

Aufsatz

Latente oder explizite Theatralität?

György Kurtágs „Kafka-Fragmente” auf der Bühne

Karl Katschthaler

Institute of German Studies, Department of Germanic Literatures
University of Debrecen
Egyetem tér 1.
H-4032 Debrecen
karl.katschthaler@gmail.com

Abstract

The present article uses a performative approach to György Kurtág's Kafka Fragments op. 24. This cycle of 40 pieces for soprano and violin is based on fragments from Franz Kafka's texts and some parts of the score show theatrical elements, gestures, mimics and even proxemics. By giving scenic instructions in the score the composer ignores his own prohibition on the use of any theatrical means, which was valid for his works before op. 24 – now he opens his works up for the stage. After a brief exploration of the genre cycle and of its relationship to the song cycles of the 19th century on the one hand and to the fragmentarism of the romantics (Schumann) and the moderns (Webern) on the other hand, I focus on the question, whether the work requires a staged performance or it has to be performed within the conventions of the song recital. After answering this question I analyse and compare the stagings of the Kafka Fragments by Peter Sellar and by Antoine Gindt with regard to their treatment of the score.

Keywords: Kurtág, Kafka, Sellars, Gindt, theatricality, performance, staging, fragmentarism

György Kurtág übertritt in seinen „Kafka-Fragmente” op. 24, wie ich an anderer Stelle gezeigt habe¹, sporadisch das selbst erlassene Verbot des Einsatzes theatraler Mittel im musikalischen Vortrag und verweist so auf das Theatrale der Musik selbst. Im folgenden Aufsatz möchte ich der Frage nachgehen, was diese Übertretungen des Verbots für die Aufführung des Werks bedeuten können. Sind diese subtilen Überschreitungen, die sich beim Lesen der Partitur erschließen, einem Konzertpublikum durch Inszenierung vermittelbar? Sind sie etwa ein Freibrief oder gar eine Auffor-

¹ Vgl. Katschthaler, Karl: Das Theatrale der Musik. György Kurtágs Kafka-Fragmente und die Un-Musikalität Kafkas. In: Böttger, Lydia & Masát, András (Hrsg.): *Jahrbuch der Ungarischen Germanistik 2008*. Budapest & Bonn 2009, S. 53-74.

derung zur szenischen Inszenierung? Was heißt in diesem Fall Inszenierung?

1 Die Frage der Gattung

Obwohl es hier nicht in erster Linie um Gattungsfragen geht, können sie doch nicht völlig beiseitegeschoben werden, da die Art und Weise der Aufführung nicht unbeeinflusst davon bleibt, welcher Gattung und welchen mit ihr verbundenen Aufführungskonventionen ein Werk zugeordnet wird. Umgekehrt können nicht nur gesellschaftliche und institutionelle Veränderungen, sondern auch kompositorische Abweichungen von Gattungskonventionen und neuartige musikalische Strukturen Aufführungskonventionen verändern oder neue initiieren. Daher soll ein kleiner Exkurs sich an dieser Stelle mit der Gattungsfrage der Kafka-Fragmente beschäftigen.

Man kann im Fall der Kafka-Fragmente das im Titel hervorgehobene Fragmentarische betonen, indem man es keineswegs nur auf die Textbasis bezieht, also darauf, dass Kurtág kurze Stellen aus schon an sich fragmentarischen Tagebucheintragungen Kafkas aus dem ursprünglichen Kontext herausgebrochen und nach musikalischen Kriterien neu zusammengestellt bzw. ihre Zusammenstellung durch András Wilhelm autorisiert hat, sondern auch auf die Musik selbst. Auf diese Weise würde man „Fragmente“ als musikalische Gattungsbezeichnung akzeptieren. Damit betont man zugleich den Entstehungsprozess, in dem offensichtlich das jeweils einzelne Stück, das gerade komponiert wurde, oder kleinere Gruppen von Stücken im Blickfeld des Komponisten waren, nicht aber das schließlich zum Teil mit fremder Hilfe quasi nachträglich zustande kommende Werkganze. Von da her scheint es mir eine Verkürzung zu sein, den Begriff „Fragmente“ nur auf die Texte zu beziehen.

Hat man daher nicht in erster Linie den Entstehungsprozess im Auge, sondern das Werk als Endergebnis, das stark zyklischen Charakter aufweist, so denkt man fast zwangsläufig an die Liederzyklen in der deutschen Musik des 19. Jahrhunderts, vor allem an Schuberts ebenfalls autobiographisch angelegte große Liederzyklen, vor allem die „Winterreise“, die sowohl von der Länge als auch vom Inhalt her nicht geringere Ansprüche an Interpreten und Zuhörer stellt und auch an „Schwanengesang“, der mit den Kafka-Fragmenten gemeinsam hat, dass der Zyklus von fremder Hand zusammengestellt wurde, allerdings von Schubert nicht mehr autorisiert werden konnte. Doch nicht nur deswegen hat dieser Zyklus etwas Fragmentarisches an sich, sondern auch deshalb, weil Schubert die Texte zu seinen Heine-Vertonungen ebenfalls aus dem ursprünglichen Kontext herausbrach.

Das in den „Kafka-Fragmenten“ deutlich wahrnehmbare komplexe Verhältnis der Musik zu den Texten, gegenüber denen sie oft kommentierend, ja sogar kritisch auftritt, veranlasst Arnold Whittall den Begriff des Anti-Liedes einzuführen, was er wie folgt begründet:

Not only are Kafka's texts not poems: their didactic, often aphoristic nature resists the style of lyric reflection and expansion inherent to the Lied tradition. At the same time, however, these texts are not simply impersonal declarations of theoretical positions about human experience, and their emotional expressive connotations are underlined – if, often, obliquely – by Kurtág's unrivalled ability to allude to specific musical topics and genres by way of a kind of concerned critique.²

Als, sozusagen, Anti-Liederzyklus stehen und stellen sich die „Kafka-Fragmente“ in enge Beziehung zu den Lieder-Zyklen der deutschen Romantik und so auch zu Schuberts „Winterreise“.

Allerdings weisen die „Kafka-Fragmente“ einen höheren Grad von Offenheit und damit auch Unabgeschlossenheit auf als die Lieder der „Winterreise“, die zwar auch eine gewisse Offenheit vor allem durch harmonische Ambiguitäten, aber auch dramaturgisch durch den in dem Sinn offenen Schluss, dass es keineswegs sicher ist, dass der Protagonist stirbt, wie zu erwarten gewesen wäre, erhalten. Dieser Fragmentcharakter des Kurtágschen Werks verweist auf eine andere Tradition als die des Schubertschen Liederzyklus, von der die „Kafka-Fragmente“ zwar ebenfalls abweichen, mit der sie aber nichtsdestoweniger in Verbindung stehen.

Charles Rosen sieht Robert Schumanns Zyklen „Dichterliebe“ und „Frauenliebe und -leben“ strukturell und musikgeschichtlich als Synthese des Zyklus von Beethoven „An die ferne Geliebte“ auf der einen Seite und Schuberts „Die schöne Müllerin“ und „Winterreise“ auf der anderen. Während bei Beethoven die Lieder ineinander übergehen, der Zyklus also sozusagen durchkomponiert ist, bestehen Schuberts Zyklen aus voneinander unabhängigen und auch unabhängig voneinander aufführbaren in sich geschlossenen Liedern.³ Schumanns Zyklen bestünden nun aus anscheinend unabhängigen Liedern, die aber dennoch nicht aus dem jeweiligen Kontext im Zyklus herausgerissen aufgeführt werden könnten, weil sie dann ihren Wert verlören oder unverständlich würden.⁴ Wie kommt das? Es hat mit dem Fragmentcharakter der Schumannschen Lieder zu tun, den auch Whittall in Bezug auf die „Kafka-Fragmente“ als historischen Bezugs-

² Whittall, Arnold: Plotting the Path, Prolonging the Moment: Kurtág's Settings of German. In: *Contemporary Music Review*, 2001, Vol. 20, part 2 and 3, S. 89-107, hier: S. 96.

³ Was natürlich nicht heißen soll, dass bei der Aufführung einzelner Lieder aus Schuberts Zyklen in anderen Kontexten nichts verlorengehen würde. Eben der im jeweiligen Zyklus gegebene Kontext geht verloren.

⁴ Vgl. Rosen, Charles: *The Romantic Generation*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press: 1998, S. 55.

punkt erwähnt, aber nicht näher erläutert.⁵ Dieser Fragmentcharakter wiederum ist auf das Konzept des romantischen Fragments zurückzuführen, das Friedrich Schlegel theoretisch grundgelegt hat und mit dem Schumann sympathisierte. Schlegel definiert den Begriff in einem seiner *Athenaeum*-Fragmente so: „Ein Fragment muß gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und an sich selbst vollendet sein wie ein Igel.“⁶ Ein Fragment wäre demnach zwar etwas in sich Geschlossenes, geschlossen jedoch nicht im Sinn von etwas organisch Gewachsenem, einem Kristall etwa, denn der Igel muss sich – um im Bild Schlegels zu bleiben – erst zusammenrollen, um die vollendete Kugelform herzustellen, er kann sich aber jederzeit wieder öffnen und als ganz ungeschlossene Form herumlaufen. Die fragmentarische Form ist folglich eine paradoxe Struktur, deren Abschluss instabil ist. Rosen zeigt in seiner beeindruckenden Analyse einiger Lieder aus „Dichterliebe“ diese Fragmentform bei Schumann auf. Er kommt dabei zum Schluss, dass die Form des Fragments ist von einem inneren Widerspruch gekennzeichnet ist, der z. B. in einer in einer tonalen Ambiguität begründet sein kann.

Ein gutes Beispiel für die Art und Weise, wie in den Kafka-Fragmenten diese innere Widersprüchlichkeit der fragmentarischen Form zustande kommt, ist das extrem kurze Fragment Nummer 26 (Nummer 6 im dritten Teil) mit dem Titel und gleichzeitig ganzen Text: „Der begrenzte Kreis ist rein.“ Whittall stellt in seiner Analyse dieses Stückes völlig richtig fest, dass harmonisch der leitende Ton das G_{is} sei und das Fragment mit einer A-Dur Tonika ende und durch das C-Dur in der Mitte die Integrität der Struktur eher bereichert als zerstört werde. So stellt er dann etwas ratlos die Frage: „Is Kurtág being ironic, or is he genuinely committed to the idea that such a vision of purity still has contemporary validity?“⁷ Was Whittall in seiner Analyse übersieht, das ist tatsächlich die Ironie, die durch die gleichfalls recht symmetrisch platzierten zwei A_{is} zustande kommt (Markierung von mir, K.K.):

⁵ Vgl. Whittall, Arnold: Plotting the Path, Prolonging the Moment: Kurtág's Settings of German. In: *Contemporary Music Review*, 2001, Vol. 20, part 2 and 3, S. 89-107, hier: S. 90.

⁶ Schlegel, Friedrich: *Kritische und theoretische Schriften*. Auswahl und Nachwort von Andreas Huyssen. Stuttgart: Reclam 1994 (= Universal-Bibliothek Nr. 9880), S. 99.

⁷ Whittall: 2001, S. 96.

Molto semplice, piano e legato

Der be-grenz-te Kreis ist rein.

poco espr.

Csobanka 1980. XI. II.

Notenbeispiel 1: Kurtág: Kafka-Fragmente, Teil III, Nr. 6, Molto semplice

Zudem stehen vor allen Noten, die nicht augmentiert werden sollen, Auflösungszeichen. Im Verlauf des kurzen Stückes kommen so tatsächlich sieben verschiedene Auflösungen vor, ohne dass freilich am Anfang irgendeine Tonart, also auch weder Cis-Dur noch ais-moll vorgezeichnet würden. Der Beginn ist damit offen, als stünde davor noch ein unsichtbarer Teil in einer dieser Tonarten, der die Auflösungszeichen notwendig machen würde.⁸ Der Kreis ist also nur scheinbar geschlossen und er ist auch nicht perfekt, zusätzlich bekommt er durch die zwei Ais noch zwei Dellen. So verweist der spät-moderne Kurtág auf Schumann zurück, der auf die Moderne vorausverweist. Doch auch für Schlegel, könnte man hier hinzufügen, hat das Fragment bereits den historischen Bruch markiert, der die Moderne einleitete: „Viele Werke der Alten sind Fragmente geworden. Viele Werke der Neuern sind es gleich bei der Entstehung.“⁹

Und tatsächlich spielt das Fragmentarische in der klassischen Moderne auf einer weiteren Ebene eine wesentliche Rolle, vor allem bei einem Komponisten, der immer wieder in Zusammenhang mit Kurtág genannt wird, als wäre er eine Art Doppelgänger: Anton Webern. Dieser geht über Schumann hinaus noch einen Schritt weiter, wenn er in seinen Variationen für Klavier Op. 27 und dann vor allem in seinen Orchestervariationen Op. 30 „Motive in feier „variabler“ Gestaltung innerhalb eines größeren Designs“¹⁰ einsetzt. Durch die Technik der freien Variation wird die kohärenzstiftende Funktion des Motivs aufgehoben, das Ergebnis ist eine asymmetrische und fragmentarische Struktur. Kurtág wiederum verweist in

⁸ Und es steht ja tatsächlich etwas davor, nämlich Fragment Nummer 26, auf das hin auf diese Weise Nummer 27 geöffnet wird.

⁹ Schlegel, Friedrich: Athäneums-Fragment Nr. 24. In: ders.: *Kritische und theoretische Schriften*. Auswahl und Nachwort von Andreas Huyssen. Stuttgart: Reclam 1978 (= Universal-Bibliothek Nr. 9880), S. 79.

¹⁰ Pongratz, Gregor: *Anton Weberns Variationen für Klavier Op. 27: musikwissenschaftlicher Diskurs mit Ableitung eines interdisziplinären Hörstudieneinsatzes*. Hildesheim, Zürich & New York: Olms 1997 (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, Bd. 12).

seiner Musik nicht nur auf die tonale Sprache Schumanns, sondern eben auch auf die atonale Sprache Weberns zurück und dies oft in ein und demselben Werk, ja oft sogar gleichzeitig. Diese Simultaneität der Verweise auf einander widersprechende Traditionen erreicht er gerade durch die Anwendung der Struktur des Fragmentarischen.

Damit lassen sich die Kafka-Fragmente gattungsmäßig also einerseits mit der gesamten deutschen Kunstleidtradition des 19. Jahrhunderts in Verbindung bringen, von deren Folie sie sich deutlich abheben. Andererseits stehen sie offensichtlich einer ausgesprochen modernen Entwicklungsrichtung nahe, die bei Schumann beginnt und bei Webern einen Höhepunkt erreicht. Sie sind zwischen zwei Polen anzusiedeln, zwischen Fragmentierung und Zyklusbildung, zwischen Herausbrechen und Zusammenfügen, dessen Ergebnis aber durch Instabilität gekennzeichnet ist. Diese Ambivalenz hat der amerikanische Komponist Mark Adamo auf eine zwar den Sachverhalt stark verkürzende, aber emblematische Formel gebracht, wenn er von den Kafka-Fragmenten als einer „atomized Winterreise“ spricht.¹¹ Führt man das Werk dann als Liederzyklus, als atomisierte Winterreise auf, dann tut man ihm wohl nicht unrecht, da der Liederzyklus des 19. Jahrhunderts ja eine gültige Folie ist, von der es sich abhebt, muss sich aber darüber im Klaren sein, dass die Initiierung der Liederzyklusrezeption auf Grund der „Atomisierung“ die Aufnahmekapazitäten des Publikum leicht überfordert, wohl in erster Linie dadurch, dass Rezeptionserwartungen geweckt werden, die dann nicht eingelöst werden. So gibt es Berichte, dass bei der amerikanischen Premiere der Kafka-Fragmente 1988 beim Tanglewood Music Festival das Publikum in großer Zahl aus dem Konzert geflohen sei, weil es die schnelle Folge aphoristischer Stücke nicht ausgehalten habe.¹² Selbst der schon erwähnte Komponist, Mark Adamo, schreibt von einem entsprechenden Erlebnis, das er selbst während einer Aufführung der Kafka-Fragmente hatte: „I once heard this seventy-minute cycle in recital in Washington – soprano, blue velvet, score and stand – and about forty minutes into it, the concert [...] felt like punishment.”¹³

¹¹ Er tut dies auf seiner Homepage: „Mark Adamo online“ in einer Besprechung der Inszenierung der Kafka-Fragmente durch Peter Sellars unter dem Titel „Desperate Housewife“ vom 15.11.2008: <http://www.markadamo.com/journal/desperate-housewife>, letzter Zugriff am 29.6.2009.

¹² Vgl.: Kozinn, Allan: When Everyday Actions Become Existential Events. In: *The New York Times*, 13.11.2008:

I heard a passionately sung, solidly played performance at Tanglewood in 1988, a year after Mr. Kurtág completed the work and long before anyone thought of staging it. Much of the audience – a new-music crowd, there for the annual contemporary music festival – found it unbearable, and streamed out as one aphoristic movement gave way to the next.

¹³ Adamo, Mark: „Desperate Housewife“ vom 15.11.2008: <http://www.markadamo.com/journal/desperate-housewife>, letzter Zugriff am 29.6.2009.

Wenn aber ein auf neue Musik eingestelltes Publikum nicht bis zum Ende durchhält und wenn sogar ein Komponistenkollege die Aufführung als Liederzyklus als Strafe empfindet, so scheint die Frage, ob die Subtilitäten der Partitur dem Konzertpublikum mit Hilfe dieser „Inszenierung“ vermittelbar seien, eher pessimistisch beantwortet werden zu müssen. Die Entscheidung, die Kafka-Fragmente als Liederabend zu inszenieren, wird zweifellos von der Partitur gerechtfertigt, gerade weil sie theatrale Anweisungen als Abweichungen von diesem Skript enthält. Daher kann aber auch die Entscheidung, die Kafka-Fragmente in dramatisierter Form auf die Bühne zu bringen problematischer erscheinen als die immer öfter stattfindenden szenischen Aufführungen von Liederzyklen, wie sie etwa einen Schwerpunkt des Programms der Ruhr-Triennale 2002 bildeten. Damals inszenierte unter anderem Oliver Herrmann die Winterreise mit so ernst zu nehmenden Liedinterpreten wie Christine Schäfer und Irvin Gage. Der Kritiker der Berliner Zeitung gibt am Ende seiner wohlwollenden, aber Herrmanns Inszenierung durchaus kritisch gegenüberstehenden Besprechung der Hoffnung Ausdruck, sie möge helfen, „neue Formen zu finden für die nicht eben taufrische Institution des bürgerlichen Liederabends.“¹⁴ Kann man szenische Aufführungen von Liederzyklen des 19. Jahrhunderts relativ unproblematisch als zeitgemäße Alternativen zur Institution des Liederabends betrachten, so liegt das in erster Linie daran, dass in diesen Fällen ein Transfer der Partitur von einer Institution in eine andere stattfindet, vom Liederabend auf dem Konzertpodium auf die Bühne des Musiktheaters, die Partitur selbst und ihr musikalischer Vortrag davon weitgehend unberührt bleiben. Trifft man diese Entscheidung aber im Fall der Kafka-Fragmente, so entscheidet man sich gegen die Partitur in dem Sinn, dass man sich gegen die subtilen Grenzüberschreitungen in Richtung Szene entscheidet, wenn man die ganze Aufführung mit szenischen Elementen versieht. Um diesen sozusagen subversiven Aspekt der Partitur in der Aufführung zu verwirklichen, muss man die Kafka-Fragmente daher als Liederabend „inszenieren“, denn die Übertretungen funktionieren nur, wenn das Skript – wenn auch die Institution vielleicht nicht mehr ihre volle Geltung beanspruchen kann – eingehalten wird. Was passiert also, wenn jemand die Entscheidung trifft, die Kafka-Fragmente szenisch zu inszenieren und das Skript des Liederabends durch ein anderes zu ersetzen, eines, das einer bestimmten dramatischen Konzeption folgt. Dieser Frage möchte ich zunächst am Beispiel der bekanntesten und erfolgreichsten szenischen Inszenierung der Kafka-Fragmente nachgehen.

¹⁴ Mörchen, Raoul: Am Ende ist es das Lied. In: *Berliner Zeitung*, 5.9.2002.

2 Die Produktion von Peter Sellars

Es handelt sich um eine Produktion des international bekannten und umstrittenen Regisseurs Peter Sellars, der sich große Verdienste um das zeitgenössische Musiktheater erworben hat. Während Sellars regelmäßig mit John Adams zusammenarbeitet und an der Entstehung und Uraufführung mehrerer seiner Opern beteiligt war, zu seinen jüngsten Opern „Doctor Atomic“ und „The Flowering Tree“ schrieb er sogar die Libretti, und auch seine Zusammenarbeit mit der finnischen Komponistin Kaija Saariaho harmonisch zu sein scheint, hat György Ligeti seine Inszenierung der revidierten Fassung von „Le Grand Macabre“ bei den Salzburger Festspielen 1997 scharf verurteilt. Interessanterweise geht es in beiden Fällen darum, dass Sellars den Werken in seiner Inszenierung etwas hinzugefügt habe, das sie – jedenfalls so – nicht enthielten. Auseinander gehen die Meinungen von Saariaho und Ligeti dann aber bei der Beurteilung des Werts dieser sozusagen nicht werktreuen Inszenierung. Während Saariaho die Hinzufügung als dem Werk entsprechende wertvolle zusätzliche Ebene akzeptiert und begrüßt, warf Ligeti Sellars die völlige Verfälschung der Werkintention vor.¹⁵ Diese Beispiele sollen genügen, um zu zeigen, dass Sellars ein Regisseur ist, der nicht nur Opern aus vergangenen Jahrhunderten auf der Bühne zu aktualisieren versucht – so erwarb er sich einst den Ruf als *enfant terrible* der Opernszene – sondern auch zeitgenössischen Musiktheaterwerken szenisch gerne etwas Eigenes hinzufügt, Inszenierung also nicht als treuen Dienst an der Komponistenintention begreift, sondern als einen künstlerischen Prozess, in dem mehr und oft anderes entsteht, als der Komponist sich vorgestellt hat.

Im Fall der Kafka-Fragmente ist das nicht anders, freilich kommt noch dazu, dass dieses Werk überhaupt nicht als Musiktheater intendiert war, dass also alle szenischen Elemente, die über die in der Partitur geforderten minimalen hinausgehen, als Hinzufügungen des Regisseurs betrachtet werden müssen. Sellars hat die Kafka-Fragmente zunächst 2005 inszeniert, brachte sie aber eigentlich nicht wirklich auf die Bühne des Musiktheaters, sondern auf das Konzertpodium der Zankel Hall in New York's Carnegie Hall. Die Wiederaufnahme 2008 fand in New York zwar in dem allen per-

¹⁵ In einem Interview im französischen Fernsehen anlässlich der Aufführung der Sellars-Inszenierung ihrer Oper „Adriana Mater“ an L'Opéra Bastille in Paris 2006 nannte Saariaho Sellars den Helden der Aufführung, da er der Oper eine Ebene der Hoffnung hinzugefügt habe, an die sie zunächst nicht gedacht habe. (Vgl.: Helsingin Sanomat. International Edition: Adriana Mater opera's world premiere is big success in Paris. <http://www.hs.fi/english/article/Adriana+Mater+operas+world+premi%C3%A8re+is+big+success+in+Paris/1135219409320>, letzter Zugriff: 30.6.2009) Ligeti dagegen warf Sellars vor, dem Stück einen anderen Inhalt gegeben zu haben, aus einem politischen Stück gegen falsche Propheten ein amerikafeindliches Propagandastück gegen Atomwaffenrüstung und Kernkraftwerke gemacht und so sein Werk gestohlen zu haben. (Vgl.: Roelcke, Eckhard: *Találkozások Ligeti Györggyel. Beszélgetőkönyv*. Budapest: Osiris Kiadó 2005, S. 153f.)

forming arts gewidmeten Gerald W. Lynch Theater im John Jay College statt, im gleichen Jahr stand die Produktion aber wieder auf einem reinen Konzertpodium, nämlich in Los Angeles in der Walt Disney Concert Hall. Die Bühne, zu der das Konzertpodium wird, ist ein leerer Raum ohne Bühnenbild und Kulissen, der Boden ist unverändert der nackte Holzboden des Konzertpodiums. An der Rückwand befindet sich eine große Leinwand – Zankel Hall war vorübergehend auch einmal ein Kinosaal – auf die zunächst die englischen Übersetzungen der Texte projiziert werden und dann Fotos, für die David Michalek verantwortlich zeichnet. An Requisiten werden Gegenstände verwendet, mit denen man bei der Arbeit im Haushalt zu tun hat: ein Bügelbrett, ein Bügeleisen, ein Wäschekorb, ein Wischmopp, eine Waschschiüssel, ein Fressnapf, Tüten, ein Klapp Tisch, Plastikkörbe in verschiedenen Größen, ein Geschirrkorb, eine Zahnbürste, eine Haushaltsleiter, ein elektrisches Kabel. Die Sopranistin Dawn Upshaw agiert mit diesen Requisiten auf der leeren Bühne vor den Projektionen auf der Leinwand. Sie ist in häusliche, bequeme Kleidung gekleidet, Jeans bzw. Jogging-Hose, T-Shirt, offen getragenes Flanellhemd¹⁶ darüber, sie ist barfuß. Der Geiger, Geoff Nuttal, ist ähnlich gekleidet und steht ebenfalls barfuß auf der Bühne. (Vgl. dazu die [Fotos](#) auf Anna Kiralys Web-Seite.) Upshaw sieht so kostümiert aus wie eine durchschnittliche amerikanische Hausfrau im mittleren Alter und sie verstärkt diesen Eindruck von Normalität durch ihr Agieren: Sie bügelt auf dem Bügelbrett, sie legt Wäschestücke zusammen, sie wischt den Boden, sie putzt sich die Zähne, sie spült Geschirr. Diese Ebene der alltäglichen Normalität wird aber immer wieder plötzlich überschritten in Richtung Exzess und Irrsinn. Dies geschieht keineswegs indem andere Requisiten eingeführt würden, noch dadurch, dass Upshaw plötzlich ein völlig anderes Verhalten an den Tag legen müsste, also in der Art eines Dr. Jekyll und Mr. Hyde sich in eine konträre Figur verwandelte, sondern durch kleine Verschiebungen bzw. Steigerungen im Gebrauch der gleichen Alltagsgegenstände. So etwa, wenn sie plötzlich das Bügeleisen, mit dem sie eben noch Kleidung gebügelt hat, an ihre Wange presst oder wenn sie die Waschschiüssel ausleckte.¹⁷ Die obsessive Hausarbeit schlägt auf diese Weise immer wieder um in Exzess. Der Geiger steht währenddessen im vom Publikum aus gesehen rechten Drittel des Podiums hinter seinem Notenpult, den Hut wie ein Straßenmusikant rechts vor sich lie-

¹⁶ Für die Kostüme ist Anna Kiraly verantwortlich.

¹⁷ Letzteres Beispiel zeigt freilich auch, dass es dabei nicht nur um diesen Umschlag in den Exzess geht, sondern dass viele der Gesten der Sängerin/Hausfrau aus der Musik entwickelt worden sind oder zumindest auch durch die Musik zu motivieren sind. Upshaw hat wie ein Tier die Waschschiüssel auszulecken, während in Fragment Nummer 37 in der Violinstimme über mehrere Notenzeilen hinweg obsessiv ein Motiv wiederholt wird, das man ohne weiteres als Leckbewegung hören kann. Nicht nur der Text, in dem ja davon die Rede ist, dass die Leoparden immer wieder in den Tempel eindringen und die Opferkrüge leer saufen, sondern auch die musikalische Einleitung legt die Aktion des obsessiven Ausleckens nahe.

gend. Durch einen Streifen blauen Lichts wird der Bühnenraum zweigeteilt und wird so der Bereich des Geigers von dem der Hausfrau getrennt.¹⁸ Im Hintergrund laufen auf der Leinwand dazu, wenn nicht gerade der Text projiziert wird, manchmal mit Sepia-Effekt versehene Schwarzweißfotografien von David Michalek, die in erster Linie menschliche Gesichter, Körperteile, Bäume, Wolkenformationen zeigen. Einige [Fotos](#) von der Carnegie-Hall Produktion finden sich auf seiner Web-Site.

Auf die Kritik hat diese Produktion offensichtlich polarisierend gewirkt. In einem Korpus von 13 Kritiken stehen 8 kaum bis gar nicht differenziert positiven 5 ebenso wenig differenzierenden negativen gegenüber. Die Fotos von Michalek werden allerdings auch in zwei ansonsten positiven Kritiken negativ beurteilt. Trotzdem steht es nicht wirklich 8 zu 5, denn die Verfasser von 3 der positiven Kritiken sind nicht eigentlich überzeugt von Sellars Inszenierung, sondern schaffen die Wendung ins Positive nur, indem sie ihm das Verdienst konstatieren, das schwierige Werk für das Publikum zugänglicher gemacht zu haben. Am deutlichsten wird das bei dem schon zitierten Allan Kozinn, der seine Kritik damit beginnt, dass Sellars Inszenierung auf den ersten Blick „meilenweit“ sowohl von Kafkas Texten als auch von Kurtags Musik entfernt sei und dann am Ende mit folgenden Worten zum Bericht über die Publikumsreaktion damals in Tanglewood überleitet: „You would think that Mr. Kurtag’s score alone should be enough to guarantee a powerful evening. But it can be a rough listen.”¹⁹ Das Argument der leichteren Zugänglichkeit fungiert hier gleichsam als Entschuldigung für Sellars Inszenierung. Im Fall der negativen Kritiken sind es jedoch gewöhnlich nicht musikbezogene Argumente, die zur Ablehnung führen, die einzige Ausnahme ist Alan Lockwood, der schreibt: „As to Sellars’s Zankel staging, the less said here the better, as the point of Fragments remains, I trust, a musical one.”²⁰ Alle anderen sind völlig textfixiert und setzen Sellars Szene mit den Texten Kafkas in Beziehung, verlieren aber kein Wort über mögliche Beziehungen zwischen Szene und Musik. Paradigmatisch für diese Tendenz in der Kritik steht die Frage von Harvey Steiman: „I wonder what Kafka would think.”²¹ Diese Textfixiertheit betrifft aber auch den Großteil der positiven Kritiken. Die Ausnahme in

¹⁸ Für die Lichtregie zeichnet James F. Ingalls verantwortlich.

¹⁹ Kozinn, Allan: When Everyday Actions Become Existential Events. In: *The New York Times*, 13.11.2008. Für die Fortsetzung des Zitats siehe Fn. 3.

²⁰ Lockwood, Alan: *Music to Look In For: Kurtag’s Kafka Fragments. Kurtág’s Kafka Fragments at Zankel Hall*, auf: The Brooklyn Rail: <http://www.brooklynrail.org/2005/02/music/music-to-look-in-for>, letzter Zugriff: 30.6.2009.

²¹ Steiman, Harvey: *Kurtág, Kafka Fragments: Dawn Upshaw, soprano; Geoff Nuttall, violin; staging by Peter Sellars, presented by Cal Performances*. Berkeley, California: Zellerbach Playhouse, 24.11.2008, auf: MusicWeb International’s Worldwide Concert and Opera Reviews: <http://www.musicweb-international.com/sandh/2008/Jul-Dec08/kafka2411.htm>, letzter Zugriff: 30.6.2009.

diesem Lager bildet Jeremy Eichler, der den Umgang Sellars' mit den Pausen zwischen den Musikstücken hervorhebt:

One of Mr. Sellars's ideas was to surround each fragment with a kind of negative space. Silences would allow the music to breathe and allow listeners to absorb its concentrated power more readily.²²

Hier wird ein wichtiger Punkt angesprochen, nämlich die Tatsache, dass ein großer Teil des Szenischen zwischen den einzelnen Musikstücken des Zyklus stattfindet, die Szene also zum großen Teil eine selbstständige Ebene bildet, wobei selbstständig nicht ohne Beziehung zu Text und Musik meint, wie das in Kritiken, die eine inhaltliche Auseinandersetzung mit Sellars' Konzept total verweigern, unterstellt wird. Exemplarisch für diesen Typ steht Martin Bernheimer, der seinen knappen Verriss mit den Worten beginnt: „Apparently distrusting both text and score [...]“ und mit den Worten schließt: „Sellars managed to reduce Kurtág's fierce poetry to silly prose.”²³ Allan Lockwood, der zunächst von der Musik her argumentieren zu wollen scheint, stößt sich dann aber doch am seiner Ansicht nach fehlenden Zusammenhang zwischen Text und Szene:

Upshaw finished Kafka's exhortation, to write unto lacerating his face, by pressing the clothes iron she wielded onto her cheek, which drew neither gasps nor titters from the full house but may beg the question of what she was doing at an ironing board in the first place.²⁴

Im Übrigen beschwert er sich darüber, dass die Bilder von Michalek den Text auf simple Art und Weise illustrieren, quasi wiederholen würden. Ins gleiche Horn stößt auch Joshua Kosman: „Most of the imagery, both onstage and onscreen, was devoted to telling listeners what they already knew. When Kafka mentions hounds, autumn leaves or a suicide rope, Sellars and Michalek show us hounds, autumn leaves and a suicide rope.” Als Absicht dahinter glaubt er den Wunsch nach Erklärung erkennen zu können: „But Sellars is all about filling in the spaces that Kurtág left vacant. Like some overly officious tour guide, he insisted on explicating everything the audience was hearing – though usually without providing much help.”²⁵ Dieser These, Sellars's Szene und vor allem Michaleks Bilder verhielten sich illustrativ zu den Kafka-Fragmenten oder genauer gesagt zu

²² Eichler, Jeremy: How to Make Franz Kafka Sing. In: *The New York Times*, 9.1.2005.

²³ Bernheimer, Martin: Kurtág's Kafka Fragments. In: *The Financial Times*, 14.11.2008.

²⁴ Lockwood, Alan: *Music to Look In For: Kurtág's Kafka Fragments. Kurtág's Kafka Fragments at Zankel Hall*, auf: The Brooklyn Rail: <http://www.brooklynrail.org/2005/02/music/music-to-look-in-for>, letzter Zugriff: 30.6.2009.

²⁵ Kosman, Joshua: Music review: Sellars overdoes Kurtág's 'Kafka'. In: *San Francisco Chronicle*, 25.11.2008

ihrem Text, haben die positiven Kritiken nichts entgegenzusetzen. Selbst Adamo, der die differenzierteste Kritik liefert, kommt im Wesentlichen nicht darüber hinaus:

And what intelligent use of props! Filled, a laundry basket yields the „overcoat [...] a lofty dream wraps around a child:“ overturned, and placed stoutly on her head, it becomes the Tarn in which Ms. Upshaw’s housewife „(feels) enarmoured.“ Broomsticks are imagined as walking sticks: balled socks become thrown stones. The toyland cleverness of this oxygenates the character with desperately needed gusts of humor (detergent bottles fornicate!) but still allows the anguished moments full force and range: it’s with a steam iron that she threatens to, and does, „lacerate her face“.²⁶

Das Verständnis der Produktion von Seiten der Befürworter unterscheidet sich vom Unverständnis der Verrisse also nur durch die Akzeptanz der Szene als Illustration, was dann in dem schon zitierten, zweiseitigen Lob mündet, Sellars habe mit seiner Inszenierung die Kafka-Fragmente zugänglicher gemacht. Auf der Gegenseite entspricht diesem Lob der Tadel, genau das sei ihm misslungen, die Illustration erkläre nichts, sondern wiederhole nur, was das Publikum ohnedies schon weiß und versteht.²⁷

Es ist daher die Frage zu stellen, ob eine solche illustrative Funktion der Szene und der projizierten Bilder die einzig denkbar ist oder ob es nicht zu einem tieferen Verständnis der Inszenierung und ihres Verhältnisses zu Partitur führt, wenn man nach anderen Funktionen sucht. Dabei geht es nicht um eine „Rettung“ der Produktion von Sellars, die grundsätzlichen Bedenken, dass sie nämlich auf der Entscheidung beruht, im Szenischen nicht der Partitur zu folgen, bleiben davon unberührt. Nichtsdestotrotz möchte ich aber die Möglichkeit nicht ausschließen, dass Sellars trotz und auf Grund dieser Entscheidung Wesentliches zu den Kafka-Fragmenten zu sagen hat. Den ersten Hinweis liefert Sellars selbst, wenn er in einem Einführungsvortrag darauf hinweist, dass das Schrubben des Bodens mit der Zahnbürste eine Replik des Holocaust-Mahnmals in Wien sei und damit auf die Juden verweise, die nach dem Anschluss gezwungen worden

²⁶ Lockwood, Alan: *Music to Look In For: Kurtág’s Kafka Fragments. Kurtág’s Kafka Fragments at Zankel Hall*, auf: The Brooklyn Rail: <http://www.brooklynrail.org/2005/02/music/music-to-look-in-for>, letzter Zugriff: 30.6.2009.

²⁷ In diesem Zusammenhang drängt sich die Frage auf, ob das Publikum insgesamt wohl auch nicht mehr oder nichts anderes verstanden hat. Diese Frage muss spekulativ bleiben, denn der Bericht des ungarischen Botschafters in New York, der davon spricht, dass das Publikum Upshaw und Sellars nach der Vorstellung nicht gehen ließ, sondern noch lange mit ihnen über Werk und Denkweise des Komponisten diskutiert habe, kann sowohl Symptom für ein tieferes Verständnis als auch für das durch die Produktion unbefriedigte Bedürfnis nach Erklärung sein. Auf jeden Fall aber zeigt dieser Bericht, dass sich der Tanglewood-Effekt geradezu in sein Gegenteil verkehrt hat. Zum Bericht des Botschafters vgl.: Kurtág-világ-premier New Yorkban, auf: Kultúra.hu, kultúrális portál, 31.12.2008: <http://kultura.hu/main.php?folderID=910&articleID=277566&ctag=articlelist&iid=1>, letzter Zugriff: 30.6.2009.

waren, Antinazigrffiti von den Gehwegen zu schrubben.²⁸ Auf den ersten Blick scheint das eine etwas willkürlich gesetzte Geste zu sein, doch ist sie das, wenn überhaupt, nur in Bezug auf den Text und dessen Autor Kafka, der lang vor dem Anschluss und Holocaust gestorben ist. Da könnte man höchstens mit der zweifelhaften Vorausannahmehypothese arbeiten, dies ist aber unnötig, denn bezieht man die Geste nicht auf den Text und seinen Autor, sondern auf den Komponisten, so scheint sie mit einem Schlag motiviert zu sein, denn Kurtág ist ein Überlebender des Holocaust. Die Geste ist aber durch die Art und Weise, wie sie den Bezug zum Holocaust herstellt, mehr als bloße Bezugnahme auf die Biographie des Komponisten und Verallgemeinerung auf alle verfolgten Juden. Die Analyse der Kafka-Fragmente hat nämlich gezeigt, dass sie voll von autobiographischen Verweisen sind, die aber mehr oder weniger verborgen werden. Diese Ambivalenz von Verbergen und Entbergen wird in der Szene fortgesetzt, wenn Upshaw vom Zähneputzen zum Schrubben des Bodens übergeht. Damit wiederholt Sellars in der Szene tatsächlich etwas, aber nicht, wie die Verisse meinen, etwas, was im Text gesagt wird, sondern eine der Gesten der Komposition selbst. Der Zusammenhang ist hier also durchaus ein mimetischer, nicht aber im Sinn einer Abbildung, sondern eines Nach- und Weiterspielens einer Geste.

Die unhinterfragte Annahme einer illustrativen Funktion der Szene wirkt bei manchen Kritikern anscheinend sogar auf ihr Textverständnis zurück und führt zu Irrtümern. Wenn Upshaw während des zentralen Fragments, „Der wahre Weg“, eine Haushaltsleiter hinaufsteigt, sich ein Kabel um den Hals legt und es mit der rechten Hand hochhält, so ist diese Szene wohl tatsächlich schwer anders zu interpretieren als ein Selbstmordversuch, der allerdings mangels Befestigungsmöglichkeit des Kabels von vorneherein zum Scheitern verurteilt ist. Es handelt sich also eigentlich weniger um einen Selbstmordversuch als um die unbeholfene Geste eines solchen. Im Moment, in dem Upshaw das Kabel so hoch hinauf hält, wie sie kann, sieht man ihr überlebensgroßes Schattenbild dahinter auf der Leinwand, auf die gerade der Schriftzug „which is not suspended high up“ projiziert wird. (Vgl. das [Foto](#) auf Anna Kiralys Web-Site) Auf der einen Seite erinnert die Szene an die Münchhausensche Lügengeschichte des sich selbst aus dem Sumpf Ziehens, die hier verkehrt wird in das genauso unmögliche sich Erhängen, indem man das Seil selbst hochhält. Auf der anderen Seite assoziiert man die bereits aus der Stummfilmzeit bekannte Slapstick-Szene des Selbstmordversuches durch Erhängen mit untauglichen Mitteln. Dies alles korrespondiert nun durchaus mit dem Text, freilich nicht illustrativ, wie Kosman irrtümlich meint: „When Kafka mentions

²⁸ Vgl. Rockwell, John: A Sellars Duo and Trilogy, auf: Rockwell Matters: <http://www.artsjournal.com/rockwell/2008/11/a-sellars-duo-and-trilogy.html>, letzter Zugriff: 30.6.2009.

hounds, autumn leaves or a suicide rope, Sellars and Michalek show us hounds, autumn leaves and a suicide rope.”²⁹ Bei Kafka findet sich allerdings keine Spur eines „Selbstmordseils“, denn der volle Text lautet: „Der wahre Weg 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.“³⁰ Sowohl das Thema des Scheiterns als auch das Slapstickhafte sind in Kafkas Text durchaus angelegt, Sellars illustriert ihn also nicht, sondern reagiert auf ihn, er lässt ihn nicht wortwörtlich szenisch nachspielen, sondern erfindet eine Szene, die Elemente des Texts aufgreift und unter Bezugnahme auf andere Szenen ähnlichen Charakters weiterentwickelt. Wirft man dann einen Blick in die Partitur, so zeigt sich, dass Sellars auch in diesem Fall ein durchaus musikalischer Regisseur ist. Das slapstickhafte Element ist nämlich im Auskomponierten Stolpern an der entsprechenden Textstelle auch in der Musik vorhanden.

[quasi Cadenza]
[siciliano]
P

[Choral]

Es scheint mehr bestimmt, stolpern zu machen, als be-gan-gen zu wer-den.

Ossia:

ppp, senza colore

ppp, come prima

Notenbeispiel 2: Kurtág: *Kafka-Fragmente, Teil II, Der wahre Weg, quasi Cadenza*

Die beiden Hälften des Satzes werden in der Singstimme musikalisch in mehrfacher Hinsicht scharf kontrastiv gegeneinander abgehoben: in den Notenwerten und damit im Tempo, im Rhythmus und im musikalischen Charakter. Achtelnoten werden plötzlich durch punktierte Halbe und schließlich sogar punktierte Ganze abgelöst die im Gegensatz zu den synkopierten Achteln gleichförmig voranschreiten. Die Tonhöhenbewegung führt im ersten Teil in einem Bogen hinauf und dann schnell hinunter, im zweiten Teil geht es regelmäßig von Note zu Note alternierend hinauf und wieder hinunter. Aber auch die musikalischen Charaktere, die in der Partitur auch benannt werden, kontrastieren. Dem ernstesten, feierlichen Choral geht das unbeschwert heitere Siciliano voran. Freilich werden beide Cha-

²⁹ Kosman, Joshua: Music review: Sellars overdoes Kurtág's 'Kafka'. In: *San Francisco Chronicle*, 25.11.2008.

³⁰ Zit. n. Kurtág György: 1992, S. 24-28.

raktere ambivalent behandelt, denn über dem Siciliano steht in der Partitur „quasi Cadenza“, am Anfang des Chorals steht in der Violinstimme die Anweisung „senza colore“. Beide Vortragsbezeichnungen widersprechen eigentlich dem jeweils angegebenen Charakter. Doch auch die szenischen Elemente, die jeweils auskomponiert sind, also das Stolpern und das Schreiten, verändern so ihren Charakter: Das Stolpern ist nicht ungeschickt, sondern virtuos, das Schreiten ist nicht Spiegelung innerer Ernsthaftigkeit und feierlicher Empfindung, sondern leere Körperbewegung. Die Textstelle wird so musikalisch als komische, ja geradezu clowneske Szene interpretiert. Es wäre daher an dieser Stelle eine durchaus angemessene Reaktion auf das Gesehene und Gehörte, wenn das Publikum lachen würde, genauso wie auch an anderen Stellen der Kafka-Fragmente. Dass es solche Reaktionen des Publikums tatsächlich gegeben hat, das wird durch eine Kritik aus dem Jahr 2005 bestätigt. Der Kritiker beschreibt zunächst, dass die Texte in englischer Übersetzung an die Leinwand projiziert wurden, was er an sich durchaus positiv beurteilt, auch wenn er dann doch einen Einwand vorbringt: „This was fine, although it produced some awkward moments – as, for example, when the fragment „slept, woke, slept, woke, miserable life“ elicited a ripple of hearty laughter from the crowd.”³¹ Nach dem bisher Gesagten ist wohl nachvollziehbar, dass ich das herzliche Lachen des Publikums für die angemessenere Reaktion gegenüber dem Werk halte als die peinlich berührte Ernsthaftigkeit des Kritikers, umso mehr, als ein Blick in die Partitur bestätigt, dass die Publikumsreaktion durchaus auch vom Gehörten ausgelöst oder zumindest verstärkt worden sein dürfte. In kaum einem anderen der Kafka-Fragmente stellt Kurtág derart klare Oppositionen einander gegenüber wie in Fragment 11 des ersten Teils mit dem Titel „Sonntag, den 19. Juli 1910 (Berceuse II)“:

Notenbeispiel 1: Kurtág: *Kafka-Fragmente*, Teil I, Nr. 11, Anfang

³¹ Kirshnit, Fred: A Spectacular Performance of a New Masterpiece. In: *The New York Sun*, 12.1.2005.

Während das Wort „geschlafen“ in der Singstimme mit einem bogenförmigen Motiv in Viertelnoten im Pianissimo vertont wird, schießt das Wort „aufgewacht“ in Zweiunddreißigstelnoten im Forte nach oben. Die Violine antwortet in den Pausen der Singstimme jeweils danach mit Akkorden im *ppp* bzw. *ff*. Diese Kontrastierung der beiden Motive wird einmal wiederholt. Dann folgen zweimal „geschlafen“ unmittelbar hintereinander, wobei die beiden Bögen insgesamt eine Abwärtsbewegung bzw. einen überspannenden, größeren Bogen beschreiben. Die Violine aber hält dann ihre in der Pause der Singstimme danach einsetzende Quart im *ppp* über die folgenden zwei Takte, in denen die Singstimme zweimal hintereinander ihr Aufgewacht-Motiv zu singen hat, aus und setzt dann bereits zugleich mit dem letzten Ton in der Singstimme mit einer um einen Ganzton nach oben verschobenen Quart im Forte ein, die aber sofort ins *ppp* überzugehen hat und dann auszuhalten ist, bis die Singstimme noch einmal ein „aufgewacht“ gesungen hat. Dieses letzte „aufgewacht“ hat sie nun in Sechzehntelnoten und „beklommen“ zu singen. Nach einem mit Flageolett-Tönen beginnenden Abstieg, gleichsam einem Einschlafen:

Notenbeispiel 4: Kurtág: *Kafka-Fragmente, Teil I, Nr. 11, Violinabstieg*

spielt dann die Violine das Aufwachmotiv, auf dessen letztem Ton die Singstimme mit „elendes Leben“ einsetzt.

Notenbeispiel 5: Kurtág: *Kafka-Fragmente, Teil I, Nr. 11, Schluss*

Dazu erklingen in der Violinstimme immer noch im Fortissimo Töne und Akkorde mit großen Tonhöhenabständen, bis die Violine das Stück mit einer Abwärtsbewegung in Sechzehntelwerten und einer Zweiunddreißigsteltriole wie mit einem gespenstischen Lachen beendet. Man sieht – und hört – also sehr deutlich, dass Kurtág die Komik des Kafka-Textes mit musikalischen Mitteln verstärkt, ohne freilich das grotesk-bedrückende Moment und damit die Ambivalenz des Textes zum Verschwinden zu bringen. Der Kritiker hat freilich mit dem oben Zitierten Satz wohl nicht in erster Linie auf einen von ihm gehörten Widerspruch zwischen dem Lachen des Publikums und der Musik hinweisen wollen, denn er leitet mit ihm den negativen Teil seiner ansonsten positiven Kritik ein, in dem er Michaleks Fotos vorwirft, „at best distracting and at worst pandering“³² zu sein.

Auch im Fall der projizierten Fotos gehen die Kritiker mit der Ausnahme von Adamo von ihrer illustrativen Funktion aus, im Extremfall von der Illustration einzelner Wörter.³³ Adamo gibt zwar einen wichtigen Hinweis, der ist aber zum einen schlecht recherchiert und zum anderen zieht er aus diesem Wissen keine Konsequenzen:

David Michalek asked students of a high school in Brooklyn to respond to the Kafka texts, and a slideshow of his black-and-white photographs of the results made a backdrop to the recital.³⁴

Bei den Fotos handelt es sich demnach nicht um Illustrationen Michaleks, sondern um Antworten, um Reaktionen auf die Texte Kafkas von anderen, welche durch die Fotos von Michalek vermittelt werden. Hier tut sich eine Dimension sozialer Kunst auf, die noch deutlicher wird, wenn man herausfindet, dass Michalek nicht mit Mittelschülern zusammengearbeitet hat, sondern mit psychisch Kranken, die in der New Yorker gemeinnützigen Einrichtung The Bridge, Inc. betreut wurden und dort an einem Poetik-Workshop teilnahmen. Nach Michaleks Bericht wurden in dem Workshop die Kafka-Texte laut gelesen und diskutiert und im Anschluss daran in viermonatiger gemeinsamer Arbeit Szenen und Tableaus zu den Texten gespielt und fotografiert.³⁵ Diese Fotos kommen als Reaktionen nur auf die Texte zustande, nicht auf die Musik. Von der Entstehungsgeschichte her sind die Fotos also sicherlich keine Illustrationen, sondern Reaktionen einer Gruppe von Menschen, die sich in einer speziellen psychischen und geistigen Situation befanden und schon länger erfolgreich in einem kreativen

³² Kirshnit, Fred: A Spectacular Performance of a New Masterpiece. In: *The New York Sun*, 12.1.2005.

³³ Vgl. das Zitat von Kosman weiter oben!

³⁴ Adamo, Mark: *Desperate Housewife*, auf: Adamo online vom 15.11.2008: <http://www.markadamo.com/journal/desperate-housewife>, letzter Zugriff am 30.6.2009.

³⁵ Vgl. dazu die Informationen auf Michaleks Homepage: <http://www.davidmichalek.net/kafka.php>, letzter Zugriff am 30.6.2009.

gruppenspezifischen Prozess arbeiteten. Nichtsdestoweniger ist es natürlich möglich, dass die Ergebnisse, die Fotos also, mehr oder weniger illustrativ sind. Sieht man sie sich an, so erkennt man aber schnell, dass die meisten es eher weniger sind und viele von ihnen weit über eine bloß illustrative Funktion hinausgehen. Auch diejenigen Fotoserien, die auf den ersten Blick wie Illustrationen erscheinen mögen, erweisen sich bei näherer Betrachtung als auf komplexere Weise mit den Texten verbunden. So sieht man auf den [Fotos zu Fragment 15](#) des 1. Teils³⁶ der Kafka-Fragmente zwar einen Stock, doch handelt es sich weder um den Spazierstock von Balzac noch um den von Kafka, genau genommen handelt es sich um überhaupt keinen Spazierstock, sondern um einen abgeschnittenen, im übrigen aber völlig unbearbeiteten Ast, der sich von seiner Form her als Wanderstock eignet. Auf den Fotos sehen wir dann einen entschlossen blickenden, jungen Mann, gekleidet in eine helle Hose, Windjacke und Wollmütze mit dem Stock in der rechten Hand zwischen kahlen Bäumen schreiten, stehen, blicken, wir sehen seinen Schatten und den des Stockes am Boden, dann Großaufnahme Hand mit Stock und schließlich verschwindet der Mann aus dem Bild: das kahle Gezweig bleibt zurück. Auf dem zentralen Bild der Serie erscheinen Mann und Stock übernatürlich groß, sind aber zugleich nur Schatten, also flüchtig und immateriell. Die Serie arbeitet wie Kafkas Text mit den Gegensätzen Stärke und Schwäche, doch bricht hier niemand etwas und wird niemand gebrochen, die Fotos arbeiten mit anderen Bildern als der Text. In dem Sinn scheinen sie mir eher Kommentar als Illustration des Textes zu sein, in jedem Fall aber eigenständige Reaktion auf ihn und nicht bloße Bebilderung. Am ehesten kann man ihre Funktion wohl als Evokation bezeichnen, wie das zwei Kritiker auch tun, freilich ohne näher darauf einzugehen.³⁷ Überhaupt fällt auf, dass die Kritiker sowohl 2005 als auch 2008 mit den Bildern am wenigsten, nämlich eigentlich überhaupt nichts anfangen konnten, obwohl man doch ausgehend von der Tatsache, dass wir in einer stark visuell geprägten Kultur leben, annehmen würde, dass es gerade die Fotos sein müssten, die das spröde Werk zugänglicher machen könnten, wie mehrere Kritiker – freilich nur in Bezug auf die Szene – feststellen. Vielleicht liegt das an der Komplexität mancher Bildererien und ihrer Antwort auf den entsprechenden Text.

³⁶ Der Text lautet: „Auf Balzacs Spazierstockgriff: Ich breche alle Hindernisse. Auf meinem: Mich brechen alle Hindernisse. Gemeinsam ist das „alle“.“

³⁷ Vgl.: Kozinn, Allan: When Everyday Actions Become Existential Events. In: *The New York Times*, 13.11.2008 und McKinnan, Arlo: *NEW YORK CITY – Kafka Fragments*. Lincoln Center’s Great Performers Series, 11/12/08, auf: Opera News Online: <http://www.metoperafamily.org/operanews/review/review.aspx?id=2706>, letzter Zugriff am 30.6.2009.

Zu Fragment 4 aus dem 4. Teil der Kafka-Fragmente mit dem Titel „Aus einem alten Notizbuch“³⁸ ([Fotos](#) auf Michaleks Web-Site) sieht man einen vollbärtigen Mann mit dicker Brille und beginnender Glatze an einem kleinen Tisch sitzen. Auf dem Tisch liegen eine kleine Palette, diverse Schlüsselchen und Malutensilien, Computerlautsprecher, darauf eine Zeitung, Typoskriptseiten, am Rand steht eine Vase mit Blumen, in der Mitte eine brennende Kerze im Glas, dahinter ein Aleve-Flakon³⁹, direkt vor dem sitzenden Mann ein paar Blätter Papier und daneben ein Buch. Die Szene, die von der Fotoserie in Momentaufnahmen festgehalten wird, kann man nacherzählen: Der Mann sitzt in der Nacht – die brennende Kerze spiegelt sich in seinen Brillengläsern, die ganze Beleuchtung wirkt künstlich – am Tisch und schreibt. Auf einem der Fotos ist recht gut erkennbar, was für einen Text er schreibt. Soweit entzifferbar lautet er:

I am unable to sleep and so I study unable to study I find myself unable to sleep and so it goes on as the morning seems to never come and in a sense it never will if the sun is not able to rise as I am unable to sleep. There is no solace. I am [ein oder zwei Wörter verdeckt] here is no respite I feel [mehrere Wörter unleserlich] sleep sleep.

Der Schreiber dieses Textes reagiert offensichtlich auf Kafkas Text, wiederholt ihn aber nicht einfach, sondern verändert die Situation durch Verschiebungen, von Tag zu Nacht, von müde zu schlaflos. Er versucht sogar kafkaeske Paradoxie nachzuahmen, ahmt Kafka aber nicht im Stil nach. Das Buch, das neben dem Blatt Papier liegt, auf das der Mann schreibt, ist erkennbar als ein Lehrbuch zur Analyse poetischer Texte.⁴⁰ Am Ende hält der Mann mit seiner linken Hand die Finger seiner rechten umfasst, ein Motiv, das nun wirklich simpel illustrativ in Bezug auf den Kafka-Text erscheinen würde, wäre die rechte Hand wie der ganze rechte Arm nicht deutlich als Prothese erkennbar. (Vgl. das [Foto](#) auf Michaleks Web-Site). Das erwähnte Mitleid der Geste der linken Hand gegenüber, könnte man spekulieren, der während des ganztägigen Lernens am Schreiben ermüdeten rechten im Kafka-Text wird hier also nicht einfach illustriert, denn der Mann schreibt erstens mit der linken Hand, hält also zweitens mit der am Schreiben ermüdeten Hand die Finger seiner Prothese umfassen. Das Mit-

³⁸ Der Text lautet: „Jetzt am Abend, nachdem ich von sechs Uhr früh an gelernt habe, bemerkte ich, wie meine linke Hand die Rechte schon ein Weilchen lang aus Mitleid bei den Fingern umfaßt hielt.“

³⁹ Bekanntes Schmerzmittel in den USA.

⁴⁰ Es handelt sich um Gordon, Edward J.: *Writing about Imaginative Literature*, Harcourt Brace Jovanovich, 1973, ein Werk von zweifelhaftem Wert, glaubt man der Rezension von Degnan, James P. in: *College Composition and Communication*, Vol. 25, No. 1 (Feb., 1974), S. 88-89, wo es ziemlich vernichtend heißt:

[...] there are probably about fifteen books very much like Mr. Gordon's – books designed to teach students the art of writing analyses of poems, plays, and stories. Which is to say that *Writing About Imaginary Literature* is rather banal stuff.

leid, wenn es denn hier überhaupt darum geht, erhält eine ganz andere Richtung. Die ganze Serie nimmt Bezug auf die Entstehungssituation und die Situation und Befindlichkeit der am Entstehungsprozess Beteiligten selbst. Das Buch verweist auf den Poetik-Workshop, an dem die Beteiligten teilnehmen und auf die Analyse der Texte in dieser Gruppe, der handschriftliche Text kann als Produkt kreativen Schreibens gelesen werden, für das der Kafka-Text als Katalysator diente, das aber wohl auch die Befindlichkeit des Schreibers ausdrückt, die Arm- und Handprothese wiederum kann als Verweis auf die eigene Situation der Behinderung, die zwar keine körperliche, sondern eine psychische ist, für die aber metonymisch die Prothese stehen kann, entziffert werden. Während diese Fotoserie projiziert wird, trocknet Upshaw eine Schale ab, ihre linke Hand, die das Geschirrtuch hält steckt im Inneren dieser Schale, die rechte Hand hält die Schale umfasst. Das Szenische spiegelt also in gewisser Weise hier, was auf den Fotos zu sehen ist, rechte und linke Hand sind vertauscht, die Hand umfasst auch nicht direkt die andere, sondern ein Artefakt.

An diesem Beispiel zeigt sich also, dass die Fotoserien, die tatsächlich unabhängig von der Musik und unabhängig von der Szenerie entstanden sind, doch stellenweise in einen Dialog mit der Szene treten oder wohl besser gesagt umgekehrt, die Szene einen Dialog auch mit den Fotos und nicht nur mit Text und Musik aufnimmt. Es stimmt wohl trotzdem, was Adamo über den Zusammenhang der Fotoserien mit dem ganzen Projekt meint: „but, withal, combining these images with the onstage process seemed, in chemical terms, more a mixture than a compound.“⁴¹ Doch offensichtlich hat Sellars mit seiner Inszenierung der Kafka-Fragmente kein Gesamtkunstwerk angestrebt, in dem alle Medien auf allen Ebenen dem gleichen Ziel dienen. Sein Konzept besteht vielmehr darin, der Partitur auf mehreren Ebenen, die medial anders bedient werden, etwas hinzuzufügen. Lehnt man ein solches Hinzufügen, das, wie gesagt, zwar auf der szenischen Ebene im Fall der Kafka-Fragmente problematisch ist, nicht völlig ab, so kann man durchaus mit diesen Hinzufügungen und ihren Bezügen zur Partitur in Dialog treten. In welchem Maß dazu ein Konzertpublikum in der Lage ist, das ist auf Grund der hohen Komplexität der Produktion von Sellars und Michalek, vielleicht eher pessimistisch zu beurteilen. Die vorliegenden Kritiken geben jedenfalls zu solchem Pessimismus Anlass. Auf der anderen Seite muss man aber auch erwähnen, dass vor den Aufführungen meist Einführungsabende stattfanden und oft nach den Aufführungen Gespräche mit den Aufführenden und dem Regisseur. Optimistisch betrachtet, mag es dort doch gelungen sein, etwas von der Komplexität der Komposition und von Sellars' Inszenierung zu vermitteln.

⁴¹ Adamo, Mark: Desperate Housewife, auf: Adamo online vom 15.11.2008: <http://www.markadamo.com/journal/desperate-housewife>, letzter Zugriff am 30.6.2009.

3 Die Produktion von Antoine Gindt

Eine grundsätzlich andere Konzeption liegt der Inszenierung des französischen Regisseurs Antoine Gindt zugrunde, die zunächst ihre Premiere am 13. 12. 2007 in Orléans hatte, im Jahr 2008 in Strasbourg und in Berlin zur Aufführung kam und dann 2009 in leicht überarbeiteter Fassung beim MaerzMusik-Festival in Berlin in eine neue Saison ging. Der als erstes ins Auge springende Unterscheid besteht wohl darin, dass in dieser Produktion die Sängerin, in diesem Fall Salome Kammer, zwar auch szenisch agiert, wie übrigens auch die Geigerin (Carolin Widmann), dass sie aber nicht eine hinzuverfundene Rolle spielt. Dafür gibt es zusätzlich eine Schauspielerin und einen Schauspieler, in der ersten Fassung auch noch eine Reihe von Statisten, die wechselnde Rollen spielen und auch nicht in allen Fragmenten bzw. Szenen zum Einsatz kommen. Die dramaturgische Einheit, die Sellars durch die Einführung der Figur der von der Sängerin gespielten Hausfrau schafft, wird von Gindt bewusst nicht hergestellt, die einzelnen Szenen folgen als selbstständige Einheiten aufeinander, verbunden werden sie durch die „Figuren“ der Sängerin und der Geigerin und natürlich durch deren Gesang und Geigenspiel, letztendlich also durch die Partitur. Diese Konzeption betont also mehr das Fragmentarische und ist dramaturgisch, zumindest in den Teilen, in denen nur die Sängerin und die Geigerin agieren, abstrakter. Die Bühne, für die samt Beleuchtung Klaus Grünberg verantwortlich zeichnet, ist ebenfalls abstrakter gestaltet als bei Sellars' Produktion, wo sie ja aus dem nackten Holzboden des Konzertpodiums und dem großen Bildschirm im Hintergrund besteht und so ausschließlich durch Beleuchtung gegliedert wird und erst durch die Projektion von Michaleks Bildern an visuellem Reichtum gewinnt. Grünberg baut eine kleine Bühne auf dem Podium. Der Boden besteht aus 4 x 3 großen, weißen Quadraten mit schwarzen Fugen. Diese streng geometrische Anordnung kann im Bühnenbild ebenfalls geometrisch, aber nicht unbedingt quadratisch nach hinten fortgesetzt werden, oft aber wird ein grauer Zwischenvorhang verwendet, der den Bühnenraum am Ende der dritten Quadratreihe nach hinten abschließt und durch entsprechende Beleuchtung verschiedene Farben annehmen kann. Darüber hängt ein Monitor, wie er für Übertitel verwendet wird, in diesem Fall aber nicht nur dafür, die Titel der einzelnen Fragmente einzublenden, sondern immer wieder auch zu dem Zweck, kleine Videosequenzen zu projizieren, durch welche die Handlung auf der Bühne ergänzt wird. (Vgl. die [Fotoserie](#) auf Gindts Web-Site) Anders als in Sellars' Produktion bringen aber die Projektionen keine zusätzliche, unabhängige Ebene der Reaktion auf die Kafka-Texte ein, sondern stehen immer in unmittelbarem Zusammenhang mit der im Bühnenraum eben ablaufenden Szene. Außerdem ist auch nicht zu vernachlässigen, dass die Projektionen im Verhältnis zur Szene ziemlich klein erschei-

nen und nicht überlebensgroß wie bei Sellars. Über einer kleinen Bühne auf der Bühne (eigentlich nur eine Luke) hängt ein grauer Vorhang.

Winzige Spielszenen werden nur angedeutet (und zum Teil raffiniert im Video ergänzt; dezenterweise auf die Übertitelungstafel projiziert). Mal sieht man nur Beine. Mal guckt einer dem anderen zu. Vorhang auf. Vorhang zu. Es sind 40 bewegte Piktogramme, oft nur sekundenkurz, die dem Ganzen eine Flüchtigkeit, einen Witz und eine Leichtigkeit verleihen, die man eigentlich weder Kafka noch Kurtág (sic!) zugetraut hätte.⁴²

So heißt es dazu in einer Kritik. Auch andere Kritiker betonen den fragmentarischen und fragmentierenden Charakter der Videosequenzen:

Die sparsame und durchdachte szenische Realisierung von Antoine Gindt spaltet in Videosequenzen das Ich der Monologe in eine Vielzahl von psychologischen Instanzen auf und lässt andererseits gerade jene Stücke besonders markant hervortreten, die Geigerin und Sängerin schattenboxend als polare Abspaltungen einer einzigen Person, eines einzigen Instrumentes in Szene setzen.⁴³

Ob man nun tatsächlich die Sängerin und die Geigerin als Abspaltungen einer einzigen Person auffassen sollte, das ist wenigstens von der Partitur her wohl kaum zu argumentieren, doch dass es sich bei den beiden um gleichberechtigte Stimmen handelt und nicht etwa um führende Gesangsstimme und begleitende Instrumentalstimme, das steht außer Zweifel. Nicht dass diese konventionelle Lied-Situation innerhalb der Kafka-Fragmente nie vorkommen würde, sie ist aber nur eine von vielen möglichen Verhältnissen der beiden Stimmen. Darauf weist auch Wolfgang Schreiber in seiner Besprechung zunächst hin, wenn er in Bezug auf die Solo-Violine schreibt:

Letztere begleitet nicht einfach das von Geflüster über Gesang hin zum Schrei reichende Tonspektrum der Sopranstimme, sondern die Geige baut – klangmalerisch murmelnd, fordernd virtuos, imaginierend, deutend – gleichberechtigt mit an dem Kosmos wahrlich kafkaesker Tonnotate, Reflexionen, Paradoxien.⁴⁴

⁴² Luehrs-Kaiser, Kai: *MaerzMusik 09: „Kafka-Fragmente“*, auf: RBB Kulturradio: http://www.daskulturradio.de/rezensionen/buehne/2009/MaerzMusik_09_Kafka-Fragmente_.html, letzter Zugriff am 2.7.2009. Der Kritiker erlaubt sich dort allerdings in Klammern „nebenbei“ einen unverständlichen Ausfall gegen Kurtágs Titelgebung: „(Nebenbei: Dies sind durchaus keine Fragmente, sondern Extrakte aus Kafkas Werk. Die Rede vom Fragment ist, mit Verlaub, hier nur ein unsinnig modernistisches Vornehmtun, ja mehr noch: dümmlichster Konventionalismus. Was allerdings aufs Konto des hier schlecht beratenen Komponisten geht.)“ Nach dem bisher hier Ausgeführten dürfte klar sein, dass der Begriff Fragment alles andere als unpassend ist. Zudem stellt sich die Frage, ob nicht eher die implizit vorgeschlagene Bezeichnung „Kafka-Extrakte“, wenn auch nicht als vornehm-tuerisch, so doch als peinlich unsinnig erscheinen muss.

⁴³ Wilkening, Martin: Melodie und Rhythmus. Die MaerzMusik beginnt mit Konzerten im Haus der Festspiele und HAU 1. In: *Berliner Zeitung*, 23.3.2009.

⁴⁴ Schreiber, Wolfgang: Berceuse des Schreckens. Kurtágs „Kafka-Fragmente“ szenisch bei Berlins MaerzMusik. In: *Süddeutsche Zeitung*, 24.3.2009.

Schreiber beobachtet, zumindest ansatzweise, auch, dass genau dieses vielgestaltige Verhältnis der beiden Stimmen zueinander in der Inszenierung von Gindt ins Szenische übertragen wird:

Sängerin und Geigerin begegnen sich wie zwanglos auf der kleinen Bühne, deren Gehäuse in Raum- und Helligkeitsvarianten erscheint und durch Zwischenvorhänge gegliedert wird. Sie stehen auf dem Boden oder sitzen in wechselnden Stellungen auf einem Stuhl einander gegenüber, sie verhalten sich zueinander in korrespondierenden oder kontrastierenden Gesten, apathisch oder aber von innen her bewegt.⁴⁵

Hier deutet sich an, dass Gindts Inszenierung über die bisher aufgezeigten Unterschiede hinaus vor allem viel körperbetonter ist als die von Sellars. Während die Sängerin in Sellars' Inszenierung vor allem mit Requisiten arbeitet und der Geiger hinter seinem Notenpult steht, so gibt es bei Gindt außer den beiden Stühlen keine Requisiten, die Sängerin und die Geigerin arbeiten mit ihrem Körper, sie verkörpern also im konkreten Sinn des Wortes. Die Bewegungen der Körper werden nicht durch das Hantieren mit Gegenständen, also letztlich durch diese Requisiten gesteuert, sondern von der Musik, ihrer Gestik und von inneren Zuständen, die mit der Musik und dem Text korrespondieren. Hier wird eine weitere Beobachtung Schreibers wichtig, deren Konsequenzen von ihm aber nur einseitig gesehen werden:

Dass Carolin Widmann die 40 halsbrecherischen Zirkusnummern, die diese Miniaturen sind, auswendig, also inwendig vortragen kann, sagt alles aus über Geist und Souveränität dieser erstaunlichen Musikerin. Höhere intellektuelle Ansprüche an einen Geigenkünstler dürfte es nicht geben als bei diesem Zyklus [...].⁴⁶

Hier zeigt sich noch einmal die konventionalisierte Privilegierung des Geistigen über das Körperliche im Bereich der Musik. Selbstverständlich ist es auch eine erstaunliche intellektuelle, geistige Leistung, die Kafka-Fragment auswendig zu spielen, doch ist es doch symptomatisch, dass dem gleichen Kritiker, der vorher über die körperlichen Interaktionen der beiden Künstlerinnen auf der Bühne schrieb, nicht auffällt, dass das Auswendigspielen einen nicht zu vernachlässigenden körperlichen Aspekt hat. Zunächst einmal – und darauf verweist Schreiber implizit durch die Ersetzung des Ausdrucks „auswendig“ durch „inwendig“ – kommt es zu einer Verinnerlichung der Partitur, was aber wiederum kein ausschließlich geistiger Vorgang ist, sondern zumindest im gleichen Maß ein motorischer. Das Gedächtnis, aus dem die Geigerin ihren Part spielt, ist nicht nur ein geistiges als Partiturgedächtnis, sondern als motorisches auch ein Körpergedächtnis.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Schreiber, Wolfgang: Berceuse des Schreckens. Kurtágs „Kafka-Fragmente“ szenisch bei Berlins MaerzMusik. In: *Süddeutsche Zeitung*, 24.3.2009.

nis.⁴⁷ Dass sich die beiden „Figuren“ auf der Bühne „wie zwanglos“ begegnen, das wird erst durch das auswendig Singen und Spielen, durch die Verkörperung der Stimmen ermöglicht.

Wie die beiden Musikerinnen in dieser Inszenierung ihre Stimmen verkörpern und ihre musikalische Interaktion in gestische Interaktion übersetzen, das lässt sich sehr schön am Beispiel der Umsetzung des Fragments Nummer 6 aus dem ersten Teil der Kafka-Fragmente zeigen. Es trägt den Titel „Nimmermehr“, den Untertitel „Excommunicatio“ und die Widmung „A Keller – Csengery párosnak“⁴⁸, sein Text lautet: „Nimmermehr, nimmermehr kehrt Du wieder in die Städte, nimmermehr tönt die große Glocke über Dir.“⁴⁹ Ein Ausschnitt aus der Aufführung dieses Fragments in Berlin ist im Trailer von MaerzMusik 2009 als [Videoaufnahme](#) abrufbar (00:06 – 01:23). Die Bühne ist halbdunkel mit blauem Licht beleuchtet, hinter den 4 x 3 Quadraten der Bodenfläche strahlt der Vorhang hell in blauem Licht. Die Geigerin sitzt rechts hinten auf einem Stuhl, weder in der Diagonale noch ganz frontal, leicht schräg mehr dem Publikum als der Sängerin zugewandt. Die Sängerin steht vom Publikum aus gesehen im ersten Quadrat links vorne, zuerst mit dem Rücken zur Geigerin. Als würde sie von der Geigerin gerufen dreht sie sich langsam um und wendet sich der Geigerin zu. Diese szenische Gestik entspricht der musikalischen Gestik der zuerst nach unten, dann nach oben sich bewegenden Phrasen der Violine in den ersten beiden Takten, die von Carolin Widmann sehr differenziert, gleichsam im ersten Takt *con slancio* und im zweiten *doloroso* gespielt werden, als wollte die Violine zunächst eine energische Aufforderung und dann eine fragende Bitte äußern:

⁴⁷ Es ist dabei durchaus anzunehmen, dass sich das Auswendiglernen eines Stückes einerseits dadurch, dass geistig so ein Überblick über das Ganze entsteht, andererseits aber dadurch, dass ein höherer und freierer Grad der Verkörperung der Musik erreicht wird, auf Art und Weise und Qualität des musikalischen Vortrags auswirkt. Daher ist es bei ernst zu nehmenden Musikern und auch Dirigenten keineswegs Eitelkeit, die sie auswendig spielen bzw. dirigieren lässt. Auch in anderen Kritiken fehlt zwar nicht der bewundernde Hinweis auf den körperlichen Einsatz der Sängerin, dass aber auch die Geigerin ihre Rolle verkörpert, wird nicht erwähnt. So z.B. auch Andy Hamilton: „Kammer sang her awkwardly line – including the disturbing image of Kafka and his lover like two snakes in the moonlight – even while lying or kneeling onstage.“. In: Hamilton, Andy: MaerzMusik. In: *WIRE*, # 304, June 2009, S. 83.

⁴⁸ Gemeint sind der Geiger András Keller und die Sopranistin Adrienn Csengery, die die Kafka-Fragmente uraufgeführt und auch die erste CD-Einspielung gemacht haben. Der Text der Widmung lautet auf Deutsch: „Für das Paar Keller – Csengery“.

⁴⁹ Das Fragment stammt aus Franz Kafka: „Ehepaar-Heft“. In: ders.: *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*. Kritische Ausgabe, hrsg. v. Jost Schillemeit. F./M.: Fischer Taschenbuch 2002, S. 525.

Con slancio, doloroso

legato, poco marcato

Nimmermehr, nimmermehr

mf *p* *poco rinf.* *pochiss. [cantabile]*

Notenbeispiel 6: Kurtág: *Kafka-Fragmente*, Teil I, Nr. 6, T. 1-4

Dann singt sie zunächst noch im Einklang mit der Violine, später immer stärker in Gegensatz zu ihr geratend, doch entsteht nicht wirklich ein musikalischer Konflikt, denn bevor es so weit kommt, beginnen sich die beiden Stimmen gegenseitig zu imitieren und das Stück endet im Konsens der beiden Stimmen. Dementsprechend steht die Sängerin der sitzenden Geigerin gegenüber, der Abstand zwischen den beiden verringert sich nicht, die Sängerin steht, den linken Fuß nach vorne gesetzt, die Ferse des rechten Fußes angehoben und immer wieder den Oberkörper nach vorne beugend gleichsam wie in Startposition. Doch dann, mit Beginn des Imitationsteils steht die Sängerin mit unveränderter Beinstellung, aber leicht zurückbeugt und mit geschlossenen Augen und wiegt den Kopf mit runden Bewegungen zur Bewegung der Melodie. Mit diesen Bewegungen imitiert sie aber auch die Bewegungen der Geigerin während des Spiels. Am Schluss steht sie wiederum etwas vorgebeugt, stumm der Geigerin zugewandt. Die Sängerin, die *poco marcato* beginnt und dann immer energischer wird, endet schließlich *dolcissimo* wie die Violine:

Notenbeispiel 7: Kurtág: *Kafka-Fragmente, Teil I, Nr. 6, Schluss*

Der „Excommunicatio“ des Untertitels korrespondiert gleichsam eine Communio der beiden Stimmen und der beiden Körper, die in ihrer Gestik einander zunächst entgegen gerichtet sind, um sich am Schluss dann zu spiegeln. So kommt es nicht nur musikalisch, sondern auch gestisch-szenisch zur Paarbildung, die in der Widmung angesprochen wird.

Auf der anderen Seite gibt es auch Szenen, in denen die Sängerin und die Geigerin scheinbar unabhängig voneinander auf der Bühne agieren. Ein gutes Beispiel dafür ist die Szene zum Fragment Nummer 13 des ersten Teils, das den Titel „Einmal brach ich mir das Bein“ und in Klammern den Untertitel „Chassidischer Tanz“ trägt. Sein Text lautet: „Einmal brach ich mir das Bein, es war das schönste Erlebnis meines Lebens“.⁵⁰ Kurtág hat die beiden Sätze in zwei musikalischen Phrasen komponiert, mit zwei Viertel- und einer punktierten Viertelpause dazwischen. Es gibt keine Melismen, bis auf die Silbe „leb“ in „Erlebnis“ und die Silbe „Le“ in „Leben“ ganz am Schluss, fällt immer eine Silbe auf einen Notenwert. Die Violinstimme beginnt zwar tatsächlich in einer Art Tanzbegleitung, geht dann aber an der Stelle, wo in der Singstimme der zweite Satz beginnt, in ein mit dem Nagel auszuführendes Pizzikato auf einer Tonhöhe im Piano über und kehrt erst im vorletzten Takt, als die Singstimme schon seit einem halben

⁵⁰ Das Fragment stammt aus Franz Kafka: *Blaues Schulheft*. In: ders.: *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*. Kritische Ausgabe, hrsg. v. Jost Schillemeit, F./M.: Fischer Taschenbuch 2002, S. 548.

Takt schweigt, zur Tanzbegleitung im Forte zurück. Die Musik scheint also die in Kafkas Satz angelegte Zweiteilung und den mit ihr verbundenen Wechsel der Ebenen mitzumachen. Während der erste Satz in den Bereich der Erinnerung an etwas, was sich in der äußeren Welt ereignet hat, gehört, verweist der zweite Satz auf subjektives, inneres Erleben, das für den Außenstehenden im Widerspruch zum äußeren Erleben zu stehen scheint. Während zunächst Singstimme und Geigenstimme noch der gleichen Ebene angehören, nämlich als Melodiestimme und Tanzbegleitung, so trennen sie sich dann, dann die Singstimme bleibt unverändert Melodiestimme, die Violine lässt dazu aber unerbittlich eine Uhr ticken, wovon die Singstimme aber scheinbar völlig unberührt bleibt. Schließlich kehrt die Violine zur Ausgansenebene zurück und bekräftigt sie mit dem Schlussakkord im *sff*.

Auch in diesem Fall wird in der Szene die Gestik der Partitur umgesetzt. (Vgl. dazu wieder den kurzen [Ausschnitt](#) im Trailer von MaerzMusik 2009: 01:23 – 01:38) Die Sängerin tanzt zwar nicht wirklich, steht aber in Tanzstellung auf der Bühne und bewegt die Hände und Arme am Schluss tatsächlich wie eine Balletttänzerin.⁵¹ Während des zweiten Satzes zieht sie ihr Kleid hoch, um den Oberschenkel ihres vorgestreckten rechten Beins zu zeigen und mit der rechten Hand zu streicheln. Am Ende des Satzes zieht sie das Kleid wieder hinunter. Die Geigerin sitzt währenddessen mit dem Rücken zur Sängerin auf ihrem Stuhl und spielt ihren Part, scheinbar ohne Notiz von der Sängerin und ihrem Tun zu nehmen. Die erwähnten zwei Ebenen werden auf diese Weise szenisch verdeutlicht. Doch die Inszenierung ist hier noch einmal raffinierter, denn vom Publikum aus gesehen sitzt die Geigerin diesmal im Vordergrund und dem Publikum zugewendet, während die Sängerin hinter ihr, mit dem Rücken zum Publikum steht. Die Ebene der äußeren Realität, die in der Musik bekräftigt wird, wird so auch szenisch in den Vordergrund gerückt. Die Sängerin nämlich präsentiert ihr Bein einem aus Statisten bestehenden Bühnenpublikum im Hintergrund, die Verdoppelung der Ebenen wird auf das Publikum ausgedehnt. Eine weitere Verdoppelung entsteht dann noch dadurch, dass das Publikum der Aufführung die ganze Szene auf dem Monitor über der Bühne, gleichsam als szenische Übertitel aus der Perspektive des Bühnenpublikums zu sehen bekommt. Damit ist aber die Präsentation des Beines und die subjektive Erlebnisebene des zweiten Satzes für das Publikum nur eine Projektion. (Vgl. dazu das [Foto](#) auf Klaus Grünbergs Web-Site).

⁵¹ Dazu ist anzumerken, dass Kurtág zwar im Untertitel auf einen Tanz verweist und dann noch einmal in der Spielanweisung für die Violine am Anfang, wo er eine Spielweise der ungarischen Volksmusik (*düvő*) angibt, die sowohl in Tänzen des alten als auch des neuen Stils (z.B.: *Csárdás*, *Verbunk*) Verwendung findet, doch wird der langsam-schwere Tanz beim Einsatz des „Tickens“ beendet und erst ganz am Schluss noch einmal aufgenommen. Was die Violine hier aber „*düvő*“ zu spielen hat, wirkt schon wie die Karikatur eines Volkstanzes.

Freilich folgen die Beteiligten an Gindts Projekt nicht immer mit solcher Sorgfalt der Partitur. Ein Beispiel dafür findet sich im Fragment Nummer 19 des ersten Teils mit dem Titel „Nichts dergleichen“. (Vgl. auch hierzu wieder den [Trailer](#) von MaerzMusik 2009: 01:38 – 02:40) In dieser Szene liegt die Sängerin am Anfang in Seitenlage, den Kopf auf die Hand gestützt, dem Publikum zugewandt. Die Geigerin steht schräg hinter ihr. Während letztere die ersten sechs, gesangslosen Takte spielt, steht die Sängerin auf und bringt sich gegenüber der Geigerin in Stellung, sodass sie dann die Reihe der „Neins“, die immer lauter und schneller zu „singen“ sind der Geigerin entgegen schreit. Gestisch entwickelt sich eine Art Boxkampf auf Distanz zwischen den beiden, denn sie bleiben beide an ihrem Standort stehen, so heftig sie auch körpersprachlich und akustisch aufeinander losgehen. Am Schluss stehen beide in Angriffsstellung, die Geigerin mit dem Bogen wie zum Schlag ausholend. Soweit entspricht auch hier, was in der Szene abläuft, perfekt dem Geschehen in der Partitur, wo ja tatsächlich die Nein-Schreie der Sängerin auf die heftigen Akkorde der Geigerin treffen und nach einer Steigerungswelle des Tempos „al tempo impossibile“ und einem Neueinsatz im dreifachen Forte beide Stimmen „tutta forza“ zu enden haben. Vor dem Neueinsetzen des „Nein“ sollte nach Partitur aber der Sängerin die Stimme versagen und sie das „nichtsdergleichen“ ohne Ton artikulieren, also gleichsam pantomimisch darstellen:

chen, nichts-der-glei - chen, nichts-der - glei - chen, nichts-der-glei-chen

ad lib.
...bis die Stimme völlig versagt.) Hier bewegen sich immer schneller die Lippen, jedoch ohne Tonerzeugung.

Nein! Nein! Nein! Nein! Nein! Nein! Nein! Nichts-der - glei - chen.

poco stentato pesante

tutta forza

(quasi a tempo — prestissimo possibile)

Szombathely, 1988, VII. 6. - VIII. 1.
(rev.: VIII. 19.)

Notenbeispiel 8: Kurtág: Kafka-Fragmente, Teil I, Nr. 19, Schlussstakte

Dies tut Kammer jedoch nicht, sondern schreit in unveränderter Lautstärke weiter, was dazu führt, dass als Pause in der Singstimme nur die Viertel-pause im ersten Takt der letzten Zeile zu hören ist. Ob dies an dem Abend, von dem die Aufnahme stammt, die mir zur Verfügung steht, der Sängerin als Fehler unterlaufen ist oder ob aber ein bewusster Eingriff in das musikalische und dramatische Geschehen vorliegt, kann ich nicht entscheiden. Dass man beobachten kann, dass die Sängerin stattdessen vor dem Einsatz der im Tempo dann bis zum Versagen der Stimme zu steigenden Nichtsdergleichen-Reihe ein paar mal stumm die Lippen bewegt, könnte für einen Funktionswandel der Pantomime sprechen. Statt dem Versagen würde hier dann eine Art Anlaufnahmen verwirklicht. Doch auch hier könnte man die Geste auch auf eine Unsicherheit der Sängerin beim Einsatz zurückführen. Das Ergebnis ist aber in beiden Fällen das gleiche: Das Stück bekommt musikalisch wie szenisch den Verlauf einer ungebrochenen, linearen Steigerung und wird dadurch des Moments des Versagens, der Schwäche, der Pause beraubt. Nicht dass die Szene nicht auch so in einer bestimmten Weise funktionieren würde, dem Publikum, das die Partitur nicht kennt, wird sie völlig angemessen erschienen sein. Problematisch allerdings ist in diesem Fall, dass hier nicht etwas der Partitur hinzugefügt wurde, was unvermeidlich ist, wenn man sich – egal in welcher Art und Weise – dazu entschließt, die Kafka-Fragmente szenisch zu inszenieren, sondern in die Partitur verändernd eingegriffen wurde, noch dazu an einer Stelle, an der Kurtág selbst in der Partitur szenisches Handeln verlangt. Solche Abweichungen von der Partitur sind aber keinesfalls typisch für die Gindtsche Produktion, sodass sie trotzdem als von der Konzeption, aber auch von der Ausführung her als sehr partiturtreu eingeschätzt werden muss.

4 Schlussfolgerung

Doch nicht die Treue zur Partitur macht den Unterschied zwischen den Produktionen von Sellars und Gindt aus. Wie ich zu zeigen versuchte, bleibt ja auch Sellars der Partitur treu, sofern man das, was er ihr szenisch hinzufügt nicht als Untreue ankreidet. Dann aber müsste man von vornherein jede szenische Inszenierung der Kafka-Fragmente ablehnen. Tut man das nicht, dann sieht man, dass den Kafka-Fragmenten in seiner Inszenierung in erster Linie eine dramaturgische Einheit hinzufügt, indem er die Figur der Hausfrau kreiert, die in allen Fragmenten bzw. Szenen agiert. Zusätzlich fügt er mit den Projektionen eine weitere Ebene der Reaktion auf die Texte hinzu. Gindt dagegen belässt den fragmentierten Charakter des Werkes unverändert, indem er Sängerin und Geigerin selbst als Figuren behandelt und so in Szene setzt, was gestisch und szenisch in Musik und Text

zwar angelegt ist, von Kurtág aber in der Partitur nicht ausdrücklich, oder vielleicht besser: ausdrücklich nicht verlangt wird. Als selbstständige Bühnenversionen der „Kafka-Fragmente“, in Bezug auf die Partitur also als szenische Hinzufügungen, können beide Produktionen für sich durchaus bestehen und auf unterschiedliche Weise einen sinnvollen und mehr oder weniger engen Bezug zur Partitur zeigen. Da sie beide die „Kafka-Fragmente“ in den Bereich expliziter Theatralität transferieren, kann allerdings keine von ihnen die Frage, wie die latente Theatralität dieses Werkes als solche zur Aufführung gebracht und dem Publikum wirksam vermittelt werden könnte, nicht beantworten.