

# Zu einer kulturwissenschaftlichen Theorie der »Passage«<sup>1</sup>

Martin Zenck

## Einleitung

Mein Beitrag ist insofern theoretisch, d.h. selbstreflexiv, als er Formen der Passage, wie ich sie im Folgenden thematisch-diskursiv unterscheide, auf die Darstellungsform dieses Textes selbst bezieht. Das bedeutet, dass verschiedene Bewegungen des Übergangs, des Durchgangs, der Überschreitung, aber auch die gegensätzlichen der Trennung und Absetzung tragend werden.

Wesentlich für die Bewegung der Passage ist ihre Unabgeschlossenheit, ihre offene Identität, weswegen ich jederzeit eine der Passagen verlassen und in eine andere hinüber gleiten kann. Es gibt lediglich zwei Kriterien ihrer Formung, die zu berücksichtigen sind: erstens ihre Dauer, die nur Ausschnitte, aber nicht vollständig ausgeführte Text-Teile entfalten darf; zweitens die offenen Ein- und Ausgänge, die sie vom Fragment unterscheiden, das in eben diesen Markierungen deutlich bezeichnet ist durch das Herausgebrochensein aus einem Steinbruch, aus einem »Ganzen«, wobei die Passage für sich stehen kann, ohne von etwas zu etwas führen zu müssen. Im Sinne der Dialektik Hegels beschreibt sie ein »Übergehen, welches das Wesentliche ist und den Widerspruch enthält«<sup>2</sup> – ein Zitat, das Mathias Spahlinger als Motto seinem großen Orches-

- 1 Grundsätzlich und exemplarisch seien zum Thema »Passage« folgende Titel genannt, die in diesem Text immer wieder aufgerufen werden. In einem Spannungsverhältnis stehen strikt philosophische Untersuchungen und solche, die den Sachverhalt des »Übergangs« als eine philosophische Metapher begreifen. Dabei wäre der Übergang selbst eine Metapher, die die eidetische Vorstellung mit dem Begriff der Passage verbindet (vgl. dazu Korten, Art. *Übergang*, Sp. 31 und Röttgers, *Übergang*, S. 471–485); vgl. weiter Rautmann/Schalz, *Passagen*; van Genepp, *Übergangsriten*; Nibbrig, *Übergänge*; Engler, *Die ungewollte Moderne*; Serres/Hermes, *Die Nord-West-Passage*; Görner, *Grenzen, Schwellen, Übergänge*; Pauleit, *Passagen zwischen Kunst und Kino* (zum Übergang/Nicht-Übergang von Stand- und Bewegungsbild im Film).
- 2 »Das Vorstellen hat daher wohl allenthalben den Widerspruch zu seinem Inhalte, kommt aber nicht zum Bewusstsein desselben; es bleibt äußerlich Reflexion, die von der Gleichheit zur Ungleichheit, oder von der negativen Beziehung zum Reflektiertsein des Unterschiedenen in sich übergeht. Sie hält diese beiden Bestimmungen einander äußerlich gegenüber und hat nur sie, nicht aber das Übergehen,

terstück *passage/paysage* (1989/90) voranstellt. Dieses permanente Übergehen durch den produktiven Selbstwiderspruch ist kennzeichnend auch für die Bewegung innerhalb nicht-systemischer Zusammenhänge, für einen Vorgang, den Hegel noch paradox gerade an die Bewegung eines »Ganzen«<sup>3</sup> gebunden hatte (es bleibt bei ihm die Frage offen, wie Totalität zu denken sei, wenn der ständig tätige Selbstwiderspruch im Übergehen solche Grenzen, auch die der Totalität, doch sprengen müsste), sowie für Passagen, die ihren Ort in einem »Kult des Ephemeren« haben.<sup>4</sup>

Hier kann bereits ein für unsere Diskussion wesentlicher Punkt festgehalten werden, nämlich die Frage, welchen Ort ein »Übergang« in geschlossenen oder relativ determinierten Kontexten hat oder haben kann und ob er nicht wesentlich gebunden ist an eine Theorie des Flüchtligen und Ephemeren. Dies gilt nicht nur für die verschiedenen Objektbereiche der Wissensgeschichte und der ästhetischen Praxis, sondern ebenso für die transkulturellen Transfers zwischen Nord und Süd und West und Ost und vice versa.

In diesem Sinne der relativ offenen Übergängigkeit gehe ich jetzt in eine erste Passage über und beginne mit einem Modell aus der neueren Kunstgeschichte und zwar mit Jasper Johns' Bild *Passage* (1962, Abb. 1), das ich nicht nur wegen des Titels gewählt habe, sondern aufgrund der im Medium des Bildes selbst verhandelten Gegensätze zur Passage, vor allem »Identität« und

welches das Wesentliche ist und den Widerspruch enthält, im Sinne.« (Hegel, *Wissenschaft der Logik*, S. 60). Zu Hegels doppeltem Begriff des »Übergehens« vgl. auch Korten, Art. *Übergang*, Sp. 31: In der Verstandeslogik sind die Begriffe strikt voneinander getrennt, sie duldet wegen dieser klaren Abgrenzung keinen Übergang; in der dialektischen Logik dagegen wird durch die Einheit der Gegensätze ein »Zustand« erreicht, der wiederum nur einen Übergang darstellt und damit eine spekulative Logik möglich und notwendig macht.

- 3 Vgl. zu diesem Widerspruch zwischen Hegels Konzeption des Übergangs und einer Passage innerhalb der »transversalen Vernunft« die Ausführungen von Wolfgang Welsch: »Bei Hegel hatten die Übergänge eine ganz andere Bedeutung als hier [innerhalb der postmodernen transversalen Vernunft]. Sie hatten systematisierende und totalisierende Funktion. Sie waren von vornherein teleologisch angesetzt, bedeuteten die »Aufhebung« des Vorausgegangenen und ergaben insgesamt den Gang des Geistes. Sie fügten sich zu einer Reihe, die den vollständigen Aufbau des Systems ergab, weil in ihnen immer schon die Kraft der Totalität wirksam war. – Unter heutigen Bedingungen hingegen führen die Übergänge gleichermaßen zu Verbindungen wie zu Trennungen.« (Welsch, *Vernunft*, S. 754).
- 4 Der »culte de l'éphémère« ist eine Bezeichnung für Verfahrensweisen des Surrealismus, wie er auch von Louis Aragon verwendet wurde. Programmatisch schlägt sich diese Ästhetik des Flüchtligen in der französischen Zeitschrift *L'Ephémère* [1967–73] nieder, von der auch ein anderes Werk gleichen Titels des Komponisten Mathias Spahlinger herrührt. Vgl. dazu auch Abschnitt 5 des vorliegenden Beitrags.

»Trennung«. Während *Identität* auf der Einheit der Gegensätze beruht und von einer »passageren Identität« nur schwerlich die Rede sein kann, ist der Übergang, der Durchgang und eben das zerfließende Zerrinnen eine Reflexionsgestalt, die im Bild Jasper Johns' bestimmend wird. Ebenso widersetzt sich die Passage dem Prinzip der *Trennung*, es sei denn die gewaltsame Form der Passage, die Transgression wird hier in Anspruch genommen. Solche massiven, Grenzen verletzenden Überschreitungen sind allerdings wiederum andere Bewegungsformen als Passagen, für die das Flüchtige, Beiläufige und Ephemere charakteristisch ist (vgl. dazu Abschnitt 6: *Passagen als Transgressionen in hybriden Kulturen*).

Grundsätzlich verhandelt das Medium des Bildes, das Jasper Johns nicht als eine romantisch geheimnisvolle Kategorie, sondern vielmehr als »Ding« verstanden wissen möchte, den Gegensatz von etwas Durchlässigem, Trennendem und etwas absolut Einheitlichem. Die vollkommene Einheit von Ding und Wort findet sich im »Iron« und »Ruler«, das abgebildete Bügeleisen ist das, was es als Ding ist und für das Lineal gilt das Gleiche. Nicht vom Gegenstand, aber von der Bewegungsform des Schabens her, weist das eingeschriebene Wort »scrape«, welches selbst »zerkratzt« ist, eine unmittelbare Einheit von eidetischem Zeichen und Wort auf, das den Vollzug gegenüber dem Tun bezeichnet. Dagegen sind die drei Grundfarben »red«, »blue«, »yellow« durchlässig anderen Farben oder Einfärbungen gegenüber. Es gibt also Passagen und Übergänge zwischen den Farben, aber eben keine zwischen Wort und Ding, die vollkommen im Sinne einer Sprachontologie miteinander übereinstimmen. Ein Drittes findet sich in den durchgezogenen Strichen. Hier herrscht gegenüber der Durchlässigkeit und Einheit die Trennung, die aber nicht nur durch die durchgezogene Linie, sondern gerade auch durch den Gestus des malenden Farbauftrags, dessen Energie über die Linie hinweg wirkt, besonders stark hervorgehoben wird. Dennoch bleibt hier eine eigentümliche Spannung zwischen der unüberschreitbaren Linie der *Trennung* und der dynamischen Bewegung des Farbauftrags, die über die gezogene Linie hinüber wirkt. Zwei weitere Aspekte im Bild Jasper Johns' weisen auf die »Passage«: einmal der aus der Antike stammende kalte Farbauftrag der Enkaustik, der die Farben durch eine heiße Spachtel vermischt und somit die Zeit und die Farbe ineinander übergehen lässt, zum anderen das der Bildtradition eigene Verfahren, Sprache und Bild durch Inschriften durchlässig zu machen und die ephemere Bedeutung eines Bildes durch die Schrift auf Dauer zu stellen. Dabei stehen die Trennung von ikonischen und sprachlichen Zeichen und der Übergang beider im Bilde in einer äußersten Spannung.



Abb. 1: Jasper Johns: *Passage* (1962), © VG Bild-Kunst, Bonn 2009

[aus: *Jasper Johns. An Allegory of Painting, 1955–1965*, National Gallery of Art, Washington/Kunstmuseum Basel, München: Prestel 2007, S. 124.]

Abgesehen von der vielseitigen Verwendung des begrifflichen Umfeldes von »Übergang« zeichnet sich ein kulturwissenschaftliches Projekt der »Passage« bereits in unterschiedlichen Reihen der Verlagsprogramme im Wiener Passagen Verlag und in der von Bernhard Waldenfels herausgegebenen Reihe *Übergänge* im Münchner Fink-Verlag ab. Dokumentiert der Wiener Verlag vor allem den Versuch, das poststrukturalistische Denken Frankreichs (Levinas, Derrida, Lyotard etc.) im deutschsprachigen Raum bekannt zu machen, wobei die Permeabilität von philosophischer und metaphorisierender Schreibweise der vertretenen Autoren bereits eine Passage markiert, so gilt die Münchner Reihe einerseits den historischen Krisen-Passagen zwischen Deutschland und Frankreich in der Zwischenkriegszeit, andererseits Übersetzungen französischer Texte ins Deutsche, vor allem der epochemachende Studie *Das Sichtbare und Unsichtbare* von Maurice Merleau-Ponty, die das Thema der Passage zwischen einem hinteren und einem vorderen Horizont zum Gegenstand hat. Mit diesen Schriftenreihen sind bereits verschiedene Bedeutungsbereiche der »Passage« aufgerufen:

1. Ein linearer *kultureller Übergang* zwischen zwei Bereichen (topographisch von einem Land in das andere, etwa im Sinn einer »West-Ost-Passage«);
2. Ein *interkultureller Übergang*, der eine entsprechende Wechselwirkung und ein korrespondierendes Echo zwischen den Kulturen intendiert;
3. Ein *raum-perspektivischer Übergang* von der physischen Dingwelt in eine »Metaphysik« (und umgekehrt);
4. Ein *Durchgang*, mit dem zugleich eine Überschreitung (auch einer Grenze) vollzogen wird und der dabei den Begriff der »Passage« mit dem der »Transgression« in Verbindung bringt (zur Differenz von »Passage« und »Transgression« vgl. Abschnitte 6 und 8).

## **1. Zeit und Bewegung: Zeitpassagen**

Grundsätzlich vollzieht sich das Übergehen von etwas in etwas, auch in ein Anderes. Es betont weniger den Ausgangs- und Zielpunkt als vielmehr den prozessualen Vollzug, wobei Anfang und Ende zumeist als etwas Festes, als eine klar umrissene Größe verstanden werden. Gegenüber dem entelechetischen und klimaktischen Prinzip, das der Vervollkommnung, der Vollendung und dem heroischen *point de perfection* gilt, ist die Passage weniger spektakulär. Sie lässt flüchtig »etwas Revue passieren«, übernimmt einen Textausschnitt (eine Text-Passage) in einen umfassenderen und theoretisch wie literarisch

kohärenten Text, in dem der Ausschnitt gleichsam verschwindet oder seiner eigentlichen Gestalt zugeführt wird. (Die Passage geht dort entweder als etwas nur Vorübergehendes verloren oder vermag die lineare Konsistenz von eigentlichen Haupt-Texten irritierend zu unterbrechen.) Da die Passage wesentlich einen Vorgang bezeichnet, einen unabschließbaren, weil immer in Bewegung befindlichen, ist es geradezu ihre unumstößliche Eigenschaft, nicht vor etwas Festem halt zu machen, an ihm, als dem Widerständigen zu brechen und zu scheitern (dies wäre auch möglich), sondern Bereiche des Ephemeren, Fragilen, Arbiträren und Marginalen aufzusuchen, welche den Transitionen unentwegte Bewegungsformen ermöglichen. Eine Theorie des Übergangs besteht wesentlich in der Behauptung einer permanenten Bewegung im »Zwischen« oder »Dazwischen«. Sie geht davon aus, dass die Bewegung, sobald sie etwas Fixierbares zu erreichen droht, von diesem abgestoßen wird, um erneut in einen Strudel der Bewegung zu gelangen oder sie setzt die Negation gegen sich selbst, um nicht still zu stehen (vgl. die oben zitierte Definition Hegels vom »Übergehen, welches das Wesentliche ist und den Widerspruch enthält«<sup>5</sup>).

Bisher war von einem »Übergang« die Rede, dem die Vorstellung einer kontinuierlich und homogen verlaufenden Zeit zugrunde liegt. Darin wären alle Entwicklungen Metamorphosen ohne jegliche Eigenschaft von Steigerung. Alles wäre im Übergang befindlich, die Eckdaten willkürlich oder zufällig gesetzt. Dagegen gestellt werden könnte ein nicht-kontinuierliches Verlaufsmodell mit Unterbrechungen, Sistierungen, Stillständen, Vertiefungen, Überschneidungen, wodurch *Simultaneitäten* entstehen. Was wären innerhalb einer solchen Bewegung »Übergänge«? Wären Passagen solche Bewegungsformen, die zwischen verschiedenartigen Rupturen stehen, wobei das »Dazwischen« entweder wieder eine homogene und kontinuierliche Zeit ausmacht oder im Gegenteil nochmals zu diesen Zeitbewegungen kontrastierende, längere oder kürzere Zeitphasen markiert? Was wären »Übergänge« schließlich innerhalb mehrfach geschichteter Zeitverläufe? Wären sie linear und dia-linear gerichtete, vertikal springende oder sich verdichtende Bewegungen in der Zeit? Es ist hier gerade vermöge der unbeantworteten Fragen deutlich, dass der Bewegungsmodus von »Übergängen« abhängig ist, von der jeweiligen Vorstellung der Zeit, der gleichförmigen, der gekrümmten, die sich zur »Kugelgestalt« des Raums dehnt. Raum- und Zeitpassagen wären demnach zunächst grundsätzlich voneinander zu trennen, um dann aufgrund der Einheit von der äußeren An-

5 Vgl. Anm. 2.

schauung des Raums und der inneren der Zeit<sup>6</sup> und aufgrund der jeweiligen Bezogenheit zum Begriff der »Bewegung« zumindest heuristisch verbunden zu werden.

## 2. Raum und Bewegung: Raumpassagen der Musik

Bekanntlich hat Walter Benjamin im unvollendeten *Passagen-Werke* an Durchgänge, an belebte, öffentliche Boudoirs mit ausgestellten Waren in den raumhohen Vitrinen gedacht. Es waren begehbbare Passagen für den Flaneur, der durch offene, ihn flankierende Installationen hindurch ging. Dieses Hindurchschlendern durch großstädtische Passagen unterscheidet sich grundsätzlich von dem Wandern durch Landschaften. Benjamin orientierte allerdings in Reaktion auf Louis Aragons *Le paysan de Paris* (1926) seinen Passagen-Begriff dann vor allem an der 1925 abgerissenen »Passage de l'opéra«, um die Ambivalenz des Urbanisierungsprozesses herauszuheben. Zu eigen ist den urbanen und den ländlichen Passagen zwar jeweils eine ungerichtete Bewegung, aber die Art der Bewegung, seine Lenkung durch die Kollonaden und die Wege sowie die Weise der Begrenzung oder Nicht-Begrenzung sind jeweils grundverschieden. Hier ist bereits auf die Differenz von Raum- und Zeitpassage, auf die Passagen in der Großstadt und in der scheinbar von der Kultur abgetrennten Natur in Spahlingers *passage/paysage* hinzuweisen (vgl. Abschnitt 7).

In Diskussionen wird gewöhnlich dann, wenn von Zeit die Rede ist, gefordert, es müsse zugleich auch vom Raum gesprochen werden.<sup>7</sup> Doch diese beiden Formen der (nach Kant äußeren und inneren) Anschauung können auch getrennt werden, vor allem wenn die Theorie des Raums von Michel Foucault<sup>8</sup> mit in den Blick genommen wird. Foucault vertritt die Ansicht, dass das 19. Jahrhundert eines der »Zeit« schlechthin gewesen sei mit einem linear gerichteten und unendlichen Fortschrittsbegriff sowie durch die Industrialisierung gegebenen »Beschleunigungen«, während wir heute im 20. und 21. Jahrhundert in einer in Echtzeit vernetzten Globalität, in einer Simultaneität des Raumes leben würden, in dem die Momente der Sukzession, das Nacheinander von

6 Vgl. dazu Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, I. *Transcendentale Elementarlehre*, Erster Teil. *Die transzendente Aesthetik* § 1; Erster Abschnitt: *Von dem Raume* § 2–3; Zweiter Abschnitt: *Von der Zeit* § 4–7.

7 Eine kritische Position zu dieser Einschätzung und Behauptung bietet Zenck, *Passagen zwischen Wissensformen und Wissensräumen*.

8 Vgl. Foucault, *Von anderen Räumen*.

Ereignissen insgesamt außer Kraft gesetzt worden seien. Übertragen kann man diese Überlegung auf den Sammelband zum Thema »Wagner im Raum«, in dem es darum geht, den mythisch überzeitlichen Raum gegen den diskursiven der Zeit durchzusetzen, mit welcher der Raum durchmessen wird. Es kann also der Verdacht aufkommen, dass der überzeitliche mythische Raum, der keine Bestimmungen der Distinktion und Differenz duldet, gegen die sukzessiv-distinkte Diskursivität der Zeit gesetzt würde. Doch ob hier die »Zeit zum Raum« oder der »Raum zur Zeit« wird, sei einstweilen dahingestellt, wichtiger erscheint für das Thema »Raumpassagen der Musik« der Sachverhalt, dass die architektonische Räumlichkeit immer schon den konkreten, kompakten und haptischen Klang der Musik bestimmt bzw. entsprechende Kompositionsverfahren wie Antiphonie oder Doppelchörigkeit ausgelöst hat. Diese verstärkten die spatialen Bedingungen entschieden, nutzten diese zuallererst und machten sie fruchtbar. Der trivialen Behauptung, dass sich mit der Veränderung des Raums auch die in ihm erklingende Musik verändert habe, stehen im 20. und 21. Jahrhundert neue Raumklang-Technologien gegenüber wie der am Pariser IRCAM entwickelte »Spatialisateur« für die Produktion und Aufführung von Pierre Boulez' *Répons* (1981-)<sup>10</sup> und das »Halaphon«, etwa in Luigi Nonos *Prometeo* (1985), die den Klang in einer Weise im Raum bewegen und »passieren« lassen, wie es zuvor nicht denkbar gewesen wäre. Der Klang, den eine Musik durch diese live-elektronischen Mittel der Verräumlichung in Form von Raumpassagen erlebt, unterscheidet diese vollkommen von den natürlichen und architektonisch gegebenen Räumen, die das Klangvolumen einer Musik auf eine »natürliche« Weise bewegt, verdichtet oder auch diffuser werden lässt. Mit diesen Technologien steht das gesamte Aggregat an räumlicher Differenzierung zur Disposition; die Klänge erfassen den Raum und in ihm die Musiker und Zuhörer nicht nur »metaphorisch« über die Bewegungsvorstellung und taktile Übertragung, sondern der Zuhörer empfindet den Klang unmittelbar als ihn, seinen Körper umgebend. Es gilt hier den Begriff der *Atmosphäre* einzuführen, wie ihn Rainer Maria Rilke mit Bezug auf die Skulpturen Rodins versucht hat fruchtbar zu machen.<sup>11</sup> Rilke spricht in Bezug auf die durch äußere Verwundungen verletzte Körper von Rodins Skulpturen davon, dass sie durch eben diese Aufschürfungen der Hautoberfläche eine Dynamisierung erfahren würden. Die Schründe der Haut, welche den Skulpturen von der Hand des

9 Vgl. dazu Storch, *Der Raum Bayreuth*.

10 Vgl. dazu Zenck, *Der Gegen-Raum/ die Heterotopie und der virtuell-mobile/ szenographische Raum*.

11 Rilke, *Auguste Rodin*.

meißelnden Bildhauers zugefügt wurden, seien nicht anders zu verstehen denn als eine Raum-Ergreifung der Skulptur. In diesem Sinne können auch die von den spatialen Raumverteilungs-Technologien bei Boulez und Nono erzeugten Klang-Körper verstanden werden: als in Bewegung versetzte, unterschiedlich dicht oder locker gefügte Klangmassen, die den Hörer unmittelbar mit der Atmosphäre ihrer dichten oder diffusen Struktur umgeben. Das, was Rilke noch metaphorisch als »Raum-Ergreifung« der dynamisierten Skulptur bezeichnet, ist bei Boulez und Nono höchst real, weil die Auren der Hörer mit den Atmosphären der Klänge im Raum sich verbinden, verdichten und vollkommen neue Volumina erzeugen.

### 3. Geschichte: Epochengrenzen und Epochenschwellen (Blumenberg)

In einem Gespräch mit Alexander Kluge hat Heiner Müller hervorgehoben, dass die Zeit zwischen 1968 und 2000 die der utopischen Entwürfe gewesen sei, die sich auf Makrostrukturen bezogen hätten, während das 21. Jahrhundert eines des Rückzugs aus solchen Entwürfen sei, in dem Mikrostrukturen bestimmend für die Konstruktion der jeweiligen Gegenwart seien.<sup>12</sup> Solche antipodischen Konzeptionen wird man nur entwickeln können, wenn sie differenziert genug sind. (Heiner Müller benennt im angeführten Gespräch die Geltungsbereiche seiner Behauptung nicht näher: Sind diese auf die künstlerische oder auf die wissenschaftliche Geschichtsschreibung im Sinne einer »umgekehrten Prophetie« Friedrich Schlegels bezogen?) Dabei würde einer makrologischen Konstruktion eine klimaktisch und peripetisch konzipierte Historiographie entsprechen, welche die langen Zwischenzeiten weniger betont als die Zeiten der Umbrüche und Revolutionen.<sup>13</sup> Dagegen ist die Schwellen-Theorie von Hans Blumenberg schon seit seinem 1966 erschienenem Buch *Die Legitimität der Neuzeit* insofern mikrologisch ausgerichtet, als sie die Wenden nicht als eindimensional bedingte katastrophische und alleine einschneidende Zäsuren begreift, sondern als vielfache Passagen, als gebündelte Zeitstränge, die einander überlagern. Blumenbergs am Umbruch der Neuzeit orientierte Konzeption hat den Vorzug, dass sie die Aufmerksamkeit nicht auf die langen, scheinbar homogenen Zwischenzeiten lenkt, sondern eben auf die »Schwellenzeiten«,

12 Kluge/Müller, *Ich bin ein Landvermesser*, S. 122.

13 Die Geschichtstheorie hat längst darauf hingewiesen, dass die Annahmen solcher radikaler Zäsuren immer auch mit theologischen Vorstellungen einer neuen Zeitzählung assoziiert sind.

ohne diese im Sinne eines linearen Risses zu interpretieren, sie vielmehr als vertikale Passage begreift.<sup>14</sup>

#### 4. »Überleitung« – »Passage« als musikalisch-syntaktische Kategorie<sup>15</sup>

Nach der poetischen Formenlehre des frühen 19. Jahrhunderts, die von Heinrich Christoph Koch über Antonin Reicha/Carl Czerny bis hin zu Adolf Bernhard Marx reicht und sich bei letzterem der Abstraktion von Ludwig van Beethovens Formdenken verdankt, wird der Formteil zwischen Hauptsatz (Hauptidee) und Seitensatz (Nebenidee) innerhalb der Sonatensatzform als »Überleitung« oder als »pont« (Brücke/Über-Gang) bezeichnet. Bereits im Kopfsatz von Beethovens Dritter Sinfonie op. 55 (1803/04) zeigt sich ein »Widerspruch im System« insofern, als dieser vermittelnde Teil zu einem entscheidenden formbildenden Aspekt der Durchführung und der Coda umfunktioniert wird. Diese Überleitung (Takt 65–83), die zunächst scheinbar nur sequenzierend ist, verdichtet sich bereits mit Takt 70, in Andeutung durchführungsartiger Techniken, durch die Verkürzung der Phrasen bzw. der Einsatzabstände in den Holzbläsern. Diese Verdichtungstendenz wird in der Durchführung überaus wirksam, wo sie in Takt 186–220 (Abb. 2) verschiedene Themen- und Motivbereiche miteinander verknüpft: In den tieferen Streichern das modulierende Kopfmotiv des Hauptsatzes (vgl. Takt 3f.), dann die Synkopenbewegung aus der Fortsetzung des Hauptsatzes (vgl. Takt 7f.) und schließlich die Bläserstrophen mit ihrer marschartigen Fanfarenintonation (vgl. Takt 22ff.). Diese Entwicklung wird kurz unterbrochen durch eine abgespaltene Floskel aus dem Sequenzmotiv (Takt 194–197) mit tremoloartiger Steigerung, um dann wieder modulierend über g-Moll und f-Moll und den übermäßigen Terzquartakkord der Dominante in Takt 220 nach Es-Dur zurückzukehren.

Die Überleitung nach dem Hauptsatz wird in der Reprise weitgehend analog zur Exposition gestaltet (vgl. Takt 468–486 und 65–83). Nach Eintritt der Coda (Takt 551), die hier zur zweiten Durchführung anwächst, prägt ihr entwicklungsartiges Material erneut einen eigenen Abschnitt nachhaltig (Takt 631–673) und bringt dabei das Kopfmotiv des Hauptsatzes nochmals blühend im Dialog von Hörnern und 1. Violinen zur Entfaltung (Takt 631–646), der zu

14 Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit*. Vgl. auch den Beitrag von Susanne Kogler im vorliegenden Band.

15 Vgl. dazu auch den Beitrag von Hans-Ulrich Fuß im vorliegenden Band.

Abb. 2: Ludwig v. Beethoven, Symphonie Nr. 3 op. 55, 1. Satz, T. 179–202  
 © Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

einer Verdichtung der Fanfaren-Motivik führt (Takt 647–673). Diese zweite Durchführung gefährdet die dreiteilige Architektur von Exposition-Durchführung-Reprise auch deshalb, weil sie gerade keine Symmetrie im Sinne einer Zweiteiligkeit Exposition-Durchführung/Reprise-Coda herstellt, sondern eine eigenständige Formlogik entfaltet, die sich nicht zuletzt durch ein retardierendes Moment auszeichnet, besonders nachhaltig etwa im Tableau über den lange gehaltenen Pedaltönen Es-Des-C-H-B-As-E zu Beginn (Takt 551–577).

Das vom rhythmischen Partikel  $\underline{\underline{\text{ff}}}$  und der Synkopierung geprägte, zunächst eher beiläufig erschienene Überleitungsmotiv wird also zum Nucleus treibender Kraft und Energie in Durchführung und Coda. Diese Dynamik macht aus der Überleitung einen eigenständigen und *substantiellen* Formteil. Die Überleitung wäre also – in der Übertragung einer Überlegung von Peter Gülke über die langsame Einleitung<sup>16</sup> – als ein produktiver Widerspruch im System zu begreifen, der den »Umweg« als entscheidendes Glied des formalen Prozesses ausweist. Aus dieser Dynamik resultiert auch der Konflikt der metrischen Zweier- und Dreier-Gruppierungen, der schon frühzeitig in der Exposition vorhanden ist (Takt 25–35), in der Durchführung (Takt 248–279) zu einem wichtigen formbildenden Abschnitt ausgearbeitet und vor der Schlusskadenz erneut aufgegriffen wird (Takt 681–685).

## 5. Transversalität (Wolfgang Welsch)

So paradox es zunächst klingen mag: Übergänge kann es nur dort geben, wo *Markierungen* gesetzt sind oder zumindest *Schwellen* existieren; im Gegensatz dazu können *Grenzen* nur überschritten oder respektiert werden, lassen jedoch keinen Übergangsbereich entstehen (vgl. dazu Abschnitte 6 und 8). In einer Welt, in der auch im territorialen Sinn kaum noch Trennungslinien verlaufen, sondern sich alles wie auf der glatten Oberfläche eines Bildschirms bewegen kann, gibt es zumindest im traditionellen Verständnis keine Übergänge mehr, weil jede Dynamik nach allen Seiten hin transitorisch ist, womit die früheren Übergänge nicht nur ihre zeitliche, sondern auch ihre räumlich-vertikale Orientierung verloren haben. In ihrer herkömmlichen Form waren sie gebunden an Festes, Fixierendes, an die Abgrenzung des einen vom anderen, vor allem in der Begriffslogik, in der die Bestimmung des einen Gegenstands von der eines

16 Gülke, *Introduktion als Widerspruch im System*.

anderen strikt zu unterscheiden war. Die Verstandeslogik »zeigt die Begriffe in ihrer festen Bestimmtheit und Unterschiedenheit« und erst die dialektische Logik Hegels entfaltet sich dann »in ihrem Übergehen und in ihrer Auflösung«. <sup>17</sup> Diese Bewegung wird zwar durch den ständigen Selbstwiderspruch in Fluss gehalten, ist aber nicht so grundlegend passager, dass sie nicht vor der »Einheit der Entgegensetzung« Halt machen würde. Wenn die Totalität radikal über Hegel hinaus gedacht würde, so müsste das »Übergehen« durch den permanenten Selbstwiderspruch auch noch die Grenzen einer solchen durch die »Einheit der Gegensätze« erzeugten Totalität überschreiten, ein Postulat, das Theodor W. Adorno durch eine »negative Dialektik« zu erfüllen suchte.

Das Diskursfeld, das in der Folge hiervon eröffnet wird, ist das einer »transversalen Vernunft«, wie es Wolfgang Welsch in seinem fast 1000-seitigen Grundlagenbuch *Vernunft* <sup>18</sup> im Zusammenhang mit dem postmodernen Wissen entwickelt hat. Welsch zufolge führt die Überwindung einer setzenden, d.h. ständig auf Trennung fixierten Avantgarde zu einer Bewegung ohne das sichernde Netz von Definitionen, einer Bewegung von »Übergängen zwischen Übergangslosem« <sup>19</sup>, die es ermöglichen, die traditionellen Kontexte der Avantgarden zu verlassen. Verglichen werden kann dieser Vorgang insofern mit musiktheoretischen Entwicklungen wie der Auflösung verbindlicher Syntax (vgl. oben, Abschnitt 4) und der Emanzipation des Einzeltons von systemischen Zusammenhängen, als die postmoderne Grammatik keinerlei an der regulativen Syntax orientierte Hypotaxe und Parataxe mehr kennt. Jedoch hat die Postmoderne auch dazu beigetragen, die nachhaltige Isolierung des Einzeltons aufzulösen, wie sie seit dem 16. Jahrhundert in der Temperierung von Stimmungssystemen sichtbar wurde und bis zur Parametrisierung der Toneigenschaften im Serialismus führte. Belege dafür sind die Aufhebung eines durch Parameter definierten Einzeltons in der Mikrotonalität und der *musique spectrale* sowie die Entdeckung der zahllosen Abstufungen zwischen Stille, Ton und Geräusch im Sinne eines grenzenlosen Übergangs, in dem auch das Ephemere, Flüchtige seinen Ort haben kann. In unterschiedlicher Weise können diese Überlegungen zur Transversalität den Werken von Mathias Spahlinger, Mauricio Kagel und Helmut Lachenmann zugeordnet werden (vgl. Abschnitt 7). Keinesfalls ist dabei jedoch an eine direkte und unreflektierte Gleichsetzung

17 Korten, Art. *Übergang*.

18 Welsch, *Vernunft* (zum »Übergang« vgl. insbesondere Kapitel X: *Transversalität*, S. 748–765).

19 Ebda., S. 752.

von als Epochenbegriffe missverstandenen Phasen der musikalischen Avantgarde mit Lyotards »condition postmoderne« gedacht.<sup>20</sup>

## 6. Passagen als Transgressionen in hybriden Kulturen: von Genepps *Les rites de passage* und Transkulturalität bei Klaus Huber<sup>21</sup>

Es ist für die Diskussion des Passagenbegriffs wesentlich, ein enges Bedingungsverhältnis von Kulturalität/Transkulturalität und politischen Systemen vorauszusetzen. So gibt es gegensätzliche kulturelle Systeme, die nur durch gewaltsame Überschreitungen (»Transgressionen«) in ein Verhältnis zueinander gerückt werden können, wie es Arnold von Genepp 1908 in seinen *Rites de passage* beschrieben hat.<sup>22</sup> Dabei spielte ein »Drei-Stadien-Gesetz« eine entscheidende Rolle, das sich auf einer Trennung von dem alten kulturellen System, der Initiation in ein neues und dessen gelungener oder misslungener Integration gründet. (Beim Scheitern ist die Bewegung dann allerdings irreversibel.) Im Gegensatz dazu steht an der folgenden Jahrhundert- bzw. Jahrtausend-Wende um 2000 das folgenreiche Prinzip der Transkulturalität, das zwei Kulturen nicht gegeneinander setzt, um durch die Trennung von der einen in der anderen heimisch zu werden, sondern ein Prinzip vertritt, das die Identität einer Kultur bei gleichzeitiger Anerkennung einer anderen bewahrt. Dies ist nur unter bestimmten politischen Bedingungen möglich. Während geschlossene Systeme, vor allem Diktaturen, ihre je eigenen autochthonen und unter politischem Druck angepassten Kulturen gegenüber anderen und fremden abschirmen, sind Demokratien, sofern liberale Gestaltungsprinzipien in der politischen Wirklichkeit umgesetzt sind, von der Öffnung auf andere und fremde Kulturen hin gekennzeichnet. Klaus Hubers Oper *Schwarzerde* (2001) ist transkulturelle Theorie und Praxis in einem, indem sie die Bedingungen von Leben und Kultur unter der Diktatur Stalins und ihre Auswirkungen bis 1989 analysiert und mit der Perestroika auch die Aufarbeitung der zuvor und auch später noch verdrängten Dichtung Ossip Mandelstams beginnen lässt.<sup>23</sup> Mit Mandel-

20 Vgl. dazu den Beitrag von Susanne Kogler im vorliegenden Band.

21 Vgl. zum folgenden Abschnitt vor allem Zenck, *Politisches Denken und Transkulturalität in Klaus Hubers Oper Schwarzerde nach Ossip Mandelstam*.

22 Genepp, *Übergangsriten*.

23 Vgl. zur »Wirkungsgeschichte« und Editionsgeschichte der Werke Mandelstams in der Sowjetunion während der Perestroika und mit dem Ende der UdSSR Dutli, *Einführung und Kommentar*, S. 3–7. Trotz

stam reklamiert Huber nicht nur eine europäische Kultur, die der Dichter im Blick hatte und behielt<sup>24</sup>, sondern eine bereits bei diesem vorgezeichnete Transkulturalität, die neben der europäischen Kultur vor allem an der armenischen orientiert war. Verkürzt heißt denn auch die These von Hubers Werk, dass Demokratien nicht durch autopoetische Systeme im Sinne von Niklas Luhmann<sup>25</sup> entstehen, sondern nur durch heteropoetische der Transkulturalität.

Die Praxis der Transkulturalität in Hubers *Schwarzerde* setzt dort ein, wo im Sinne einer Rekonstruktion politischer Verfolgung verschiedene Sprachen (russisch, deutsch, armenisch, auch französisch und englisch) eingesetzt werden. Zweitens werden gegenüber den drei verschiedenen Sprechformen des Ideolekts, des Soziolekts und des Dialekts weniger die Semantik als vielmehr die expressive Phonetik und Gestik von Sprache berücksichtigt (also den bei der Information unterdrückten Teil von Sprache). Und drittens werden neben dem europäischen temperierten Tonsystem die *maqāmāt*, die Modi der arabischen Musik verwendet (Abb. 3).<sup>26</sup>

Es ist klar, dass Huber mit den beiden ersten Aspekten den Arbeiten Mandelstams folgen konnte, wo vergleichbare Prinzipien der Transkulturalität zu entdecken waren, so etwa in Mandelstams Beschreibungen der armenischen Sprache, über »deren Zwischenlagen von Luft in den Halbvokalen«<sup>27</sup>, über die subtextuelle Mimik und Gestik und die Kommunikation zwischen Dichter und Leser<sup>28</sup> in Mandelstams »oraler Poesie«<sup>29</sup>, in der sich der Sinn nicht primär durch die Schrift, sondern durch die performative Sprechweise vermittelt. Gerade in den Melodien/Monodien des Knaben und Nadjas überträgt Huber diese orale Poesie ins Musikalische. Das Resultat kann zwar im allgemeinen als »Vertonung«, d.h. als Musikalisierung onomatopoetischer Aspekte der Sprache und ihrer »Klangfiguren« verstanden werden, das einzigartige Timbre der

der berechtigten Kritik Dutlis an der Unterdrückung des Gesamtwerks Mandelstams unter dem System der UdSSR muss hervorgehoben werden, dass es auch vor der Perestroika immer wieder russische Ausgaben einzelner Werke Mandelstams gab.

24 Vgl. Dutli, *Ossip Mandelstam. »Als rief man mich bei meinem Namen«*, S. 55ff.

25 Vgl. Luhmann, *Organisation und Entscheidung*.

26 Vgl. Huber, *Interdependenz als Grundlage von Polykulturalität*.

27 Mandelstam, *Die Reise nach Armenien*, S. 47.

28 Vgl. Mandelstams Ausführungen in den beiden Abhandlungen *An den Leser* und *Gespräch über Dante*, in: Mandelstam, *Gespräche über Dante*.

29 Durch diese peripathetische und artikulatorische Praxis des Dichtens ist bekanntlich auch die teilweise »verbrannte Dichtung« Mandelstams durch die korrespondierende *memoria* von Nadescha Mandelstam gerettet worden, die von der anderen Seite aus das Prinzip der *oral poetry* beherrschte.



Stimmen und ihr körperlicher Ausdruck kann jedoch weder von der Semantik noch von der Phonetik her angemessen erfasst werden.<sup>30</sup> Wenn also behauptet wird, Huber habe Mandelstams Prinzip der oralen Poesie kompositorisch fruchtbar gemacht, dann heißt dies soviel, dass der Gesang den Text nicht nachbuchstabiert, übersetzt und verklänglichlicht, sondern dass er ihn überhaupt erst genuin hervorbringt, ihm einen Ausdruck abringt, den die Sprache von sich aus in dieser Form nicht erreicht. Neben der Integration von armenischer und europäischer Kultur wäre diese von Huber musikalisch praktizierte orale Poesie im »hinter den Sprachen liegenden Gestus« (James Joyce)<sup>31</sup> ein weiterer Aspekt von Transkulturalität in *Schwarzerde*.

Dazu tritt die kompositorische Reflexion arabischer Tonsysteme. Ein umfangreicher Bestand an Aufzeichnungen und Kompositionsskizzen im Umfeld der Oper gilt der Aufarbeitung dieser Tonsysteme, insbesondere der *maqāmāt*. Die Überlegungen zu dieser Thematik reichen bei Huber von der Diskussion der dritteltönigen Stimmung (seit 1965), der vierteltönigen (seit 1966), der umfassend dritteltönigen (erstmalig 1989 im Streichtrio *Des Dichters Pflug*), der mitteltönigen Stimmung bis hin zur systematischen Einbeziehung von 19 Tönen innerhalb der Oktave nach dem Modell von Nicola Vicentinos *arabicembalo* in seiner Gesualdo-Komposition *Lamentationes Sacrae et Profanae ad Responsorium Iesualdi* (1993–97).<sup>32</sup> Diese verschiedenen Stimmungssysteme werden in umfassender Weise in der Oper *Schwarzerde* wirksam.

Es dürfte nicht zu gewagt erscheinen, wenn die Ent-Deckung des wahrhaft transkulturellen Dichters Ossip Mandelstam mit der Erforschung neuer, durch die Mikrotonalität weit geöffneter Ausdrucks- und Bewegungsräume in Verbindung gebracht wird. Aufschlussreich ist jedenfalls der Sachverhalt, dass Hubers scheinbar abgeschlossene theoretische und praktische Studien zur Mikrotonalität im Zusammenhang mit *Schwarzerde* erneut aufgegriffen wurden und dort die arabischen *maqāmāt* nicht zufällig in einem Kontext mit einer als »Gesualdissimo« bezeichneten Passage stehen.<sup>33</sup>

30 Vgl. dazu den Beitrag von Christian Utz im vorliegenden Band.

31 Vgl. Haymann, *Language of/as Gesture in Joyce*.

32 Huber, *Für einen lebendigeren Orgelklang*, S. 83–88.

33 Vgl. Würsch, *Orientalische Anmerkungen zu Klaus Hubers Assemblage*. Zur Dritteltonstimmung im Vor- und Umfeld Gesualdos bei Guillaume Costeley vgl. Kirnbauer, *Guillaume Costeleys Chanson*, S. 77–98.

## 7. *passage/paysage* (Spahlinger) – *Trancisión* (Kagel) – *Staub* (Lachenmann)

Was könnten »Übergänge« in Mathias Spahlingers *passage/paysage* sein? Zunächst scheint der Befund negativ, da nur Bewegungsformen vorzukommen scheinen, die sich einer übergängigen Satzweise gegenüber als sperrig erweisen. Es herrschen kontrastreiche Klänge und unverbundene Explosionen auf der einen Seite vor, regelmäßig wiederholte Klänge auf der anderen. Auch lange ausgehaltene Ligatur-Klänge scheinen sich der Vorstellung eines Passagieren zu widersetzen, außer an jenen Stellen, an denen sie durch langsamen Abbau/Aufbau der Vertikale oder durch mikropolyphone Verflechtungen ineinander »übergehen«, also Passagen zwischen statischen Pedalklängen und in sich bewegten Texturklängen bilden. Dort jedoch, wo Klänge zunächst wiederholt, dann aber so gedehnt werden, dass die Räume zwischen ihnen zunehmend verschwinden, die Klänge also in einer Weise verbunden werden, dass zwischen ihnen Ausdünnungen, Echos entstehen – dort kann tatsächlich von einem komponierten Übergang gesprochen werden. Aber da es das Prinzip des Komponisten ist, alles im Übergang zu halten, weil nur in ihm und durch ihn Wahrheit behauptet werden kann<sup>34</sup>, können diese Setzungen sich nicht behaupten. Der Übergang als ästhetisches Ereignis oder als herausgehobener, gedehnter Augenblick verliert seine Wirksamkeit, sobald er »wiederholt« wird. Das traditionelle Verhältnis zwischen thematisch Konturierterem und reinem Passagen- und Laufwerk ist aufgegeben<sup>35</sup>, so dass auch die Formteile des Übergangs (*pont*: Brücke) ihrerseits wieder zu etwas Festem führen müssen. Es wird also in der Komposition Spahlingers ein ständig sich selbst aufhebendes Prinzip gesucht, das mit Wolfgang Welschs Theorie der »transversalen Vernunft« als »Übergang im Überganglosem« bezeichnet werden kann (vgl. oben Abschnitt 5).

Auf vergleichbare und auch entgegengesetzte Weise begegnen sich Mauricio Kagels *Trancisión I* (1958) und *Trancisión II* (1958–59)<sup>36</sup> und Helmut Lachenmanns *Staub für Orchester* (1985/87)<sup>37</sup> mit diesem Werk Spahlingers. Der Zu-

34 Vgl. dazu die Selbstinterpretation des Komponisten in Spahlinger, *passage/paysage* sowie die analytische Arbeit von Hechtle, *198 Fenster zu einer imaginären Welt*.

35 Vgl. dazu den Beitrag von Heinz von Loesch im vorliegenden Band.

36 Vgl. dazu die ingenüöse Analyse von Schnebel, *Trancisión II*.

37 Vgl. die Einspielung auf CD mit dem Rundfunk-Sinfonie-Orchester Saarbrücken unter der Leitung von Myung-Whun Chung in der CD-Reihe *Musik in Deutschland. 1950–2000. Musik für Orchester: Sinfonische Musik 1980–1990*, hrsg. vom Deutschen Musikrat in Kooperation mit RCA Seal/BMG Classics; vgl. analytisch Nonnenmann, *Beethoven und Helmut Lachenmanns »Staub«*, S. 44–47.

sammenhang mit Kagel liegt aufgrund der von Spahlinger gesuchten Übergängigkeit von Ton und Geräusch auf der Hand, den Kagel in diesen Werken systematisch von ganz unterschiedlichen Arten des Geräuschs und vor allem von der Seite des Clusters her ausarbeitet und dabei zur graduell abgestuften Auflösung des einzelnen Tons durch seine zunehmende Verbreiterung im Cluster findet. Lachenmann dagegen geht einen ganz anderen Weg, der einen grundsätzlichen Unterschied zur Passage bei Spahlinger deutlich macht. Die Passage kann, wie dargestellt, als eine fließende Bewegung aufgefasst werden, die kaum merklich von einem zum anderen führt, selbst wenn der Ausgangs- und Endpunkt nicht immer als etwas Setzendes, Markiertes und Konturiertes greifbar wird. So minimal der Übergang dabei sein mag – im Sinne der »Kunst des kleinsten Übergangs«, wie ihn Theodor W. Adorno als Steigerung von Wagners »Kunst des Übergangs« bei Alban Berg feststellte – vollzieht sich diese Bewegung doch immer vor der Folie der klar umrissenen und ausgeführten Linie, des »dissegno«. In Lachenmanns *Staub* haben wir dagegen eine ganz andersartige Bewegungsform: Es wird gerade nicht eine *gerichtete* Entwicklung gesucht, die bei Spahlinger so weit geführt wird, dass kaum mehr unterschiedene Stadien der Progression feststellbar wären, sondern Lachenmann verwirklicht vielmehr einen Prozess fortwährender Dissoziation und Zerstäubung des Klangmaterials. Ausgangspunkt ist dabei etwas äußerst Festes, thematisch Konturiertes, nämlich Beethovens Neunte Sinfonie, die Tonpunkte jedoch, die sich dort zu einer melodischen Linie oder zu einem Akkord zusammenschließen, werden pulverisiert. Dieses zersprengte Material, der »Staub« aus Tönen, erscheint mithin als deutlicher Gegensatz zum ständig im Fließen gehaltenen Material Spahlingers.

## 8. Filmpassagen: Bewegungsbild, *still* und *tableau vivant*

In seinem Buch *Passagen zwischen Kunst und Kino*<sup>38</sup> hat Winfried Pauleit Übergänge/Trennungen zwischen im Film zitierten Photographien und dem Bewegungsbild des Filmes unterschieden. Wohl um die ästhetische Isolierung des einen vom anderen aufzulösen, hat Jean-Luc Godard in seinem Film *Passion* (1982) und in dem dazugehörigen Film über den Film mit dem Titel *Scénario du*

38 Pauleit, *Passagen zwischen Kunst und Kino*; vgl. weiter zur hier vorgelegten Konzeption in nuce: Zenck, *acoustic turn – versus iconic turn*, S. 416–419. Weitere Veröffentlichungen zu diesem Themenkomplex sind in Vorbereitung.

*Film Passion* zwar Gemälde aus der bildenden Kunst (keine Photographien) in das Medium des Bewegungsbildes eingebunden, aber als »tableaux vivants«, in denen die zitierten Bilder nicht als isolierende Rahmungen im Film erscheinen, sondern durch das andere Medium belebt werden. Sie sind in den Fluss der Bewegungsbilder einbezogen. Obwohl zunächst Zitat in der Form teilweise mehrfacher Rahmung, verwischen sich nach und nach die Konturen der Grenzen zwischen den Bildern: Sie lösen sich ins Handlungsgeschehen auf, wodurch eine wechselseitige Übergängigkeit von *still* und Bewegung, von drohendem Stillstand und Dynamik erreicht wird.

Der Hintergrund für eine derartige Technik des Ineinander- und Übereinanderfließens ist im *Scénario* zu sehen, wo Godard seine neue Film-Ästhetik vor einer weißen Leinwand demonstriert, um die gängige Vorstellung, dass der Film optische Um- und Übersetzung eines narrativen und handlungsbestimmten Drehbuchs sei, auszuhebeln. Nach Godard gilt es dagegen zunächst das »Scénario« zu löschen, damit der Film eben nicht nach Maßgabe einer in Dialoge aufgelösten Prosa erzählt wird, sondern ausschließlich auf Grundlage der Erzählbarkeit einer Geschichte vermöge von Bildern, die sich bewegen, still stehen, ineinander verfließen etc. Dabei sind verschiedene Formen des Übergangs maßgeblich: eine, die vom zitierten und stillgestellten Bild ausgeht, es in ein tableau vivant auflöst und dieses wiederum in der Probenarbeit des Films in die innere und äußere Handlung einfügt. Verkürzt formuliert ist es ein Vorgang, der nicht von der Schrift eines Buches zu einer Handlung im Film verläuft, sondern von der Bewegung des Regisseurs vor der weißen Leinwand auf das Bewegungsbild des Films. Es ist eine andere Vorstellung von der Schrift als einer »écriture« im Sinne von Roland Barthes<sup>39</sup>, die hier tätig wird: eine Geste der Hand, des Arms und des ganzen Körpers, die sich mit eben dieser Bewegung ins weiße Bild (ins »Blatt« Stephane Mallarmés) einschreibt und dadurch ganz wesentlich die eigene Lebendigkeit des Regisseurs in die des Bewegungsbildes »übergehen« lässt.

Eine ganz andere Bedeutung hat schließlich der Begriff des »Übergangs« im Verhältnis zwischen Passage und Transgression. So gibt es etwa in Kurt Meyers Film *ERIK(A)*<sup>40</sup> mit Musik von Olga Neuwirth Fahrtsequenzen mit einem Auto, in denen wir mittels des Auges der Kamera durch die Winterlandschaften fahren und diese, weil es keine hinderlichen Schwellen gibt, auch passieren,

39 Vgl. Barthes, *Am Nullpunkt der Literatur*.

40 Vgl. dazu Drees, *Filmmusik – Film/Musik – Musik/film*.

durch sie hindurch- und aus ihnen herausfahren. Die Zeiterfahrung der Passage wird durch eine elektronische Musik flüchtigen, transitorischen Charakters verstärkt, während die Musik im zweiten Teil ganz ausbleibt. Die Fahrt mit dem Auto führt hier in einen Krankenhausflur, an jenen Ort, wo die Geschlechtsumwandlung von Erik zu Erika vollzogen werden soll. Der Verzicht auf Musik setzt einen Kontrapunkt zur früheren Passage und markiert damit die Gewaltsamkeit einer fundamentalen Grenzüberschreitung, die nur mit dem mit Gewalt assoziierten Begriff der *Transgression* angemessen bezeichnet werden kann. Während also Passagen über Schwellen führen, reißen Transgressionen gewaltsam Grenzen nieder, weil nur so ihre Überschreitung möglich erscheint.

## Literatur

- Barthes, Roland: *Am Nullpunkt der Literatur. Literatur oder Geschichte, Kritik und Wahrheit* [*Le degré zéro de l'écriture*, 1953], Frankfurt: Suhrkamp 2006.
- Blumenberg, Hans: *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt: Suhrkamp 1966.
- Drees, Stefan: *Filmmusik – Film/Musik – Musikfilm. Zum Wechselverhältnis zweier Medien im Schaffen Olga Newirths*, in: *Neue Musik und Film und ihre Wechselwirkungen*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel, Mainz: Schott 2009, in Vorbereitung.
- Dutli, Ralph: *Ossip Mandelstam. »Als riefte man mich bei meinem Namen«. Dialog mit Frankreich. Ein Essay über Dichtung und Kultur*, Zürich: Ammann 1985.
- *Einführung und Kommentar zur Gesamtausgabe*, in: *Supplement zu Ossip Mandelstam. Das Gesamtwerk in zehn Bänden*, Zürich: Ammann 2004, S. 3–7.
- Engler, Wolfgang: *Die ungewollte Moderne. Ost-West-Passagen*, Frankfurt: Suhrkamp 1995.
- Foucault, Michel: *Von anderen Räumen* [*Des espaces autres*, 1984], in: *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. 4. (1980–1988), Frankfurt: Suhrkamp 2005, S. 931–942.
- Genepp, Arnold van: *Übergangsriten* [*Les rites de passage*, 1908], Frankfurt: Campus 1986.
- Görner, Rüdiger: *Grenzen, Schwellen, Übergänge. Zur Poetik des Transitorischen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001.
- Gülke, Peter: *Introduktion als Widerspruch im System. Zur Dialektik von Thema und Prozessualität bei Beethoven* [1970], in: *Ludwig van Beethoven*, hrsg. von Ludwig Finscher, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983, S. 338–387.
- Hayman, David: *Language of/as Gesture in Joyce*, in: *James Joyce. A Collection of Critical Essays*, hrsg. von Mary T. Reynolds, Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall 1993, S. 37–47.
- Hechtle, Markus: *198 Fenster zu einer imaginären Welt. Versuch über die elementare Arbeit von Mathias Spablinger in seinem Orchesterstück »passage/paysage«*, Saarbrücken: Pfau 2005.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Wissenschaft der Logik*, Bd. 1: *Die objektive Logik*, Zweites Buch: *Die Lehre vom Wesen* [1813], hrsg. von Georg Lasson, Hamburg: Meiner 1960.
- Huber, Klaus: *Für einen lebendigeren Orgelklang. Stimmungssysteme, Temperatur, Mikrotonalität*, in: *Umgeflügte Zeit. Schriften und Gespräche*, hrsg. von Max Nyffeler, Köln: Edition MusikTexte 1999, S. 83–88.
- *Interdependenz als Grundlage von Polykulturalität*, in: *Musik-Kulturen. Texte der 43. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik 2006* (Darmstädter Diskurse 2), hrsg. von Jörn Peter Hiekel im Auftrag des Internationalen Musikinstituts Darmstadt, Saarbrücken: Pfau 2008, S. 64–83.
- Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2005.

- Kirnbauer, Martin: *Guillaume Costeleys Chanson »Seigneur Dieu, ta pitié s'est estendue dessus moy« in Dritteltonstimmung*, in: *Unterbrochene Zeichen. Klaus Huber an der Musik-Akademie der Stadt Basel – Schriften, Gespräch, Dokumente*, hrsg. von Michael Kunkel, Saarbrücken: Pfau 2005, S. 77–98.
- Kluge, Alexander/Müller Heiner: *Ich bin ein Landvermesser. Gespräche neue Folge*, Hamburg: Rotbuch 1996.
- Kortzen, Harald, Art. *Übergang*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 11, Basel u.a.: Schwabe 2001, Sp. 31.
- Luhmann, Niklas: *Organisation und Entscheidung* [1978], Opladen: Westdeutscher Verlag 2000.
- Mandelstam, Ossip: *Gespräche über Dante* (Gesammelte Essays II), Zürich: Ammann 1991.
- *Die Reise nach Armenien*, Frankfurt: Suhrkamp 2003.
- Nibbrig, Christiaan L. Hart: *Übergänge. Versuch in sechs Anläufen*, Frankfurt/Leipzig: Insel 1995.
- Nonnenmann, Rainer: *Beethoven und Helmut Lachenmanns »Staub« für Orchester (1985/87)* (Fragmen 33), Saarbrücken: Pfau 2000.
- Paulleit, Winfried: *Passagen zwischen Kunst und Kino*, Frankfurt: Stroemfeld 2004.
- Rautmann, Peter/Schalz, Nicolas: *Passagen. Kreuz- und Quergänge durch die Moderne*, 2 Bde., Regensburg: ConBrio 1998.
- Rilke, Rainer Maria: *Auguste Rodin*, Frankfurt: Insel 1990.
- Röttgers, Kurt: *Übergang*, in: *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*, hrsg. von Ralf Konersmann, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2007, S. 471–485.
- Schnebel, Dieter: *»Transición II für Klavier, Schlagzeug und zwei Tonbänder« und »Transición I für elektronische Klänge«*, in: *Mauricio Kagel. Musik – Theater – Film*, Köln: DuMont 1970, S. 26–50.
- Serres, Michel: *Die Nord-West-Passage*, Berlin: Merve 1994.
- Spahlinger, Mathias: *passage/paysage*, in: Programmheft Donaueschinger Musiktage 1990, hrsg. von Josef Häusler, Saarbrücken: Pfau 1990.
- Storch, Wolfgang (Hrsg.): *Der Raum Bayreuth. Ein Auftrag aus der Zukunft*, Frankfurt: Suhrkamp 2002.
- Welsch, Wolfgang: *Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft*, Frankfurt: Suhrkamp 1996.
- Würsch, Renate: *Orientalische Anmerkungen zu Klaus Hubers Assemblage »Die Erde bewegt sich auf den Hörnern eines Ochsens«*, in: *Unterbrochene Zeichen. Klaus Huber an der Musik-Akademie der Stadt Basel – Schriften, Gespräch, Dokumente*, hrsg. von Michael Kunkel, Saarbrücken: Pfau 2005, S. 99–108.
- Zenck, Martin: *Politisches Denken und Transkulturalität in Klaus Hubers Oper Schwarzerde nach Ossip Mandelstam*, in: *Klaus Huber* (Musik-Konzepte 137/138), hrsg. von Ulrich Tadday, München: edition text+kritik 2007, S. 75–106.
- *acoustic turn versus iconic turn. Über die subvokale Bedeutung der Musik im Stummfilm (Bunuel: Rihm/Kagel) und in Filmen von Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini und Andrej Tarkovskij*, in: *Acoustic turn*, hrsg. von Petra Maria Meyer, München: Fink 2008, S. 408–430.
- *Der Gegen-Raum/ die Heterotopie und der virtuell-mobile/ szenographische Raum. Überlegungen zu Michel Foucault und den »Répons« und dem »Dialogue de l'ombre double« von Pierre Boulez*, in: *Der szenographische Raum*, hrsg. von Volker Bohn und Rainer Wilharm, Frankfurt: Transcript 2008, S. 135–155.
- *Passagen zwischen Wissensformen und Wissensräumen. Überlegungen zu den »Orten« in der Topik, Heterotopie und Utopie bei Michel Foucault*, in: *Konstitutionsbedingungen von Wissensräumen von der Antike bis heute*, hrsg. von Mechthild Dreyer, Berlin: Akademie 2009, in Vorbereitung.