

Karl Katschthaler (Debrecen)

Das Theatrale der Musik György Kurtágs Kafka-Fragmente und die Un-Musikalität Kafkas

Bezieht man den Begriff Theatralität auf Musik, so denkt man zunächst natürlich an das Musiktheater, sucht das Theatrale also im Medium des Theaters. Das Theatrale wird so leicht zu etwas der Musik Äußerlichem, zu etwas, in dem die Musik eine Rolle spielt oder zu dem sie mit anderen Medien zusammen beiträgt. Im Folgenden soll es nicht um musikalische Theatralität in diesem Sinn gehen, sondern um den Versuch, das Theatrale sozusagen im Inneren der Musik aufzusuchen. Dazu wird es nötig sein, verschiedene Musikbegriffe einander gegenüberzustellen und insbesondere der Frage nachzugehen, was der viel beschworene *performative turn* für den Musikbegriff bedeutet. Antworten auf diese Fragen suche ich zunächst in einer Analyse der Un-Musikalität Kafkas und dann der Theatralität von Kurtágs Musik, insbesondere seiner Kafka-Fragmente.

I. Die Un-Musikalität Kafkas

Vladimir Nabokov stellt in seiner Vorlesung über Kafkas „Verwandlung“ eine Hierarchie der Künste auf, in der er die Musik unterhalb von Malerei und Literatur ansiedelt. Den primitiven und animalischen Charakter der Musik begründet er dabei nicht produktionsästhetisch – im Gegenteil, die großen Maler, Schriftsteller und Komponisten seien Brüder, meint er – sondern von der Rezeption her: Die Wirkung von Musik sei im Allgemeinen auf einen durchschnittlichen Hörer von minderer Qualität als die Wirkung eines durchschnittlichen Buches oder eines durchschnittlichen Bildes. Motivation für diese Geringschätzung der Wirkung von Musik ist ein kulturkritischer Reflex gegen die Massenwirkung der Musik in den damals neuen Medien: „What I especially have in mind is the soothing, lulling, dulling influence of music on some people such as of the radio or records.“¹ Unvermittelt setzt er dann aber seine medienkritische Position mit der Rolle der Musik in der „Verwandlung“ und in Kafkas Biografie gleich:

¹ Vladimir Nabokov: Franz Kafka: „The Metamorphosis“, in: ders.: Lectures on Literature, San Diego, New York: Harcourt Trade Publishers, 2002, S. 251-284, hier: S. 270

In Kafka's tale it is merely a girl pitifully scraping on a fiddle and this corresponds in the piece to the canned music or plugged-in music of today. What Kafka felt about music in general is what I have just described: its stupefying, numbing, animallike quality.²

Nabokov unterstellt damit Kafka implizit die Verallgemeinerung einer kulturkritischen Position gegenüber Musik, die der Kritik der Funktion der Musik im System der Unterhaltungsindustrie ähnelt, wie sie das Schönberg-Lager innerhalb der europäischen Neoavantgarde nach 1945 vertreten hat. Paradigmatisch kommt diese Position in Adornos berüchtigter Strawinsky-Beschimpfung zum Ausdruck. Gegen die angeblich rein auf physiologische Wirkung ausgerichtete, scheinbar auf den Naturzustand zurückführende Musik Strawinskys und die gesamte musikalische Produktion der Kulturindustrie setzen freilich Adorno und mit ihm die Serialisten das Streben nach höchster Vergeistigung:

Aber die Rechtfertigung durch das vermeintlich Invariante, Physiologische durchstreicht, was Musik erst zur Musik machte: ihre Vergeistigung bestand im modifizierenden Eingriff. Sie ist so wenig auf die Stetigkeit des Pulsschlags als auf ein musikalisches Naturgesetz vereidigt, wie etwa nur die einfacheren Obertonverbindungen als Harmonien wahrgenommen werden könnten: das musikalische Bewußtsein hat den physiologischen Hörvorgang selber von solchen Fesseln befreit.³

Dieses hier säkularisierte, eigentlich romantische Konzept der Vergeistigung der Musik, die letztlich religiösen Ursprungs und Gehalts sei⁴, stand Kafka wohl tatsächlich fern. Freilich stellt sich die Frage, ob die sich hier konstruierende Opposition von animalisch und religiös-vergeistigt überhaupt geeignet ist, Kafkas Verhältnis zur Musik und die Rolle der Musik in seinem literarischen Werk zu

² Nabokov: 2002, S. 270

³ Theodor W. Adorno: Philosophie der neuen Musik: Strawinsky und die Restauration. Gesammelte Schriften, Bd. 12, Hg. v. Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, F/M.: Suhrkamp, 2003 (= stw 1712), S. 182

⁴ Vgl. etwa E.T.A. Hoffmann 1814 in seinem Aufsatz „Alte und Neue Kirchenmusik“: „Keine Kunst geht so rein aus der innern Vergeistigung des Menschen hervor, keine Kunst bedarf so nur einzig reingeistiger, ätherischer Mittel, als die Musik. Die Ahnung des Höchsten und Heiligsten, der geistigen Macht, die den Lebensfunken in der ganzen Natur entzündet, spricht sich hörbar aus im Ton, und so wird Musik, Gesang, der Ausdruck der höchsten Fülle des Daseins Schöpferlob!“ E.T.A. Hoffmann: Sämtliche Werke. Hg. v. Wulf Segebrecht u.a. Bd. 2/1: Fantasiestücke in Callot's Manier, Werke 1814. Unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen und Wulf Segebrecht hg. v. Harmut Steinecke. F/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1993, S. 505

erfassen. Dass Musik in seinem Werk eine geringere Rolle spielt als bei anderen Vertretern der literarischen Moderne und dass er selbst unmusikalisch gewesen sei, das ist beides schon fast zum Klischee erstarrt. So stellt etwa John Hargraves apodiktisch fest:

Unlike Thomas Mann's characters, many of whom discuss music, attend performances, compose or perform themselves, Kafka's characters are in near-complete ignorance of this art. Broch, who so admired Kafka, would also find nothing in his style to compare with the musicality of his own prose. Kafka's spare Prague German is in a way the very antithesis of a musical style.

Kafka himself was unmusical, of this there is no doubt.⁵

Ich denke, es gibt Gründe, zumindest Zweifel an Kafkas unterstellter Unmusikalität zu wecken. Zunächst ist anzumerken, dass Brochs Einschätzung der Sprache Kafkas als unmusikalisch nicht unwidersprochen geblieben ist. Am anderen Ende der Skala steht die im zweiten Drittel des 20. Jahrhunderts hin und wieder geäußerte Ansicht, Kafkas Sprache sei bereits selber „Begleitmusik“, die das verborgene Thema seiner Texte deutet und jene seien daher unvertonbar.⁶ Dieser Auffassung von der „Musikwidrigkeit“ von Kafkas Texten widersprach bereits 1972 der Komponist Wilhelm Killmayer, indem er an einem Abschnitt von „Ein Brudermord“ die rhythmische Musikalität von Kafkas Sprache analysierte⁷ und ihr so eine musikalische Qualität zusprach, die der Vertonbarkeit entgegenkommt. An Vertonungen von Kafka-Texten mangelt es denn auch nicht. Die als „Auswahl“ deklarierte Liste in der neuen MGG zählt nicht weniger als 61 Titel auf.⁸

Das Bild von Kafkas sich selbst zugeschriebener Unmusikalität entsteht sehr leicht, wenn man sich seine Äußerungen zu diesem Thema ansieht. So bezeichnet er in einem Brief an Milena seine Unmusikalität als „Erbstück der Vorfahren“⁹. Berühmt ist auch die Geschichte seines Geigenunterrichts als Kind, während dessen ihm vom privaten Violinlehrer spielerisch, aber überdeutlich klar gemacht

⁵ John Hargraves: *Music in the Works of Broch, Mann, and Kafka*, Rochester, New York [u.a.]: Camden House, 2002, S. 161

⁶ Vgl. etwa Friedrich Saathen: Kann man Kafka vertonen?, in: *Forum* 1, Nr. 6 (1954), S. 25f. und Kurt Oppens: Kafkas Musikwidrigkeit. An Henzes „Landarzt“ nachgewiesen, in: *Stuttgarter Zeitung* 24, Nr. 225 (28. 9. 1968), S. 86

⁷ Vgl. Wilhelm Killmayer: Sprache als Musik, in: *Melos* 39 (1972), S. 35-41

⁸ Vgl. *Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*, 2. völlig neu bearbeitete Aufl., hg. v. Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 9, Kassel u.a.: Bärenreiter / Stuttgart, Weimar: Metzler, 2003, Sp. 1353ff.

⁹ Franz Kafka: *Briefe an Milena*, hg. v. Jürgen Born und Michael Müller, F/M.: Fischer, 1986, S. 79

wird, dass er kein Talent habe. Kafka schreibt später ironisch über diesen „Musikunterricht“:

[...] mein Violinlehrer hat mich aus Verzweiflung in der Musikstunde lieber über Stöcke springen lassen, die er selbst gehalten hat und die musikalischen Fortschritte bestanden darin, daß er von Stunde zu Stunde die Stöcke höher hielt [...]¹⁰

Gabriele Sander kommentiert diese Briefstelle im MGG-Artikel über Kafka: „Diese traumatische Erfahrung dürfte einen unbeschwertem Musikgenuß nachhaltig verhindert haben.“¹¹ Mag sein, dass sich hinter Kafkas Selbstironie eine traumatische Erfahrung verbirgt, doch rückt Kafka in seiner Anekdote auch einen Aspekt des „normalen“ Musikunterrichts in den Vordergrund. Wenn in jeder Unterrichtsstunde von neuem das Instrument gestimmt wird, Skalen hinauf und hinunter gespielt werden, das Halten des Bogens geübt wird, dann entstehen in der Wiederholung dieser Handlungen Rituale, die prozessual dem von Kafka beschriebenen Spiel durchaus ähnlich sind. Kafkas Anekdote verweist somit auf das zum Spielen eines Instruments notwendigerweise zu entwickelnde Körperwissen und Körpergedächtnis und auf den performativen Kontext von Musik. Dass für Kafka und wohl auch für seinen Violinlehrer in diesen Stunden keine Musik entstand, das liegt weniger an Kafkas mangelndem Talent zum Geigenspiel als am Musikbegriff, der vom musikalischen Werk ausgeht. Je weiter man sich von dieser Werkzentriertheit des Musikbegriffs entfernt, desto plausibler wird, dass es in der geschilderten Szene tatsächlich zum performativen Vollzug von Musik kommt, die im Rhythmus der auf dem Parkett aufschlagenden Schuhe des über die Stöcke springenden kleinen Kafka sogar hörbar wird. Wohl nicht intendiert modelliert Kafka in seiner Anekdote den korporalen und performativen Aspekt von Musik und letzten Endes vermittelt das Szenische den theatralen Aspekt.

Wie für Kafka dieser theatrale Aspekt der Musik im Vordergrund stand bzw. in seinem Empfinden sich in den Vordergrund drängte und den in seiner Perspektive eigentlichen musikalischen Genuss verdrängte, das wird in einem der wenigen Berichte Kafkas über einen Konzertbesuch deutlich. In Tagebücher, Heft 4 heißt es unter dem Datum 13. XII 11:

Brahmskonzert des Singvereins. Das Wesentliche meiner Unmusikalität ist, daß ich Musik nicht zusammenhängend genießen kann, nur hie und da entsteht eine Wirkung in mir und wie selten ist die eine musikalische. Die gehörte Musik zieht natürlich eine Mauer um mich und meine einzige dauernde musikalische Beeinflussung ist die, daß

¹⁰ Franz Kafka: Briefe 1900-1912, Kritische Ausgabe Bd. 1, hg. v. Hans-Gerd Koch, F/M.: S. Fischer, 1999, S. 243

¹¹ MGG, 2. Aufl., Personenteil, Bd. 9, 2003, Sp. 1348

ich so eingesperrt, anders bin als frei. – Solche Ehrerbietung wie vor der Musik gibt es im Publikum vor der Literatur nicht. Die singenden Mädchen. Vielen war der Mund nur von der Melodie offengehalten. Einer mit schwerfälligem Körper flog Hals und Kopf beim Gesang. – Drei Geistliche in einer Loge. Der Mittlere mit rotem Käppchen hört mit Ruhe und Würde zu, unberührt und schwer, aber nicht steif; der rechts ist zusammengesunken mit spitzigem, starren faltigem Gesicht; der links dick hat sein Gesicht schief auf die halb geöffnete Faust gesetzt. – Gespielt. Tragische Ouvertüre. (Ich höre nur langsame feierliche einmal hier einmal dort ausgeführte Schritte. Lehrreich ist es, den Übergang der Musik zwischen den einzelnen Spielergruppen zu beobachten und mit dem Ohr nachzuprüfen. Die Zerstörung in der Frisur des Dirigenten).¹²

Auffällig ist an dieser Reflexion Kafkas zunächst das Gefühl der Inklusion, das die Musik in ihm hervorruft. Wenn aber die Musik sich wie eine undurchdringliche Mauer um ihn schließt, welchen Sinn macht dann die vorausgehende Feststellung, er könne Musik nicht zusammenhängend genießen? Liest man genauer, so stellt sich heraus, dass in dem kurzen Text von drei verschiedenen Wahrnehmungsweisen und korrespondierend mit ihnen von drei verschiedenen Musikbegriffen die Rede ist. Die einschließende Musik wird als „gehörte“ bezeichnet, hier geht es um den akustischen Anteil der Musik und die Mauer wäre demnach eine Art Schallmauer. Vorher aber ist nicht vom Hören von Musik die Rede, sondern vom zusammenhängenden Genießen, von der geistigen und emotionalen Verarbeitung des Gehörten. Die dritte Wahrnehmungsweise tritt nach dem ersten Gedankenstrich in den Vordergrund, wenn Kafka eigentlich seine visuellen Eindrücke von der Aufführung schildert, ohne freilich diese Art der Wahrnehmung als eine musikalische zu betrachten. Nach dem dritten Gedankenstrich schließlich wechseln die Sinneswahrnehmungen Hören und Sehen in schneller Folge und Kafka versucht beide Sinneserfahrungen miteinander in Beziehung zu setzen. Den vorletzten Satz im Zitat könnte man als den Versuch verstehen, durch wechselseitige Durchdringung von akustischer und visueller Wahrnehmung eine musikalische Erfahrung zustande zu bringen, die sich nicht auf das Gehörte und dessen Vergeistigung beschränkt, sondern visuelle Eindrücke als für die musikalische Erkenntnis wesentliche in die musikalische Wahrnehmung integriert. Trotzdem fühlt Kafka sich im Konzert offensichtlich nicht wohl und erfährt sich in dieser Situation als unzulänglich, das zeigt sein Festhalten an der selbst unterstellten Unmusikalität. Seine Unterscheidung von musikalischen und nicht musikalischen Wirkungen und sein Bedauern, dass letztere bei ihm überwiegen, legen die Vermutung nahe, dass er die nach dem ersten Gedankenstrich geschilderten Eindrücke als nicht musikalische ausgrenzt und sich auf diese Weise selbst

¹² Franz Kafka: Kritische Ausgabe, Tagebücher, hg. v. Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Sir Malcolm Pasley, F/M.: Fischer Tb., 2002, S. 291f.

den Beweis für seine angenommene Unmusikalität liefert. Hier zeichnet sich nun ab, dass Kafkas Unmusikalität nicht in bloß einem biologisch-genetischen Sinn als vererbter Mangel an Talent „Erbe der Vorfahren“ ist.

Als „Erbe der Vorfahren“ muss auch der Musikbegriff gesehen werden, vor dessen Folie Kafka als unmusikalisch betrachtet wird und sich selbst als unmusikalisch erlebt. Dieser „ererbte“ Musikbegriff erfordert vom Hörer, wenn er sich im Konzertsaal befindet, tatsächlich den Bau einer Art Mauer um sich, die es ihm ermöglicht von der Situation, in der er sich befindet, möglichst vollständig zu abstrahieren, Publikum und Ausführende virtuell zum Verschwinden zu bringen und sich voll und ganz auf die Erfassung des Gehörten zu konzentrieren. Tendenziell geht diese Forderung sogar noch über das hinaus, was nach Erika Fischer-Lichte vom Theater im späten 18. Jahrhundert gefordert wird:

Die Bedeutungen, die der Dichter im Text zum Ausdruck gebracht hatte, sollten im Leib des Schauspielers einen neuen sinnlich wahrnehmbaren Zeichen-Körper finden, in dem alles ausgelöscht bzw. zum Verschwinden gebracht war, was nicht der Übermittlung dieser Bedeutung diente, was sie affizieren, verfälschen, beschmutzen, kontaminieren oder in sonst einer Weise beeinträchtigen könnte.¹³

Wenn man Dichter durch Komponist und Text durch Partitur ersetzt, so könnte man dies ohne weiteres auf die Musik übertragen: Genauso wie im Theater geht es auch im Konzertsaal um die Vermittlung der reinen, von jeglicher Kontamination unberührten „Bedeutung“, in diesem Fall der musikalischen Intention des Komponisten. Die Stelle, an der die Forderung nach Reinheit im Bereich der Musik die entsprechende Forderung im Bereich des Theaters überschreitet, bildet der Körper oder genauer der Leib. Wenn im Theater eine gewisse Entleiblichung stattfindet, wenn der Leib des Schauspielers zum Zeichen-Körper wird, so muss der Leib des Musikers nicht nur zum Zeichen-Körper entleiblicht werden, sondern tendenziell überhaupt zugunsten des reinen Klangs verschwinden. D.h., der Leib des Musikers bringt zwar rein physisch den Klang hervor, entweder unmittelbar leiblich im Fall des Sängers oder aber unter Zuhilfenahme eines den eigenen Leib erweiternden Klangkörpers im Fall des Instrumentalisten. Diese Leiblichkeit der Klangproduktion soll aber der Rezipient vergessen, da sie den reinen Klang kontaminieren würde.¹⁴ So wird aus dem das Konzert körperlich erlebenden

¹³ Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, F/M.: Suhrkamp, 2004, S. 136

¹⁴ Die Auffassung von Musik als reinem Klang ist durch die moderne digitale Aufnahmetechnik und die CD eher noch verstärkt worden. Ein anschauliches Beispiel dafür findet sich auf der Portrait-DVD der Geigerin Hillary Hahn. (Hillary Hahn. *A Portrait*, Deutsche Grammophon Gesellschaft, 2006) Dort spricht sie von der Schwierigkeit von Studio-Aufnahmen und hebt besonders das Problem der „Nebengeräusche“ wie

Zuschauer tendenziell der reine Zuhörer. Bloß tendenziell deswegen, weil natürlich das visuelle und leibliche Erleben in der Konzertsituation – in der sich jeder einzelne Beteiligte ja unter lauter Leibern befindet und jeder dieser Leiber mit andern Leibern interagiert – nicht vollständig ausschalten lässt.¹⁵ Diese Tendenz der Reinigung der musikalischen Aussage von allem Körperlichen führt dann auch zur Aufwertung der Partitur gegenüber dem Konzert, was sich in der Erwartung an den Konzertbesucher konkretisiert, in der Partitur mitzulesen, wenn er eine wahrhaft musikalische Erfahrung machen will. In Extremis führt das zur Abwertung der Aufführung von Musik überhaupt gegenüber dem reinen Lesen des Textes, wie etwa bei Adorno nachzulesen ist:

Partituren sind nicht nur fast stets besser als die Aufführungen, sondern mehr als nur Anweisungen zu diesen; mehr die Sache selbst. (...) Musik realisieren war zumindest bis vor kurzem soviel wie die Interlinearversion des Notentextes. Die Fixierung durch Schrift oder Noten ist der Sache nicht äußerlich; durch sie verselbständigt sich das Kunstwerk gegenüber seiner Genese: daher der Vorrang der Texte vor ihrer Wiedergabe.¹⁶

Adorno betrachtet hier den Notentext, metaphorisch gesprochen, aus literarischer Perspektive als Fixierung des Werkes, die Aufführung als eine Art Übersetzung, als Hilfskonstruktion für diejenigen, die nicht in der Lage sind, den Text sich lesend

z. B. Atemgeräusche oder das Geräusch der auf den Saiten gleitenden Finger hervor, welche ihrer Ansicht nach auf einer CD nicht zu hören sein dürfen. Die nächste Szene zeigt dann eine Unterbrechung der Aufnahme, in der Hahn mehrmals ihre Finger an der Hose abwischt und laut darüber nachdenkt, ob nun ihrer Finger klebrig seien oder die Saiten oder gar beide.

¹⁵ Die Leiblichkeit ist nicht nur in der Theaterwissenschaft und ansatzweise auch in der Musikwissenschaft sozusagen wiederentdeckt und als nicht reduzierbar theoretisiert worden, sondern auch in der Philosophie, etwa in Bernhard Waldenfels' Konzept des „Leib-Körpers“. Letzterer entsteht durch die Verdoppelung der Leiblichkeit in Eigenleib und Fremdkörper. Diese Selbstverdoppelung ist in Waldenfels' Terminologie eine „radikale“, d. h., was sich unterscheidet, entspringt aus der Unterscheidung und eben nicht aus einem ursprünglichen Ganzen. So muss Waldenfels das Subjekt nicht einfach durchstreichen und kann mit Bezug auf den „Leib-Körper“ von Eigenheit und Fremdheit, von Natur und Kultur sprechen, ohne in die Falle der Ideologie des ursprünglichen Einen oder des Dualismus von Leib und Geist zu gehen. Vgl. dazu: Bernhard Waldenfels: Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3, F/M.: Suhrkamp, 1999 (= stw 1397), vor allem Kapitel 1 und 2.

¹⁶ Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften Bd. 7, hg. v. Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, F/M.: Suhrkamp, 2003 (= stw 1707), S. 153f.

anzueignen. Vertauscht man aber diese quasi literarische gegen eine theatrale Perspektive, dann wird die Notation nur noch metaphorisch Schrift, Verschriftlichung nicht des Werks als Ergebnis, sondern von korporal-aktionsmäßigen Vorgängen. Martin Zenck vergleicht in diesem Sinne Partituren mit Schauspieltexten und nennt beide „eingefrorene Handlungen“.¹⁷ Dieser Perspektivenwechsel führt Zenck und seine Mitarbeiter zur Definition der Aufführung als Wiederherstellung der performativen Intention vor ihrer Verschriftlichung. Wenn sie dann das Performative auch schon vor der Aufführung in der Partitur aufsuchen, so ist das sicherlich konsequent und richtig, doch hat der erwähnte Perspektivenwechsel darüber hinausgehende Folgen. In Bezug auf die Aufführung bedeutet er nämlich, dass kein Element des gesamten performativen Kontextes mehr ohne weiteres aus der musikalischen Erfahrung ausgegrenzt werden kann, dass insbesondere Leiblichkeit und Körperlichkeit der Ausführenden und des Publikums als konstituierende Faktoren betrachtet werden müssen.¹⁸ Damit aber, um wieder konkret auf Kafkas Text zurückzukommen, kann in einer derartigen theatralen Perspektive auf die Konzertaufführung von Musik auch die Beobachtung der Zerstörung in der Frisur des Dirigenten nicht mehr als Beweis für die Unmusikalität des Beobachters ins Treffen geführt werden, da ja die spezifische Leiblichkeit des Dirigenten zusammen mit der der anderen Musiker nicht nur den Klang des aufgeführten Musikstückes zustande bringt, sondern zugleich die Aufführung im körperlichen Sinn, indem die Musiker nämlich mit ihren Leibern die Aktionen ausführen, welche die Partitur explizit in Handlungsanweisungen oder implizit im Notentext verlangt.

Kafka hatte aber nicht nur offensichtlich einen Sinn für das Theatrale des Konzerts, das er freilich in Übereinstimmung mit den geltenden Konventionen im Bereich der Musik nicht als etwas genuin Musikalisches, sondern im Gegenteil, als etwas der Musik bloß Äußerliches und von ihr Ablenkendes betrachtete. Dieses Äußerliche der Musik kann aber im Grenzfall umschlagen zu ihrem Inneren, so in Kafkas Version der dramatischen Szene von Odysseus und den Sirenen:

¹⁷ Vgl. DFG-Forschungsbericht „Theatralität“ der Bamberger Historischen Musikwissenschaft: Martin Zenck, Tim Becker, Raphael Woebis, S. 11, Zugriff: 20. 2. 2009, http://www.uni-bamberg.de/fileadmin/uni/fakultaeten/ppp_professuren/musikwissenschaft/theatral.pdf

¹⁸ Auch hier wird das Paradigma wieder vom *performative turn* in der Theaterwissenschaft vorgegeben. Wenn Fischer-Lichte von der spezifischen Körperlichkeit jedes Schauspielers spricht und die Materialität des Schauspielerkörpers und der Körper im Publikum hervorhebt (vgl. Fischer-Lichte: 2004, S. 235f.), dann müssen wir in Analogie dazu auch von der spezifischen Körperlichkeit (und eben nicht bloß Geistigkeit) jedes Musikers und der Zuseher/Zuhörer sprechen.

Nun haben aber die Sirenen eine noch schrecklichere Waffe als ihren Gesang, nämlich ihr Schweigen. [...]

Und tatsächlich sangen, als Odysseus kam, diese gewaltigen Sängerinnen nicht, sei es daß sie glaubten, diesem Gegner könne nur noch das Schweigen beikommen, sei es daß der Anblick der Glückseligkeit im Gesicht des Odysseus, der an nichts anderes als an Wachs und Ketten dachte, sie allen Gesang vergessen ließ.

Odysseus aber, um es so auszudrücken, hörte ihr Schweigen nicht, er glaubte, sie sängen und nur er sei behütet es zu hören, flüchtig sah er zuerst die Wendungen ihrer Hüfte, das Tiefatmen, die tränenvollen Augen, den halb geöffneten Mund, glaubte aber, dies gehöre zu den Arien die ungehört um ihn erklangen.¹⁹

Reduziert auf das Theatrale, das Mimische und Gestische, wird Musik hier zum rettenden Schein, Odysseus nimmt das theatralische Nichtsingen der Arien für die Musik selbst, vor deren Hören er sich schützt. Durch das theatrale Moment des Schweigens, das er mit dem des Singens verwechselt, ist er auch noch vor dem schrecklicheren Schweigen geschützt. Zwei Grenzen und ihre Überschreitung, einmal als vollzogene und einmal als vermiedene, spielen hier eine Rolle: die Grenze zwischen Gesang und Schweigen, Musik und Stille und die Grenze zwischen Leben und Tod. Diese beiden Grenzüberschreitungen fallen zusammen im metaphysischen Grundproblem der Musik, das in der Sinnggebung durch Gliederung der Zeit besteht. Dabei geht es um Leben und Tod, denn diese Gliederung der Zeit entsteht durch Geburt, Leben und Tod der Töne.²⁰ Odysseus geht in

¹⁹ Franz Kafka: Oktavheft G, 1917, in: Kritische Ausgabe, Nachgelassene Schriften und Fragmente II, hg. v. Jost Schillemeit, F/M.: Fischer Tb., 2002, S. 40ff.

²⁰ Begrenzt wird das Leben des Tons nicht nur intentional, sondern zunächst einmal durch physiologische bzw. technische Gegebenheiten. Die Lebenserwartung der Töne ist daher, je nachdem wie sie hervorgebracht werden, unterschiedlich lang. Im Fall des Singens und der Blasinstrumente wird sie begrenzt durch den Atem des Sängers bzw. Bläusers. Noch viel kürzer ist die Lebenserwartung eines auf einem Perkussionsinstrument, z. B. auf dem Klavier hervorgebrachten Tones, der nur einige Sekunden lang lebt und nicht verlängerbar ist. Verlängerbar in extremis bis zum Tod des Spielers ist dagegen der Ton, der auf einem Streichinstrument hervorgebracht wird. Dass die unterschiedliche Lebenserwartung der Töne in der Musikgeschichte tatsächlich als Problem empfunden wurde und wird zeigt z. B. die Tatsache, dass im Bereich der Bläser die sogenannte Zirkularatmung erfunden worden ist, die es dem Bläser ermöglicht, einen Ton über die Grenze der Luftmenge eines Atemholens hinaus kontinuierlich zu verlängern, so dass der Ton den Eindruck ewigen Lebens erweckt. Diese Technik gibt es im Bereich der Ethnomusik schon seit Jahrhunderten und sie wird heute wieder verstärkt sowohl von Jazzmusikern als auch in Kompositionen des 20. und 21. Jahrhunderts eingesetzt. Ein anderes Symptom – gewissermaßen mit umgekehrtem Vorzeichen – sind etwa die Töne in manchen Fugen in Bachs „Wohltemperier-

Kafkas Version seiner Begegnung mit den Sirenen von dieser Gliederung der Zeit aus, die aber ohne sein Wissen nur mehr durch Gestik und Mimik zustande kommt. So bleibt Odysseus am Leben und scheinbar auch die Sirenen, die aber als Schweigende in musikalischer Hinsicht schon tot sind.²¹ Solche Grenzüberschreitungen in Verbindung mit Musik finden sich auch in der „Verwandlung“.

Dort kehrt das Thema des verhinderten Erlernens des Violinspieles wieder. Am ersten Tag nach der Verwandlung Gregors legt der Vater die Vermögensverhältnisse der Familie offen und es stellt sich heraus, dass es um die gar nicht so katastrophal bestellt ist, wie Gregor angenommen hatte. Diese nicht hinterfragte, stillschweigende Annahme hatte ihn dazu motiviert, sich in die Arbeit zu stürzen und die Familie im Alleingang zu unterhalten, was die Familie zwar dankbar angenommen habe, was aber zu keiner besonderen Wärme in den Beziehungen zu Gregor geführt habe. In diesem Kontext der finanziellen und emotionalen Ökonomie der Familie kommt nun das Erlernen des Violinspiels zur Sprache:

Nur die Schwester war Gregor doch noch nahe geblieben, und es war sein geheimer Plan, sie, die zum Unterschied von Gregor Musik sehr liebte und rührend Violine zu spielen verstand, nächstes Jahr, ohne Rücksicht auf die großen Kosten, die das verursachen mußte, und die man schon auf andere Weise hereinbringen würde, auf das Konservatorium zu schicken. Öfters während der kurzen Aufenthalte Gregors in der Stadt wurde in den Gesprächen mit der Schwester das Konservatorium erwähnt, aber immer nur als schöner Traum, an dessen Verwirklichung nicht zu denken war, und die Eltern hörten nicht einmal diese unschuldigen Erwähnungen gern; aber Gregor dachte sehr bestimmt daran und beabsichtigte, es am Weihnachtsabend feierlich zu erklären.²²

tem Klavier“, die auf dem Cembalo, aber auch auf dem modernen Klavier unmöglich so lange klingen können, wie sie notiert sind. Unter den heutigen Musikern ist es Daniel Barenboim, der sich immer wieder auch öffentlich mit diesen Fragen auseinandergesetzt hat. Vgl. dazu die 1. seiner Reith Lectures aus dem Jahr 2006, „In the Beginning was Sound“, nachzuhören und nachzulesen auf: <http://www.bbc.co.uk/radio4/reith2006/lecture1.shtml>, Zugriff: 20.2.2009.

- ²¹ Tatsächlich spekuliert auch Kafka selbst an dieser Stelle über den möglichen Tod der Sirenen: „Hätten die Sirenen Bewußtsein, sie wären damals vernichtet worden, [...]“. Mehr noch, er deutet sogar die Möglichkeit an, Odysseus sei in Wahrheit gar nicht der passive Rezipient des Gesangs/Schweigens der Sirenen gewesen, sondern gleichsam der Regisseur oder, musikalisch gesprochen, der Komponist: „vielleicht hat er, obwohl das mit Menschenverstand nicht mehr zu begreifen ist, wirklich gemerkt, daß die Sirenen schwiegen und hat ihnen und den Göttern den obigen Scheinvorgang nur gewissermaßen als Schild entgegengehalten.“ (Kritische Ausgabe, Nachgelassene Schriften und Fragmente II, 2002, S. 42) Das Theatrale des Gesangs würde damit in den Bereich der List gerückt und auf diese Weise zum Mittel des Überlebens.
- ²² Franz Kafka: Die Verwandlung, in: Kritische Ausgabe, Drucke zu Lebzeiten, hg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch, Gerhard Neumann, F/M.: S. Fischer, 1994, S. 184f.

Das Violinspiel der Schwester fungiert hier für Gregor als Projektionsfläche utopischer Hoffnung, der durch das Geschäft geprägten Beziehungsökonomie der Familie mit Hilfe der Schwester zu entkommen.²³ Die Verwirklichung des Traumes wird einerseits verhindert durch die leere oder doch nicht ganz so leere, aber leer geglaubte Familienkasse, durch das „Erbe der Vorfahren“ also und das Versagen des Sohnes, dieses Erbe hinter sich zu lassen. Andererseits wird auch nicht gesagt, dass die Schwester auch wirklich das Talent hätte, das Studium am Konservatorium mit Erfolg abzuschließen. Ihr Spiel wird zwar als „rührend“ bezeichnet, das muss aber nicht unbedingt auch gut bedeuten. Wenn die Schwester dann später tatsächlich auf der Geige spielt, beteuern die Untermieter auf die besorgte Frage des Vaters zwar, dass ihnen ihr Spiel gefiele und fordern die Schwester zu einer Vorführung auf, es entsteht dann aber ein ambivalentes Bild. Auf der einen Seite heißt es zwar im Text: „Und doch spielte die Schwester so schön“, die Untermieter wenden sich jedoch von ihr ab und scheinen nervös zu werden. Auffallend ist freilich, dass die akustische Qualität des Spiels und das Hören überhaupt nicht zur Sprache kommen. Vom Anfang der Szene an wird das Violinspiel visuell beschrieben. Mehr noch, das Vorspiel der Schwester wird tatsächlich als Szene aufgebaut. Angefangen mit dem Aufstellen des Notenpultes über die Verteilung des Publikums bis zur Grenzziehung zwischen virtuellem Podium und Zuschauerraum. Vater und Mutter verhalten sich dann sozusagen wie gute Zuschauer: „Die Schwester begann zu spielen; Vater und Mutter verfolgten, jeder von seiner Seite, aufmerksam die Bewegungen ihrer Hände.“ Über die Untermieter dagegen wird gesagt, dass sie zunächst „viel zu nahe“ hinter dem Notenpult gestanden seien, die Grenze zwischen Zuschauerraum und Podium also überschritten hätten, eine Übertretung, die zur Störung und schließlich sogar zur Zerstörung der Konzertsituation führt. Denn, wie schon gesagt, wenden sich die Zimmerherren bald ab und rauchen am Fenster, verlassen also tendenziell den virtuellen Konzertsaal. Die Zerstörung der Konzertsituation wird dann mit folgendem Satz auf das Violinspiel der Schwester zurück bezogen: „Es hatte nun

²³ Noch deutlicher wird diese Funktion des Musizierens als Projektionsfläche utopischer Hoffnungen in Kafkas Romanfragment „Der Verschollene“, wo Karl nach der Ankunft in Amerika gar davon träumt, durch sein Klavierspiel die amerikanischen Verhältnisse unmittelbar beeinflussen zu können. Sein Vortrag in Gesellschaft wird dann aber zu einem Fiasko. Vgl. Franz Kafka: *Der Verschollene*, Kritische Ausgabe, hg. v. Jost Schillemeit, F/M.: S. Fischer, 1983, S. 60 und S. 118f. Schon Walter Benjamin bezeichnete die Musik bei Kafka als „Pfand des Entrinnens“ und „Pfand der Hoffnung“. Er begründet gerade damit das Schweigen der Sirenen bei Kafka. Vgl. Walter Benjamin: *Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. II, 2, Suhrkamp: Frankfurt/M. 1977, S. 409-438, hier: S. 416. Und tatsächlich führt Musik bei Kafka, sobald sie erklingt, zur Katastrophe. So auch in der „Verwandlung“.

wirklich den überdeutlichen Anschein, als wären sie in ihrer Annahme, ein schönes oder unterhaltendes Violinspiel zu hören, enttäuscht, hätten die ganze Vorführung satt und ließen sich nur aus Höflichkeit noch in ihrer Ruhe stören.“ Die dann im Text beteuerte Schönheit des Violinspiels wird als Schönheit der Mimik und Gestik der Geigerin beschrieben:

Ihr Gesicht war zur Seite geneigt, prüfend und traurig folgten ihre Blicke den Notenzeilen. Gregor kroch noch ein Stück vorwärts und hielt den Kopf eng an den Boden, um möglicherweise ihren Blicken begegnen zu können. War er ein Tier, da ihn Musik so ergriff? Ihm war, als zeige sich ihm der Weg zu der ersehnten unbekanntem Nahrung. Er war entschlossen, bis zur Schwester vorzudringen, sie am Rock zu zupfen und ihr dadurch anzudeuten, sie möge doch mit ihrer Violine in sein Zimmer kommen, denn niemand lohnte hier das Spiel so, wie er es lohnen wollte. Er wollte sie nicht mehr aus seinem Zimmer lassen, wenigstens nicht, solange er lebte;²⁴

Die hier mit dem Animalischen in Verbindung gebrachte, sirenenhafte Anziehung durch die Musik wird beschrieben als eine unwiderstehliche Anziehung des tierischen Leibes Gregors durch den musizierenden Leib der Schwester. Sirenenhaft ist diese Anziehung der Leiber auch, weil sie zu einer Grenzübertretung führt, die zum Abbruch des Geigenspiels, zum Verstummen der Sirene führt. Dieses Schweigen der Geige erweist sich, wie das Schweigen der Sirenen, als schrecklicher in seiner Wirkung als ihr Gesang: Die Untermieter kündigen, die Violine, die die Schwester in den Schoß der Mutter gelegt hatte, fällt zu Boden und die Schwester verkündet, das „Untier“ sei nun endlich „loszuwerden“²⁵. In der Nacht noch stirbt Gregor, er wird am Morgen verhungert in seinem Zimmer aufgefunden. Dramatisch wird in der „Verwandlung“ also nicht bloß die auditive Ebene der Musik, sondern ganz konkret die Theatralität von Musik an der Grenze zum Tod in Szene gesetzt. Damit aber gerät die Theatralität von Musik unter das Verbot. Die Übertretung dieses Verbotes, die darin besteht, sich der sirenenhaften Wirkung der Theatralität von Musik auszusetzen und hinzugeben, wird mit dem Tod bestraft.

Wie ich zu zeigen versuchte, hat Kafka eine hohe Sensibilität für das Ritual der Konzertsituation und die korporale Ebene der Musik, fasst aber in seinen Äußerungen zu eigenen Konzerterlebnissen dies Theatrale der Musik, den Konventionen und dem Musikbegriff seiner Zeit entsprechend, als der Musik bloß Äußerliches auf. Durch diese Ausgrenzung rückt das Theatrale der Musik für den wahrhaft musikalischen Menschen in die Nähe des Verbots. Kafka, der dieses Verbot nicht einhalten zu können glaubt, bestraft daher seine Musikalität mit dem

²⁴ Dieses und die vorhergehenden Zitate: Kafka: *Verwandlung*, 1994, S. 184f.

²⁵ Ebd., S. 189

Tod, indem er sich unwiderruflich für unmusikalisch erklärt. In der „Verwandlung“ löst die Theatralität von Musik aus, was sie nicht auslösen darf, die Anziehung der Leiber von Musiker und Zuhörer/Zuschauer. Die Musik wird so tatsächlich zu etwas Theatralem, da dieses aber noch unter dem Verbot steht, zerstört die Verwirklichung des Theatrales die Musik und bestraft den Übertretenden mit dem Tod.

II. Kurtág und das Theatrale der Musik

Im 4. Stück von György Kurtágs für Violine und Gesang geschriebenen „Kafka-Fragmenten“ wird der Geiger aufgefordert „sirenenartig“ zu spielen, der Sängerin wiederum soll die Stimme versagen. Zu dem Stück gibt es zwei Anweisungen in zwei Fußnoten, die man durchaus als Regieanweisungen bezeichnen könnte. Fußnote Nummer 2 richtet sich an den Geiger und enthält eine Präzisierung der im Notentext bereits am Anfang stehenden Vortragsbezeichnung „stridente“, was auf Deutsch so viel heißt wie „kratzend, kreischend, schrill“. Über diese Präzisierung hinaus enthält die Fußnote auch die Anweisung, die Oktaven und Unisoni, die der Violinpart neben Sekundenreihen hauptsächlich enthält, „unangenehm falsch“ zu spielen. Richten sich also die Anweisungen an den Geiger anscheinend ausschließlich auf den musikalischen Ausdruck, so scheint das bei denen für die Sängerin anders zu sein. Auf das ganze Stück bezogen heißt es in Fußnote 1: „Das Stück soll eine Art Pantomime sein. Die Sängerin folgt den Akrobatien und dem Wüten des Geigers mit wachsender Spannung, Erregung, sogar Angst, bis ihr am Ende wirklich auch die Stimme versagt.“²⁶ Bemerkenswert ist hier, dass die Sängerin explizit aufgefordert wird, ihre Mimik und Gestik szenisch einzusetzen und zwar auch dann, wenn sie nicht singt. Das Szenische wird so ein integraler Teil des Musikstückes. Zu singen hat die Sängerin nur die drei Silben des Wortes „ruhelos“ auf drei Tönen im Forte mit Crescendo ungefähr zur Halbzeit des Stückes. Das in der Partitur als Sprechgesang mit Tonhöhennotation geschriebene und mit der Vortragsbezeichnung „senza voce“ und ppp versehene „Ruhelos“ ganz am Ende wird in der Fußnote szenisch begründet. Doch auch der Notentext enthält unmittelbar vor dem abschließend gehauchten Sprechgesang eine Aktionsanweisung, bei der es unmöglich ist, das Szenische vom Akustischen zu trennen: Über dem Zeichen für eine relativ lange Pause auf den Notenzeilen steht hier: „Erschöpft ausatmen“. (Abbildung 1) Durch diese enge Verknüpfung von Vortragsbezeichnungen und szenischen Anweisungen wird nahegelegt, auch die scheinbar reinen Vortragsbezeichnungen für den Geiger als

²⁶ György Kurtág: Kafka-Fragmente für Sopran und Violine, Op. 24, Editio Musica Budapest, 1992, S. 4

szenische Anweisungen zu lesen, dies umso mehr, als in Fußnote 1 ja ausdrücklich auch von den „Akrobatien“ und dem „Wüten“ des Geigers die Rede ist. Das korporal-theatrale Moment der Musik wird in diesem Stück geradezu demonstrativ in den Vordergrund gestellt. Diese Betonung des Szenischen verleiht auch der Bezeichnung „Pantomime“ mit Bezug auf Musik erst Sinn.

Im letzten Stück des ersten Teils der „Kafka-Fragmente“ wiederholt sich nicht nur das Versagen der Stimme der Sängerin, sondern auch die enge Verschränkung und wechselseitige Begründung von musikalischem und szenischem Geschehen. Szenisch soll im Fragment Nummer 19 die Sängerin „in verrückter Erregung“ immer heiserer werden, „bis die Stimme völlig versagt“ und schließlich nur noch tonlos die Lippen bewegen. Musikalisch trägt das ganze Stück die Tempoangabe „Con moto, sempre più e più presto“, also auf Deutsch: „Bewegt, immer schneller und schneller werdend“. Zunächst hat die Sängerin eine Reihe von „Neins“ zu singen, allerdings sind die Vorschläge so großintervallig, dass sich das Singen schon dem Schreien nähert. Schreien wird die Sängerin dann auch tatsächlich, wenn sie zum Sprechgesang übergehen soll, allerdings geht aus der Tonhöhennotation mit Pfeilen nach oben hervor, dass sie das in der höchsten ihr möglichen Tonlage tun soll, wodurch sie zum Schreien geradezu gezwungen wird. Dies alles geschieht über dissonanten Akkorden der Violine. Den Text „nichtsdergleichen“ singt dann die Sängerin auf meist in Ganz- und Halbtonschritten abfallenden Sechzehntelnoten in für einen Sopran angenehmer Stimmlage. Unmittelbar vor dem Verstummen der Sängerin aber soll ein Crescendo verbunden mit einer Beschleunigung bis zum Äußersten oder eigentlich darüber hinaus („stringendo al tempo impossibile“) ausgeführt werden. Zusätzlich ist diese Beschleunigung in der Gesangsstimme durch die Zunahme der zu singenden Sechzehntelnoten (und Silben) pro Takt auch noch ausgeschrieben. Das Versagen der Stimme der Sängerin und die tonlosen Lippenbewegungen werden also nicht nur szenisch gefordert, sondern geradezu auskomponiert, szenische Anweisung und musikalische Notation motivieren einander wechselseitig.

Ein drittes Beispiel für musikalische Gestik solcher Art findet sich im Fragment Nummer 17 des ersten Teils. Vertont werden hier zwei Sätze aus Heft 2 von Kafkas Tagebuch. In der Handschrift lautet die Eintragung: „10 Uhr 15. November 1910 Ich werde mich nicht müde werden lassen. Ich werde in meine

Abbildung 1

Abbildung 1 zeigt eine musikalische Notation auf einer Treble-Clef-Staffel. Die Notation ist in zwei Abschnitte unterteilt. Der erste Abschnitt ist mit „Erschöpft ausatmen“ beschriftet und zeigt eine halbe Note auf der ersten Linie der Staffels. Der zweite Abschnitt ist mit „ppp senza voce“ beschriftet und zeigt drei vertikale Pfeile, die nach oben zeigen, was auf eine Steigerung der Tonhöhe hinweist. Unter der Notation sind die Silben „Ru - he - los“ geschrieben. Rechts neben der Notation steht die Angabe „Szczepanicki. 1983. VII. 25. (VII. 6. rül)“.

Novelle hineinspringen und wenn es mir das Gesicht zerschneiden sollte.²⁷ Kurtág verschiebt die Datumsangabe in den Titel seines Fragments und komponiert nur die zwei Sätze. Zwischen Satz eins und Satz zwei notiert er eine Generalpause. Die Definition dieses kompositorischen Mittels lautet im Brockhaus Riemann Musiklexikon: „das gleichzeitige Pausieren aller Stimmen eines Tonstückes, wodurch dessen Fluß plötzlich und auffallend unterbrochen wird.“²⁸ Eine solche plötzliche, unerwartete Zäsur im musikalischen Verlauf motiviert eigentlich schon als gestische Entsprechung ausreichend, was als szenische Anweisung von Kurtág unter dem „G.P.“ in der Partitur in eckigen Klammern und mit Ausrufezeichen versehen, von den Musikern gefordert wird: „erstarren!“.

Beide Zäsuren, die Generalpause im musikalischen und das Erstarren im gestischen Verlauf, die zugleich auch eine Zäsur in der Rezitation der beiden Sätze aus Kafkas Tagebuch genau zwischen diesen bewirken, verweisen aber darüber hinaus auf eine verborgene Szenerie. Diese ist eine autobiografische. Sichtbar wird sie im Text, der in Klammern unter dem Titel des 17. Fragments steht: „Ígéret Kocsis Zoltánnak: lesz zongoraverseny“.²⁹ Vom Autor und vom angesprochenen Zoltán Kocsis aus gesehen steht dieser Satz, der in der primär deutschsprachigen Partitur im Unterschied zu anderen Anmerkungen nicht übersetzt wird, in ihrer gemeinsamen Muttersprache, aus der Perspektive des dieser Sprache nicht mächtigen Rezipienten aber in der Geheimsprache Ungarisch. Auf Deutsch würde er lauten: „Versprechen an Zoltán Kocsis: Es wird ein Klavierkonzert geben“. Im Juli 1985 unterbrach Kurtág die Arbeit an einem 1980 begonnenen und bis heute unvollendeten Klavierkonzert, um einen Meisterkurs am Bartók-Seminar in Szombathely zu geben. Die chronologisch ersten Fragmente, die schon besprochene Nummer 4 und Nummer 6, sind tatsächlich mit Daten aus diesem Zeitraum versehen. Fragment Nummer 17 trägt die Datumsangabe 1985. VIII. 8.-17. (rev. 1985 VIII. 30. - IX. 6.), ist also auf einen Zeitraum knapp zwei Monate später datiert. Somit wird die Zäsur der Generalpause bzw. des Erstarrens zwischen den beiden Sätzen im Fragment Nummer 17 auch zu einem Verweis auf die Zäsur in der Werkbiografie Kurtágs und nicht zuletzt zum Verweis auf ein nicht eingehaltenes Versprechen. Zwei autobiografische Ebenen, die von Kafkas Versprechen im Tagebuch und die von Kurtágs gebrochenem Versprechen im musikalischen Tagebuch der datierten „Kafka-Fragmente“, überschneiden sich in dieser Zäsur. Der von Kurtág stammende Titel „Stolz“, bei Kafka findet sich das Wort an der

²⁷ Franz Kafka: Tagebücher, Heft 2, in: Kritische Ausgabe, Tagebücher, hg. v. Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Sir Malcolm Pasley, Fischer Tb.: F/M. 2002, S. 126

²⁸ Brockhaus Riemann Musiklexikon, in vier Bänden und einem Ergänzungsband. Herausgegeben von Carl Dahlhaus, Hans Heinrich Eggebrecht und Kurt Oehl, 2. Auflage, Atlantis-Schott Musikbuch-Verlag: Mainz, 1995, Bd. 2, S. 111

²⁹ Kurtág: Kafka-Fragmente, 1992, S. 18

entsprechenden Tagebuchstelle nicht, erhält eine selbstironische Konnotation durch die Vortragsbezeichnung „Kindisch trotzig“ für das ganze Stück, die dann eigentlich auch auskomponiert wird durch die großintervalligen Vorschläge in der Singstimme, die tatsächlich an kleinkindliche Trotzkundgebungen erinnern, und die noch einmal in den letzten Takten ein Echo in den Arpeggio-Vorschlägen der Violine finden. So kristallisiert sich als sprachlich verborgene, aber musikalisch-gestisch ans Tageslicht geförderte, autobiografische Szene die Übertretung des Verbotes, ein gegebenes Versprechen zu brechen, heraus. Der Akt des Hervorbringens bringt nicht nur ein Werk hervor, sondern bricht zugleich auch das Versprechen eines anderen Werks, er ist in diesem Sinne also sozusagen doppelt performativ.

In diesem Zusammenhang nennt Alan E. Williams die „Kafka-Fragmente“ „forbidden fruit“³⁰, eine verbotene Frucht. Als solche stehen sie zunächst in einem autobiografischen Kontext, der durch die tagebuchartige Datierung der einzelnen Fragmente noch verstärkt werden könnte. Das aber verweigert Kurtág, indem er die Fragmente im fertigen Op. 24 dann nicht entsprechend dieser Chronologie des Tagebuches anordnet, sondern in 4 Teilen um das zentrale Fragment Nummer 20, das allein Teil II bildet, herum, völlig ohne Rücksicht auf die Chronologie der Entstehung. Damit wiederholt er auf der Ebene des eigenen „Tagebuches“ das, was er mit dem Tagebuch Kafkas tut, das Herausbrechen einzelner Teile aus ihrer Chronologie und ihre Neuordnung. Durch diese Vorgehensweise wird, wie Martin Zenck gezeigt hat, die lineare Finalität des Tagebuches aufgebrochen und es entsteht mittels Anordnung in einer zyklischen Rotationsform eine imaginäre Szenerie, in der sich mehrere autobiografische Schichten überlagern. In dieser Szenerie erscheinen unter anderen Franz Kafka, Ernst Krenek, Pierre Boulez, Robert Schumann und E.T.A. Hoffmann auf der gemeinsamen Bühne der Selbstinszenierung des Ich. In diesem „Verwirrspiel“ zwischen authentischem und inszenierbarem Ich glaubt Zenck den Grund für den szenischen Eindruck, den die Fragmente machen, gefunden zu haben und er zieht den Schluss: „Die Inszenierung einer lebensgeschichtlichen und subjekt-konstituierten Authentizität wird also durch eine gegenläufige Inszenierung der artistischen Konstruktion aufgehoben.“³¹ Aus der Perspektive der Inszenierung

³⁰ Alan E. Williams: *Music Theatre and Presence in Some Works of György Kurtág*, in: *Studia Musicologica Scientiorum Hungaricae* 43/3-4 (2002), S. 359-370, hier: S. 366

³¹ Vgl. Martin Zenck: *Inszenierung von Authentizität in den „Kafka-Fragmenten“ von György Kurtág* nebst einem Prolegomenon zu einer Theorie der Authentizität im musikalischen Kunstwerk, in: *Inszenierung von Authentizität*, hg. v. Erika Fischer-Lichte, Christian Horn und Matthias Warstat, 2. überarbeitete und aktualisierte Auflage, A. Francke Verlag: Tübingen und Basel, 2007, S. 129-146, bes. S. 135-145, Zitat: S. 144

von Authentizität erscheint diese Schlussfolgerung wohl begründet, auch wenn Zenck offensichtlich entgangen ist, dass nur die Entscheidung, das Fragment „Der wahre Weg“ als 2. Teil ins Zentrum des Zyklus zu stellen, von Kurtág selbst stammt, die zyklische Anordnung der Fragmente um dieses Zentrum herum aber auf eine „fremde Hand“ zurückgeht. Der zyklische Plan wurde Kurtág nämlich von dem Musikwissenschaftler András Wilhelm vorgeschlagen und nach einigen wenigen Änderungen vom Komponisten autorisiert.³² Wilhelm zieht nicht nur mit Blick auf die Kafka-Fragmente, sondern in Bezug auf das Gesamtwerk Kurtágs die Schlussfolgerung:

Es geht also nicht darum, dass das Werk keinen wie auch immer virtuellen Mittelpunkt voraussetzen würde, um den sich die Bestandteile der Serie ordnen, sondern vielmehr darum, dass der Komponist keine Möglichkeit und keinen Sinn für eine alleinermachende lineare Ordnung sieht.³³

Dadurch wird auch bestätigt, dass der Komponist keinen Sinn in einer linear erzählten Autobiografie sieht und Autobiografie stattdessen als Theater von Doppelgängern gestaltet.³⁴ Auf dieser Bühne kann dann tatsächlich der Interpret,

³² Vgl. dazu András Wilhelm: Satzfolge und Großform. Der Begriff des „offenen Werkes“ in den Kompositionen von György Kurtág, in: MusikTexte 72 (1997), S. 35-38. Dieser Sachverhalt wird auch von Kurtág selbst in einem Interview mit Ulrich Dibelius bestätigt. Vgl. Ulrich Dibelius: „Meine Gefängniszelle – meine Festung“. Porträt György Kurtág, in: MusikTexte 72 (1997), S. 29-35.

³³ Wilhelm: Satzfolge und Großform, 1997, S. 38

³⁴ Ein detaillierter Vergleich der Doppelgängerfigurationen und ihrer Funktion bei Kafka und bei Kurtág würde den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen und muss daher an anderer Stelle geleistet werden. Ganz kann das Thema aber auch hier nicht vernachlässigt werden, da schon bei oberflächlicher Betrachtung weitreichende Unterschiede ins Auge springen. Kafkas Doppelgängerfiguren weichen ab von denen, die Marianne Wunsch als „die Jahrhundertvariante des Doppelgängers“ bezeichnet hat, Projektionen des Ich-Erzählers, welche die unbewusste oder verdrängte Realität repräsentieren. (Vgl. dazu. Marianne Wunsch: Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne, Fink: München, 1991, S. 283f.) Wenn nämlich in den Doppelgängerfigurationen der Jahrhundertwende das Ich als „wandelbares, überzeitliches, mit der Welt in einer mythisch-ekstatischen Einheit existierendes Gebilde geradezu gefeiert“ werde, wie Barry Murnane feststellt, so gebe es bei Kafka eben gerade keine positive Auflösung der Identität. Der Doppelgänger werde bei Kafka aber zum poetologischen Prinzip, da die Doppelgängerfiguren nicht bloß literarische Figuren, sondern auf der Metaebene poetologische Figuren seien. (Vgl. dazu: Barry Murnane: „Verkehr mit Gespenstern“. *Gothic* und Moderne bei Franz Kafka, Ergon Verlag: Würzburg, 2008, vor allem S. 253-281) Wenn es sich bei Kafkas Doppelgängern also um Abspaltungen handelt, die als pathologisch kodierte Fremdes wiederkehren, die Identität des Ich

wie Wilhelm meint, „seine eigene Interpretation der idealen Reihenfolge entwickeln“³⁵, und zwar ohne dass die autobiografische Authentizität im Sinne von Zenck darunter leiden würde. Im selben Maß aber, in dem das lineare Formprinzip der musikalischen Großform an Glaubwürdigkeit verliert, gewinnt das performative Prinzip an Bedeutung. Geht man nämlich von der Perspektive der Performanz aus, dann wird offensichtlich, dass in den „Kafka-Fragmenten“ in auffälliger Weise das Korporal-Theatrale in Szene gesetzt wird.

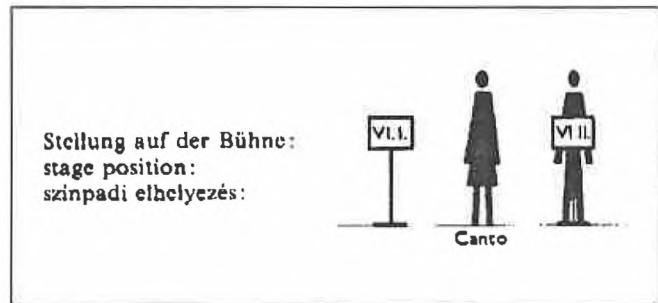
Folgt man dem Hinweis von Williams, dann handelt es sich in diesem Zusammenhang um eine weitere Übertretung eines Verbots. Er verweist auf ein Interview, das István Balázs 1985 mit der Sängerin Adrienne Csengery geführt hat. In diesem Interview geht Balázs von einer latenten oder, wie er formuliert, „repressed“, also unterdrückten Theatralität der Musik Kurtágs aus. Csengery verweist zunächst darauf, dass sie und Kurtág nie über dieses Thema gesprochen hätten, dass die Bühne Kurtág auch überhaupt nicht interessierte. Im weiteren Verlauf des Interviews gesteht sie der Musik Kurtágs dann aber ebenfalls eine latente Theatralität zu und geht sogar so weit, von „camouflaged operas“, also „getarnten Opern“ zu sprechen und bestätigt auch Kurtágs Interesse an der Oper, ja sogar daran, eine Oper zu schreiben. Auf der anderen Seite aber spricht sie ausdrücklich vom Verbot theatraler Mittel: Kurtág habe bei den Proben zu Op. 17 theatral-gestische Mittel als „verboten“ betrachtet, alles sollte allein durch die Stimme ausgedrückt werden. In den „Kafka-Fragmenten“ dagegen fordert Kurtág,

also gefährden, so scheinen Kurtágs Doppelgänger eher Produkte der Suche nach Verkörperungen von Verzweigungen eines offenen Ich zu sein. Es handelt sich dabei um ein Tasten, ein Ausprobieren von Identität(en) in der Konfrontation auf musikhistorischer Ebene, wenn Kurtág Zitate einbaut, die ihm einleuchtender formuliert erscheinen als etwas, was er selbst hätte schreiben können. (Vgl. dazu Kurtágs diesbezügliche Aussagen in Dibelius: Porträt, 1997, S. 33) So findet im Zentrum der „Kafka-Fragmente“ musikalisch eine Suche nach dem „wahren Weg“ statt, die von der Renaissance über Béla Bartók bis zu Luigi Nono und von Bach bis Schönberg führt. (Vgl. dazu Friedrich Spangemachers Analyse in: ders.: „Der wahre Weg geht über ein Seil“. Zu György Kurtágs „Kafka-Fragmenten“, in: MusikTexte 27 (1989), S. 30-35, besonders: S. 33) Wird das Zentrum so schon in viele Richtungen geöffnet, so öffnet sich dieses System von Öffnungen als Ganzes noch einmal als Hommage und Botschaft an Pierre Boulez. Musikalisch wird hier also deutlich gemacht, dass aus autobiografischer Perspektive der „wahre Weg“ kein linearer ist, also nicht dem gespannten Seil folgt, sondern ein Stolpern von einer Verkörperung zur anderen, das aber eben kein Abkommen vom „wahren Weg“ bedeutet, wenn dieser kein gerader ist. So wird Kafkas Text von Kurtág musikalisch interpretiert und vielleicht besteht Kurtágs Botschaft an Pierre Boulez gerade in diesem Hinweis darauf, dass der „wahre Weg“ nicht gerade sein muss.

³⁵ Wilhelm: 1997, S. 38

wie wir gesehen haben, explizit den Einsatz gestischer, mimischer und sogar, in Fragment Nummer 12 des dritten Teils grafisch notiert³⁶, proxemischer Mittel. (Abbildung 2) Die grafische Anweisung dort kann man so lesen: Links und rechts von der Sängerin sind zwei Notenständer aufzustellen. Der Geiger steht zunächst vom Publikum aus gesehen rechts von der Sängerin und spielt Violine II mit Scordatura, also in der angegebenen, von der Normalstimmung abweichenden Stimmung der Saiten. Ungefähr zur Halbzeit des Stückes hat dann der

Abbildung 2



Geiger nicht nur von Violine II mit Scordatura zu Violine I in Normalstimmung zu wechseln, sondern er muss zugleich um die Sängerin herum über die Bühne schreiten, um seinen neuen Standort nun links von der Sängerin zu erreichen. Da natürlich nicht die Möglichkeit besteht, die Violine während des Stückes umzustimmen, muss die Violine I schon während des ganzen ersten Teils des Stückes sich an Standort 2 befinden und dort sozusagen auf den Geiger warten. Die Violine mit der Scordatura dagegen muss der Geiger in der Mitte des Stückes niederlegen, um dann die andere Geige aufnehmen und auf ihr weiterspielen zu können. Dieser Wechsel der Violine und des Standortes fällt, wie Williams beobachtet, zusammen mit dem Wechsel zwischen zwei Schumannschen Charakteren, vom objektiven-beobachtenden Eusebius zum subjektiv-emotionalen Florestan. Damit wird aber das proxemische Mittel des Standortwechsels nicht nur zur visuellen Repräsentation der zwei Charaktere, wie Williams feststellt³⁷, sondern es entsteht mit der Präsentation der wartenden Violine, dem Niederlegen der zuerst gespielten Geige und der Aufnahme der zweiten eine Art Minidrama um Latenz und Aktualisierung. Zu erinnern ist hier noch einmal an die mehrschichtige, komplexe autobiografische Inszenierung, die die „Kafka-Fragmente“ insgesamt darstellen und zu der auch das Spiel mit Doppelgängern gehört.³⁸ Latenz und Aktualisierung von als Doppelgängern figurierten Identitätsschichten werden sowohl musikalisch als unterschiedliche Stimmungen des Instruments als auch proxemisch-theatral als Instrumenten- und Standortwechsel des Musikers inszeniert.

³⁶ Vgl. Kurtág: Kafka-Fragmente, 1992, S. 44-51.

³⁷ Vgl. Williams: Music Theatre and Presence, 2002, S. 367.

³⁸ Vgl. dazu Zenck: Inszenierung von Authentizität, 2007, S. 142f.

Wenn auf diese Weise in den „Kafka-Fragmenten“ das Theatrale stellenweise – wie man auch betonen muss, um nicht den falschen Eindruck zu erwecken, alle oder auch nur der Großteil der Fragmente enthielten entsprechende Anweisungen – das Theatral-Gestische und Proxemische in den Vordergrund tritt, so wäre es doch falsch, hierin eine einfache Umkehrung zu erblicken, wie das bei Williams der Fall zu sein scheint, wenn er in Bezug auf das hier schon analysierte 4. Fragment des ersten Teils schreibt:

The only aural contribution the singer makes is the final ‘breathed’ *ruhelos*. Thus whereas in the *Troussova* cycle Kurtág refused all theatrical gesture, requiring that everything should be expressed through the voice alone, here Kurtág allows *only* the theatrical gesture.³⁹

Es kann natürlich keine Rede davon sein, dass Kurtág in den „Kafka-Fragmenten“ statt des Gestisch-Visuellen nun umgekehrt das Musikalisch-Aurale verbieten würde. Insgesamt dominiert doch eindeutig Letzteres, doch auch für das 4. Fragment kann Williams seine Umkehrungshypothese nur um den Preis eines philologischen Irrtums aufrecht erhalten: Wie wir gesehen haben, stimmt es nämlich nicht, dass die Sängerin das Wort „ruhelos“ nur am Ende hauchen würde, sie singt es vorher auf den drei

Tönen *b´*, *a´* und *gis´*. (Abbildung 3) Da die Stelle die dynamische Bezeichnung *Forte* mit *Crescendo* trägt, gibt es keinen Grund zur Annahme, dass dieser Gesang unhörbar sein sollte.⁴⁰

Daher scheint es mir plausibler, dass das Verbot nicht einfach aufgehoben und durch ein neues, gegen-

sätzliches Verbot ersetzt wird, sondern dass das ursprüngliche Verbot des Theatralen durchaus in Kraft bleibt, aber mehrmals übertreten wird.

Abbildung 3



³⁹ Williams: *Music Theatre and Presence*, 2002, S. 366

⁴⁰ Vgl. Kurtág: *Kafka-Fragmente*, 1992, S. 4. Dazu kommt auch noch, dass das im letzten Takt *senza voce* zu hauchende „ruhelos“ als Sprechstimme in Form von drei Achtelwerten mit abfallender Tonhöhe notiert ist. Trotz der Anweisung „*senza voce*“ soll hier also offensichtlich doch auch etwas durch die (versagende) Stimme ausgedrückt werden. (Abbildung 1)

Diese Übertretung des Verbotes steht sicherlich, wie schon angedeutet, in Zusammenhang mit der autobiografischen Dimension, oder genauer gesagt, mit den autobiografischen Inszenierungen der „Kafka-Fragmente“. Wie wir ebenfalls gesehen haben, bringen diese Übertretungen das Theatrale in äußerst reduzierter Form zur Geltung, was einerseits wiederum darauf verweist, dass das Verbot noch in Kraft ist, andererseits aber auch auf ein reduktionistisches Theatralitätskonzept, wie Kurtág es von Becketts Werk her kennt, mit dem er sich lange und intensiv beschäftigt hat. Nicht nur hat er den letzten Text Becketts, „What ist the word“, vertont⁴¹, auch in den „Kafka-Fragmenten“ findet sich ein verborgener Hinweis auf Beckett und sein Theater. Es handelt sich dabei um das 3. Fragment aus dem 4. Teil, das Zenck zu Recht mir Ernst Kreneks Vertonung des gleichen Textes aus den Tagebüchern Kafkas in seinen 1937 auf der Flucht nach Amerika geschriebenen „Fünf Liedern zu Worten von Franz Kafka“ in Beziehung setzt. Durch die Neuvertonung Kurtágs betritt aber nicht nur Ernst Krenek die „imaginäre Szenerie“ der „Kafka-Fragmente“, sondern durch die Widmung im Titel⁴² auch der wie Kurtág im heute rumänischen Siebenbürgen geborene und aufgewachsene Philosoph Robert Klein⁴³, der sowohl mit Paul Celan als auch mit Kurtág befreundet war. 1957 in Paris machte er Kurtág nicht nur mit der Lyrik Paul Celans, sondern auch mit dem Theater Becketts vertraut.⁴⁴ So betritt im Hintergrund auch Samuel Beckett die imaginäre Szenerie und bestimmt mit seinem Reduktionismus den Theatralitätsbegriff, der den minimalen Übertretungen des Verbots des Gestischen in den „Kafka-Fragmenten“ zugrunde liegt. Und nicht zuletzt lernt Kurtág zur gleichen Zeit, in diesem Fall über Vermittlung von György Ligeti, das Werk Franz Kafkas kennen.⁴⁵ Hier schließt sich möglicherweise ein anderer Kreis, denn Hartmut Lück geht implizit sogar davon aus, dass diese Kafka-Lektüre mitbestimmend für Kurtágs kompositorischen Neuanfang geworden sei,

⁴¹ Diesen letzten Text Becketts hat Kurtág zweimal vertont: Op. 30a und Op. 30b. Außerdem hat er auch Gedichte von Beckett vertont: Op. 36. Adrienne Csengery behauptet im Interview auch, dass sie und ihr Mann Kurtág unter anderen auch Kurzdramen von Beckett als potentielle Opernlibretti vorgeschlagen hätten. Vgl. dazu Williams: *Music Theatre and Presence*, 2002, S. 360.

⁴² Kurtág: *Kafka-Fragmente*, 1992, S. 58: „In Memoriam Robert Klein“

⁴³ Geboren 1918 in Temesvár/Timișoara, wurde Robert Klein als Jude im mit Nazi-Deutschland verbündeten Rumänien zu Zwangsarbeit verpflichtet, kämpfte 1944 als Freiwilliger gegen die deutschen Truppen und floh nach seinem Philosophieabschluss in Bukarest 1947 als politischer Flüchtling nach Paris. 1967 ging er in Italien in den Freitod.

⁴⁴ Vgl. dazu: Rachel Beckles Willson: *György Kurtág: The Sayings of Péter Bornemisza*, Op.7. A 'Concerto' for Sopran and Piano, Ashgate: Aldershot, Burlington, 2004, S. 32.

⁴⁵ Vgl. dazu: Hartmut Lück: *Die Musik spricht das Unsagbare. Annäherungen an György Kurtág*, in: *MusikTexte* 72 (1997), S.47-50, hier: S. 48.

wenn er den ersten Satz von Kurtágs Streichquartett, dem der Komponist als Zeichen des Neuanfangs die Opuszahl 1 gab, als „klingende Metapher für Kafkas Grundsituation“ interpretiert.⁴⁶ Wenn Lück die wiederholte Wiederkehr des Flageolettmotivs des Anfangs, die dazwischentretenden, heftigen Rufe und das Zerflattern und Entschwinden des Flageolettmotivs im ppp beschreibt, dann fällt auch hier schon der stark gestische Charakter der Musik Kurtágs auf. Stimmt man dieser Deutung des Opus 1 zu, dann kann man davon ausgehen, dass das gestisch-theatrale Element nicht nur von Anfang – vom Neuanfang – an in Kurtágs Musik virulent ist, sondern gerade mit und durch Kafka in sein Werk kam.

III. Zusammenfassung oder: Kafka wird musikalisch

Franz Kafka konnte das Theatrale der Musik und das Rituelle der Konzertsituation nicht als etwas Musikalisches auffassen, sondern grenzte das Visuell-Theatrale als der Musik bloß Äußerliches aus seinem musikalischen Erleben aus. Diese Ausgrenzung begründete ein Verbot, das Verbot nämlich, die Aufmerksamkeit für das Musikalisch-Aurale durch das Visuell-Theatrale sozusagen ablenken zu lassen. Die Unfähigkeit, dieses Verbot einzuhalten, die Kafka an sich selbst beobachtet, nannte er seine Unmusikalität. Die Ausgrenzung des Visuell-Theatralen zu Gunsten der Reinheit des Musikalisch-Auralen findet sich wieder noch bei György Kurtág als Verbot alles Gestischen in der Aufführung seiner Musik. Auch Kurtág aber übertritt das Verbot. Über Vermittlung durch einen reduktionistischen Theatralitätsbegriff gelingt es ihm aber, theatrale Gesten zugleich auch als musikalische Gesten zu formulieren und in der Partitur auch zu notieren. Damit übertritt er nicht mehr nur das Verbot, sondern überschreitet zugleich die Ausgrenzung. So deutet sich ein neuer, performativer Musikbegriff an. Geht man aber von einem solchen performativen Musikbegriff aus, dann verwandelt sich auch Kafkas unterstellte Unmusikalität in ihr Gegenteil: Kafka wird musikalisch.

⁴⁶ Diese Grundsituation beschreibt er als Suche nach einem Ziel oder einer Erklärung, die jedoch nie ankommt oder die Erklärung erreicht, sondern abgebrochen wird. Vgl. Lück: 1997, S. 48.