

Irene Lehmann*

Nichtsdergleichen

Die Aufführung als transitional space: Zu György Ligetis *Aventures et Nouvelles Aventures* und György Kurtágs *Kafka-Fragmenten*

DOI 10.1515/zksp-2016-0018

Zusammenfassung: Ausgehend von Aufführungen von Werken Ligetis und Kurtágs an ungewöhnlichen Orten (dem Berliner Hauptbahnhof, dem Jüdischen Museum Berlin) wird der spezifischen Materialität ihrer Aufführungen nachgegangen. Mit Walter Benjamins geschichtsphilosophischen Überlegungen und einer Entwicklung von D.W. Winnicotts Konzept des Übergansraums werden Ansätze der Werk- und Aufführungsästhetik in eine neue Konstellation gebracht. Die Aufführung wird so als transitorisches Objekt in einem transitorischen Raum fokussiert. Dazu wird das Moment des Spiels in der Kunst prononciert und sein kritisches Potential herausgearbeitet, das sich in den Kompositionen Ligetis und Kurtágs und ihren Aufführungen als Groteskes wie Poetisches äußert. Dargestellt wird, wie sich diese Momente sowohl in den Zwischenräumen des Berliner Hauptbahnhofs wie auch des Jüdischen Museums aktualisierten und die Gewissheiten des Alltäglichen mit ästhetischen Mitteln kritisch herausforderten.

Schlüsselwörter: Theaterwissenschaft, Aufführung, Musiktheater, Materialität, T. W. Adorno, G. Ligeti, G. Kurtág, D.W. Winnicott, W. Benjamin

Abstract: This article explores the specific materiality in performances of Ligeti's *Aventures et Nouvelles Aventures* and Kurtág's *Kafka-Fragmente* at unusual places (the Berlin main station and the Jewish Museum). By building on Walter Benjamin's considerations on history and developing D.W. Winnicott's notion of transitional space, the author brings premises of the artwork and performance aesthetics into a new constellation. Performance is seen as a transitional object in a

***Kontaktperson:** Irene Lehmann, Studium der Theaterwissenschaft, Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft und Philosophie an der FU Berlin. Dissertation: „Auf der Suche nach einem neuen Musiktheater. Luigi Nonos politisch-ästhetische Experimente zwischen 1960 und 1975“ an der FU Berlin und der FAU Erlangen-Nürnberg, E-Mail: irene_lehmann@gmx.net

transitional space. From that perspective, the playful side of art, which appears through the grotesque as well as poetic aspects of Ligeti's and Kurtág's pieces and in its productions, is highlighted and explored in its critical potential. The author analyses how that critical potential was displayed in the transitional spaces of the Berlin main station and the Jewish Museum, challenging critically the certitudes of everyday life with artistic means.

Keywords: Theatre studies, performance, opera, materiality, T.W. Adorno, G. Ligeti, G. Kurtág, D.W. Winnicott, W. Benjamin

„Die Tänzerin Eduardowa, eine Liebhaberin der Musik, fährt überall so auch in der Elektrischen in Begleitung zweier Violinisten, die sie häufig spielen lässt. Denn es besteht kein Verbot, warum in der Elektrischen nicht gespielt werden dürfte, wenn das Spiel gut, den Mitfahrenden angenehm ist und nichts kostet, das heißt, wenn nachher nicht eingesammelt wird. Es ist allerdings am Anfang ein wenig überraschend, und ein Weilchen lang findet jeder, es sei unpassend. Aber bei voller Fahrt, starkem Luftzug und stiller Gasse klingt es hübsch.“ (Kurtág 1985, III.12)

Sowohl die Neuinszenierungen und Aufführungen von György Kurtágs *Kafka-Fragmenten* (2013 als Videoinstallation und Konzert im Jüdischen Museum Berlin) und György Ligetis *Aventures et Nouvelles Aventures* (2010 während des Festivals „Ankunft: Neue Musik“ im Hauptbahnhof Berlin) scheinen sich diese Szene aus Kafkas Tagebüchern zum Vorbild genommen zu haben, da sie wie die Tänzerin Eduardowa auch an alltäglichen Orten nicht auf Musik verzichten wollten.

Beide Kompositionen gehören zu einer ungewöhnlichen Gattung, derjenigen eines neuen oder experimentellen Musiktheaters, das zum Teil als *Composed Theatre* bezeichnet wird. Kennzeichnend für die Gattung ist, dass das Verhältnis ihrer Bestandteile, vor allem aber das von Theater und Musik neu verhandelt wird, und eine größere Eigenständigkeit in einem häufig polyphon gestalteten, dehierarchisierten Gefüge erhält. Eine weitere Möglichkeit ist die Durchwirkung von Theater und Musik, so dass die Theatralität der Musik und des Musizierens sichtbar wird, und theatrale Elemente zum Bestandteil einer Komposition werden. (Rebstock/Roesner 2012; Ferrari 2000; Kesting 1970) Dieser Prozess, den Adorno als „Verfransungsprozess“ der Künste oder Kunstgattungen beschrieb (AGS 10.1, S. 433), verändert sowohl die Notationen, in denen Bildhaftigkeit, Gestik und Notenschrift in ein neues Verhältnis treten, wie auch die Aufführungen, die zum privilegierten Ort werden, an denen alle Bestandteile des „Werks“ in Erscheinung und in Relation zueinander treten. Dabei ergibt sich auch eine Nähe zu bestimmten Arbeiten der Performance-Kunst, die sich in den 1950er und 1960er Jahren ebenfalls aus mehreren Künsten neu konstituierte, und diese in

neue Verhältnisse treten ließ.¹ Methoden zur Untersuchung der Aufführungen des neuen Musiktheaters sind bislang noch wenig ausgebildet, gerade aber unter dem Gesichtspunkt einer materialistischen Ästhetik, wie sie Walter Benjamin und Theodor W. Adorno entwickelt haben, können Ansätze für diese Phänomene gefunden werden, auch, um die bisherige Aufführungstheorie zu erweitern.² Die Aufführung trat vor allem aus der Perspektive der Performance Studies in den Blick, diese konzentriert sich jedoch weitgehend auf kulturelle und soziale Aspekte und vernachlässigt die ästhetischen als eigenständige Ebene der Untersuchung.³ Damit geschieht erneut eine Unterordnung, ähnlich derjenigen, die Ruth Sonderegger am hermeneutischen Zugriff kritisiert, sobald dieser Ästhetik der philosophischen Erkenntnis unterordnet (Sonderegger 2000, S. 13). Gerade angesichts des zunehmenden Legitimationsdrucks der Kunst, die inzwischen häufig durch Re-Politisierung ihre Zweckhaftigkeit unter Beweis zu stellen versucht, möchte ich in dieser Studie den Aspekt des Spiels als ästhetische Schicht der Aufführungen in den Blick nehmen, und damit verwoben untersuchen, wie sich die ästhetische Autonomie der Aufführungen trotz ihrer Flüchtigkeit und ihrer Konkretisierung in öffentlichen Transiträumen beschreiben lässt.⁴ Um diese Verknüpfung theoretisch zu fassen, werde ich mich zum einen auf D.W. Winnicotts Konzept der *transitional phenomena* beziehen, die sowohl materielle Gegenstände wie auch darauf bezogene Handlungen (bekannt sind die „squiggle drawings“ – „Kritzelnbilder“) und Räume umfassen. Dieses Konzept lässt sich überdies mit Jacques Rancières Aufführungsbegriff erweitern, der die Aufführung nicht als Ergebnis der Beziehung von Akteuren und Zuschauern auffasst, sondern als „Dritte Sache“, als Objekt dieser Beziehung (Rancière 2009).

Ein wichtiger Ausgangspunkt der Performancetheorie ist die spezifische Räumlichkeit und Zeitlichkeit der Aufführung, ihre Flüchtigkeit und Konkretisierung an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit. Von diesen konkreten Bestimmtheiten lässt sich die Aufführung nicht als Artefakt ablösen, sie besteht

1 Vgl. zur Übersicht Goldberg 2011.

2 Mit der musikalischen Aufführung setzt Adorno sich in einem fragmenthaft gebliebenen Entwurf auseinander (Adorno 2005). In Benjamins Texten ist besonders die Fokussierung von Zeitlichkeit und Veränderlichkeit, die einen kritischen Werkbegriff konstituieren, auf den im Folgenden noch eingegangen wird. Besonders nachvollziehbar in Benjamin 1972a.

3 Entwickelt vor allem von Schechner 1988, Fischer-Lichte 2004; zur Kritik siehe auch Schneider 2011, S. 94–97.

4 Das Spiel wird ausgehend von Johan Huizinga und Roger Caillois meist aus kulturwissenschaftlicher oder anthropologischer Perspektive untersucht (Ebeling 2014). Adorno benennt es dagegen als eine der kulturellen Schichten, aus denen sich Kunst als autonome herausgebildet habe: „Das erinnert ans Ingrediens von Spiel, ohne das Kunst so wenig gedacht werden kann wie Theorie.“ (Adorno 1970, S. 64).

vielmehr im Medium der Erinnerung an eine subjektiv geprägte Wahrnehmung weiter. Die Auseinandersetzung mit dieser Besonderheit schärft die Sinne für die Prozessualität von ästhetischer Erfahrung und Verstehen. Darüber hinaus aber ergibt sich eine Verknüpfung zu Benjamins und Adornos Dynamisierung des Werkbegriffs, die die historische Veränderlichkeit und immer erneut statthabende Aktualisierung auch von scheinbar statischen Artefakten wie Texten und Partituren in ihren Werkbegriff integrierten. Während Benjamin dies im Verhältnis von literarischen Texten und ihren Übersetzungen reflektiert, in denen sich jeweils die „Art des Meinens“ verändere (Benjamin 1972a, S. 14), konzipiert Adorno das Kunstwerk als Kraftfeld, als Schauplatz von Antagonismen, die auf die gesellschaftlichen Veränderungen reagierten. „Was irgend am Artefakt die Einheit seines Sinnes heißen mag, ist nicht statisch, sondern prozessual, Austrag der Antagonismen, die ein jegliches Werk notwendig in sich hat. Analyse reicht darum erst dann ans Kunstwerk heran, wenn sie die Beziehung seiner Momente aufeinander prozessual begreift“ (Adorno 1970, S. 262). Beide positionieren sich somit gegen eine statische Werkkonzeption, die auf klassizistische Ewigkeit spekuliert. Insofern ließen sich womöglich sowohl die Konzepte der Werk- als auch der Ereignisästhetik erweitern, wenn sie nicht in die Dichotomie von Flüchtigkeit und Ewigkeit zerrissen wären.

Szene am Bahnhof

„Die Zuschauer erstarren, wenn der Zug vorbeifährt.“
(Kurtág 1985, I.10).

Kennzeichnend für das neue Musiktheater war besonders im deutschen Kontext die schwierige räumliche Situation, da es weder in Konzert- noch in Opernhäusern einen Ort oder ein Publikum fand. Dieses wandte sich entweder der traditionellen Oper oder der instrumentalen neuen Musik zu. Bei Komponisten, die wie Luigi Nono ihr Musiktheater in der Öffnung zu politischen Manifestationen und sozialen Realitäten hin verstanden, lag der Gedanke, urbane Räume oder Fabriken aufzusuchen, nahe (Lehmann 2015). In der Performance-Kunstszene der USA wurden in den 1960er Jahren als zusätzliche Aufführungsräume kleine Kunstgalerien entdeckt, die anders als Theater und Museum keinen abstrakten Raum als *black* oder *white cube* konstituieren. Die spezifischen historischen Kontexte, die zu neuen Aufführungsräumen führten, sind inzwischen weitgehend als spektakuläre Räume (Debord 1996) in den Kunstbetrieb integriert worden. Die Aufführungen der *Kafka-Fragmente* und *Aventures*-Kompositionen nehmen dennoch Rekurs auf dieses Prinzip, so dass sich die Frage stellt, welche Bedeutung sich

unter heutigen Bedingungen daraus entfalten kann. 1959 entstand als einer der ersten *event scores* der Fluxus-Bewegung⁵ die *Timetable Music* von George Brecht; von vier Spielern auf einem Bahnhof aufzuführen. In einer möglichen Reminiszenz findet seit 2009 das Festival *Ankunft: Neue Musik* am Berliner Hauptbahnhof statt, eine der mittleren Plattformen wird dann zum Aufführungsort. Die räumliche Aufteilung macht es dem Publikum möglich, von allen Seiten, von mehreren Galerien und Treppen sowie von der Zwischenebene selbst das Geschehen zu verfolgen. Bei der Aufführung der *Nouvelles Aventures* wurden Galerien und Rolltreppen ebenfalls zu Spielflächen. Eine scheinbare Durchmischung mit den Anwesenden (Reisende und erwartungsvolle Zuschauerinnen) entstand dadurch, dass die drei Aufführenden als Reisende gekleidet sind. Doch ihre Kostüme waren von der prosaischen Alltagskleidung heutiger Reisender weit entfernt, mit ihren ausladenden Hüten und auffallenden Kleidern schienen die Figuren aus Ligetis Stück auf einer phantastischen Reise zu sein – vielleicht in Ligetis Phantasieland Kylwiria – jedenfalls neuen Abenteuern entgegen. Auf diese Weise realisierten sich auch am Hauptbahnhof die Charakteristika, die Ligeti anlässlich der Uraufführung umriss: „Abenteuer der Form und des Ausdrucks, imaginärer Handlungen, labyrinthische Verquickung von verfremdeten Gefühlen und Trieben, von Spott, Verhöhnung, Idyll, Nostalgie, Trauer, Angst, Liebe, Humor, Exaltation, Leidenschaft, von Traum und Wachsein, Logik und Absurdität.“ (Ligeti 1963, S. 196)

Was immer die Figuren der Reisenden mit der Realität des Berliner Hauptbahnhofs in Berührung gebracht haben mag, ihr Auftreten könnte zu dieser nicht in größerem Kontrast stehen. Seine Architektur befördert die Möglichkeiten einer kontrastiven, konfrontierenden Begegnung zwischen dem neuen Musiktheater und den Durchreisenden. Die äußerst komplizierten und umständlichen Laufwege, die die Architektur den Reisenden auferlegt, werden zum interaktiven Bestandteil der Aufführung. Während Reisende mit dem 24-köpfigen „Splitter Orchester“, das ebenfalls 2010 im Hauptbahnhof auftrat, aneinandergerieten, trug womöglich die räumliche Beweglichkeit der Aufführenden der *Nouvelles Aventures* zu einer Verzauberung der Reisenden, zur unwillkürlichen Abänderung von Bewegungen, dem kurzen Verharren, Zögern, einem neugierigen Sich-Nähern, das das sonstige hektische Hasten oder rastlose Warten kurz unterbrechen konnte. Die klanglichen Experimente des Splitter Orchesters, das sich aus Composer-Performern der Berliner Echtzeitszene zusammensetzt, die experimentell, mit

⁵ *Event Scores* sind sehr kurze Anweisungen, die ein Stück konstituieren. In der Performance-Kunst wird für solche notierte Anweisungen häufig der Begriff *score* verwendet, der auch die musikalische Partitur bezeichnet.

field recordings und (elektro)akustischen Mitteln alle Schattierungen von Klang und Geräuschen jenseits der Genre Grenzen erforscht, hatten den Hauptbahnhof auf eigene Weise zum künstlerischen Material transformiert. Dies gelang den extrovertiert gekleideten Sängerinnen und Instrumentalisten der zeitgenössischen Oper Berlin ebenfalls: Ligetis Stück bietet mit den plötzlich wechselnden Ausdruckscharakteren, mit denen verhalten oder übersteigert einzelne Laute gesungen, gemurmelt oder geseufzt werden, die Möglichkeit, die Geräusche und Durchsagen des Bahnhofs ebenfalls zum Teil des Stücks werden zu lassen, dessen ästhetische Realität aber auch dagegen durchzusetzen. So wurde die Aufmerksamkeit von der klanglich-theatralen Produktion von Geräuschen gefesselt, wie dem Zerreißen von Papier, dem Zerschlagen von Geschirr (Ligeti 1964, II.42) oder dem einmütigen Streichen der Flügelseiten mit großen Kleiderbürsten (Ligeti 1964, II.45) durch das Ensemble.

Deutlich wird, dass sich Ligetis Musiktheater durch seinen ungewöhnlichen Umgang mit Sprache konstituiert, durch das Spiel mit dem Grotesken des Ausdrucks. Dabei ist es nicht nur das Arbeiten mit Phonemen, das im Kreis der Komponisten der Darmstädter Ferienkurse verbreitet war, und das sowohl Momente von Sprachzerstörung inne hatte, wie auch die Suche nach der Restitution von Kommunikationsmöglichkeiten. Werner Klüppelholz setzt dies in Bezug zur Sprach- und Ausdruckskrise nach 1945 (Klüppelholz 1995, S. 137–141). In dieser überlagert sich die Sprachskepsis der Avantgarde der 1920er Jahre mit der Reaktion auf den historischen Bruch, den die Unbeschreibbarkeit der Verbrechen des Nationalsozialismus ausgelöst hat.⁶ Diese Krise, die das Repräsentationsprinzip insgesamt betraf, erschütterte jedoch nicht nur die Künste in ihrem Innersten, sondern löste auch das Entstehen neuer Formen aus. Ligeti demonitierte in der Phase der *Aventures* nicht nur die Ausdrucksklischees der konventionellen Konversation, sondern erfand zugleich eine neue Sprache. In *Artikulation* (1958) ließ er elektronisch generierte Klänge sich gleichsam als Sprache „verkleiden“. Dies führte er mit den *Aventures*-Kompositionen fort, für die er Instrumentalklänge, Geräusche und Stimmen zu einer eigenen Sprache aus Musik, Lauten und Gesten verschmolz (Ligeti 1968, S. 83).

Während die Hörgewohnheiten des Konzertsals eher auf die Ausblendung von „Nebengeräuschen“ gerichtet sind (Brüstle 2013), integriert Ligeti diese in das musikalische Gefüge, indem er sowohl mit den geräuschhaften Anteilen von Stimmen wie Instrumenten arbeitet. Dies erlaubt auch die Wahrnehmung der sonst ausgeblendeten akustischen Umgebung des Bahnhofs und die Konzentration auf seine ungewöhnlichen Klangqualitäten. Wie sich also die funktionale und

6 Verschiedene Ebenen der Unbeschreibbarkeit beleuchtet Ebbrecht 2011.

ästhetische Wahrnehmung gegeneinander verschieben, liegt nicht alleine bei den Aufführenden. Wird die Funktionalität des Alltags aufgebrochen und die antrainierte Anästhesie kurzzeitig außer Kraft gesetzt, so kann sich die Aufmerksamkeit verschieben und einen Bahnhofraum wahrnehmbar machen, der in seiner Nüchternheit, Disproportioniertheit, Dysfunktionalität und seinem Bruitismus schwer zu übertreffen ist.⁷ Paradoxerweise ist es gerade die ausgestellte Konstruiertheit der Architektur, die nicht wie im russischen Konstruktivismus auf Veränderbarkeit der gesellschaftlichen Ordnung hinweist, sondern auf das jähe Gegenteil, denn jede der ausgestellten anthrazitgrauen Schrauben verkündet die Unabänderlichkeit des Bestehenden.

Der Transzendenzlosigkeit des Raums begegnen die Experimente des Festivals mit einer poetischen und ästhetischen Wiederaneignung. Die Demokratiekonzepte, die sich auf unterschiedliche Weise in den Formen von Neuer Musik und neuem Musiktheater niedergeschlagen haben, wie etwa in der Dehierarchisierung der Künste, haben auch in der „postpolitischen“ Gegenwart (Rancière 2002) und auch mit der Repolitisierung der Kunst ihre Gültigkeit. Der mehr und mehr privatisierte öffentliche Raum wird durch solche Aufführungen mit den schwachen Waffen der Kunst zurückgefordert. Eine ähnliche Wirkung entfalteten die *Radioballete* der Gruppe LIGNA, die diese 2002 gerichtlich gegen die Deutsche Bahn als Form der Zerstreung (im Gegensatz zur unerlaubten Versammlung) durchsetzen konnte, und so die Privatisierung des öffentlichen Raumes in und um den Hamburger Hauptbahnhof unterliefen (LIGNA 2002). Im Unterschied zu solchen politischen Performances im öffentlichen Raum etablieren die Musiktheateraufführungen einen poetischen Raum, in dem sich auf anderer Ebene ein kritisches Potential entfaltet. Ein weiteres Beispiel hierfür wären die Aufführungen der Kiezoper, die die U-Bahn oder die Hangouts der Clubszene zu Orten machen, an denen etwa Henry Purcells Opern auf eine Art und Weise Gültigkeit und Aktualität verliehen wird, die den institutionalisierten Opernhäusern verwehrt ist (Purcell/Kiezoper 2012).

Spiel und Erfahrung

Die Entwicklung von erfundenen Sprachen, die die Gestalt der *Aventures et Nouvelles Aventures* prägen, trägt bei Ligeti biographische Züge. Nicht nur wuchs er wie Kurtág in einer heterogenen Sprachumgebung auf, er entwickelte als Kind zudem das Phantasieland Kylwiria mit ausufernden Stadtplänen und einer eige-

⁷ Siehe auch Richter 2011. Zu ästhetischer und funktionaler Wahrnehmung vgl. Welsch 1990.

nen Sprache (Burde 1993, S. 22; Kurtág/Varga 2009, S. 164). Den Namen sollte ursprünglich sein zweites Musiktheaterstück tragen (*Le Grand Macabre* 1977), das ebenfalls „mit einem rein phonetischen, nicht-semantischen Text und einem vieldeutig verschränkten Geschehen“ versehen werden sollte (Dibelius 1994, S. 170).

Die spielerische Seite, und mehr noch der Rückbezug auf die Kindheit sind Aspekte, die zur ernsten, technikorientierten Avantgarde der Nachkriegszeit und überhaupt zum Begriff der Avantgarde, der mehr mit männlicher Jugendlichkeit assoziiert ist, im Widerspruch zu stehen scheinen.⁸ Tatsächlich gehört die Beschäftigung mit Spiel und Kindheit zur Entwicklung der Neuen Musik, wie Béla Bartóks *Mikrokosmos* (1926–37), Helmut Lachenmanns *Ein Kinderspiel* (1980), Sofia Gubaidulinas *Musical Toys* (1969) und Kurtágs *Játékok* (1973–2010) zeigen.⁹ Der Purismus der Darmstädter Schule stand diesen Momenten entgegen, hielt an einer säuberlichen Trennung der Künste fest, favorisierte mit der Idee der *musique pure* die Instrumentalmusik gegenüber der menschlichen Stimme und dem szenischen Aspekt. Wie Heinz-Klaus Metzger oder Dieter Schnebel berichten, wurde dies vor allem durch das Auftreten von John Cage durchbrochen, der mit Formen des Spiels die Konventionen des Musikbegriffs und das Ritual des bürgerlichen Konzerts herausforderte (Metzger 2012, Schnebel 1985). Ob seine Kompositionen noch als Musik aufzufassen seien, war ebenso umstritten, wie Kompositionen, die elektronische oder elektroakustische Klänge verwendeten. Nur, wie Adorno bemerkt, lässt sich Kunst nicht vom Begriff aus bestimmen, sondern bestimmt sich von den Kunstwerken her, deren materiale Spezifität eine „qualitative Vielfalt“ im Begriff der Kunst hervorbringt (Adorno 1974, S. 442–449).

Auf methodischer Ebene ist zu bemerken, dass das Ideal einer reinen Werkästhetik aus guten Gründen vorsah, sich um die individuelle Bedingtheit der Kunstwerke nicht zu kümmern. Die Kunst nach 1945 steht jedoch unter dem Eindruck individueller und gesellschaftlicher Erfahrungen, die das System der Kunst im Innersten erschüttert und in Frage gestellt haben. Insofern erfolgt der Bezug auf biographische Momente nicht aus dem Bedürfnis nach Psychologisierung, nach Genieästhetik und Nationalliteratur, die nicht selten in eins fallen, sondern aus Überlegungen, wie nicht nur die Verbote, sondern auch die neuen Formen in der Kunst vieler Komponistinnen und Komponisten der Avantgarde der 1950er und 1960er Jahre diese Erfahrungen reflektieren. Dabei ist einerseits in Betracht zu ziehen, dass das individuelle Erleben in der Kunst zu einem gesellschaftlich Vermittelten transformiert wird – andererseits geschah dies in Reflexi-

⁸ Zu Avantgarde-Theorien siehe Poggioli 1968, Bürger 1974.

⁹ Siehe auch Schuler 2011.

on einer Situation, die darauf zielte, das Individuelle auszulöschen, wodurch dieses eine neue Bedeutung erhält. Die historische Konstellation hat auch deshalb dafür gesorgt, dass die Neue Musik in Nachkriegsdeutschland in besonderen Widerspruch zur „Gesellschaft“ treten konnte; eine Opposition, die in anderen Ländern bei weitem nicht in derselben Schärfe auftrat und auftritt.

An Ligetis und auch Kurtágs biographischen Erfahrungen lässt sich erfassen, dass Spiel und Grotteskes durchaus Mittel waren, die Schrecken zu bannen und ihnen Ausdruck zu verleihen. Denn das Spielerische, das Phantastische, das Absurde und Grotteske sind ästhetische Gestalten, die spezifische historische Erfahrungen zum Ausdruck bringen. Ligeti, der einen Teil seiner Familie in den Vernichtungslagern des Nationalsozialismus verlor und nach der Niederschlagung des Aufstands von 1956 Ungarn verließ, formuliert diesen Zusammenhang anhand der *Aventures*-Kompositionen sehr deutlich:

„Hört man diese Stücke zum ersten Mal, dann nimmt man ganz unmittelbar den ironisch-humoristischen Ton wahr. Aber ich glaube, das ist nur die Oberfläche. Wenn man die Stücke besser kennt, dann offenbart sich mehr und mehr das Gespenstische, das Enge, Beängstigende, Fürchterliche. Am Ende des zweiten Stückes, *Nouvelles Aventures*, scheint die Musik zu ersticken, sie hat kaum noch Kraft zu sprechen. Das Unvermögen, sich weiter auszudrücken, das totale Ersticken wird in der Musik und durch die Musik mitgeteilt. Und das bedeutet, dass diese Musik die menschliche Isolation verdeutlicht. Die hier agierenden Charaktere [...] können sich kaum verständigen, und diese Isolierung, diese Nichtkommunikation wird durch die Musik wiederum mitgeteilt.“ (Ligeti 1968, S. 81)

Eine verwandte Szene zeigt sich im Fragment *Nichts Dergleichen* (Kurtág 1985, I.19) aus Kurtágs Kafka-Zyklus, in dem eine sich heiser singende Sopranistin die „große hysterische Szene des Soprans“ (Ligeti 1966, I.8) der *Nouvelles Aventures* weiterzuführen scheint. Das Fragment besteht aus einer hektischen Wiederholung der Worte „Nichts Dergleichen, Nichts Dergleichen“ und „Nein, Nein, Nein!“, die folgendermaßen gesungen werden sollen: „immer heiserer werden – in verrückter Erregung – bis die Stimme völlig versagt.“ Sodann „bewegen sich immer schneller die Lippen, jedoch ohne Tonerzeugung“, bevor die Sängerin „wieder schrill“ eine neue Kaskade von „Neins“ ausruft und mit einem schweren, absinkenden letzten „Nichtsdergleichen“ endet. Für die Sängerin bedeutet dies eine nicht zu unterschätzende Herausforderung, die sich sowohl aus dem Widerstand des Materials als auch mit der Aufführungssituation herstellt. Sie unterläuft damit die Erwartung der Zuhörer, die stark von der Vorstellung von Virtuosität und Perfektion geprägt ist: die Heiserkeit einer Sängerin, das Versagen der Stimme, die in diesem Fragment in Szene gesetzt werden, gleichen dem Stolpern und Abstürzen des Seilkünstlers – der versuchte, den „wahren Weg“ zu gehen. Damit begeben Kurtág und die jeweilige Interpretin sich in eines der Paradoxe des

Zuschauens: Obwohl dieses immer von der schadenfrohen Erwartung des Scheiterns begleitet wird, soll keinesfalls die Illusion der Ganzheit der Aufführung in Gefahr gebracht werden.¹⁰ Um die performative Schicht des Singens im Sinne seiner Produktion sichtbar zu machen und ungewollte Geräusche und die Anstrengung nicht zugunsten einer perfekten Oberfläche zu unterdrücken, errichtet Kurtág in der Musik Widerstände für die Interpreten, die er idealerweise individuell anpasst (Kurtág/Varga 2009, S. 43f.).¹¹ Hierzu trage auch die Form des Fragments bei: „Wiederum das Gegenteil zum ‚Polierten‘, dass ich sehr genau weiß, wovon die Rede ist oder eben umgekehrt, dass es noch nicht einmal Worte dafür gibt. Dann habe ich freies Feld für die Vertonung, kann nach etwas suchen oder hinzufügen.“ (Kurtág/Varga 2009, S. 80)

Bemerkenswert ist, wie nahe die Textfragmente an der körperlichen Bedeutung sind, die die Musik aufnimmt und in Bewegung entlässt, wie sich auch graphisch im Notentext zeigt. Während die Violinstimme dem über den Boden verlaufenden Seil gleicht, gerät die Gesangsstimme ins Stolpern und Tänzeln. Text und Musik folgen einander, umschlingen sich wie das Schlangenpaar des letzten Fragments (Kurtág 1985, IV.8). Benjamin macht auf szenische und gestische Qualitäten von Kafkas Texten aufmerksam (Benjamin 1972b, S. 418–420). Die Implementierung solcher Qualitäten in die kompositorische Textur zeigt sich deutlich am Fragment „Nichts Dergleichen“ (Kurtág 1985, I.19), aber auch in den Fragmenten, die inhaltlich, in der literarischen und musikalischen Gestaltung zum Ausdruck bringen, dass die klassische Idee des Guten und Schönen oder des reinen Gesangs nicht erreichbar ist. Die Unerreichbarkeit einer selbstverständlichen, in sich geschlossenen Form deutet sich in den Sätzen Kafkas an, die nicht selten in der Figur des Paradoxons auftreten, auf halbem Wege zu schwanken und zu zögern scheinen und dann unvermittelt eine andere Richtung einschlagen. Unerreichbar ist der „geschlossene Kreis“, der „wahre Weg“. Dieser „geht über ein Seil, das nicht in der Höhe gespannt ist, sondern knapp über dem Boden. Es scheint mehr bestimmt, stolpern zu machen, als begangen zu werden.“ (Kurtág 1985, II.) Andererseits mögen zwar die „Guten im gleichen Schritt [gehen]“ (Kurtág 1985, I.1), die anderen, die um sie heruntänzeln, nehmen sie so wenig wahr, wie die „Rettungen“ und „Verstecke“, von denen es „unzählige“ oder nur eine gibt (Kurtág 1985, I.3, II.9). In einem anderen Fragment heißt es: „Von einem gewissen Punkt an gibt es keine Rückkehr mehr. Dieser Punkt ist zu erreichen.“

¹⁰ Die rhetorische Figur bezieht sich hier auf Diderots Text „Das Paradox des Schauspielers“. Von Jacques Rancière wurde das Paradox des Zuschauers als eines der Trennung und ihrer Aufhebung von Zuschauenden und Akteuren aufgefasst (Rancière 2009).

¹¹ Vgl. zu dieser ästhetischen Strategie, die in der Neuen Musik auch auf der Ebene des instrumentalen Spiels Verwendung findet Zenck 2006.

(Kurtág 1985, I.16) In diesen Fragmenten kommt zur Reflexion, dass die Form des Fragments selbst in Zusammenhang mit der Krise des Werksbegriffs und der Entstehung neuer Formen steht. Im konkreten Fall ist es das Ersticken, das Verstummen der Sprache, die Ligeti und Kurtág auf unterschiedliche Weise in ihrer Kunst artikulieren. Beide nutzen hierfür das Fragmentarische, und es zeigt sich, dass aus dem Abbrechen-Müssen, der Heiserkeit und dem Verstummen, den metaphorischen verstellten Wegen mit dem Spiel neue Ausdrucksmöglichkeiten entstehen. Eine dieser Möglichkeiten liegt etwa im Grotesken, das dem klassischen Ideal mit den geraden Wegen, dem geschlossenen Kreis und ähnlichen scheinbar perfekten und harmonischen Formen entgegengesetzt wird. Auch aus den Momenten heiteren Spiels, die Kurtág immer wieder in Verzweigung umschlagen lässt, erscheint das klassische Ideal kaum mehr erstrebenswert, seine Bilder werden hingegen ihrer Idolatrie überführt, wie etwa in folgendem Fragment: „Niemand singt so rein als die, welche in der tiefsten Hölle sind; was wir für den Gesang der Engel halten, ist ihr Gesang.“ (Kurtág 1985, III.4).

Die Komposition der *Kafka-Fragmente* rückt das Verhältnis von Text und Musik ins Zentrum und entwickelt eine „latente“ Theatralität (Katschthaler 2012), ist jedoch nicht als dramatischer Text mit handelnden Personen aufzufassen. In den musikalisch-sprachlichen Text ist, wie beschrieben, eine szenische, gestische, performative Schicht eingefügt, die einer ausschließlich konzertanten Aufführung widerspricht. Dies konstituiert die Theatralität in Kurtágs Komposition. Anders als Ligeti nimmt Kurtág sich nicht Bestandteile des Theaters zum Material, sondern entwickelt eher eine implizite Theatralität, die besonders im Kompositionsjahr der *Kafka-Fragmente* in den Fokus der Aufmerksamkeit trat. Die Sängerin Adrienne Czengery prägte in einem Interview mit dem Musikwissenschaftler István Balász die Formulierung der „camouflaged operas“ für Kurtágs Kompositionen. Beide bemerkten eine unterdrückte Theatralität, die auf einer Bühne zur Entladung kommen müsse (zit. n. Williams 2002, S. 359f.). Die kurz darauf begonnen *Kafka-Fragmente* werden hinsichtlich dieser Frage als Wendepunkt in Kurtágs Œuvre wahrgenommen, da sich ein explizites szenisches Moment schon auf der Ebene der Partitur entfaltet. Kurtág hatte anders als Ligeti nicht den Weg in den Westen eingeschlagen, und somit die repressive Kunstpolitik des Sozialistischen Realismus zu ertragen. Die versteckten Gesten und die latente Theatralität seiner Kompositionen, die ihm erst durch die Wahrnehmung von außen bewusst wurden, sprechen von einer gesellschaftlichen Situation, in der die Musik John Cages genauso wie diejenige Schönbergs perhorresziert wurde.

Für seine Komposition, die aus 40 Fragmenten unterschiedlichster Länge besteht, wählte Kurtág Zeilen aus Tagebüchern und Briefen Kafkas. Diese Fragmente formen einen Gesamtzusammenhang, ein Netz von Verweisen, das zwar nicht logisch geknüpft oder an Notwendigkeit orientiert wäre, aber auch nicht

gelöst und in andere Reihenfolge gebracht werden kann. Wilhelm argumentiert, dass der Zyklus im Unterschied zu den „offenen Werken“ eine Art von Geschlossenheit ohne Zentrum bilde. Das Zurückweichen der geschlossenen Form gebe Interpretationen mehr Raum und beeinflusse auch das Verhältnis von Aufführungen und Werk:

„Nicht die Konzeption ist offen, sondern die Verwirklichung des Werks: jede einzelne Aufführung repräsentiert zwar eine geschlossene Ordnung, doch diese kann sich von Fall zu Fall ändern, ohne die früheren Realisierungen ungültig zu machen. Das Werk hat also kein einmaliges Gesicht, doch jedes einzelne Erklingen hält ihm einen neuen Spiegel entgegen, und aus diesen vielen Spiegelbildern entstehen für den kundigen Zuhörer letztendlich doch die charakteristischen, unverwechselbaren Züge des Opus.“ (Wilhelm 1997, S. 38)

Giovanni Morelli bezeichnet darum einige von Kurtágs Kompositionen als „polimorfe-ma-ricognoscibili“ [„polymorph-aber-wiedererkennbar“], ein Term, in dem auch das Maskieren der „camouflaged operas“, das Zeigen und Verbergen der „kompromittierenden“ theatralen Seite der Musik anklängt (Morelli 2003, S. 146–147).

Roundhouse Reverb

Eine ungewöhnliche Aktualisierung und Interpretation von Kurtágs *Kafka-Fragmenten* für Sopran und Violine (1985) unternahm das Projekt *Roundhouse Reverb*, das als Videoinstallation und Konzert im März und April 2013 im Jüdischen Museum Berlin zu sehen war.¹² Bei nachträglicher Betrachtung zeigen sich unerwartete Gemeinsamkeiten mit der Aufführung der *Nouvelles Aventures* im Hauptbahnhof. Die Videoinstallation verweist mit dem Titel *Roundhouse Reverb*, dem „Nachhall“ der heute weitestgehend verschwundenen Rundlokschuppen, auf das Motiv des Reisens. Dementsprechend steht auch hier die Bewegung durch transitorische Räume im Fokus, hinzu tritt mit der filmischen Installation eine komplexe Zeitlichkeit, auf die im Folgenden einzugehen sein wird. Situier war die Installation in einem architektonischen Zwischenraum des Jüdischen Museums. Dieser befindet sich auf einer Zwischenebene des Gebäudes von Daniel Libeskind, die verschiedene Teile der Ausstellung miteinander verbindet. Charakteristikum der Architektur ist es, keine Abfolge der Besichtigung festzulegen, und

¹² Erste Diskussionen und Gedanken zu den *Kafka-Fragmenten* und *Roundhouse Reverb* entstanden gemeinsam mit Nikolaus Stenitzer. Für Informationen zur Produktion danke ich außerdem Nina Jozefowicz.

sich damit auch gegen die Installation einer linear erzählten Ausstellung zu sperren. Im Unterschied zu den umständlichen Wegen des Berliner Hauptbahnhofs liegt hier ein ästhetisches Programm zugrunde, das in Auseinandersetzung mit der jüdischen Geschichte Berlins entstand:

„Erinnerung ist eine Möglichkeit, Orientierung neu zu definieren. Indem man durch die verschiedenen Räume des Museums geht, kann man neue Möglichkeiten finden, sich zur jüdischen Geschichte Berlins und Deutschlands in eine Beziehung zu setzen. Diese Erinnerung ist dynamisch, denn sie verwandelt Gedanken aus der Vergangenheit in einen Kompass, der auf die Gegenwart und die Zukunft gerichtet ist.“ (Libeskind 2011, S. 21)

Auf der Hälfte der langen Treppe zum obersten Geschoss zweigt der erwähnte Zwischenbereich ab. In diesem kann auch in einen der „voids“ des Gebäudes geblickt werden, die Libeskind als in sich abgeschlossene Leeren projiziert hatte:

„Durchschnitten wird die Gestalt des Jüdischen Museums von einem Void, einer geraden Linie, deren Undurchdringlichkeit den zentralen Fokus bildet, um den herum die Ausstellungen organisiert werden. Um von dem einen Raum des Museums in den anderen zu gelangen, überqueren die Besucher sechzig Brücken, die sich zur Leere hin, zur Verkörperung der Abwesenheit, öffnen.“ (Libeskind 2011, S. 73)

Die Undurchdringlichkeit der Voids löste jedoch in der Berliner Politik soviel Unbehagen aus, dass Fenster hinzugefügt werden mussten. Unzugängliche Teile eines Gebäudes, das der Geschichte der Jüdinnen und Juden in Deutschland gewidmet ist, der irreversible Verlust von Millionen Menschen, waren nicht in der architektonischen Form einer stummen und blinden Leere erträglich (Kunstreich 1999).

Violinistin, Sängerin und die beiden Filmemacherinnen näherten sich während der Produktion von *Roundhouse Reverb* Kurtágs Komposition in Form einer Reise Richtung Osten, von Berlin zu verschiedenen Städten in Polen, und erforschten so die Räume des Reisens, die Wartesäle, Zugabteile und Rangierstationen der Eisenbahn. Das Motiv der Reise wird in der Installation um die für Kurtágs Stück charakteristische Form des unschließbaren Kreises ergänzt. Die Installation bestand aus zwei Kreisen, an der Außenseite des inneren befanden sich Sitzgelegenheiten, während drei große Projektionsschirme den äußeren Kreis bildeten. Auf diesen waren jeweils verschiedene Perspektiven derselben Szene zu sehen oder diese um andere Bilder der Szenerie erweitert.¹³ Die vierzig szenischen

13 Jeweils einzelne Perspektiven verschiedener Szenen/Fragmente sind zu finden in Melzer u. a. 2013. Dabei handelt es sich um folgende Fragmente: Szene in der Elektrischen; Stauend; Wiederum, Wiederum; Träumend hing die Blume; Einmal brach ich mir das Bein; Stolz; Wenn er mich immer frägt; Berceuse.

Fragmente erfuhren filmisch jeweils eine örtliche Realisierung, die mit dem Reisen und dem städtischen Raum verknüpft waren. Die szenische Darstellung variierte hingegen: zuweilen drückten Sängerin und Violinistin die erfassbare Gefühlsstimmung mimisch, durch ihre Körperhaltung und ihre Bewegungen aus, wie etwa im Fragment „Stolz“, zuweilen wurden durch Kostüme Figuren und Situationen geschaffen, die mit den Stimmungen von Musik und Text und ihren gestischen Bildern korrespondierten. Nicht selten entstanden dabei Situationen, die einen surrealen, absurden Aspekt annahmen, und so wiederum eine Verwandtschaft mit den *Nouvelles Aventures* aufweisen. Die filmischen Fragmente fokussieren damit aus einer weiteren Perspektive, wie ungewöhnlich das Aufführen von Neuer Musik in einem alltäglichen Raum ist. Auf den Gesichtern der Berliner und polnischen Passantinnen spiegelt sich das Erstaunen des Unerwarteten. Das Erklingen der Musik in Wartesälen, in Cafés oder Einkaufszonen kann nicht anders als absurd, surreal oder grotesk anmuten. Das Erstaunen aber, das zum Teil der Videoinstallation, als Rezeption zum Teil der Erinnerung an die Aufführung wird, zeigt mehr als die unerwartete Begegnung mit Ligetis oder Kurtágs Stücken, es weist auf den Status von Kunst selbst hin. Die von Adorno beschriebene verlorene Selbstverständlichkeit (Adorno 1970, S. 9) erzeugt hier eine Verzauberung, die das Grau des Alltags nicht verleugnet, für einen Moment jedoch bannt. Diese Wirkung steht bei den beiden Aufführungen jedoch in deutlichem Zusammenhang damit, dass die Kunst ihre autonome Ausdrucksphäre im alltäglichen Raum behauptet und diese nicht in einer politischen Manifestation auflöst. Aus dieser Perspektive wird sichtbar, dass die *Radioballete* von LIGNA sich des grotesken Moments bedienen, um alltägliche Gesten wie etwa das „Hand aufhalten“ aus ihrem Zusammenhang zu lösen, der dann mit eben diesen ausgestellten Gesten wieder konfrontiert wird.

Roundhouse Reverb macht gleichzeitig die Dimension des Verlorenen, des Alten, des Verlassenen deutlich, und damit auch die unterschiedlichen Zeitschichten der aktuellen Aufführung eines dreißigjährigen Stückes, dessen Textfragmente vor hundert Jahren entstanden und sich mit der Erfahrung dieser Zeit angereichert haben. Die Art des Reisens, die Neuheit der Bewegung und der Blicke, die damit in Zusammenhang stehen, und die sich in Kafkas Texten niedergeschlagen haben, hat sich verändert, wie die Nachtzüge zwischen Berlin und den Städten Osteuropas nach und nach aus den Fahrplänen schwinden. *Roundhouse Reverb* zeigt, wie die zurückgebliebenen Räume und Wege des Reisens in einem Zwischenzustand verweilen. Sie fügen sich noch nicht wieder in eine ‚neue‘ Erzählung ein, sind noch nicht zu neuen Orten des Spektakels geworden wie die Industrieruinen im Ruhrgebiet oder das Gebäude des Tempelhofer Flughafens. In den weiter fortgeschrittenen Metropolen wie London und New York zeigt sich, wie dieser Prozess auf Künstler angewiesen ist, die den nicht mehr gebrauchten Orten

und Räumen wieder eine Verwendung zuweisen, um sodann in weitere Peripherien verdrängt zu werden (Buckley 2014; Garrett 2015). Die Allegorien der Moderne liegen mit Benjamins Worten „als erstarrte Urlandschaft dem Betrachter vor Augen.“ (Benjamin 1978, S. 145). In der Auseinandersetzung mit dem Allegoriebegriff, den Benjamin vom Barock auf die Moderne überträgt, und in der die Beziehung zu den Begriffen des Fragments und der Ruine deutlich werden, beschreibt er, wie sprachliche Bilder die durch ihren historischen Kontext entstandenen Bedeutungen verlieren, und andere zu einem späteren Zeitpunkt wieder aufnehmen können: „Was da in Trümmern abgeschlagen liegt, das hochbedeutende Fragment, das Bruchstück: es ist die edelste Materie der barocken Schöpfung.“ (Benjamin 1978, S. 156) Das Material der Bilder und Embleme ist selbst mehrdeutig, ambivalent, weshalb „[j]ede Person, jedwedes Ding, jedes Verhältnis ein beliebiges anderes bedeuten [kann].“ (Benjamin 1978, S. 152) Die Beschreibung der Allegorese, die Benjamin auch auf Baudelaires Dichtung und ihre Beziehung zum städtischen Raum von Paris bezieht (Benjamin 1974, S. 177–186), lässt sich unschwer mit *Roundhouse Reverb* und der Aufführung der *Nouvelles Aventures* am Hauptbahnhof verknüpfen.

Das Gewölbe, in dem einmal Züge rangiert wurden, wird im Film zum Aufführungsort, an den sich nicht einmal Zuschauerinnen verirren. Wohl aber die Kamera, die diesen Gegenort zum privatisierten urbanen Stadtraum in den Zwischenraum des Jüdischen Museums transportiert, damit er dort in der Kreisform des Rundlokschuppens wieder Gestalt annimmt. Vorüberziehende Museumsbesucher trugen zum Zeichen ihrer Abwehr die roten Kopfhörer ihrer Audioguides und irritierte Mienen zur Schau. Nicht einmal die Bilder der musizierenden Violinistin konnten sie zur Unterbrechung des geleiteten Hörens führen, das sie vor einem Gegenstand bewahrt, dem von keinem Erzähler ein versichernder narrativer Rahmen gegeben wurde. Der Gefahr einer neuen Erfahrung, die die seltsam schwankenden Textfragmente darstellen, die mit Musik und Verkörperung durch die Musikerinnen einen melancholischen Ausdruck annehmen, die manchmal die Verzweiflung kaum verbergen, jedoch deutlich der Behauptung eines glatten, linearen Lebens widersprechen, wurde sorgsam vermieden.

Der performative Raum als *transitional space*

Von der Aufführung dieser Stücke an Übergangsorten des urbanen Raums aus lässt sich der Blick noch einmal auf den Aufführungsbegriff richten. Hierfür möchte ich in die Diskussion ein bisher unbeachtetes Konzept einführen, das Konzept des „transitional“ oder „potential space“ (Übergangs-, Möglichkeitsraum), das der englische Psychoanalytiker D.W. Winnicott ausgehend von seiner

Theorie des Übergangsobjektes („transitional object“) entwickelt. Er bezeichnet diesen Raum auch als „intermediate zone“ und weist damit darauf hin, dass es sich um einen vermittelten Raum handelt (Winnicott 2002, S. 105), den er als dritten Bereich zwischen der Innen- und Außenwelt des Individuums situiert. Diesen Raum entwickelt er aus der Idee der „transitional phenomena“, die er im kindlichen Spielen entdeckt und als Objekte beschreibt, die zugleich „me-extensions“ und „not-me“ sind. Sie bilden einen Zwischenmoment zwischen der subjektiven und der objektiven, vom Subjekt getrennten Wahrnehmung von Objekten (Winnicott 2002, S. 100). Aus der Frage, wo das Spiel zu situieren sei, wenn es weder innen noch außen sei, entwickelt sich dann die Idee des dritten Raums, in dem auch die „kulturelle Erfahrung“ stattfindet. Dabei liegt der Akzent mehr auf einer Erfahrung, die über das einzelne Subjekt hinaus gehe, ohne dass der Begriff des Kulturellen konkret bestimmt wäre: „I am thinking of something that is in the common pool of humanity, into which individuals and groups of people may contribute, and from which we may all draw if we have somewhere to put what we find.“ (Winnicott 2002, S. 99) Weiter heißt es: „I am assuming that cultural experiences are in direct continuity with play, the play of those who have not yet heard of games.“ (Winnicott 2002, S. 100).

Von anderen psychoanalytischen Kulturkonzepten unterscheidet sich dasjenige Winnicotts insofern, als es mit dem Entwurf des Spiels und des Möglichkeitsraums als drittem Bereich die Grundlage schafft, der Autonomie der Kunstspäre einen Ort zu geben. Im Kontrast dazu ordnet etwa Freud in *Das Unbehagen in der Kultur* die Kunst einem Konzept von Sublimierung und Arbeit unter (Freud 1999, S. 437–439). Das fehlende Bewusstsein einer Trennung der künstlerischen Prozesse von den psychischen führte zu einer Reihe von reduktionistischen Interpretationen von Kunst, die sich für die Qualität des Ästhetischen weniger als für dargestellte und mit Autoren und Autorinnen identifizierte psychische Zustände oder Erkrankungen interessierten.¹⁴

Übereinstimmungen zwischen Winnicotts Ideen lassen sich hingegen mit Konzepten von Benjamin und Adorno zur Kunstrezeption herstellen, auf die damit wiederum ein neues Licht fällt. Zu benennen wäre Benjamins Konzept der Aura, das Adorno am Verhältnis von Subjekt und Objekt ausarbeitet, und mit seiner Überlegung zum Vorrang des Objekts verknüpft. Eine Umschreibung einer solchen Zwischensphäre lässt sich etwa in Adornos Formulierung erkennen: „Das

¹⁴ Reimut Reiche, der einen anderen Weg einschlägt, bezieht bezeichnenderweise seinen Kunstbegriff von Adorno (Reiche 2001). Siehe hier auch zur Kritik an psychoanalytischen Kunstkonzepten: Reiche 2001, S. 7–38. Roland Barthes geht in seiner Interpretation von Cy Twomblys Zeichnungen ebenfalls von Winnicotts Unterscheidung von freiem *play* und streng geregelter *game* aus. Vgl. Barthes 1976, S. 30.

Verhältnis zur Kunst war keines von Einverleibung, sondern umgekehrt verschwand der Betrachter in der Sache“ (Adorno 1970, S. 27). Winnicott stellt die Kunst in ihrer doppelten Qualität dar; einerseits verbunden mit Spiel und Kreativität, die er als wesentliche Weise beschreibt, mit der Welt in Beziehung zu treten, in sie involviert und engagiert zu sein; andererseits in der Autonomie der künstlerischen Tätigkeit, die Adorno aus soziologischer Sicht zwischen *fait social* und Autonomie aufspannt (Adorno 1970, S. 334). Während Adorno die gesellschaftliche Bedingtheit, Historizität und auch Prekarität der Kunstautonomie in den Blick nimmt, lässt sich aus Winnicotts Überlegungen die individuelle und gesellschaftliche Notwendigkeit von Kunst erkennen – jenseits aller politischen Legitimierung.

Der performative Aspekt der Aufführung steht ebenfalls in einiger Nähe zu Winnicotts Konzept des Übergangsraums, besonders die gemeinsamen Charakteristika der Relationalität und Flüchtigkeit lassen sich hier bezeichnen. Die Aufführung in Erika Fischer-Lichtes Sinn ist ähnlich dem Konzept des Übergangsraums strukturiert, in dem Akteurinnen und Zuschauer in Kontakt treten; obwohl sie die Vermitteltheit dieses Raums ausklammert (Fischer-Lichte 2004, S. 115f.). Mit Winnicotts Konzept kann jedoch auch die Aufführung in ihrem pragmatischen Sinn, als Aufführung eines *Werk, textes*, als *transitional object* in einem *transitional space* in Erscheinung treten. Dort verbinden sie sich mit den „notme“-Aspekten wie den erstaunten Reaktionen der Zuschauenden, aber auch der riskierten Heiserkeit der Sängerin, den Konkretheiten und Zufälligkeiten einer jeden Aufführung, die ihre historische und gesellschaftliche Bestimmtheit ausmachen. Rancière formulierte diesen Aspekt aus anderer Perspektive mit der Aufführung als „dritter Sache“, über die Zuschauerinnen und Akteure in Verhandlung treten (Rancière 2009, S. 25). Die Aufführungen der musiktheatralen Stücke werden so in ihrer doppelten Charakteristik erfassbar: als Resultat der momenthaften und flüchtigen Interaktion aller Beteiligten und als Aufführung einer Komposition, eines Textes, einer Handlungsanweisung. Die bisherige Forschung fokussierte zumeist jeweils einen der beiden Bereiche: entweder Formen, Motive und inhaltliche Elemente des *Werk, textes* oder die Interaktion aller an der Aufführung beteiligten Personen.¹⁵ Mit Winnicotts Ansatz lässt sich jedoch ein Modell von ineinander verschachtelten *transitional phenomena* entwerfen, die sich je nach Kunstgattung oder ihrer verschiedenen Mischungen spezifisch ausformen. Indem Winnicott die Abhängigkeit der Übergangsphänomene von den Beteiligten, ihre Relationalität unterstreicht, können diese auch in ihrer

¹⁵ Weitere Aspekte des Aufführungs- und Performance-Begriffs in der Musik untersucht Cook 2009.

Historizität wahrgenommen werden, die sich weder in einer reinen Prozessualität noch in einer Unveränderlichkeit erschöpft, und die Kunst in ihrer notierbaren wie performativen Dimension umfasst. Wie erwähnt ist Benjamins Auseinandersetzung mit literarischen Texten von der Erkenntnis ihrer sich verändernden historischen Gestalt geprägt. Mit seiner Konzeption des Zeitkerns, der Betrachter und Objekt in einem spezifischen historischen Augenblick umschließt (Benjamin 1982, S. 578), formuliert er ebenfalls einen transitorischen Möglichkeitsraum, einen Moment der Erkenntnis, der sich mit Erinnerung und Allegorie verknüpfen kann.

Wiederum

Im Kontrast dazu steht eine Inszenierung, die die *Aventures, Nouvelles Aventures* und Mauricio Kagels Stück *Sur Scène* (1962) zusammenfasste, und im November 2015 in der Werkstatt der Staatsoper Berlin zur Aufführung kam. Sie soll hier exemplarisch stehen für Beobachtungen, die ich an mehreren Neuinszenierungen des neuen Musiktheaters gemacht habe. Dabei ist die Vermutung entstanden, dass der Regiestil des Regietheaters, der sich im Musiktheater stark am Realismus orientiert, dem neuen Musiktheater zuwiderläuft.¹⁶

Die Inszenierung an der Staatsoper fügte die drei Stücke zu einem zusammen und legte ihnen ein Narrativ über die Abhängigkeit der Menschen von ihren Fetischen und Maschinen zugrunde, das sich zumindest aus Ligetis Stücken nicht motiviert. Ein nebenbei zu erwähnendes Ärgernis der Inszenierung war eine kritiklose Reproduktion des bestehenden Geschlechterverhältnisses, die ihren sonstigen kritischen Anspruch sabotierte. Der Blick soll hier jedoch auf die ästhetischen Mittel gerichtet werden. Prinzip der Darstellung war es gemäß dem Realistischen Musiktheater, das ausgehend von den Schauspieltheorien und Techniken Konstantin Stanislawskijs und des Actors' Studio darauf basiert, keine Geste und Aktion auf der Bühne zuzulassen, die nicht „motiviert“, Ausdruck eines inneren oder äußeren Vorgangs wäre. Bei den schnell wechselnden Gefühlsausdrücken der *Aventures*-Kompositionen lässt sich das kaum verwirklichen, da Ligeti überdies die Konventionalität, die Leere der Ausdrucksformeln zur Schau stellt. Die Konzentration auf die realistischen Details lässt zudem wenig Raum für das Groteske und Surrealistische, das die Aufführung der Zeitge-

¹⁶ Zur Diskussion von Oper und Regietheater siehe Weber 1994 und Mungen 2011. Zu Begründern des Realistischen Musiktheaters, Konstantin Stanislawskij und Walter Felsenstein, siehe Kristi 1954 und Hintze u. a. 2012.

nössischen Oper am Hauptbahnhof so meisterhaft in Szene setzte, sich in der Inszenierung von Michael Höppner dagegen nur in den Kostümen äußerte. Das Regietheater setzte sich in den 1970er Jahren besonders mit progressiven Aktualisierungen des klassischen Repertoires durch. Für das weitgehend unbekannte neue Musiktheater, das häufig eigene Theaterkonzepte entwickelt, wäre ein anderer Zugang zu suchen. Denn durch die Zugriffe des Realismus wird eines der größten Potentiale des Theaters verschenkt: die Menschen und die Realität anders darzustellen, als der transzendenzlose Asketismus es will, der die Welt auf ihr eigenes ‚realistisches‘ Abbild verpflichtet. Das Regietheater verliert auf diese Weise seine kritischen Möglichkeiten und verkehrt diese in ihr Gegenteil, wenn dem ästhetischen Nonsens wieder Sinn unterschoben wird. In den Entwürfen des neuen Musiktheaters besteht durch das Brechen von Darstellungskonventionen Möglichkeit zur Kritik nicht nur der ästhetischen, sondern auch der gesellschaftlichen Gewohnheiten.

Ausgangspunkte für die Neuinszenierungen des neuen Musiktheaters, die trotz seltener Aufführungen die Geschichte von Musik und Theater geprägt haben, könnte neben Benjamins Geschichtskonzeption Adornos Theorie vom Vorrang des Objekts sein, ergänzt und erweitert um Winnicotts Einsicht, das im Übergangsobjekt nicht nur ein bekanntes „me“ sondern auch ein unbekanntes „not-me“ enthalten ist. Den Aufführungen am Hauptbahnhof und im Jüdischen Museum gelang es, Motive und formale Aspekte der Kompositionen aufzunehmen und in Beziehung zu Räumen und Publika zu setzen, wodurch sich ein neuer transitorischer Raum der Phantasien und Abenteuer, der Glossolie und der Melancholie öffnete.

Literaturverzeichnis

I Quellen

- Kurtág, György (1985): *Kafka-Fragmente. Für Sopran und Violine. Op. 24.* Budapest.
- Kurtág, György/Varga, Bálint András (2009): *György Kurtág. Drei Gespräche mit Bálint András Varga und Ligeti-Hommagen.* Hofheim.
- Ligeti, György (1963): „Aventures“. In: Ligeti, György (2007): *Gesammelte Schriften.* Bd. 2. Monika Lichtenfeld (Hrsg.). Mainz u. a., S. 196.
- Ligeti, György (1964): *Aventures. Für drei Sänger und sieben Instrumentalisten.* Frankfurt a. M.
- Ligeti, György (1966): *Nouvelles Aventures. Für drei Sänger und sieben Instrumentalisten.* Frankfurt a. M. u. a.
- Ligeti, György (2007a): „Gedanken zum musikalischen Theater. Über Artikulation, Aventures und Nouvelles Aventures.“ *Gesammelte Schriften.* Monika Lichtenfeld (Hrsg.). Mainz u. a., Bd. 2, S. 78–85.

- Ligeti, György (2007b): „Libretto zu *Aventures* und *Nouvelles Aventures*.“ In: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. Monika Lichtenfeld. Mainz u. a., Bd. 2, S. 201–225.
- Ligeti, György/Zeitgenössische Oper Berlin (2010): *Nouvelles Aventures*. Hauptbahnhof Berlin. <https://www.youtube.com/watch?v=bigE1aEhdbQ>, besucht am 06.07.2016.
- Ligeti, György/Kagel, Mauricio/Höppner, Michael (2015): *Aventures. Sur Scène. Nouvelles Aventures*, Staatsoper im Schillertheater/Werkstatt, Berlin, 15.11.2015.
- LIGNA (2002): *Radioballett*. <http://ligna.blogspot.de/2009/12/radioballett.html>, besucht am 06.07.2016.
- Melzer, Caroline/Robson, Isabelle/Stark, Nurit/Vinzenz, Susanne (2013): *Roundhouse Reverb. Musikfilme zu den Kafka-Fragmenten op. 24 von György Kurtág*. <http://roundhouse-reverb.de>, besucht am 06.07.2016.

II Sekundärliteratur

- Adorno, Theodor W. (1970): *Ästhetische Theorie*. Rolf Tiedemann (Hrsg.). Frankfurt a. M.
- Adorno, Theodor W. (1974): „Die Kunst und die Künste.“ In: *Gesammelte Schriften*. Bd. 10.1. Rolf Tiedemann (Hrsg.). Frankfurt a. M., S. 432–453.
- Adorno, Theodor W. (2005): *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*. Henri Lonitz (Hrsg.). Frankfurt a. M.
- Barthes, Roland (1983): *Cy Twombly*. Berlin.
- Benjamin, Walter (1972a): „Die Aufgabe des Übersetzers.“ In: *Gesammelte Schriften*. Bd. 4.1. Rolf Tiedemann (Hrsg.). Frankfurt a. M., S. 9–21.
- Benjamin, Walter (1972b): „Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages.“ In: *Gesammelte Schriften*. Bd. 4.1. Rolf Tiedemann (Hrsg.). Frankfurt a. M., S. 409–438.
- Benjamin, Walter (1974): *Charles Baudelaire*. Frankfurt a. M.
- Benjamin, Walter (1978): *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt a. M.
- Benjamin, Walter (1982): *Das Passagenwerk*. 2 Bände. Rolf Tiedemann (Hrsg.). Frankfurt a. M.
- Brüstle, Christa (2013): *Konzert-Szenen. Bewegung, Performance, Medien. Musik zwischen performativer Expansion und medialer Integration 1950–2000*. Stuttgart.
- Buckley, Cara (2014): „Rising Rents Leave New York Artists out in the Cold“. *New York Times*, 7.3.2014.
- Bürger, Peter (1974): *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a. M.
- Burde, Wolfgang (1993): *György Ligeti. Eine Monographie*. Zürich.
- Cook, Nicholas (2013): *Beyond the Score. Music as Performance*. New York.
- Debord, Guy (1996): *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin.
- Dibelius, Ulrich (1994): *Ligeti. Eine Monographie in Essays*. Mainz.
- Ebbrecht, Tobias (2011): *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narrationen des Holocaust*. Bielefeld.
- Ebeling, Knut (Hg.) (2014): *Das Spielelement der Kultur. Spieltheorien nach Johan Huizinga*. Berlin.
- Esslin, Martin (1965): *Das Theater des Absurden*. Reinbek.
- Ferrari, Giordano (2000): *Les débuts du théâtre musical d'avant-garde en Italie. Berio, Evangelisti, Maderna*. Paris.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.

- Freud, Sigmund (1999): „Das Unbehagen in der Kultur.“ In: *Gesammelte Werke*. Bd. 14. Anna Freud (Hrsg.). Frankfurt a. M., S. 419–506.
- Garrett, Bradley L. (2015): „The privatisation of cities’ public spaces is escalating. It’s time to take a stand.“ *The Guardian*, 4.8.2015.
- Goldberg, RoseLee (2011): *Die Kunst der Performance. Vom Futurismus bis heute*. München.
- Hintze, Werner/Risi, Clemens/Sollich, Robert (Hrsg.) (2008): *Realistisches Musiktheater. Walter Felsenstein. Geschichte, Erben, Gegenpositionen*. Berlin.
- Katschthaler, Karl (2012): *Latente Theatralität und Offenheit. Zum Verhältnis von Text, Musik und Szene in Werken von Alban Berg, Franz Schubert und György Kurtág*. Frankfurt a. M.
- Kesting, Marianne (1970): „Musikalisierung des Theaters – Theatralisierung der Musik.“ In: Dies.: *Entdeckung und Destruktion. Zur Strukturumwandlung der Künste*. München, S. 277–302.
- Kunstreich, Tjark (1999): „Voided Void.“ In: *Jungle World* Nr. 10, 3.3.1999.
- Klüppelholz, Werner (1995): *Sprache als Musik. Studien zur Vokalkomposition bei Karl-Heinz Stockhausen, Hans G Helms, Mauricio Kagel, Dieter Schnebel und György Ligeti*. Saarbrücken.
- Kristi, Grigorii V. (1954): *Stanislawskis Weg zur Oper*. Berlin.
- Lazardzig, Jan/Tkaczyk, Viktoria/Warstat, Matthias (2010): *Theaterhistoriografie. Eine Einführung*. Tübingen.
- Lehmann, Irene (2015): „Die möglichen Unendlichkeiten des Unverständlichen und die Formen der Kritik. Luigi Nono und das engagierte Kunstwerk.“ In: Dumbadze, Devi/Hesse, Christoph: *Unreglementierte Erfahrung*. Freiburg, S. 175–222.
- Libeskind, Daniel (2011): *Jüdisches Museum Berlin*. Barcelona.
- Metzger, Heinz-Klaus (2012): „John Cage oder die freigelassene Musik“. In: Ders.: *Die freigelassene Musik. Schriften zu John Cage*. Hg. Rainer Riehn/Florian Neuner. Wien, S. 9–22.
- Morelli, Giovanni (2003), „Rituali di rituali. Le ‚vere vie’ dei Rückblicke in Kurtág.“ In: Ders.: *Scenari della lontananza. La musica del Novecento fuori di sé*. Venedig, S. 139–200.
- Mungen, Anno (Hg.) (2011): *Mitten im Leben. Musiktheater von der Oper zur Everyday Performance*. Würzburg.
- Poggioli, Renato (1968): *The Theory of the Avant-Garde*. Cambridge/London.
- Rancière, Jacques (2002): *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*. Frankfurt a. M.
- Rancière, Jacques (2009): „Der emanzipierte Zuschauer.“ In: Ders.: *Der emanzipierte Zuschauer*. Wien, S. 11–34.
- Rebstock, Matthias/Roesner, David (Hrsg.) (2012): *Composed theatre. Aesthetics, practices, processes*. Bristol/Chicago.
- Reiche, Reimut (2001): *Mutterseelenallein. Kunst, Form und Psychoanalyse*. Frankfurt a. M.
- Richter, Peter (2011): „Zum Geburtstag mal die Wahrheit. Fünf Jahre Berliner Hauptbahnhof.“ *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30.05.2011.
- Schechner, Richard (1988): *Performance Theory*. New York.
- Schnebel, Dieter (1985): „Die kochende Materie der Musik – John Cages experimentelle Formen.“ In: *Denkbare Musik. Schriften 1952–1972*. Hans Rudolf Zeller (Hrsg.). Köln, S. 139–150.
- Schneider, Rebecca (2011): *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. New York.
- Schönberg, Arnold (1976): *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*. Frankfurt a. M.
- Schuler, Franziska (2011): *Spiel als kompositorisches Prinzip in György Kurtágs ‚Játékok’ (Spiele)*. Kassel.

- Sonderegger, Ruth (2000): *Für eine Ästhetik des Spiels. Hermeneutik, Dekonstruktion und der Eigensinn der Kunst*. Frankfurt a. M.
- Weber, Horst (1994): „Vom ‚treulos treuesten Freund‘. Eine Einführung in das produktive Dilemma des Regietheaters.“ In: Ders. (Hrsg.): *Oper und Werktreue. Fünf Vorträge*. Stuttgart, Weimar, S. 1–16.
- Welsch, Wolfgang (1990): *Ästhetisches Denken*. Stuttgart.
- Wilheim, András (1997): „Satzfolge und Großform. Der Begriff des ‚offenen Werkes‘ in den Kompositionen von György Kurtág.“ In: *Musiktexte* 72, S. 35–38.
- Williams, Alan E. (2002): „Music Theatre and Presence in Some Works of György Kurtág.“ In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T.43, Fasc. 3/4, S. 359–370.
- Winnicott, Donald W. (2002): *Playing and Reality*. New York.
- Zenck, Martin (2006): „Luigi Nono – Marina Abramovic. Eingeschriebene, bewegte und befreite Körper zwischen Aufführungspartitur, Live-Elektronik und freier Improvisation/Performance.“ In: Petra Maria Meyer (Hrsg.): *Performance im medialen Wandel*. München, S. 119–147.