*, Partitur, S. 9.

13 | Ebd., S. 10.

14 | Ebd., S. 9; siehe H.-J. Hespos: *seiltanz*, »anmerkungen« zur Partitur, Ziffer 13.

tiger Zeit wieder zu einem Risiko, das die Chance enthält, uns weiterzuführen. Insofern halte ich es mit den Priestern.«<sup>15</sup>

Ein Spieler entscheidet sich: Will ich mich darauf jetzt einlassen? Und geht zur Probe wie zu einer Ausbildung. Bis zur Aufführung ist es ein langer Weg. Und dann wird auch die Aufführung selbst wieder zu einem Prozess voller Risiko und Gefahr, zu einem »Exercitium«, das einer Teufelsaustreibung gleichkommt.

Aber beim Inferno bleibt es ja nicht. Da ist der zweite Abschnitt (ab Ziffer 22): eine nicht enden wollende Folge von »Gesängen«<sup>16</sup>. Ausführende tasten sich hörend fort, hören weit hinaus, Ohren werden zu Antennen: »p von erlauschender intensität. sämtl. spielpausen in faszinierender anspannung«<sup>17</sup> [alle]; »fast unmerklich übergehen zu kristallinem, komplex sirrendem ober-tonspiel«<sup>18</sup> [Perc]; »stille kundend aushören!« [Apos<sub>1</sub>, Tpos<sub>2</sub>]; »immer wieder zu anderen farb-zeit-feldern gestalten« [Cb]; »unterschiedlichste, unvergleichliche ereignisse metallisch, sirr-filigran, kaum auszumachen« [Perc]; »schier unermeßlich fern – nah (unerwartete aushörungen)«, »dumpf summendem erdschwinggebrumm (mattes grummeln, weich an randrückseite)« [Perc].<sup>19</sup> Hier, im zweiten Abschnitt, könnte es zu einer Musik kommen, die aushörend, horchend, wartend ertastet wird. Hespos hat zu Beginn des zweiten Abschnitts, unter Ziffer 22, in eine Probenpartitur handschriftlich eingetragen: »notierte sprachlosigkeit«.<sup>20</sup> Vorher sind die Musiker außer sich geraten, sie haben ihre Grenzen erreicht, sie können wirklich nicht mehr. Und jetzt: Sprachlosigkeit. Die Welt zeigt nur noch Vieles: Vielfalt, Variabilität, Veränderung.

Dass einer oder eine Gruppe mittels Risikobereitschaft und Wagnis versucht, über das menschenmögliche Maß hinauszukommen, ist sicher mehr als bloßer Einspruch gegen einen müde gewordenen Musikbetrieb. Ich möchte Hespos' Rede von »Fast-Identifikation« und »Distanzverringering« aufgreifen: Wenn so etwas möglich wird, bedeutet dies vielleicht, dass die Membran zwischen der Alltagswelt und der Welt der Aufführung, zwischen dem Menschen und dem Musiker dünn wird, vielleicht auch durchsichtig. Die Praxis ist ganz nah an den Musiker herangekommen, berührt ihn psychisch, körperlich, rückt ihm auf den Leib. Lebenswelt und Musikwelt verschwimmen fast. Schritt über die Schwelle.

15 | H.-J. Hespos: ..redezeichen.., S. 130.

16 | Begriff hier nach: CD Hans-Joachim Hespos: Seiltanz. Ensemble 13. Manfred Reichert. WDR, cpo 999 245-2.

17 | H.-J. Hespos: *seiltanz*, Partitur, S. 13.

18 | Ebd., S. 14; die folgenden Zitate ebd., S. 15, 16, 22.

19 | Perc, Cb, Apos, Tpos: Perkussion (Schlagwerk), Kontrabass, Alt- und Tenorposaune.

20 | Vgl. E.-M. Houben: *notierte sprachlosigkeit*.

Doch: Wie hältst du's mit dem Risiko? Diese Gretchenfrage kann auch meinen: Es gibt andere Risiken noch als eine verletzte Hand, ein taubes Ohr. Zum Beispiel das Risiko, dass sich in musikalischer Praxis zwischen Menschen etwas ereignet, das dann ausstrahlt und Konsequenzen hat; dass sich in musikalischer Praxis existentiell etwas verändert zwischen Menschen; dass ich durch musikalische Praxis etwas verstehe, was mich so berührt, dass ich danach anders bin; dass etwas (vielleicht) anders wird.

Hier liegt gewiss eine Grenzüberschreitung: im Selbst-Sein. »Der Mensch und die Dinge selbst«<sup>21</sup> sind da, treten auf, treten in Erscheinung. Das ist das Risiko.

## 7.2 VIRTUOSITÄT? FRANZ LISZT: *ETUDES D'EXÉCUTION TRANSCENDANTE* (1826, 1838, 1851)

Franz Liszts Etüdensammlung *Etudes d'exécution transcendante* (1826, 1838, 1851; die zweite und dritte Fassung unterscheiden sich nur unerheblich, die erste Fassung ist ein Jugendwerk)<sup>22</sup> versteht sich sicherlich nicht als Anregung, mit sich und dem Klavier alleine zu sein; anders denn als Vortrag für ein Publikum ist diese Musik wohl nicht denkbar.

Liszts Vortrag muss auf das Publikum wie eine Zaubervorstellung gewirkt haben. Robert Schumann würdigt vor allem die innige Verbindung zwischen Spieler und Instrument, Hand und Klavier (1839):

»H ö r e n muß man solche Compositionen, sie sind mit den Händen dem Instrument abgerungen, sie müssen uns durch sie auf ihm entgegen klingen. Und auch s e h e n muß man den Componisten; denn wie der Anblick jeder Virtuosität erhebt und stärkt, so erst jener unmittelbare, wo wir den Componisten selber mit seinem Instrumente ringen, es bändigen, es jedem seiner Laute gehorchen sehen. Es sind wahre Sturm- und Graus-Etuden, Etuden für höchstens zehn oder zwölf auf dieser Welt; schwächere Spieler würden mit ihnen nur Lachen erregen.«<sup>23</sup>

Auch heute noch werden die Ansprüche an die Spieltechnik hervorgehoben, wobei eine Aufführung vielleicht in Gefahr gerät, zum Event zu verkommen:

»*Preludio* hat kein anderes Ziel, als die Fingerfertigkeit zu üben, um die folgende feurige und stürmische *Etüde in a-moll* mit stärkster Wirkung spielen zu können. Pianisten von höchstem Niveau werden die 1838er Fassung vorziehen, die nicht nur schwieriger,

**21** | Vgl. E.-M. Houben: hespos, S. 234ff.

**22** | S. Gut: Franz Liszt, S. 397f.

**23** | R. Schumann: Etuden für das Pianoforte, S. 166. Herv. i.O.

sondern auch pikanter und wilder ist. [...] Die 10. *Etüde in f-moll* ist wild, gewaltig und so virtuos geschrieben, dass sie selbst für Busoni »kaum zu überwindende Schwierigkeiten bietet.«<sup>24</sup>

Virtuosität wird hier mit Wildheit, Schwierigkeit, Schnelligkeit verbunden. Sie kann aber auch andere Facetten haben, im Stillen und Leisen wirksam sein. Diese Sammlung von Etüden zeigt, dass es Liszt durchaus nicht nur um eine Steigerung von Tempo, Grifftechnik, Spielfertigkeit zu tun ist. Was diese Etüden vor allem sind: eine Übung im Klavierspiel. Das klingt banal?

Harmonies du soir zum Beispiel, die elfte Etüde, ist eine Übung darin, mit oder auf dem Klavier zu singen. Es zeigt sich hier ein ganz eigener Anspruch an die Klaviertechnik. Mitten in der Etüde gibt es eine Stelle, die in den eigentlichen Anspruch des Stücks hineinführt: »*Più lento con intimo sentimento*«. Die Melodie liegt in der rechten Hand, die linke begleitet: »*accompagnamento quasi Arpa*«. Wie eine Harfe also soll die linke Hand zupfen, während die rechte ihren Gesang vorträgt. Im Vergleich zur einstimmigen Melodie ist die Begleitung dicht und schwer – und soll nun in etwas Flüchtliges und Luftiges verwandelt werden (vgl. Abb. 73).

Abbildung 73: Franz Liszt: *Etudes d'exécution transcendante*, Etude XI, Harmonies du soir, Takte 59-62



Diese besondere Art der Orientierung am Melodischen durchzieht die gesamte Etüde auf immer andere Weise. Gleich zu Beginn (Takte 2, 4): Die Melodie liegt in der rechten Hand in der Oberstimme – und diese Melodie soll klingen, obwohl die rechte Hand mit Akkordspiel zur Genüge beschäftigt ist (vgl. Abb. 74).

Abbildung 74: Franz Liszt: *Etudes d'exécution transcendante*, Etude XI, Harmonies du soir, Takte 2-3



Etwas später (Takt 10ff.) liegt die Melodie über Akkorden im linken Daumen. Die Übung: Den Gesang etwas hervortreten zu lassen und zugleich alles andere (den tiefen Bordunklang, die hohen Unisono-Klänge, die Arpeggien) wie nebenbei auch zu spielen (vgl. Abb. 75a, 75b).

Abbildung 75a: Franz Liszt: *Etudes d'exécution transcendante*, Etude XI, Harmonies du soir, Takte 10-11



Abbildung 75b: Melodie allein, Takte 10-15



An anderer Stelle (Takt 24ff.) werden zwei Melodien um eine Sechzehntel gegeneinander versetzt parallel geführt. Die erste Melodie liegt in der Oberstimme in der rechten Hand, ihre Konturen verschwimmen ein wenig in der Arpeggiobewegung. Die zweite Melodie liegt in der Mitte der linken Hand – beginnend mit  $\text{des}^1$  ( $\text{des}^1 - \text{des}^1 - \text{c}^1 - \text{ces}^1 - \text{b} - \text{heses} - \text{as} - \text{g} - \text{ges} - \text{f} \dots$ ). Auch diese verschwimmt, vielleicht noch mehr als die erste, man ahnt nur noch die Konturen. Eine klare Melodie wird durch eine andere begleitet, doch beide werden in Arpeggien eingehüllt (vgl. Abb. 76).

Abbildung 76: Franz Liszt: *Etudes d'exécution transcendante*, Etude XI, Harmonies du soir, Takte 24-25



Was Melodie ist und was Begleitung: Diese Unterscheidung wird hier fast unmöglich gemacht. Gleichzeitig gibt es an dieser Stelle noch einen Bordun, der Anklänge an volksmusikalische Elemente hervorruft. Die Zusammenführung all dieser Einzelheiten wird eine ganz diffizile Aufgabe.

Virtuosität zeigt sich nicht (nur) als Fähigkeit, immer schwerere, schnellere Passagen zu bewältigen. Virtuosität zeigt sich in *Harmonies du soir* anders: Offensichtlich ist hier die Fähigkeit gefragt und auszubilden, jedem einzelnen Finger besondere Aufgaben zuzuteilen und ganz subtil Gesangliches im Akkordischen versinken zu lassen, aber nur so weit, dass es immer noch durchschimmert.

Wie hält man einen Klang am Klavier, dass er bleibt und nicht vergeht? Diese Frage begleitet den Musiker nicht nur während dieser elften Etüde, sondern während der Aufführung der gesamten Etüden-Sammlung. In jeder Etüde werden sangliche Melodien durch Akkordbrechungen, Tonrepetitionen, Triller, Tremoli, schnelle Läufe, durch Figurationen aller Art am Leben gehalten. Diese Klavierstücke wären an einer Orgel oder an einem Cembalo oder einem anderen Tasteninstrument nicht darzustellen. Jedes Klavierstück sagt: So ist Klavier! Der Körper des Spielers und der Instrumentenkörper zeigen sich.

Das Klavier ist ein Instrument, das dem Hörer das Verschwinden der Klänge vor Ohren führt. Der Klavierklang verklingt, er lässt sich nicht halten, verflüchtigt sich sogleich nach dem Anschlag der Taste. Beim Klavierspielen lasse ich den Klang immer wieder entweichen. Und kann hören: Im Verklingen lebt er, verändert er sich.<sup>25</sup> Die Klaviertechniken, die hier herangezogen werden, haben die Aufgabe, die Energie aufrechtzuerhalten, dem ständigen Verschwinden des Klavierklangs etwas entgegenzusetzen. *Harmonies du soir* ist eine spezielle Auseinandersetzung mit dem verschwindenden Klang.

Es tritt eine besondere Art von Virtuosität hervor, die in der Fähigkeit wurzelt, sich dem Verschwinden auszusetzen, das Verschwinden auszuhalten – und damit wie auch immer umzugehen.

25 | Vgl. E.-M. Houben: Presence – Silence – Disappearance.



### 7.3 UNVORHERSEHBARKEIT? KARLHEINZ STOCKHAUSEN: *SPIRAL FÜR EINEN SOLISTEN* (1968)

Eine »spiralförmige« Steigerung der »intuitiven, denkerischen, sensiblen und gestalterischen Fähigkeiten« erhoffte sich Stockhausen durch die wiederholte Aufführung von *Spiral*; er wollte dem Ausführenden die Möglichkeit eröffnen, durch die Praxis der Umwandlung und Verwandlung der Klangprozesse zu einer »künstlerischen Lebensform« zu finden.<sup>26</sup> Tatsächlich wurde *Spiral* eine Zeitlang täglich ausgeführt, wurde so zu einer in den Tagesablauf integrierten Praxis:

»Während der Weltausstellung EXPO 70 in Osaka, Japan, wurden täglich von 15.30 bis ca. 21.00 Uhr Werke Stockhausens von 20 Musikern im Kugelauditorium des Deutschen Pavillons für über eine Million Zuhörer live aufgeführt. Eines dieser Werke war *SPIRAL*, das mehr als 1300 Mal vom 14. März bis zum 14. September 1970 täglich in verschiedenen Versionen gespielt oder gesungen wurde.«<sup>27</sup>

*Spiral* gehört zu einer Reihe von Kompositionen, die von Stockhausen selbst als »Prozeß-Kompositionen«<sup>28</sup> bezeichnet werden. Bei der Ausführung ergibt sich eine Art Geschehen, das vielleicht amorph zu sein scheint. Ein Vergleich zweier Versionen, ausgeführt von verschiedenen Solisten<sup>29</sup>, bestätigt den ersten Eindruck: *Spiral* wirkt ganz frisch, kein Klang ist ausgeschlossen, alle Klänge können erscheinen. Als Ausführender wird man in komplexe Veränderungsprozesse gezogen, die man nicht vorhersehen kann. In der Partitur sind nicht Klänge notiert, sondern diese Veränderungsprozesse. »In *SPIRAL* werden Ereignisse, die ein Solist mit einem Kurzwellenradio empfängt, imitiert, transformiert und transzendiert. Außer dem Radio kann er ein beliebiges Instrument, mehrere Instrumente, Instrument und Stimme oder nur die Stimme benutzen.«<sup>30</sup>

Stockhausens Zeichen zur Ausführung zeigen, wie sehr er vom Spieler ausgeht, wie stark er sich in den Solisten hineinversetzt. (Dies zeigt auch schon die Besetzungsangabe: »für einen Solisten«.) Ein Zeichen, eine Fermate mit Pfeil nach links, bedeutet: »Man erinnert sich während der Pause an das vorige Ereignis und spielt/singt dann, was man behalten hat.« Die Fermate mit Pfeil nach rechts: »Man stellt sich während der Pause das folgende Ereignis in allen Einzelheiten vor und spielt/singt es dann, der Vorstellung gemäß.« Und

**26** | K. Stockhausen: *SPIRAL*, S. 136.

**27** | K. Stockhausen: *Spiral*, Partitur.

**28** | K. Stockhausen: *SPIRAL*, S. 136.

**29** | Vgl. CD Stockhausen 15: *Spiral* (2 Versionen). Pole. WDR, p 1994, K. Stockhausen.

**30** | K. Stockhausen: *Spiral*, Partitur, S. 1; die folgenden Zitate ebd., S. 3.

so gibt es auch das »SPIRAL-ZEICHEN« – gemäß der Aufgabe, Ereignisse zu »transzendieren«:

»Wiederhole das vorige Ereignis mehrmals, **transponiere es jedesmal in allen Parametern zugleich** UND TRANSZENDIERE ES ÜBER DIE GRENZEN DEINER BISHERIGEN SPIEL-/GESANGS-TECHNIK **und dann auch** ÜBER DIE BEGRENZUNGEN DEINES INSTRUMENTES/DEINER STIMME HINAUS [...]. **Hierbei sind auch alle visuellen, theatralischen Möglichkeiten angesprochen.** BEHALTE VON NUN AN, WAS DU IN DER ERWEITERUNG DEINER GRENZEN ERFAHREN HAST, UND VERWENDE ES IN DIESER UND ALLEN ZUKÜNFTIGEN AUFFÜHRUNGEN VON »SPIRAL.«<sup>31</sup>

Eine Aufführung ist daher von vornherein auf Wiederholung angelegt: Man führt *Spiral* immer wieder aus, sodass nicht nur die Ereignisse innerhalb einer Aufführung spiralförmig in Bewegung sind, sondern auch die Ereignisse von Aufführung zu Aufführung. Damit hat Stockhausen eine »künstlerische Lebensform« formuliert und initiiert.

Merkwürdig mutet indes das Spiral-Zeichen in der Partitur an. Vielleicht kommt es im Verlauf der Veränderungsprozesse zu Überschreitungen der gewohnten Spiel- oder Singpraxis, des Klangrepertoires, der Umsetzungsmöglichkeiten. Doch wie lässt sich die Aufforderung zu solcher Überschreitung in einer Partitur unterbringen? Ein Prozess enthält sieben Spiral-Zeichen, mit Wiederholung (es ist da *capo* zu spielen) ergeben sich 14 Zeichen, also 14 Aufforderungen zur Überschreitung. So führt das Zeichen, das in konkreter zeitlicher Anordnung in der Partitur platziert ist, eine Paradoxie mit sich, transportiert aber auch ein großes Vertrauen in die Ausführenden, die sich der Sache annehmen.