

Repräsentation – Einmaligkeit – Musik

Einmalig begeisternde Grausamkeit

Zum Eröffnungskonzert des *Musikfestes Berlin* mit Wolfgang Rihms *Tutuguri*

Daniel Harding dirigierte Wolfgang Rihms schroffes wie filigranes Frühwerk *Tutuguri* mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks zur Eröffnung des *Musikfestes*. Das **Musikfest Berlin 2016** hätte kaum großartiger eröffnet werden können. Ein tobender Orkan, schlagzeuglastig, zog durch die Philharmonie. Rihm hatte das Orchesterstück zwischen 1980 und 1982 als Auftragswerk für die Deutsche Oper Berlin geschrieben. Nun kehrte es fulminant wieder. Ein Poème dansé, wie es Rihm nannte, das zu einem Ballett inszeniert wurde. Das Publikum brach in langanhaltenden Jubel aus.



Tutuguri, das von dem gleichnamigen Gedicht Antonin Artauds als Teil des Hörspiels *Pour en finir avec le jugement de dieu* (Schluss mit dem Gottesgericht) inspiriert worden ist, lässt eine akustisch-körperliche, haargenaue, tobende Ordnung entstehen. Verstärkt wurde das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks durch sechs Solo-Schlagzeuger, die ihr umfangreiches Schlagwerk zwischen Flexaton, Vibraphon,

Marimbaphon, Xylogphon, Glockenspiel und Lions Roar wie Großer Trommel bis ans Äußerste trieben. Zwischen Symphonieorchester und den obsiegenden Solo-Schlagzeugern entfaltet sich ein regelrechter Krieg zwischen der Kultur und dem Rohen. Daniel Harding trieb das bei Artaud wie bei Rihm bejahende Theater-Musik-Ungetüm mit größter Genauigkeit auf die Spitze.



Die Musikaufführung als artaudscher **Ritus** sparte an nichts. Und natürlich ist es völlig irreleitend, wenn man in *Tutuguri* von Wolfgang Rihm eine Erzählung von Mexico zu hören sucht. In *Tutuguri* soll nichts als vielleicht der Krieg des Rohen, des Rohen als Leben, Jacques Derrida hat es 1966 als „grausame Bejahung“ formuliert[1], vorgeführt werden. Man muss sich auf den Ritus einlassen und einlassen können. Was ist aber ein Ritus bei Antonin Artaud und Wolfgang Rihm? Geht es um Rausch mit äußerster Präzision? Oder geht es vielmehr um das Problem der Repräsentation auf den Bühnen des okzidentalen Theaters und der Musik? Soll man sich darum scheren oder kann man die Musik nicht einfach hören und weghören?



Zu den aktuellen **Kulturpraktiken** des Publikums im Konzertsaal wie im Theater gehört es, sich möglichst nicht mehr auf einen Ritus einzulassen, der ja durchaus gefährlich werden könnte, sondern Mails und sogenannte Social Media auf dem Smartphone-Display während einer Aufführung zu checken. Das lässt sich selbst von den Bühnen und kaum noch aus dem Publikum übersehen. Eine Kulturpraxis, die sich mit Vehemenz und Brutalität in die Köpfe des Publikums gefressen hat! Nicht Artauds mexikanische Kulturexpedition hat Wolfgang Rihm an Antonin Artauds Tutuguri-Text von 1947 angeregt, ein Orchesterstück zu schreiben, sondern der bereits 1976 als suhrkamp taschenbuch wissenschaft ins Deutsche übersetzte Essay *Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation* von Jacques Derrida. „Erst 1980 erschien zum ersten Mal auf Deutsch „Schluss mit dem Gottesgericht“.“[2]



Zwischen den Kulturpraktiken des Publikums 1982 und dem **Publikum** heute – selbst in der Philharmonie – klafft ein, wenn man es einmal so nennen will, kultureller Bruch. Das mag man bedauern oder auch nicht, viel entscheidender ist dabei, dass Wolfgang Rihm, Antonin Artaud und nicht zuletzt Jacques Derrida sich mit *Tutuguri* und *Schluss mit dem Gottesgericht* sowie dem *Theater der Grausamkeit* genau um diesen Bereich der Kultur Gedanken gemacht haben. Der Ritus als andere Aufführungspraxis trifft ganz entschieden auf das Publikum. Das Publikum wird nicht mehr in eine Repräsentation des „Herren“ eingebunden.

Des »Herren«, der übrigens – und darin besteht die Regel der repräsentativen Struktur, die alle Verhältnisse organisiert – nichts schafft, sich nur den Schein der Schöpfung gibt, weil er nur einen Text umschreibt und zu lesen gibt, dessen Natur notwendigerweise ebenfalls repräsentativ ist und der mit, was man das »Wirkliche« nennt (...), ein nachahmendes und reproduzierendes Verhältnis aufrechterhält. Schließlich ein passives, sitzendes Publikum, ein Zuschauer-, Konsumenten-, »Genießerpublikum« - wie Nietzsche und Artaud sagen -, das einem Schauspiel ohne wirkliches Ausmaß und Tiefe, das flach ihrem voyeuristischen Blick dargeboten wird, beiwohnt. (Im Theater der Grausamkeit wird die reine Sichtbarkeit dem Voyeurismus nicht anheimgegeben.)[3]



© Peter Adamik

Tutuguri von Wolfgang Rihm ist ein unerhörtes Werk, weil es mit großer Geste und ganz großem Orchesterapparat die **Repräsentation** durchbricht. Natürlich ist es dann ein Widerspruch, den Dirigenten Daniel Harding als „Herren“ zu loben. Und auch der Lob und die Bewunderung der Staatsministerin für Kultur und Medien, Prof. Monika Grütters, auf dem Empfang nach der Aufführung für den Komponisten, der dieses große und großartige Werk im Alter von 28 Jahren geschaffen habe, geht haarscharf am trotzdem möglichen Verständnis des Orchesterwerks vorbei. Wolfgang Rihm unterstrich vielmehr in seiner kurzen Rede, dass das Werk, wenn es geschrieben worden sei, ähnlich unscharf zwischen Präsenz und Absenz existiere wie die Figur des Priesters zwischen Schriftzeichen, Buchstaben; Schatten und Körper auf dem Plakat für das Musikfest in diesem Jahr.[4] Er bedankte sich herzlich bei Daniel Harding und den Musikerinnen für die einzigartige Aufführung.



© Peter Adamik

Wenn Wolfgang Rihm in den **Reden** heute insbesondere mit *Tutuguri* von der Staatsministerin gelobt und verehrt wird, dann ist an dieser Stelle doch einmal zweckmäßig, an die entschieden andere Rahmung des Werks durch den Autorkomponisten selbst 1982 in einem Gespräch mit Heinz Josef Herbolt für *Die Zeit* zu erinnern. Geradezu programmatisch hatte das Gespräch den Titel *Ich weiß nicht, wer ich bin*. Wolfgang Rihm dockte mit dieser Formulierung gerade nicht an den repräsentationistischen Autor- und Geniekult an, sondern ließ sich auf einen Diskurs ein, der seine Autorschaft als Konzept der Repräsentation zugunsten eines analytischen offenließ. Noch 1992 nannte Klaus Umbach Rihm anlässlich der Uraufführung von *Die Eroberung von Mexico* an der Staatsoper Hamburg krude einen „Poltergeist der Avantgarde“ und das Stück „eine eindrucksvolle Kantate mit großem Getöse und Klangeffekten“.[5] Der Subjektivismus sollte sich schon 1982 nicht bei ihm verfangen.

Wenn man meiner Musik näherkommen will, kommt man ihr auch mit Analytik näher. Wenn man ihr nicht näherkommen will, kommt man ihr auch mit Subjektivismus nicht nahe. Wichtig also ist das näherkommen-Wollen. Mit einem ständigen Ineinander von beidem müßte es am besten gelingen.[6]



© Peter Adamik

Der Musikkritiker Heinz Josef Herbort begann seinen Artikel 1982 mit einer Beschreibung des ersten Bildes auf der Bühne, so dass *Tutuguri* vor allem als darstellendes Ballett mit repräsentierenden Bildern wahrgenommen wird. Doch was heißt **Bild** bei Wolfgang Rihm? Tatsächlich ist *Tutuguri* in sieben Bilder aufgeteilt, die mit den Titeln in Klammern ausschnittartig aus dem Gedicht und anderen Schriften Artauds zitieren: „I. Bild (Anrufung ... das schwarze Loch ...) II. Bild (schwarze und rote Tänze ... das Pferd ...) III. Bild (der Peyotl-Tanz ... die letzte Sonne ... der schreiende Mann ...) IV. Bild (Kreuze ... das Hufeisen ... die sechs Männer ... der Siebte ...)“^[7] Einerseits könnte man nun denken, dass es dem Format Ballett geschuldet ist, eine Komposition in Bilder aufzuteilen. Andererseits fällt nach Martin Wilkening auf, dass „von diesem latent siebenteiligen „Tutuguri“-Komplex ... indes die Teile fünf und sieben bis jetzt nicht erschienen“ sind.^[8] Demnach wird ein Bildprogramm angekündigt, aber nicht eingelöst, aufgespart. Schon gar nicht wird das Bildprogramm in der Musik quasi pantomimisch eingelöst.



© Peter Adamik

In der nun gebotenen Aufführung wird das **Gedicht** *Le rite du soleil noir* von Graham Forbes Valentine eingangs schneidend rezitiert. Der Sprecher stößt am Schluss des ersten Teils einen schrillen Schrei aus. Für die konkrete Aufführung stellt sich damit auch ein Verständnisproblem ein. Kann man, soll das Publikum den französischen, eruptiv gesprochenen Text verstehen? Ist er für französische Muttersprachler zu verstehen? Oder welches Verhältnis eröffnet sich zwischen dem gesprochenen Gedicht und dem Poème dansé? Poesie, Tanz oder Drama des Sprechens einer Sprache? Geht es um Repräsentationsverhältnisse? Oder geht es um Übertragungen, Übersetzungen, Transformationen, Prozesse, die sich nicht einholen lassen?

Et en bas, comme au bas de la pente amère,
Cruellement désespéré du coeur,
s'ouvre le cercle de six croix,
très en bas,
comme encastré dans la terre mère,
désencastré de l'étreinte immonde de la mere
qui bave.[9]



© Peter Adamik

Der **Text** wird von Derrida mit dem *Theater der Grausamkeit* von Artaud einer Kritik unterzogen. Denn der Text ist in der okzidentalen Kultur immer der Repräsentation unterworfen. Doch mit dem Text des Gedichtes für den *Ritus der schwarzen Sonne* wendet sich Artaud von diesem Kulturkonzept ab. Anders gesagt, der Rausch ist bei Artaud und bei Rihm nicht einfach eine Abkehr vom Text und seiner Sinn-Effekte, vielmehr bleibt der Text nicht zuletzt als Poesie in einer Spannung zwischen Präsenz und Absenz. Wenn der Ritus als Rausch wahrgenommen wird, weil sich kein eindeutiger Sinn, keine wie an Kreuzen festzunagelnde Bedeutung einstellen will, dann betrifft dies weniger den Text als die Wahrnehmungs- und Lesepraxis.

Welches auch immer ihre (der Repräsentation, T. F.) Bedeutung ist, alle bildhaften, musikalischen und sogar gestuellen Formen, die in das okzidentale Theater eingeführt wurden, leisten bestenfalls nicht mehr, als einen Text, ein verbales Gewebe, einen Logos, der sich anfänglich benennt, zu illustrieren, zu begleiten, zu bedienen oder zu verzieren.[10]



© Peter Adamik

Wolfgang Rihm spielt als junger Komponist mit *Tutuguri* das **Rohe** der höchst vielfältig und beispielsweise mit der afrikanischen Conga, dem asiatischen Tamtam, dem südamerikanischen Guiro, und einem „großen Hammer“ besetzten Schlagwerke gegen das „okzidentale Theater“ als Orchesterapparat mit sehr großer Besetzung aus. Dabei ist nicht ausgeschlossen, dass die Besetzung mit sechs Solo-Schlagzeugen die sechs Kreuze im Gedicht auf andere Weise in die Partitur übersetzt. Die Schläge mit einem großen Holzhammer auf einen dumpfen Holzkasten können unter anderem an die 3 Hammerschläge in Gustav Mahlers *Symphonie Nr. 6* erinnern.^[11] Das Rohe in der Sprache kommt ebenso rätselhaft mit den konsonantischen, unverständlichen Zaubersprüchen des Chores vom Tonband zum Zuge - „kré cré pek kre e pte puc te puk te li le pek ti le kruk“. Sie wiederholen damit nicht zuletzt eine ethnologische Praxis der Tonaufnahmen von außereuropäischen Kulturen wie den mexikanischen Tarahumaras, zu denen Artaud gereist war, und schalten den Dirigenten sozusagen für kurze Sequenzen aus.



Artauds Gedicht selbst ist musikalisch mit **Schlagzeug** - Trommel und Gong - komponiert. Musikalische Bilder und visuelle wechseln und stoßen sich quasi an. Sie treiben das Gedicht an. „(D)rehende Sonnen“ werden zu „Wasserlotus“, der „et à chaque jaillissement/correspond le gong de plus sombre“. Der Wasserlotus korrespondiert mit dem Gong im *Ritus der schwarzen Sonne*, ließe sich formulieren. Natürlich ist *Le rite du soleil noir* auch unübersetzbar, weil das Gedicht aus einem Prozess und keinesfalls nur subjektiv verfänglichen Rausch entsteht. Die sinnliche Überschneidung lässt keine eindeutigen Aussagen zu. Immer schon überschneiden sich die Sinne.

Auf das Zerreißen einer Trommel und einer
Trompete, langgezogen,
seltsam,
springen nacheinander wie Sonnenblumen
die sechs Männer auf,
die sich flach auf die Erde gelegt,
zusammengekrümmt hatten,
keine Sonnen,
sondern drehende Sonnen,
Wasserlotus,
und jedem Aufspringen

entspricht der immer dunkler werdende
und von der Trommel
gedämpfte Gong,
...[12]



Das große Thema der **Ordnung** wird bereits von Antonin Artaud angestimmt, indem er in dem als Hörspiel 1947 verbotenen *Schluss mit dem Gottesgericht* formuliert: „Alles muss haargenau in eine tobende Ordnung gebracht werden“. Die haargenaue, tobende Ordnung lässt sich nicht anders als ein Paradox lesen. Wolfgang Rihm hat daran angedockt. Und er hat zugleich zurückgewiesen, dass er diese tobende Ordnung verkörpere. Das Paradox löst er in eine andere Richtung der Kulturkritik auf.

Ordnung wird immer gleichgesetzt mit Symmetrie. Wenn man so verfährt, ist die Ordnung nicht mehr bewegt, ist nicht mehr tönend zu bewegen. In diesem berühmten Begriff ist für mich das Haupt-Wort nicht „Ordnung“, sondern „bewegt“. Eine bewegte Ordnung ist eine in Unordnung gebrachte Ordnung. Ich betrachte die Ordnung, die sich bewegt, als eine im Auflösungszustand. Musik hat wie keine andere Kunst die Chance, Ordnung aufzulösen, der Ordnung ein Gegenbild entgegenzusetzen. Das heißt: In einer Zeit, die den Ordnungsbegriff kaschiert – denn hinter allen unseren Freiheiten lauern ja viel schlimmere Ordnungen – ist die

Sehnsucht nach wirklicher, ich nenne es jetzt einmal: anarchischer Freiheit in der Musik körperlich erlebbar. Seit ich musikalisch denken will – nicht kann, sondern will – ist Musik die andere Welt, eine Gegenwelt. Jazz- und Pop-Musiker würden sagen: Das ist doch völlig klar – für die E-Musik ist diese Vision immer noch ungewöhnlich.[13]



Der Erfolg der Aufführung von *Tutuguri* als Eröffnungskonzert des Musikfestes hat durchaus mit der **Auflösung** der Ordnung in der „E-Musik“ durch die Solo-Schlagzeuger zu tun. Im zweiten Teil des Konzerts nur mit den Schlagwerken und einer Einspielung des Chores vom Band, löst sich auch die Unterscheidung zwischen E und U auf. Diese Auflösung sollte am Sonntagabend auf ganz andere Weise, ja geradezu gegensätzliche Weise mit dem MGM-Musical-Programm des John Wilson Orchestras ebenfalls stattfinden. Doch es gibt natürlich Unterschiede zwischen Rihms nicht zuletzt theoretisch aus Lektüren der Theorie-Literatur komponierter Musik und den MGM-Musicals, von denen als nächstes zu schreiben sein wird. Die Auflösung der Ordnung bei Artaud und Rihm ist auch eine andere oder neue Bewertung der Medien zu verdanken. Während das Schlagzeug wie die Kleine Trommel in der klassischen Musikkultur insbesondere für Märsche eine extreme, militärische Ordnungsfunktion einnimmt, kommt diese nicht einmal ansatzweise in *Tutuguri* zum Einsatz.



Tutuguri wurde live im Radio und in der Digital Concert Hall, wie man sagt, übertragen und liegt in beiden Medien nicht mehr vor. Konzeptionell ist *Tutuguri* der **Einmaligkeit** verschrieben. Dies gilt sowohl für das *Theater der Grausamkeit* wie das *Poème dansé* von Rihm. „»Einmal« ist das Geheimnis dessen, was keinen Sinn, keine Präsenz und keine Lesbarkeit besitzt. Für Artaud indessen sollte das Fest der Grausamkeit nur *einmal* stattfinden“, schreibt Derrida.[14] Die Einmaligkeit lässt sich nicht beschreiben, sie lässt sich auch nicht einordnen. Darauf hat nicht zuletzt Daniel Harding große Sorgfalt verwendet. Doch hat die Einmaligkeit heute überhaupt noch eine Chance, wenn die blauen Displays leuchten und jeder Moment im Wiederholungszwang mit dem Smartphone abgeschossen wird?

Torsten Flüh

Musikfest Berlin 2016

bis 20. September 2016.

Gib die erste Bewertung ab

• Currently .0/5 Stars.

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

Tags : [Wolfgang Rihm](#) . [Daniel Harding](#) . [Musikfest Berlin 2016](#) . [Tutuguri](#) . [Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks](#) . [Ordnung](#) . [Antonin Artaud](#) . [Jacques Derrida](#) . [Das Theater der Grausamkeit](#) . [Schlagzeug](#) . [Orchesterapparat](#) . [Ritus](#) . [Ritus der schwarzen Sonne](#) . [Bejahung](#) . [Rausch](#) . [Kulturpraxis](#) . [Schluss mit dem Gottesgericht](#) . [Repräsentation](#) . [Theater](#) . [Geschlossenheit](#) . [Gott](#) . [Herren](#) . [Publikum](#) . [Reden](#) . [Diskurs](#) . [Bild](#) . [Gedicht](#) . [Text](#) . [Roh](#) . [Auflösung](#) . [Einmal](#) . [Einmaligkeit](#) . [Smartphone](#) . [suhrkamp taschenbuch wissenschaft](#) . [Theorie-Literatur](#) . [Mexiko](#)

[1] Jacques Derrida: Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation. In: ders.: Die Schrift und die Differenz. Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 1976, S. 352.

[2] Martin Wilkening: Tutuguri. Zur konzertanten Aufführung von Wolfgang Rihms Tanz-Poëm. In: Berliner Festspiele: Musikfest Berlin 3. September 2016. Eröffnungskonzert Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Wolfgang Rihm. Berlin, 2016, S. 10.

[3] Jacques Derrida: Das Theater ... [wie Anm. 1] S. 356.

[4] Vgl. auch: „Die Grausamkeit ist fortwährend am Werk. Die Leere, der Leer- und Freiraum für dieses Theater hat noch nicht »zu existieren begonnen«, sie ist nur das Maß der befremdlichen Distanz, die uns von der unumgehbaren Notwendigkeit trennt, vom *präsenten* (oder vielmehr aktuellen, *aktiven*) Werk der Bejahung.“ Ebenda S. 353.

[5] Klaus Umbach: Poltergeist der Avantgarde. In: [Der Spiegel vom 10.02.1992](#).

[6] Heinz Josef Herbolt: Ich weiß nicht, wer ich bin. Wolfgang Rihm, sein Ballett „Tutuguri“ und ein ästhetisches Credo. In: DIE ZEIT vom 10. Dezember 1982, 7:00 Uhr, [S. 7](#).

[7] Berliner Festspiele: Musikfest ... [wie Anm. 2] S. 5.

[8] Ebd. S. 13.

[9] Ebd. S. 18.

[10] Jacques Derrida: Das Theater ... [wie Anm. 1] S. 356.

[11] Vgl.: Torsten Flüh: Rätsel der Musik. Zum Boston Symphony Orchestra mit Andris Nelsons und zum Israel Philharmonic Orchestra mit Zubin Mehta beim Musikfest 2015.
In: [NIGHT OUT @ BERLIN 9. September 2015 23:49](#).

[12] Berliner Festspiele: Musikfest ... [wie Anm. 1] S. 16-17.

[13] Heinz Josef Herbort: Ich ... [wie Anm. 6]

[14] Jacques Derrida: Das Theater ... [wie Anm. 1] S. 374.