

Michael Kunkel · „... dire cela, sans savoir quoi ...“



Michael Kunkel

**„... dire cela, sans savoir quoi ...“**

Samuel Beckett in der Musik  
von György Kurtág und Heinz Holliger

PFAU

*für Anna und Werner*

ISBN 978-3-89727-394-8

© 2008 by PFAU-Verlag, Saarbrücken

Alle Rechte vorbehalten.

Umschlaggestaltung: Sigrid Konrad

Umschlagabbildung: ?????

Notensatz: Christian Grün

Satz: PFAU-Verlag

Printed in Germany

PFAU-Verlag · Postfach 102314 · D 66023 Saarbrücken  
[www.pfau-verlag.de](http://www.pfau-verlag.de) · [info@pfau-verlag.de](mailto:info@pfau-verlag.de)

# Inhalt

Vorwort	9
---------	---

## Teil I

### Notiz für den Anfang

1. Samuel Beckett in der Musik?	12
2. Zur Methode	17

## Teil II

### Samuel Beckett in der Musik von György Kurtág

1. Samuel Beckett: <i>Comment dire</i> (1988)/ <i>What is the Word</i> (1989) – Zur „Literatur des Unworts“	22
1.2. Die Texte	26
1.3. Übertragungsprobleme	28
1.4. Inventar und Echos	30
1.5. Exkurs: „folly“/„folie“	32
1.6. Frage der Gattung	36
1.7. Form	38
1.8. Exkurs: Beckett und Joyce	42
1.9. Zuflucht zur Arithmetik	46
1.10. Fazit	48
2. György Kurtág: <i>Samuel Beckett: Mi is a szó</i> op. 30 (1990–91)	49
2.1. Erste Begegnungen mit Beckett	49
2.1.1. Das <i>Footfalls</i> -Fragment	52
2.1.2. Andere Spuren und Vermutungen (Die „Grabstein-Gruppe“)	59
2.2. <i>Siklós István tolmácsolásában Beckett Sámuel üzeni Monyók Ildikóval</i> ( <i>Samuel Beckett: mi is a szó</i> ) op. 30a (1990)	68
2.2.1. Drei Begegnungen	68
2.2.2. „Stottern, wie Beckett es verlangt.“	69
2.2.3. István Siklós' ungarische Übertragung	73
2.2.4. Analytische Bemerkungen zu op. 30a	76
2.2.4.1. Monodie auf Krücken (Takt 1–8)	77
2.2.4.2. Viele Stimmen (Takt 9–17)	79
2.2.4.3. Verdichtung der Stimmen (Takt 18–38)	82
2.2.4.4. Unschlüssigkeiten und „Reprise“ (Takt 39–63)	86
2.2.4.5. Bartóks Auftritt und Abgang (Takt 64–68)	88
2.2.4.6. Zusammenbruch (Takt 69–73)	92
2.2.5. Form	94

2.2.6. Kurtágs Beckett	96
2.3. Expansion und Verdeutlichung in der Fassung op. 30b	98
2.3.1. Ein anderer Anlass	98
2.3.2. Prolog und Epilog	101
2.3.3. Musik im Raum	115
2.3.4. Neue Stimmen	127
2.3.5. Kurtágs Kurtág	132
3. Drei Bemerkungen zu ... <i>pas à pas</i> – <i>nulle part</i> ... op. 36	135
3.1. Lichtenberg, Chamfort, Beckett	135
3.2. Neue Monodien	141
3.3. Ein „komponiertes Programm“	152

## Teil III

### Samuel Beckett in der Musik von Heinz Holliger

1. Samuel Beckett: <i>Not I</i> (1972)	158
1.1. Prosa, Drama	158
1.2. Unnennbares Ich	161
1.3. Suche nach Form I: <i>Kilcool</i>	164
1.4. Suche nach Form II: <i>Not I</i>	169
1.5. Form	175
2. Heinz Holliger: <i>Not I</i> (1978/80)	180
2.1. Drei Voraussetzungen	180
2.1.1. Kontext	180
2.1.2. Der dichterische Impuls	184
2.1.3. <i>Cardiophonie</i> für einen Bläser und drei Magnetophone (1971)	196
2.1.3.1. Aktion ...	198
2.1.3.2. ... Komposition	200
2.1.3.3. Unform	214
2.2. <i>Not I</i> für Sopran und Tonband (1978/80)	217
2.2.1. Kalte Katastrophe: <i>Streichquartett</i> (1973) und <i>Come and Go / va et vient / Kommen und Gehen</i> – Kurzoper in 3 Akten (1976–77)	217
2.2.2. Ende und Unende: <i>Cardiophonie</i> und <i>Not I</i>	229
2.2.3. Schattenform I: Deklamation, Melos	233
2.2.4. Schattenform II: Monodie, Polyphonie	241
2.2.5. Schattenform III: Originale, falsche Zitate	248
2.2.6. Schattenform IV: Tonbänder, Interpolationen	262
2.2.7. Ein anderer Vernehmer	268

## Teil IV

### Schluss

... Kurtág ← Beckett → Holliger ...?	274
--------------------------------------	-----

## Anhang

Deklamationstypen in György Kurtágs <i>Siklós István tolmácsolásában Beckett Sámuel üzeni Monyók Ildikóval (Samuel Beckett: mi is a szó)</i> op. 30a	278
Die Quellen von György Kurtágs <i>Samuel Beckett: What is the Word (Siklós István tolmácsolásában Beckett Sámuel üzeni Monyók Ildikóval)</i> op. 30b	279
Die Quellen von Heinz Holligers <i>Not I</i>	281
Bibliographie	282





## Vorwort

Die vorliegende Arbeit ist die geringfügig überarbeitete Fassung einer Dissertation, die im Sommersemester 2006 von der philosophisch-historischen Fakultät der Universität Basel angenommen wurde. Die für diese Arbeit verwendeten Hilfsmittel sind in den Fussnoten und in der Bibliographie vollständig angeführt. Darüber hinaus sind einige Personen zu nennen, die mir mit Auskünften und Ratschlägen geholfen oder das Manuskript gelesen und kommentiert haben: Dr. Rachel Beckles Willson (London), János P. Demény (Budapest), Thomas Gerlich (Basel), Matthias Kassel (Basel), Thomas Kessler (Basel), Sigrid Konrad (Saarbrücken), Roland Moser (Allschwil), Prof. Dr. Andreas Traub (Bietigheim), Matthias Würsch (Basel), Jürg Wyttenbach (Basel). Ihnen allen danke ich sehr herzlich. Besonderer Dank gilt Heinz Holliger, der bereitwillig für Auskünfte zur Verfügung stand, sowie der Kuratorin, den Kuratoren und der Bibliothekarin der entsprechenden Sammlungen in der Paul Sacher Stiftung, Basel: Christina Dreier, Dr. Ulrich Mosch, Robert Piencikowski (György Kurtág) und Dr. Heidi Zimmermann (Heinz Holliger). Prof. Dr. Anne C. Shreffler sei gedankt für die intensive Betreuung dieser Studie, Prof. Dr. Max Haas für die Bereitschaft, das Zweitgutachten zu übernehmen. Die Arbeit wurde durch ein mehrjähriges Stipendium des Deutschen Akademischen Austauschdienstes im Rahmen des Hochschul-Sonderprogramms HSP III und durch ein Forschungsstipendium der Paul Sacher Stiftung, Basel, gefördert; grosszügige Druckkostenzuschüsse wurden gewährt durch den Dissertationsfonds der Universität Basel und durch den Max Geldner-Fonds.

Michael Kunkel



# Teil I

## Notiz für den Anfang

# 1. Samuel Beckett in der Musik?

„Simply cannot sing ... Not a note“  
(Samuel Beckett)

Sofern es nicht auf seine eigene Initiative zurückging, mochte Samuel Beckett auf die musikalische Verwertung seiner Texte am liebsten vollkommen verzichten. Marcel Mihalicis Bitte um die Fertigung einer zu vertonenden dichterischen Vorlage wehrte er lakonisch ab: „Je n'ai pas envie de chanter ce soir.“<sup>1</sup> Morton Feldmans Opern-Vorhaben begegnete Beckett zunächst skeptisch: „Ich habe es nicht gern, wenn meine Worte vertont werden.“<sup>2</sup> Auch Heinz Holliger hatte beträchtliche Mühe, Becketts Erlaubnis für seine Pläne einzuholen, die dann mit dem Beigeschmack widerwilliger Diplomatie erfolgte: „Feel obliged finally to authorize Heinz Holliger and his publisher Schott-Mainz to use texts of *Not I* and *Come and Go* for his musical settings of these works.“<sup>3</sup> György Kurtág blieb solches erspart, weil er sein erstes Beckett-Projekt erst nach Becketts Tod und zunächst auf ungarisch realisierte.

Natürlich haben Dichter, die ihre Kunstwerke als integral artikulierte und in sich abgeschlossene Gebilde ansehen, kaum Veranlassung, begeistert zu sein, wenn ihre Texte auf irgendeine Weise zurechtgemacht werden sollen. Für Komponisten ist das selbstverständlich kein Grund, von musikalischer Arbeit am Text Abstand zu nehmen. Bei ihnen erfreut Becketts Literatur sich ausserordentlicher Beliebtheit. Nach ersten Annäherungen von Komponisten aus dem persönlichen Umfeld – Marcel Mihalicis sowie John Beckett, ein Cousin des Dichters – sind seit Ende der fünfziger Jahre weit über 100 Werke entstanden, in denen Becketts Dichtung mit den verschiedensten Arten von Musik bedacht worden ist.<sup>4</sup> Das komponierende Exegetentum erstreckt sich über alle Schulen: Mit Philip Glass, Wolfgang Fortner, Sandro Gorli, Mark-Anthony Turnage, Humphrey Searle oder Detlev Müller-Siemens seien nur einige bekannte Namen genannt. Selbstverständlich kann bei all diesen von einer einheitlichen Motivationslage keine Rede sein. Becketts Dichtung provoziert eine Fülle individueller musikalischer Identifikationen und Interpretationen.

1 James Knowlson, *Damned to Fame – The Life of Samuel Beckett*, New York: Touchstone 1997, S. 400.

2 Samuel Beckett zitiert nach Gottfried Meyer-Thoss, *Facetten des Transluziden*, in: *Morton Feldman*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (= *Musik-Konzepte* 48/49), München: edition text + kritik 1986, S. 126.

3 James Knowlson, *Damned to Fame*, S. 737.

4 Vgl. die – sehr lückenhafte und ungenaue – Aufzählung in: *Samuel Beckett and Music*, hrsg. von Mary Bryden, Oxford: diClarendon Press 1998, S. 261 ff.

Becketts Aversion gegen die musikalische Verwertung seiner Texte paart sich nicht mit Un- oder gar Antimusikalität. Im Gegenteil: Er war Liebhaber und Kenner des klassischen und romantischen Repertoires, spielte selber passabel Klavier und sang gerne. Beckett hat kaum eine Gelegenheit ausgelassen, seiner Liebe zur Musik Ludwig van Beethovens und vor allem Franz Schuberts in seinem Werk Ausdruck zu verleihen. Als junger Mann pflegte er überdies eine grosse Sympathie zur ästhetischen Anschauung Arthur Schopenhauers, in der Musik bekanntlich zum vornehmsten Erkenntnismittel avanciert<sup>5</sup>; Ulrich Pothast hat nachgewiesen, wie konsequent sich diese „musikalische“ Frühprägung auf Becketts Schaffensweg ausgewirkt hat.<sup>6</sup>

Als evidente Problematik im „realen“ musikalischen Umgang mit Becketts Texten kann ein besonderer Umstand geltend gemacht werden: Die Ursache einer wenigstens latenten Vertonungsallergie liegt womöglich nicht zuletzt in der poetischen Ausrichtung einer Literatur, deren Wortklang einem imaginären Schweigen verpflichtet ist. Becketts Kunst ist imprägniert von tiefem Misstrauen gegen sprachlich aufgenötigte Sinnkonstitution, die noch jedes faktische Schweigen durchdringt. Dieser Sprach-Nötigung, seiner „Trug-Garantie“ begegnet Beckett in konstruktiver Misshandlung von Sprache. Was den Worten dabei widerfahren kann, soll in Einzelbetrachtungen der Werke *Not I* (1972) und *What is the Word* (1989) aufgezeigt werden. Es ist jene von Andrea Merger systematisch erforschte „Rhetorik des Sprachmissbrauchs“<sup>7</sup>, die die Literaturwissenschaft dazu veranlasst, Becketts Kunstspracherzeugnisse immer wieder als „musikalisch“ oder „musikähnlich“ zu beschreiben. Auch Luciano Berio misst Becketts Musikalität am Ungenügen von Sprache:

„Like music, Beckett’s writing seems to say what cannot be spoken.“<sup>8</sup>

Eine auf nicht einholbare Wortlosigkeit berechnete Wortkunst – eine „Literatur des Unworts“<sup>9</sup>, wie Beckett sagte – sperrt sich gegen die bloss klangliche Adaption. Ihre konventionelle Vertonung wäre kaum mehr als ein klingendes Abzählen der Lexeme, das eine wesentliche Charakteristik vernachlässigen würde. Gibt es einen Weg, im Medium der Musik zu ihr vorzudringen?

5 Vgl. Peter Niedermüller, *Schopenhauers Überlegungen zur Asemantik der Musik*, in: *Musik & Ästhetik* 9, Januar 1999, S. 40 ff.

6 Ulrich Pothast, *Die eigentlich metaphysische Tätigkeit – Über Schopenhauers Ästhetik und ihre Anwendung durch Samuel Beckett*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982.

7 Andrea Merger, *Becketts Rhetorik des Sprachmissbrauchs*, Heidelberg: Winter 1993.

8 Luciano Berio zitiert nach *Beckett and Music – An interview with Luciano Berio*, in: Mary Bryden (Hrsg.), *Samuel Beckett and Music*, S. 189.

9 *Disjecta*, S. 54; vollständige Angaben zu zitierten Werken Samuel Becketts werden in der Bibliographie (siehe Anhang) mitgeteilt.

In manchen Kompositionen äussert sich solches Problembewusstsein in einer auffälligen Scheu davor, die Literatur Becketts landläufigen musikalischen Deklamationsarten zu unterziehen. Im dritten Satz („In ruhig fliessender Bewegung“) seiner *Sinfonia* (1968–69) bemächtigt sich Berio Becketts Worten, indem er sie zitiert wie Musik: Die Basis der Komposition bilden bekanntlich zusammen mit dem Scherzo aus Gustav Mahlers *Zweiter Symphonie* Teile aus *The Unnamable*, die nicht vertont, sondern rezitiert werden. In „... *die Stimme, die alte, schwächer werdende Stimme ...*“ (1973–74) instrumentalisiert Jacques Wildberger Passagen aus den *Texten um Nichts* als „dichterische Gestaltung des Verstummens“<sup>10</sup>: In einer auskomponierten Dokumentkonstellation wird expliziert, was „sprechen“ nicht mehr vermag, wobei Dichtung bei Wildberger keine poetische, sondern eine ethische Defizienz dokumentiert. Der textuelle Zusammenhang entwickelt eine negative Dynamik, die die musikalischen Äusserungen förmlich erstickt und über Prediger, Hiob, Camus, Hölderlin und Celan endlich bei Beckett ankommt: Am Ende von „... *die Stimme ...*“ bildet das 13. Stück aus den *Texten um Nichts* zusammen mit Passagen aus Heideggers *Sein und Zeit* einen pleonastischen Kontrapunkt nicht-referentieller Rede, dem die Funktion weissen Rauschens – in das Wildberger die Musik seines *Double Refrain* (1972) führt – in sprachlicher Hinsicht zukommt. Beckett, von dem Pothast sagt, er sei sprechend ins Schweigen eingegangen<sup>11</sup>, wird von Wildberger nicht vertont – seine Worte haben die Musik „ent-tont“.<sup>12</sup>

Was geschieht aber, wenn Becketts Dichtung nicht als Rezitationselement, das als „Gegenmusik“ mit musikalischen Zitaten enggeführt wird (Berio) oder das Ende musikalischen Ausdrucksvermögens anzeigen soll (Wildberger), figuriert, sondern wenn musikalische Komposition *direkt* am Wort ansetzt? Was passiert, wenn man es *singen* will? Innerhalb der fraktionsübergreifenden musikalischen Beckett-Rezeption ist eine Gruppe von Autoren erkennbar, die sich offenbar gerade von der Vertonungsresistenz der Literatur Becketts verführen lässt. Paul-Heinz Dittrich fand 1972 zu seiner von ihm so genannten „phonetisch-instrumentalen Poesie“ über die Lektüre von Becketts Texten:

„Das ist mit herkömmlichen Mitteln nicht mehr zu vertonen. Es muss ein anderer Weg gefunden werden, um den Text von Beckett sozusagen in die Musik einzubringen.“<sup>13</sup>

10 Jacques Wildberger, „... *die Stimme, die alte, schwächer werdende Stimme ...*“, in: SMZ 177 (1977), Heft 6, S. 348.

11 Vgl. Ulrich Pothast, *Die eigentlich metaphysische Tätigkeit*, S. 302ff.

12 Vgl. auch Michael Kunkel, *Der Komponist Jacques Wildberger. Eine Portraitskizze – Aussagen und Dokumente, zum 80. Geburtstag zusammengestellt von Michael Kunkel*, in: *Dissonanz* 73, Februar 2002, S. 20ff.

13 Paul-Heinz Dittrich zitiert nach Stefan Amzoll, „Glückloser Engel“. *Der Zeuthener Komponist Paul-Heinz Dittrich*, in: *MusikTexte* 85, August 2000, S. 24; vgl. auch Paul-Heinz Dittrich, *Nie vollendbare poetische Anstrengung. Texte zur Musik 1957–1999*, Saarbrücken: Pfaus 2003 (= *Quellentexte zur Musik des 20. Jahrhunderts* 10.1).

Giacomo Manzoni hat Beckett in ganz grossem Stil in die Musik eingebracht, indem er alle musikalischen Ereignisse seiner Komposition *Parole da Beckett* für Orchester, Chöre und Tonband (1970–71) aus dessen Dichtung – die durch ein auskomponiertes, alle Gattungen und Schaffensperioden berücksichtigendes Collage-Libretto repräsentiert ist – unmittelbar ableitet.<sup>14</sup> Roman Haubenstock-Ramati nutzt in *Credentials or „Think, Think Lucky“* für Stimme und acht Instrumente (1961) und *Comédie – Anti-Opéra en un Acte* für drei Schauspieler oder Sänger und drei Schlagzeuger (1968) die parataktische Disposition der Textvorlagen (Luckys Monolog aus *Waiting for Godot*, *Comédie*) zur Realisierung seines Konzeptes einer „dynamisch offenen Form“; in Luckys Schlusswort „unfinished“ findet Haubenstock-Ramati seine eigene Idee wieder.<sup>15</sup> Beide Komponisten erkunden neue Möglichkeiten musikalischer Formung und ein sehr weites vokales und instrumentales Artikulationsspektrum, indem sie die Texte musikalischen Extrem-Rezitationen unterziehen.

Von solcher im engeren Sinn textgebundener kompositorischer Arbeit löst sich Morton Feldman. Er desavouiert gebräuchliche Singweisen in seiner Oper *Neither* (1976–77), indem er sie ihrer syntaktischen Gerichtetheit wie ihrer Funktion als Wortträger zwar entbindet, traditionelle Artikulation von Gesang aber beibehält. In einem Brief an Beckett hebt Feldman hervor, dass, obwohl „schön“ gesungen werde, er in *Neither* den Text durchaus nicht vertone:

„The tone [g<sup>2</sup>] is sung beautifully and there will be no feeling of a parlando-like approach. She is singing, yet it is not directional. Time makes the line, the connection. Time itself becomes what is lyrical. It would be as if she is singing a tune but it's not there.“<sup>16</sup>

Das Zusammentreffen von „tune“ und Wort ist in hohem Mass kontingent. Becketts Text liefert Lautmaterial, Vokalfarbe zu Feldmans Musik:

„Ich hatte so lange in Einsamkeit für mich alleine gearbeitet, dass ich mich sogar auf einen Micky-Maus-Text gestürzt hätte. An diesem Punkt bin ich Beckett begegnet, und zum ersten Mal in meinem Leben als Musiker fand ich mich in ein Abenteuer verwickelt, das sich ausserhalb meiner selbst abspielte.“<sup>17</sup>

14 Vgl. Giacomo Manzoni, *Towards Parole da Beckett*, in: Mary Bryden (Hrsg.), *Samuel Beckett and Music*, S. 213 ff.

15 Vgl. Eun-Ha Kim, „Unfinished“ – eine Geschichte geht nie zu Ende. Roman Haubenstock-Ramatis „Credentials or ‚Think, Think Lucky‘“, in: *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* 14, April 2001, S. 34 ff.

16 Brief von Morton Feldman an Samuel Beckett, zitiert nach Guy Debrock, *The Word Man and the Note Man: Morton Feldman and Beckett's Virtual Music*, in: *Samuel Beckett and the Arts – Music, Visual Arts and Non-Print Media*, New York, hrsg. von Lois Oppenheim, London: Garland 1999, S. 72.

17 Morton Feldman zitiert nach Sebastian Claren, *Neither – Die Musik Morton Feldmans*, Berlin: Wolke 2000, S. 17.

Das Abenteuer wirkt sich aus in der planvollen Suspension relationaler Zusammenhänge infolge einer „Begegnung mit Beckett“. Auch Richard Barrett, der sich als Komponist auf Beckett spezialisiert hat, versichert, es sei „no question of a direct ‚translation‘ of formal or expressive attributes from Beckett’s words into the music I was writing [*I open and I close*], even if that were possible.“<sup>18</sup> In Barretts elfteiligem Beckett-Zyklus *Fictions* (1986–95) herrscht Vokalabstinenz.

Dies sind nur wenige Beispiele für markante Arten, Beckett in Musik zu setzen. Sie sollten in einer eigenen Studie einmal genau untersucht und verglichen werden. Eine wesentliche Prämisse für meine Überlegungen liegt in der vorläufigen Einsicht, dass alle genannten Musiken – so unterschiedlich, zum Teil gegensätzlich die kompositorischen Ansätze von Berio, Wildberger, Dittrich, Manzoni, Haubenstock-Ramati, Feldman oder Barrett im einzelnen sich auch ausnehmen mögen – mit einem Wort der Winnie aus *Happy Days* überschrieben sein könnten:

„One cannot sing ... just like that, no.“<sup>19</sup>

18 Mary Bryden, *Reflection on Beckett and Music, with a Case Study: Paul Rhys’s Not I*, in: Lois Oppenheim (Hrsg.), *Samuel Beckett and the Arts*, S. 88.

19 *Glückliche Tage – Happy Days – Oh les beaux jours*, S. 88.



## 2. Zur Methode

Eine Studie, die musikalische Beckett-Lektüren in der Gesamtheit erfassen wollte, wäre entweder von extrem ausuferndem Umfang und wohl nur in philologischer Arbeitsgemeinschaft sinnvoll zu bewältigen, oder aber eine Art kommentierter Katalog. Beides ist die vorliegende Arbeit nicht. Welche Wege wurden gefunden, um Becketts Texte in die Musik einzubringen? Es läge nahe, die Tendenzen zur Entsprachlichung in der Neuen Musik durch ein Beckett-Prisma hindurch zu betrachten. Den Reizen auch solcher Rundschau widersteht diese Studie. Stattdessen greift sie Beckett-Musiken von György Kurtág und Heinz Holliger heraus, die ebenso wie die eingangs erwähnten Stücke von Winnies Diktum gezeichnet sind: Kurtágs Singversuche kreisen um ein „Ungenügen an der Begrifflichkeit jeder Sprache“<sup>20</sup>; Holliger weist die Klassifizierung seiner Tätigkeit als einer vertonenden leicht gereizt von sich – wenn überhaupt, so handele es sich um „Verstummungen“.<sup>21</sup> Kurtág und Holliger stellen sich dem Wort-Ton-Problem unter besonders harten Bedingungen, weil sie monodische Vokalität als primären Lektüremodus von Becketts Texten wählen, um sie unter kompositorischen Sonderbedingungen zu inszenieren. Beide begegnen damit der Schwierigkeit, Becketts Worte zu singen, auf besondere Weise: Wie ist das angenommene Problem der „Unvertonbarkeit der Worte“ bzw. der „Vertonung von Unworten“ zu lösen, wenn doch gesungen wird? Ist es überhaupt eines?

Zur Diskussion stehen: György Kurtágs Werkkomplex *Mi is a szó* op. 30 (bestehend aus *Siklós István tolmácsolásában Beckett Sámuel üzeni Monyók Ildikóval* [Samuel Beckett: *mi is a szó*] op. 30a [1990] für Singstimme und Klavier und *Samuel Beckett: What is the Word* [Siklós István tolmácsolásában Beckett Sámuel üzeni Monyók Ildikóval] op. 30b für Alt solo [„Rezitation“], Stimmen und im Raum verteilte Kammerensembles [1991]) und Heinz Holligers Monodrama *Not I* für Sopran und Tonband (1978/80). Entscheidend für die Auswahl dieser als Bühnenmusik konzipierten Werke ist vor allem anderen ihr monodischer Zugriff auf Becketts Texte – weswegen Holligers anders motivierte Beckett-Interpretation in der Kammeroper *What Where* (1988) für Bariton und drei Bass-Baritone, Tonband und Ensemble hier nicht berücksichtigt wird. Exkurse über Kurtágs *Footfalls*-Fragment (1978) und ... *pas à pas – nulle part ...* op. 36 (1993–98) für Bariton solo (ad libitum Instrumente) hingegen bieten wichtige Aufschlüsse zur Monodie der Werkgruppe op. 30. Im Gegensatz zu Kurtág werden Holligers Beckett-Musiken nicht vollständig erfasst; es sei darauf hingewie-

20 György Kurtág zitiert nach *Ligeti und Kurtág in Salzburg*, hrsg. von Ulrich Dibelius, Zürich: Residenz 1993, S. 76.

21 Heinz Holliger im Gespräch mit dem Autor, Stuttgart, 1. April 1998.

sen, dass über Holligers *What Where* bereits zuverlässig gearbeitet wurde,<sup>22</sup> Kurtágs op. 36 aber bislang nicht einmal ansatzweise erschlossen worden ist.

Selbst wenn es zutreffen sollte, dass kompositorische Auseinandersetzungen mit Beckett als ein Problem dargestellt werden können: Bei Kurtág und Holliger ereignen sich Begegnungen mit Beckett nicht aus kompositorischem Sportsgeist, sondern aus einer Empathie, die über die eigentlichen Beckett-Kompositionen hinausführt. Diese werden hier nicht nur in Hinblick auf die Problematik des kompositorischen Umgangs mit den Texten untersucht, sondern auch als besonderes Merkmal der künstlerischen Physiognomien von Kurtág und Holliger, die sich sozusagen in Zuspitzung auf Beckett äussern. Die Frage lautet daher nicht bloss: Wie knacken Kurtág und Holliger Beckett-Nüsse? Vielmehr soll das Charakteristische ihrer Schreibweise am gewählten Exempel erhellt werden. Um darüber Aussagen zu machen, genügen nicht allein Einzelanalysen der Beckett-Kompositionen – auch die Darstellung werk-, musikgeschichtlicher und teilweise aussermusikalischer Kontexte, im Fall Kurtágs Überlegungen zur Biographie, werden erforderlich; dann erst kann plausibel werden, welcher Art Kurtágs und Holligers Schreibmotivation in den Beckett-Musiken ist. Bei beiden führt eine „Beckett-Spur“ bis zu den Anfängen ihres Komponierens.

Ein gewisser Teil der musikalischen Analyse stützt sich auf die Philologie der Musikmanuskripte von Kurtág und Holliger, die in den Sammlungen der Paul Sacher Stiftung Basel zugänglich sind. Skizzenforschung hat hier allerdings kein Ende in sich selbst und liefert auch keinerlei Passepartout für die Kompositionen. Die Handschriften sind vielmehr ein Hilfsmittel wie jedes andere und werden nicht prinzipiell herangezogen, sondern nur dann, wenn sie Aufschlüsse fördern. Der Leser, der eine autonome, „systematische“ Manuskriptauswertung vermisst, kann auf das Verzeichnis der Musikmanuskripte zu Kurtágs op. 30 und Holligers *Not I* zurückgreifen, das im Anhang mitgeteilt wird.

Während der Recherche ergab sich reichlich Gelegenheit zum Gespräch mit Heinz Holliger, dessen Bemerkungen und Hinweise natürlich in meinen Text eingeflossen sind. Das gilt auch für Äusserungen György Kurtágs, die in öffentlichen Veranstaltungen wie Schauproben, Diskussionen oder in Seminaren abgegeben wurden. Auch persönliche Äusserungen Kurtágs, die sich in Briefentwürfen der Sammlung György Kurtág in der Paul Sacher Stiftung Basel finden oder auf andere Mitteilungen von Personen aus seinem Umfeld stützen, wurden berücksichtigt. All dies ist, wie bei „herkömmlichen“ Quellen, in Nachweisen erfasst. Der Umgang mit solchen Kommentaren ist nicht frei von einer gewissen Problematik, da man argwöhnen mag, dass sich die Komponisten als historische Quellen quasi selber erfinden. Andererseits liefern sie selbst dadurch eine Fülle von Informationen, die Hintergrundperspektiven zu erhellen vermögen. Die Komponisten sind daher wichtige Zeugen, deren Aussagen (die zum grossen Teil

22 Peter Szendy, *Endspiele*, in: *Heinz Holliger – Komponist, Oboist, Dirigent*, hrsg. von Annette Landau, Gümligen: Zytglogge 1996, S. 77 ff.

hier erstmals veröffentlicht sind) mit der nötigen quellenkritischen Sorgfalt zu erwägen sind.

Im Gegensatz zur teils ausholenden Betrachtungsweise der Musik sollen die jeweils vorausgehenden Analysen von Becketts Texten sich vornehmlich auf Fragen konzentrieren, die zum Verständnis der Beckett-Musik von zentraler Bedeutung sind und bisher nur als Hypothese formuliert werden konnten: Wie sucht Beckett sich als Sprachkünstler aus seinem Medium von Bedeutung und Klang zu entfernen? Welche Strategien und Techniken entwickelt er, um eine solche Entfernung ins Werk zu setzen? Dieser Aspekt der asphyxischen Text-Konstitution steht im Vordergrund und wird ganz bewusst überbetont. Er wird in einer Ausschliesslichkeit herausgearbeitet, die jeden verantwortlichen Beckettphilologen entsetzen dürfte. Die vorliegende Studie hat sich nicht primär zum Ziel gesetzt, die Beckett-Forschung um neue Erkenntnisse zu bereichern. Sie instrumentalisiert vorhandenes Wissen und beschreibt die Artikulation von Dichtung lediglich als Voraussetzung zur Diskussion der Musik. Ein wichtiger Aspekt liegt dabei in der Beschreibung der formalen bi-zyklischen Eigenschaft der Texte. Die Textinterpretation wird damit bewusst in einer Art Tunnelperspektive vollzogen, die sich zur Interpretation der Musik hin öffnen soll. Solche ist immer eine Doppelinterpretation: Denn die Komponisten ihrerseits liefern Beckett-Interpretationen.

Becketts Werk ist von der Besonderheit geprägt, dass es gewissermassen dreifach vorliegt: Der Dichter verfasste die meisten Texte auf englisch wie auf französisch und Elmar Tophovens deutsche Übertragungen geniessen mindestens den Status des Semi-Authentischen, weil sie zum grossen Teil unter Becketts Aufsicht „nachgedichtet“, die Ergebnisse mit dessen ausdrücklichem Einverständnis publiziert wurden. Auf welche Fassungen soll sich die Lektüre, die Analyse beziehen? Die komponierten Lektüren von Kurtágs op. 30b und op. 36 sowie Holligers *Come and Go*, dem Schwesterstück zu *Not I*, zielen nicht auf Einsprachigkeit. Diesem Beispiel möchte ich folgen und nicht bei nur einer, jeweils nur englischen, nur französischen oder nur deutschen Lesart bleiben. Massgeblich sind die Textfassungen, auf die sich die zu diskutierenden Musiken beziehen. Zitate aus Becketts Werken folgen grundsätzlich der Sprache der Werfassung, die zuerst niedergeschrieben wurde – von begründeten Ausnahmen abgesehen, wenn etwa der Text im Vergleich verschiedener Fassungen oder in Hinblick auf Übertragungsprobleme diskutiert wird.



## Teil II

# Samuel Beckett in der Musik von György Kurtág

# 1. Samuel Beckett: *Comment dire* (1988)/*What is the Word* (1989) – Zur „Literatur des Unworts“

„... the obligation to express.“  
(Samuel Beckett)

Samuel Becketts *Comment dire* ist in gewissem Sinn erst nach seinen letzten Texten entstanden. Nach Vollendung des dritten Teils seiner sogenannten zweiten Prosa-Trilogie (*Company* [1980], *Mal vu mal dit* [1981] und *Worstward Ho* [1981–82]) hatte er erklärt:

„The writing is over, [...] [f]inally one no longer knows who is speaking. The subject disappears completely. That’s where the crisis of identity ends.“<sup>23</sup>

Doch die Beckettsche Gleichung ist nicht ganz so einfach. Eine Auflösung der „crisis of identity“ kann durch sie nicht geleistet werden, weil das „over“ nicht absoluter, sondern durchweg asymptotischer Natur ist. Ein entscheidender Impuls für Becketts Schreibweise resultiert aus dem Bewusstsein, dass das Ende, das Schweigen, das endgültige Verstummen des sprechenden Subjekts als absolute Grösse nicht einholbar ist. Im Sprachkunstwerk kann der Rückzug in einen subjektfreien Bezirk jenseits der Sprache nie gänzlich vollzogen werden, da die Einheit des Subjekts bloss sprachlich begründet erscheint. Ein Ende im Sinne einer (Auf-)Lösung der „crisis of identity“ ist nicht denkbar, weil es sich dabei um ein Problem *sprachlicher* Sinnkonstitution handelt, das zwar erkannt werden kann, aber, mangels einer Alternative zum Medium der Sprache, durch Worte nicht hintergebar ist. Aus dieser Aporie schlägt Beckett den entscheidenden dichterischen Funken: Seine literarische Produktion ist stigmatisiert von permanentem Oszillieren zwischen der Sprachgebundenheit der Kunstform und ihrer Desavouierung.<sup>24</sup> Nicht erreichbarer Fluchtpunkt ist Stille, Schweigen.

„The writing is over“ – das bezeichnet die Situation, in die Beckett sich spätestens seit Mitte der vierziger Jahre mehrfach systematisch einzuschreiben suchte. In der Romantrilogie *Molloy* (1948), *Malone meurt* (1948) und *L’Innommable* (1949) vollzieht sich die zunehmende planvolle Suspension gebräuchlicher erzählerischer Kategorien, die auf den Ausschluss sprachlichen Verweisens hin angelegt ist: Im *L’Innommable* wird durch Erzählen schliesslich nichts mehr mitgeteilt, vielmehr ist die zu erzählende Sache das forttriebende Sprechen selbst – aus dem es am Ende des Romans kein Entkommen mehr gibt:

„[...] ça va être le silence, là où je suis, je ne sait pas, je ne le saurai jamais, dans le silence on ne sait pas, il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer.“<sup>25</sup>

23 Zitiert nach Enoch Brater, *The Drama in the Text – Beckett’s Late Fiction*, Oxford: Oxford University Press 1994, S. 145.

24 Vgl. Andrea Merger, *Becketts Rhetorik des Sprachmissbrauchs*.

Die konstruktiven Verstöße gegen sprachliche Kausalität gipfeln in diesem letzten nicht mehr auflösbaren Paradoxon, das die Voraussetzung für alle folgenden Schreibversuche abgeben soll. Der Trugcharakter der Sprache hat sich offenbart, nicht so das anvisierte Schweigen: Die Worte können sich noch und noch gegen sich selbst wenden, der stille Fluchtpunkt bleibt unzugänglich („dans le silence on ne sait pas“). Fortan beginnt Becketts Dichtung, wo das Schreiben gewöhnlich aufhört. Es möchte von der künstlerischen „Ebene des Machbaren“ („plane of the feasible“) abheben.

Welche Alternative gibt es zu dieser Ebene? Auf Georges Duthuits kurz nach Abschluss der Romantrilogie gestellte Frage antwortet Beckett in Variierung des *L'Innommable*-Fazits:

„The expression that there is nothing to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express.“<sup>26</sup>

Wie aber konnte diese Verpflichtung, nachdem Beckett seiner Ausdrucksform jegliche herkömmliche Grundlage entzogen hatte, eingelöst werden? Auf dem Weg zur „zweiten Trilogie“ entstanden mehrere Prosasammlungen, in denen die Bewegung hin zu einer „Literatur des Unworts“<sup>27</sup> auf immer radikalere Weise vollzogen wird, indem konventioneller Sprachgebrauch stärker und stärker beschädigt wird, „bis das Dahinterkauernde, sei es etwas oder nichts, durchzusickern anfängt“.<sup>28</sup>

„The artistic tendency is not expansive, but a contraction.“<sup>29</sup>

Diese Erkenntnis aus Becketts früher *ars poetica* über Marcel Proust erhält für das Spätwerk eine leitende Bedeutung. Beckett sah sich gezwungen, sich in konstruktiv prekäre Lagen erst hineinzuschreiben, die „contraction“ als Qualität immer neu zu vollziehen. Auch scheinbar starre Gebilde wie *Comment c'est* (1960) oder *Sans* (1969) bergen ein diskursives Moment im Vollzug solchen „Zusammenziehens“, das sich als Qualität nicht aus sich heraus speist, sondern auf frühere Schreiberfahrung bezogen werden kann. Vergleiche mit Minimal- oder Konzeptkunst greifen zu kurz.<sup>30</sup> Nicht unähnlich den *Textes pour rien* – dem „Nachlass des Namenlosen“<sup>31</sup> – sind auch die allerspätsten Texte *Stirrings Still* (1986–87) und *Comment dire* „Nachgeburten“, die auf frühere Texte gründen,

25 *L'Innommable*, S. 213.

26 Proust – *Three Dialogues*, S. 103.

27 Beckett in einem auf deutsch verfassten Brief vom 9. Juli 1937 an Axel Kaun, in: *Disjecta*, S. 54.

28 Beckett an Axel Kaun, *Disjecta*, S. 52.

29 Proust, S. 64.

30 Vgl. etwa: Martin Smuda, *Kunst im Kopf – Becketts spätere Prosa und das Imaginäre*, in: *Samuel Beckett*, hrsg. von Hartmut Engelhardt, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984, S. 211 ff.

ohne dass grössere Werkausdehnungen noch möglich wären. Die leitende literarische Maxime des Unworts holt sich in den letzten Schreibversuchen selbst ein. Zum allerletzten Mal charakterisieren die Paralipomena *Stirrings Still* und *Comment dire* das zenrale Beckettsche Dilemma: Nicht enden können.

Die beiden letzten publizierten literarischen Äusserungen Becketts wurden von aussen impusiert.<sup>32</sup> Als er im April 1986 von der Entlassung seines amerikanischen Herausgebers und Freundes Barney Rosset erfuhr, dachte Beckett über Möglichkeiten der finanziellen Unterstützung nach. Nachdem er den Gedanken einer Veröffentlichung der damals noch gesperrten frühen Werke *Dream of Fair to Middling Women* (1932) oder *Eleutheria* (1947) bald verworfen hatte, besann er sich darauf, zwei schon geschriebene Prosafragmente durch ein drittes zu einem neuen Werk zu ergänzen. Das kurze Manuskript wurde erst Ende 1987 fertiggestellt und erschien 1988 mit der Widmung „For Barney Rosset“ in einer luxuriösen Ausgabe von 2000 Exemplaren unter dem Titel *Stirrings Still*.

In den letzten Lebensjahren verschlechterte sich Becketts Gesundheitszustand rapide. Als Folge der Parkinsonschen Krankheit hatte er immer häufiger unter Stürzen zu leiden. Ende Juli 1988 verunglückte er in seiner Pariser Wohnung und fiel ins Koma. Er wurde in das Krankenhaus bei Courbevoie eingeliefert, später ins Hôpital Pasteur überstellt. Die letzte Zeit seines Lebens verbrachte er in einem Pflegeheim, dem Hôtel et maison de retraite médicalisée *Le Tiers Temps*. Unmittelbar nachdem er im Sommer 1988 aus dem Koma wiedererwacht war, begann Beckett noch im Krankenbett mit der Niederschrift von *Comment dire*. Schreibimpuls war der Versuch einer Wiedererinnerung an eine Sprache, deren konstruktive Auslöschung er sein Dichterleben lang verfolgt hatte. Die Qualität fragmentarischer Erinnerung, die er in zahlreichen Werken um der Auflösung der „fürchterlich willkürliche[n] Materialität der Wortfläche“<sup>33</sup> willen inszeniert hatte, wird nun realer Ausgangspunkt seines letzten dichterischen Exerzitiums.

Obwohl diese spezifische Situation den Anstoss für die Entstehung von *Comment dire* gab, ist die Bedeutung des biographischen Kontextes für eine detaillierte Lektüre des Textes nicht wesentlich; eine Verhandlung der pathologischen Natur des Anlasses findet dort nicht statt. Beckett pflegte zu Recht ein gründliches Misstrauen gegen die Bedeutung äusserer Anlässe für die Entstehung von Kunst – mit einer Ausnahme:

„I know that all that is required now [...] is to make of [...] this fidelity of failure [...] a new occasion, a new term of relation and of the act which, unable to act, obliged to

31 Vgl. Klaus Birkenhauers Anmerkung zu Elmar Tophovens Übertragung *Texte um Nichts*, in: *Erzählungen*, S. 255.

32 Vgl. auch das letzte Kapitel *Winter Journey 1983–89* in James Knowlsons Biographie *Damned to Fame – The Life of Samuel Beckett*, S. 601 ff.

33 Beckett an Axel Kaun, *Disjecta*, S. 53.



act, he [Bram van Velde] makes, an expressive act, even if only of itself, of its impossibility, of its obligation.“<sup>34</sup>

Die letzten Texte fielen nicht sehr zu Becketts Zufriedenheit aus<sup>35</sup>; er schloss das Typoskript von *Comment dire* am 29. Oktober 1988 „ruefully“<sup>36</sup> ab. Er hatte es in beiden Texten nicht mehr vermocht, sich noch weiter in die fruchtbare Enge der zweiten Trilogie zu schreiben; die Errungenschaften zumal von *Worstward Ho* waren in der gegebenen Situation nicht mehr zu über-, besser: zu unterbieten.

\*

Meine Konzentration auf messbare „Resultate“, auf Werk-Kontinuität und dergleichen entspricht fürderhin einer bloss äusseren Werkansicht, einer Skizzierung grober Diachronie, die eine Basis abgeben kann für eine analytische Feineinstellung. Aus der teils vergleichenden Betrachtungsweise folgt allerdings kein Zweifel an der Eigenständigkeit und Geschlossenheit der Texte. Die Untersuchung werkübergreifender Merkmale dient allein der vorbereitenden Annäherung an die Situation, in der Becketts letzte Texte entstanden sind. Alsdann erfolgt der Versuch einer ersten Lektüre von *Comment dire* bzw. *What is the Word*. Lesen heisst hier Buchstabieren, um die Verdunklungsverfahren ein kleines Stück in umgekehrter Richtung zu verfolgen – nicht um Licht ins Dunkel zu tragen, sondern um eine etwas genauere Kenntnis der Trübe des Textes zu gewinnen: Ihn „zu verstehen kann nichts anderes heissen, als seine Unverständlichkeit verstehen, konkret den Sinnzusammenhang dessen nachkonstruieren, dass [er] keinen hat.“<sup>37</sup>

Zuvor erfolgt ein kurzer Vergleich der Fassungen.

34 *Three Dialogues*, S. 125.

35 Zu Becketts genereller Schreibfrustration nach *Worstward Ho* vgl. James Knowlson, *Damned to Fame*, S. 601 ff.: „[S]uch inertia and void as never before. I remember an entry in Kafka’s diary. ‚Gardening. No hope for the future.‘ At least he could garden. There must be words for it. I don’t expect ever to find them.“

36 Samuel Beckett zitiert nach Enoch Brater, *The Drama in the Text*, S. 165.

37 Theodor W. Adorno, *Versuch, das Endspiel zu verstehen*, in: ders., *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp <sup>6</sup>1994, S. 283.

## 1.2. Die Texte

### COMMENT DIRE

- 1 folie –
- 2 folie que de –
- 3 que de –
- 4 comment dire –
- 5 folie que de ce –
- 6 depuis –
- 7 folie depuis ce –
- 8 donné –
- 9 folie donné ce que de –
- 10 vu –
- 11 folie vu ce –
- 12 ce –
- 13 comment dire –
- 14 ceci –
- 15 ce ceci –
- 16 ceci-ci –
- 17 tout ce ceci-ci
- 18 folie donné tout ce –
- 19 vu –
- 20 folie vu tout ce ceci-ci que de –
- 21 que de –
- 22 comment dire –
- 23 voir –
- 24 entrevoir –
- 25 croire entrevoir –
- 26 vouloir croire entrevoir –
- 27 folie que de vouloir croire entrevoir  
quoi –
- 28 quoi –

### WHAT IS THE WORD

- 1 folly –
- 2 folly for to –
- 3 for to –
- 4 what is the word –
- 5 folly from this –
- 6 all this –
- 7 folly from all this –
- 8 given –
- 9 folly given all this –
- 10 seeing –
- 11 folly seeing all this –
- 12 this –
- 13 what is the word –
- 14 this this –
- 15 this this here –
- 16 all this this here –
- 17 folly given all this –
- 18 seeing –
- 19 folly seeing all this this here –
- 20 for to –
- 21 what is the word –
- 22 see –
- 23 glimpse –
- 24 seem to glimpse –
- 25 need to seem to glimpse –
- 26 folly for to need to seem to glimpse –
- 27 what –
- 28 what is the word –

29	comment dire –	29	and where –
30	et où –	30	folly for to need to seem to glimpse what where –
31	que de vouloir croire entrevoir quoi où –	31	where –
32	où –	32	what is the word –
33	comment dire –	33	there –
34	là –	34	over there –
35	là-bas –	35	away over there –
36	loin –	36	afar –
37	loin là là-bas –	37	afar away over there –
38	à pleine –	38	afaint –
39	loin là là-bas à peine quoi –	39	afaint afar away over there what –
40	quoi –	40	what –
41	comment dire –	41	what is the word –
42	vu tout ceci –	42	seeing all this –
43	tout ce ceci-ci –	43	all this this –
44	folie que de voir quoi –	44	all this this here –
45	entrevoir –	45	folly for to see what –
46	croire entrevoir –	46	glimpse –
47	vouloir croire entrevoir –	47	seem to glimpse –
48	loin là là-bas à peine quoi –	48	need to seem to glimpse –
49	folie que d'y vouloir croire entrevoir quoi –	49	afaint afar away over there what –
50	quoi –	50	folly for to need to seem to glimpse afaint afar away over there what –
51	comment dire –	51	what –
52	comment dire	52	what is the word –
		53	what is the word

### 1.3. Übertragungsprobleme

Soweit bekannt, war die Übertragung von *Comment dire* ins Englische Becketts letzte literarische Tat; *What is the Word* lag im April 1989 vor. Es ist schwierig, den Übertragungsvorgang genau zu verstehen, weil die einzige zugängliche Veröffentlichung von *Comment dire* im bei Minuit erschienenen Gedichtbändchen offenbar fehlerhaft ist. Eine dort erwähnte, auf Mai 1989 datierte private Reproduktion des Manuskripts konnte bislang nicht eruiert werden.<sup>38</sup> Jedenfalls verdienten einige Stellen genauere Überprüfung:

*Comment dire*, v. 16: Nach dem hier wirksamen Prinzip einer einfachen, silbenweisen *adiectio* müsste der Vers lauten: „*ce ceci-ci* –“. Der darauffolgende Vers knüpft an diese Gestalt an. Auch die englische Übertragung spricht gegen die bei Minuit abgedruckte Formulierung.

Eine ähnlich auffällige Stelle erscheint in *What is the Word*, v. 19: Die dem Französischen entsprechende Lesart wäre „*folly seeing all this this here for to* –“.

Dies liegt im Bereich der *licentiae*. In einer auf Widersprüchlichkeit fussenden und sprachliche Logizität in Zweifel ziehenden Dichtung ist eine sture Perpetuierung erkennbarer Muster selbstverständlich nicht immer zu erwarten. Die Unregelmässigkeit in *Comment dire* v. 38 aber ist gravierender, weil sie die anzunehmende Implikation des Verses in ihr genaues Gegenteil verkehrt. Die Fortsetzung in v. 39 sowie der Vergleich mit *What is the Word* schliesst die Möglichkeit von „*à pleine* –“ (= reichlich!) fast vollständig aus. Auch der gegebene Kontext äusserster Ephemierung legt eine Berichtigung in „*à peine* –“ (= kaum) nahe.

Diese und andere Auffälligkeiten lassen an der Zuverlässigkeit zumal der französischen Ausgabe zweifeln. Aussagen darüber, ob Inkongruenzen „künstlerisch“ zu bewerten oder einer mangelhaften Ausgabe anzulasten sind, können mit letzter Sicherheit nicht gemacht werden. Alle vergleichenden Betrachtungen stehen unter diesem Vorbehalt.

Die Versionen divergieren in ihrer Verssumme um einen Vers: *Comment dire* besitzt 52, *What is the Word* 53 Verse. Die französischen Verse 16 und 17 „*ceci-ci* – / *tout ce ceci-ci* –“ gehen im englischen 16. Vers „*all this this here* –“ auf; die englischen Verse 35 „*away over there* –“ und 43 „*all this this* –“ besitzen keine französischen Entsprechungen. Die wesentliche Differenz am Schluss der Texte (*Comment dire* v. 49 und *What is the Word* v. 50) entzieht sich der vorläufigen, bloss konstatierenden Textkritik; sie kann erst in einem späteren Argumentationsstadium sinnvoll diskutiert werden.

Selbst eingedenk aller Unregelmässigkeiten handelt es sich bei *What is the Word* um eine für Becketts Verhältnisse noch relativ getreue Übertragung. Andere Texte erfahren bisweilen ihre komplette Umdichtung: Die englische Version *Something There* des Gedichtes *Hors crâne seul dedans* (beide 1974) zum Beispiel ist

38 *Poèmes suivis de mirlitonades*, S. 31.

keine herkömmliche Übertragung, sondern ein *neuer* englischer Text auf der Basis der französischen Erstfassung. Aber auch andere, weniger divergierende Fassungen beanspruchen als Kunstwerke einen prinzipiell autonomen Status, und zwar unabhängig von der Frage der Urfassung.

Ein Hauptproblem der Übertragung resultiert aus einer wesentlichen Tendenz der Kunstsprache Becketts: Eine Balance zwischen Sinn und Klang der Worte muss in der jeweils anderen Sprache neu gefunden werden. Das folgende Beispiel aus *Comment dire* (v. 23–26) verdeutlicht, wie die semantische Implikation schwindender Wahrnehmung in homophoner *adiectio* klanglich realisiert wird:

„voir –  
entrevoir –  
croire  
entrevoir –  
vouloir  
croire  
entrevoir –“

Im Englischen muss die Paronomasie auf andere Lautwerte transponiert werden (v. 22–25):

„see –  
glimpse –  
seem  
to glimpse –  
need  
to seem  
to glimpse –“

Dieser Vergleich liefert zudem eine mögliche Erklärung für die Abweichung von *Comment dire* v. 27 gegenüber *What is the Word* v. 26:

„folie que de vouloir croire entrevoir quoi –“

„folly for to need to seem to glimpse [*what*] –“

Eine vermeintlich getreuerer Übertragung würde „what“ nicht unterschlagen und dadurch die englische [u:]/[i:]-Lautreihe empfindlich stören. Das scheinbare Defizit wird im nachfolgenden Vers und Kehrsvers (v. 27/28) allerdings von selbst wieder ausgeglichen – was auf andere Art schon in der Alliteration von „quoi“ und „comment“ angelegt ist. An dieser Stelle wird deutlich, dass klangliche Ausgestaltung den Vorzug vor anderen Gestaltungsfragen geniessen kann.

Für die nachfolgende Betrachtung ist die englische Version des Werkes wichtiger als die französische, weil ihre Überlieferung zuverlässiger erscheint – und nicht zuletzt auch deswegen, weil sie als Grundlage für die Arbeiten von István Siklós und György Kurtág dient.

## 1.4. Inventar und Echos

„I love the words, words have been  
my only love, not many.“  
(Samuel Beckett)

*What is the Word* besteht aus einem Inventar von 24 maximal zweisilbigen Wörtern. Es sind dies, in der Reihenfolge ihres ersten Erscheinens, folgende:

what, is, the, word, folly, for, to, from, this, all, given, seeing, here, see, glimpse, seem,  
need, and, where, there, over, away, afar, afaint

Das Klangprofil des Wortmaterials beschränkt sich auf wenige Signalgruppen: what – word – where; the – this – there – where – here; folly – for – from; given – glimpse; seeing – see – seem – need; and – away – afar – afaint.

„Word“ und „folly“ sind die letzten Substantiva; Adjektiva und Personalpronomina sind vollständig aus dem Wortschatz verbannt – „For the first personal and a fortiori plural pronoun had never any place in your vocabulary“.<sup>39</sup>

In den 53 Zeilen des Textes wird der Restwortschatz nicht ausgebreitet, sondern förmlich eingezirkelt. Es ist die extreme Spielart eines Fokusverfahrens, dessen Beckett sich häufig bedient: Einzelne Objekte, seien es solche der Bühnenwirklichkeit oder Wörter, werden so lange intensiv fokussiert, bis ihr vormals sicher geglaubter Sinngehalt ins Wanken gerät. Innerhalb eines fast völlig entleerten Text-Raums können banalste Gegenstände in ihrer übermässigen Konkretion Entstellungen erleiden oder sich der Wahrnehmung – dem „sale œil de chair“<sup>40</sup> – zunehmend entziehen. In *Mal vu mal dit* wird diese Technik unerbittlichen Blickens genau beschrieben:

„Calme et vide se soir comme toujours. Soir et nuit. Il n'est que de fixer l'herbe.  
Comme elle ploie immobile. Jusqu'au moment où sous l'œil qui s'acharne elle fris-  
sonne. D'un frisson infime venu de son profond.“<sup>41</sup>

Einige Aufschlüsse über die Beschaffenheit – nicht Bedeutung! – des Restinventars liefern Vergleiche mit anderen Texten und Äusserungen Becketts. Intertextuellen Echos soll nachgelauscht werden – nicht mit dem Anspruch auf fixe Einordnung der Einzelelemente in das Inventar, sondern aus einem Bedürfnis nach Orientierung. Bei Beckett kann Textauslöschung darauf beruhen, das Dekompositionspotential eines Textes in einem anderen wuchern zu lassen, wie in einem Palimpsest, das nach jeder neuen Schreibschrift zunehmend verblassen würde. Das trifft für *What is the Word* in besonderem Masse zu. Könnte *Stirrings Still* als

39 *Company*, S. 86f. „Les mots aussi, lents, lents, le sujet meurt avant d'atteindre le verbe, les mots s'arrêtent aussi.“ (*Textes pour rien* [II], S. 125).

40 *Mal vu mal dit*, S. 37.

41 Ebd., S. 36.

eine Art Resümee der zweiten Trilogie gelesen werden, isoliert *What is the Word* Mittel der Sprachzersetzung, die für die kontraktive Dynamik des grösseren Zyklus verantwortlich sind. Noch mehr als sonst arbeitet Beckett mit dem Wortabfall früherer Texte.<sup>42</sup>

Auffällig ist zumal die Häufung von Fernvokabeln wie „over there, away, afar, afaint, where“; sie rücken die ohnedies unbestimmten Implikationen von „all this“ und „here“ in eine nahezu unendliche Perspektive. „Given“ und „seeing/see“ sind die letzten Verbformen, die auf eine latente Verbindung zu empirischen Orientierungsformen hinweisen könnten; sie werden durch die Relativierung „glimpse“, die Modalformen „seem“ und „need“ entkräftet.

Der Gebrauch von Wortfeldern vager und verdunkelnder Beschaffenheit ist für Beckett nicht ungewöhnlich. Ihre Wucherung tendiert gewöhnlich zur Auslöschung residualer Bildgehalte. Die Mesquinerie der fragmentarischen Grundkonstellationen von *Worstward Ho* zum Beispiel verliert sich fast vollständig in einem Sog, der von der Häufung trübender Valeurs wie „dim“, „void“, „worse“, „lose“, „wrong“, „faint“ etc. ausgeht. Nach der radikalen Extrapolierung des dunklen Wortfeldes in *What is the Word* hat sich die Situation allerdings zugespitzt: Infolge des Mangels an noch auszulöschenden Entitäten greift der Prozess der Verstummung fast schon ins Leere.

Beckett eröffnet den Zugang zu dieser Problematik auf wenig hochtrabende Weise. Der Titel signalisiert zuerst eine bekannte Art sprachlichen Scheiterns: Die alltägliche Verlegenheitsgeste „comment dire ...“ bzw. „what is the word ...“ liesse sich übersetzen mit „wie soll man sagen ...“, oder „wie heisst das Wort ...“. Die Möglichkeit einer platonischen Wendung des *pun* („WAS IST das Wort?“) ist daher durch den Doppelsinn von Beginn an relativiert, eine Balance zwischen banaler Sprechstücke und Sprachphilosophie installiert – zudem ist die Frage durch das Fehlen des Fragezeichens als Aussage enttarnt.

Titel der früheren grossen Projekte *Watt* und *Comment c'est* klingen hier an. Ein Bezug substantiellerer Art lässt sich zu *Mal vu mal dit* herstellen: Dort kommt der Zweifel der sprechenden Instanz, des ‚Erzählers‘, an der eigenen Erzählkompetenz in der regelmässig intermittierenden Kadenz der Leitfrage „– comment dire? Comment mal dire?“ bzw. „– what is the word? What the wrong word?“ zum Ausdruck.<sup>43</sup> Gleichzeitig gibt die Formulierung einen Hinweis auf die mögliche Erzählabsicht einer permanenten Erzählsubversion, eines „Falsch-Sagens“. Vielleicht liegt in der Rücknahme des „mal“ aus der Formel ihre Potenzierung und markiert die dichterische Grenzsituation von *What is the Word*: Auch das Vertrauen in eine *ars male dicendi* scheint nun nachhaltig gestört. „Comment dire“ stellt „mal dire“ nochmals in Frage. „Nicht nur die totale Verständlichkeit, sondern auch die totale Unverständlichkeit misslingt der Sprache, aufgrund der

42 Diese Vorliebe schlägt sich nicht selten in der Titelwahl nieder, z.B.: *Echo's Bones and Other Precipitates*, *Têtes-mortes*, *Pour finir encore et autres foirades*, *Fizzles*, *Mirlitonades*.

43 Erstmals *Mal vu mal dit*, S. 20; *Ill seen ill said*, S. 17.

„absolute absence of the Absolute“. <sup>44</sup> Ist jeder neue Versuch, zu misslingen, nun endgültig zum Scheitern verurteilt?

## 1.5. Exkurs: „folly“/„folie“

Ein Textelement, das eine ähnlich hartnäckige wie formbildende Konsistenz wie der Titelvers aufweist, ist das Wort „folly“. Wie ein Bannspruch sucht es die gefährliche Rückentwicklung der Worte in den Bereich des Trugs, der „plane of the feasible“<sup>45</sup> – wie sich zeigen wird: vergeblich – zu verhindern. In konzentriertester Form übernimmt „folly“ die Funktion der sich widersprechenden Argumentationsmuster früherer Texte. Die Diskreditierung elementarer Sprachlogik ist spätestens seit der „Lügner-Antinomie“<sup>46</sup> des *L'Innommable* Grundvoraussetzung allen Schreibens bei Beckett. Im folgenden Beispiel wäre die funktionale Entsprechung zu „folly“ das Wort „sans“.

„Où maintenant? Quand maintenant? Qui maintenant? Sans me le demander. Dire je. Sans le penser. Appeler ça des questions, des hypothèses.“ (*L'Innommable*, S. 7)

Die nachhaltige fallacische Verstrickung ist Bedingung für die Erschütterung personaler und situativer Konturen. Der Trugschluss als auslösendes Moment einer fast leeren Textbewegung resultiert aus der willentlichen Einschränkung der Sprech- bzw. Schreibkompetenz. Gleichzeitig gründet planvolles Falschsagen auf einem notwendigen Rest von Urteilsvermögen, das im dichterischen Irresein von *Company* offen installiert ist.

„So with what reasons remains he reasons and reasons ill.“ (*Company*, erstmals S. 14)

In der 28. Redeportion von *Mal vu mal dit* mischt der Wahn sich ein und gibt sich erstmals unverblümt als entscheidende Triebkraft der Textbewegung zu erkennen.

„A force de – faillite à force de faillite la folie s'en mêle. A force de débris. Vos n'importe comment n'importe comment dits. [...] Qu'elle disparaisse. [...] Vide. Rien d'autre. Contempler cela. Plus un mot. Rendu enfin. Du calme.“ (*Mal vu mal dit*, S. 37f.)

Dies gleicht einem Irrewerden an den trügerischen Spiegelungen des Textes. Aus diesem Blickwinkel kann *What is the Word* wie eine Demonstration von Becketts konstruktiver poetischer Narrheit erscheinen. Das deutet auf einen wichtigen

44 Andrea Merger, *Becketts Rhetorik des Sprachmissbrauchs*, S. 291.

45 *Three Dialogues*, S. 103.

46 Ulrich Pothast, *Die eigentlich metaphysische Tätigkeit – Über Schopenhauers Ästhetik und ihre Anwendung durch Samuel Beckett*, S. 288.



Punkt seiner schriftstellerischen Entwicklung hin. Offenbar bot erst das vollständige Vertrauen in die Qualität „folly“ die wesentliche Voraussetzung für die Entstehung seiner Nachkriegsdichtung:

„Molloy and the others came to me the day I became aware of my own folly.“<sup>47</sup>

Diese Aussage bezieht sich auf eine entscheidende Phase von Becketts Schriftstellerlaufbahn, die gerne als Wende aufgefasst wird. Ungefähr seit der Niederschrift des letzten englischen Romans *Watt*, spätestens aber mit dem Wechsel ins Französische avancierte das Ausloten dichterischer Unschärferelationen zur Hauptsache von Becketts Poetik. In *Krapp's Last Tape* erscheint, autobiographisch oder nicht, der wesentliche Einschnitt in der berühmten Szene über künstlerische Erleuchtung:

„Spiritually a year of profound gloom and indigence until that memorable night in March, at the end of the jetty, in the howling wind, never to be forgotten, when suddenly I saw the whole thing. The vision at last. This I fancy is what I have chiefly to record that evening, against the day when my work will be done and perhaps no place left in my memory, warm or cold, for the miracle that ... [hesitates] ... for the fire that set it alight. What I suddenly saw then was this, that the belief I had been going on all my life, namely – [KRAPP switches off impatiently, winds tape forward, switches on again] – great granite rocks the foam flying up in the light of the lighthouse and the wind-gauge spinning like a propeller, clear to me at last that the dark I have always struggled to keep under is in reality my most – [KRAPP curses, switches off, winds tape forward, switches on again] – unshatterable association until my dissolution of storm and night with the light of the understanding and the fire –[KRAPP curses louder, switches off, winds tape forward, switches on again] [...]“<sup>48</sup>

Krapps idiosynkratische Reaktion auf seine eigenen, in früherer Zeit auf Band gesprochenen Worte verdeutlicht symptomatisch Becketts neue Position: Nachdem die aus dem ersten Impuls gezogene Energie nach wenigen Jahren verbraucht war, musste jeder neue Schreibansatz offenbar mühsam errungen werden.

„Your novels are rather difficult reading. Were they hard to write?“

„Oh, yes, but they came in one great spurt of enthusiasm.“

„Enthusiasm?“

„Malone grew out of Molloy, *The Unnamable* out of *Malone*, but afterwards – and for a long time – I wasn't at all sure what I had left to say. I'd hemmed myself in.“<sup>49</sup>

47 Beckett in einem Gespräch mit Gabriel D'Aubarede (16. Februar 1961), zitiert nach *Samuel Beckett – The Critical Heritage*, hrsg. von Raymond Federman und Lawrence Graver, London u.a.: Routledge & Kegan Paul 1977, S. 217.

48 *Krapp's Last Tape*, S. 60.

49 Samuel Beckett 1956 in einem Interview mit Israel Shenker, zitiert nach *The Critical Heritage*, S. 216.

Das Wort „folly“ hat noch einen anderen Geschmack. Als Knabe pflegte Beckett eine Zufluchtsstätte in der Nähe des im Dubliner Vorort Foxrock gelegenen Elternhauses „Cooldrinagh“ aufzusuchen: Die Ruine des Barrington’s Tower, die auch *Foley’s Folly* genannt wurde.<sup>50</sup> Es handelt sich dabei um eines der topographischen Details aus Becketts Kindheitserinnerung, das in seiner Dichtung immer wieder erscheint; bevor es von Eoin O’Brien identifiziert wurde, fühlte sich die Beckettforschung zu manch abenteuerlicher Deutung ermuntert.<sup>51</sup> Es ist bezeichnend, dass ein direkter Bezug zu Becketts frühem Refugium im Werk der Vorkriegszeit bislang nicht nachgewiesen werden konnte. Der erste Fundort stammt aus der Zeit des französischen Neuansatzes, gewissermassen des ersten Einzugs in das Refugium der Nicht-Muttersprache.

„Je vois une sorte d’antre, au sol jonché de boîtes de conserves. Cependant ce n’est pas la campagne. C’est peut-être de simples ruines, c’est peut-être les ruines d’une folie, aux abords de la ville, dans un champ, car les champs venaient jusque sous nos murs, leurs murs, et la nuit les vaches se couchaient à l’abri des fortifications. J’ai tellement changé de refuge [...]“<sup>52</sup>

Die direkte Übersetzung der Ortsbezeichnung verschleiert den konkreten Zusammenhang und evoziert ein enigmatisches Bild von Ruinen der Torheit bzw. einer Zuflucht zu ihr. Dieser Kurzschluss wird in *Sans* extrapoliert:

„Ruines vrai refuge [...]“<sup>53</sup>

In Becketts Kommentar zum deterministischen Aufbau des Textes (hier der englischen Version *Lessness*) entspricht die Klassifizierung unter eine spezifische „statement group“ der in den vierziger Jahren aufgestellten ästhetischen „Gleichung“:

„Group A – Collapse of refuge – Sign: ‚true refuge‘.“<sup>54</sup>

50 Auch Thomas Steiert macht auf diesen Zusammenhang aufmerksam: „Erweitert man die Bedeutung des Wortes also entsprechend, so bekommt ‚folly‘ in *What is the word* eine doppelte Funktion als Zustands- und Raumbegriff, wodurch eine ‚innere‘ und eine ‚äußere‘ Lokalisierung der imaginären Stimme vorstellbar wird.“ (Thomas Steiert, *György Kurtágs Vertonung von Samuel Becketts „What is the Word“ (Siklós István tolmácsolásában Beckett Sámuel üzeni Monyók Ildikóval) op. 30b*, in: *Das Gedichtete behauptet sein Recht – Festschrift für Walter Gebhard zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Klaus H. Kiefer u.a., Frankfurt am Main etc.: Lang 2001, S. 584).

51 Vgl. Eoin O’Brien, *The Beckett Country*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 52ff.

52 *Le Calmant*, in: *Nouvelles*, S. 40.

53 *Têtes-mortes*, u.a. S. 69.

54 Samuel Beckett zitiert nach Martin Esslin, *Samuel Beckett – Infinity, Eternity*, in: *Beckett at 80 / Beckett in Context*, hrsg. von Enoch Brater, New York – Oxford: Oxford University Press 1986, S. 118.

Im Bühnenstück *That Time* wirkt die topographische Obskurität schwächer, weil die entsprechende Textschicht eindeutig als Kindheitserinnerung ausgewiesen ist. Obwohl die Verrätselung des Namens unter der Hand rückgängig gemacht wird („someone’s folly“ – „Foley was it Foley’s Folly“), resultiert die Irritation aus der unvermittelt starken Fokussierung des Wortes.

„[...] all gone long ago that time you went back that last time to look was the ruin still there where you hid as a child someone’s folly. [...] Foley was it Foley’s Folly bit of a tower still standing all the rest rubble and nettles [...]“<sup>55</sup>

Der Rätselcharakter des Überkonkreten stimuliert die Deutungsinitiative des Beckettlesers. Dies bestätigt Elmar Tophoven in seiner deutschen Übertragung von „folly“ durch „Tuskulum“. Sein Kommentar lautet:

„Becketts Neigung, die auf der Bühne gegenwärtige Situation zu relativieren, indem er darin historische Dimensionen anklingen lässt [...], führte hier zur Einführung des Begriffs ‚Tuskulum‘. Die Ruine, ‚wo du dich verstecktest als Kind jemandes Tuskulum‘ [...], heisst nämlich im englischen Original nur schlicht ‚someone’s folly‘. Aber kurz darauf wird sie genauer erklärt: ‚Foley was it Foley’s Folly bit of a tower‘ – und nun brauchte nur noch der Name angepasst zu werden, damit sich im Deutschen ‚Tuskulum‘ als Inbegriff des Landsitzes beschwören liess: ‚Tuohy war es Tuohys Tuskulum ein Turmstumpf‘.“<sup>56</sup>

In den späteren Texten sind solche Bezüge eher mittelbar enthalten und entsprechend schwierig zu greifen. Obwohl die Turmruine nirgends mehr explizit in Erscheinung tritt, wird eine Erinnerung aus der Erzählschicht der Fabel *Company* mit O’Briens intimer Ortskenntnis lokalisierbar:

„Von seinem Versteck aus in ‚Foley’s Folly‘ hatte Beckett eine beherrschende Aussicht auf das Panorama der Wicklow-Berge und nach Osten hin auf die Meeresküste von Killiney; an klaren Tagen konnte man bis nach Wales hinübersehen.“<sup>57</sup>

„You slip away at break of day and climb to your hiding place on the hillside. A nook on the gorse. East beyond the sea the faint shape of high mountain. Seventy miles away according to your Longman.“<sup>58</sup>

Sind Bildlichkeiten, greifbare Konturen von Realität aus *What is the Word* wirklich gänzlich verbannt? Gerade im Bannwort „folly“, das zunächst eher für die generelle Unterdrückung der Verweise verantwortlich schien, liegt die Möglichkeit einer gewissen situativen Option, einer über blosser Lokalität hinausgreifenden Raumvorstellung – die wiederum selbst mit der Vorstellung des Rückzugs aus einer beschreibbaren vordergründigen Wirklichkeit verbunden erscheint.

55 *That Time*, in: *Collected Shorter Plays*, S. 229.

56 Elmar Tophoven zitiert nach Samuel Beckett, *Szenen, Prosa, Verse*, S. 262f.

57 Eoin O’Brien, *The Beckett Country*, S. 54.

58 *Company*, S. 32f.

## 1.6. Frage der Gattung

„Call it *Dichtungen* ...“  
(Samuel Beckett)

Die äussere Versdisposition scheint *What is the Word* als lyrisches Erzeugnis auszuweisen. Gemäss den Erfordernissen einer aufs Verstummen ausgerichteten Wortkunst sind die Verse durch Gedankenstriche als Anakoluthé kenntlich gemacht. In gewissem Sinn wird Gottfried Benns Wort auf den Kopf gestellt:

„Nur der Lyriker, der wahrhaft grosse Lyriker weiss, was das Wort wirklich ist.“<sup>59</sup>

Diese Lyrik ist offen für Dramatik. Eine versprengte Referenz des Gedichts kann in Vers 29 wahrgenommen werden: Hier zitiert Beckett den Titel seines letzten dramatischen Werks *What Where* (1983).

„BEM: What must he confess?  
BAM: That he said where to him.  
BEM: Is that all?  
BAM: And where.“<sup>60</sup>

Der diskursive Gegenstand bleibt in *What where* unbestimmt. Wie *Stirrings Still* und *What is the Word* kreist auch Becketts letztes Bühnenstück um die nicht ausfüllbare Leerstelle – „that missing word.“<sup>61</sup> Indessen ist *What is the Word* auch auf die wirkliche Bühne gekommen, in gewissem Sinn sogar als szenische Arbeit konzipiert. Ruby Cohn hatte eine englische Version von *Comment dire* angeregt, um sie als Spielvorlage für den amerikanischen Regisseur und Schauspieler Joseph Chaikin zu verwenden. Chaikin war mit Becketts Werk bestens vertraut, so dass Beckett der Anregung zur Übersetzung folgte und *What is the Word* mit einer Widmung an Chaikin versah – vielleicht schien ihm Chaikin nicht zuletzt wegen dessen nie ganz überwundener Aphasie für das Vorhaben geeignet.<sup>62</sup> Auch unabhängig von entstehungsgeschichtlichen Übereinstimmungen wird das dramatische Potential von *What is the Word* evident zumal in Hinblick auf Becketts szenische Monologe der siebziger Jahre. Wie in der chronischen Logorrhöe von *Not I* (1972) bewegt sich der Text um immer dieselben elliptischen Partikel. Mouths Redeflucht ist in *What is the Word* allerdings erheblich erlahmt und auf nur wenige Vokabeln eingeschränkt.

59 Gottfried Benn, *Gesammelte Werke in acht Bänden*, Bd. VII, Wiesbaden: Limes 1960–75, S. 1719.

60 *What Where*, S. 315

61 *Stirrings Still*, S. 26.

62 Vgl. Enoch Brater, *The Drama in the Text*, S. 165 u. 204f.; Eileen Blumenthal, *Joseph Chaikin – Exploring the Boundaries of Theater*, Cambridge u.a.: Cambridge University Press 1984.

Gleichzeitig ist die Textgestalt von *What is the Word* in unmittelbarer Nähe zur spätesten Prosa angesiedelt. Ansatzpunkt sind vor allem solche Passagen, die dem Klangspiel zuneigen. Bereits in seiner frühen Joyce-Apologie *Dante ... Bruno . Vico .. Joyce* (1929) hatte Beckett für eine neue, adäquate Sinn-Klang-Liaison plädiert, die vom Schreiben „über etwas“ weg führen solle und muster-gültig bei Joyce realisiert sei:

„His writing is not *about* something; *it is that something itself*. [...] When the sense is sleeping, the words go to sleep. (See the end of *Anna Livia*.) When the sense is dancing, the words dance.“<sup>63</sup>

Beckett selbst gibt in seinen späten Werken dem Klangprofil der Worte bisweilen den Vorrang vor der Semantik, um eine grösstmögliche Ambiguisierung von Wortsinn zu verursachen. Er folgt damit der bei Joyce beobachteten Kongruenz, die sich in einer Schweigen beschwörenden Sprachkunst allerdings nicht zu Ende führen lässt, denn: Wenn der Sinn Schweigen ist, Schweigen die Worte, und das Blatt bliebe leer.

Die späte Prosaarbeit an dieser zentralen Aporie stellt eine wichtige Grundlage für die Textgestalt von *What is the Word* dar. Das kann anhand der Verunstaltung einer Passage aus *Worstward Ho* demonstriert werden: Etwa im 79. Abschnitt erfolgt der Versuch einer homomorphen Eintrübung der Worte. Meine graphische Umwandlung in eine „versweise“ angeordnete Gruppierung nach Art des letzten „Gedichts“ verdeutlicht das auf Repetition und Paronomasie basierende Konstruktionsprinzip des Textes.

„Less –  
Less seen –  
Less seeing –  
Less seen and seeing when with words than when not –  
When somehow than when not –  
Stare by words dimmed –  
Shades dimmed –  
Void dimmed –  
Dim dimmed –  
All there as when no words –  
As when nohow –  
Only all dimmed –  
Till blank again –  
No words again –  
Nohow again –  
Then all undimmed –  
Stare undimmed –  
That words had dimmed –“<sup>64</sup>

63 *Dante ... Bruno . Vico .. Joyce*, S. 27.

64 Nach *Worstward Ho*, S. 50.

Diese Prosa ist ein homophones Perpetuieren von Worten. Von hier aus ist es kein weiter Weg zu *What is the Word*. Der lose syntaktische Zusammenhalt der Prosa bricht endgültig auf, die Redefragmente zerfallen zu anakoluthischen Versen. Die im leidlichen Schreibfluss der Prosa noch zusammengehaltenen Bruchstücke diktieren noch die vermeintlich lyrische Disposition. Die Versordnung markiert daher einen Grad des äussersten textuellen Verschleisses: Die Segmente aus *Worstward Ho* erfahren Subsegmentierung.

In seiner gattungsmässigen Resistenz ist *What is the Word* kein Sonderfall. Die Vorstellungen einer „lyrischen“ Verdichtung des späten Prosastils oder einer Episierung des Dramas sind längst zu Gemeinplätzen der Beckettforschung geworden.<sup>65</sup> Ein anderes Indiz für die Permeabilität der Gattungen liefern die zahlreichen Inszenierungen von Prosastücken, die nicht selten auf Becketts eigene Initiative zurückzuführen sind: Die Problematik der scheinbar ortlosen Stimmen hat sich in szenischen Aufführungen von u.a. *From an Abandoned Work*, *Enough*, *Le Dépeupleur* und *Company* sowie weiteren Hörspielfassungen von u.a. *Lessness* noch weiter zugespitzt: Vormalig nur imaginierte Stimmen erfahren mithin ihre *physische* Konkretion.<sup>66</sup>

Ob im Gedicht, in der Prosa, im Drama: Im fortgeschrittenen Stadium umfassender Schreibagonie ist kaum noch zu erkennen, in welchem literarischen „Gefäss“ Worte, gar Un-Worte versagen. Nach der „contraction“ gattungsmässiger Spezifika lassen sich Unterschiede kaum mehr ausmachen. *What is the Word* zieht insofern einen besonderen Nutzen aus der Situation verschwommener Gattungsgrenzen, als nun eine neue „Form“ artikuliert werden kann.

## 1.7. Form

„Plod on and never recede.“  
(Samuel Beckett)

In *What is the Word* realisiert Beckett zum letzten Mal eine (bi-)zyklische formale Anlage, wie sie sein Formdenken seit spätestens *Watt* entscheidend geprägt hatte.<sup>67</sup> Es ist das formale Modell eines potentiell unendlichen Zirkels, eines unablässigen Auf-der-Stelle-Tretens. Das Prinzip ist an keine bestimmte „Gattung“ gebunden: *En attendant Godot* (1948), *Fin de partie* oder *Happy Days* (1961),

65 Vgl. etwa Oliver Sturm, *Der letzte Satz der letzten Seite ein letztes Mal – Der alte Beckett*, Hamburg: EVA 1994, S. 133 ff.

66 Ein Beispiel für die recht sorglose Art, in der der sonst ausgesprochen skrupulöse, auch vor wenig aussichtsreichen Gerichtsverhandlungen nicht zurückschreckende Beckett seine Prosatexte für die Bühne einzurichten pflegte, liefert die szenische Konzeption der *Texts for Nothing*. Auf Chaikins Anfrage von 1980 schlug Beckett ein Modell vor, in dem die Kohärenz des Textes durch eine von Pausen durchsetzten Aufteilung auf die Figuren „speechless author (A)“ und „recorded voice (V)“ aufgelöst wird.

*Molloy* oder *Sans* können nicht schliessen, bis das Wortmaterial in seiner Wiederholung verschlissen ist. In *Roundelay* (1976) führt Beckett die formale Dialektik eines endlosen, nicht vom Fleck führenden Kreisens in ungewöhnlicher Regelmässigkeit vor: Verspaare aus insgesamt 18 Wörtern gruppieren sich spiegelsymmetrisch um den mittleren siebten Vers, der vom Gegensatzpaar „unbitten stay“ – „unbitten go“, gleichsam das Paradoxon der Formidee verkörpernd, eingeschlossen ist.

Roundelay

- 1 on all that strand
- 2 at end of day
- 3 steps sole sound
- 4 long sole sound
- 5 until unbitten stay
- 6 then no sound
- 7 on all that strand
- 8 long no sound
- 9 until unbitten go
- 10 steps sole sound
- 11 long sole sound
- 12 on all that strand
- 13 at end of day<sup>68</sup>

Diese ausbalancierte, regelmässige Formdisposition ist bei Beckett eine seltene Ausnahme und erfährt in *What is the Word* massive Erschütterung. Die 53 Zeilen umfassende Perpetuierung der 24 Wörter ist hier durch die refrainartige achtfache Wiederkehr der Titelzeile gegliedert. Dieses Rundgericht entfaltet sich, indem die Worte innerhalb der Refrains schwinden.

In einem ersten Zyklus (v. 1–41) formieren sich die einzelnen Worte wie mnestische Splitter zu drei strophenartigen Zusammenhängen; in ihnen werden die Bestandteile bestimmter Wortfelder syntaxlos aufgesagt, als handele es sich um eine fast völlig vergessene dichterische Übung. Solche Scherbenstrophen resultieren aus der Perpetuierung des gegebenen Wortmaterials, dessen semantische Implikation sich im Fokus der Repetitionen verändert. Der Vorgang wird schliesslich jeweils in einem einzigen Vers zusammengefasst; dieser mutet an wie ein Resultat, ein lokaler Wortniederschlag innerhalb eines Exerzitiums, das ins Stocken gerät und nach dem Refrain „what is the word –“ abbricht, um noch einmal neu anzusetzen.

67 Eine Alternative zu der von mir vorgeschlagenen Gliederung bietet Thomas Steiert: Zwei Teile „A“ und „B“ gruppieren sich demnach um die Konjunktion „and“ von v. 29; vgl. Thomas Steiert, *György Kurtágs Vertonung von Samuel Becketts „What is the Word“ (Siklós István tolmácsolásában Beckett Sámuel üzeni Monyók Ildikóval) op. 30b, S. 581 ff.*

68 *Collected Poems in English and French*, S. 35.

„Strophen“:

1. Vers 1–20; Wortfeld: *folly, for, to, from, this, all, given, seeing, here*  
Resultat (v. 19): „folly seeing all this this here –“
2. Vers 22–31; Wortfeld: *see, glimpse, seem, to, need, folly, for, what, and, where*  
Resultat (v. 30): „folly for to need to seem to glimpse what where –“
3. Vers 33–40; Wortfeld: *there, over, away, afar, afaint, what*  
Resultat (v. 39): „afaint afar away over there what –“

Der Aufbau der stropfenartigen Gruppen wird durch interne Einschaltungen der Titelzeile (vv. 4, 13, 28) zusätzlich verschleiert. Die dritte Gruppe bleibt zwar ununterbrochen, erscheint aber dennoch unvollständig, weil die obligate Relativierung des Resultats durch das Bannwort „folly“ ausfällt; sie führt die kontraktive Qualität der formalen Entwicklung zu einem vorläufigen Endpunkt: Mit „afaint“ ist das Wortinventar des gesamten Textes in Zeile 38 erschöpft, der erste Zyklus nach der Kadenz in Zeile 39/40 und dem anschliessenden Refrain beendet. Das Wort „afaint“ bewirkt am ersten Erschöpfungspunkt des Wortinventars eine maximale Weitung der Raumperspektive.

Der zweite Zyklus (v. 42–52) wird durch den retrospektiven Vers „seeing all this –“ eröffnet: In ihm erscheint eine gestauchte Reprise des ersten Zyklus. Der gesamte bisherige Text ist im zweiten Zyklus auf das Format einer vorherigen Strophe zusammenschoben, wobei die Reihenfolge der früheren ‚Strophen‘ exakt eingehalten wird.

(Reste der 1. Strophe:)

- 42 seeing all this – ( $\cong$  v. 11)
- 43 all this this – ( $\cong$  v. 16)
- 44 all this this here – (= v. 16)

(Reste der 2. Strophe:)

- 45 folly for to see what – ( $\cong$  v. 30)
- 46 glimpse – (= v. 23)
- 47 seem to glimpse – (= v. 24)
- 48 need to seem to glimpse – (= v. 25)

(Reste der 3. Strophe:)

- 49 afaint afar away over there what – (= v. 39)
- 50 folly for to need to seem to glimpse afaint afar away over there what –  
(= v. 26 + v. 39)
- 51 what – (= vv. 27 u. 40)

In der Reprise werden Fragmente aus dem Trümmerfeld des ersten Zyklus zusammengetragen. Vers 50 fasst die Resultate der zweiten und dritten Strophe in einfacher Addition nochmals zusammen. Die maximale Anhäufung des Wortmaterials verstärkt, ähnlich der sieben Seiten umfassenden letzten Hypotaxe des *L'Innommable*, die Hinfälligkeit der Redesituation. Dem durch Ausweitung der



Lücken verursachten Textverschleiss fallen fünf Positionen zum Opfer: from, given, see, and, where.

Soweit lässt sich für *What is the Word* die modifizierte Anwendung eines sich selbst erschöpfenden formalen Doppelzyklus konstatieren, wie er auch sehr vielen anderen Werken Becketts zugrunde liegt. Die für diesen Text entscheidende perspektivische Wendung kommt allerdings erst durch das letzte abgesetzte, durch den fehlenden Gedankenstrich als final ausgewiesene „what is the word“ zustande. Der leere Raum zwischen den letzten Wiederholungen markiert den imaginären Fluchtpunkt des dichterischen Exzerzitiums als dessen virtuelle Verlängerung: Schweigen. Das Spatium zwischen Zeile 52 und 53 ist kein blosses Innehalten, sondern aktiver Nullvers, in dem die potentiellen Zyklen evaporieren. In dieser Leerstelle liegt die latente Kontinuität des Gebildes verborgen. Ginge der Text in ihr irgendwann auf, wenn seine selbstausslöschende Dynamik fortgeführt, Wort um Wort weiteren Schwundreisen geopfert werden könnte? Die Leerstelle kann Stille nur simulieren, als Absenz von Wörtern bloss in einem negativen Verhältnis abbilden. Hier zeigt sich nochmals, dass ein Endpunkt in einem unauflösbaren Konflikt zwischen „nicht sprechen können“ und „sprechen müssen“ nicht erreicht werden kann:

„[...] dans le silence on ne sait pas [...]“.<sup>69</sup>

Vor allem in Becketts späten Werken ist die Vorstellung einer unaufhörlichen, sich selbst einkreisenden Bewegung, eines „stirring still“, nicht nur in formaler Hinsicht präsent, sondern kann insgesamt als wesentlicher Artikulationsmodus angesehen werden. Es sind vor allem *Company* und *Mal vu mal dit*, in denen das Prinzip statischer Zirkulation häufig evoziert wird:

„[...] le tire-bouton. En argent terni il pend pisciforme par le crochet à un clou. Il oscille sans cesse à peine.“<sup>70</sup>

„But instead of reading the hour of night they follow round and round the second hand now followed and now preceded by its shadow. [...] More might have been observed on the subject of this second hand and its shadow in their seemingly endless parallel rotation round and round the dial.“<sup>71</sup>

Das als Auffang komplexer erzählerischer Form dienende Bildelement ist in *Mal vu mal dit* auf nur noch einen Zeiger reduziert<sup>72</sup>, im Klanglabyrinth von *Worward Ho* vollends in die Sprachsphäre hineinverlegt. Ein *pun* wie „That almost ring!“<sup>73</sup> zum Beispiel schwingt zwischen verschiedenen Bedeutungen: Der eines semantischen Oszillierens von Wörtern, deren Sinngehalt sich niemals gänzlich

69 *L'Innommable*, S. 213.

70 *Mal vu mal dit*, S. 21.

71 *Company*, S. 81 ff.

72 Vgl. *Mal vu mal dit*, S. 57.

in blossen Sprachklang auflösen lässt („dieses beinah sinnfreie Klingen“), und der einer mit den Mitteln des Sprachkunstwerks nicht vollständig herstellbaren, sondern nur andeutbaren unaufhörlichen Zirkulation („dieser beinah geschlossene Ring“).

Infolge des sehr weit fortgeschrittenen Schwunds an Sprachgegenständen tritt der aufs Verstummen ausgerichtete Doppelzyklus auch in *What is the Word* nicht nur als rein formales Phänomen hervor: Die Grenzen zwischen Formbildung, Material und Gehalt sind nicht klar zu ziehen. Als Kombinationselement erfüllt jedes einzelne Wort eine eminent formale Funktion. Als *fast leeres* Gefäß ist die zyklische Form nicht mehr, wie noch früher, diskrete Gerüstkonstruktion, sondern erscheint als Formskelett mit wenig Wortresten. Es entspricht als Ergebnis einem wesentlichen Gehalt des Textes: Der dichterisch verursachten Asphyxie. Nochmals löst Beckett sein frühes Postulat ein, das in *What is the Word* die Grenzen des künstlerisch Machbaren sichtbar werden lässt:

„Here form is content, content is form.“<sup>74</sup>

## 1.8. Exkurs: Beckett und Joyce

„Sam knows miles bettern me how to work  
the miracle.  
And I see by his diarrhio he's dropping the  
stammer out of his silenced bladder“  
(James Joyce)

Die gravierendste Divergenz von *What is the Word* gegenüber *Comment dire* liegt in der Dehnung des 49. Verses

„folie que d'y vouloir croire entrevoir quoi –“  
(*Comment dire*, v. 49)

auf

„folly for to need to seem to glimpse afaint afar away over there what –“  
(*What is the Word*, v. 50).

In *Comment dire* wird lediglich der vormalig längste 27. Vers wiederholt, wobei sich die geringe Modifikation „d'y“ auf die Reihung der Fernwörter aus v. 48 beziehen lässt. Obschon nur im kleinsten, wirkt die Einführung eines neuen

73 *Worstward Ho*, S. 40; im engeren Sinn beschreibt der Satz den Ring zweier sich an den Händen haltenden Menschen: „The twain. The hands. Held holding hands. That almost ring!“ Es handelt sich um eine Selbstreferenz: „VI: [...] Shall we hold hands in the old way? [...] FLO: I can feel the rings.“ (*Come and Go*, S. 195).

74 *Dante ... Bruno . Vico .. Joyce*, in: *Disjecta*, S. 26.

Wortes (bzw. eines neuen Buchstabens) der formalen Kontraktion der Zyklen prinzipiell entgegen – mit entscheidender Konsequenz: Auf die englische Version schlägt das „y“ („dort“) als Aufforderung zum Anschluss des in die Ferne weisenden 39. Verses durch. Damit erfüllt die 50. Zeile von *What is the Word* eine neue Funktion: Als nunmehr absolutes Maximum, das exakt die Hälfte (12) aller vorkommenden Wörter enthält, ist sie formaler Auffang nicht nur des zweiten Zyklus, sondern des gesamten Textes – allerdings kein sicherer Auffang, sondern einer, der zum Wortkollaps führt.

Die Expansion des elfsilbigen französischen Verses auf die 19 Silben des englischen wirkt sich nicht nur quantitativ aus. Die freie metrische Gestalt des französischen verhärtet sich zum monotonen Pochen der englischen Jamben, die eine auffällige Ähnlichkeit mit der Schlusszeile von James Joyces *Finnegans Wake* (1922–39) aufweisen.<sup>75</sup>

„Given! A way a lone a last a loved a long the“<sup>76</sup>

Diese Allusion ist möglicherweise nicht ganz zufällig. Nachdem Beckett 1928 sein Englisch-Lektorat an der École Normale Supérieure in Paris angetreten hatte, machte er die Bekanntschaft von Joyce und gehörte bald zu dessen engstem Freundes- und Helferkreis. Die Entstehung von Joyces *Finnegans Wake*, damals noch *Work in progress* betitelt, konnte er aus nächster Nähe beobachten: Nicht nur diktierte der fast vollständig erblindete Joyce ihm einige Teile des Romans; gemeinsam mit Alfred Péron übersetzte Beckett das Kapitel *Anna Livia Plurabelle* ins Französische und war auch an den Recherchen für *Work in progress* beteiligt.<sup>77</sup>

Beckett hat seine dichterische Laufbahn unter Joyces Protektorat begonnen, dem kaum entgangen sein wird, welch starken Einfluss er auf gewisse früheste Erzeugnisse ausübte („He has talent, I think.“<sup>78</sup>). Zumal in *Text* (1932) und *Sedendo et Quiescendo* (1932) hatte Beckett gezeigt, dass er das Handwerk des *Wake* beherrschte. Gleichgültig, ob man solche Frühwerke als glänzende Parodien schätzen oder als bloss epigonal verwerfen möchte, nimmt Beckett von hier aus seinen Weg auf, um der Joyceschen Apotheose des Wortes schliesslich dessen völlige Agonie entgegenzusetzen.

Wie früh Beckett tatsächlich damit begann, wird gerne übersehen. Ein Blick auf sein erstes veröffentlichtes dichterisches Werk *Assumption* (1929) zeigt, dass der 23jährige der Joyceschen Sprachfülle nicht gänzlich ergeben war. Schon

75 Auf dieses leise Joyce-Echo weist auch Friedhelm Rathjen hin: *Beckett zur Einführung*, Hamburg: Junius 1995, S. 41.

76 James Joyce, *Finnegans Wake*, London: Penguin 1992, S. 628.

77 Vgl. etwa Becketts Postkarte an Joyce, in: Klaus Birkenhauer, *Samuel Beckett*, Reinbek: Rowohlt 1971, S. 45.

78 James Joyce, *Letters*, Bd. III, hrsg. von Richard Ellmann, London 1966, S. 316.

Becketts erster gedruckter Satz ist jenem Falsifikationsmuster unterworfen, das als wesentliches Agens späterer Textformen wirkt:

„He could have shouted and could not.“<sup>79</sup>

*Assumption* liefert zuhauf Huldigungen an die Figur der Aposiopese im Joyce-schen Stil:

„[...] and occasionally, when he chanced to be interested in a discussion whose noisy violence would have been proof against most resonant interruption of the beautifully banal kind, he would exercise his remarkable faculty of whispering the turmoil down. This whispering down, like all explosive feats of the kind, was as the apogee of a Vimy Light's parabola, commanding undeserved attention because of its sudden brilliance.“<sup>80</sup>

Einer der leitenden ästhetischen Grundsätze Becketts wie jener, dass die künstlerische Tendenz nicht expansiv, sondern ein Zusammenziehen sei<sup>81</sup>, kündigt sich an:

„To avoid the expansion of the commonplace is not enough; the highest art reduces significance in order to obtain that bombshell perfection.“<sup>82</sup>

Dies sind Spuren, die später von Belacqua, Murphy und anderen aufgenommen und weitergeführt werden – nicht zuletzt zum Zweck eines „whispering down Joyce“. Beckett selbst sah sich methodisch geradezu als Joyces Antipode.

„With Joyce the difference is that Joyce is a superb manipulator of material – perhaps the greatest. He was making words do the absolute maximum of the work. There isn't a syllable that's superfluous. The kind of work I do is one in which I'm not master of my material. The more Joyce knew, the more he could. He's tending toward omniscience and omnipotence as an artist. I'm working with impotence, ignorance.“<sup>83</sup>

„Mit einem solchen Programm [einer Literatur des Unworts] hat meiner Ansicht nach die allerletzte Arbeit von Joyce [*Finnegans Wake*] gar nichts zu tun. Dort scheint es sich viel mehr um eine Apotheose des Wortes zu handeln. Es sei denn, Himmelfahrt und Höllensturz sind eins und dasselbe. Wie schön wäre es glauben zu können, es sei in der Tat so.“<sup>84</sup>

Kaum etwas wäre allerdings verfehler, als Becketts Frühwerk bloss unter dem Gesichtspunkt des „Vatermords“ zu betrachten. Viel eher als von einem besin-

79 *Assumption*, S. 3.

80 Ebd.

81 Vgl. *Proust*, S. 46.

82 *Assumption*, S. 4.

83 Samuel Beckett zitiert nach *The Critical Heritage*, S. 148.

84 Brief an Axel Kaun, in: *Disjecta*, S. 53.

nungslosen Bildersturm lässt sich hier – mit einem Wort Harald Kaufmanns – von einer „kritischen Durchdringung der Vergangenheitsleistung“ sprechen, „die selber gefährdet ist und dadurch Grundlage der Bemühung um ein neues authentisches Kunstwerk sein kann.“<sup>85</sup> Joyces wie Becketts Methoden zielen ab auf das Einreißen der Sprachfassade, um aus geradezu entgegengesetzten Perspektiven einen Blick dahinter zu riskieren. Dies betont Friedhelm Rathjen:

„Freilich führen *beide* Konzepte zu einer meisterlichen Virtuosität dem Wort gegenüber, und so unterschiedlich diese Virtuosität auch realisiert wird: wenn Himmelfahrt und Höllensturz schon nicht eins sind, so sind sie doch zwei Seiten derselben Medaille.“<sup>86</sup>

Wie virtuos Beckett seine „Apotheose der Wortlosigkeit“<sup>87</sup> ins Werk setzen konnte, zeigt sich in der leisen *Wake*-Allusion am Schluss von *What is the Word*: Das Wort „given“ zählt zu den wenigen Positionen, die im zweiten Zyklus scheinbar ausfallen, erscheint aber als stummes Echo, als Paenultima der letzten offenen Kadenz von *Finnegans Wake*. Der Verweis liegt nicht mehr im real perzipierbaren Wort, sondern in seinem Verschweigen. Der Bezug zu Joyces Sprachfülle ist vermittelt durch – Stille.

Beckett demonstriert poetische Diskursfähigkeit noch in der Coda seines letzten *work in regress*; dabei streift er noch einmal Giordano Brunos Prinzip der Identität von Gegensätzen, das er in seiner frühesten Joyce-Apologie bemüht hatte:

„Minimal heat equals minimal cold. Consequently transmutations are circular. The principle (minimum) of one contrary takes its movement from the principle (maximum) of one another.“<sup>88</sup>

An der Schwelle zum totalen poetischen Vakuum im Nullvers vor dem letzten Refrain glimmt noch einmal das Maximalprogramm des Joyceschen Sprachuniversums auf. Auf eigentümliche Weise schliessen sich in Becketts allerletzter Pointe die Kreise seines Lebens- wie seines Schaffenswegs.

85 Harald Kaufmann, *Zur Wertung des Epigontums in der Musik*, in: ders., *Spurlinien – Analytische Aufsätze über Sprache und Musik*, Wien: Lafite 1969, S. 202.

86 Friedhelm Rathjen, *schmidt ← JOYCE → beckett. Abstrakta und Konkreta einer Dreierbeziehung*, in: Arno Schmidt am Pazifik. *Deutschamerikanische Blicke auf sein Werk*, hrsg. von Timm Menke, München: edition text + kritik 1992, S. 87.

87 Ebd.

88 *Disjecta*, S. 21.

## 1.9. Zuflucht zur Arithmetik

„Oui, c'est pythagoréen“  
(Samuel Beckett)

Ein anderer Berührungspunkt mit Joyce liegt in Becketts Vorliebe für enigmatische Zahlenspiele. Es gibt kaum einen Text, dessen Proportionen nicht genau austariert worden wären oder dessen Inhalte nicht bald in einer rätselhaften Logik versiegen würden. Bei Beckett sind numerische Systeme immer nur *scheinbar* zuverlässig. Von Beginn an stehen rationale Zuwendungen im Zeichen der grössten Verwirrung: Berühmte Beispiele sind die merkwürdige Differenz zwischen den nominalen (7) und realen (6) Schals Murphys<sup>89</sup>, die kombinatorischen Exzesse und das falsche Kopfrechnen des Nackybal in *Watt*<sup>90</sup>, auch die 16 Lutschsteine des Molloy<sup>91</sup>.

Die zahlenmässigen Bezugspunkte weisen in Becketts Werk eine erstaunliche Invarianz auf. Die virtuose Artikulation eines extrem komplexen Gebildes auf der schmalen Basis der Stammzahlen 3 und 4 lässt sich besonders gut an *Fin de partie* nachvollziehen.<sup>92</sup> Andere wichtige Werte sind neben der Sieben (Murphys Schals) vor allem die Dreizehn: Dies lässt sich in Sonderheit am bevorzugten dreizehnten Buchstaben als Initiale der meisten Beckett-Figuren ablesen (Murphy, Mercier, Molloy, Moran, Malone, Macmann, Mahood etc.), die sich um 180 (Watt, Worm, Wladimir) oder 90 Grad ( $\Sigma$ : Sam, Saposcat) drehen oder die Namen beschliessen kann (Hamm, Pim, Bim). Auch unterteilt Beckett, der am 13. 4. (1907) geboren wurde, grössere Werke gerne in dreizehn Teile (*Echo's Bones*, *Murphy*, *Mercier et Camier*, *Textes pour rien*).

Wie in der zweiten Trilogie und *Stirrings Still* spielen solche Leitzahlen auch in *What is the Word* eine wichtige Rolle. Ohne die Frage nach einer möglichen Implikation der Zahlen hier näher beantworten zu können, seien die auffälligsten Zusammenhänge vorerst nur konstatiert. Auch an der Spekulation, ob solche Texte am Reissbrett entworfen werden oder den Gesetzen einer verinnerlichten Privatmystik folgen, sei nicht teilgenommen. Bemerkenswert erscheint zunächst die offenbar gemessene Artikulationsweise auch dieser letzten, an Dunkelheit kaum überbietbaren Äusserung.

89 *Murphy*, S. 5.

90 *Watt*, S. 169 ff. Der Proband Thomas Nackybal, geboren in Burren, soll den hinreichenden Beweis für die Richtigkeit der von Ernest Louit in seiner Dissertation *The Mathematical Intuitions of the Visicelts* aufgestellten Thesen liefern.

91 *Molloy*, S. 105 ff.

92 Vgl. *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, Bd. II: *Endgame*, hrsg. von Stanley E. Gontarski, London: Faber & Faber 1992; Michael Haerdter, *Samuel Beckett inszeniert das „Endspiel“*, in: *Materialien zu Becketts „Endspiel“*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1968, S. 36 ff.; Michael Kunkel, „Wandlungen der musikalischen Form“ – Über György Ligetis *Form-artikulation*, Saarbrücken: Pfau 1998, S. 65 ff.

Wichtigste Ordnungszahlen sind wieder die für Becketts „Kabbalistik“ wesentlichen Werte 3, 4 und 13. Die meisten Dispositionen können als *einfache* Ableitungen auf sie bezogen werden. In der französischen Version *Comment dire* lässt sich die Gesamtsumme der Verse darstellen als  $13 \times 4 = 52$ , die in *What is the Word* um eine Position überboten ist. Wortinventar und Anzahl der Repetitionen sind in auffälliger Weise durch die Werte 3 und 4 reguliert: Insgesamt 24 (=  $3 \times 4 \times 2$ ) Wörter; der ‚Refrain‘ aus 4 Wörtern „what is the word“ erscheint, unter Berücksichtigung des Titels, neunfach (=  $3^2$ ). Ähnliches kann bei der Häufigkeit einzelner Wörter, die sich in der bisherigen Betrachtung als wesentlich erwiesen haben, beobachtet werden: „what“: 16 (=  $4^2$ ); „folly“: 12 (=  $3 \times 4$ ); „glimpse“: 9; „afaint“: 4; „where“, „given“: 3. Dies gilt auch für Summen von Wörtern, die sich zu „thematischen“ Gruppen verdichten, wie zum Beispiel die der Verben fortschreitenden Wahrnehmungsschwundes:

$$\text{„seeing“ (5) + „see“ (2) + „glimpse“ (9) = 16}$$

Ähnliche Werte bestimmen die Zusammensetzung der oben beschriebenen Scherbenstrophen; unter Vernachlässigung der stropfeninternen Refrains kommen im ersten Zyklus Gruppen von 18 (=  $3^2 \times 2$ ), 9 und 8 (=  $4 \times 2$ ) Versen zustande.

Strophe I:	3	(R)	8	(R)	7	(R)	$\Sigma$ 18
Strophe II:	6	(R)	3	(R)			$\Sigma$ 9
Strophe III:	8	(R)					

Entsprechend umfasst der zweite Zyklus insgesamt 12, unter Berücksichtigung des Nullverses 13 Verse. Weitere, verborgene Ableitungen liessen sich auffinden.

Die Feststellung solcher Auffälligkeiten zeigt möglicherweise mehr, als dass Beckett die Grundrechenarten beherrschte. Gibt die Präsenz einfacher arithmetischer Zusammenhänge einen Hinweis darauf, dass Beckett, der pathologischen Entstehungsbedingung des Textes zum Trotz, sprachlicher Hinfälligkeit möglicherweise nicht vollkommen ausgeliefert war, sondern den Prozess scheiternder Sprachfindung wie in seinen früheren Texten *organisieren* konnte? Oder waren die Zahlen Becketts einzige Möglichkeit, noch als „Wortkranker“ zu dichten? Jedenfalls ist die Kontrolle über die detaillierte Beschaffenheit des Materials offenbar nicht preisgegeben; die metrischen und anderen Regelmässigkeiten bestätigen den Eindruck einer bis zuletzt distanzierteren Haltung des Dichters zum Artefakt, die sich in Hinblick auf die Kunst eines „whispering down“ höchst virtuos ausnimmt. Die zahlenmässige Durchformung des Textes markiert einen sehr weit fortgeschrittenen Grad der umfassenden Desavouierung konventionellen Sprachgebrauchs – sozusagen auf dem Niveau einer „bombshell perfection“. Ähnlich wie in *Sans* sind die einzelnen Wörter mittels Organisation zu Kalkulationselementen diskreditiert. Auf seiner poetisch motivierten Wortflucht waren Beckett als *homo mensura*<sup>93</sup> die metrischen Systeme freilich schon immer eine geschätzte „folly“, ein Zufluchtsort:

„Simple sums you find a help in times of trouble. A haven. [...] Even still in the timeless dark you find figures a comfort.“<sup>94</sup>

## 1.10. Fazit

Mit *What is the Word* artikuliert Beckett ein Kunstwerk, in dem er sich die Dekompositionsstrategien früherer Werke nicht nur besonders nützlich macht, sondern sich fast ausschliesslich auf sie konzentriert. Die Resonanzfähigkeit des Gebildes aber zeigt, dass die Mittel der Annäherung an ein poetisches Vakuum nicht eindimensional angelegt, sondern dialektisch vermittelt sind: Der Rückzug erfolgt auf äusserst hohem diskursivem Niveau, der Dichter pflegt zu seinem Objekt die vornehme Distanz des Virtuosen. Naturalistische Imitation äusserlicher Symptome des Sprachverlustes ist Becketts Sache nicht. Das Verstummen folgt als Qualität grösster Beredtsamkeit dem Regelwerk eines durchorganisierten Sprachlabyrinths.

In Hinblick auf konventionelle Kategorien wie Gattung, Form etc. konnten sinnvolle Zuordnungen nicht mehr gemacht werden. Und zwar nicht, weil Beckett sie *a limine* ablehnt, sondern weil sie nach ihrer systematischen Erschöpfung in einer *neuen* Kunstform aufgehen. Als solche steht der Text als bewusst entworfenes Paradoxon in der offenen Luft, hält „sich frei in einem logisch und ontologisch unbefestigten und normalerweise für unmöglich erachteten Nirgendwo und Überall.“<sup>95</sup> Mit Schopenhauer traute der junge Beckett die Erforschung dieses Bereichs nur einer Kunstform zu: Der Musik. Welche Widerstände eine reale musikalische Annäherung an Worte, die ins Stille fliehen, mit sich bringt, zeigt György Kurtág.

93 *Molloy*, S. 95.

94 *Company*, S. 54f.

95 Ulrich Pothast, *Die eigentlich metaphysische Tätigkeit*, S. 377.



## 2. György Kurtág: *Samuel Beckett: Mi is a szó* op. 30 (1990–91)

### 2.1. Erste Begegnungen mit Beckett

„Ich habe kein Wort verstanden.“  
(György Kurtág)

In den neunziger Jahren sind Samuel Becketts Texte für die Musik von György Kurtág von grosser Wichtigkeit. Neben Vokalwerken über Texte von Friedrich Hölderlin, Georg Christoph Lichtenberg, Sappho, Péter Esterházy und anderen entstanden drei für Kurtágs Verhältnisse weit dimensionierte Kompositionen, die auf Becketts Dichtung bezogen sind. Dabei wandte er sich Texten zu, die zum Lyrischen tendieren und weder in der keineswegs müssigen Disziplin der Beckettologie noch in den zahlreichen Beckett-Musiken übermässig rezipiert worden sind. Ähnlich wie in der Textauswahl der *József-Fragmente* op. 20 lenkt Kurtág die Perspektive auf relativ randständige Texte eines bekannten Dichters und entspricht dadurch nicht dem gängigen Rezeptionswesen. Die beiden Stücke der hier näher zu betrachtenden Werkgruppe *Mi is a szó* op. 30 (1990–91)<sup>96</sup> enthalten eine von István Siklós hergestellte ungarische Übertragung von *What is the Word* (*Mi is a szó*), die im Falle der zweiten Fassung op. 30b mit dem englischen Original (rück-)tropiert wird. Eine dritte Fassung über die französische Version *Comment dire* scheint zwar geplant, ist bisher allerdings ohne greifbare Ergebnisse geblieben.<sup>97</sup> Die 34 Gesänge von ... *pas à pas – nulle part* ... op. 36 (1993–98) für Bariton solo (Streichtrio und Schlagzeug ad lib.) basieren auf den französischen Kurztexten der *Mirlitonnades* (1976–78), weiteren französischen Gedichten aus früherer Zeit (*Elle viennent* [1936], *Dieppe* [1937]) sowie einigen *Maximes* von Sébastien-Roch Nicolas Chamfort im Original sowie in Becketts englischer Übertragung.<sup>98</sup>

96 Diese nicht von Kurtág stammende, sondern der vereinfachten Darstellung halber von mir gewählte Bezeichnung umfasst die Werke: *Siklós István tolmácsolásában Beckett Samuel üzeni Monyók Ildikóval* (*Samuel Beckett: mi is a szó*) op. 30a (1990), für Stimme und Klavier; *Samuel Beckett: What is the Word – Siklós István tolmácsolásában Beckett Samuel üzeni Monyók Ildikóval* op. 30b (1991), für Alt solo („Rezitation“), Stimmen und im Raum verteilte Kammerensembles. Das Aufführungsrecht der Solostimme ist bis auf weiteres für Ildikó Monyók reserviert. Alle Kurtágs Werke betreffenden Angaben folgen, soweit nicht anders vermerkt, dem von Editio Musica Budapest herausgegebenen Werkverzeichnis oder den Manuskripten in der SGyK.

97 Nach Informationen der Kurtág-Forscherin Rachel Beckles Willson und János P. Demény, Kurtágs Verleger bei der Editio Musica Budapest.

Kurtág hat sich damit fast über den gesamten Zeitraum von 1990 bis 1998 komponierend mit Beckett auseinandergesetzt. Dass die Aneignung von Becketts Dichtung zu einem viel früheren Zeitpunkt einsetzte, ist aus den Entstehungsdaten abgeschlossener Werke hingegen nicht ablesbar. Ein erster Impuls könnte von György Ligeti ausgegangen zu sein. In der gemeinsamen Studienzeit im Nachkriegs-Budapest bei Sándor Veress und Ferenc Farkas zählte Ligeti nicht nur zu Kurtágs besten Freunden, sondern spielte für ihn auch als Mentor eine wichtigere Rolle als die eigentlichen Lehrer.

„Ich war mit allem immer sehr spät dran, und hauptsächlich habe ich die Kompositionsstunden geschwänzt. Aber György Ligeti war in dieser Zeit schon sehr wichtig für mich. Als ich fühlte, dass ich Veress und später auch Farkas nicht richtig verstehen konnte, betrachtete ich Ligeti als meinen eigentlichen Lehrer. Er sah mich allerdings nicht als seinen Schüler. Aber für mich war er die einzige Instanz. Er zeigte mir alles mögliche ...“<sup>99</sup>

Für Kurtág behielt Ligeti die Bedeutung einer geistigen Leitfigur weit über die Studienzeit hinaus. Becketts Literatur war nur ein Teil des umfassenden Bildungsprogramms, das Kurtág durch Ligeti zuteil wurde.

„[...] ich verdanke ihm [Ligeti] so vieles, was ich nur durch ihn kennenlernte – Weöres, Kafka, Webern, Stockhausen, Frescobaldi, Boulez, Csontváry, Beckett, Bosch, den Joyce des *Finnegans Wake*, Helms, Nancarrow, Musil, Klee, den Nono des *Canto sospeso*, Robert Walser, Lewis Carroll, sogar Alain Fourniers *Le Grand Meaulnes* erzählte er mir in Paris so wunderbar, dass ich enttäuscht war, als ich es gelesen habe.“<sup>100</sup>

Kurtág nahm Beckett wohl erstmals in der für seine künstlerische Entwicklung entscheidenden Pariser Zeit von 1957 bis 1958 zur Kenntnis, nur wenige Jahre nach dessen öffentlichem Durchbruch mit *En attendant Godot*. Neben Ligetis Einfluss war damals auch die Bekanntschaft mit dem Philosophen, Historiker

98 Soweit ich sehe, ist Becketts *What is the Word* ausser bei Kurtág keiner kompositorischen Lektüre unterzogen worden; die *Mirlitonades* werden zumal in jüngerer Zeit als Kompositionsgegenstand beliebt: in Antonio Giacomettis *Reliqua* (1971), Hans-Jürg Meiers *par le murmure déchiré* für Stimme (Sopran), 3 Renaissanceblockflöten, Schlagzeug und Tonband (1997/98) sowie Mischa Käfers *Mirliton* für 8 Stimmen und 4 Gitarren (1998); Hans Ulrich Lehmann benennt ein Flötensolo *Mirlitonades* (1983); das Gedicht *Dieppe* liefert Wortmaterial für Giacomo Manzonis *Parole di Beckett* für zwei Chöre, drei Instrumentengruppen und Tonband (1971) und für das zweite der *Trois poèmes de Samuel Beckett* für Stimmen (1989) von Pelle Gudmundsen-Holgreen.

99 Friedrich Spangemacher, *Mit möglichst wenig Tönen möglichst viel sagen. Ein Gespräch mit dem Komponisten György Kurtág*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 13./14. Juni 1998, S. 65.

100 György Kurtág, *Laudatio für György Ligeti (anlässlich der Verleihung des Siemens-Preises 1993)*, in: *Die Musik und ihr Preis. Die Internationale Ernst von Siemens Stiftung. Eine Dokumentation über 20 Jahre Ernst von Siemens Musikpreis*, hrsg. von Rüdiger von Canal und Günther Weiss, Regensburg: ConBrio 1994 (= *ConBrio Dokument* 6), S. 371f.

und Renaissance-Experten Robert Klein dafür entscheidend – wenn auch zunächst noch ohne besondere Konsequenz.

„Klein hat mich jeden Sonntag in ein anderes Museum geführt und schliesslich auch zu Becketts *Endspiel* gebracht. Ich habe kein Wort verstanden. Ich fragte ihn: ‚Was ist das?‘ Er sagte: ‚Ein sehr starkes Stück.‘ Und dann habe ich mir das Stück gekauft. Damals hatte Ligeti mir auch geschrieben, dass *Warten auf Godot* etwas ganz Wichtiges sei. Beide Stücke habe ich erst viel später verstanden.“<sup>101</sup>

Ungefähr 20 Jahre nach dieser Erfahrung unternahm Kurtág die ersten nachweisbaren kompositorischen Versuche mit Beckett-Stoffen, die infolge einer tendenziellen kulturpolitischen Öffnung im Ungarn der siebziger Jahre auch ein wachsendes öffentliches Interesse finden konnten. Der Zugang war nun bestimmt von einem Problem, das Kurtág bis heute begleitet: Der Suche nach einem Opernsujet. Auf seinem Schaffungsweg sind bislang viele Opernprojekte unfertig liegengeblieben.<sup>102</sup> Einige Versuche gingen in anderen Gattungen auf. Der Plan einer Oper nach Péter Bornemiszas ungarischer Elektra-Übersetzung *Magyar Elektra* lieferte den Rohstoff zur Komposition von Kurtágs erstem grossen Vokalzyklus *Bornemisza Péter mondásai* op. 7 (1963–68, rev. 1976). Die ursprüngliche Intention bleibt in diesem Werk sichtbar; die Dynamik des Vokalzyklus ist noch wesentlich von einer dramatischen Konzeption geprägt<sup>103</sup>, wie auch spätere Vokalzyklen oft die Grenze zum Monodrama überschreiten.<sup>104</sup>

Den Plan eines echten Musiktheaters konnte Kurtág indessen nicht verwirklichen, weil seine Fixierung auf kleine und kleinste musikalische Formen, wie sie letztendlich auch den grossdimensionierten Vokalzyklen zugrunde liegen, mit den Erfordernissen der Oper allzu unvereinbar ist. Gleichwohl liegt die eigentliche Energie aller musikalischen Äusserungen Kurtágs in der Artikulation von Gebärden, die als schauspielerisches Element in den Bühnenraum drängen. Seine Opern- bzw. Musiktheater-Neigung liegt daher weniger in der blossen gattungsmässigen Herausforderung als vielmehr in der Grundmotivation seines Schreibens begründet.

101 Friedrich Spangemacher, *Mit möglichst wenig Tönen möglichst viel sagen*, S. 65. In einem Brief vom 13. Mai 1964 an Ove Nordwall erklärt Ligeti Beckett neben Kafka zu seinem „Lieblingsautor“. Typoskript in der Sammlung György Ligeti, PSS; vgl. auch Peter von Seherr-Thoss, *György Ligetis Oper „Le Grand Macabre“*, Eisenach: Karl Dieter Wagner 1998 (= *Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft* 47), S. 25.

102 In der SGyK der Paul Sacher Stiftung Basel finden sich Bühnenmusiken unter anderem zu Shakespeares Schauspielen *Hamlet* (1956) und *Der Sturm* (*Vihar zene* [Sturm Musik], 1961).

103 Vgl. Rachel Beckles Willson, *An analytical study of György Kurtág's The sayings of Péter Bornemisza opus 7*, Ph.D. Diss, London: University of London 1998.

104 Vgl. etwa István Balázs, *Im Gefängnis des Privatlebens. Über zwei neue Werke von György Kurtág*, in: SMZ 123 (1983), S. 287ff.

Wie die Interpretin Adrienne Csengery berichtet, schien die Entdeckung von Becketts kleinen dramatischen Formen einen Ausweg aus dem Dilemma der Suche nach einer mit Kurtágs Schreibweise konvergierenden, genuin dramatischen Konzeption zu weisen.

„Ausserdem sind Becketts Stücke von sehr grosser Wirkung auf ihn. Auf unseren Auslandsreisen forschen wir (mein Gatte, Domokos Moldován, der Filmregisseur, und ich) geradezu nach Texten, die wir Kurtág liefern könnten mit der Hoffnung, sie würden ihm zu Opern Anregung geben; von denen wir also vermuten, Kurtág würde auf sie reagieren. Solche waren zum Beispiel Becketts *short plays*. Eben wegen ihrer Kürze, wegen der gesamten Problematik, die eine grosse Ähnlichkeit mit der von Kurtágs Stücken aufweist, schienen diese besonders anziehungsvoll. Eine Zeit lang haben wir mit Recht vermutet, nun endlich hätten wir den Text der Kurtág-Opern gefunden.“<sup>105</sup>

### 2.1.1. Das *Footfalls*-Fragment

„... an image which develops gradually.“  
(Samuel Beckett)

In der Tat begann Kurtág eine Komposition über ein *short play* von Beckett: *Footfalls* (1975). Der einzige erhaltene Entwurf kommt über das Fragmentarische nicht hinaus. Neben einer kurzen instrumentalen Einleitung skizzierte Kurtág am 4. Februar 1978 nur den Beginn des Dialogs Mays mit ihrer unsichtbaren Mutter.<sup>106</sup>

Zentrales Element in Becketts 1975 entstandenem Spiel ist das gleichförmige Auf- und Abgehen der Protagonistin May. Walter D. Asmus teilt mit, dass Beckett in den Theaterproben auf die leeren Zyklen der genau abgemessenen Schritte grössten Wert legte:

„The walking up and down is the central image, he [Samuel Beckett] says. This was his basic conception of the play. The text, the words, were only built up around this picture. [...] If the play is full of repetitions, then it is because of these life-long stretches of walking. That is the center of the play; everything else is secondary.“<sup>107</sup>

105 *Porträt eines Komponisten, aus der Sicht der Sängerin – Gespräch mit Adrienne Csengery über Persönlichkeit und Kunst von György Kurtág von István Balázs* [Budapest, 1. Juli 1985], in: *György Kurtág*, hrsg. von Friedrich Spangemacher, Bonn: Boosey & Hawkes 1986 (= *Musik der Zeit* 5), S. 60f.

106 In Skizzenbuch 45 in der SGyK; die einzelnen Datierungen dieses Skizzenbuchs entbehren durchweg der Jahresangabe, da sich die eingangs notierte Jahreszahl „1978“ auf alle Aufzeichnungen zu beziehen scheint.

107 Walter D. Asmus, *Rehearsal Notes for the German Premiere of Beckett's „That Time“ and „Footfalls“*, in: *On Beckett*, hrsg. von Stanley E. Gontarski, New York: Grove Press 1986, S. 337f.

Abbildung 1: György Kurtág, *Footfalls*-Fragment (© by Paul Sacher Stiftung, Basel)

Handwritten musical score for György Kurtág's *Footfalls* fragment. The score is written in a spiral-bound notebook and includes the following elements:

- Section Header:** "Beckett, Footfalls (Praying for Paul)"
- Staff 1:** Musical notation with notes and rests. Includes the instruction "pp" (pianissimo).
- Staff 2:** Musical notation with notes and rests. Includes the instruction "pp".
- Staff 3:** Lyrics: "Figgen !! 5II (2. System) fudo cetera - rare - Jantigen way, m. h. h. w. !! (Kurtág?)"
- Staff 4:** Musical notation with notes and rests. Includes the instruction "pp".
- Staff 5:** Lyrics: "I heady in my deep deep" and "There is no deep or deep".
- Staff 6:** Musical notation with notes and rests. Includes the instruction "pp".
- Staff 7:** Lyrics: "I would not have you there" and "One two, three, four five six, seven wheel".

Becketts Stück gliedert sich in vier Abschnitte, die wie in einem Ritual jeweils von einem Gongschlag und dem Aufblenden des Bühnenlichts eingeleitet werden. Auch diese Form kann auf ihre „Entsprachlichung“ hin betrachtet werden:

Der schon von Beginn an reduzierte dramatische Dialog Mays mit einer verborgenen Gesprächspartnerin wird von Monologen abgelöst, in denen das residuale Bühnengeschehen zuerst von aussen, durch die Stimme der Mutter, reflektiert, schliesslich in Mays Erzählversuchen neu imaginiert wird. Die Rücknahme der dramatischen Form resultiert aus ihrer zunehmenden Episierung, bis die Perspektiven im Imaginären aufgehen: Die Bühnensituation erweist sich als von der Darstellerin bloss erträumt.

Die *Footfalls*-Erzählungen kreisen um das zentrale Bild des Schreitens. Nachdem die rituellen Eröffnungssignale nach jedem Einsatz schwächer geworden sind, endet das Spiel, wie *What is the Word*, in einem „Nullzyklus“: In ihm zeigt sich der Fluchtpunkt der inszenierten Schwundform.

*„Chime even a little fainter still. Pause for echoes.  
Fade up to even a little less still on strip.  
No trace of MAY.  
Hold ten seconds.  
Fade out.*

CURTAIN“<sup>108</sup>

Gestischer Ausgangspunkt für Kurtágs Cimbalom-Einleitung sind Mays von der Stimme der Mutter abgezählte sieben Schritte, die den sieben Stufen einer aufsteigenden C-Dur-Skala entsprechen.<sup>109</sup> Kurtág folgt damit seiner Vorliebe für die Verwendung elementarer, künstlerisch noch nicht durchgeformter Ordnungen, die er gerne als „Objets trouvés“ bezeichnet.<sup>110</sup> Gleichwohl ist dieser Gang in seiner lagenmässigen Verteilung als Bogen strukturiert: Die ersten drei Schritte steigen oktaversetzt aufwärts, auf den Sekundschritt  $f^2-g^2$  folgen die letzten beiden Schritte oktaversetzt abwärts. Diese, dem Modell der schrittweise aufwärts gerichteten Skala opponierende Kontur ist mit blauem Kugelschreiber aufgezeichnet und entspricht der ersten Schicht des Entwurfs. Eine mit Bleistift vorgenommene Korrektur zieht die ursprüngliche Bogengestalt weiter auseinander, indem  $g^2$  um eine Oktave höhergelegt und  $h$  um das gleiche Intervall herabge-

108 *Footfalls*, S. 243.

109 Diese zu allen folgenden Zählungen inkongruente erste Siebener-Zählung ist offenbar einem Fehler in den Druckfassungen zuzuschreiben: „In *Footfalls* (London: Faber and Faber 1976), May paces seven steps across the stage, but this was corrected in the Royal Court performance to nine steps, to give greater width. The Faber text was set before the production in May 1976. In *Ends and Odds* (London: Faber and Faber 1977), the text is amended to nine, although an error has crept in on page 33, where the steps are mistakenly left as seven.“ (James Knowlson, „*Footfalls*“, in: Stanley E. Gontarski [Hrsg.], *On Beckett*, S. 359). Die korrupte Textversion kommt dem musikalischen Korrelat einer siebenstufigen diatonischen Tonleiter natürlich entgegen.

110 Vgl. Ulrich Dibelius (Hrsg.), *Ligeti und Kurtág in Salzburg*, S. 79f.

setzt wird. Eine Möglichkeit klangfarblicher Differenzierung des Gebildes ist in der Harfen-Option für die abwärtsgerichteten Doppeloktaven angedacht.

Als Übergang zur Wiederholung des skalaren Komplexes werden die Spitzentöne des konvexen Gebildes in der Reihenfolge  $g^1$ - $a^1$ - $f^1$  in einer mittels *space-notation* festgehaltenen Phrase wiederholt. In einer umseitigen verbalen Notiz vom 5. Februar, die sich offenbar auf das *Footfalls*-Fragment bezieht, erscheint der Plan eines Kanons für Zither, Cymbalom und Geige („Ahogy elkezdtem – rögtön duett citera-cimbalom [esetleg Vlo] kánon“ – „Sobald ich begonnen habe gleich Duett Zither-Cymbalom [eventuell Vlo] Kanon“), der jedoch nicht über den Ansatz der *vibrato molto*-Figur hinausführt.

Die folgenden zwei Wiederholungen des C-Dur-Komplexes werden durch je einen „leiterfremden“ Ton erweitert. Im Hinzufügen der Töne B und  $a^2$  zeichnet sich ein allmähliches Ertasten des chromatischen Tonraums ab, das nicht nur für die Konzeption des folgenden Vokaldialogs massgeblich ist, sondern auch auf das für Kurtágs Beckett-Musiken insgesamt wesentliche Prinzip einer kompositorischen „Tonsuche“ hinweist. Die letzte Erweiterung entspricht mit neun Stufen der endgültigen Schrittlänge von Mays Gehstreifen, die gleichermassen Voraussetzung wie auch Endpunkt des Spiels darstellen.<sup>111</sup>

Ausgehend vom Halbton d-cis vollzieht sich im Vokaldialog ein chromatisches Nachgestalten der diatonischen Bögen der Instrumentaleinleitung. Die initiale Anrufung entspricht einem Palindrom, das die ersten beiden Tonstufen lagengenau und in insgesamt nicht umkehrbarer Dauernfolge spiegelt. Der Dialog entfaltet sich in zunehmender Zersetzung der Ausgangsgestalt, was mit dem schrittweise sich vollziehenden Aufsuchen weiterer Halbtöne im Tonraum<sup>112</sup> einher geht. Wenn andere symmetrische Tongruppen artikuliert werden, verhalten sich diese schon indifferent gegen Lage und Dauer: Die erste Replik von „V“ („Woman’s Voice“) spiegelt die Tonstufen der Anrufung (... cis-d: d-cis), die in Mays zweitem Einsatz zur Phrase cis-d-d-cis zusammenkommen. Die bogenmäßige Verteilung der Lagen der zweiten Replik entspricht der Dialogsituation dieser Stelle; ihre Stufen sind noch immer palindromisch gekoppelt, auch wenn die äusseren Töne sich durch die Einführung des Tons es um keinen fixen Tonort, sondern um das neu gefundene Intervall des Ganztons gruppieren: cis-d←cis-es→d-cis.<sup>113</sup> Nach der Einführung eines weiteren Intervalls, der Kleinterz mit dem Ton e, ist die symmetrische Anlage in der Lagenverteilung bloss noch ungefähr enthalten; im übrigen ist sie lediglich auf der Ebene von Intervallklassen zu

111 Auf diese Weise vermittelt Kurtág – unfreiwillig? – zwischen den beiden *Footfalls*-Versionen.

112 Vor allem freilich als grosse Septime oder kleine None; zur Verdeutlichung des *Modells* werden hier besonders Tonstufen beachtet, ohne dass hiermit die Reduktion des Entwurfs auf ein registerloses Pitch-class-Schema beabsichtigt wäre.

113 Die über Mays Frage notierte Option verwischt die bogenförmige Gestalt zwar ein wenig, bringt aber keine durchgreifende Änderung des Intervallprofils.

erkennen, die sich halbtönig um die zentrale Terz cis-e gruppieren. In den folgenden Gruppen ist das Prinzip einer erkennbaren Überformung aufgegeben: Die aus der Ouvertüre bezogenen Spiegelgestalten entwickeln sich zu individuellen Vokalphrasen.

Bis hierhin hat Kurtág das Intervallpotential des Tritonus b-e (der wiederum *sieben* chromatische Stufen umfasst) ausgehend von der Septime d-cis im Tonraum „halbtönig“ ausbuchstabiert. Auf diese Weise wurden die Intervallklassen des Halb- und Ganztons sowie der Klein- und Grossterz einschliesslich ihrer Umkehrungen in individueller Oktavlage Schritt für Schritt erschlossen.

Im konkreten Abzählen der Schritte Mays erfolgt ein variiertes Rekurs auf das Skalenmodell der Einleitung, bei dem die diatonisch aufsteigende Skala vom vokalischen Ansatzton d ausgeht und bald in eine Ganztonfolge übergeht, wobei die bogenmässige Überformung der Tonleiter zurückgenommen ist. Mit dem bildhaften Melisma auf „wheel“ hat der Gang mit seinem Abschluss auf des die Oktave knapp verfehlt. Auch das chromatische Total ist bloss annähernd ausgefüllt: Kurtág notiert den einzigen fehlenden Ton g als Option auf „there“ über dem Zielton b, der nachher als „six“ (b = ais) erscheint. Das für Becketts *Footfalls* zentrale Bild materialisiert sich so im Abschreiten des chromatischen Tonraums. Das Fragment bricht mit der Bemerkung „és vissza“ („und zurück“) ab, die vielleicht auf eine angedachte rückläufige Wendung des Entworfenen hinweist. Kurtág nahm offenbar davon Abstand, einen über diesen Komplex hinausgehenden formalen Zusammenhang zu artikulieren.

In dieser fragmentarischen Skizze kommt der für Kurtág charakteristische Prozess einer allmählich fortschreitenden Suche nach musikalischer Gestalt auf besonders einfache Art zur Geltung. Diese Methode, die vor allem für die formale Entfaltung der Beckett-Monodie von op. 30 entscheidend sein wird, ist nicht deduktiv motiviert, keine äussere Vorgabe. Musikalische Formfindung geht von der Einzelgestalt aus. Das Verfahren orientiert sich an gestischen Grundeinheiten, aus denen Form sehr zögerlich artikuliert wird – oder die, wie im Fall des Entwurfs über *Footfalls*, im Versuchsstadium stecken bleiben. Kurtágs Komponierweise entspricht erstaunlich genau einer Bemerkung, die Beckett während einer Probe zu *Footfalls* gemacht hat:

„You [die May-Darstellerin Hildegard Schmahl] are composing. It is not a story, but an improvisation. You are looking for the words, you correct yourself constantly. [...] Above all, it is important that the narrative shouldn't be too flowing and matter-of-course. It shouldn't give the impression of something already written down. May is inventing her story while she is speaking. She is creating and seeing it gradually before her. It is an invention from beginning to end. The picture emerges gradually with hesitation, uncertainly – details are always being added [...] it is an image which develops gradually.“<sup>114</sup>

114 Walter D. Asmus, *Rehearsal Notes for the German Premiere of Beckett's „That Time“ and „Footfalls“*, S. 340 ff.



Auch der „Titel“ von Mays Erzählversuchen ist ein *pun* in durchaus Kurtág-schem Sinn: „Sequel“ = *seek well*. Die Warnung „Figyelem!!!“ („Achtung!!!“) deutet hin auf den insgesamt gefährdeten Status des *Footfalls*-Projekts und wird durch einen Verweis auf die Wichtigkeit („fontos“ – „wichtig“) unseitig notierter verbaler Aufzeichnungen vom 5. Februar ergänzt. Dies sind unter der Überschrift „3 lehetőség“ („3 Möglichkeiten“) angestellte Überlegungen zu Problemen von Tonsatz, Form, Material und Instrumentation, die zu einer weiteren Entwicklung des Plans zwar offenbar nichts mehr beitragen, aber als instruktives Beispiel für Kurtágs weitschweifig assoziative Arbeitsweise vollständig wiedergegeben seien.

„5 II

3 lehetőség:

- 1) Én kezdek C-ről. után F-fisz a két énekes
- 2) Gáti – egyedül – egy strófát – (esetleg ehhez lehetne ad lib. 2–3 Ligeti szövészólamot) aztán 1 hanggal arrébb (feljebb!) Pászthyval [?]
- 3) Ahogy elkezdtem – rögtön duett citera-cimbalom – (esetleg Vlo) kánon.

Meztelenséget!!!

De visszatálatni ahhoz a jó ostinato struktúrához – ami C 6/4nél volt – de már az is túl civilizált.

Tibeti zenéket nézni!<sup>115</sup>

(„5 II

3 Möglichkeiten:

- 1) Ich beginne von C aus. nachher von F-fis aus die beiden Sängerinnen
- 2) Gáti – allein – eine Strophe – (dazu eventuell ad lib. 2–3 Ligeti Stimmgewebe) danach um 1 Ton verschoben (höher!) mit Pászthy [?]
- 3) Sobald ich begonnen habe gleich Duett Zither-Cimbalom (eventuell Vlo) Kanon.

Nacktheit!!! [Akkusativ]

Doch zu einer guten Ostinatostruktur zurückfinden – was bei C 6/4 war – aber auch das ist zu zivilisiert.

Tibetische Musik anschauen!“)

115 Skizzenbuch 45, SGyK; bei der Entzifferung und Übersetzung der Skizze war ich auf die freundliche Hilfe von Rachel Beckles Willson angewiesen. Einzig das hier mit „Pászthyval“ wiedergegebene, im Manuskript schwer leserliche Wort bleibt rätselhaft.

Manches erstaunt in Hinblick auf Becketts Textvorlage. Die Erwähnung eines Solos des ungarischen Bass-Baritons István Gáti, der sich schon als Interpret von Kurtágs *Pilinszky-Liedern* op. 11 (1975) bewährt hatte, womöglich auch die abschliessende Notiz zur tibetanischen Musik (Kurtág mag an den rituellen Tiefgesang tibetanischer Mönche gedacht haben) deuten auf tiefen Männergesang hin. Welche Funktion solcher, womöglich auch nach Art von Ligetis mikropolyphonen Texturen wie etwa zu Beginn von dessen *Requiem* (1963–65) zu behandelnder Gesang haben sollte, bleibt unklar. Eine zentrale Qualität von Kurtágs Musik ist durch den Ausruf „Meztelenséget!!!“ ausgedrückt. Die Suche nach einem intimen, schutzlosen Bereich, wo sich die komponierte Gebärde in ihrer radikalsten Verknappung und stärksten Intensität zeigt, ist in diesem musikalischen Entblössungsversuch offenbar noch nicht geglückt.<sup>116</sup>

Nur selten steht eine Komposition von Kurtág völlig einzeln da. Auch der *Footfalls*-Entwurf befindet sich im Kontext anderer Stücke, die im gleichen Zeitraum konzipiert worden sind. Auf einige Verbindungen wird in den Manuskripten explizit hingewiesen. So scheint beispielsweise der personale Bezug einer Widmung für Kurtágs Schaffensweise derart initial, dass sich dies, wie hier, bereits im ersten Entwurfsstadium konkretisiert. Die unbekannte Trägerin der wohl in Anlehnung an Becketts bekanntestes Stück vorgenommenen Zueignung „(Praying for Sarah)“ erscheint auch in der Überschrift „consolation for Sarah mourning [sic!] her beloved father“ zur wenige Tage später entworfenen *Hommage à Schubert* für Klavier.<sup>117</sup> Während das Klavierstück von einem vierstimmigen Choralatz ausgeht, lässt sich in der Widmung des szenischen Entwurfs ein Bezug zu den religiösen Andeutungen in *Footfalls* vermuten.

„MAY: Would you like me to inject you again? [...] Pray with you? (Pause) For you? (Pause) Again.“<sup>118</sup>

Andere Zusammenhänge werden in Skizzenbuch 45 angedeutet in der Bemerkung „citera-zene – Grabstein vagy máshoz!!! (Kyrie?)“ („Zither-Musik – zu Grabstein oder zu etwas anderem!!! [Kyrie?]“). Sollten diese Stücke in das *Footfalls*-Fragment integriert werden? Wird frei assoziiert? Die Art der Bezugnahme bleibt völlig offen. Entscheidend ist die Einbindung des Fragments in einen grösseren, werkübergreifenden Zusammenhang. Hier können jedoch nur noch Vermutungen angestellt werden. Mehrere in der Zeit vom 7. bis 12. Februar entstandene Entwürfe zur Vertonung des *Kyrie eleison* korrelieren vielleicht

116 Vgl. auch den Text *Nackt* des zentralen Gesangs der *Szenen aus einem Roman* op. 19 (1979–82) von Rimma Dalos: „Ich bedecke meine Seele / mit einem Feigenblatt / und flüchte aus dem Paradies.“ Das Lied verzichtet als einziges auf eine Instrumentalbegleitung und markiert das Zentrum des Zyklus.

117 Skizzenbuch 45; siehe auch *Játékok*, Bd. III, S. 26. Die dortige Widmung lautet nur noch: „*Consolation for Sarah*“.

118 *Footfalls*, S. 240.

wiederum mit der religiösen Sphäre von Becketts Spiel.<sup>119</sup> Alle skizzierten Gesänge zeichnen sich aus durch extrem enge, mikrotonale Stimmführung in tiefer Lage und stehen möglicherweise in Zusammenhang mit den Hinweisen auf den Bass-Bariton István Gáti und das „Ligeti Stimmgewebe“ der verbalen Skizze. Vergleiche mit der *Kyrie*-Stimmführung oder mit dem in tiefster Lage einsetzenden *Introitus* aus Ligetis *Requiem* sind möglich. Die Begleitung mancher *Kyrie*-Entwürfe aus Cymbalom, Zither und Klavier rekuriert selbst auf die Skizzen zur „citera-zene“ für Zither und Cymbalom vom 6. Februar.<sup>120</sup> Ob der dortige Kommentar „eleje: Ritornell?“ („Beginn: Ritornell?“) mit der Planung der *Footfalls*-Musik, etwa im Sinn eines Zwischenspiels, zusammenhängt, ist ebenfalls unklar.

### 2.1.2. Andere Spuren und Vermutungen (Die „Grabstein-Gruppe“)

„... an der Grenze des Nichtgeschehens.“  
(György Kurtág)

„Grabstein vagy máshoz!!!“: Dieser Querverweis in Richtung der Grabstein-Stücke ist aufschlussreich vielleicht weniger in Hinblick auf den *Footfalls*-Entwurf als auf Kurtágs Ende der siebziger Jahre wachsende Sensibilität für eine statische, zyklische Formkonzeption. Gibt es einen Berührungspunkt zu Becketts zyklischen Formen? Direkte Einflussnahme, zweifelsfrei nachprüfbar Kongruenzen erscheinen nicht, doch lassen gewisse Ähnlichkeiten Kurtágs zunehmende Affinität zu Beckett auf *implizite* Weise plausibel erscheinen.

Das erste zugängliche Glied der Werkgruppe, die im folgenden vereinfacht als *Grabstein*-Gruppe bezeichnet wird, ist ein unveröffentlichtes kurzes Stück für Gitarre solo mit dem Titel ... *lassan szállj és hosszán énekelj, haldokló hattýúm, szép emlékezet!* ... (... langsam fliege und lange singe, mein sterbender Schwan, schöne Erinnerung! ...), das auf den 12. Dezember 1976 datiert ist und am 23. August 1992 – in der zwischen den neuen Beckett-Kompositionen op. 30 und op. 36 liegenden Zeit – revidiert wurde.<sup>121</sup>

Der Tonsatz des Stücks, das nur aus einer Folge arpeggierter Gitarrenakkorde besteht, entfaltet sich, ausgehend von den leeren Gitarrensaiten, sehr allmählich. Die bogenförmige Anlage lässt sich etwa an der Oberstimme ablesen, die von e zum tritonusbundierten b und wieder zurück – „és vissza“ – führt. Der Bogen führt indes nicht zur leeren Gitarrenstimmung zurück: Das Stück endet auf

119 Vgl. Skizzenbuch 45, SGyK. Ähnliche *Kyrie*-Entwürfe datieren auf den 17. Oktober 1972 (Skizzenbuch 23); ihre Instrumentalbegleitung ist der Ausgangspunkt für die Komposition *Kyrie* für zwei Klaviere, *Játékok*, Bd.IV, S. 10.

120 Vgl. Skizzenbuch 45, SGyK; das aufsteigende Motiv der Zither erscheint am Beginn von Kurtágs *Herdecker Eurhythmie II* op. 14b in der Leier.

121 Reinschrift in der SGyK.

Abbildung 2: György Kurtág, ... *lassan szállj és hosszan énekelj, haldokló hattyúm, szép emlékezet!* ... , Reinschrift (© by Paul Sacher Stiftung, Basel)

... *lassan szállj és hosszan énekelj,*  
*Haldokló hattyúm, szép emlékezet!...*

*Calmo, dolcissimo, lontano*

21

*sempre assoprendo*  
*al fine*

1976 XI/72  
 nev. 1992 FIII/23

dem dritten Akkord des Beginns, nachdem die immer weiter ins Stocken geratene Abfolge der Arpeggi in den gedehnten letzten Impulsen vollends erstarrt.

Dieses Modell liefert die Basis für die zahlreichen vollendeten oder im Entwurfsstadium liegengelassenen Stücke der *Grabstein*-Gruppe, deren äusserst komplizierte genetische wie strukturelle Zusammenhänge hier nicht umfassend aufgezeigt werden können.<sup>122</sup> Die folgenden publizierten Kompositionen stellen die für eine angenommene Beckett-Latenz wichtigsten Formulierungen des Modells dar: Der im Oktober und November 1978 entstandene Finalsatz *Nachtstück* der Gelegenheitskomposition *A kis csáva* op. 15b für Piccolo, Posaune und Gitarre; der im Dezember 1978 begonnene, am 12. April 1979 vorläufig abgeschlossene und im Januar 1990 revidierte Finalsatz *Abschied* der *Hommage à R. Sch.* op. 15d für Klarinette (auch grosse Trommel), Bratsche und Klavier; und, vor allem, *Grabstein für Stephan* op. 15c für Gitarre und im Raum verteilte Instrumentengruppen, komponiert von Oktober 1978 bis Januar 1979 als Eröffnungssatz *Ligatura I* einer ersten, verworfenen Fassung *Grabstein für Stephan* op. 15a in sechs Sätzen<sup>123</sup>, der nach seiner zwischen 22. Juni und 2. November 1989 erfolgten Revision den Status eines selbständigen Werkes erhielt.

Diese Sätze teilen gewisse in der Konzeption des Gitarrensolos virulente Merkmale eines insgesamt neuen Tonfalls, der sich in Kurtágs Musik Ende der siebziger Jahre auszubilden begann. Die epitaphische Thematik der frühen Komposition („... sterbender Schwan ...“) wird im personalen Bezug des Titels von op. 15c („Grabstein für Stephan“) konkretisiert: Es ist Musik zum Tod von Stephan Stein, des Gatten der Psychologin Marianne Stein, die Kurtág während seines Parisaufenthaltes 1957 bis 1958 konsultiert hatte. *Nachtstück* und *Abschied*, die beide vorläufig mit *Sirató* (Klagegesang) betitelt waren, artikulieren einen melodischen Klage-Gestus. Geeignetes *tertium comparationis* ist zum Beispiel das chromatische *parlando* von Kurtágs *Sirató* (2) im dritten Band der *Játékok* (Seite 38). Während dieser melodische Topos in den Figurationen des *Nachtstücks* teilweise auch kanonisch entfaltet wird, spitzt sich die Steigerung zum Höhepunkt von *Abschied* durch mikrotonal verdichtete *Sirató*-Einwürfe zu. Zudem weist die durch das „*objet trouvé*“ der Gitarrenstimmung bedingte Zentrierung der Tonhöhe e in op. 15c und *Nachtstück* in den Bereich des Phrygischen, den Kurtág traditionell als Klage- bzw. Trauer-Ton auffasst.

Ein anderes wesentliches Merkmal innerhalb dieser Charakterkonstellation ist eine träge, kontinuierliche Impulsfolge, die vielleicht auf Kurtágs Notiz über die Suche „a jó ostinato strukturához“ („nach einer guten Ostinato-Struktur“) bezogen werden kann. In op. 15c ist sie durch direkt auf die Solo-Version zurückgehenden Gitarrenarpeggi gegeben, die im *Nachtstück* durch allseitige *Sirató*-Figu-

122 Vgl. Friedemann Sallis, *The Genealogy of György Kurtág's „Hommage à R. Sch“* [sic!], op. 15d, in: *StMl* 43 (2002), S. 311 ff.

123 Als Finalsatz von op. 15a war eine frühe Fassung der *Abschied*-Passacaglia vorgesehen; vgl. die Mappe *Grabstein für Stephan*, SGyK.

ration halbtönig affiziert sind, so dass das Element der leeren Stimmung nicht mehr erscheint. In der Passacaglia von *Abschied* ist die Bedingung einer kontinuierlich fortlaufenden Schicht durch die isorhythmische Gestalt im Klavier erfüllt, auf deren historische Dimension der Untertitel „(Meister Raro entdeckt Guillaume de Mauchaut)“ hinweist.

Eine latente Beckett-Affinität äussert sich möglicherweise in der Überformung jener Impulsfolgen. In allen Fällen artikuliert sich der Formverlauf als Bogen, in dem das Material von einem ostinaten Minimum ausgehend gesteigert wird, um nach erreichtem Höhepunkt wieder zu verlöschen, *ohne zu Ende zu kommen*. Ein solches bogenformales Konzept geniesst nur noch äusserlich Bartóksche Provenienz. Innerhalb der brückenförmigen Anlage ist bei Kurtág jegliche konstruktive Energie erloschen. Bartóks Architektur ist nun entkernt, übrig bleibt ein leeres Gefäss. Das wenige, was an musikalischem Material noch da ist, wird einem konsequenten formalen Verschleiss überantwortet, dessen Ergebnis sich an den jeweils letzten, buchstäblich leergespulten Takten, die zu keiner gültigen Schlussbildung finden können, ablesen lässt: In *Abschied* folgt auf die letzten Takte-Fragmente nur noch ein diastematisch indifferenter, bleierner Schlag der grossen Trommel. Die ausschwingenden Gongklänge von *Grabstein* werden von einer ersterbenden Stimme ergänzt, deren *h* eine halbschlüssige Wirkung erzeugt. Bevor die Posaune am Ende der *Nachtstück* in zittrigem Glissando in einen nicht näher bestimmten Tonhöhenraum abgeleitet, hat Kurtág sein „Beckett-Tempo“ gefunden: In der Bezeichnung *il più lento possibile* ist das Tempo I *Un-erträglich langsam* von op. 30 bereits vorgebildet.

Das einfache konvexe Zyklusmodell erscheint in *Grabstein* op. 15c in besonderer Form, weil es räumlich und episodisch dissoziiert wird. Als paroxysmale Voraussetzung zur Erschöpfung der Materialien werden äussere Katastrophen mittels hinter der Bühne postierter alltäglicher Lärmerzeuger wie Hupen und Trillerpfeifen inszeniert.<sup>124</sup> Die Statik des Modells tritt im Kontrast umso deutlicher hervor. In einem Brief an seine Interpreten gibt Kurtág einen Kommentar, der die gestische Konzentration des Stücks in eine interessante Perspektive rückt.

„[...] Diese Komposition [*Grabstein für Stephan*] ist an der Grenze des Nichtgeschehens. Die Gitarre [sic!] spielt fortwährend dieselbe primitive Harmoniefolge vom quasi *e* moll der leeren Saiten bis *Cis*-dur, häufig sogar ohne das *Cis* zu erreichen; ein jeder von Ihnen hat höchstens 2–3 Melodie-Solo zu spielen und auch diese nur 3 bis 5-tönig.

124 Wie Jürg Wyttenbach berichtet, handelt es sich bei der Verwendung dieser „Instrumente“ um ein autobiographisch situierendes „Objet trouvé“: Als Kurtág vom Tod seines Freundes Stephan Stein erfuhr, habe er sich in einer Mailänder Cafeteria befunden, um die lärmende Fussballfans umherzogen. Jürg Wyttenbach in einem Gespräch mit dem Autor, Basel, 18. Mai 2002.

Es geschieht nichts, das Werk kann absolut unbedeutend oder auch sehr erschütternd sein. Erschütternd kann es nur sein wenn jeder von Ihnen daran glaubt und seinen scheinbar unbedeutenden Melodie-Floskeln das Gewicht langer, grosser Melodien gibt – und die anderen Spieler es mit Tönen und Geräuschen so umgeben, wie ich es bei den Proben und Konzerten der Philharmonie so oft im klassischen Repertoire hören und erleben durfte.“<sup>125</sup>

Kurtág realisiert sein Projekt einer Musik „an der Grenze des Nichtgeschehens“ auf eine Weise, die mit Becketts Ästhetik einer umfassenden künstlerischen „contraction“<sup>126</sup> adäquat beschrieben werden könnte. Selbstverständlich erweist sich Kurtág in seiner Bemerkung über das „klassische Repertoire“ als erfahrener Pädagoge. Kurtág knüpft – wie Beckett – an Traditionszusammenhänge bewusst an. Mit Kontraktion treibt Kurtág Geschichte nicht aus. Sein Ziel ist die expressive Verdichtung geschichtlicher Erfahrung von Zeit in der Einzelgeste.

*Nachtstück* und *Abschied* orientieren sich an Musik von Machaut bis Bartók und entsprechen damit einem ausserordentlich weitgefassten Verständnis von „klassischem Repertoire“. Als Finalsätze erfüllen sie zudem satzübergreifende Funktion. Beide entsprechen in ihrer Dauer der Summe der vorherigen Einzelstücke von Zyklen, die in unterschiedlicher Ausprägung Parodien darstellen: Gleich die Gelegenheitskomposition *A kis csáva* op. 15b einer grotesken Portraitfolge nach dem Vorbild von Mussorgskis *Bildern einer Ausstellung*, so spielen die Sätze der *Hommage à R. Sch.* op. 15d mit den Schumann-Figuren Florestan, Eusebius und Meister Raro. In *Nachtstück* und *Abschied* erschöpfen sich die Möglichkeiten solchen Maskenspiels. Über *Abschied* sagt Kurtág:

„Vorbei ist es mit theatralischer Kostümierung, der Satz steigert sich vielmehr bis zu tragischer Verzweiflung, ehe er in finstere Nacht zurücksinkt.“<sup>127</sup>

Im Finale ereignet sich keine apotheotische Zuspitzung, sondern ein Ablegen der Kostüme, ein Verstummen der vormals redseligen Figuren. Die Mittel der Parodie sind verbraucht. Übrig bleibt weniger die von Beckett letztlich anvisierte Leere als vielmehr die musikalische Gebärde in ihrer elementarsten Reduktion. Genau dies entspricht Kurtágs im Ausruf des verbalen Kommentars zur *Footfalls*-Skizze angemeldetem Anspruch auf künstlerische Entblössung.

In *A kis csáva* wird „Entblössung“ ins Werk gesetzt in einer zyklischen Bewegung, die vom „klassischen Repertoire“ zum autobiographischen „Früh-Ich“ führt. Wie aus einer Skizze zum *Nachtstück* hervorgeht, war es nach den musikalischen Portraits der aus zeitlicher wie persönlicher Sicht immer näher rückenden Komponisten Mussorgski, Strawinsky und Ligeti als eine Art Selbstportrait vorgesehen. Die Überschrift des *Nachtstücks* „Mintha valaki jönne (Ady) (Ifj.

125 Briefentwurf vom 8. Mai 1994, vermutlich an die Mitglieder der Berliner Philharmoniker; Korrespondenz, SGyK.

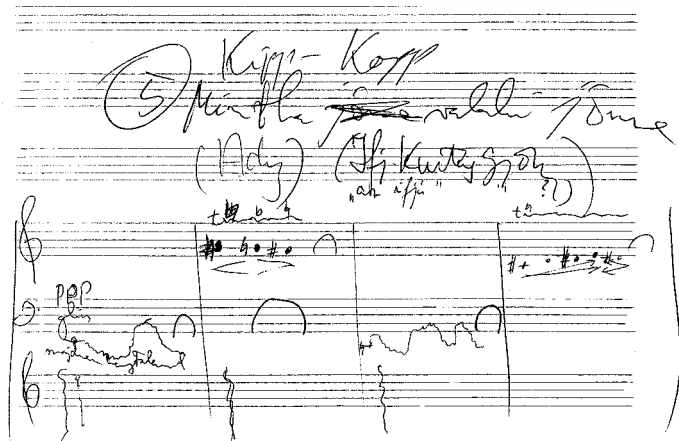
126 Proust, S. 64.

127 Zitiert nach Ulrich Dibelius (Hrsg.), *Ligeti und Kurtág in Salzburg*, S. 85.

Kurtág György / az ifjú Kurtág György?)“ („Als ob jemand käme [Ady] [György Kurtág jun. / der junge György Kurtág?“]) verweist auf den ersten Satz der angeblich frühesten Komposition Kurtágs aus dem Jahr 1943.<sup>128</sup>

„Meine erste Komposition, zu der ich immer stehen kann, ist die *Suite für Klavier*. Ich weiss selbst nicht genau, wann ich das wohl geschrieben habe – ich mag 16/17 Jahre gewesen sein. Ihr erster Satz – *als ob jemand käme* – ist eine Antwort auf eine Vertonung eines Ady-Gedichts von Max Eisikovits, meines Kompositionslehrers [in Temesvár]. Ihr Grunderlebnis – ich warte, und es kommt niemand – war mir schmerzlich vertraut und wurde so zum ersten Satz der Suite.“<sup>129</sup>

Abbildung 3: György Kurtág, op. 15b/IV, Skizze (© by Paul Sacher Stiftung, Basel)



Im ersten Satz der *Suite* (siehe ,Abb. 4, Seite 66) komponiert Kurtág das durch Ady<sup>130</sup> vermittelte „Grunderlebnis“ aus: Formulierungsversuche eines ersten punktierten „Themas“ brechen nach wenigen Takten ab. Ein zweites, in Imitation abwärts gleitendes<sup>131</sup>, wird ebenfalls nicht voll entfaltet, der Zusammenhang setzt nach drei Takten wiederum unvermittelt aus. Was folgt, sind Teil-

128 Im Untertitel der Druckausgabe hat Kurtág das Selbstportrait um einen Hinweis auf Dostojewski erweitert: „w podpole s Fjedorom Michailovitschem“ („im Keller/Untergrund mit Fjodor Michailowitsch“); für eine ausführliche Betrachtung von op. 15b vgl. Michael Kunkel, *György Kurtág – „A kis csáva“* (1978), Saarbrücken: Pfau 1998 (= *fragmen* 25).

129 György Kurtág in einem Gespräch mit Bálint András Varga, in: *Komponistenportrait György Kurtág*. Programmheft der 38. Berliner Festwochen, Berlin 1988, S. 36f.

130 Das Zitat „Mintha valaki jönne“ ist im Manuskript ausgestrichen; im Original lautet der Vers: „Mintha jönne valaki“; vgl. Endre Ady, *Nem jön senki*, in: ders., *Összes Versei I*, Budapest: Szépirodalmi könyvkiadó 1971, S. 221.

131 Vielleicht ist dieses Motiv in die Gestalten der Posaune und der Piccolo-Flöte des *Nachtstücks* von op. 15b eingegangen.



Echos dieser unvollständig artikulierten Gebilde – wie in ... *lassan szállj és hosszan énekelj, haldokló hattyúm, szép emlékezet!* ... kann auf die anfänglichen Akkorde nicht zurückgekommen werden, bevor der Satz verlöscht. Das ganze Stück ist mit den Harmonien h-moll (mit grosser Septime) und es-moll (in Quart-Sext-Position mit grosser None) von traditionellen Trauer- oder Todes-tonarten umschlossen. Die Charakterkonstellation der *Grabstein*-Gruppe ist hier mehr als nur keimhaft enthalten.

Jegliche „Erwartung“ eines stabilen tänzerischen Eröffnungssatzes einer Klaviersuite, wie er sich nur in den ersten beiden Takten ganz ohne Schwung andeutet, erfüllt sich nicht. Die konstruktive Arbeit liegt in der Dekomposition bloss halb artikulierter Materialien. Kurtág findet im *Nachtstück* zu einer neuen Gestaltung der Situation nicht eingelöster Erwartungen mit den in der *Grabstein*-Gruppe erworbenen Mitteln. Der bewusste Rekurs auf eine durch persönliche Erfahrung vermittelte Zerfallsform, die den Ausgangspunkt seiner kompositorischen Entwicklung markiert, findet zu einem Zeitpunkt statt, an dem Kurtágs musikalisches Denken mit Becketts Konzepten zumindest lose koinzidiert. In seltsamer Antizipation spiegelt das Ady-Zitat wie die Charakterisierung der „Grundsituation“ die populärste aller Beckett-Erfahrungen vor.<sup>132</sup>

Als Kurtág sich in den achtziger Jahren neuen Vokalprojekten zuwandte, die vor allem durch die Bekanntschaft mit der russischen Dichterin Rimma Dalos angeregt wurden, blieben mit Ausnahme des vom Komponisten nicht hochgeschätzten op. 15b die Stücke der *Grabstein*-Gruppe zunächst unvollendet liegen. Andere Gesänge nach weiteren russischen Texten und Dichtungen von Attila József, Dezső Tandori und Franz Kafka beschäftigten ihn fast während der gesamten achtziger Jahre. Obwohl der erste explizite musikalische Annäherungsversuch an Becketts Dichtung in diesem Zeitraum offenbar keine Fortsetzung fand, gibt der Untertitel des den vierten Teil der *Kafka-Fragmente* op. 24 eröffnenden Stücks *Zu spät* einen Hinweis auf eine subkutane Präsenz von Beckett-Stoffen: „(Prófécia Krappról)“ („[Prophezeiung über Krapp]“). Kurtág schreibt Musik über einen Tagebucheintrag Kafkas vom 22. Oktober 1913, worin sich Kafka möglicherweise auf seine Liebesaffaire zu Gertrud Wasner bezieht, die sich kurz vorher im Sanatorium „Dr. von Hartungen“ im österreichischen Riva am Gardasee ereignet hatte.<sup>133</sup>

„zu spät. Die Süßigkeit der Trauer und der Liebe. Von ihr angelächelt werden im Boot. Das war das Allerschönste. Immer nur das Verlangen zu sterben und das Sich-nochhalten, das allein ist Liebe.“<sup>134</sup>

132 Unlängst kreuzten sich in Kurtágs Musik wieder die Beckett- und Ady-Spuren: Der zweite Satz der *6 Moments musicaux* op. 44 für Streichquartett (2005) trägt den Titel „Footfalls ... mintha valaki jönne ...“.

133 Vgl. *Franz Kafka – eine Chronik*, hrsg. von Roger Hermes u. a., Berlin: Wagenbach 1999, S. 108f.

134 Franz Kafka, *Tagebücher 1912–1914*, Frankfurt am Main: Fischer 1994, S. 199.

Abbildung 4: György Kurtág, *Suite*, 1. Satz, Reinschrift  
(© by Paul Sacher Stiftung, Basel)



Offenbar liest Kurtág diese Notiz als „Prophezeiung“ jener Bootstour, die Krapp in seinem Tonband-Tagebuch festhält.

„upper lake, with the punt, bathes off the bank, then pushed out into the stream and drifted. She lay stretched out on the floorboards with her hands under her head and her eyes closed. Sun blazing down, bit of a breeze, water nice and lively. [...] I lay down across her with my face in her breasts and my hand on her. We lay there without moving. But under us all moved, and moved us, gently, up and down, and from side to side.“<sup>135</sup>

Gibt es weitere mögliche Berührungspunkte? Manche gestischen Zerdehnungen wie der zweite Teil von *Der wahre Weg* aus den *Kafka-Fragmenten*<sup>136</sup> (der mit *Zu spät* zusammenhängt), sowie *A kerten ...*, Nr. 17 aus den *Attila-József-Fragmenten* op. 20, besitzen eine gewisse „Beckett-Qualität“. *A kerten ...* stellt den absoluten motionalen Nullpunkt innerhalb des Zyklus dar. Augenblickhafte Beschleunigungen lassen Silbenzerdehnungen umso spürbarer werden. Hier tritt die Aussage jener beiden Gesänge, die op. 20 umschliessen, ins Werk:

„Kásasodik a víz, kialakul a jég“ („Breiig wird das Wasser, es bildet sich das Eis“<sup>137</sup>).

Es ist dieser Bereich der eingefrorenen Gebärde und des impotenten Mitteilungsversuchs, der sich als affektives Zentrum von Kurtágs erster ausgeführter musikalischer Beckett-Lektüre erweisen soll. Dass diese unmittelbar nach der späten Vollendung der Stücke aus op. 15, der *Grabstein*-Gruppe, stattfand, sei nur am Rande vermerkt.

135 *Krapp's Last Tape*, S. 61.

136 „Es sollte ja ein Gegengewicht sein und unerträglich langsam ablaufen, wofür ich mir eigens viel Geduld nehmen musste. Das ‚unerträglich langsam‘ kommt dann nochmals in der *Beckett-Komposition* [op. 30] wieder, dort ist es Ausdruck kreisender Sprachbefragung.“ (György Kurtág zitiert nach Ulrich Dibelius [Hrsg.], *Ligeti und Kurtág in Salzburg*, S. 94).

137 Übertragung nach Claudia Stahl, *Botschaften in Fragmenten – Die grossen Vokalzyklen von György Kurtág*, Saarbrücken: Pfau 1998, S. 111.

## 2.2. *Siklós István tolmácsolásában Beckett Sámuel üzeni Monyók Ildikóval (Samuel Beckett: mi is a szó) op. 30a (1990)*

„Das Stottern ist ebenso meine Muttersprache wie Bartók meine Muttersprache ist.“  
(György Kurtág)

### 2.2.1. Drei Begegnungen

Der Titel von op. 30a macht deutlich, dass sich die erste vollendete Beckett-Musik einer umwegigen Lektüre verdankt; Kurtág, der Komponist zahlloser Hommages und *In memoriam*-Stücke, tritt gleich dreifach hinter seine Protagonisten zurück: *Siklós István tolmácsolásában Beckett Sámuel üzeni Monyók Ildikóval (Samuel Beckett: mi is a szó) (Samuel Beckett lässt in der Übersetzung von István Siklós durch Ildikó Monyók sagen [Samuel Beckett: what is the word]) op. 30a*. Für die Entstehung des Werks gleichermassen entscheidend waren die Begegnungen mit der Schauspielerin und Sängerin Ildikó Monyók sowie mit István Siklós' Übertragung von Becketts *What is the Word* ins Ungarische. Das für Kurtág ungewöhnlich rasche Schreibtempo zeigt, wie anregend diese Begegnungen gewesen sein müssen: Folgt man der Partiturdatering, hat er in nur drei Tagen, in der Zeit vom 13. bis 15. März 1990 seinen bisher längsten zusammenhängenden Satz komponiert. Monyóks physisches Handicap gab einen wesentlichen Schaffensimpuls.

„Das ganze *Beckett*-Stück wäre aber undenkbar ohne die Rezitatorin, ohne Ildikó Monyók. Sie hatte einen Auto-Unfall [1982], Nachwirkungen davon sind ihr bis heute geblieben. Und nach diesem Unfall verstummte sie für sieben Jahre. Endlich hat sie dann mit äusserster Energie all ihren Willen zusammengenommen, hat sich mithilfe [sic!] irgendwelcher östlichen Meditationsverfahren – sie ist barfuss durchs Feuer gegangen, sogar mehrmals – tatsächlich wieder so weit gebracht, dass sie auf der Bühne auftreten konnte. Sie hat sich selbst gespielt, wir haben sie erstmals in einem Avantgarde-Stück gesehen, wo sie stottern musste. Sie war phantastisch. Ich kam mit ihr in Kontakt und später hat sie mir zwei meiner Lieder für Stimme allein vorgesungen. Am meisten fasziniert haben mich dabei ihre spannungsvollen Pausen. Und wenige Tage später erhielt ich den Beckett-Text *What is the Word* in ungarischer Übersetzung. Im allgemeinen vertone ich keine Übersetzungen, aber in diesem Fall machte ich mich sogleich an die Arbeit. Und der Ungarische Untertitel in der Partitur [von op. 30b, entspricht dem Titel von op. 30a] verdeutlicht, wie sehr ich das Stück für sie geschrieben habe [...]“<sup>138</sup>

Auch in einem unveröffentlichten Brief von Kurtág an vermutlich Claudio Abbado wird der Konnex zwischen Text und Interpretin deutlich:

138 György Kurtág zitiert nach Ulrich Dibelius (Hrsg.), *Ligeti und Kurtág in Salzburg*, S. 76.

„[...] Es [op. 30a] ist geschrieben für eine ~~ver~~ behinderte Schauspielerin, die nach einem Autounfall jahrelang nicht reden konnte – nicht als Folge der Beschädigung, sondern weil sie nachher von ihrem Regisseur brutal behandelt wurde sogar heute stottert wie Beckett es verlangt. Die Komposition ist mir sehr wert – ich möchte sie in einem begrenzten/geschlossenen Kreis mit Ildikó Monyók (so heisst sie) aufführen.“<sup>139</sup>

Die Äusserungen geben Hinweise auf die Grundkonzeption des Stücks wie auch auf Kurtágs Beckett-Auffassung: Dass die Interpretin nicht nur musikalische, sondern auch schauspielerische Fähigkeiten besitzt, ist von Bedeutung. Kurtág verbindet den in *What is the Word* geübten Prozess einer *dichterischen* Auslöschung von Wörtern mit der konkreten Darstellung eines Stotterns – und zwar nicht irgendeines Stotterns: *Ausgangspunkt* der Komposition ist Monyóks reales Artikulationsdefizit; wieder spielt sie „sich selbst“. In gewissem Sinn erfüllt Monyók in ihrer pathologischen Verfassung die Bedingung eines Kurtágschen *objet trouvé*. Wie aus der brieflichen Bemerkung über den Aufführungsrahmen hervorgeht, scheint für den Gesang von op. 30a eine ausgesprochen intime Darstellungsweise entscheidend – Kurtágs Vorstellungen von Kafkas „begrenztem Kreis“<sup>140</sup> und „Meztelenség“ kommen zusammen.

Aus dieser besonderen Situation resultiert als „Sujet“ für op. 30a ein Sprachfindungsprozess, wie er in früheren „Beckettspuren“ in der Musik Kurtágs schon ansatzweise erkennbar wurde. Er ist nicht allein durch Kurtágs persönliche Lesart von Becketts Texten gegeben, sondern zentraler Schreibimpuls im allgemeinen. Für viele Kompositionen ist eine sprachlich motivierte Ausformung von Rohmaterial von besonderer Bedeutung. Dass dies als Voraussetzung zum „gültigen“ Werk angesehen werden kann, mag folgende kurze Abschweifung deutlich machen.

### 2.2.2. „Stottern, wie Beckett es verlangt.“

Nachdem Kurtág sich nach der gescheiterten ungarischen Revolution des Herbstes 1956 in einer schweren Lebens- und Schaffenskrise und zu keiner für ihn gültigen künstlerischen Äusserung mehr fähig fand, führte ihn während seines Paris-Aufenthaltes 1957–58 die Psychologin Marianne Stein zum Eingeständnis der Situation einer sprachlichen wie musikalischen Legasthenie. Der schwer erungene Neuansatz des programmatisch als opus 1 bezeichneten *Ersten Streichquartetts* (1959) erfolgte nach einer Neubestimmung der künstlerischen Perspektive des 33-jährigen, schon zuvor nicht müssigen Komponisten. Fortan

139 Undatierter Briefentwurf, aus der Entstehungszeit von op. 30b, also ca. Sommer 1991; Korrespondenz, SgYK.

140 „Der begrenzte Kreis ist rein.“ Kurtág vertonte diesen Kafka-Aphorismus in den *Kafka-Fragmenten* op. 24 (III/6) in einem Dreitakter, den er für die *Hommage à R. Sch.* op. 15d wieder verwendet.

Abbildung 5: György Kurtág, *Acht Klavierstücke* op. 3, Nr. 1 (Beginn)  
(© by Universal Edition, Wien)

Antal Istvának

# ACHT KLAVIERSTÜCKE

## 1

Inesorabile  
Andante con moto

György KURTÁG  
op. 3.

8. *sempre ppe lo stesso tempo al Fine*

Copyright 1965 by Zeneműkiadó Vállalat, Budapest

Rechte für alle Länder bei Universal Edition A.G. Wien  
mit Ausnahme von: Ungarn, ČSSR, Polen, Bulgarien, Rumänien,  
Albanien, UdSSR, Deutsche Demokratische Republik

Printed in Hungary

Z. 4491  
A

Abbildung 6: György Kurtág, *Bornemisza Péter Mondásai* op. 7 (Beginn)  
 © by Universal Edition, Wien)

*In memoriam Lili Perl*

# BORNEMISZA PÉTER MONDÁSAI

## I. VALLOMÁS

GESTÄNDNIS      CONFESSION

Deutsche Übersetzung von G. Engl  
 Translated by L. T. András

KURTÁG György Op. 7

**Molto concitato**

ppp

(suttogva) flüsternd / whispered

pp

Mi - dőn az ne - gyé - dik rész - hez kez - det - tem vol - na,  
 Als ich der Pre - dig - ten vier - ten Teil wollt be - gin - nen,  
 When I was come to the writ - ing this Book of ser - mons,

*f sub.* *pp sub.*

tá - masz - ta re - ám Is - (s) - ten tit - kon - va - ló  
 ließ mir kom - men der Schöp - fer für bäs wüh - len - de  
 lay - ing me a trap, Lord God se - cret - ly sent

*f sub.* *mp = f* *mp = f* *pp sub.*

Z. 6830

stellten sich kompositionstechnische Probleme als Erkundungsversuche im Bereich elementarster musikalischer Zusammenhänge. Kurtágs musikalische Sprachschwäche wurde so zu seinem künstlerischen Kapital. Seither ist die Figur des Stotterns eine wichtige Kurtág-Vokabel. Oft nimmt die Suche nach gültigen musikalischen Gestalten ihren Ausgang von repetitiven Impulsfolgen, die mit dieser Figur assoziiert werden können (vgl. Abb. 5 und 6).

Solche in Kurtágs Musik häufig erscheinenden Ostinatoketten gerinnen nicht zur sich auflösenden Summe einzelner Mikroimpulse, wie sie zum Beispiel bei Ligeti als Einzelsignale zum illusorischen Supersignal verschmelzen, sondern sind „gestotterte“ Initialformeln. Auch die obsessiven repetitiven Gestalten des zweiten und fünften Satzes des *Ersten Streichquartetts* können in diesem Kontext genannt werden. Einige Kompositionen konzentrieren sich ganz auf diesen Gestus: Das Viola-Stück *Hommage à John Cage – Elakadó szavak (Stockende Worte)* (1987, rev. 1991) und *In memoriam Joannis Pilinszky* aus den *Kafka-Fragmenten* sind musikalische Ausformungen versagender Sprache. Letzteres Stück, das Kurtág als seine *ars poetica* bezeichnet, ist die komponierte Inszenierung von Kafkas Eingeständnis einer sprachlichen Impotenz.

„Ich kann ... nicht eigentlich erzählen, ja fast nicht einmal reden; wenn ich erzähle, habe ich meistens ein Gefühl wie es kleine Kinder haben könnten, die die ersten Gehversuche machen.“<sup>141</sup>

Kurtágs musikalisches Stottern und Stammeln ist kein Regressionsspektakel, sondern hängt mit seiner Schreibproblematik ursächlich zusammen. Die Musik gerät ins Stocken, weil der Komponist in der zum op. 1 führenden Schreibkrise erfahren hat, dass Mittel der Klangrede nicht einfach zur Verfügung stehen, sondern komponierend aufgefunden werden müssen. Damit verbundene Artikulationswiderstände rufen die Dissoziation der Einzelgeste, der „Grundeinheit in Kurtágs musikalischem Denken“<sup>142</sup>, hervor. Ihre Formulierungsversuche können formzeugende Wirkung entfalten. Aufschlussreich ist ein Hinweis zur Phrasierung der Textwiederholungen von *Hölderlin: An ...* op. 29 (1988–89).

„Alle Textwiederholungen – stotternd – das ist: zielgerichtet. Man sucht nach Fortsetzung – aber kann es, darf es nicht gleich aussprechen. Immer durch Pausen phrasieren! Nur die neue [sic!] Strukturen sollen getrennt werden.“

In einer Schauprobe mit Bartóks *Drittem Streichquartett* kommentierte Kurtág die fragmentierte Artikulation des Themas im ersten Satz (Takt 36–42) entscheidend:

„Wer stottert, möchte die Phrase zu Ende bringen.“<sup>143</sup>

141 Zitiert nach Kurtág, op. 24; vgl. auch Franz Kafka, *Briefe an Felice*, Frankfurt am Main: S. Fischer 1986, S. 400.

142 István Balázs, *György Kurtág, Attila József-Fragmente*, in: *Melos* 48 (1986), Heft 1, S. 36.



In einer ungewöhnlichen Konstellation von Begegnungen avanciert in op. 30a dieser Impuls zur wesentlichen formbildenden Kraft.

### 2.2.3. István Siklós' ungarische Übertragung

Die Untersuchung der von István Siklós (1936–1991) hergestellten ungarischen Textvorlage zu op. 30 stösst auf verschiedene Schwierigkeiten. Die ungünstige Quellenlage hierfür hängt mit der besonderen Entstehungsgeschichte der Musik zusammen: Kurtág lag für seine Komposition eine Photokopie der Handschrift des unveröffentlichten Textes vor, die er von Siklós persönlich erhalten hatte.<sup>144</sup> Siklós hatte seine Übertragung unmittelbar nach Becketts Tod angefertigt und verstarb bald darauf.<sup>145</sup> Siklós' Text *mi is a szó* bezieht sich auf Becketts englische Fassung *What is the Word* und ist nur in Kurtágs Partituren der Werkgruppe op. 30 publiziert.<sup>146</sup> Der auf Seite 3 der Partitur von op. 30b abgedruckte Text (= Quelle T) ist nicht identisch mit dem in der Partitur von op. 30a enthaltenen Text (= Quelle M). Einige Wiederholungen und Interpolationen von M gegenüber T sind Kurtágs Kompositionsarbeit zuzurechnen. Auffällig ist die versmässige Inkongruenz: Während Vers 6 von Quelle T in M fehlt, erscheint in Takt 11 der Vers „hiábavaló mindettől –“, der mit Vers 7 „folly from all this –“ aus Becketts *What is the Word* korreliert, jedoch in Quelle T ausfällt. Diese Unebenheit wird hier in Hinblick auf Becketts Text getilgt, indem beide Lesarten berücksichtigt werden. Meine Textwiedergabe ist daher ein heuristisches Konstrukt, das nicht mit einer zuverlässigen Wiederherstellung der nicht zugänglichen, ursprünglichen Textgestalt von István Siklós verwechselt werden darf.

Eine weitere Schwierigkeit liegt in meiner mangelnden Kompetenz zur verantwortlichen Beurteilung ungarischer Texte. Mein Kommentar liefert deshalb nur vorläufige Hinweise und Überlegungen zur Beschaffenheit des ungarischen Filters der Kurtágschen Beckett-Lektüre. Eine kritische Betrachtung muss Fachleu-

143 In einem Kammermusikurs an der Musik-Akademie Basel am 22. Januar 1999.

144 Nach einer mündlichen Mitteilung von János P. Demény, Budapest, März 2000.

145 István Siklós starb am 27. August 1991 in London, wohin er 1956 aus Budapest geflüchtet war; er wird gerne als Aussenseiter-Literat beschrieben: „Istvan Siklós [...] is a lonely poet who stands aloof from his contemporaries. Influenced by Buddhist thought, his vision of primeval destruction is expressed in an imagery both awe-inspiring and grandiose, he uses sonorous and solemn language and a type of *lettrisme* to underline units of delivery.“ (Lóránt Czigány, *The Oxford History of Hungarian Literature – From the Earliest Times to the Present*, Oxford: Clarendon 1984, S. 483). Als Hauptwerke nennt das *Új magyar irodalmi lexikon*, Budapest: Akadémiai Kiadó 1992, S. 1942: *emberShúrral* (1968), *Csönd erdeje előtt* (1969), *A világ világossága mögöttem* (1992).

146 Andere Quellen wie CD-Booklets oder Programmhefte sind tertiär, da sie sich auf den in der Partitur veröffentlichten Text beziehen und meist fehlerhaft sind.

ten der ungarischen Literaturwissenschaft überlassen bleiben. Für die wenigen grundsätzlichen Beobachtungen waren noch einmal die Kenntnisse der Kurtág-Forscherin Rachel Beckles Willson hilfreich.

Siklós István: MI IS A SZÓ

- 0 mi is a szó
- 1 hiábavaló –
- 2 hiábavaló nak hoz –
- 3 nak hoz –
- 4 mi is a szó –
- 5 hiábavaló ettől –
- 6 [mindettől –]<sup>147</sup>
- 7 [hiábavaló mindettől –]<sup>148</sup>
- 8 adott –
- 9 hiábavaló adva mindettől [-]<sup>149</sup>
- 10 látnivaló –
- 11 hiábavaló látni mindezt [-]
- 12 ezt –
- 13 mi is a szó –
- 14 ez ez –
- 15 ez ez itt –
- 16 mindez ez itt –
- 17 hiábavaló adva mindettől [-]
- 18 látva –
- 19 hiábavaló látni, mindezt itt –
- 20 nak hoz –
- 21 mi is a szó –
- 22 látni –
- 23 pillantani –
- 24 pillantani tűnni –
- 25 szükség pillantani tűnni –
- 26 hiábavaló szükség pillantani tűnni –
- 27 mi –
- 28 mi is a szó –
- 29 és hol –
- 30 hiábavalónak hoz szükség pillantani tűnni mi hol [-]
- 31 hol –
- 32 mi is a szó –
- 33 ott –
- 34 odaát –
- 35 odébb odaát –
- 36 távol –
- 37 távol odébb odaát –

147 Fehlt in Quelle M.

148 Fehlt in Quelle T.

149 In *beiden* Quellen fehlende Gedankenstriche.

- 38 eltűnő –  
 39 eltűnő távol odább odaát mi –  
 40 mi –  
 41 mi is a szó –  
 42 látni mindezt [-]  
 43 mindezt ezt<sup>150</sup> –  
 44 mindezt ezt<sup>151</sup> itt –  
 45 hiábavalónak hoz látni mi [-]  
 46 pillantani –  
 47 pillantani tűnni –  
 48 szükség pillantani tűnni –  
 49 eltűnő távol odább odaát mi –  
 50 hiábavalónak hoz<sup>152</sup> szükség pillantani tűnni eltűnő távol odább  
 odaát mi [-]  
 51 mi –  
 52 mi is a szó –  
 53 mi is a szó

Vor allem aufgrund der sehr verschiedenen grammatikalischen Strukturen des agglutinierenden Ungarischen und des flektierenden Englischen sind Übertragungen zwischen diesen Sprachen gewöhnlich äusserst problematisch. Paradoxerweise begünstigt Becketts in *What is the Word* organisierte Sprachflucht eine ungarische Fassung, weil seine aus dem konstruktiven Missbrauch des Englischen bzw. Französischen resultierende Kunstsprache Merkmale aufweist, die auch der ungarischen Idiomatik eigen sind. Das betrifft zum einen die Tendenz zur Isolierung einsilbiger Worte, die zu neuen, parataktischen Konstellationen „agglutinieren“, zum anderen den stark ausgeprägten Hang zur Homophonisierung dieser Silben mit den Mitteln der Paronomasie. Dies entspricht dem wesentlichen Prinzip der *Vokalharmonie* im Ungarischen, nach dem in den meisten ungarischen Wörtern entweder nur dunkle (a, á, o, ó, u, ú), oder nur helle Vokale (e, é, i, í, ö, ő, ü, ű) enthalten sein dürfen. Der Vokalharmonie kommt im Prozess der Agglutinierung eine zentrale Bedeutung zu. So richtet sich die Vokalfarbe der Suffixe immer nach dem Klangwert des Stammwortes, zum Beispiel: *Kurtágnak* (für Kurtág), aber: *Ligetinek* (für Ligeti).

Solche Mittel, die Beckett unter Aufbringung einer nicht geringen dichterischen Virtuosität erst finden musste, waren Siklós selbstverständliche Merkmale seiner Muttersprache. Dabei verwandelt sich die englische Ein- bis Zweisilbigkeit zu ungarischen Vielsilblern. Entsprechend wachsen zum Beispiel die 19 Silben des englischen Maximalverses (v. 50) auf 26 an. Obschon Siklós' Übertragung sich insgesamt nicht weit vom Original entfernt, sondern die Einzelelemente des Beckettschen Textes offenbar ohne den Anspruch einer umfassenden Nach- oder

150 In Quelle T als „mind ezt ezt“.

151 In Quelle T als „mind ezt ezt“.

152 In Quelle M (op. 30a, Takt 64, op. 30b, Takt 000) als „nek“.

Neudichtung in ihrer meist direkten ungarischen Entsprechung neu zusammensetzt, fallen in der Übertragung einige Besonderheiten auf.

In Siklós' Übertragung des Titels, der nun die erste Gedichtzeile abgibt, geht der Doppelsinn von „what is the word“ fast verloren. „Mi is a szó“ ist weniger die verlegene mündliche Floskel, sondern legt viel eher die „platonische“ Lesart nahe. Eine allzu wörtliche deutsche Übersetzung würde „was auch das Wort“ lauten – was im Ungarischen keine Ellipse ist, da dort auf die Formen des Verbs *sein* regulär verzichtet werden kann. Der Vers liesse sich ziemlich genau als „Was ist das Wort überhaupt“ wiedergeben. Da eine Übertragung des Doppelsinns im Ungarischen offenbar schwer möglich ist, musste Siklós sich für eine Lesart entscheiden, und er hat der genannten den Vorzug vor der Alltagsfloskel „Mi az a szó“ (wörtlich: „was jenes Wort“, entspricht: „wie heisst das Wort“) gegeben.

Auch in anderen Fällen hat Siklós die Janusnatur von Becketts Worten auf eine Bedeutung festgelegt. Als Binnenreim zu „hiábavaló“ mutiert Becketts „seeing“ (v. 10) zum *sight seeing*: Das ungarische „látnivaló“ bedeutet „Sehenswürdigkeit“. Becketts letzte Vokabel „afaint“ wird von Siklós mit dem Wort „eltűnő“ beantwortet, das sich nicht auf eine örtliche Bestimmung, sondern auf den Vorgang des Verschwindens bezieht. Eine weitere, nur im Ungarischen vorhandene Konnotation kommt durch die Ähnlichkeit mit „eltűnődik“ („nachsinnen“) zustande.

#### 2.2.4. Analytische Bemerkungen zu op. 30a

Zu op. 30a ist gegenwärtig keinerlei Skizzenmaterial zugänglich. Einzige Quelle ist die in der Paul Sacher Stiftung aufbewahrte Reinschrift, deren Reproduktion als Partitur (EMB Z.13 989) veröffentlicht ist.<sup>153</sup> Die folgende Betrachtung der Komposition bezieht sich ausschliesslich auf diese Quelle, die Kurtág im Manuskript noch als op. 30 ausgibt. Die hier vorgenommene Einteilung des Werks soll keinen Formplan im herkömmlichen Sinn, keine scharfen Einschnitte in den Ablauf der Musik suggerieren, sondern markiert lediglich Phasen der analytischen Lektüre. Diese sinnt weniger auf eine Aufschlüsselung eines kompositorischen Plans, sondern entspricht einem teils deskriptiven Befragen musikalisch ausgeformter Materialien aus einer oft sprachanalog orientierten Sichtweise. Leitende Fragen sind dabei: Was geschieht auf der kompositorischen Suche nach „sprachfähigem Melos“? Wodurch wird ein solches in dieser Komposition repräsentiert? Findet seine Bemächtigung in der Komposition statt?

153 Nach der Publikation nahm Kurtág wenige Eingriffe in diese Quelle vor: Das sind a) Eintragungen für die Instrumentation in der späteren Fassung op. 30b unter Takt 1–4; b) eine Korrektur der Singstimme in Takt 64 auf der Silbe „nek“: d in des; vgl. die Reproduktion beider Stellen in: Michael Kunkel, „Das Artikulierte geht verloren“. *Eine Beckett-Lektüre von György Kurtág*, in: *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* 13, April 2000, S. 39f.

### 2.2.4.1. Monodie auf Krücken (Takt 1–8)

Unmittelbar nachdem er Siklós' Text kennengelernt hatte, komponierte Kurtág die monodische Rezitation von op. 30a, in der Monyóks noch unsichere Stimme von einem Klavier abgestützt wird. Das geschieht fast durchweg im unisono. Selten erscheinen im Klavier zusätzliche Töne, die aber niemals aus der direkten Anbindung an die Rezitation entlassen werden. In diesem beschränkten Rahmen erscheinen einige Stützklänge wie in Takt 5–8, echohafte Weiterführungen bzw. Ergänzungen des Gesangs (zum Beispiel in Takt 25) oder lagenmässige Verschiebungen (Takt 54). Erst nachdem das gesamte Wortmaterial des Textes einmal gesungen ist, traut sich die Stimme gegen Ende des Stücks (Takt 48, 51, 56–60, 66) sehr zögerlich auch eigene Gehversuche auf schon geübten Vokabeln zu, die bald durch den Einsatz der klingenden Stütze aufgefangen werden.

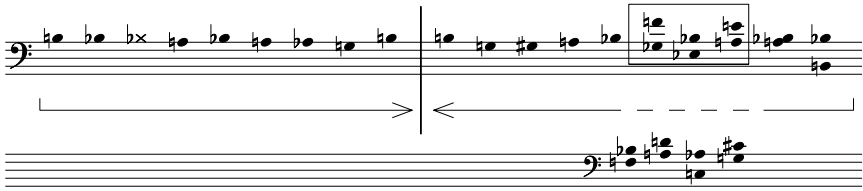
Kurtág folgt Siklós' Lesart, indem er den Titel in seine Komposition mit einbezieht. Wie in einem Motto werden die Worte „mi is a szó“ auf den für das gesamte Stück zentralen Gestus einer stockenden Deklamationsweise „*kivárhatalanúl, elviselhetetlenül lassan*“ (*unerträglich langsam*) installiert. Die Silben werden einzeln herausgepresst. Die in Kurtágs relativer Dauernnotation als kurz festgelegten Deklamationswerte werden von einem langen und einem sehr langen Pausenwert unterbrochen.<sup>154</sup> Die noch völlig ungeübte Stimme gleitet sofort ins Sprechregister ab, sobald das Klavier sie, wie auf „a“ („das“), allein lässt, auch wenn es nur eine Tonwiederholung ist.

Der abwärts gerichtete Doppelhalbton h-b-a ist eine Vorgabe mit weitreichender Konsequenz. Als Ausgangspunkt der Komposition wird er zunächst in einem ersten, deklamatorisch gebrochenen Komplex (Takt 1–8) wie in einer Tonsatzübung tendenziell palindromisch ausgebreitet und wieder zurückgenommen. Nachdem der Tonraum auf den Doppelganztönen h-g gedehnt werden konnte, zieht er sich Takt 6 im Klavier wieder auf die Tonhöhen des Beginns zusammen. Der in eine Quint-Tritonus-Gruppe eingebundene Komplex über „nak hoz –“ bietet eine Alternative zu dieser modellhaft abgeschlossenen Formulierung: Er liefert die Basis für die latente Allintervallgruppe von Takt 7–8. Mit deren letztem Ton cis ist der halbtönige Raum vollständig ausgeschritten (Abb. 7).

Verschiedene Prinzipien stehen sich zu Beginn der Komposition gegenüber: Das palindromisch auf sich zurückfallende, schematische „Buchstabieren“ von Halbtönen einerseits und die kadenzartig ausgreifende, für die weitere Entwicklung wie für die umfassende Chromatisierung des Beginns entscheidende Intervallik andererseits. Die Stützfunktion des Klaviers beschränkt sich nicht bloss auf ein rein artikulatorisches, quasi physisches Auffangen des Gesangs, sondern ist auch strukturell relevant, wenn die melodische Kontur sich in Takt 5–8 zu Stützklänge

154 „Am meisten fasziniert haben mich [...] ihre [Monyóks] spannungsvollen Pausen.“ Siehe oben, Seite 68; wie in op. 29 dienen Pausen während des ganzen Stücks als wesentliches Mittel der Phrasierung.

Abbildung 7: Palindrom-Dissoziation in György Kurtág, op. 30a (Takt 1–6) und Erweiterung der Quint-Tritonus-Gruppe (Kasten) zur Allintervall-Gruppe von Takt 7f. (unteres System)



gen verdichtet. Auch Martin Zenck hat in seinem Aufsatz über Beckett und Kurtág darauf hingewiesen, dass der Klavierpart nicht allein intonationsabsichernd wirkt.<sup>155</sup>

Die für den weiteren Verlauf der Komposition wesentlichen Materialien liegen zu Beginn bereits vor. Das chromatische Intervallspektrum ist vom Doppelhalbtone und von der Quart-Tritonus-Beziehung her in Besitz genommen. In ihrem Prologcharakter sind die ersten acht Takte mit der Eröffnung der *József-Fragmente* op. 20, *Kásásodik a víz ...*, vergleichbar. Dort werden die für die weitere Entfaltung des Zyklus entscheidenden Grundkonstellationen entwickelt: Die eröffnende chromatisch absteigende Linie wird zum „trichterförmigen“ Gebilde entfaltet und expandiert weiter zu Quint-Tritonus-Gruppen (Abb. 8).

Beide Stücke verwenden die gleichen Grundbausteine: Vor allem der abwärtsführende Gestus, den Balázs als Figur der Ergebung interpretiert<sup>156</sup>, ist von nachhaltiger Wirkung. Die abschliessende Quint-Tritonus-Gruppe, die Kurtág oft als zäsurbildendes Kadenzmodell verwendet, findet sich in der Abweichung gegenüber der palindromischen Struktur in op. 30a auf identischen Tonhöhen (f-e-b). Der entscheidende Unterschied zur „Materialexposition“ von op. 20/1 mag darin liegen, dass selbst diese elementare Intervallkonstellation in op. 30a keine zuhandene, einfach entfaltbare Qualität darstellt, sondern erst aufgefunden werden muss. In der Beckett-Komposition relativiert der Gestus der äusserst zögerlich anhebenden Sprachfindung alles übrige.

155 „Maybe the piercing intensity of each syllable and each sound during the rehearsals for the singing part with Kurtág’s piano accompaniment, which probably does not really serve as a support for the intonation, but especially as a deepening and colouring of each sound, is a result of these pauses.“ (Martin Zenck, *Beckett after Kurtág: Towards a Theory of Theatricality of a Non-theatrical Music*, in: *StMI* 43 [2002], S. 417).

156 István Balázs, *György Kurtág: Attila József-Fragmente*, S. 42.

Abbildung 8: György Kurtág, *József Attila-Töredékek*, op. 20/1  
 (© by Editio Musica Budapest)

① Kásásodik a víz...

*Semplice*  
*pp*

Ká-sá-só-dik a víz, ki-a-la-kul a

*poco rinf.*

jég és bü-me-im

*pp, legatissimo*

ma-lál-ká áll-mak ös-sze.

2.2.4.2. Viele Stimmen (Takt 9–17)

Die stockende Deklamation bildet Ausgangs- und Zielpunkt der Komposition. Innerhalb dieses Rahmens gestaltet sich der Prozess einer monodischen Sprachfindung, indem verschiedene Deklamationstypen berührt werden und nie zur Entfaltung gelangen. Das Problem des *Footfalls*-Fragments avanciert hier zur künstlerischen Aufgabe. Es sind Erinnerungsreste musikalischer Sprachbefindlichkeiten, die infolge der für dieses Werk konstitutiven Erinnerungslücken nicht mehr vollständig rekonstruiert werden können, stattdessen von anderen, regressiven melodischen Modellen verdrängt werden. In Anlehnung an Ligeti's frühen Klavierzyklus, der Kurtág's musikalisches Denken nach eigener Aussage stark beeinflusst hat<sup>157</sup>, könnte man op. 30a als eine Art vokale *Musica ricercata* bezeichnen – mit dem entscheidenden Unterschied, dass Kurtág sich seines eigenen Materials nicht endgültig versichern kann und seine Musik auf eine Elaborationsstufe, wie sie bei Ligeti durch Frescobaldi repräsentiert ist, nicht führen wird können.

Im Verlauf des Stückes wird der invariable Text-Refrain „mi is a szó“ stets auf andere Art vorgetragen. Er wird nicht starr interpoliert, sondern in die Artikulationsphasen der Komposition eingebunden. Kurtág kommentierte dieses Vorgehen:

157 Vgl. Ulrich Dibelius (Hrsg.), *Ligeti und Kurtág in Salzburg*, S. 93.

„Jede Wiederholung bringt einen neuen Aspekt des Texts zum Vorschein.“<sup>158</sup>

Solche „Aspekte“ sind Deklamationstypen, die wie mnestische Splitter erscheinen und verschwinden. Die Monodie spaltet sich dabei in viele Stimmen auf, die einander ständig ins Wort fallen. Alle wesentlichen, in Hinblick auf Gestus, Intervallik und in ihrer Verbindung mit bestimmten Textelementen meist deutlich differenzierbaren Charaktere sind bis Takt 17 berührt. Von hier aus seien sie im folgenden *stark vereinfacht* dargestellt, ihre Ähnlichkeiten über dem Trennenden dabei nicht vergessend. Dies geschieht nicht, um Ordnung ins Stimmgewirr bringen zu wollen, auch nicht, um eine an autonome Schichten orientierte Schreibweise zu unterstellen, sondern um die affektive Fülle, mithin Widersprüchlichkeit der Form zu verstehen.<sup>159</sup>

Bereits beschrieben wurde der zentrale, für die Entstehung der Komposition entscheidende Typus (1) der *stockenden Deklamation*, der als formaler Rahmen (Takt 1–8, 70–73) wie auch latente Bezugsgrösse aller übrigen Ereignisse figuriert. Weitere akzidentielle Formen erscheinen in Takt 16–17, 24, 48–50 und 56. Die Takte 9–17 gestalten sich als Versuch, den ersten, über ein Stammeln nicht hinauskommenden Sprechversuch in einen fließenden melodischen Gestus zu führen. Dies geschieht, indem die Arbeit des „Töne-Buchstabierens“ an den initialen Gestalten ansetzt, und zwar unter besonderer Berücksichtigung der für das Melos von op. 30a überhaupt entscheidenden chromatischen Abwärtsfigur. Obwohl der Abschnitt aus diastematischer Sicht ziemlich kohärent gestaltet ist und mit dem Erscheinen des vorletzten Tons des (enharmonisch zum „zwölften Tons“ cis aus Takt 8) in Takt 16 auch alle zwölf Halbtöne besitzt, bildet sich kein geschlossener syntaktischer Zusammenhang; die im weiteren Verlauf prominentesten Deklamationsschichten werden bereits hier mittels sich gegenseitig abtossender gestischer Einheiten berührt.

Der Typus (2) der *gebundenen Deklamation* aus Takt 9–10 steht in seiner fließenden, expressiven („*poco espr.*“) Mitteilungsart im Gegensatz zum Haupttypus (1) und kann sich entsprechend selten durchsetzen. Seine Derivate besitzen dennoch ein gewisses konstruktives Potential, das als schwache Erinnerung an Melostypen kurz aufscheint, wie der von Kurtág gern intonierte klagende Topos des *Sirató* in Takt 13 („*parlando-rubato, lamentoso – sirató szerűen*“) („klagegesangsartig“). Hier verdichtet sich das *sospirando* des abwärtsgerichteten Halbtons zur konkreten Figur, in der die Rezitation zu einer agogisch und dynamisch flexibel zu gestaltenden Formulierung findet. Die *Parlando-Rubato*-Qualität geht aus von einer Stimme, die sich dieses eine Mal vom Stützinstrument emanzipiert und es „*colla voce*“ mitspielen lässt. In dieser Schicht liegt der Impuls zur Aus-

158 Kurtág in einem öffentlichen Gespräch im musikwissenschaftlichen Institut Tübingen, 7. Juni 1999.

159 Eine zusammenfassende, noch stärker vereinfachende Übersicht über die Deklamationstypen und ihre Verteilung ist in Anhang I angefügt.



formung eines als „sprachfähig“ akzeptierbaren, an Modellen einer nur mühsam und in Bruchstücken rekonstruierbaren Vergangenheit orientierten Melos.

Die gebundene Phrase in Takt 9–10 wird durch eine *fortissimo* vorzutragende Fixierung des Halbtons e-dis unterbrochen. Es ist eine Gegengeste zu Typus (2). Sie kann, zusammen mit der auf die anfängliche intervallische Dehnung rekurrierenden Grossterz g-es, als Vorbote auf Typus (3) der *verzweifelten Ausbrüche* gelten, die im Laufe des Stücks an Intensität gewinnen (Takt 29–30 *f*, *disperato – più f*; Takt 36 *ff*, *sempre disperato – ancora più f*). Der Halbton wird bis zum zwölftönigen Terzenabsturz von Takt 36 geweitet. Typus (3) bemächtigt sich zudem der Hüllkurven der aus Typus (2) abgeleiteten Phrasen von Takt 13 und 20. Seine Äußerungen stellen damit einen zum Paroxysmus führenden Affektzustand übersteigerter *Klage* dar, der fast immer mit „hiáavaló“-Versen verbunden ist.

Takt 14 isoliert die Quint-Tritonus-Gruppe des Beginns in einer auf die übermäßige Oktave noch weiter ausgefalteten Variante. Die Vortragsanweisung *poco cantabile, sempre in modo popolare* und die Präzisierung *quasi giusto* der reduzierten Variante des Modells in Takt 52 evozieren den Abglanz eines tänzerischen Impulses, der vielleicht Monyóks Vergangenheit als Schlagersängerin aspektiert. Diese Figur ähnelt anderen Tanzsätzen Kurtágs wie der Nr. 14 *Nincs közöm senkihez ... (lassú csárdás)* aus den *József-Fragmenten* op. 20, auch dem *Gruss an Elisabeth und Kaspar Weber* (1991, rev. 1994), einem „sehr langsame[n] Walzer“ für Bratsche und Cello, darin, dass ihr motionaler Impuls fast gänzlich erlahmt. In ihrer Summe weisen die beiden Restformen des mit der textuellen Qualität „látni“ verbundenen *Tanz*-Typus (4) ein ähnliches, ebenfalls auf die Töne cis und fis bezogenes Intervallverhältnis auf, wie die erste Form (Takt 20: d<sup>2</sup>–cis<sup>1</sup>; Takt 52: fis–g); andere Vertreter dieser Schicht erscheinen in Takt 26 und 57.

Diese eher marginale Deklamationsschicht gewinnt Bedeutung in Verbindung mit anderen. So kann Doppeltakt 13/14 als Konzentration der für die ungarische Volksmusik generell charakteristischen Dichotomie von *lassú* und *friss*, bzw. *parlando-rubato* und *tempo giusto* gelten, wie sie auch in Satzpaaren der Kunstmusik häufig erscheint.<sup>160</sup> Zudem liefert Typus (4) die Grundlage für den *staccato*-Oktavwechsel von Typus (7) der *mechanischen Deklamation*, die mit den „pillantani“-Versen verbunden ist, das intervallische Profil seines Ursprungs dort fortsetzend (besonders Takt 27–28, 58–60). Dieser Typus, dessen hartnäckige Starrheit auch an Ligetis *Horloges démoniaques* und andere Klangmechaniken erinnert<sup>161</sup>, ist die deklamatorische Ausformung der wachsenden Wahrnehmungsflüchtigkeit von „látni“ („see“) zu „pillantani“ („glimpse“): Die Typus (4)

160 Vgl. etwa Béla Bartók, *Rhapsodie* für Violine und Klavier Nr. 1 (1928) und Nr. 2 (1928; rev. 1935); Sándor Veress, *Streichtrio* (1954), *Memento* für Viola und Kontrabass (1983).

161 Vgl. György Ligeti, *Nouvelles Aventures II*, Takt 31f.

inhärenten, gemessenen tänzerischen Impulse erstarren hier zu einem uhrwerkartig steifen Gestus.

Die in Takt 15 wiederaufgenommene gebundene Deklamation wird nicht, wie vorher, unterbrochen, sondern verlöscht im *pppp* des am Ton  $e^1$  orientierten, gesprochenen einsilbigen Verses „ezt –“. Hier kündigt sich Typus (5) an, der in den *statischen Zonen* des Stücks zur Ausführung gelangt, wo monodische Aktivität stark zurückgeht. Dies sind die artikulatorischen Minima der Komposition, die sogar den vorsprachlichen Ausgangs- bzw. Zielpunkt der *stockenden Deklamation* insofern noch unterbieten, als ein Stammeln sich weder von der vorgegebenen Silbe noch von einem bestimmten Tonort lösen kann. In Takt 31–33 ist das Stottern auf  $e$  wie beim *solfege* durch die Silbe „mi –“ vorgegeben. Diese Schicht breitet sich in Takt 37 aus, bis die Rezitation in Takt 62 bereits nach der ersten Silbe „mi –“ verstummt und die Repetition des „falschen“ Tons *si* ihrer pianistischen Stütze überlässt. Die Typen (3) und (5) entsprechen Extrembereichen des Ausdrucksvermögens.

#### 2.2.4.3. Verdichtung der Stimmen (Takt 18–38)

Nachdem fünf deklamatorische Grundtypen, aus denen später noch weitere drei abgeleitet werden können, bis Takt 15 zumindest beiläufig berührt worden sind, verfällt die Rezitatorin in Takt 16–17 wieder der initialen *stockenden Deklamation*. Das gleicht einem Prozess von „Melosfindung“, die nie sehr weit über den Takt hinausreicht, bevor sie aggressiv unterbrochen wird oder verlöscht und wieder auf den Ausgangspunkt zurückfällt. Dies kann als Grundmuster für den Formverlauf des ganzen Stücks angesehen werden. Um diese Dynamik aufrecht zu erhalten, genügt es nicht, den Prozess bloss nochmals zu beginnen. Da die beschriebenen Materialien in permanenter gegenseitiger Konfrontation starker Abnutzung ausgesetzt sind, müssen vielmehr Mittel gefunden werden, den Form-Prozess in Gang zu halten. Die Situation muss in Übertreibung des Alten *auf neue Weise* gestisch induziert werden.

Dies lässt sich an der kontrastreichen Episode von Takt 18–38 gut dokumentieren. In den Takten 18/19 wiederholen sich die drei Phasen aus Takt 11/12: Ein paroxysmaler Ausbruch im *ff* zieht eine stille (*pppp*), aus Typus (2) ableitbare Nebenbemerkung nach sich, die zu einem neuen Ausbruch reizt. Der Vorgang aus Takt 11/12 erscheint aber nicht unverändert, sondern in jeder Hinsicht gesteigert: In der ersten Gestalt aus Takt 18 sind die Ansatzöne  $e$  und  $dis$  (hier als  $es$ ) von Takt 11 auf längere Dauern gedehnt und durch abwärts arpeggierte Stützakkorde aus Quartan und Tritoni zusätzlich akzentuiert; der Abschluss des vokalen Glissandos fällt mit dem Klang unter  $d$  zusammen, die Gruppe zur „Urgestalt“ des Doppelhalbtons (vgl. Takt 1/2) komplettierend. Auf diese ausserordentlich gewichtige Artikulation des generell abwärts strebenden Melos erscheint eine Figur, die die vorherrschende melodische Ballistik auf dem tonalen Ansatz von Takt 11 *umkehrt*, damit in flüchtigster Formulierung das leitende

Strukturmerkmal der Komposition in Frage stellt und idiosynkratisch wirkt: Die Vortragsanweisung zur folgenden Figur, deren akkordmässig zementierte b-Oktaven (die sich in Quart-Tritonus-Distanz auf die Tonhöhen der vorherigen Aggression beziehen) den in Kurtágs Notation längsten verfügbaren Dauernwert erhalten, spricht für sich: „*üvöltve vagy sikoltva (sokkoló hatása legyen!) esetleg levegővétél minden hangra, fff*“ („zu brüllen oder zu schreien [von schockartiger Wirkung!] eventuell für jeden Ton Luft holen“). Der hysterische Ausbruch in Takt 19 ist die Reaktion auf die „falsch“ konturierte, zarte Nebenbemerkung „*ez ez itt –*“. Er kann als vorauseilende extreme Übertreibung des Typus (3) gelten, dessen melodische Charakteristik in den symmetrisch registrierten Oktaven von Takt 19 neutralisiert erscheint.

Solche Beziehungen zwischen Affekten könnten dazu verlocken, ein einfaches, unmittelbar wirkendes Reaktionsmuster anzunehmen. Aber die meisten solchermaßen aufeinander beziehbaren Ereignisse stehen zeitlich voneinander ab. Die Zurechtweisungen erfolgen nicht, wie etwa noch in Ligetis *Aventures & Nouvelles Aventures*, unmittelbar<sup>162</sup>, sondern stellen sich erst ein. Das kompositorische Reaktionsvermögen ist analog zu Becketts anakolutischer Interpunktion in dieser Komposition enorm abgeschwächt. Deswegen nehmen sich Kurtágs gestische Einheiten meist insular aus. Ihr Zusammenhang muss oft über Felder von Pausen, von faktischer „Stummheit“ hinweg artikuliert, „phrasierend“ werden.

In seltenem Anschluss ohne Pause basiert Takt 20/21 auf einer unscharfen Rekapitulation des Gegensatzpaares aus Takt 13/14. Die Konturen des *Sirató* und des Tanzmodells lassen sich hier nur noch grob und lückenhaft nachzeichnen. Beide Figuren vermischen sich zu einer Trichtergestalt, die sich vom Halbton aus zur kleinen None öffnet. Das Besondere dieser Situation liegt darin, dass sich der Intervalltrichter exakt am chromatischen Abwärtsgang orientiert, der in Takt 15/16 ins Stocken gerät. Auf diese Weise werden vier Takte (13–16) auf den Raum von zweien (20–21) zusammengezogen.

Wie schon vorher in Takt 8 und 15 schliesst sich in Takt 18–21 mit dem Erreichen des Tones cis ein chromatisches Feld, in dem aber ges bzw. fis fehlt. Man kann den „Fehler“ verstehen, sobald man die Deformation der Einzelgesten näher betrachtet: Wäre die Gestalt der unbotmässigen „Nebenbemerkung“ in Takt 18 eine wörtliche Umkehrung des Vorbilds aus Takt 11, stünde fis anstelle des steiler aufwärts führenden a; der in Takt 20 infolge des Schocks beeinträchtigte Gesang überspringt den in Takt 15 noch vorhandenen Ton ges. Dies ist von entscheidender Konsequenz. Der Ausfall des Halbtons bedeutet nicht bloss eine Lücke im chromatischen Gang; der so zustandekommende akzidentielle Halbton-Ganzton-Wechsel ist vielmehr elementare Grundvoraussetzung zur Formulierung diatonischer Linien, die der Komponist, wie sich zeigen wird, als elaborative Idiomatik auffasst. Die erste diatonische Spur stellt sich aber nicht als

162 Vgl. etwa *Aventures*, Takt 92–98.

Ergebnis des formbildenden Prozesses der Sprachfindung ein, sondern resultiert zunächst aus einem strukturellen Defizit – einem „Fehler“.

Sogleich folgt der Versuch einer Aneignung des durch die Hintertür bezogenen neuen Materials: In Takt 22/23 formiert sich erstmals eine längere diatonische Phrase introvertierten Charakters. Die konkave Figur wird in ausschliesslich tiefem, bislang nicht berührtem Register *molto p*, *legato*, *dolce* auf langen Dauern vorgetragen. Der Rückzug nach der gestischen Konfusion, Destruktion ereignet sich auf „hiábavaló“, der ungarischen Entsprechung zu Becketts „refuge“-Qualität „folly“. Dieser Typus (6) der *melodischen Introspektion* steht durch die Zuweisung dieses Textelements dem zweiten Typus *gebundener Deklamation* am nächsten. Er stellt die reflexive Alternative zum Typus (3) der hysterischen Ausbrüche dar. Die in sich abgestufte bogenförmige Phrase ist durch komplementäre Tonordnungen gegliedert: Zwei von  $c^1$  nach e abwärts führende, in sich verschlungene Linien (c-h-a/g-f-e) werden von einer anhemitonisch pentatonischen Folge im b-Bereich auf noch längeren Dauern *pianissimo* aufgefangen. Diese stille Interpolation kann vorerst nichts bewirken und wird in Takt 23–24 bruchlos in den Typus (1) der *stockenden Deklamation* überführt, wo sie über einer Quint-Tritonus-Gruppe, die von Beginn an mit der Textzeile „nak hoz –“ verbunden ist, verlöscht. Der erste Diatonisierungsversuch der Komposition ist damit gescheitert. Es dominieren wieder neuralgische Zustände angesichts kompositorischer Sprachschwäche.

Der antreibende Prozess der Suche nach „gültigen“ melodischen Mitteilungsförmungen wird in Takt 25 bis 40 gewissermassen ausgesetzt. Diese ganze Strecke ist bestimmt von der graduell zunehmenden Intensivierung extremer Affektlagen; der eigentliche Gegenstand der Aufregungen und der Ermattungen, die Suche nach „richtiger“ musikalischer Rede, wird nebensächlich. Ansatzpunkt ist ein in Kleinterzen ausufernder Klageruf („*poco f*, *doloroso*“) über den Refrain „mi is a szó –“ in Takt 25. Er verhallt in einer aus der residualen Äusserung des Typus (4) entwickelten starren *mechanischen Deklamation* (7) (Takt 26–28), deren *staccato*-Oktavwechsel auch eine neue Formulierung der in Takt 19 noch paroxysmal vorgetragenen Oktaven darstellen. Hier besitzt sie die resignative Indifferenz einer Mechanik, die sich in Takt 28 wiederum in *stockender Deklamation* verliert. Diese affektive Dichotomie von Klage und Resignation wird in der Gegenüberstellung der komplementären Typen (3) und (5) weiterentwickelt: Auf den an der Intervallik von Takt 25 ansetzenden *verzweifelten Ausbruch* (Takt 29–30) folgen die „solfège“-Takte 31–32 der *statischen Zone*. Das ausdrucksräussige Gefälle weitet sich in der intensivierten Variante in den Takten 36–37. Sie sind die gegensätzlichsten Takte einer keineswegs kontrastarmen Komposition: Der Ausbruch umfasst in seiner expansiven Tendenz alle zwölf Halbtröne; der Terzensturz führt vom vokalen Hochtönen des Stücks  $fis^2$  zum bisher tiefsten Ton d über einem Orgelpunkt in der Kontraoktave. Darauf erstarrt in Takt 32 der Vortrag in der totalen Paralyse absolut gleichmässiger („*egyenletesen*“) siebenfacher Ton- und Textwiederholung.

Dem widersprüchlichen Ausdruckspotential der Schichten widerfährt eine reziproke Steigerung, bis sich ein in der Komposition maximaler affektiver Hohlraum bildet. Dies führt in eine Situation, in der selbst die bisherige Auflösungsfigur der *stockenden Deklamation* mangels Gestalt nirgends ansetzen kann. In Takt 38 erfolgt eine notationell nicht spezifizierte, ungestützte Äußerung, die sich deklamatorischer Differenzierung entzieht – gleichwohl schon im Ausweichen der dritten Silbe des Beginns ins Sprechregister angelegt ist. Die Vortragsanweisung lautet: „*suttogva, alig hallható beszédhangon*“ („geflüstert, kaum hörbare Sprechstimme“). Die von Typus (1) vorgegebene mesquine Ausgangsbedingung wird hier unterboten; der geflüsterte Refrain markiert die starke Abgenutzttheit „einzelner Stimmen“ infolge permanenter Konfrontation, die bis zur direkten Gegenüberstellung extremster Affektlagen führt. Es scheint, als müsse die Monodie hier enden.

\*

Das szenische Potential der Komposition wird im ständigen Ausdruckswechsel dieses Teils besonders evident. Kurtág behandelt seine sehr unterschiedlich temperierten affektiven und deklamatorischen Typen – seine „Stimmen“ – wie imaginäre Figuren eines dramatischen Werkes. Solches Vorgehen hatte Kurtág in den Analysekursen bei Olivier Messiaen, die er 1957/58 als *auditeur étranger* in Paris besuchte, auf der Ebene des Rhythmischen beeindruckt.

„[...] [I]n diesem Jahr habe ich bei ihm [Messiaen] Entscheidendes gelernt. Er analysierte *La mer, Sacre*, seine eigene *Messe de la Pentecôte* für Orgel mithilfe seines Begriffs von den ‚personnages rythmiques‘, den rhythmischen Gestalten, die wie einzelne Darsteller auf einer Bühne miteinander in wechselseitige Aktion treten. Am meisten erstaunte mich, dass er diese für mich revolutionäre Methode ebenso auf Mozarts *g-moll-Sinfonie* anwandte und dadurch zu sehr einleuchtenden Ergebnissen kam.“<sup>163</sup>

Der Plan eines Musiktheaters über einen Text von Beckett wird in der vielfachen gestischen Aufspaltung der monodischen Rezitation von op. 30a latent realisiert. Monyóks schauspielerische Fertigkeiten sind gefragt in einer Musik, die sich treffend mit einem Wort Ligetis über sein eigenes Bühnenwerk *Aventures* charakterisieren liesse: Sie hat „denselben Habitus wie ein Mensch, der zwischen den verschiedenartigsten Gefühlen hin- und hergerissen wird ...“<sup>164</sup> In der Situation von Takt 38 allerdings verstummen die Stimmkonflikte. Übrig bleibt ein Flüstern auf leerer Bühne.

163 Zitiert nach Ulrich Dibelius (Hrsg.), *Ligeti und Kurtág in Salzburg*, S. 88.

164 György Ligeti über *Aventures* in einem Brief an Bo Wallner, Wien, 11. August 1962, zitiert nach Ove Nordwall, *György Ligeti – Eine Monographie*, Mainz: Schott 1971, S. 76.

#### 2.2.4.4. Unschlüssigkeiten und „Reprise“ (Takt 39–63)

Die Monodie soll trotzdem weitergehen. Nach Takt 38 stellt sich das Problem der Wiederherstellung des rezitatorischen Organs: Wie kann die Komposition fortgesetzt werden, obwohl ihr Material verbraucht ist, die Stimmen zerrieben sind? Eine Art künstliche Wiederbelebung erfolgt zunächst durch den Rekurs auf tonale Idiomatik: Der Akkord der Klavierstütze in Takt 39 figuriert als residualer quint-(und septim)loser Dominantklang und führt in dieser Eigenschaft *zurück* zur lokalen „Tonika“ d (Takt 37 und 40). Die nachträgliche pseudotonale Legitimierung dieses Tons ist zugleich Ausgangspunkt für eine neue Episode, die allerdings nicht zu den gestischen Spannungen der früheren Konflikte zurückfindet.

Der Ton d liefert die Basis für die Formulierung von Halbton-Kleinterz-Gruppen, die bei Kurtág verschiedene Implikationen besitzen können. Zum einen sind sie wiederum entfernt tonal assoziierbar. Pseudotonal aufwärts zeigende Einzelfiguren stehen in beigeordneten tonalen Regionen (d-moll, es-moll oder Es-Dur), die die abstürzenden Terzordnungen der früheren Ausbrüche in fragender Wendung auffangen. Diese Deklamationsart (8) der *fragenden Wendungen*, die sich in der fatalen Nebenbemerkung von Takt 18 schon andeutet, wird im ausgeglichenen Pendel von Takt 44, das im *quasi secco* als Variante des Typus (6) der *mechanischen Deklamation* gelten kann, nicht beantwortet, sondern schnell absorbiert. Becketts fehlendes Fragezeichen zeigt seine Wirkung.

Zugleich fokussiert Kurtág die in seiner Musik seit dem Neubeginn mit op. 1 besonders prominente Intervallordnung halbtonverschobener Grossterzen, die aber hier keinen konstruktiven Impuls bieten, sondern in Sequenzierung verflachen. Diese Musik entspricht damit der in unbestimmte Ferne weisenden dritten Episode von Becketts Text, was schon vorher in der Relation von „see“ („látni“) und „glimpse“ („pillantani“) im Text wie in seiner musikalisch-gestischen Objektivierung der Typen (4) und (7) angelegt ist. Eine Erweiterung der ins Offene führenden diastematischen wie deklamatorischen Perspektive erfährt die Rezitation, indem sie in zum Teil lagenverschobenen Echos und anderen melodischen Ergänzungen des Klaviers „verräumlicht“ erscheint.

Kurtágs Lesart konkretisiert sich dabei auch in Hinblick auf eine Darstellung wachsender historischer Entfernung: Nach den erwähnten „tonalen“ Referenzen erscheint in Takt 46 auf das letzte Wort des Textvokabulars „eltűnő“ („afaint“), das die weiteste Entfernung ausdrückt, die Nachbildung einer archaischen melodischen Gestalt in anhemitonischer Pentatonik. Als absteigende Figur möchte sie vielleicht auf die verklungenen Tonalitäten der *fragenden Wendungen* antworten. Dieses aus melodischer Vorvergangenheit geholte Fragment wird vom Klavier zu einer Art Quintorganum ergänzt. Die artikulatorische Rücknahme der Stimme auf *voce bianca* leistet ein übriges. Als Klangzeichen führt die Figur dabei wiederum nur in die Nähe des historischen Modells: Das Klischee ist

in einen Tritonus eingepasst, der die Quintfolge imperfiziert. Kurtág „weiss“ nicht mehr genau, wie es klang.

Diese neue Art scheiternder Buchstabierversuche führt zur Perpetuierung des gewonnenen Materials in einer oktavbegrenzten anhemitonischen Tritonusgruppe (Takt 47). Das deklamatorische Vorbild der mechanischen Impulse von Typus (7) ist lädiert: Die generelle Anweisung *tétovázva* (unschlüssig) bzw. *esitando* entspricht den unsicheren Orientierungsversuchen der vorherigen Takte; die Unschlüssigkeit zeigt sich auch hinsichtlich der Anschlagsart der instrumentalen Stütztöne, die zwischen *legato* und *non legato* changieren. Das Spiel aus „tonaler“ Frage und „pentatonischer“ Antwort vermischt sich zu einem Komplex. Der monodische Dialog vieler Stimmen beginnt sich zu einer monologischen Artikulationweise zu wandeln.

Der in Takt 39 eröffnete Zwölftonraum schliesst sich mit der Unterquint e in Takt 47. Der Vortrag regrediert in Takt 48–50 wieder auf *stockender Deklamation*. Sie kann im Unterschied zur Situation nach Takt 38 zwar wieder an einer konkreten diastematischen Gestalt ansetzen. Doch die Wiederholungen des ungestützten vokalen h auf „mi –“ klingen im Klavier auf real bzw. orthographisch knapp verfehlten Tonorten.

Der Entwicklung von Takt 51–63 kommt die in Takt 49 unterlaufene Fehlleistung zugute. Anders als bei der Ganztonlücke von Takt 20 wird hier kein neues Intervall gefunden, sondern der verloren gegangene Halbton als diastematisches Grundelement des Stücks *zurückgewonnen*. Damit verbunden sind Bemühungen, die gestische Grundlage abwärtsführender Halbtöne wie im *passus duriusculus* des Klaviersolos von Takt 51, der das Abgleiten von Takt 49 konsequent fortsetzt, oder wie in der überzeichnenden Nonenspreizung der vokalen Phrasen in Takt 54/55 zu reetablieren. Chromatische Komplexe schliessen sich dadurch aber nicht vollständig (zum Beispiel Takt 51 oder 56).

Entscheidend ist, dass der durch Takt 48 und 49 vorgegebene Kleinsekundansatz mit h und b genau auf den Tönhöhen des ersten stockenden Beginns erfolgt. Auf diese Weise entsteht auch „tonal“ der Anschein einer Reprise, der exakt mit dem zweiten Zyklus des Textes – seiner gedrängten „Rückschau“ (v. 42: „látni mindezt [–]“ – „seeing all this –“) – zusammenfällt. In dieser „Reprise“ äussert sich die Erfahrung der Form vor allem in schwacher Differenzierung deklamatorischer Typen: Die Typen (4) (Takt 52/53, 57), (2) (Takt 54–56) und (1) (Takt 56/57) sind hier nicht mehr als gestisch scharf getrennte, konkurrierende Einheiten formuliert, sondern verschmelzen beinahe in müder Erinnerung an vergangene Turbulenzen. Die Impulse des Typus (7) der *mechanischen Deklamation* (Takt 58–60) sind in ihrer paralyisierten Variante kaum von der *stockenden Deklamationsart* (1) zu unterscheiden. Der Versenkungsversuch in *melodische Introspektionen* der Takte 22/23 schlägt fehl in Takt 61: Der Vortrag zerfällt in chromatische Segmente, die in der *statischen Zone* (3) von Takt 63 endgültig zum Stillstand kommen. Die Rezitation, die in diesem Teil einige selbständige Gehversuche auf schon geübten Lexemen unternimmt, verstummt wieder. Die Kla-

vierstülzte repetiert den Ausgangston h, als müsse die frühere Verfehlung (Takt 47 ff.) nun korrigiert werden. Aber der Ton erscheint wie eine Initiale, die keine eigene Fortsetzung finden kann.

#### 2.2.4.5. Bartóks Auftritt und Abgang (Takt 64–68)

Früher fehlgeschlagene Versuche *melodischer Introspektion* gelangen in Takt 63/64 zur Entfaltung in einem Gebilde, das Kurtág als *arioso*, *omaggio a Bartók* bezeichnet. Die einzige lang gesungene Phrase der Komposition erscheint wie der kontemplative Fluchtpunkt innerhalb eines Prozesses melodischer Sprachfindung, der zu einem nachhaltigen Ende bislang nicht führte. Dieses *arioso* ist jedoch keine selbständige Formulierung, sondern ein Zitat: Kurtág bezieht es aus dem Beginn des zweiten Satzes *Andante tranquillo* von Bartóks *Zweitem Violinkonzert* als imaginierten Idealfall melodischer Artikulation, als Repräsentationsobjekt musikalischer Sprachfähigkeit, wie er sie sich in seiner Musik nicht mehr zu eigen machen kann.

Kurtág hat nicht irgendeine beliebige Melodie genommen. Ähnlich anderen langsamen Melodien aus Bartóks Spätwerk, wie etwa den *Mesto*-Episoden des *Sechsten Streichquartetts*, genießt auch das hier benutzte Thema nicht nur bei Kurtág den Nimbus der vollendeten Melodie. Bezeichnend ist ein Kommentar von Kurtágs Budapester Lehrer Sándor Veress.

„Dieses ‚Andante tranquillo‘ ist vielleicht der schönste langsame Satz, den Bartók geschrieben hat. [...] [D]iese grossartige Komposition [kommt] wie ein Gruss aus einer Zeit [...], wo die Melodie ihren Ehrenplatz in der Musik noch vollgültig innehatte.“<sup>165</sup>

Die musikalische Linie galt in der Budapester Schule als vorrangige Kategorie. Aus verschiedenen Gründen ist Melosverlust für Kurtág und Veress ein wesentliches kompositorisches Problem: Stellte es sich für den exilierten Veress aus der Perspektive eines umfassenden Geschichtspessimismus, für den die primäre Orientierung an anderen musikalischen Qualitäten ein unmittelbares Symptom des Verfalls bedeutete, liegt der Impuls für Kurtágs Schreibweise im persönlichen Eingeständnis einer Formulierungsschwäche, die das kompositorische Interesse auf die vorgängige *Suche* nach Melos als geeignetes Medium musikalischer Mitteilungen lenkt. Wie weit sich diese Position in op. 30a zuspitzt, lässt sich daran ablesen, dass selbst die Übernahme des fremden Objekts von grösster Mühsal begleitet ist. Bartóks Melodie ist vielfach versehrt (vgl. Abb. 9).

In Kurtágs (Re-)Transposition ist die lydische Identität der Vorlage auf f zurückgeholt, wobei der Oktavambitus durch das Ausweichen auf den Ton des verkürzt ist. Bartóks stringent rhythmisierte Gestalt verwandelt sich auf den langen, zum Teil voneinander abgesetzten und in tiefster Lage vorgetragenen Dauern in ei-

165 Sándor Veress, *Béla Bartók, Konzert für Violine und Orchester*, in: *Mitteilungen der Bernischen Musikgesellschaft*, März-Juni 1979, S. 4 und 8.



Abbildung 9

a) Béla Bartók, *Zweites Violinkonzert*, 2. Satz, Takt 2–3 (Solo-Violine)  
 (© by Universal Edition, Wien)



b) György Kurtág, op. 30a, Reinschrift, Takt 64–65 (© by Editio Musica Budapest)

*Largissimo, omaggio a Bartók*  
*dolce*

*dolce*

*ped.* *sempre simile*

*ped.*

nen bleiernem, müdem Gesang, dessen Gestus mit *A kerten* ..., dem toten Punkt im Zyklus der *József-Fragmente* op. 20, vergleichbar ist. In dieser Artikulation degeneriert die in sich bogenförmige Kontur der beziehungsstiftenden Bartókschen Melodie zu einer spröden Doppelphrase um den „falschen Ton“ des. Als Palindrom ist die Bartóksche Elaboration strukturell wieder auf die ersten Takte von op. 30a bezogen.

Bei allen für Kurtágs Schreibweise konstitutiven Defekten, die der Versuch der Übernahme des Vorbilds mit sich bringt, stellt das *arioso* innerhalb von op. 30a einen auf singuläre Weise *konstruktiven* Ruhepunkt dar – als Gegenpol zur deklamatorischen Negation in Takt 38 oder zu den *statischen Zonen*. Noch die matte Erinnerung an eine melodische *auctoritas* wie Bartóks *Andante tranquillo* kann zur elaborierten Äusserung avancieren.

Die Melodie wird nicht wie bei Bartók einem grossen Prozess modaler Umdeutungen unterworfen und dient selbstverständlich auch nicht als Thema für einen Variationensatz<sup>166</sup>, sondern wird, nach dem sie einmal abgespult wurde, in Takt 66 allmählich ausgeblendet. Die halbtönige Transposition (die sich wie in Takt 23 komplementär zur Tonordnung des *arioso*-Beginns verhält) des Dur-Dreiklangs, der Bartóks Satz einleitet, geht in „eigene“ Materialien der Takte 40–43 über. Das *arioso* und die deklamatorische Nivellierung in Takt 38 mögen als artikulatorische Gegenpole der Komposition gelten. Ihre formalen Weiterführungen gleichen sich fast.

Entscheidend ist, dass der Typus *mechanischer Deklamation* hier eingesetzt wird, um das verschwundene *arioso* wie in einem verspäteten Reflex zu exorzieren. Die Deklamation erlahmt über den Worten des *arioso*, die halbtönweise bis auf die Transpositionsstufe c hinabgezogen werden. Der Prozess scheiternder melodischer Sprachfindung erhält eine neue, zugespitzte Wendung dadurch, dass eine nur bedingt leistungsfähige melodische Idiomatik nun nicht einmal mehr aus zweiter Hand erfahrbar ist. Die für diese Komposition entscheidende Idiosynkrasie äussert sich hier, indem das Entliehene buchstäblich Austreibung erfährt. Das *arioso* über die ungarische Übertragung des „folly“-Maximalverses besitzt die Eigenschaft des Beckettschen „Zufluchtsorts“ – als eines „unspeakable home“.<sup>167</sup>

Wie in György Ligetis *Musica ricercata* markiert eine *Ommagio* den Zielpunkt der kompositorischen Entwicklung. Bei Ligeti kann die erfolgreiche Erforschung eines zwölfstufigen, kontrapunktisch durchgeformten Tonsatzes in der *Ommagio a Girolamo Frescobaldi* abgeschlossen werden; in der *Ommagio a Bartók* fungiert das Zitat, das Kurtág in den früheren Äusserungen *melodischer Introspektion* zu skizzieren suchte, als Eingeständnis des den Verlauf des Stückes vielfach prägenden Misslingens. Hinweise auf die Handlungen des komponierenden Subjekts folgen aus den Beschädigungen eines fremden Objekts wie auch aus seiner aktiven Auslöschung. Kurtágs Charakterisierung des *Officium breve* op. 28 als eine auskomponierte Sammlung apokrypher Skizzen zu Webern und

166 Der Bezug zu Bartóks Variationensatz provoziert entsprechende Deutungen. Simone Hohmeier spricht von „a kind of variation form“, vgl. Simone Hohmeier, *Mutual Roots of Musical Thinking: Kurtág, Eötvös and their Relation to Lendvai's Theories*, in: *StMI* 43 (2002), S. 229ff. Judit Frigyesis Interpretation von op. 30b als „a study of free associations on the variation of a theme“ gründet auf dem Missverständnis, dass Becketts „what is the word“ als Frage formuliert sei: „The musically varied recurrences of the question ‚What is the word?‘ are like a journey in the world of emotions“. (Judit Frigyesi, *György Kurtág, Samuel Beckett: What is the Word, op. 30b [1990/91]*, ebd., S. 398).

167 Samuel Beckett, *Neither*.

Szervánszky trifft im Fall von op. 30 wohl auf Bartók zu<sup>168</sup> – allein die Vermittlung bleibt aus.

Kurtág lässt Bartók an entscheidender Stelle auftreten: Das Zitat tropiert Siklós' Übertragung von Becketts Joyce-alludierendem Maximalvers. Auch Kurtágs Zitatwahl legt einen Bezug zur eigenen künstlerischen Entwicklung nahe, die mit der Konstellation Beckett-Joyce äusserlich durchaus vergleichbar ist.<sup>169</sup> Die Hoffnungen des ungarischen Musiklebens der Nachkriegszeit konzentrierten sich auf eine mögliche Rückkehr Béla Bartóks aus dem amerikanischen Exil. Wie Ligeti war auch Kurtág 1945 in dieser Erwartung nach Budapest gekommen. Welchen Schock die Nachricht von Bartóks Tod am 26. September 1945 auslöste, geht aus Ligetis bekannter Schilderung hervor.<sup>170</sup> Ein Treffen kam nie zustande.

Kurtág war vor allem auf den Pianisten Bartók neugierig. Sein Verhältnis zum Komponisten Bartók war keinesfalls ungebrochen.

„Bartók gefiel [...] mir nicht – er war irgendwie so fürchterlich gut. Erich Kästner schreibt in seinem Buch *Der 35. Mai* von einem Grossonkel, der jeden Donnerstag seinen Neffen zu sich einlädt, um dann gemeinsam zu Mittag zu essen, Fleischsalat mit Himbeersaft und ähnlich absurde Speisen. Und dabei sagen sie immer wieder: ‚Fürchterlich gut, nicht wahr?‘ Bartóks Musik war ähnlich ‚fürchterlich gut‘ für mich. *Herzog Blaubarts Burg* hörte sich für mich ausgesprochen hässlich an, aber es erregte mich dennoch [...]. Den Geschmack an Bartóks Musik fand ich letztlich irgendwie jenseits meines eigenen Geschmacks und meines Wissens.“<sup>171</sup>

Zu den wenigen Werken Bartóks, die Kurtág unmittelbar beeindruckt hatten, gehörte das *Zweite Violinkonzert*.

„Von elementarer Wirkung für mich waren die *Cantata profana* und die *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta*, aber das bedeutete nicht, dass sich diese Wirkung auch in meinen Kompositionen geäussert hätte. Genauso wirkte auf mich Bartóks [Zweites] Violinkonzert, das ich einmal in einer Sendung des Londoner Rundfunks während des Krieges gehört hatte. Mátyás Seiber [...] sprach dazu noch eine Einführung und analysierte das Stück, aber ich konnte dem eigentlich kaum folgen. Zugleich wurde das Violinkonzert zu einem der entscheidensten Erlebnisse meines

168 Mitteilung von György Kurtág während einer Schaulprobe seines op. 28, Januar 1999 in der Musik-Akademie Basel.

169 Ob absichtlich oder nicht, muss dahingestellt bleiben. Bekannt ist, dass Kurtág *Finnegans Wake* beeindruckt hat; vgl. Rachel Beckles Willson, *An analytical study of György Kurtág's The Sayings of Péter Bornemisza op. 7*, S. 264, sowie Kurtágs bislang unveröffentlichte, für die Sammlung *Signs, Games and Messages* vorgesehene Komposition mit dem aus *Finnegans Wake* stammenden Titel: *Macool, Macool, orra whyi deed ye diie, Sir Tristram, violer d'amors* (1991) für Viola solo (Skizzen und Reinschrift in der SGyK).

170 Vgl. György Ligeti, *Meine Begegnung mit György Kurtág*, in: Ulrich Dibelius (Hrsg.), *Ligeti und Kurtág in Salzburg*, S. 69.

171 György Kurtág in einem Gespräch mit Bálint András Varga, S. 36.

Lebens – später, etwa 2 Monate nachdem ich nach Pest gekommen war. Ich hörte mir alle Proben von Doráti und Menuhin von Anfang bis Ende an, lernte dann die Klavierbegleitung – Jahre hindurch war ich vielleicht der einzige, der das konnte, und konnte es jahrelang mit [Ede] Zathureczky spielen. Wer immer es auch lernte, ich konnte das Stück mit ihm spielen. Das hatte auch eine unmittelbare Wirkung auf die Komposition meines Bratschenkonzertes.“<sup>172</sup>

„Nur durch die völlige Aneignung schien Überwindung möglich.“<sup>173</sup> Als solche reichte Kurtág das *Bratschenkonzert* (1953–55) als Abschlussarbeit seines Kompositionsstudiums ein. Obwohl vom Komponisten nicht als Grundlegung seines Schreibens gewertet, vollzog er im ersten Satz dieses Werks einen wichtigen Schritt zur Ausbildung einer selbständigen Ausdrucksform. Die Verwendung des Zitats im *arioso* von op. 30a weist, wie bei Beckett, zurück in eine *persönliche* künstlerische Vorvergangenheit, als der kompositorische Durchbruch mit dem *Streichquartett* op. 1 noch nicht erfolgt war. Im Unterschied zur leisen Beckettschen Allusion, die den Übergang ins Schweigen markiert, wird bei Kurtág der durch verschlissenes fremdes Material repräsentierte konstruktive Ruhepol in der Wiederholung des Maximalverses bewusst ausgetrieben.

Hier zeigt sich sehr deutlich einer der wesentlichen Unterschiede in den Konzeptionen Becketts und Kurtágs: Sind Becketts Sprechversuche auf ein generell nicht einholbares Schweigen ausgerichtet, so aspektiert Kurtág in der Dynamik des Werkes eine melische Elaboration, die unter der Bedingung seiner persönlichen Situation und seiner Schreibweise als stabile Grösse nicht einzurichten ist, unter anderen Voraussetzungen als nachhaltiges Phänomen aber greifbar wäre.

#### 2.2.4.6. Zusammenbruch (Takt 69–73)

In Takt 69 findet der letzte Versuch einer Mitteilung im *rinforzando* statt. Dieser Ausbruchsversuch verfehlt aber die gestische Intensität der Figuren von Typus (3), kann mithin als reduktive Variante der Überreizung in Takt 19 angesehen werden, wobei der charakteristische Oktavfall in Tritonusdistanz ohne Umkehrung und nur in der Klavierstütze vollzogen wird. Zugleich ist die Figur in ihrer Anbindung an die Ton- und Textsilbe *mi* residual mit den *statischen Zonen* des Typus (5) assoziierbar. In eigentümlicher Vermischung der gegensätzlichsten Deklamationsarten gestaltet sich der Zusammenbruch von Form. Er setzt an einem

172 Ebd., S. 35 f. Eine spätere intensive Beschäftigung mit dem Mittelsatz des *Zweiten Violinkonzerts* ist an den Skizzen zu den *Bornemisza-Sprüchen* op. 7 abzulesen; vgl. SGyK und Simone Hohmeier, *Mutual Roots of Musical Thinking: Kurtág, Eötvös and their Relation to Lendvai's Theories*, S. 223 ff.

173 Friedrich Spangemacher, *György Kurtág und Béla Bartók*, in: *Zwischen Volks- und Kunstmusik – Aspekte der ungarischen Musik*, hrsg. von Stefan Fricke, Saarbrücken: Pfau 1999, S. 169.

Punkt ein, an dem die chromatische Mechanik der vorherigen Takte erneut auf den Ausgangston h zurückzufallen droht.

Der für die letzten Takte zentrale Ton e kann als *finalis* des Tonsatzes von op. 30a gelten. Bevor er nach Takt 37 durch die Untersekunde d verdrängt wird, ist e als Orientierungspunkt der Monodie von zentraler Bedeutung: So in den Takten 11, 15, 18 und vor allem in der „Episode in *mi*“ der Takte 29 bis 36. Bei Kurtág ist die Virulenz dieses Tonorts als pseudo-phrygische Qualität traditionell mit dem Affekt des Trauerns verbunden; entsprechend äussert sich in der fallenden intervallischen Tendenz dieser Musik der *Sirató*-Topos. Bereits die erste, aus dem Rücklauf herausstechende Quint-Tritonus-Kadenz der Takte 5/6 kann als verschleierte *clausula in mi* gelesen werden.

Im letzten Viertakter ist die Rezitation endgültig auf den für die Entstehung wie für die konkrete Ausgestaltung des Stücks gleichermaßen entscheidenden Sprech- und Singdefekt Ildikó Monyóks zurückgeworfen. Die umfassende formale Erschöpfung aller Materialien und ihre vergebliche Reanimierung ist an der finalen Gestalt der regressiven Voraussetzung *stockender Deklamation* überdeutlich ablesbar, die hier, ins tiefste Register abgesunken, wie am ersten Endpunkt von Takt 37 mit pianistischer 32'-Verdoppelung, „*alig hallhatán*“ (kaum hörbar) vorgetragen wird. Die Eröffnung des Stücks konnte mit dem ersten Gesang der *József-Fragmente* op. 20 verglichen werden. Hier werden die Schlussverse des Epilogs *Ének, hajolj ki ajkamon* (Gesang, neige dich von meinen Lippen) jenes Zyklus auf neue Weise zum Klingen gebracht:

„Mélyebbre kell még hajlanom, / hogy semmít nem tudón daloljak.“  
(„Tiefer muss ich mich beugen, / um nichts wissend zu singen.“).

Die Gestaltung des Schlusses greift das Tonzentrum e wie die diastematische Ausgangssituation in differenzierter Weise auf. So sind die Ereignisse der Komposition insgesamt in den Quintrahmen zwischen h (Takt 1) und e (Takt 70) eingefasst. Die Funktion des fallenden Doppelhalbtons ist dadurch verändert, dass er in den Takten 70/71 aufsteigend um das e herum verlegt wird. Die *finalis* wird so zum Achsenton. Eine Schlussbildung kommt wegen der ausbleibenden Identifizierung der *finalis* mit der *ultima* nicht zustande; op. 30a endet mit einer offenen, vom e wegführenden Phrase, deren Intervallprofil vielleicht der weiteren charakteristisch unscharfen Nachzeichnung einer figürlichen *auctoritas*, nämlich dem übermächtigen Referenzmodell der b-a-c-h-Formel (zu b-a-cis-his in Grossterztransposition), entspricht.<sup>174</sup> Mit der letzten Figur weitet sich der Umfang der Schlusstakte vom Doppelhalbton dis-e-f auf den Tritonusraum dis-a. Dies entspricht nicht nur der Intervallik der ersten 6 Takte – *paenultima* und

174 Eine weitere, nur knappe Verfehlung des durch die gleiche *auctoritas* gegebenen Intervallprofils beschliesst das achte Stück – die „grosse Fuge“ – des dritten Teils *Halál* [Tod] der *Bornemisza-Sprüche* op. 7: b-a-c-cis.

*ultima* führen zudem exakt zur unteren Begrenzung der allerersten Artikulation des Verses „mi is a szó –“ hin.

### 2.2.5. Form

In op. 30a realisiert Kurtág eine Form des Zerfalls, wie er sie auch schon in früheren Werken, so vor allem im umfangreichen Vokalzyklus der *József-Fragmente* op. 20 für eine noch ungestützte Solo-Sängerin, inszeniert hat. Merkmale eines musikalischen „Alterungsprozesses“<sup>175</sup>, wie etwa das fortschreitende Absinken der Stimmlage, konnten auch hinsichtlich der formalen Erstarrung von op. 30a festgestellt werden. Kurtág greift überdies auf das Mittel der zyklischen Verklammerung aus op. 20 zurück, wo der gleiche Text zwei verschiedene Vertonungen an erster und vorletzter Stelle erfährt; die schleichende Abnutzung der Monodie wird an der musikalischen Repetition von Wörtern verdeutlicht. Dieses Mittel prägt nicht nur das an den äusseren Rändern von op. 30a angesiedelte „thematische“ Stammeln, sondern die musikalische Behandlung eines Textes, in dem wenige geringsilbige Wörter repetiert werden.

Gleichzeitig liefert der „Alterungsprozess“ die Voraussetzung für op. 30a; das deklamatorische Tempo zu Beginn der Beckett-Komposition ist undehnbar. Anders als bei op. 20 liefert das Prinzip der Zerfallsform in op. 30a nicht nur den zyklisch-dramaturgischen Rahmen einzelner vokaler Fragmente, sondern ist wesentliches Sujet einer Komposition, in der jeder neue Versuch melodischer Sprachfindung mit einem wachsenden Verlust an musikalischer Sprachfähigkeit verbunden ist. Entsprechend gliedert sich der Verlauf: Aus der krisenhaften Disposition der vokalen Charaktere (Typen) resultiert in der ersten Hälfte (bis Takt 38)<sup>176</sup> eine Faktur, in der sich die im Affekt kollidierenden Bruchstücke der einzelnen Deklamationstypen zu einer „Poly-Odie“ versammeln. Hier spaltet sich die monodische Rezitation in eine Vielzahl einzelner „Stimmen“ auf, deren Verhältnis formal ein *dialogisches* Gefüge induziert, das sich nach und nach selbst aufzehrt. Diverse Reanimationsversuche schlagen nach Takt 38 fehl. Hier kann eine scharfe Abgrenzung konkurrierender Charaktere nicht mehr hergestellt werden, so dass die früheren spannungsbildenden Konflikte zu Monologen ausdünnen, was auch die Dimension des Tonsatzes erfasst: Wesentliche diastematische Merkmale wie abwärtsgerichtete Halbtönigkeit sind weitgehend aufgehoben, das „phrygische“ e ist als wichtiges tonales Zentrum auf d abgesunken; auch der Rückgriff auf ein vormals potentes melisches Repräsentationsmodell bietet aus dieser Situation keinen Ausweg. Ergebnis des letzten Ausbruchsver-

175 Vgl. Claudia Stahl, *Botschaften in Fragmenten*, S. 133.

176 Die 73 Takte der Komposition gliedern sich damit in zwei taktmässig fast gleich grosse Teile von 37+1+35 Takten.

suchs ist die Suspension der Artikulationsformen, was zum quasi vorsprachlichen Ausgangspunkt der Komposition zurückführt.

Op. 30a ist mit einer Dauer von ungefähr einer Viertelstunde Kurtágs bisher längstes zusammenhängendes Werk in einem Satz. Dennoch entfaltet sich nicht „grosse Form“. Vielmehr resultiert die relativ lange Dauer aus seiner parataktischen Disposition. Form wird induziert durch die Position gestischer Partikel und ihrer Desavouierung. Es fügt sich kein rundes Werk, dessen Klangereignisse in Hinblick auf einen grossen architektonischen Bogen plaziert wären. Zerbrochene Form entsteht, indem sich einzelne Gestalten, die nirgends gänzlich ausgebreitet werden können, aneinander abarbeiten und dadurch schwinden. Wie die vermeintliche Grossform durch das Einzelereignis der *stockenden Deklamation* verklammert ist, so könnte man auch insgesamt das Stottern als formbildend ansehen. Ergebnis ist eine grobe, zäh fließende Form, in der die musikalische Zeit früherer „flüssiger“ Musik ins Stocken gerät.

In der konsequenten Ausführung des Impulses scheinender Sprachfindung steht op. 30a in Kurtágs Schaffen einzig da. Die Komposition markiert einen empfindlichen Punkt in Kurtágs Entwicklung. Die grossen Vokalzyklen der achtziger Jahre gehen gewissermassen in der gestischen Beiordnung von op. 30a auf. Einzelne Vergleiche der Erscheinungsformen verschiedener Deklamationsschichten mit Gesängen vor allem der *József-Fragmente* op. 20 liefern Hinweise darauf, dass das topische Repertoire des früheren Zyklus auch in den Erinnerungsspuren von op. 30a latent anwesend ist. Die älteren Fragmente sind noch weiter zersplittert. Rein formell entspricht die rekonstruierbare Einheit des Deklamationstypus der des früheren, liedmässig abgeschlossenen Fragments, das die Einheit des Ausdrucks gewöhnlich wahrt. Auf diese Weise destilliert Kurtág auch szenisch relevante Einzelgesten aus den Versehrungen früherer Objekte, die aus dem zyklischen Zusammenhang nun endgültig ausbrechen und sich in einem einsätzigen Monodrama neu konstituieren.

Gleichzeitig lässt sich in Kurtágs Schaffen ein grundsätzlicher Wandel in der Verwendung unbegleiteten monodischen Gesangs feststellen. Während der Sologesang des vierten Teiles *Tavaszi* (Frühling) der *Sprüche des Péter Bornemisza* op. 7 die in den vorherigen Teilen *Bűn* (Sünde) und *Halál* (Tod) durchlittenen Erfahrungen in reiner Vokalität verklärt, dienen die instrumental unbegleiteten Monodien späterer Zyklen gerade der Diskreditierung individueller Mitteilungsformen: Die Monodie der *Botschaften der verstorbenen R. W. Trussowa* op. 17 (dort II/3) geht in Schweinsgrunzen über, der zentrale achte Gesang der *Szenen eines Romans* op. 19 fällt mit der Vereinsamungsklimax der literarischen Vorlage zusammen. Diese Tendenz zur Darstellung der Hinfälligkeit, Verletzlichkeit einer einzeln Singenden führt über den Fragment-Zyklus von op. 20 geradewegs zur realen Beschädigung des Solo-Gesangs von op. 30a.

Seither hat Kurtág keinen Vokalzyklus mehr auskomponiert. Nach der Erfahrung der Aufsplitterung von Form in op. 30a entstanden Sammlungen kleiner und kleinster monodischer Formen in Isolation von Einzelgesten, deren konzise

Artikulation den Vorrang vor der verbindlichen Einordnung in einen grösseren Zusammenhang genießt. Die Gestaltung einer in der stringenten Abfolge der einzelnen Gesänge liegenden Aussage ist Kurtágs Vorliebe für *ossia*-Alternativen zum Opfer gefallen. Die detaillierte Fügung der *Hölderlin-Gesänge* op. 35 (1993–98 ...), von ... *pas à pas – nulle part* ... op. 36 (1993–98), beide für Bariton solo (Instrumente ad lib.), und von *Einige Sätze aus den Sudelbüchern Georg Christoph Lichtenbergs* op. 37 (1996) für Sopran solo (Instrumente ad lib.) bleibt den Ausführenden überlassen; die Werke sind keine Liederzyklen „im herkömmlichen Sinne: [...] Die Interpreten sollten für die Aufführung im Konzert eine Auswahl treffen – mithin ihren eigenen Zyklus komponieren.“<sup>177</sup> Konkrete Fragen, die eine solche offene grossformale Konzeption aufwirft, werden in einem Kommentar zu Kurtágs bislang letzter Beckett-Musik ... *pas à pas – nulle part* ... op. 36 erörtert, der den zweiten Teil dieser Studie abschliesst.

## 2.2.6. Kurtágs Beckett

„... folly for t[w]o ...“

In seiner Studie über Kurtágs op. 30b bemerkt Thomas Steiert abschliessend:

„Das Verhältnis von Text und Musik in *What is the word* zeigt auf anschauliche Weise, wie sich die Künste im 20. Jahrhundert auf technischer Ebene überlagern, ohne sich dabei zu imitieren.“<sup>178</sup>

In der Tat: Kurtágs musikalische Interpretation von Becketts Text auf dem Umweg über Siklós und Monyók ist bestimmt von einer gewissen Divergenz der Schreibweisen. Die Musik seiner älteren wie neueren Vokalwerke befindet sich grundsätzlich in einem *abbildenden* Verhältnis zur Sprache der herangezogenen Texte, wobei hinsichtlich Becketts nur noch Splitter von Sprachbildern obsessiv angestarrt werden. Dies entspricht Kurtágs genereller Neigung zur „mimesis of speech and gesture“<sup>179</sup> mittels Musik, die über den konventionellen Gebrauch des Begriffs „Vertonung“ hinausführt (es sei denn, man wollte auch Kurtágs non-vokale Musik als „Vertonung“ auffassen). Auf diese Weise setzt Kurtág in op. 30a an einer Dichtung an, die viel Energie aufbringt, um sich in einen Bereich jenseits sprachlicher, bildlicher Sinnkonstitution zu verflüchtigen. Die Frage, inwiefern eine Verklanglichung von „Unwörtern“, die zum „Stillschweigen“<sup>180</sup> ten-

177 Aus der „Anleitung“ zu György Kurtágs *Einige Sätze aus den Sudelbüchern Georg Christoph Lichtenbergs* op. 37.

178 Thomas Steiert, *György Kurtágs Vertonung von Samuel Becketts „What is the Word“ (Siklós István tolmácsolásában Beckett Sámuel üzeni Monyók Ildikóval)* op. 30b, S. 585.

179 Rachel Beckles Willson, *An analytical study of György Kurtágs The sayings of Péter Bornemisza* op. 7, S. 243 f.

180 *Disjecta*, S. 53.



dieren, überhaupt geleistet werden kann, stellt sich für Kurtág nur am Rande. Für seine Beckettlektüre sind die dichterischen Ambiguierungsstrategien von eher nachrangiger Bedeutung; werden sie verfolgt, so vor allem in Hinblick auf ihren wörtlichen Niederschlag. Kurtág ist weniger an der im Text angelegten Verflüchtigung semantischer Reste, mehr an der musikalisch-gestischen Fixierung der so entstandenen Sprachtrümmer interessiert. Er inszeniert ihre Deklamation, die mit ihrem Gegenstand zur Neige geht. Auch nimmt er Becketts versagendes Sprachgedächtnis dankbar für die Komposition von op. 30a auf, indem er es zum Symptom eines für sein eigenes Schaffen wesentlichen Impulses umdeutet: Durch Beckett, Siklós und Monyók kann Kurtág kompositorisch um Worte ringen wie niemals zuvor.<sup>181</sup> Situativ und personell werden keine geringen Mittel aufgeboten, um den in der Textgestalt nicht mehr unmittelbar greifbaren Entstehungsanlass musikalisch zu konkretisieren und zu simulieren (Monyók „stottert wie Beckett es verlangt“<sup>182</sup>); in gestischer Hinsicht ist Becketts Vokabular der Verstumung an die affektiven Zustände eines Systems musikalischer Gebärden angebunden, deren deklamatorische Charakteristika sich als differenzierbar erwiesen haben. Als Phänomen lässt sich die musikalische Zerfallsform analog zu Becketts dichterischer Zerfallsform beschreiben; doch ist jene bei Kurtág nicht auf einen imaginären, garantiert unzugänglichen Fluchtpunkt, sondern auf die konzentrierte Herausbildung der defizitären Einzelgeste berechnet. Becketts Evaporation sprechend sich äussernder Subjektivität setzt Kurtág die rohe kompositorische Geste entgegen und inszeniert dadurch ein Frühstadium von Subjektivität. Kurtág fasst das, was bei Beckett übrig bleibt, als vorsprachliche Materie auf und richtet den Blick auf die mimetische Vorbedingung von Sprache. Beiden gemeinsam ist die Aversion gegen die Arbeit und das Sein im Bereich empirisch abgesicherter Gewissheiten, das Misstrauen gegen den Vordergrund funktionierender sprachlicher Repräsentanz, bzw. das grosse Zutrauen zur „folly“.

Claudia Stahls Urteil über einen „Paradigmenwechsel“ in Kurtágs Musik durch op. 30 ist möglicherweise etwas voreilig. Sie interpretiert das Werk in seiner späteren Fassung als „Gegenposition zu dem auf der exakten Umsetzung von Textinhalten und Wortklängen beruhenden Verhältnis zwischen Text und Musik in den Vokalzyklen. [...] Stattdessen ist in *What is the Word* die rein gestische Ebene sehr viel deutlicher und differenzierter.“<sup>183</sup> Dagegen erscheint Kurtágs deklamatorische Inszenierung der Beckett-Partikel – auch nach Erweiterung der Mo-

181 Das befindet auch Steiert: „Becketts Text stand hier [in Kurtágs op. 30a] eher in einem programmatischen Zusammenhang mit der Musik, insofern seine fragmentarischen Zeilen im Sinne eines buchstäblichen Ringens um Worte verstanden wurden.“ (Thomas Steiert, *György Kurtágs Vertonung von Samuel Becketts „What is the Word“ [Siklós István tolmácsolásában Beckett Sámuel üzeni Monyók Ildikóval] op. 30b*, S. 580).

182 Brief an Abbado [?], siehe Seite 100.

183 Claudia Stahl, *Botschaften in Fragmenten*, S. 226.

nodie zur Fassung op. 30b, auf die Stahl sich bezieht – weniger als „Gegenposition“ zu früheren Verfahrensweisen, sondern eher als deren radikale Fortsetzung, die zu einer Ausdrucksform führt, in der die Ebene des Wortes und die „rein gestische“ Ebene nicht voneinander zu trennen sind. Die Radikalität des Vorgehens führte allerdings zu einem Punkt, mit dessen Erreichen Vokalzyklen offenbar nicht mehr möglich waren. Hier zeigt sich zudem, dass eine enge Wort-Klang-Liaison nicht automatisch mit eingängigen Vertonungsweisen verbunden sein muss, sondern auch Paradoxa, Spannungen in Form einer „Poly-Odie“ von Gebärden auszutragen vermag – wobei das grösste Paradoxon sich womöglich in der Spannung zum Text konstituiert.

Becketts Vorstellung von Musik als „this most immaterial of all the arts“<sup>184</sup> trifft in op. 30a auf eine ausgeprägte Materialität musikalischer Gebärden. Kurtágs kompositorische Rekonstruktion von Beckett-Objekten wäre nach der im frühen *Proust*-Essay festgeschriebenen, gleichsam Schopenhauerschen Definition das Vorgehen eines Komponisten, „who, being an impure subject, insists on giving a figure to that which is ideal and invisible, on incarnating the idea in what he conceives to be an appropriate paradigm.“<sup>185</sup> Becketts Polemik und Kurtágs Musik treffen sich in ihrem Bezugspunkt: Der Oper. Die für Beckett absehbare musikalische Gattung war für Kurtág nicht nur der erste Ausgangspunkt für eine intensivere Beschäftigung mit dessen Dichtung, sondern ist auch für die Realisierung der ersten vollendeten Beckett-Musik von Bedeutung. Entscheidend für die Konzeption der zweiten Fassung op. 30b ist gerade die Entfaltung des szenischen Potentials der noch intimen Monodie im grossen Konzertsaal – in Richtung einer weiteren verkappten Kurtág-Oper.

## 2.3. Expansion und Verdeutlichung in der Fassung op. 30b

### 2.3.1. Ein anderer Anlass

Im Sommer 1991 komponierte Kurtág eine neue Fassung von op. 30a mit dem Titel *Samuel Beckett: What is the Word* (*Siklós István tolmácsolásában Beckett Sámuel üzeni Monyók Ildikóval*) op. 30b für Alt solo („Rezitation“), Stimmen

184 *Proust*, S. 92.

185 Ebd.; hingegen findet sich eine triftige ästhetische Konvergenz zu Kurtágs Vorgehen beim jungen Beckett: „Before articulation comes song; before abstract terms, metaphors. [...] Poetry is essentially the antithesis of Metaphysics: Metaphysics purge the mind of the senses and cultivate the disembodiment of the spiritual; Poetry is all passion and feeling and animates the inanimate; Metaphysics are most perfect when most concerned with universals; Poetry, when most concerned with particulars. [...] In its dumb form, language was gesture.“ (*Disjecta*, S. 24). In Becketts Dichtung ist diese Polarität gehörig ins Wanken geraten.

und im Raum verteilte Kammerensembles. Die entscheidende Anregung zur Entstehung des Werks kam von Claudio Abbado.

„Als im Oktober 1991 das TARKOWSKY-FESTIVAL rund um die Aufführung des *Boris* [Godunov; Abbado hatte Mussorgskys Oper 1983 in der Londoner Covent Garden Opera zusammen mit Andrej Tarkowsky (Regie) produziert] an der Wiener Staatsoper geplant wurde, mit zwei Ausstellungen über den Maler Tarkowsky, Lesungen und natürlich allen seinen Filmen, wollte ich noch einen anderen Akzent setzen, um Tarkowskys besondere Beziehung zur Musik deutlich zu machen, und zwar in Form eines seinem Andenken gewidmeten Konzerts. Den Anstoss gab Luigi Nonos Komposition *No hay caminos, hay que caminar ...* [Andrej Tarkovskij, für Orchester in sieben Chören (1987)], die Tarkowsky gewidmet ist und die in Wien noch nicht aufgeführt worden war. Ich fragte eine Reihe befreundeter Komponisten, mit denen wir auch schon im Rahmen von WIEN MODERN zusammengearbeitet hatten, ob die Person oder das Werk Tarkowskys sie zu einer Komposition für ein spezielles, ihm gewidmetes Konzert anregen würde, und habe mich sehr gefreut, dass trotz der knappen Zeit Beat Furrer<sup>186</sup>, György Kurtág und Wolfgang Rihm<sup>187</sup> uns ein Werk geschrieben haben. Diese drei Komponisten kamen auch zur Uraufführung ihrer Werke, Kurtág spielte selbst den Klavierpart in seiner Komposition.“<sup>188</sup>

Die Uraufführung fand am 27. Oktober 1991 mit Ildikó Monyók, dem Tomkins Vocal Ensemble und dem Ensemble Anton Webern unter der Leitung von Claudio Abbado im Wiener Mozart-Saal statt. Fortan wurde op. 30b häufig gespielt. 1993 war das Werk in grossen Sälen der Musikmetropolen Berlin, Budapest, Wien und Salzburg zu hören – sehr im Gegensatz zur ersten Fassung op. 30a, die erst am 5. Juni 1993, knapp zwei Jahre nach der Wiener Erstproduktion des Nachfolgewerks, im italienischen Sermoneta durch Ildikó Monyók und Csaba Király ohne viel Aufhebens zur offiziellen Uraufführung gelangte. Op. 30a erlangte den Status eines „Hauptwerks“ nur in der Fassung von op. 30b.

Abbados Anfrage konnte von Kurtág ungewöhnlich prompt beantwortet werden, weil er die Ausarbeitung seines op. 30a, die auch Becketts englischen Text verwendet, offenbar schon längst in Angriff genommen hatte. Die erste datierte Skizze zu diesem Projekt entstand bereits am 10. Juli 1990, also weit vor dem in Hinblick auf den nahenden Aufführungstermin knapp bemessenen Zeitraum der endgültigen Ausgestaltung. Der Anlass bot Kurtág eine Gelegenheit zur Ausführung seines Plans; der durch Tarkowsky und vor allem durch Nono gegebene Kontext schlägt sich, wie auch bei Furrer und Rihm, hauptsächlich in der räumlichen Verteilung von Orchestergruppen nieder. Anders jedoch als etwa bei Rihm, der Nono-Bezüge in *bildlos/weglos* in der zitathaften Verwendung des Zentraltons g von *No hay caminos, hay que caminar ... Andrej Tarkovskij* oder

186 *Face de la chaleur* für Flöte und Orchester (1991).

187 *bildlos/weglos* für sieben Soprane und Orchester (1990–91).

188 Claudio Abbado, *Hommage an Andrej Tarkowsky*, in: Booklet zur CD-Einspielung der genannten Werke von Nono, Furrer, Kurtág und Rihm, DG 437 840-2, S. 6.

des Sopranchors aus „*Ha venido*“. *Canciones para Silvia* (1960) thematisiert, sind bei Kurtág konkrete, über eine allgemeine Affinität zum Schaffen Tarkowskys und Nonos hinausgehende Konvergenzen nur als Spuren feststellbar – denen später in Hinblick auf die Frage des musikalischen Raumes nachgegangen werden soll. Eine äusserliche Ähnlichkeit mag vielleicht in der mittels gestischer Partikel induzierten zerbrochenen Form der Vorlage op. 30a liegen, deren Verlauf durch lange Pausen zersetzt ist; ihre insulare Erscheinung erinnert an die ganz anders motivierte formale Archipelkonzeption von Nonos später Musik. Wann genau Abbados Anfrage erfolgt ist, muss offen bleiben. Die ersten Dokumente, die auf eine intensive Aufnahme der Arbeit an op. 30b schliessen lassen, datieren auf Mitte Juli 1991 – dreieinhalb Monate vor der Uraufführung. Kurz zuvor dürfte jener Brief geschrieben worden sein, in dem Kurtág Abbado über die Grundkonzeption seines Werkes aufklärt. Der undatierte Entwurf zu diesem Schreiben, dessen Beginn oben bereits zitiert wurde, sei hier nunmehr vollständig wiedergegeben.

„Verehrter  
gregoi Maestro,  
Egregio Maestro,  
caro amico,

Caro amico,

D Ich freue mich sehr, mein *What is the word ...* von Beckett in Wien aufführen zu können. Es ist geschrieben für eine ~~ver~~ behinderte Schauspielerin, die nach einem Autounfall jahrelang nicht reden konnte – nicht als Folge der Beschädigung, sondern weil sie nachher von ihren [sic!] Regisseur brutal behandelt wurde sogar bis heute stottert wie Beckett es verlangt. Die Komposition ist mir sehr wert – ich möchte sie in einem begrenzten/geschlossenen Kreis mit Ildikó Monyók (so heisst sie) aufführen. Gleichzeitig möchte ich die angefangene Version für Wien beenden, wo stereophonisch verteilt, viele Instrumente oder [ein Wort unleserlich] heterophonisch mitspielen (wie in quasi una fantasia) – wenn möglich unter Ihrer Leitung. Da Beckett in meiner Komposition ungarisch vertont ist, überlege ich auch einen Unisono-Chor von 8–10 Sängern die Echo-artig denselben Text im englischen Original wiederholen.

Sie können mir gleich sagen, ob es prinzipiell möglich sei – (~~unbedingt~~ mit Ildikó Monyók als Solistin) aber Sie können abwarten bis Sie die endgültige Partitur sehen werden. Diese werden Sie spätestens am 1. September 1991 erhalten. Es wird sehr leicht sein für die Musiker, nur Sie müssen mit mir die Initiative verteilen –manchmal sollen Sie es haben – manchmal ich  
sehr liebe Grüsse, g<sup>189</sup>

Die Ausführung und Modifizierung dieses Plans lässt sich anhand der in der Sammlung György Kurtág der Paul Sacher Stiftung befindlichen Manuskripte gut, wenn auch nicht lückenlos dokumentieren. Sie sind eine Hilfe, Kurtágs wiederholte Beckett-Lektüre zu verstehen.

189 Korrespondenz der SGyK; als nicht genannter Empfänger dieser Nachricht kann fast zweifelsfrei Claudio Abbado angenommen werden.

### 2.3.2. Prolog und Epilog

Die ersten zugänglichen, datierten Manuskripte aus der „heissen Phase“ der Entstehung von op. 30b sind Entwürfe zu einer Einleitung und zu einem Schluss, die die Fassung op. 30a umschliessen. Kurtág begann die Ausgestaltung seines eigenen Textes, indem er die Monodie in den extraliterarischen Rahmen eines instrumentalen Prologs und eines szenischen Epilogs stellte. Der Entwurf einer *Sinfonia I* benannten Orchestereinleitung (Quelle D<sub>1</sub><sup>190</sup>) zeigt eine Musik, die von der Melosproblematik der ersten Fassung op. 30a ausgehend schon in die Richtung der instrumentalen Ausarbeitung von op. 30b weist.

Der nach vier Takten abbrechende Entwurf basiert auf der Konstellation zweier Melodien, deren Dichotomie als Gegenstand der monodischen Erinnerungsversuche von op. 30a figuriert. Die Einleitung stellt die nachgelieferte Voraussetzung dessen dar, woran sich das konstruktive Unvermögen der Komposition abarbeitet. Dies geschieht in der Gegenüberstellung der gegensätzlichen „ungarischen“ Musizierformen von *tempo giusto* und *parlando rubato* bzw. der Verwendung der magyarischen Doppelsatzfolge von *lassu* und *friss*, die in der Abfolge von *con slancio* und *Adagio* umgestellt sind. Diese topische Dualität, die in den immerfort neu scheiternden Formulierungsversuchen der Monodie wie in den Takten 13–14 von op. 30a stark relativiert wird, ist im Entwurf der Einleitung keineswegs axiomatisch festgeschrieben. Das Modellhafte der Tanzmelodie und der langsamen Weise tritt überdeutlich hervor. Von Beginn an ist Kurtágs neuer Zugriff auf Melos vom Formelhaften gezeichnet, das im Fragmentzustand der Nachhaltigkeit vollkommen entbehrt: In der verschobenen Phrasierung der wiederholten naiven Tanzweise etwa geht die „bulgarische“ rhythmische Gruppierung (2+3) sofort verloren.

Entsprechend modellhaft sind Diatonik und Pentatonik, die in der Monodie nach Ansätzen der Elaboration erst im fremden *arioso* eine prekäre Form der Entfaltung finden, in Komplementärintervallik installiert. Die tonalen Eigenschaften dieser Melodiesegmente, die insgesamt wie eine Variante der ersten *melodischen Introspektion* (op. 30a, Takt 22–23) erscheinen, weisen zudem vereinfacht auf den Verlauf der ganzen Komposition voraus: Kann die pseudo-phrygische Identität des pentachordalen Tanzmodells mit dem e zentrierenden, „dynamischen“ ersten Teil der Monodie (bis Takt 38) assoziiert werden, entspricht das anhemitonische *Adagio* dem leergespulenen, monodischen zweiten Teil, der die zentrale Geste des fallenden Halbtons zunächst suspendiert; auch die dort virulente „Zerfallsstufe“ d wird hier aus dem letzten Ton der Tanzmelodie gewonnen und in einem Orgelpunkt festgehalten.

Zugleich sind in der orchestralen Behandlung der Melodien die wichtigsten Instrumentationsverfahren der Monodie für op. 30b vorgebildet. Zerfällt das von der späteren Rezitationsstütze (Klavier, hier noch *unisono* mit Orgel) vorgetra-

190 Übersicht der Quellen im Anhang, Seite 279 ff.

Abbildung 10: György Kurtág, *Sinfonia I*, Partiturentwurf  
 (© by Paul Sacher Stiftung, Basel)

45 VII 91 Samuel Beckett: What is the Word...  
*Sinfonia I* g. h. unteigopp

Adagio

The score is a handwritten draft for a symphony, featuring the following instruments and parts:

- Flutes (Fl.):** Flute I and Flute II (piccolo).
- Woodwinds:** Oboe (ob.), Clarinet in B-flat (cl. in Bb.), Clarinet in A (cl. in A), Bassoon (Fag.), and Contrabassoon (Cort.).
- Brass:** Trumpets (Tr.) and Trombones (Tromboni 1 and 2).
- Strings:** Violins I and II (Viol. I and II), Viola (Viola), Cello (Cb.), and Double Bass (Cb.).
- Percussion:** Cymbals (Cymb.), Anvil (Angr.), and Bells (Becken).
- Other:** Maracas (Maraca) and Triangle (Tri.).

The score is heavily annotated with dynamic markings such as *ppp*, *pp*, *mp*, and *f*. It includes numerous performance instructions, some circled in red, and various musical notations like slurs, accents, and articulation marks. The title "Samuel Beckett: What is the Word..." is written at the top, and "Sinfonia I" is written below it. The tempo marking "Adagio" is also present. The manuscript shows a high level of detail and complexity, characteristic of Kurtág's style.

gene Tanzmodell in die Schichten des Orchesterraumes, so findet das Melos des *Adagio* Echos in Saiteninstrumenten, Vibraphon und in der Bassflöte. Die zwei massgeblichen Verfahren, jenes der instrumentalen Fragmentierung einer Melodie wie das ihrer Klangschatten werfenden Dilatation, sind exponiert in einer Polarität, die mit der topischen Dichotomie der Melodien assoziiert ist. Im einen Fall wird der melodische Zusammenhang zerschnitten, im anderen in mehrere Stimmen übergebunden.

Dabei stehen die beiden ohnedies durch halbtönig abstehende Ausführungen eines konvexen Modells charakterisierten Komplexe nicht vollkommen unvermittelt nebeneinander: Der zur Tanzsektion komplementäre Tonvorrat des pentatonischen Bogens entfällt in den ersten beiden Takten auf die Arpeggi von Harfe und Celesta, die zusammen mit kleiner Trommel und Becken die asymmetrische „bulgarische“ Rhythmik akzentuieren. In der Notation weist noch nichts auf eine raummässige Verteilung der Orchestergruppen hin – die aber auch nach der endgültigen Niederschrift der Partitur von op. 30b (Quelle H) nur aus einem Aufstellungsplan, nicht aber aus der Notationsweise, die alle Gruppen wie *einen* homogenen Klangkörper behandelt, ersichtlich wird.

Soweit enthält die *Sinfonia* alle Merkmale einer auf kommende Ereignisse in gebündelter Form vorausweisenden „Ouvertüre“. Kurtág nimmt sie nicht in op. 30b auf.

„Ich bin mir [...] darüber im Klaren, dass die ersten Stücke in der Regel nur so zum Warmwerden sind und später geopfert werden müssen.“<sup>191</sup>

Die Melodien der ohnehin nur fragmentarisch umrissenen *Sinfonia I* gehen auf im Cluster des die endgültige Fassung eröffnenden gewaltsamen Tuttischlags, der nach einem Takt zu einem Kleinsekundklang ausdünn. In der Neukomposition wird es kein zweites Tutti geben. Als extreme Voraussetzung eines nur aus Bruchstücken sich fügenden Melos ist dieser Beginn mit einer Stelle aus dem zweiten Satz *Siciliano nostalgico* des *Orbis tonorum* (1986) von Sándor Veress vergleichbar: In Takt 34 (Abb. 11) ereignet sich „ein Fortissimo-Schlag von einer Heftigkeit, die nicht nur im *Orbis tonorum*, sondern im ganzen Spätwerk von Veress vereinzelt dasteht. Es ist, als ob hier das ‚Bild‘ der ‚Tempi passati‘ [Titel des ersten Satzes des *Orbis tonorum*, der noch auf einer geschlossenen zwölftönigen, gleichwohl modal evaluierten Melodie basiert] in der Musik selber zerschlagen, die Illusion zerfetzt wird. Man ist – wo? Nur noch einzelne Splitter von Musik sind in den folgenden Takten zu erkennen [...]“.<sup>192</sup>

In op. 30b wird die Illusion zerfetzt, bevor auch nur ein einziger Ton der Monodie erklingen ist. Kurtágs Cluster steht aber nicht ausserhalb der prägenden Tonordnungen. In der neuen Ouvertüre werden die Intervallverhältnisse der al-

191 György Kurtág im Gespräch mit Bálint András Varga, S. 43.

192 Andreas Traub, *Zeitschichten – Zum „Orbis tonorum“ (1986) von Sándor Veress*, Saarbrücken: Pfau 1999 (= *fragmen* 28), S. 10.

Abbildung 11: Sándor Veress, *Orbis tonorum* Nr. 2, *Siciliano nostalgico*,  
Takt 34–40 (© by Edizioni Suvini Zerboni, Milano)

13

34 ♩ = 60 ca

Ob. *fff* *p*

Cl. in Si $\flat$  *fff* *p*

Fg. *fff* *p*

Arpa  
 Eb F# G# A#  
 H# C# D# *fff* *gliss. rapido* *mp*

Cel. *p*

Xil. *fff* *gliss. rapido*

Ptto gr. *ff*

Tamtam *ff*

Gr. C. *ff*

I. *fff* *p flautato*

VI. *fff* *p flautato*

Via. *fff* *p flautato*

Vc. *fff* arco

Cb. *fff*

♩ = 60 ca



37 H

Ob. *p*

Cl. in Si b *p*

Fg. *p*

Arpa *p* *mp* *p*

Cel. *p*

Xil. *p* *p*

Perc.  $\frac{5}{4}$   $\frac{6}{4}$   $\frac{5}{4}$

H

I *mf* *p* *p*

VI. II *p* *p* *p*

Vla. *p* *p*

Vc. *p* *mp*

Cb. *p*

ten auf verschiedene Weise verdichtet, um zum halbtönigen Profil der rezitierten Eröffnungsformel „mi is a szó –“ hinzuführen (Abb. 12).

Einerseits stellt der Clusterambitus a-d<sup>1</sup> eine einwärts gekehrte Projektion des Umfangs der pseudo-phrygischen Tanzweise dar. Die Rezitation knüpft exakt am übrigbleibenden Halbton c<sup>1</sup>-h (Takt B) an; wie dort ist auch die Ausblendung des Clusters symmetrisch disponiert, dessen zuletzt verklingendes Intervall der Spiegelachse des Kleinsekundbündels entspricht. Zum anderen wird die chromatische Summe der Umfänge beider *Sinfonia I*-Melodien abgebildet im Tubaglissando a–des<sup>1</sup>–a, das den Clusterumfang fast vollständig abtastet.<sup>193</sup> Das Melos der *Sinfonia* regrediert zur Auswalzung eines Klangs im schlecht glissandierten Bogen; er bietet den einzigen Anhaltspunkt für die monodische Konzeption des Stücks.

In der „Ouvvertüre“ der endgültigen Fassung werden die modellhaften Bezugsmomente der *Sinfonia* einer non-vokalen Vorbedingung zur Erschöpfung der Form geopfert. In den beiden *Larghissimo*-Takten wird alle Energie auf dem Weg vom möglichen Maximum bis zum Klang einer „allerdünnsten Stricknadel“ (Anweisung in der Partitur: „Piatto sospeso mit einer allerdünnsten Stricknadel am Rand“) aufgebraucht; letzteres ist in Takt a als instrumentales Pendant zum vokalen artikulatorischen Minimum der ungestützten, sich dem Singen versagenden Silbe „a“ („the“) definiert. Die Rezitation kommt erst nach einer Steigerung des ohnedies superlativen Ouvvertürentempos („*Larghissimo*“) „unerträglich langsam“ in Gang.

Womöglich ist Kurtág in den Vortakten A und B bemüht um eine klingende Rekonstruktion eines textexternen Elements, einer möglicherweise katastrophalen Bedingung für Becketts kontraktive poetische Position. Auf ähnliche Art eröffnet Heinz Holliger seine Kammeroper nach Becketts *Come and Go* (1976–77).<sup>194</sup> (Abb. 13) Beide „Ouvvertüren“ erfüllen die Funktion einer erschöpfenden Vorbedingung zum folgenden, aus verschiedenen Gründen heikel gewordenen musikalischen Artikulationsakt, wobei sich Holligers durchweg polyphone wie auch Kurtágs monodische Konzeption schon vor Beginn zeigen.

Kurtág schliesst op. 30b, indem er der Monodie eine zweite *Sinfonia* anfügt. Entsprechend der instrumentalen Vorbedingung zieht er im *epilogo scenico*, einem „acte sans paroles“, die Konsequenz aus dem Verlauf des Stücks. Vorlage ist

193 Der überfällige Ton d ist auch im Cluster unterrepräsentiert, nämlich nur durch die Es-Klarinette vertreten (wogegen alle übrigen Töne gleichmässig auf das vorhandene Instrumentarium verteilt sind); er wirkt so wie der Keim zur Auflösungstendenz des zweiten Teils, der mit dem Ton d als „Zerfallsstufe“ verbunden ist und im eröffnenden Cluster noch keinen sicheren Platz beanspruchen kann. Zudem gruppiert sich die Hauptmasse des Clusters exakt um die Mittelachse des Ansatztons h.

194 „Mein Prolog zu *Come and Go* ist ziemlich expressionistisch und entspricht sicher nicht der Intention Samuel Becketts.“ Heinz Holliger in einem Gespräch mit dem Autor, Basel, 15. April 1999.



Abbildung 13: Heinz Holliger, *Come and Go*, Beginn (© by Schott Music, Mainz)

COME AND GO - VA ET VIENT - KOMMEN UND GEHEN

(Text: Samuel Beckett)

[Bühnen und Saal völlig dunkel]

Heinz Holliger (1976/77)

Flöte I  
Flöte II  
Viola I  
Viola II  
Viola III  
Violin I  
Violin II  
Viola I  
Violin I  
Violin II  
Klar. (B) I  
Klar. (B) II  
Klar. (B) III  
Klar. (B) IV  
SU

Oh!  
Oh!  
Oh!  
Oh!  
Oh!  
Oh!  
Oh!  
Oh!  
Oh!  
Oh!  
Oh!  
Oh!  
Oh!  
Oh!

*dim. sempre*  
*rit. sempre*  
*dim. sempre*  
*dim. sempre*  
*dim. sempre*  
*dim. sempre*  
*dim. sempre*  
*dim. sempre*  
*dim. sempre*  
*dim. sempre*  
*dim. sempre*  
*dim. sempre*  
*dim. sempre*  
*dim. sempre*

3 [166 molto espr. e 4 rubato]  
4  
5 (calmando poco a poco)

\*) Auf einen Atem bis Schlussnoten. Letzten Atem abwärts herauspressen. Ganz unregelmäßig atmen.  
\*) Auf einen Atem bis Schlussnoten. Letzten Atem abwärts herauspressen.  
\*) Auf einen Atem bis Schlussnoten. Letzten Atem abwärts herauspressen.

Handwritten musical score for the first system, measures 1-4. The score is written on four staves. The first staff has a 5:4 time signature and a *ff* dynamic. The second staff has a *ff* *sub p* dynamic. The third staff has a *ff* dynamic. The fourth staff has a *ff* dynamic. The music includes various rhythmic figures, including triplets and sixteenth notes. Dynamic markings include *ff*, *mf*, *pppp*, and *p*. There are also performance instructions like *ca 20"* and *fast tonlos*.

3  
4 (calmando) ----- (ca 42)  $\frac{4}{4}$

Handwritten musical score for the second system, measures 5-8. The score continues on four staves. The first staff has a *f* dynamic. The second staff has a *f* dynamic. The third staff has a *f* dynamic. The fourth staff has a *f* dynamic. The music includes various rhythmic figures, including triplets and sixteenth notes. Dynamic markings include *f*, *mf*, *pppp*, and *p*. There are also performance instructions like *ca 20"* and *immer weniger Regenerations*.

3  
4

Handwritten musical score for the third system, measures 9-12. The score continues on four staves. The first staff has a *ff* dynamic. The second staff has a *f* dynamic. The third staff has a *f* dynamic. The fourth staff has a *ff* dynamic. The music includes various rhythmic figures, including triplets and sixteenth notes. Dynamic markings include *ff*, *f*, *mf*, *pppp*, and *p*. There are also performance instructions like *ca 20"* and *(Eckstein)*.

seine auf den 13. November 1990 datierte, bislang unveröffentlichte Komposition *Utolsó utáni beszélgetés Kovács Zsuzsával* (Ein Gespräch mit Zsuzsa Kovács nach dem letzten Gespräch) für Violine (auch „Voce bianca“) und Klavier (ad lib. Harfe oder ein mit einem „supersordino“ ausgestattetes Piano, das in der endgültigen Version von op. 30b als Klavierstütze eingesetzt wird). Wie op. 30a geht dieses Stück so gut wie unverändert in die grundierende Schicht der späteren Fassung ein (vgl. Abb. 14).

Die Situation „nach einem letzten Gespräch“ ist auch für den Epilog von op. 30b massgeblich, so dass sich das fertige Duo integrieren liess, fast als sei es in Hinblick auf seine endgültige Bestimmung komponiert. Als Resultat der formalen Erschöpfung fixiert das Stück nur noch eine einzige, fünffach wiederholte und dann verlöschende Gebärde.

„[D]as Artikulierte ist verlorengegangen, drei Töne, ein Stöhnen, ein Gestikulieren sind die letzten möglichen Äusserungen.“<sup>195</sup>

Im Epilog zeigt sich überdeutlich, welche darstellerische Relevanz die auf den Gewinn der konzisen Gebärde abzielende Beckett-Lektüre besitzt.

„VI: Molto sul tasto oder sul pont. pressato, eine spezifische Klangfarbe suchen, die den Interpreten auch erschüttert. Bogenwechsel überdeutlich, pantomimisch, langsame, kontinuierliche Bewegung, ohne Lücke zum folgenden Bogenwechsel. Wenn möglich, VI. solo soll mitsingen – mitbrummen, seufzen, stöhnen im eigenen Sprechregister. Eine Geigerin kann dann Unisono bleiben, ein Violinist eine Oktave oder Duo-dezime tiefer.“ (Vortragsanweisung zum *epilogo scenico*, op. 30b, S. 41)

Das sehr eingeschränkte musikalische Material von *Utolsó utáni beszélgetés Kovács Zsuzsával* erscheint als endgültige Rücknahme der palindromischen Konstellation am Beginn von op. 30a. Der initiale, noch diatonisierbare Doppelhalbtone wird zur mikrotonalen Tongruppe  $\downarrow$ es-d- $\uparrow$ cis der Geigenfigur komprimiert, worin sich der für die ganze Beckett-Komposition charakteristische Klagegestus<sup>196</sup> sammelt. In der „Klavierbegleitung“ wird sie durch den Ton g auf das andere intervallische Modell des Beginns, die Quint-Tritonus-Gruppe, bezogen.<sup>197</sup> Neben der Überfixierung des Ausgangsmaterials von op. 30a ist zudem seine Orientierung auf das Tonzentrum d, die „Zerfallsstufe“ des zweiten Teils von op. 30a, entscheidend. Die Zäsur des Quintklangs leitet die Ausblendung der „letzten möglichen Äusserungen“ ein. Am Endpunkt der artikulatorischen Agonie finden sich Rohmaterialien, die dem Prozess komponierender Aneignung gewöhnlicherweise vorgängig sind: Die künstlerisch nicht durchgeformte Tonordnung der leeren Geigensaiten und ein Stöhnen, das sprachlichem Bewusstsein

195 György Kurtág zitiert nach Ulrich Dibelius (Hrsg.), *Ligeti und Kurtág in Salzburg*, S. 76.

196 „Jellegzetes siratás színe legyen“ („Im Charakter eines klagenden Tons“); Reinschrift *Utolsó utáni beszélgetés Kovács Zsuzsával*, siehe Abb. 11.

197 Die minimale Variation in Takt 4, wo die Quint-Tritonus-Intervallik über den Achsenton d verschoben wird, ist in der *Sinfonia* von op. 30b wieder getilgt.



21

Vc

Voa

Pf

Vc

Voa

Pf

Ped

Voice,  
1890 XL 13



und vokaler Artikulation vorausliegt. Die für op. 30a massgebliche Liaison einer instrumental abgestützten (Sing-)Stimme bricht hier endgültig auf.

Ein weiterer Bezug zur Hauptreferenz von op. 30a liegt in der Herkunft des mikrotonalen Ultra-*sospirandos*. Es kann auf die kleinsttönige Episode im ersten Satz von Bartóks *Zweitem Violinkonzert* (Takt 303–307) bezogen werden. Kurtágs Form entfaltet sich insgesamt im Spannungsfeld wesentlicher Artikulationsweisen von Bartóks Konzert: Nicht nur das im *arioso* imaginierte melodische Ideal des *Andante tranquillo*, auch die melische Kompression ist geliehen, Bartóks Notationsweise genau übernommen – beide Modelle markieren Extremformen musikalischer Sprachintensität.

Es ist entscheidend, dass Kurtág auf das szenische Potential der Monodie reagiert, indem er den Epilog einer geigenden *Bühnenfigur* überantwortet. Ein Rückzug der rezitierenden Protagonistin ist im Wechsel der Darsteller inszeniert. Der Bezug zu Bartóks *Zweitem Violinkonzert* gewinnt damit auch szenische Konkretion: Während der gesamten neuen Fassung sekundiert die Soloviolone (neben Pianinostütze, Dirigent und einem Continuoensemble) der Rezitatorin auf der zentralen, in der Partitur ausdrücklich „Scène“ genannten Plattform, tritt manchmal sogar „in Stehgeiger Manier“ (Takt m) hervor. Kurtágs Zugriff auf ein Glanzstück der Konzertliteratur ist geprägt von einer betont antivirtuosen Haltung. Die sich zu leeren Saiten zurückbildende Geigenpartie ist bezeichnend für die Situation eines Epilogs, in dem die ganze Komposition noch weit vor ihren Ausgangspunkt zurückgeworfen wird.

Die Bearbeitungsstadien von *Utolsó utáni beszélgetés Kovács Zsuzsával* zur *Sinfonia (epilogo scenico)* von op. 30b lassen sich an den zugänglichen Skizzen gut verfolgen. Wesentliches geht aus Eintragungen Kurtágs auf einer Photokopie der Reinschrift von *Utolsó utáni ...* (Quelle C<sub>2</sub>) hervor: Demnach erhält die *sospirando*-Figur zunächst einfache, später doppelte Echos, die nach und nach an Substanz gewinnen, dazu wie physisch beschwert im Tonraum absinken. Dabei spiegelt sich die Doppelrolle des Violinisten darin, dass die Echos sich in Singstimmen und Instrumenten abwechseln oder auch gemischt besetzt sind; in einer Skizze vom 17. Juli 1991, die sich auf der Rückseite des Entwurfs zur verworfenen *Sinfonia I* (Quelle D<sub>1</sub>) befindet, ist noch vorgesehen, die Bläser zum Vortrag der *sospirando*-Echos „mitsingen oder brummen“ zu lassen. Solche Aktionen sind Teil der Szene, wie die Bezeichnung eines verspäteten Echos der Bassstimme („wie eine Chaplin'sche Spätreaktion“) in Takt e verrät.

Während sich die Figur des Bühnengeigers im Klangkörper von op. 30b verflüchtigt, dehnt die Klavierbegleitung sich auf andere kurz klingende Instrumente und Bläser aus. Dieser Entwicklung folgt auch der einzige grössere Eingriff in die Duo-Vorlage (Takt 9–11): In der Skizze (Quelle C<sub>2</sub>) erweitert Kurtág den Quint-Tritonus-Klang des Klaviers, der zu leeren Violin-saiten hinführt, zu einem fast kompletten Zwölftonfeld. Ein wichtiger neuer Aspekt in der Ausarbeitung des *Epilogo scenico* liegt in der wachsenden Relativierung der Spielsituation von *Utolsó utáni beszélgetés Kovács Zsuzsával*. Infolge der zunehmenden Auszierung

der instrumentalen Klavier-Dilatation wird die Gestalt der *sospirando*-Figur nach und nach überwuchert, bis ausgiebige Ornamentik sie (v. a. im Cimbalom) in Takt g – den Kurtág in der Skizze C<sub>2</sub> als „nagy gamelán“ („grosses Gamelan“) bezeichnet – fast völlig absorbiert. Neue Ambivalenz fliesst in die Musik: Die zunächst als primäres melisches Ereignis wahrgenommene Figur ist in ihrer Gestalt nicht mehr klar vom ausufernden Ornatus der Begleitung zu trennen. Die Kleinstintervallik geht dabei schon einen Takt früher im nicht-figürlichen, klangfarblichen Element der zäsurbildenden „fluktuierende[n] Intonation“ der Blockflöten auf.

Sándor Veress hat im Aufsatz *Der Homo ornans in der Musik*<sup>198</sup>, seinem wichtigsten musikethnologischen Beitrag in deutscher Sprache, aufgezeigt, dass Auszierungspraxis keine kulinarische Beigabe zur Melodie, sondern in der Volksmusik das eigentlich identitätsstiftende Merkmal, einen verbindlichen musikalischen Dialekt darstelle. Er konstatiert den Niedergang melischer Mitteilungsformen, deren Ornamentik sich in keinem „inneren“ Verhältnis zum verzierten Objekt befindet. Kurtág ist in der Bearbeitung seines eigenen Stückes, das er als Konsequenz der immerfort neu scheiternden melodischen Sprachfindung von op. 30a funktionalisiert, genau dort angelangt: Die Figur ist als nur noch vorsprachliche, mimetische Spur nicht mehr mit der Artikulation eines tragfähigen Melos verbunden, sondern plötzlich als losgelöster Ornatus einer nicht mehr vorhandenen Bezugsgrösse erfahrbar.<sup>199</sup>

Ein halbes Jahr nach Vollendung von op. 30b kommt Kurtág darauf zurück in seiner grossen Komposition für Sándor Veress, in der die Mikrotonalität des Ultra-*sospirandos* sich in der Vierteltonskordatur zweier Klaviere manifestiert: Im *da capo* eines Melos-Skeletts sucht Kurtág in *Életút (Veress Sándor 85-ik születésnapjára, tanítványi szeretettel)* (Lebenslauf [zum 85. Geburtstag von Sándor Veress, mit der Liebe eines Schülers]) op. 32 für zwei Bassethörner und zwei Klaviere (1992) reichen Ornatus *nachträglich* einzufangen.

„Der zweite Teil des Werkes wird wiederholt und dabei die gedehnte Melodik der Bassethörner in einer Weise mit Ornamentik versehen, die an Volksmusikpraxis erinnert. Es ist, als ob Kurtág die Überlegungen von Veress zur Volkslied-Ornamentik in die Unmittelbarkeit einer Komposition umgesetzt hat.“<sup>200</sup>

198 in: *Sándor Veress – Aufsätze, Vorträge, Briefe*, hrsg. von Andreas Traub, Hofheim: Wolke 1998, S. 103ff.

199 Veress selbst hat diese Problematik im letzten Satz *Tempi da venire ...* seines *Orbis tonorum* kompositorisch umgesetzt: In der Episode von Takt 47–62 wird eine versprengte Verzierung aus Takt 13 kontrapunktisch gross ausgebreitet.

200 Andreas Traub, *Életút* op. 32, in: Programmheft zu Kammerkonzert 7 (19. Mai 1996) der Staatsoper Stuttgart, unpaginiert [S. 16]; vgl. auch Zoltán Farkas, *The Path of a Hölderlin Topos: Wandering Ideas in Kurtág's Compositions*, in: *StMI* 43 (2002), S. 289ff.; Thomas Gerlich und Michael Kunkel, „*Tempi passati*“ or „*Tempi da venire ...?*“: *Seeking Melody in the Music of Sándor Veress and György Kurtág*, ebd., S. 421ff.

### 2.3.3. Musik im Raum

Die Monodie von op. 30a wird in der neuen Fassung auf im Raum verteilte Instrumentengruppen ausgebreitet. Es ist das vorläufig letzte Werk einer Werkgruppe, in der Kurtág den realen Raum in die Musik mit einbezieht. Vorher entstanden, angeregt durch den 1988 abgeschlossenen Neubau des Kammermusiksaals der Philharmonie in Berlin, die Werke ... *quasi una fantasia* ... op. 27, Nr. 1 (1987–88), *Grabstein für Stephan* op. 15c (1978–79, rev. 1989) und das *Doppelkonzert* für Klavier und Violoncello op. 27, Nr. 2. Die (Wieder-) Entdeckung des Raumes ermöglichte eine Annäherung an grössere Proportionen, ausgedehntere Formen und die Verwendung stärkerer Klangkörper, die Kurtág vorher nicht einfach zugänglich waren. Mit den 24 *Antiphonae* für Orchester op. 10 (1970–71) oder dem Klavierkonzert *Confessio* op. 21 (1980–86)<sup>201</sup> hat Kurtág zwar Werkprojekte für grössere Ensembles in Angriff genommen, liess sie aber unvollendet. Die räumliche Lösung verdankt sich wieder der Anregung eines Dirigenten.

„Er [Zoltán Peskó] meinte einmal, wenn man schon ans Orchester denkt und an die Einheit eines orchestralen Werks, dann müssten sich die Proportionen auch ohne Angst vor Wiederholungen verdoppeln, zumindest erheblich vergrössern. Und diese Überzeugung eines kundigen Praktikers, dass es erlaubt, ja für das Gesamtgebilde unerlässlich sei, mit Wiederholungen zu operieren, hat bei mir nachgewirkt. Ansätze einer vorhandenen Repetitions-Neigung hatte es ja schon früher gegeben, aber immer nur am Ende eines Stückes, wenn die Musik abklingt und sich entfernt. Jetzt wurde mir klar, dass sich dieses Mittel auch innerhalb der Form einsetzen lässt, wenn es durch die Projektion in den Raum motiviert wird. Ich war angeregt worden, durch die Vorstellung von Klängen im Raum auch grössere Instrumentalapparate in meine musikalischen Konzeptionen einzubeziehen, was ich mich seit immerhin 1954 [*Bratschenkonzert*] nicht mehr getraut hatte. Nun fand ich dank der räumlichen Verteilung unterschiedlicher Instrumentalgruppen im selben Moment zu einem ganz anderen Denken und Empfinden für die entsprechenden, ein neues Mass gebenden Dimensionen der musikalischen Form.“<sup>202</sup>

Diese neue, letztlich auf der Frage nach einer adäquaten Relation von musikalischem Material, Klangkörper und formaler Ausdehnung beruhende Dimension erschliesst Kurtág immer in Hinblick auf eigene alte Kompositionen. Die Methode einer räumlichen, repetitiv echoreichen Expansion schon fertiger Materialien lässt sich neben der oben betrachteten Bearbeitung von *Utolsó utáni* ... zum Epilog von op. 30b vor allem in der Werkgruppe op. 27 beobachten: Die Finali beider Konzerte verwenden fertige Stücke; ist der vierte Satz von ... *quasi una fantasia* ... eine Neufassung des fünften Mikroludiums aus dem zweiten

201 Vgl. Friedemann Sallis, *György Kurtág: „Confessio“, op. 21 (1980–86)*, in: *Settling New Scores. Music Manuscripts from the Paul Sacher Foundation*, hrsg. von Felix Meyer, Mainz etc.: Schott 1998, S. 193 ff.

202 György Kurtág zitiert nach Ulrich Dibelius (Hrsg.), *Ligeti und Kurtág in Salzburg*, S. 77.

Streichquartett *Hommage à Mihály András* op. 13, kombiniert Kurtág im Schlusssatz des *Doppelkonzerts* Materialien aus dem Choral seines *Preludium és korál* (1962/79/81) aus dem fünften Band der *Játékok* für Klavier mit dem vierten Gesang *Lebewohl* von *Rekviem po drugu* op. 26 (1986–87); der Anfang des *Doppelkonzerts* geht aus vom monotonen Regentropfenpochen des Liedes *Il pleut sur la ville* (1981/91), das in eintöniger stockender Deklamation fortgesetzt wird. Kurtágs generelle Neigung zur Ausbildung netzartiger werkübergreifender Beziehungen konkretisiert sich nun in einer räumlich motivierten Bearbeitungspraxis.

Wesentliches Moment all jener räumlichen Bearbeitungen ist eine Vorstellung von *Fantasie*, die durch Titel und Opuszahl von op. 27, Nr. 1 mit Beethoven verbunden ist. ... *quasi una fantasia* ... war ursprünglich als freie Variationsfolge über die *Mikroludien* op. 13 geplant.<sup>203</sup> Fertige kleine Formen werden mittels freien „räumlichen“ Assoziierens und Kommentierens Gegenstände neuer, auch formal grösseren Raum greifender musikalischer Fantasie. Für Kurtág ist der musikalische Raum auch eine Art „Schreibhilfe“, um grössere Dimensionen ausgehend von einem gegebenen materialen Minimum komponierend zu erfassen. So konnte das fertige Modell zu *Grabstein für Stephan* op. 15c eine für Kurtág gültige Gestalt annehmen, erst nachdem er die Grundschrift des unveröffentlichten Gitarrenstücks ... *lassan szállj és hosszan énekelj, haldokló hatyúm, szép emlékezet!* ... im Raum ausbreitete und mittels Interpolationen ein antithetisches Gestaltungsprinzip einführte. Die stationäre Ausarbeitung derselben Musik hatte in der Zwischenfassung von op. 15a noch zu keinem für den Komponisten akzeptablen Ergebnis geführt.

Kurtág macht sich diese Funktion des Raumes auch ausserhalb seiner Komponierarbeit nützlich. Sich verbaler Mitteilungen öffentlich stets so gut es geht enthaltend, konnte er sich der Verpflichtung als Laudator zur Verleihung des Siemens-Preises an György Ligeti am 17. Juni 1993 offenbar schwer entziehen. Aber: „Wie erzählt man – wenn man die Worte nicht meistert?“

Diese Einleitungsfrage ist nicht allein der üblichen festrednerischen Zuflucht ins „Unbeschreibliche“ geschuldet. Denn Kurtág möchte sie tatsächlich beantworten. Der Laudatiobeginn lässt Raumteilung als Mittel der epideiktischen Recherche und *dispositio* erkennen. Zuerst verwendet der vom Podium aus hin und her eilende Kurtág fünf Raumpositionen zur Verdeutlichung zeitlich abstehender *Szenen*, indem er das kompositionstechnisch erprobte Verfahren auf die Redesituation überträgt – was nach einiger Zeit, nachdem die Rede in Schwung gebracht ist, von einer Folge räumlich nicht weiter differenziert vorgetragener Einzelerinnerungen abgelöst wird.

„Wie erzählt man – wenn man die Worte nicht meistert? Wie kann ich Szenen aus unserer gemeinsamen Zeit mit Ligeti heraufbeschwören, ohne über die minimale Technik

203 Siehe ebd., S. 92.

zu verfügen, die Erzähltes mit Vor- und Nachgeschichte verbinden kann? Wenn ich meine Erinnerungen wie Musik komponieren könnte, müsste ich simultan erzählen – den Hauptfaden – wie auf einem Podium – im Zentrum – mir vorstellen – die Vorgänge – zum Beispiel: Was Ligeti früher erlebte und ich nur von seiner oder anderer Erzählung kenne – sagen wir – oben – in einer der hinteren Ecken – die Ergebnisse des zentralen Geschehens auch irgendwo abseits oder oben vorne; und eine Folge von nur aufleuchtenden Begebenheiten vieler Jahre – sozusagen – um uns herum.“<sup>204</sup>

Die Erfahrung der gruppenmässigen Aufteilung eines Klangkörpers war für Kurtág um 1990, zur Entstehungszeit der opera 27, 15c und 30a, keineswegs neu. In den drei bislang wenig beachteten grösseren Chorwerken – *Ommagio a Luigi Nono* op. 16 (1979), *Nyolc kórus Tandori Dezső verseire* op. 23 (1981–82; rev. 1984) und *Pesni uníniya i pechali* op. 18 (1980–94) – sind Doppelchörigkeit und die Differenzierung von chorischen Gruppen und Soli (auch wenn die Einheit des Bühnenraums gewahrt bleibt) selbstverständliche Gestaltungsmittel. Sie mussten nicht zur gültigen Formulierung alter Materialien erst gefunden werden, sondern sind traditionelle Merkmale von Chorkomposition. Neben den *cori spezzati* der venezianischen Tradition spielt besonders in den „russischen“ Chorwerken opp. 16 und 18 pravoslavische Singpraxis eine wichtige Rolle:

„Er [Kurtág] greift das Genre des pravoslavischen ‚Partesgesanges‘ wieder auf und bezieht die Tradition der daraus entwickelten ‚geistlichen Konzerte‘ ein, die sich einerseits auf den kontrastierenden Wechsel mehrerer Chöre, andererseits auf das Ausscheiden von Solostimmen aus dem Chor und deren Wiederkehr in ihn aufbauen.“<sup>205</sup>

Nicht zuletzt die traditionell orientierte Gruppenteilung verhalf Kurtág zur Artikulation grösserer formaler Zusammenhänge im mit einer Gesamtdauer von ca. 25 Minuten umfangreichsten Chorzyklus op. 18, der von Beginn an mehrchörig angelegt war.<sup>206</sup> Nachdem dieses Werk wenigstens sieben Jahre unvollendet liegengeblieben war, erfolgte seine Vollendung bald nach den instrumentalen Raumversuchen in den Berliner Jahren 1993–94. Eine gegenseitige Beeinflussung der chorischen und instrumentalen Raumkonzepte ist für jene Schaffensphase anzunehmen, in der Kurtág seine musikalische Produktion bis hin zu den Chorliedern op. 18 und seinem ersten Orchesterwerk *ΣΤΗΛΗ* op. 33 (1994) quantitativ steigern konnte.

Kurtágs erste Erfahrungen mit einer „Musik im Raum“ sind noch wesentlich älteren Datums. Seine Begegnung mit Karlheinz Stockhausens *Gruppen für drei Orchester* (1955–57) – zusammen mit Ligetis elektronischer Komposition *Artikulation* (1958) – während seines zweitägigen Kölnbesuchs Anfang Juli 1958 gleicht einer Initiation.

204 György Kurtág, *Laudatio für György Ligeti*, S. 362.

205 István Balázs, *Im Gefängnis des Privatlebens*, S. 282.

206 Das belegen die Skizzen in der SGyK.

„Am Ende meiner Pariser Zeit hat mich Ligeti nach Köln eingeladen. [...] Ich lernte seine *Articulations* [sic!] kennen, die damals noch sehr frisch waren. Und ich traf Gottfried Michael Koenig und Karlheinz Stockhausen. Stockhausen hörte damals Tag und Nacht mit Cornelius Cardew die *Gruppen für Orchester* [sic!], die ebenfalls kurz zuvor aufgeführt worden waren. Er hat mir die Partitur in die Hand gelegt, doch nach einer Seite wusste ich nicht mehr, wo wir waren. Ich habe es aufgegeben. Aber die Erinnerung an die *Gruppen* und an *Articulations* haben meinen Neuanfang geprägt.“<sup>207</sup>

Weit abseits der Diskussion um die serielle Programmatik des Werkes, die Einlösung eines theoretisch formulierten integralen Zeitkonzepts in ihm gewann Kurtág vor allem „einen starken *gestischen* [Hervorhebung von MK] Eindruck von Stockhausens *Gruppen für 3 Orchester* [...]. Da gibt es solche antiphonischen Aktionen im Blech und in prononcierter räumlicher Links-Rechts-Artikulation.“<sup>208</sup> Das dramatische Potential der *Gruppen*-Raumdialoge suchte Kurtág wenige Jahre später in einer Bühnenmusik zu William Shakespeares *The Tempest* selbst zu nutzen. Bezeichnenderweise entzündet sich die Sympathie für den musikalischen Raum an einem dramatischen Text:

„Damals [1961] war mir die Insel Prosperos in der Beschreibung Calibans, ‚The isle is full of noises, sounds, and sweet airs‘, der Anlass für eine räumliche Konzeption gewesen, so dass Musik, vorher aufgenommen, von überallher klingen sollte. Die Komposition selbst war dagegen fast tonal gewesen und bedeutete für mich damals einen Rückschritt. Jedoch jetzt [1988] in Berlin reagierte ich in sehr ähnlicher Weise auf den Neubau des Philharmonie-Kammermusiksaales.“<sup>209</sup>

Wie weit die Nachwirkungen der Erfahrung mit Stockhausens Orchesterwerk reichen, zeigt ein Vergleich der Aufstellungspläne von *Gruppen* und op. 30b. 33 Jahre nach seinem Besuch in Köln ähnelt Kurtágs Verteilung der Instrumentengruppen auf der Galerie dem Aufstellungsprinzip von Stockhausens *Gruppen* auffällig: In beiden ist das verfügbare Instrumentarium nach Gattung und Lage gleichmässig auf drei räumlich abstehende, das Publikum symmetrisch in Hufeisenform umgebende Parteien verteilt. Stockhausens grossem, sich aus insgesamt 109 Spielern rekrutierendem Apparat steht bei Kurtág eine Kammerbesetzung aus einfachem Holz und Solostreichern, doppeltem Blech, Schlagzeug, Saiteninstrumenten und Celesta von 34 Ausführenden gegenüber; 22 Spieler sind auf drei<sup>210</sup> links (sieben Spieler), hinten (sieben Spieler) und rechts (acht Spieler) auf der Galerie postierten Ensembles (aus Holz- und Blechbläsern, Schlagzeug und Streichern) verteilt. Diese vergleichsweise überschaubare Disposition lässt sich

207 György Kurtág zitiert nach Friedrich Spangemacher, *Mit möglichst wenig Tönen möglichst viel sagen*, S. 23.

208 György Kurtág zitiert nach Ulrich Dibelius (Hrsg.), *Ligeti und Kurtág in Salzburg*, S. 94.

209 Ebd., S. 92. Vgl. auch die Mappe „Vihar-zene“ [Sturm-Musik] in der SGyK.

210 Der skizzierte Aufstellungsplan in Quelle F<sub>1v</sub> gibt auch den einmaligen Versuch der Verteilung von vier Galerieensembles wieder.

von nur einem, dem Saal zugewandten Dirigenten kontrollieren, der sich zusammen mit der Rezitatorin samt Pianostütze und einem *Concertino* (aus Solovoline, Harfe, Cimbalom und Celesta) auf der Hauptbühne befindet.

Kurtágs Aufstellungsplan impliziert wesentliche Klangcharakteristika: Das hintere Ensemble ist auffällig tief registriert. Schlaginstrumente sind nach ihrer materialen Beschaffenheit geordnet: Links befinden sich ausschliesslich metallene Klanggeber, hinten überwiegend hölzerne und rechts solche mit Fell. Skizzen zur Aufstellung (Quelle F<sub>1-4</sub>) belegen, dass diese Anordnung von Beginn an vorgesehen war. Mit diesen drei räumlich abgesetzten Materialklassen gibt Kurtág jedem Ensemble eine spezifische Farbnuance und „zitiert“ damit eine im Seriellen verbreitete materiale Trias (Holz-Metall-Fell), auf der so bekannte Kompositionen wie Stockhausens *Kontakte*, Pierre Boulez' *Marteau sans maître* oder auch Mauricio Kagels *Match* basieren. Bei Kurtág ist diese Materialnuancierung allerdings ausserordentlich diskret und keineswegs durchschlagend.

Für die Möglichkeit einer „kritischen Rezeption“ der *Gruppen* in op. 30b spricht die Tatsache, dass es sich um die einzige Komposition der „Raumfamilie“ handelt, deren Partitur Kurtág mit einem detaillierten Plan zur Aufstellung der Ausführenden versieht – auf die genaue Einhaltung einer spezifischen Sitzordnung also offenbar besonders grossen Wert legt und eine Wahrnehmung der Referenz dadurch ermöglicht. Trotzdem erweist sich Kurtág nicht als eifriger Stockhausen-Adept. Stockhausens *Gruppen*-Konzept spielt in der für das Raumensemble von op. 30b komponierten Musik keine Rolle.

Stockhausens räumliche Gruppenordnung resultiert aus dem Problem der klanglichen Differenzierung eines musikalischen Komplexes, der sich aus einer Vielzahl zeitlicher Ebenen zusammensetzt. Die Praxis der frühen fünfziger Jahre hatte gezeigt, dass eine ordnende Wahrnehmung permanenter Überlagerungen von diversen strukturellen Niveaus an ungeteiltem Aufführungsort nicht leicht möglich ist. Nach der Verwendung von Lautsprechergruppen für *Gesang der Jünglinge* entstand das instrumentale gruppenmässige Konzept:

„Eine räumliche Trennung der Orchester ergäbe sich von selbst aus der Notwendigkeit, verschiedene Zeitschichten erlebbar zu machen.“<sup>211</sup>

Entscheidend dabei ist die *zeitmässige* Definition musikalischen Raumes. Er muss mit dem prädispositionellen Axiom eines seriellen Integrals korrespondieren und den übrigen Bestimmungen musikalischer Zeit als prinzipiell gleichwertig zuordenbar sein. Ziel dieser Bemühungen war somit die Emanzipation des Tonorts als zeitlich bestimmter Eigenwert.<sup>212</sup> Dass Kurtág den musikalischen Raum in op. 30b ganz anders nutzt, liegt weniger in einer prinzipiellen Absage

211 Karlheinz Stockhausen, ... *wie die Zeit vergeht* ..., in: ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Bd. 1: *Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*, hrsg. von Dieter Schnebel, Köln: DuMont 1963, S. 119.

212 Vgl. Karlheinz Stockhausen, *Musik im Raum*, ebd., S. 152ff.

an parametrische Integralität, auch nicht primär im dramatisch-gestisch empfundenen Hörerlebnis der oft als tönendes Manifest missverstandenen *Gruppen* begründet.<sup>213</sup> Der Unterschied besteht vielmehr darin, dass Kurtág eine einzige, durch die Monodie von op. 30a gegebene *einheitliche Zeitschicht* auf eine Vielzahl von Orten projiziert. Das Werkzeug, das Stockhausen entwickelt hatte, um vielfache, in unterschiedlichen Tempi notierte Überlagerungen erfahrbar – und aufführbar – zu machen, wird von Kurtág verwendet, um die Dilatation *eines* musikalischen Objekts zu ermöglichen. Nicht zufällig zeigt sich Kurtág beeindruckt von „antiphonischen Aktionen im Blech [vgl. *Gruppen*, Z. 115 ff.]“ und „prononcierter räumlicher Rechts-Links-Artikulation [*Gruppen*, Z. 119]“, die als nur *eine* Zeitschicht verräumlichende Episoden in der Raumbehandlung der *Gruppen* seltene Ausnahmen bilden.

So ist in Kurtágs räumlich verstreuten Ensembles nichts zu hören, was nicht unmittelbar aus der Rezitation abzuleiten wäre. Auch die Möglichkeit einer zeitlich verschobenen Darstellung der sich deklamatorisch in viele Stimmen aufspaltenden Rezitation zieht Kurtág, im Unterschied zu den freieren Bearbeitungsweisen seiner übrigen Raummusiken, nicht in Betracht. Das räumliche Fantasieren ist immer eng an das jeweilig stattfindende, durch Monyóks Primärvortrag gegebene Klangereignis angebunden. Aus der Kurtágschen Einheit der musikalischen Zeit erklärt sich möglicherweise die konventionelle Notation des Stücks, die das Ensemble wie *einen* grossen Klangkörper behandelt, das von einem Dirigenten ungeteilt koordiniert werden kann.

Ein weiterer wesentlicher Unterschied zeigt sich in Kurtágs Verhältnis zur Klangfarbe: Bildet für Stockhausen die instrumentale Gleichverteilung der Gruppen die Voraussetzung zur Komposition mit Klangfarbe als einem Primär-Parameter, hat sich Kurtág in seiner Bearbeitungs- bzw. Instrumentationspraxis vom Primat der Klangfarbe gewissermassen emanzipiert. Darauf hat Roland Moser nachdrücklich hingewiesen:

„Kurtág instrumentiert ja am laufenden Band. Und das zeigt eine gewisse Unabhängigkeit vom Aspekt der Klangfarbe. Er findet unglaublich intensive Klangfarben, aber diese Musik steht eben auf einer anderen Basis. [...] Es ist keine Musik aus reiner Orchesterfarbe, sondern Musik mit Rückgrat. Diese Musik hat derart viele Schichten, dass sie sich übertragen lässt.“<sup>214</sup>

Folgt man Mosers Aussage, könnte man op. 30a als das monodische Rückgrat von op. 30b bezeichnen; der Prozess der Übertragung ist motiviert durch den Wunsch nach *klangfarblicher* Intensivierung der Monodie.<sup>215</sup>

213 Für die Entstehung der *Gruppen* ist besonders die wechselseitige Durchdringung der seriellen Prädisposition und ihrer freien Ausarbeitung, die vor allem durch nachträglich „dramatisierende“ Einschübe geprägt ist, massgeblich. Vgl. Imke Misch, *Zur Kompositionstechnik Karlheinz Stockhausens: GRUPPEN für 3 Orchester (1955–57)*, Saarbrücken: Pfau 1999.

214 Roland Moser im Gespräch mit dem Autor, Basel, 3. Februar 2003.



Innerhalb von Kurtágs Raummusiken ist op. 30b ein Sonderfall. Der entscheidende Unterschied zu Kurtágs früheren konzertanten Raummusiken aus opp. 27 und 15 liegt darin, dass er die Vorlage von op. 30a in die neue Fassung fast völlig unverändert übernimmt. Im Gegensatz zur starken Wandelbarkeit älterer Materialien in ... *quasi una fantasia* ... und im *Doppelkonzert* ist die Gestalt der Monodie in op. 30b nicht antastbar – nur die Dehnung einiger Pausen schafft manchmal Raum für lokale Echoprojektionen, die in die monodische Substanz aber keineswegs eingreifen. In einem undatierten Partiturentwurf (Quelle E<sub>2</sub>) hat Kurtág die durch op. 30a gegebene Grundschrift sogar auf einen schmalen Papierstreifen notiert, der am unteren Rand der auszuarbeitenden Partiturseite angeklebt ist. Eine zeitmässige Expansion der Vorlage durch Verwandlung, dem eigentlichen Agens zur Verwendung früherer raummässiger Dispositionen bei Kurtág, war für op. 30b offenbar nicht vorgesehen. Und das war in Hinblick auf die Dauer von op. 30a auch nicht nötig. Kurtág verwendet die instrumentale Raumverteilung nicht, um die quantitative Dimension des ohnedies umfänglichen Stücks zu erweitern, sondern um jeweils eine in der Monodie vorherrschende Affektlage zu intensivieren, indem er ihr eine gleichsam *räumliche* Ausdehnung in klangfarblicher Konkretion gibt. Die Grundidee einer räumlichen Verdeutlichung der deklamatorisch festgeschriebenen affektiven Zustände kann an wenigen Beispielen sehr einfach erläutert werden.

In Kurtágs neuer instrumentaler Lektüre des eigenen Textes konkretisiert sich die *stockende Deklamation* des Beginns, indem die rezitierten syllabischen Segmente in Takt a-h auf räumlicher Ebene weiter subsegmentiert werden, während Instrument und Instrumentengattung dabei von Silbe zu Silbe wechseln; die Einzeleinsätze werden zusätzlich durch Tremoli, Flatterzunge und Triller zu einer Art Mikro-Stammeln zerstäubt. Umgekehrt erfährt der Ausdruck *gebundener Deklamation* seine Intensivierung in der instrumentalen Überdehnung syllabischer Dauern, die dadurch, wie in Takt i, auch räumlich übergebunden werden. Diese beiden Arten der Instrumentierung, die in den Eintragungen auf der Reinschrift (Quelle A<sub>1</sub>) wie auch in der verworfenen *Sinfonia I* bereits vorgesehen sind, stellen die Grundtypen der instrumentalen Projektion der Monodie dar.<sup>216</sup> Ihre Ausführungen sind durch die Verwendung von besonderen Spieltechniken oder Klangerweiterungen nach Art der Klavierstützenharmonik sowie akzidentellen Echos affektmässig weiter präzisiert. Sie liessen sich mittels eines Systems

215 Martin Zenck spricht von „the poly-perspective colouring of a ringing linguistic sound in all voices and instruments“. (Martin Zenck, *Beckett after Kurtág: Towards a Theory of Theatricality of a Non-theatrical Music*, S. 418).

216 Die in der SGyK zugänglichen Manuskripte dokumentieren offenbar nur das Anfangs- und Endstadium der Instrumentation – auf dem Weg zu den Quellen E und G, die der endgültigen Ausarbeitung schon sehr ähneln, waren womöglich noch weitere Arbeitsschritte nötig, die nicht öffentlich dokumentiert sind.

beschreiben, das von den anfänglich exponierten komplementären Artikulationsformen von Trennung und Bindung ausgeht.

Extreme Ausformungen des diskontinuierlichen Instrumentationstypus erscheinen, wenn aggressive Affektfelder wie in Takt k oder dd-ee in einem instrumentalen Hoquetus zerschnitten werden. Das andere Prinzip ist besonders ausgeprägt bei der Überbindung des zentralen *arioso*, *omaggio a Bartók* Takt nnn-ooo in ein umfängliches, sechsfach untergliedertes Schattenlabyrinth (Kontrabass: „*ombra dell’ombra*“), das in der *árnyjáték*-Artikulation der Klavierstütze angelegt ist.

Die Ausarbeitungen vokaler deklamatorischer Einheiten können lose in den Raum gestreut werden, ohne dass sich eine strukturierte Bewegung der Klänge im Raum, eine „*Raum-Melodie*“<sup>217</sup>, ausmachen liesse. Aber auch regelmäßige Raumbewegungen kommen vor, zum Beispiel in der Projektion der zitierten Nebenbemerkung „ez ez itt –“ aus Takt 18 von op. 30a. Diese vokale Figur löst in Takt s/t von op. 30b ein Ostinato aus, das den Ausbruch von Takt t grundiert (die zeitliche Überlagerung benachbarter Materialien der Vorlage an dieser Stelle ist singulär), indem es im positiven Sinn auf einer kreisförmigen Bahn durch den Raum gereicht werden sollte. Kurtág hat diese, das Ostinatofeld eröffnende Rotation auf Seite 6 des Partiturentwurfs (Quelle G) genau ausgearbeitet – der Entwurf der vierten Zählzeit von Takt s ist von folgendem Kommentar begleitet:

„[...] und dann Ostinato-Figur – Sänger + 3 Gruppen

1. Gruppe: Vla, Fl, Cor I, Tr 1 [hinten]

2. Gruppe: Fl in sol, Fag, Ob, Cl basso [links]

3. Gruppe: Vc, Fl basso, Clar in Mi b, Tr 2 [rechts]

sehr schnell (Tempo der Sänger) immer synchron in sich – innere Pausen der Gruppe sind möglich bis am [sic!] Ende des Taktes t unbekümmert von die [sic!] Anderen, die Figur wiederholen ständig pppp!!!“

Diese planvoll rotierende Projektion, die mit stationären „aleatorischen“ Ostinatofeldern früherer Werke vergleichbar ist<sup>218</sup>, ist eine räumliche Illustrierung der rätselhaften Ortsbestimmung „ez ez itt [–]“ [„this this here –“] – die Ostinatofigur beschreibt eine gleichsam suchende Bahn. Die intendierte Kreisbewegung kommt indessen nur nach dem in Quelle F<sub>4</sub> mitgeteilten, von Kurtág dort als „endgültig“ („ez az utolsó“) bezeichneten Aufstellungsplan, nicht aber nach jenem in der publizierten Partitur von op. 30b enthaltenen zustande, weil die Positionen von Viola, Altflöte, Fagott und Bassflöte nochmals verändert worden

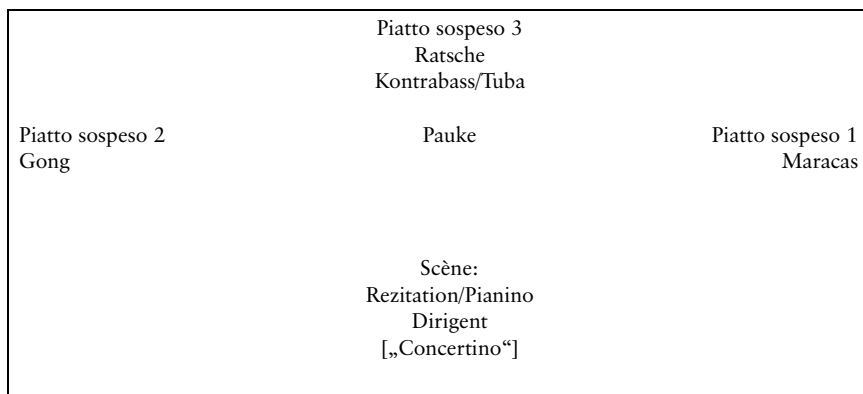
217 Karlheinz Stockhausen, *Musik im Raum*, S. 170.

218 Vgl. z.B. den fünften Satz des *Bläserquintetts* op. 2 (1959), den Schluss des fünften Liedes aus *Ommagio a Luigi Nono* op. 16, Takt 21 des zweiten Liedes aus dem zweiten Teil der *Botschaften der verstorbenen* R. W. Trussowa op. 17 (1976–80).

sind, ohne dass die ursprünglich entworfenen Raumgruppen der Veränderung angepasst worden wären. Ob dies als bewusste nachträgliche Störung der regelmässigen Rotation oder als ein Versehen zu bewerten ist, muss offen bleiben.

Ein anderes, auch in die publizierte Version aufgenommenes Rotationsverfahren verbindet sich mit den mittels Stricknadelstreichen zu reizenden drei *Piatti sospesi*, die als fragilster instrumentaler Klangwert bereits zu Beginn der Komposition mit dem Abgleiten der Rezitatorin ins Sprechregister assoziiert werden konnten. Kurtág bezeichnet sie, zusammen mit Gong, Maracas, Ratsche, Pauke, Tuba und Kontrabass, am Ende des Partiturentwurfs als „holy instruments“. Diese Klangwerkzeuge stellen eine Art Grundgerüst der im Raum verteilten Ensembles dar.

„holy instruments“ (SGyK)



Innerhalb dieses Gerüsts kommt den „mit allerdü[n]ster Stricknadel am Rand“ zu traktierenden Becken als absolutes Artikulationsminimum nochmals eine besondere Aufgabe zu, da sie als einzige Instrumente in allen Galerieensembles vertreten sind und daher einen räumlich neutralen Klangwert, der von allen drei Seiten vernehmbar sein kann, repräsentieren: „Three pins. One pinhole.“<sup>219</sup> Im engeren Sinne bezeichnen die diskret und vollkommen regelmässig kreisenden Stricknadelanschläge vor allem Phasen eingefrorenen Affekts, der besonders in der Ausarbeitung der *statischen Zonen* dominiert. Sie fassen zum Beispiel die Episode von Takt ff/gg in einer räumlichen Symmetrie ein, die den palindromischen Grauzonen des Tonsatzes entspricht. Auch die „sehr gleichmässige“ Textur von Takt II teilt sich in Instrumentalimpulsen mit, die um das zentrale chorisch geflüsterte „where“ gruppiert sind – wo Becken zunächst ausgespart bleiben; diese erscheinen einen Takt später als instrumentale Klangäquivalente zur minimalen deklamatorischen Aktivität der in op. 30a ungestützten, zögernd

219 *Worstward Ho*, S. 60.

geflüsterter Äußerung „mi is a szó –“ (die hier in einem *ossia* allerdings nachträglich auf bestimmte Tonorte bezogen werden darf).

Leiseste Beckenrotationen (Takt a-d<sup>220</sup>, g, o, x, ff/gg, aaa<sup>221</sup>, ggg) sind wie die Tonpalindrome, wie das halblaute Mitzählen des Pianisten<sup>222</sup> (Takt II, aaa und mmm) und das perkussive Skandieren der Verse in einem Bereich schlechter Regelmässigkeit verortet, in dem bewegliche musikalische Zeit auf ihre rationale Basis, auf eine starre Impulsfolge degeneriert. Solche Klangumrundungen stellen in op. 30b insgesamt eine *räumlich* gewendete, abbildhafte Korrespondenz zur textuellen Kreisbewegung, den Zyklen von Becketts *What is the Word* dar. Kurtág selbst beschreibt den Text als „ein fragendes Umkreisen. In immer wieder erneutem Anheben und in ständigen Wiederholungen verstrickt er sich in die Wahnhaftigkeit, das Ungenügen an der Begrifflichkeit jeder Sprache.“<sup>223</sup> In *Fin de partie* eröffnet Hamm, nachdem der erste Versuch einer Unterhaltung mit Clov gescheitert ist, ein zyklisches Intermezzo:

„Fais-moi un petit tour. *Clov se met derrière le fauteuil et le fait avancer. Pas trop vite! Clov fait avancer le fauteuil. Fais-moi faire le tour du monde! Clov fait avancer le fauteuil. Rase les murs. Puis ramène-moi au centre. Clov fait avancer le fauteuil. J'étais bien au centre, n'est-ce pas?*“<sup>224</sup>

Am Ende der Ausarbeitung der Monodie (Takt www-zzz) ist räumliche Beweglichkeit nur noch auf die Becken beschränkt. Im übrigen wird die finale Tiefrezitation von stationären Klängen in Kontrabasslage getragen – die „holy instruments“ Tuba und Kontrabass befinden sich hinter der zentral postierten Pauke nicht nur am „Fluchtpunkt“ des Saals, sondern markieren zudem den Ziel- bzw. Tiefpunkt der Komposition.

Der Einsatz der Becken-Stricknadelschläge ist nicht bloss funktional motiviert. Dieses Artikulationselement, mit dem auch die räumliche Ausbreitung der Soloinstrumente im *Doppelkonzert* anhebt, birgt Implikationen. Es ist ein leiser Nachklang des musikalischen Folterwerkzeugs aus dem vierten Lied „Tonkaja igla“ (Die dünne Nadel des Leidens) des dritten Teiles des *Trussowa*-Zyklus op. 17 („*Glissando auf der Rückseite des Gongs, mit einer Plastiknadel*“). Die weibliche „Heldin“ von *Mi is a szó* hat die episodischen Qualen der Dalos-Zyklen in permanenter Infragestellung ihrer deklamatorischen Identität inzwischen weit hinter sich gelassen. Zur Protagonistin von op. 30 gealtert, tritt Mme Trussowa noch einmal auf. Zudem ist diese Spielart wieder in Bartóks *Violinkonzert* vorge-

220 Schreibfehler in Takt a der Partitur: Der zweite Beckenstreich muss auf *Piatto sospeso 1*, und nicht, wie angegeben, auf *Piatto sospeso 3* erfolgen.

221 Hier ist das ganze Ensemble einer räumlichen Symmetriebildung unterworfen.

222 Dies ist schon in der Schrittzählung des *Footfalls*-Fragments vorgebildet.

223 György Kurtág zitiert nach Ulrich Dibelius, *Ligeti und Kurtág in Salzburg*, S. 76.

224 *Endspiel – Fin de partie – Endgame*, S. 38.

bildet: Im dritten Satz (Takt 126 ff.) ist das Becken „with blade of a penknife on the edge“ *ppp* anzuschlagen. Ein wichtiges Mittel der instrumentalen Ausarbeitung der Neufassung kann wie die melodischen Referenzen von op. 30a und die Gebärde des Epilogs nochmals auf die Bartóksche „Hauptquelle“ bezogen werden.

Deutet das fragile klangfarbliche Detail der Beckenschläge auch auf die Nono-Thematik des Kompositionsanlasses hin? Jürg Stenzl nimmt an, dass Beckenklänge bei Nono als ein Symbol des Utopischen figurieren – wobei idealsatter, grosszügiger Beckeneinsatz in Kurtágs Musik zu Einzelimpulsen aufgelöst würde.<sup>225</sup> Wie dem auch sei: Nono ist für Kurtág von Wichtigkeit. Der Titel des Chorwerks *Ommagio a Luigi Nono* op. 16 ist zu Kurtágs substanzielleren Zueignungen zu zählen. Die Verbundenheit äussert sich nicht in blosser Imitation eines Tonfalls. Gerne verknüpft Kurtág seine *hommages*, wie im II. Teil der *Kafka-Fragmente*, mit einer „message“. Hat Kurtág in seiner Chorkomposition op. 16 Nonos Idealismus aus der Lebenserfahrung eines mit den Realien des Sozialismus unmittelbar Konfrontierten relativiert?

„Durch den kollektiven Klang schimmert schmerzlich die Einsamkeit des Menschen.“<sup>226</sup>

Es wäre verkürzt, Kurtágs raummusikalisches op. 30b einzig in Beziehung zum räumlichen Verteilungsprinzip von Stockhausens *Gruppen* betrachten zu wollen. Denn es steht auch Nonos Konzept einer Musik im Raum unmittelbar nahe. Zunächst durch die äussere Disposition: Die hufeisenförmige Sitzordnung auf den Galerien ist durch eine Hauptbühne ergänzt, so dass das Publikum wie bei Nonos *No hay caminos, hay que caminar ... Andrej Tarkowskij*, der Referenzkomposition für den Auftrag, vom Klanggeschehen und seiner Abwesenheit vollständig eingeschlossen ist. Zudem erfasst Nono den Raum nicht in Schichtung von Zeitabläufen, sondern geht – wie Kurtág – von einem einheitlich strukturierten musikalischen Material aus, dessen Einheit verräumlicht wird.

Zum anderen bildet Nonos Ausgangspunkt der Erforschung des realen Klangraumes kein instrumentales Ensemble und auch kein elektronisches Organon, sondern, ähnlich wie bei Kurtág, der Chor. Die ins Räumliche strebende Textverzweigung des Schlussstücks des *Canto sospeso* (1956)<sup>227</sup> liefert die Basis für die räumlich voneinander abstehenden Instrumentengruppen im *Diario polacco* '58 (1960).<sup>228</sup>

225 Vgl. Jürg Stenzl, *Luigi Nono und Cesare Pavese*, in: Luigi Nono, *Texte, Studien zu seiner Musik*, hrsg. von Jürg Stenzl, Zürich: Atlantis 1975, S. 426 ff.

226 István Balázs, *Im Gefängnis des Privatlebens*, S. 282.

227 Vgl. Klaus Kropfinger, *Kontrast und Klang zu Raum*, in: ders., *Über Musik im Bilde*, hrsg. von Bodo Bischoff, Andreas Eichhorn, Thomas Gerlich und Ulrich Siebert, Köln-Rheinkassel: Dohr 1995, Bd. II, S. 607.

„Im II. und IX. Teil (a capella-Chor) des *Il canto sospeso* habe ich eine solche Entwicklung begonnen und sie in *La terra e la compagna* wie auch in den *Cori di Didone* – immer durch den Chor – fortgesetzt und sie jetzt auch instrumental im *Diario polacco* eingeführt.“<sup>229</sup>

Noch in *No hay caminos, hay que caminar ... Andrej Tarkowskij* sind die sieben Orchestergruppen ausdrücklich als „*cori*“ bezeichnet. Auch das Instrumentalensemble von Kurtágs op. 30b ist im Weitersingen der Rezitation von primärer Vokalität.

Besonders im Spätwerk Nonos zeigt sich, dass seine Verwendung realen Raumes die physische Ausfaltung eines in seiner Musik gegebenen *ideellen* Raumes darstellt. Die Einbeziehung des Konzertsaalvolumens ist nur *ein* Aspekt der Realisierung eines musikalischen Prismas, das auch eine *historische* Perspektivierung der Klänge einbezieht. Räumlich begründete Klangdeformation korrespondiert mit einer Konzentration auf kleinstintervallische Vorgänge. Die räumliche Ortung kleinster Tonhöenschwankungen avanciert, nach der Reduktion des diastematischen Geschehens auf wenige Tonzentren – *No hay caminos ...* basiert nur noch auf der einzelnen Tonhöhe *g* – und der extremen Dehnung von Tondauern, zum eigentlichen Ereignis der Musik. Klaus Kropfingerverdeutlicht die wechselseitige Durchlässigkeit faktischer wie imaginärer (Zeit-)Räume in seiner Beschreibung des Beginns von Nonos *Prometeo*.

„[Nono] ‚definiert‘ [...], die räumliche Disposition der vier Orchester umsetzend, sogleich einen musikalischen Raum: Ein schmaler Chorklang aus Sopran- und Altstimmen erreicht über die Töne  $f^1-c^2-d^2$  den Ton  $a^2$ , zu dem der im Alt liegende Ton  $d^2$  erklingt (Takt 1–2), und fixiert beide Töne in Takt 2 durch eine Fermate. Danach wird der Ton  $a^2$  samt darunterliegender Quint  $d^2$ , verteilt auf die Orchester 1+3 und 4+2, mikrotonal aufgefächert (Takt 3–5). Als nächster Schritt erklingt der Ton  $a$ , erneut vierteltönig differenziert, als Flageolettklang (mit dem Ton  $d$ ) in allen vier Orchestern gleichzeitig: Nono eröffnet hier, ganz im Sinne Mahlers, einen Klangraum, und er erweitert ihn zugleich mikrotonal-vierteltönig. Dies ist indes kein Zitat. Der Komponist überführt den Beginn der 1. Symphonie von Mahler in eine völlig andere klangliche Dimension, und diese klangliche Neubestimmung erhält die Funktion der Eröffnung des gesamten Raumes aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft; wiederholt doch Nono in Takt 11/12 diesen Klang, in den jetzt das Wort des Chores ‚Egheinato = Generó‘ (‚Gebar ...‘) eingebettet ist: Der Raum der Hörtragödie hat sich geöffnet.“<sup>230</sup>

Ein anderes Textfragment heisst:

„Überdauert nicht im Echo die Stimme jener Verstummt?“

228 Vgl. Erika Schaller, *Klang und Zahl. Luigi Nono: Serielles Komponieren zwischen 1955 und 1959*, Saarbrücken: Pfau 1997, S. 204ff.

229 Luigi Nono, *Diario polacco '58 (1959)*, in: Luigi Nono, *Texte, Studien zu seiner Musik*, S. 125.

230 Klaus Kropfingerverdeutlicht, *Kontrast und Klang zu Raum*, S. 611.

Dieses Benjamin-Zitat charakterisiert treffend eine äusserst prekäre historische Imprägnierung musikalischen Raumes in *Prometeo* und stünde mit Kurtágs schöpferischem Geschichtsverständnis durchaus in Einklang. Ein Unterschied besteht wohl in der kompositorischen Bestimmung des eigenen Standorts: So sehr Kurtágs Verwendung historischer Materialien an Nonos „klangliche Neubestimmung“ erinnern mag, werden Echos in op. 30b auf symptomatische Weise aus der Vergangenheit überführt in eine musikalische Dimension, die gekennzeichnet ist von einer Singweise, die eine dem kunstfertigen Singen vorgängige Gebärde aspektiert. Bei Kurtág ereignet sich keine emphatische „Eröffnung des gesamten Raumes aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft“ – vielmehr fixiert er in raummusikalischen Dilatationen Eigenzeit, indem er die Äusserungen einer schwachen Einzelnen vor dem Hintergrund geschichtlich verbrieft musikalischer Topik intensiviert. Die Protagonistin des Stücks ist dabei die Interpretin selbst: In den Klangräumen von op. 30b genießt das Faktische den Vorzug vor dem Imaginären.

### 2.3.4. Neue Stimmen

Analog zur affektiven instrumentalen Expansion der Monodie wird die deklamatorisch vielgestaltige Partie der Rezitatorin auf einen solistischen Chor aus fünf realen Singstimmen (Sopran, Alt, Tenor, Bariton, Bass) übertragen, der Becketts Text ins Englische rückübersetzt. Auch beim Chor vernachlässigt Kurtág die Möglichkeit einer zeitlichen oder polyphonen Umformung seiner Vorlage, indem er ihn zu einer jeweils homogen strukturierten chorischen Stimme bündelt. Dies kommt schon im frühen Brief an Abbado über die Grundkonzeption der Neubearbeitung zum Ausdruck:

„Da Beckett in meiner Komposition ungarisch vertont ist, überlege ich auch einen Unisono-Chor von 8–10 Sängern die Echo-artig denselben Text im englischen Original wiederholen.“<sup>231</sup>

Wie beim Orchester sind alle Ereignisse auch der Chorschicht immer unmittelbar an die lokale Affektvorgabe der Rezitation angebunden. Die englische Relektüre der mithin rasch wechselnden deklamatorischen Niveaus von op. 30a ereignet sich in einer ausgesprochen vielgestaltigen „Chorstimme“, in der die getreue Abbildung der Rezitation nur die Ausnahme darstellt und die Vorstellung eines „unisono“ über den herkömmlichen Gebrauch des Begriffs hinausführt. Ausser in augenblickhaften exakten Wiederholungen (zum Beispiel Takt I) erscheinen *reine* Unisono-Echos vor allem nach Takt nn; doch hier ist der Chor nur noch durch einzelne Stimmen vertreten, die die Töne der Klavierstütze einfach verdoppeln. Ein „echtes“ Unisono vertritt die in der *statischen Zone* von

231 Brief an Claudio Abbado, siehe Seite 100.

Takt mmm verstummte Rezitation im chorischen Abzählvers. Insgesamt liesse sich Kurtágs Idee eines „Unisono-Chors“ vielleicht treffender als „monodischer Chorsatz“ beschreiben.

Die englische Tropierung ist weniger auf Verdoppelung als vielmehr auf eine amplifizierende Lesart der Monodie angelegt, in der die zur Rezitation deformierte Singstimme ihre Fortsetzung findet. Über weite Strecken der Komposition fungieren die neuen Stimmen als reiner Sprechchor, dessen Text oft ohne weitere notationelle Spezifizierung mitgeteilt wird. Innerhalb des Sprechregisters bevorzugt Kurtág in den meisten Fällen ein Flüstern (zum Beispiel Takt b, f, l, cc, ff, ll oder mm), das in Takt 38 von op. 30a das absolute artikulatorische Minimum innerhalb der Monodie bezeichnet hatte. An der korrespondierenden Stelle von op. 30b (Takt mm) entfaltet sich in allen Schichten klangliche Fragilität, indem rezitatorisches und chorisches Flüstern durch den „Unisono“-Stricknadelschlag der *Piatti sospesi* verbunden sind.

Andere Artikulationsformen unterbieten das absolute rezitatorische Minimum von op. 30a, indem sie wie in der Interjektion von Takt jjj auf das Stöhnen „nach dem letzten Gespräch“ des Epilogs vorausweisen oder eine „what“-Repetition in der *onomatopoeia animalis* eines „Hundebellen[s]“ (Takt gg) oder eines „Froschen-Quak[s]“ [sic!] (Takt s) Gestalt annimmt.<sup>232</sup> Monyóks Verfassung wird ins Vorsprachliche bzw. Unsprachliche „rückübersetzt“. Der englische Text liefert den phonetischen Rohstoff dazu. Kurtágs „monodischer Chorsatz“ ist, ähnlich den Raumfantasien von opp. 27 und 15c, keinem strengen Tropierungsverfahren unterworfen; die Rückübersetzung wird „fantasiert“. Ein übergreifendes Regulativ zur Koordinierung der monodischen Deklamationstypen und der Äusserungen des Chores ist nicht erkennbar. Zahlreiche vermässige Inkongruenzen zum Original, auch Umstellungen und Veränderungen<sup>233</sup> werden von Kurtág ohne weiteres toleriert.

„Echo-artige Wiederholung“ (Kurtág) kann vieles bedeuten. Es erscheinen Ansätze diastematischer Permutation, die aber nie zu einem polyphon durchgeformten Tonsatz führen, sondern stets auf die monodisch vorgegebene Affektlage reagieren und dann verschwinden. So erfolgt in der chorischen Imitation von Takt j eine aufwärts gerichtete „flüchtig[e]“ Umkehrung des rezitierten Segments, die den Anlass zur folgenden heftigen Reaktion gleichsam nachliefert. Dadurch werden die weit voneinander abstehenden Melossplitter in Fluss gebracht, die zersplitterte Bauweise, das konstitutive Formstottern von op. 30a zeitweise gebunden.<sup>234</sup>

Die chorisch-imitatorische Verarbeitung der primären Stimme führt über freie deklamatorische Ausbreitungen (zum Beispiel in Takt p/r, dort wiederum zum

232 Vgl. auch das Frosch-Trio in *Watt*, S. 135 ff.

233 Vgl. etwa die Mutierung des 45. Verses von *What is the Word* in Takt fff zu: „folly for to see *that*“.

234 Vgl. etwa die chorischen Synapsen nach Takt bbb.



Paroxysmus hinführend) bis hin zur Bildung umfangreicher ostinater Texturen wie in Takt s oder aaa. An letztgenannter Stelle verselbständigt sich die rezitierte Figur zu einer ostinaten Verkettung, die mit dem *passus duriusculus* der Klavierstütze absinkt. Hier gewinnt das Echo die Qualität eines chorischen Stotterns, das permanent zwischen Flüster- und Singstimme schwankt. Die früheste datierte Skizze zu op. 30b (Quelle B) belegt, dass die Ausbildung eines tropischen Ostinatos offenbar zu Kurtágs ersten Interessen gehörte.

Abbildung 15: György Kurtág, op. 30b, Skizze, („pl.“ = „például“ [„zum Beispiel“]) (© by Paul Sacher Stiftung, Basel)

Es ist bemerkenswert, dass Kurtág die rezitierte Figur in ihrer skizzierten Bearbeitung nicht nur verändert, indem er den monodischen Ganzton eliminiert sowie ganz an den Beginn des englischen Textes zurückkehrt, sondern das gegebene Material systematisch auf seine Wandlungsfähigkeit überprüft. Dies geschieht durch kleinste Variierungen der re-chromatisierten Zelle, in der späteren Ergänzung vom 5. März 1991 durch Isolation einzelner Töne und ihre lagenmässige Projektion. Eine solche gezielt auf Mutierung der Vorlage bedachte Lesart ist in der endgültigen Fassung nicht realisiert.

Kurtágs auffällig intensive Beschäftigung mit Takt aaa, dessen endgültige Gestalt in einer der wenigen zugänglichen spezifischen Chorskizzen (Quelle B<sub>1</sub>) sorgfältig ausgearbeitet ist, verbindet sich mit dem Versuch einer neuen Realisierung der Scheinreprise von op. 30a und Becketts Text. Verschiedene Rückgriffe finden statt: In der Skizze im Rekurs auf Becketts zweiten Vers in der Originallage des Beginns von op. 30a, die eigentlich erst vier Takte *nach* dem Ostinatotakt aufgegriffen würde; die durchbrochene Ostinatotextur kann als Variante des er-

sten Choreinsatzes (Takt b), in der der Titelvers „what is the word –“ „Prestissimo, geflüstert“<sup>235</sup> von einer Stimme in die nächste reicht, gelten. Wie buchstäblich Kurtág um eine chorische Übersetzung des Textes als „ein fragendes Umkreisen“<sup>236</sup> bemüht ist, zeigt deutlich eine in den Partiturentwurf notierte, später verworfene Variante:

„ad lib. szenisch: einander befragend“.<sup>237</sup>

Ähnlich Siklós interpretiert Kurtág den Titel noch in der englischen Originalversion als „platonische“ Frage, indem er das bei Beckett fehlende Fragezeichen in einer ad libitum szenischen Aktion nachliefert.

Hier zeigt sich, dass eine grossformale Orientierung, die über eine direkte Anbindung an die aktuelle Gestalt der lokalen Rezitation hinausführt, in der Rückübersetzungsschicht stattfinden und dass die Chorstimme „eigene“ Beziehungen ausbilden kann, allerdings nicht, um aus der monodischen Form auszubrechen, sondern um sie zu verdeutlichen. Die chorische Relektüre kennt eine Vielzahl abbildender Ebenen, die am Ende verschwinden und die Rezitation wieder allein lassen. Monyók ist dann vom Schweigen des Chors umgeben. Neben der leitenden Idee „Echo-artiger Wiederholung“ fantasiert Kurtág auch simultane Bearbeitungen der Rezitation. So werden die *hysterischen Ausbrüche* weiter intensiviert, indem zur chorischen Verdoppelung der intervallischen Kontur Störimpulse hinzutreten, die auf der hartnäckigen Repetition des Wortes „folly“, der textuellen Hauptqualität dieser Deklamationsart, beruhen (Takt dd/ee, gg). Eine andere Art der Simultanrückübersetzung der Monodie ähnelt der Satztechnik des Hoquetus, die Kurtág auf die *diatonische Linie* in Takt w überträgt, im Partiturentwurf (Quelle G, S. 8) auch ausdrücklich so benennt. Der Beginn des *arioso* wird auf diese Weise chorisch pedalisiert und in einem *bocca chiusa*-Klang gleichsam eingefroren (Takt nnn). Im Gegensatz zu solchen Mitteln klanglicher Kontinuation, die mit der instrumentalen räumlichen Überbindung des Gesangs korrespondiert, steht das hoquetische Zerhacken der starren mechanischen „pilotantani“-Episoden (Takt ww, hhh-jjj).

\*

Insgesamt übt Kurtág eine getreue chorische Relektüre der polyzentrischen Monodie von op. 30a. Er folgt dem Rezitierten in Rückübersetzung linear, ohne es in Kommentaren zu relativieren oder Gegenimpulse zu setzen. Das Verhältnis von Chor und Rezitation ist nicht dialogisch, beide bleiben immer im selben affektiven System. Die neuen Stimmen verkörpern keine von aussen reflektieren-

235 Die korrespondierende Anweisung zu Takt aaa lautet: „Der Eindruck dieses Taktes soll trotz des Ostinatos, der, einer absoluten [sic!] Stille sein.“

236 György Kurtág zitiert nach Ulrich Dibelius (Hrsg.), *Ligeti und Kurtág in Salzburg*, S. 76.

237 Quelle G, S. 2.

de Instanz, sondern verstärken vor allem den *szenischen* Impuls von op. 30a. Chorische Äusserungen gleichen oft auskomponierten Regieanweisungen für die Rezitation: Die Anweisung „Psalmierend, übertrieben dolce“ (Takt h) führt hin zur vermeintlichen Eloquenz *gebundener Deklamation*; die Vorschrift „wie ein Urteil“ (Takt p) befestigt die renitente Wiederkehr *stockender Deklamation*, auf die alle Sprechversuche der Komposition – zum Stammeln verurteilt – irgendwann zurückfallen.

Das beharrliche Scheitern der Singversuche von op. 30a führte zur Ausformung leidlich konsistenter Einzelgesten von wachsender szenischer Relevanz. Diese sind nun Ausgangspunkt der Bearbeitung. Die Mittel, die Kurtág zur chorischen Dynamisierung seines Stoffes auffindet, sind manchmal nicht weit vom imaginären Vokabular der *Aventures & Nouvelles Aventures* entfernt. Einige Ereignisse legen einen direkten Vergleich mit den Gebärden aus Ligetis Kammerstück nahe: Die gestische Aufrauhung des *passus duriusculus* in Takt aaa, dessen Stufenwechsel perkussiv angestossen werden, ist der „*Action dramatique*“ (*Aventures*, Takt 108 ff. – schon dort als „Reprise“ der „*Conversation*“, ebd. Takt 38 ff.) auffällig ähnlich; die „kichernd, meckernd[e]“ Verhöhnung des Basses („sehr tief gesprochen: fooo-[a]-lly“) durch die höheren Stimmen in Takt d könnte auf den Beginn der *Aventures* (Takt 6–8) rekurrieren; zudem ist Kurtágs vokale und rhythmische Gestaltung der Reaktion der höheren Stimmen mit dem „e-Cluster“ der *Nouvelles Aventures* I (Takt 15 ff.) vergleichbar.

Auch der formale Grundriss auf sich selbst zurückfallender Entwicklungen von op. 30 weist eine Parallele zu Ligetis Konzept auf.

„Der Schluss der *Nouvelles Aventures* korrespondiert, nachdem der Weg der Abenteuer durchschritten ist, aufs auffälligste mit diesem Anfang des Werkes [das Keuchen zu Beginn von *Aventures*].“<sup>238</sup>

Formal entsprechen Ligetis Atem- respektive Erstickungslaute Kurtágs *stockender Deklamation* und dem Schweigen des Chores. Wie Ligetis immer weiter sich komplizierende, *dialogisch* vielfach gebrochene Dreier-Konstellation handelt *Mi is a szó* von Kurtágs persönlichem, durch Beckett, Siklós und Monyók vermitteltem Abenteuer immerfort neu scheiternder Mitteilungsversuche. Hierin liegt das musiktheatralische Ereignis. Das gestisch polymorphe Zerfallsprodukt verursacht eine szenische Aufladung, deren chorische Fortsetzung in op. 30b gewiss von den Erfahrungen mit *Aventures & Nouvelles Aventures* profitiert.

Mit der Aufstellung des Vokalensembles ist dieser szenische Aspekt auch räumlich fokussiert: Samt Pauke ist es in der Saalmitte im Publikum postiert, die spatialen Projektionen der Instrumentalensembles dort bündelnd. Kurtágs Interesse an einer gleichzeitigen visuellen Hervorhebung der Sänger, die nebenbei auch

238 Harald Kaufmann, *Ein Fall absurder Musik – Ligetis „Aventures & Nouvelles Aventures“*, in: ders., *Spurlinien – Analytische Aufsätze über Sprache und Musik*, Wien: Lafite 1969, S. 147.

ein Requisitenzitat zulässt, geht aus dem Entwurf einer wiederum an Claudio Abbado gerichteten Nachricht hervor.

„[...] Puisque vous dirigez vers la salle peut-être on pourra envisager pour tous les musiciens des estrades par exemple de bois rude (schlecht gehobelt) mais au moins pour les 5 chanteurs j’imagine des postaments de bois-rude (ou, par ex. l’escabeau de Clov en Fin de partie (Bockleiter –)(Stepp – ladder))]. Ce qui est important pour tous ces choses; d’avoir quelqu’un de vos experts scéniques pour nous conseiller et après, réaliser tout ce qui est nécessaire. [...] D’avoir en principe, la possibilité de projecteurs-lumière pour la recitante, VI-Solo et le 5 chanteurs.“<sup>239</sup>

Kurtág verwendet keine gewöhnliche Choraufstellung, sondern versammelt die Singstimmen um den Bass, der sich zusammen mit der Pauke genau auf der im hinteren Tiefensemble endenden Mittelachse befindet. Die sich im steten physischen Absinken der Lage ausdrückende wachsende Erschöpfung der Rezitatorin findet hier eine weitere, vokale Entsprechung, der Kurtág keine geringe Bedeutung beimisst; analog zur Bevorzugung der Instrumente in Kontrabasslage könnte man die Bassstimme wohl als „holy voice“ bezeichnen:

„[...] surtout la voix de basse est très importante (d’avoir la profondeur sans chanter la manière grande opéra)“<sup>240</sup>

Ausgehend von Kurtágs bassloser Monodie auf Krücken muss diese tiefe Stimme erst hergestellt werden. Sie gibt kein Fundament und stützt nichts, sondern ist Zeichen des Niedergangs, der körperlichen und strukturellen Strapazierung innerhalb dieser Komposition. Mit dem Absinken der Stimme korrespondiert auch eine wachsende Trägheit der „Echoreaktion“, die sich, wie im „*ombra dell’ombra*“ des Kontrabasses (Takt 000), in Takt yy und vor allem in der „Chaplin’schen Spätreaktion“ des *epilogo scenico* (Takt e) zeigt.<sup>241</sup> Die Stimmen haben fast ausgesungen. Diese Situation liefert die Grundlage zu Kurtágs zweiter Beckett-Musik für eine tiefe Männerstimme: ... *pas à pas – nulle part* ... op. 36 ist zunächst nur für Bariton komponiert.

### 2.3.5. Kurtágs Kurtág

Nach der Explizierung des szenischen Potentials von op. 30a – zumal im monodisch gebündelten Kollektiv des Vokalensembles – kann die neue Fassung als ein weiterer Realisierungsansatz von Kurtágs bislang unterdrückten musiktheatralischen Plänen gelten. Op. 30b gleicht einem Szenario zu op. 30a, wie es György Ligeti in Form des Librettos von *Aventures & Nouvelles Aventures* nach-

239 Undatierter Briefentwurf [ca. Sommer 1991], Korrespondenz in der SGyK.

240 Ebd.

241 Zum Phänomen des Doppelechos finden sich weitere Parallelfälle bei Ligeti, z.B. *Nouvelles Aventures* I, Takt 78–82.

geliefert hat. Monyók agiert zusammen mit dem Violinisten auf einer ausdrücklich „scène“ benannten Plattform; es sind ihre Aktionen, die die chorische Darbietung bestimmen. Dies kommt einer dilativen Transposition der intimen Monodie einer körperlich versehrten Sängerin in den grossen Konzertsaal gleich. Die Empfehlung in der Partitur lautet:

„Ideale Saalgrösse 1000–1200 Personen. Z.B. Kammermusiksaal der Phil. Berlin, Mozart Saal Wien, Zeneakadémia Nagyerem, Budapest.“

Eine Schlüssellochwahrnehmung ist dadurch fast garantiert. Es gehört zur Problematik dieser Neukomposition, dass Monyóks Gebrechen in zweifelhafter Weise gross ausgestellt wird. Kurtág verbindet mit der Saalgrösse offenbar eher das Problem einer ästhetischen Inkongruenz:

„[...] la salle est le contraire possible de ‚théâtre pauvre‘ de Beckett (et de ma musique) [...].“<sup>242</sup>

Kurtágs *Mi is a szó* lebt von Divergenzen zu Beckett. Die in op. 30b stattfindende Rückübersetzung bezieht sich weniger auf das Beckett-Original als auf Kurtágs eigenen Text. Die Verwendung des wörtlichen Rohstoffs aus Becketts *What is the Word* dient ausschliesslich der Fortsetzung, Intensivierung der *früheren* Lesart, ohne dass sich ein wesentlicher neuer Spielansatz ausmachen liesse<sup>243</sup> – worin sich op. 30b als Szenario zu op. 30a von Ligetis Libretto zu *Aventures & Nouvelles Aventures* unterscheidet. Die erste musikalische Beckett-Interpretation erfährt so ihre Affirmierung in einer enormen Ausweitung der Mittel – Judit Frigyesi beschreibt op. 30b als „a study of free associations in order to explore, first, the original gesture, and second, the widest possible contextual meaning of a musical event.“<sup>244</sup>

Die amplifizierende Reproduktion des Zeichensystems der Monodie in op. 30b erweckt den Anschein einer Kausalrelation, der Beckett in seinen Texten zu entfliehen sucht. Becketts neues Be-Schreiben alter Textformen ist subtraktiv motiviert; wenn überhaupt etwas gewonnen werden soll, dann Obskurität. Kurtág stellt Becketts dichterischer „contraction“<sup>245</sup> in op. 30b eine expansive Bearbeitungs- bzw. Inszenierungspraxis gegenüber – auch wenn er sich dabei auf dem ausserordentlich brüchigen Grund der formal verschlissenen Vorlage bewegt.

242 Briefentwurf an Claudio Abbado [?], SGyK.

243 Judit Frigyesi betrachtet offenbar op. 30b als eigentliche Einlösung eines durch op. 30a gegebenen Werkplans: „In the orchestral version, Kurtág created, from the powerful but linear monologue, a conceptual polyphony of contrasting emotions.“ (Judit Frigyesi, *György Kurtág, Samuel Beckett: What is the Word, op. 30b [1990/91]*, S. 398).

244 Ebd., S. 401.

245 Vgl. *Proust*, S. 64.

Becketts Unbestimmtheit erhält dadurch einen neuen Sinn im Versuch der Bestimmung einzelner Gebärden durch ein monodisches Kollektiv.<sup>246</sup>

246 „Maybe this is an answer to what the word is. That it is important how it is being uttered in an infinite number with minimal changes and not what it is and what it means.“ (Martin Zenck, *Beckett after Kurtág: Towards a Theory of Theatricality of a Non-theatrical Music*, S. 419).

### 3. Drei Bemerkungen zu ... *pas à pas* – *nulle part* ... op. 36

Kurtág hat in Auseinandersetzung mit dem realen musikalischen Raum in der Zeit von 1987–94 sechs Werke komponiert, die im Rückgriff auf schon Vorhandenes einen grossen Aufführungsapparat beschäftigen und teilweise auch formal gross angelegt sind. Nachdem er mit *ΣΤΗΛΗ* op. 33 (1994) seine erste gültige Komposition für grosses (nicht räumlich unterteiltes) Orchester vorlegen konnte, deren zweiter und dritter Satz wiederum auf älteres Material<sup>247</sup> zurückgehen, besann er sich wieder auf das ihm vertrautere Metier der musikalischen Miniatur, die fast allen grösser konzipierten Werken zugrunde liegt und das Zentrum Kurtágschen Formdenkens darstellt. Auch die „grosse Form“ von *Mi is a szó* verbindet sich nicht mit der Planung einer weitläufigen musikalischen Architektur, sondern resultiert aus der Suche nach einer monodischen Gebärde; dieser prinzipiell eingrenzende Prozess wird in der Bearbeitung von op. 30b in Ausbreitung verdeutlicht, das gestische Resultat im *epilogo scenico* konkret nachgeliefert.

In den folgenden Kompositionen hat Kurtág sein Interesse verlegt vom ausdauernden Suchen auf die *Darstellung* gestisch kohärenter Kleinstformen innerhalb eines offenen Zusammenhangs, der nicht mehr, wie noch in früheren Vokalzyklen, auf narrative oder thematische Weise diskret durchgeformt ist. Auch eine zyklische Integration von Fragmenten, wie noch in opp. 20 und 24, findet nicht statt, ebensowenig ein sich grossformal weitendes Ringen um eine direkte musikalische Mitteilungsart. Der „Zyklus“ ist aus einem Reservoir von Kleinstformen vom Interpretieren noch zu formen. Aber wie?

#### 3.1. Lichtenberg, Chamfort, Beckett

Georg Christoph Lichtenberg notiert in ein Sudelbuch:

„Die Kaufleute haben ihr Waste book (Sudelbuch, Klitterbuch glaube ich im Deutschen), darin tragen sie von Tag zu Tag alles ein was sie verkaufen und kaufen, alles durch einander und ohne Ordnung, aus diesem wird es in das Journal getragen, wo alles mehr systematisch steht, und endlich kommt es in den Leidger at double entrance nach der italiänischen Art buchzuhalten. [...] Dieses verdient von den Gelehrten nachgeahmt zu werden. Erst ein Buch worin ich alles einschreibe, so wie ich es sehe oder wie es mir meine Gedanken eingeben, alsdann kann dieses wieder in ein anderes getragen werden, wo die Materien mehr abgesondert und geordnet sind, und der Leidger

247 Nr. 14 *Byl'* (Geschehenes) aus den *Szenen aus einem Roman* op. 19 (1981–82); das Klavierstück *Mihály András emlékére* (1993) aus dem sechsten Band der *Játékok* (S. 50f.).

könnte dann die Verbindung und die daraus fließende Erläuterung der Sache in einem ordentlichen Ausdruck enthalten.“<sup>248</sup>

Spätestens mit *Mi is a szó* lässt Kurtág ab von der Suche nach „ordentlichem Ausdruck“. War Georg Christoph Lichtenbergs literarische Buchhaltungsart Kurtág in der pianistischen Tagebuchführung seiner *Játékok* schon vom Prinzip her vertraut, so ist die Sudelbuchmethode absolut massgeblich für die Entstehung der Werke ... *pas à pas – nulle part ... (poèmes de Samuel Beckett et adaptations en vers anglais des maximes de Sébastien Chamfort)* op. 36 (1993–98) für Bariton, ad lib. Streichtrio und Schlagzeug, und *Einige Sätze aus den Sudelbüchern Georg Christoph Lichtenbergs* op. 37 (1996) für Sopran solo (ohne und mit Instrumenten), bzw. die in Zusammenarbeit mit dem Basler Kontrabassisten Christian Sutter entstandene Neufassung op. 37a (1999) für Sopran und Kontrabass.<sup>249</sup>

In diesen Kompositionen konzentriert sich Kurtág ganz auf das „Sudelstadium“. Eine „Absonderung und Ordnung der Materie“ ist nicht vorgesehen. Die dispositionelle Bestimmung der aufgefundenen musikalischen Gedanken bleibt zunächst offen – was Arnold Whittall dazu bewegt, op. 37 einen „anti-cycle“ zu nennen.<sup>250</sup> Es ist auffällig, dass Kurtág für dieses Werk jene Textsektion der *Sudelbücher* bevorzugt, die als „Nachahmung der englischen Cross-readings“ bezeichnet ist. Denn das „Cross-reading“ liefert ein Lesemodell, mit dessen Hilfe opp. 36 und 37 in der Interpretation Form gewinnen.

„Man muss sich vorstellen, das Lesen geschehe in einem öffentlichen Blatte, worin sowohl politische, als gelehrte Neuigkeiten, Avertissements von allerlei Art, usw. anzutreffen sind: der Druck jeder Seite sei in zwei oder mehrere Kolumnen geteilt, und man lese die Seiten *quer durch*, aus einer Kolumne in die andere.“<sup>251</sup>

In der Druckausgabe von op. 37 (EMB Z.14 129) gibt Kurtág eine „Anleitung“ zur interpretatorischen „Querlektüre“:

„Dieses Werk ist kein Liederzyklus im herkömmlichen Sinne: Wie die Textvorlage selber, handelt es sich um eine Sammlung von Aphorismen. In der Partitur stehen die einzelnen Sätze in der Abfolge, in der sie komponiert wurden. Die Interpreten sollten für die Aufführung im Konzert eine Auswahl treffen – mithin ihren eigenen Zyklus komponieren. Die Interpreten sollten sich nicht verpflichtet fühlen, möglichst viele Sätze aufzuführen. Schon fünf oder sechs Sätze können ausreichen. Bei der Auswahl und

248 Georg Christoph Lichtenberg, *Sudelbücher* I, Heft E 46, in: ders., *Schriften und Briefe*, Bd. I, hrsg. von Wolfgang Promies, München: Hanser <sup>6</sup>1998, S. 352.

249 Die gleichzeitig entstandenen *Hölderlin-Gesänge* op. 35 (1993–...) für Bariton solo (auch drei Baritone und Instrumente) lassen sich, wenn überhaupt, als vokale Miniaturen nicht im Sinne der opp. 36 und 37 charakterisieren.

250 Arnold Whittall, *Plotting the Path, Prolonging the Moment: Kurtág's Settings of German*, in: *Contemporary Music Review* 20 (2001), Parts 2 + 3: *Perspectives on Kurtág*, S. 105.

251 Georg Christoph Lichtenberg, *Schriften und Briefe*, Bd. II, S. 161.



Anordnung sollte man sich von dem Gesichtspunkt leiten lassen, dass die Charaktere und die Tonarten miteinander kontrastieren und sich ergänzen. Die Ossia-Varianten in der Partitur können dafür nützlich sein. [...] Die Partitur bietet Material nicht nur für einen geschlossenen Zyklus. Das Werk kann in einem komponierten Konzertprogramm mit anderen geeigneten Sätzen oder Satzgruppen oder gar anderen Werken kombiniert werden – vielleicht sogar mit Werken anderer Komponisten. In jeder Aufführung ist es erlaubt, einen Satz in anderen Zusammenhängen zu wiederholen, und dadurch immer neue Assoziationen hervorzurufen.“

Diese Anleitung ist auch für den Umgang mit dem noch nicht als Druckausgabe erschienenen Werk ... *pas à pas – nulle part* ... op. 36 massgeblich. Neben den *mirlitonrades* und kleinen Gedichten von Beckett verwendet Kurtág Texte von Sébastien-Roch Nicolas Chamfort (1740–1794), im französischen Original wie in Becketts englischer Übertragung. Bei Kurtág erscheint Chamfort wie ein Bindeglied zwischen Beckett und Lichtenberg. Chamfort notierte Beobachtungen, Gedanken und Erfahrungen „in Form einer Vielzahl von kleinen Zetteln, die [er] im Laufe seiner letzten Jahre beschrieben und in einzelnen Kartons gesammelt hatte“<sup>252</sup>; sie wurden ein Jahr nach seinem Tod innerhalb der ersten Gesamtausgabe von Ginguené als *Produits de la Civilisation perfectionée. 1. Partie. Maximes et Pensées 2. Partie. Caractères 3. Partie. Anecdotes* herausgegeben. Dies sind, ganz in Lichtenbergs Sinn, „sowohl politische, als gelehrte Neuigkeiten, Avertissements von allerlei Art“. In ihrer Pflege der elegant hingeworfenen Sentenz, des *esprit* folgen beide La Rochefoucauld und La Bruyère und besitzen „satirisches Temperament“, für das „ein kaum verhüllter Subjektivismus kennzeichnend“<sup>253</sup> ist – als Gegenentwurf zu den Tugenden Göttingischer Gelehrsamkeit und zum Pariser Akademismus, wobei der politisch subversive Chamfort ein tragisches Ende fand.<sup>254</sup>

Es ist die dem Optimismus der Aufklärer zwingend opponierende Skepsis, die nach Schopenhauer und Nietzsche auch Beckett für Chamfort eingenommen hat. 1975–76 übertrug Beckett acht Maximen ins Englische, die unter dem Titel *Long after Chamfort* ediert wurden. Aus der Essenz von Chamforts Betrachtun-

252 Renate List-Marzolf, *Sébastien-Roch Chamfort – Ein Moralist im 18. Jahrhundert*, München: Fink 1966 (= *Freiburger Schriften zur romanischen Philologie* 3), S. 20.

253 Ebd., S. 172.

254 „[...] als nach einer gemeinsamen Mahlzeit der Polizist [der den als konterrevolutionär denunzierten kranken Chamfort ständig bewachte] Chamfort auffordert, ihm zu folgen, entschwindet dieser (ohne indessen zu fragen, wohin es überhaupt gehen sollte) unter einem Vorwand ins Nebenzimmer. Bei dem Versuch, sich mit einer Pistole zu erschiessen, trifft er die Nase und zerstört sich das rechte Auge. Verzweifelt beginnt er, sich mit einem Rasiermesser die Kehle, dann die Pulsadern aufzuschneiden, was ihm misslingt; er zerfetzt sich die Haut, ohne sich zu töten. Einige Stösse zum Herzen verfehlen die endgültige Wirkung. Vom Schmerz überwältigt, bricht er schreiend zusammen; sein Blut fliesst in Strömen.“ (ebd., S. 19). Nach vorübergehender Genesung stirbt Chamfort an den Folgen seiner Selbstmordversuche am 13. April 1794 als freier Mann.

gen gewinnt Beckett eine Reihe von kleinen Gedichten, in denen er Chamforts *Malmots* in zwei bis vier Versen deklamiert.

„[Chamfort:] Vivre est une maladie dont le sommeil nous soulage toutes les seize heures. C'est un palliatif; la mort est le remède.

[Beckett:] sleep till death  
healeth  
come ease  
this life disease“<sup>255</sup>

Unmittelbar nach der Beschäftigung mit Chamfort entstanden andere, selten über vier Zeilen hinausführende Kleinstexte<sup>256</sup>, die erstmals 1978 als *mirliton-nades*<sup>257</sup> erschienen sind. Der Titel signalisiert, wie früher schon *Têtes-mortes* oder *Fizzles*, Becketts Neigung zur Auswertung poetischer Ausschussware: *Mirlitonvers* ist die Bezeichnung für einen Vers, der gerade gut genug ist, um auf dem Papier, das ihn trägt, zu blasen wie auf einem Mirliton. Entsprechend veranstaltet Beckett in seinen *mirliton-nades* ein Konzert in ausserordentlicher Kakophonie. Becketts Beschäftigung mit Chamfort hat in den *mirliton-nades* Spuren hinterlassen. Chamforts freischweifende Paradoxa liefern eine Matrix für die lyrischen Miniaturen. Auch Beckett schaut sich um in der Welt und kolportiert „*Caractères, Anecdotes*“, wie jene um den „letzten Wunsch eines kurz vorher in Strealen/Niederrhein 76jährig verstorbenen Zwergs“:<sup>258</sup>

„le nain nonagénaire  
dans un dernier murmure  
de grâce au moins la bière  
grandeur nature“  
(*mirliton-nades*, S. 47)

255 *Collected Poems in English and French*, S. 134f.

256 „Mind going very silent.“ (Beckett am 18. Februar 1978 in einem Brief an Alan Schneider, zitiert nach *No Author Better Served – The Correspondence of Samuel Beckett & Alan Schneider*, hrsg. von Maurice Harmon, Cambridge etc.: Harvard University Press 1998, S. 365). Neben manch anderem blieb auch der Plan eines Stücks über die Moiren der antiken griechischen Mythologie unausgeführt: „Attemps to get going on something new in vain. Just a few rhymes in French. Wish I could do an Atropos all in black – with her scissors.“ (ebd., S. 355, Paris, 10. April 1977). Der Stoff dieses Vorhabens wird gleichwohl in der Gebetsparodie der 35. *mirliton-nade* behandelt: „noire sœur / qui es aux enfers / à tort tranchant / et à travers / qu'est-ce que tu attends“ (*mirliton-nades*, S. 46).

257 Das Werk ist in zwei divergierenden Ausgaben greifbar: Samuel Beckett, *Poèmes suivi de mirliton-nades*, Paris: Minuit 1978; Samuel Beckett, *Flötentöne*, (französisch/deutsch), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982. In seiner Komposition konsultiert Kurtág beide Ausgaben; für die vorliegende Besprechung ist die Erstausgabe bei Minuit massgeblich. – 2005 erschien eine Neuauflage mit deutschen Übertragungen von Barbara Köhler unter dem Titel *Trötentöne – Mirliton-nades*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

258 Elmar Tophoven, *Vom „Gegen-den-Strich-Übersetzen“*, in: *Flötentöne*, S. 92.

Die Baedeker-Episoden über Tanger und Stuttgart (18–20) folgen als topographische *caractères* Chamforts Manier. Von James Knowlson ist zu erfahren, dass Beckett die *mirlitonades* nach allen Regeln der Sudelkunst hergestellt hat.

„[Beckett] described them himself as ‚gloomy French doggerel‘, even gloomier than his translations of Chamfort. [...] These ‚rimailles‘, ‚rhymeries‘, or ‚versicules‘, as he first labeled them, were jotted down at odd moments in Ussy, in a hotel room or in a bar in Paris, Stuttgart, or Tangier on any handy scrap of paper – envelope, beer mat, or in one case, a Johnnie Walker Black Label whisky label. They were then often carefully reworked, before being copied into a tiny leather-bound *sottisier* or commonplace book [!] that he carried around in his jacket pocket.“<sup>259</sup>

Die erste zugängliche Skizze zu op. 36 zeigt ein ähnliches Schreibverhalten bei Kurtág: Am 28. Februar 1998 notierte er einen Gesang nach Becketts *mirlitonades* „le nain ...“ auf vier lose selbstklebende Zettel („Post-it“). Wie Lichtenberg, Chamfort und Beckett ist auch Kurtágs Schreiben der „wastebok-Methode“ verpflichtet. Dies äusserst sich allgemein in einer auffälligen Bevorzugung minderwertiger Schreibmaterialien, die Kurtágs Schreiben zu stimulieren scheinen.<sup>260</sup>

Chamforts und Becketts Sujets sind oft dieselben. Im ersten Text charakterisiert Beckett das Lachen ganz im Sinne des Moralisten „als angemessene[n] Ausdruck der vollkommenen Illusionslosigkeit.“<sup>261</sup>

„en face  
le pire  
jusqu’à ce  
qu’il fasse rire“  
(*mirlitonades*, S. 35)

Es ist jenes Lachen, das Erskine in seiner Typologie als *risus purus* identifiziert:

„But the mirthless laugh is the dianoetic laugh, down the snout – haw! – so. It is the laugh of laughs, the *risus purus*, the laugh laughing at the laugh, the beholding, the saluting of the highest joke, in a word the laugh that laughs – silence please – at that which is unhappy.“<sup>262</sup>

259 James Knowlson, *Damned to Fame*, S. 568.

260 Vgl. die sehr häufig mit groben Kugelschreibern oder stumpfen Blei- und Farbstiften erstellten Mss in der SGyK.

261 Renate List-Marzolf, *Sebastien-Roch Nicolas Chamfort*, S. 166; vgl. auch Konrad Schöell, *en face le pire jusqu’à ce qu’il fasse rire*, in: *Komik und Solipsismus im Werk Samuel Becketts*, hrsg. von Peter Brockmeier und Carola Veit, Stuttgart: M & P 1996, S. 109ff.

262 Watt, S. 47.

Abbildung 16: György Kurtág, op. 36, *Le nain*, Skizze © by Paul Sacher Stiftung, Basel

LET *S. Beckett, le nain.*

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Below the staff, there are handwritten notes: "nain", "le nain", "dans un", "ul-ti-me", "mou-mou-ne".

paper pizzicato

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Below the staff, there are handwritten notes: "au moins le", "big-ne", "grand-ne", "tu-ne".

paper pizzicato

LES *18793 S. Beckett, le nain. Im*

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Below the staff, there are handwritten notes: "le nain", "dans un", "ul-ti-me", "mou-mou-ne".

paper pizzicato

LES *2-3 le nain II*

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Below the staff, there are handwritten notes: "de", "grand-ne", "tu-ne".

paper pizzicato

Die *mirlitonrades* sind eine literarische „galerie de crevés“<sup>263</sup>, liefern ein Kompendium an zentralen Beckett-Sujets in 37 Maximen. Aus der Erfahrung der lyrischen Komprimierung von Chamforts Sentenzen profitieren die *mirlitonrades*, die, in ihrer extremen Kürze selbst an der Schwelle zum Nichts, Unsagbares verbal in Schwingung setzen. Dieser unnennbare Rest – „that missing word“<sup>264</sup> – tritt etwa als „tote Zeit“ mitten hinein in die poetische Gleichung der dritten *mirlitonrade*.

„somme toute  
tout compte fait  
un quart de milliasse  
de quarts d’heure  
sans compter  
les temps morts“<sup>265</sup>

Die *mirlitonrades* erscheinen wie Bruchstücke. Tatsächlich aber schliessen die meisten einstmals gross inszenierte aporetische Mechaniken ein, um sie mittels weniger Worte möglichst *komplett* zu evozieren. Es sind keine Anakoluthe, keine Redeportionen, wie sie zu Werken wie *Comment c’est* oder der „Zweiten Trilogie“ akkumulieren. Die *mirlitonrade* ist als in sich abgeschlossene dichterische Monade artikuliert. Viele Texte hängen zusammen. Einige Doppelgänger-*mirlitonrades* deuten vielleicht implizit hin auf Beckettsche Bizyklen.<sup>266</sup> Es sind nach Lichtenbergs Manier hingeworfene und improvisiert scheinende Miniaturen, die Chamforts abgründigem *esprit* ein Äusserstes abverlangen.

### 3.2. Neue Monodien

Kurtágs Arbeit an der umfangreichen Sammlung ... *pas à pas – nulle part* ... op. 36 vollzog sich in drei intensiven Phasen musikalischer Beckett-Lektüre, denen mit *le nain* und der zum 80. Geburtstag von Pierre Boulez komponierten *octave* zwei erste vereinzelt Annäherungen an die *mirlitonrades* vorausgegangen waren. Nachdem zwölf Gesänge im Zeitraum vom 21. November 1995 bis zum 6. Januar 1996 in Wien entstanden waren, hinterliess ein kräftiger Produktionsschub am Abend des 2. Mai 1996 weitere fünf.<sup>267</sup> In der letzten grösseren Arbeitsphase wandte sich Kurtág vom 22. Juli bis 1. August 1997 in Marlboro/USA

263 „Quelle tourbe dans ma tête, quelle galerie de crevés.“ (*Molloy*, S. 212).

264 *Stirrings Still*, S. 26/28.

265 *mirlitonrades*, S. 35.

266 Vgl. etwa die Paare (6)/(8), (16)/(17), (18)/(20), (12)/(33).

267 Kurtág pflegt in der Datierung jüngerer Skizzen oftmals auch die Tageszeit festzuhalten, so auch im Fall der Stücke *mouvement*, ... *levons l’ancre* ..., ... *Réverie* ..., ... *odeur du temps* ... und *Stuttgart*: „96 V 2 éjel“ („... nachts“); vgl. die beiden Mappen zu op. 36 in der SGyK.

– neben dem frühen Gedicht *Dieppe* und der 30. *mirlitonnade* – den *Long after Chamfort* betitelten acht englischen Lyrisierungen zu, die er sämtlich in Musik setzte und bei denen er in zwei Fällen der Übertragung das französische Original entgegenhält. Die Reinschriften dieser insgesamt 12 Stücke sind durchnummeriert als handele es sich um eine geschlossene Werk-Sektion. Als Nachträge entstanden nach dem 26. April 1998 noch vier letzte *mirlitonnades*-Gesänge, womit 19 der 37 Beckettischen Texte, teilweise auch doppelt, in op. 36 berücksichtigt sind.<sup>268</sup> Die Sammlung der Gesänge von op. 36 ist in dieser Reihenfolge gegeben:

... *pas à pas – nulle part ... poèmes de Samuel Beckett* op. 36  
(1993–1997) for Baritone solo

*Samuel Beckett: pas à pas – nulle part ...*  
„Amsterdam 1998 IV 26“

*Samuel Beckett: le nain*  
*Hommage à Roland Moser*  
„Veróce 1993 II 28“

*Samuel Beckett: Octave*  
*Message à Pierre Boulez*  
„Berlin 26.3.1995“

*Samuel Beckett: écoute-les ...*  
„Wien, 1995 XI 21 – XII 4“

*samuel beckett: nuit*  
„Wien 1995 XI 21 – XII 4, rev. XII 13“

... *le tout petit macabre – Ligetinek*  
*Samuel Beckett: imagine ...*  
„Wien, 1995 XII 4–5“

*samuel beckett: octave (double)*  
*à Isabelle Kurtág*  
„Wien, 1995 XII 4–23“

*samuel beckett: berceuse*  
*Hommage à Heinz Holliger*  
„Wien 1995, XII 23–24“

*samuel beckett: d'où*  
„Wien 1995 XII 24“

268 Dem Verfasser liegen Photokopien der Reinschrift des noch ungedruckten Werkes vor, die ihm von Kurtágs Verleger János P. Demény (EMB) freundlicherweise vorab zur Verfügung gestellt worden sind.

*samuel beckett: elles viennent*  
*Hommage à Gösta Neuwirth*  
„Wien 1995 XII 24–25“

*samuel beckett: apparition*  
*Jehudának*  
„Wien 1995 XII 26“

*samuel beckett: fous*  
*Brunner Panninak*  
„Wien, 1995 XII 28–29“

*samuel beckett: fin fond de [sic!] néant*  
*Hommage à Eric [sic!] Satie*  
„Wien 1996 I 5“

*samuel beckett: en face le pire*  
„Wien 1996 I 5–6“

*samuel beckett: inventaire*  
*Hommage à Jan van Vlijmen*  
„Wien 1996 I 5–6“

*Samuel Beckett: mouvement*  
„96 V 2“

... *levons l'ancre ...*  
„96 V 2“

*Samuel Beckett: ... rêverie ...*  
„96 V 2“

*Samuel Beckett: ... odeur du temps ...*  
„96 V 2“

*Samuel Beckett: Stuttgart*  
... *Helmut Lachenmann pourrait me le dire ...*  
„96 V 2“

1. *Samuel Beckett: Dieppe*  
*Hommage à François Sulyok*  
„Marlboro 1997 VII 22“

2. *Samuel Beckett: La calma*  
„Marlboro 97 VII 23“

3. *Sébastien Chamfort: du coeur de l'homme ...*  
„Marlboro 97 VII 23–25“

4. *Sébastien Chamfort – Samuel Beckett: how hollow ...*  
„97 VII 23–25“

5. *Sébastien Chamfort – Samuel Beckett: sleep ...*  
„Marlboro 97 VII 23–25“
6. *Sébastien Chamfort – Samuel Beckett: an indian proverb*  
„97 VII 23–25“
7. *Sébastien Chamfort – Samuel Beckett: oblivion, sweet oblivion ...*  
*Hommage à Christian Wolff*  
„Marlboro 97 VII 26“
8. *Sébastien Chamfort – Samuel Beckett: „lasciate ogni speranza“*  
„Marlboro 97 VII 28–30“
9. *Sébastien Chamfort – Samuel Beckett: a shocking case*  
*... a little song for Liz Baker ...*  
„Marlboro 97 VII 30“
10. *Sébastien Chamfort – Samuel Beckett: ... une découverte bouleversante ...*  
„Marlboro 97 VII 30–31“
11. *Sébastien Chamfort: Méditation (Double)*  
[Datierung fehlt; Skizze: „VII 31 97“]
12. *Sébastien Chamfort – Samuel Beckett: asking for salve and solace.*  
*Hommage à Merran Joy Poplar*  
„Marlboro 97 VII 31 – VIII 1“

31 Monodien der Sammlung gelangten am 21. Oktober 1998 innerhalb des Festival d'Automne in Paris in einer Fassung für Bariton, Streichtrio und Schlagzeug zur Uraufführung, die Kurtág im August und September 1998 hergestellt hatte<sup>269</sup>; die Solopartie sang Kurt Widmer, für den Kurtág sein zweites Beckett-Opus und auch die *Hölderlin-Gesänge* op. 35 komponierte.<sup>270</sup> Zwar ist die instrumentierte Neufassung von op. 36 nicht wie bei Monyók „pathologisch“ begründet – doch erfüllt das Ensemble zu op. 36 wie die Klavierkrücke in op. 30a durchaus eine Stützfunktion für die technisch höchst anspruchsvolle, fast drei Oktaven umfassende Solo-Baritonpartie<sup>271</sup>; noch stärker als in op. 30b wird das Instrumentalensemble zur Verdeutlichung des Affekts und zur Färbung des Inhalts gesungener Worte herangezogen. Es ist wiederum eine durch und durch „monodische“ Instrumentierung, die nicht vergleichbar ist mit den obligaten In-

269 Photokopien der gleichfalls unpublizierten Reinschrift liegen dem Verfasser, wiederum dank der grosszügigen Zuwendung von János P. Demény, in zwei verschiedenen Versionen vor, deren zweite, auf die Probenarbeit zur Uraufführung zurückgehende, z.T. gravierende Korrekturen enthält – diese zweite „Pariser Fassung“ und die rein monodische Urfassung sind die Referenzobjekte der folgenden Ausführungen.

270 Die Instrumentalbesetzung der Uraufführung im Théâtre Molière, Maison de la Poésie war: Hiromi Kikuchi, Violine; Ken Hakii, Viola; Stefan Metz, Violoncello; Mircea Ardeleanu, Schlagzeug.



strumentalpartien der *Kafka-Fragmente* op. 24 oder der Neufassung der *Lichtenberg-Sprüche* op. 37a:<sup>272</sup> Das Verhältnis von Singstimme und Instrument entspricht dort einer *dialogischen* Grundsituation. Dagegen treten weder in op. 30 noch in op. 36 Stimme und Instrumente in ein Gespräch ein. Diese Idee der instrumentalen Abstützung des Gesangs findet sich in Kurtágs Schaffen nur in Zusammenhang mit Beckett.

Zudem wird das „komponierte Programm“ der Uraufführung von op. 36 durch eine instrumentale Einleitung ergänzt, der Ablauf des knapp vierzigminütigen Spiels durch sechs Zwischenspiele weiter untergliedert. Diese Stücke gehören in das Umfeld der seit 1993 in Entstehung begriffenen *Signs, Games and Messages*, einer Art *Játékok* für Streichinstrumente.

Kurtág konzentriert sich in der Komposition seiner neuen Beckett-Miniaturen für Solo-Bariton ganz auf ein wesentliches Sujet der *mirlitonnades*: Auf die Beckettischen Schritte, die nirgendwo hin führen: „plod on and never recede“:<sup>273</sup>

„Es ist die sichere Ziellosigkeit, die antreibt, die in Bewegung hält, die täuscht und so rasch ist, dass es gar nicht erst zur Enttäuschung kommen kann, da nichts mehr zu erwarten war, da man sicheren Fusses am besten ziellos geht. Die Spannung zwischen Kommen, Artikulation und Enden der Artikulation, zwischen Kommen und Gehen der Worte kann in zwei Zeilen gepresst sein.“<sup>274</sup>

Selbstverständlich vertieft sich Kurtág nicht in die Möglichkeit eines Oszillierens innerhalb imaginärer poetischer Polaritäten, sondern stürzt sich vor allem auf den residualen Bildgehalt sich verlierender, stockender Schritte. Die Einzelgesänge der vielgestaltigen Sammlung sind auf die Einheit des „pas“-Sujets bezogen wie die Formsplitter von op. 30 auf den Impuls stets scheiternder Sprachfindungsversuche: In *écoute-les* wird die Auslöschung von Musik mittels der schrittweise sich vollziehenden, für Kurtág ungewöhnlich präzise ausgemessenen Dehnung von Pausen betrieben („écoute-les / s'ajouter / les mots / aux mots / sans mot / les pas / aux pas / un à / un“); in *Dieppe*, das seine Integration in das Umfeld der *mirlitonnades* (wie *Elles viennent*) seiner Gangmetaphorik verdankt,

271 Vgl. auch die Bemerkung, die Kurtág in einem undatierten Briefentwurf aus der Zeit unmittelbar vor der Uraufführung an Kurt Widmer richtet: „[Durch die Instrumentation wird] gleichzeitig aber Dir [Widmer] sehr vieles erleichtert – weil die Intonation *immer* gestützt und gesichert ist – so kannst Du deine Energie auf das wesentliche der Interpretation konzentrieren.“ (SGyK). Im Übrigen dienen die meisten Korrekturen in der Instrumentierung der „Pariser Fassung“ einer noch grösseren intonatorischen Absicherung des Gesangs.

272 Der unterschiedliche Status der Werke macht sich auch in der Opuszählung bemerkbar: Wird die Neufassung der *Lichtenberg-Sprüche* als „eigenständiges“ op. 37a bezeichnet, ist die instrumentierte „Pariser Fassung“ eine Interpretation innerhalb der durch op. 36 gegebenen Möglichkeiten.

273 *Worstward Ho*, S. 14.

274 Karl Krolow, *Zu Samuel Becketts „Mirlitonnades“*, in: *Flötentöne*, S. 98.

vollzieht sich „le dernier reflux“ im Verebben des von Kurtág wiederholten Textelements „les pas“; der entschlossenen Gangart der 29. *mirlitonnade* entspricht der Charakter einer nur in der „Pariser Fassung“ enthaltenen Marschparodie *de pied ferme*, dessen Substanz sich in der verlöschenden Repetition über „sans but“ verflüchtigt.

Die Vorstellung eines ebenso richtungslosen wie perennierenden Schreitens verbindet sich im Gesang *pas à pas – nulle part ...* mit dem für op. 30 so massgeblichen Gestus der *stockenden Deklamation*. Diese Miniatur ist nach dem Chamfort-Faszikel entstanden und gab dem ganzen, zuvor als *Mirlitonnades* op. 36 deklarierten Werk seinen endgültigen Titel. Kurtág betont ihren zentralen Stellenwert, indem er das Post-Scriptum demonstrativ an den Beginn der sonst chronologisch gegliederten Sammlung setzt, dabei am Tonraumzentrum e der letzten Takte von op. 30a ansetzt und dadurch die Situation *nach* einer umfassenden gestischen Erschöpfung der Form unmittelbar aufgreift. Op. 36 fängt damit buchstäblich dort an, wo op. 30 aufhört. Das Stück, dessen konkrete Fortsetzung in der zyklisch noch zu ordnenden Sammlung freilich offen bleibt, fungiert als Motto für das ganze Werk – ähnlich dem „mi is a szó“ von op. 30. Die stockende Gebärde dieses Beginns führt schnurstracks auf den Weg – scheiternder? – kompositorischer *Gehversuche*.

In der gestischen Fixierung der *pas*-Thematik kann ... *pas à pas – nulle part ...* als späte Fortsetzung, wenn nicht gar als Ausführung des liegengeliebenen Projektes über Becketts *Footfalls* (in Becketts französischer Übertragung lautet der Titel: *Pas*) gelten: Die dort für den Bassbariton István Gáti vorgesehene Rolle übernimmt Kurt Widmer; den Plan einer Cymbalom-Einleitung hat Kurtág realisiert, indem er für op. 36 eine in Reinschrift vollständig erhaltene, auf „Hombroich 96 V 21 – Amsterdam 98 IV“ datierte „Ouvverture“ für Cymbalom und Marimba respektive zwei Cymbaloms komponierte, die er später zugunsten der gültigen Einleitung für Streichtrio und Schlagzeug verwarf.<sup>275</sup> Die verworfene Einleitung exponiert das Schrittsujet „molto misurato“ mittels Tonrepetitionen, die in der Einleitung der „Pariser Fassung“ im Schlagzeug aufgenommen werden; die Schicht der skalar geführten Streicher aspektiert möglicherweise die Tonleiter der *Footfalls*-Eröffnung. Die Intermezzi 2 und 4 greifen den Ligatursatztypus auf, den Kurtág im Umfeld des *Footfalls*-Versuchs – vor allem in *Grabstein für Stephan* – entwickelt hatte.

Wie im *Footfalls*-Fragment und in op. 30 werden Tonräume in *le nain* und *octave* ausgehend von einer palindromischen Struktur schrittweise ertastet.<sup>276</sup> Diese

275 Vgl. SGyK; Kurtág liess diesen Plan offenbar erst unmittelbar vor der Uraufführung fallen; der Basler Cymbalom-Virtuose Matthias Würsch teilte in einem Gespräch vom 15. Juli 2000 mit, dass er hinsichtlich einer Aufführung bereits angefragt worden sei. Die Reinschrift der „Ouvverture“ basiert ihrerseits auf einem Partiturentwurf für zwei Cymbaloms („96 V 21 Hombroich ról [von H.]“, „98 I 20“, „esetleg *Beckettbe?* közzjáték?“ [„vielleicht zu Beckett? Zwischenspiel?“]); SGyK.

beiden Gesänge ergänzen sich tonal: Erst die *octave* eröffnenden beiden Tonstufen c und des vervollständigen *le nain* zum kompletten Zwölftonfeld; *octave* wiederum kehrt mit der letzten Vershebung auf f wieder zum Beginn von *le nain* zurück. Mit f und c sind die wichtigsten Tonzentren für op. 36 gefunden.<sup>277</sup>

Das initiale Monodienpaar entfaltet sich von Oktaven ausgehend auf einer sehr elementaren intervallischen Basis: In *le nain* erhält der erste „narrative“ Doppelpers des Gedichts eine in zwei Oktaven eingefasste, kreisende Bewegung um die Tonorte f, es und d, die in der *petitio* des Zwergs von einem kontrastierenden *cantabile* abgelöst wird und über eine Quint-Tritonus-Gruppe unter der Gegenposition ces zurück zur Finalis führt. Das Spiel mit auf weite Distanzen projizierten kleinen Intervallklassen ist textlich motiviert: Es entspricht dem Wunsch des Zwergs nach einem grösseren Sarg.

*Octave* spielt mit einem ähnlichen Modell: Rückgrat liefert eine aufsteigende Halbtonskala, die durch Halbierungen der Doppeloktaven des Beginns über einfache Oktaven zu Halboktaven führt, die *innerhalb* der aufsteigenden Chromatik Quint-Tritonus-Gruppen erzeugen. Dieses Modell liegt der nächsten Miniatur *écoutes-les ...* in Umkehrung zugrunde. Wie im zweiten Teil der *Kafka-Fragmente* formuliert Kurtág eine „Message à Pierre Boulez“ durchaus in Überstrapazierung der Boulezschen Oktav-Idiosynkrasie.

Op. 36 ist auf der schmalen materialen Basis dieser Gesänge errichtet. Der einheitliche Gestus von *berceuse* und *inventaire* speist sich gänzlich aus einem halbtönigen Impuls; in *fous* folgt auf die Quint-Tritonus-Gruppen des aggressiven ersten Doppelperses deren Rücknahme auf halbtondistante Terzen, die durch das Intervallprofil des Post-Skriptum-Mottos *pas à pas – nulle part ...* gegeben sind. Es ist die im initialen „Lichtklang“ des Beginns von Kurtágs *Erstem Streichquartett* op. 1 enthaltene Doppelterz, die in op. 36 als ausserordentlich prominenter Baustein figuriert. In der Pointe von *d'où* wird die Doppelterz der ersten Zeile in Richtung der Finalis f zum Terzenzirkel erweitert<sup>278</sup>; *Dieppe* besteht aus nichts weiter als einer chromatisch abwärts treibenden Grossterz, die sich einmal, auf das Stichwort „demitour“, kurz umwendet; in ... *une découverte bouleversante ...* und *Méditation (Double)* ist das Verhältnis der Beckett-Übersetzung zum

276 *Mouvement* und ... *levons l'ancre ...* eröffnen auf ähnliche Art das zweite Faszikel der Komposition.

277 F-Tonalität bestimmt die Gesänge *berceuse*, *d'où*, *fin fond de* [sic!] *néant*, *en face le pire*, ... *levons l'ancre ...*, ... *odeur du temps ...*, *an indian proverb*, *oblivion*, *sweet oblivion*, und „*lasciate ogni speranza*“; der Ambitus von *pas à pas – nulle part ...* umfasst exakt his-f; *octave (double)*, *elles viennent*, *inventaire*, *sleep* und *asking for salve and solace* weisen c als tonalen Fixpunkt aus. Als wichtigste Gegenzentren sind vor allem ges (*Dieppe*, ... *une découverte bouleversante ...*, *Méditation [Double]*), fis (*apparition*) oder die Kombination fis-d (*nuit*, ... *rêverie ...*) zu nennen.

278 Vgl. auch *en face le pire*.

Chamfortschen Original festgehalten in der gestisch konträren Ausformung eines identischen Terzengerüsts.

Das Terzengebirde birgt unterschiedliche Implikationen. Es kann zum Beispiel in Anlehnung an das Kopfmotiv von Schönbergs Passacaglia *Die Nacht* (E-G-Es) aus *Pierrot lunaire* op. 21 als „Nachtmotiv“ figurieren (vgl. *octave [double]* [Takt 1–2: „à la nuit“]), *apparition* (Zeile 2: „une nuit“) oder *nuit*, die in der ersten Skizze sogar nur mit der Doppelterz d, fis, cis und e auskommt).<sup>279</sup> Die Gross-terz as<sup>1</sup>–e<sup>1</sup> am Schluss von „*lasciate ogni speranza*“ rekurriert deutlich auf den Beginn von „*Virág az ember*“ („Blumen [sind] die Menschen“) aus dem dritten Teil *Halál der Bornemisza-Sprüche* op. 7. Kurtág mag jener Gesang als Inbegriff der konzisen musikalischen Miniatur gelten, die er in Varianten unermüdlich reproduziert. Die „Urform“ lautet:

Abbildung 17: György Kurtág, *Bornemisza Péter Mondásai*, op. 7/III/3, *Virág az ember* (© by Universal Edition, Wien)

The image shows a musical score for the piece 'Virág az ember' by György Kurtág. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major and 3/4 time. The lyrics are in Hungarian and German. The piano accompaniment features a prominent trichord (as<sup>1</sup>-e<sup>1</sup>) in the right hand and a bass line in the left hand. A 'PPP' dynamic marking is present in the piano part.

Mit diesem Selbstzitat<sup>280</sup> setzt Kurtág Chamforts und Becketts neuem Himmels-  
emblem „*lasciate ogni speranza*“ etwas Trostspendendes entgegen, das in der  
übertrieben süßlichen, orthographisch korrekten Intonation des *Virág*-Motivs  
von ... *le tout petit macabre – Ligetinek – Samuel Beckett: imagine ...* (Takt 5  
und 8f., über Becketts Selbstzitat „beau jour“) ironisiert erscheint. Insgesamt  
bindet das *Virág*-Motiv die Miniaturen von op. 36 von aussen: Vor allem gis<sup>1</sup>

279 Von allen Gesängen aus op. 36 weist *nuit* die komplizierteste Entstehungsgeschichte auf; anhand von neun Entwürfen, die zu einer vorläufigen, und weiteren fünf, die zur endgültigen Fassung führten, lässt sich der am Tetrachord der ersten Niederschrift ansetzende Prozess eines differenzierten Aushorchens jedes fraglichen Details nachvollziehen; diese „Recherche“ ähnelt auffällig der „Formwerdung“, die Kurtág in op. 30 inszeniert; vgl. die Manuskripte in der SGyK.

280 Aus dem Skizzenmaterial zu „*lasciate ogni speranza*“ geht hervor, dass Kurtág das Zitat erst zu einem späten Zeitpunkt einrichtete, indem er den ursprünglich abschliessenden Terz-  
klang f<sup>1</sup>–as<sup>1</sup> entsprechend modifizierte (vgl. SGyK); das zum *Virág*-Motiv enharmonische as<sup>1</sup> ist  
der in diesem Stück dominierenden b-Orthographie zuzuschreiben, was im Marimbaecho der  
„Pariser Fassung“ zu e<sup>1</sup>–gis<sup>1</sup> korrigiert wird.

bzw. as<sup>1</sup> klingen in vielen Gesängen als vereinzelte Hochtöne ausserhalb des jeweils akuten Ambitus.

Weder sind Zitate, Selbstzitate, Allusionen oder andere Verweise in dieser Musik auf raffinierte Weise aufbereitet, noch markieren sie kompositorische Nervenzentren wie die *omaggio a Bartók* in op. 30. Op. 36 ist ein musikalisches „*commonplace-book*“. Tanzmodelle (*Valse, de pied ferme*) und chansonartige Deklamation (*elles viennent, Stuttgart, a shocking case*) werden in geringerer Verformtheit aufgenommen als in op. 30 und bilden Gegenstände offener Parodie. Anders als frühere Vokalwerke wie opp. 20 oder 24 folgt op. 36 weniger einer Kunstliedtradition<sup>281</sup>, sondern ist viel eher ein Album von Beckett-Chansons, Beckett-Songs. In ihnen erzeugen musikalische Topoi und Zeichen eindeutige Wort-Ton-Relationen, die sich stets an der Grenze zur Tautologie bewegen. In *asking for salve and solace* entspricht der Begriff „Trost“ pentatonisch anmutender Terz-Ganzton-Intervallik, der Gegenbegriff „Leid“ einem chromatisch abwärts gerichteten Klagegestus – diese gegensätzlichen Topoi vermischen sich in der vermittelnden melismatischen Reflexion über „thought“. In *oblivion, sweet oblivion ...* und *rêve* sind „leere“ Quintzirkel mit dem Vergessen assoziiert – Becketts rastlos erträumtes „rien“ materialisiert sich in der „Pariser Fassung“ dieses Gesangs in „nichtiger“ Harmonie: als C-Dur-Klang. Kurtág greift den Text in einer ausserordentlich wörtlichen Lauschweise an und produziert Kurzschlüsse zwischen Wort und Musik, wo er nur kann. Er arbeitet mit elementaren Sinngefügen, die seinem Willen zur Minimierung des musikalischen Materials entgegenkommen.

In op. 36 verbindet sich die Formulierung eines konzisen monodischen Zusammenhangs weniger mit einer weitläufigen Suche als vielmehr mit der kompositorischen *Voraussetzung* einer Fixierung des musikalisch Einfachen, formal noch zu Bindenden – auf das der komplexe formale Prozess von op. 30 immer wieder zurückgeworfen wird. Dies gleicht einem Verharren in der thematischen Sphäre stockender Gehversuche – deklamatorischer Bodensatz der vorherigen Beckett-Komposition –, die ohne Formrichtung nirgends „hinführen“. Auf seinem bisherigen Schaffungsweg war Kurtág immer besessen von Elementarisierung, gestischer Verknappung – und es scheint, als habe er in einer zweiten werkmässig verbrieften Beckett-Lektüre eine gültige, topisch gesättigte musikalische Kurzsprache gefunden. Dass er damit an Grenzen des Formulierbaren gelangt, zeigt ein Stück wie *Virág Zsigmondy Dénesnek* (1995) für Streichtrio, das sich nur noch auf die Artikulation eines mikrotonalen *sospirandos* beschränkt. Form und Geste fallen hier zusammen.

Dies ist in den einheitlichen Charakteren und Kontrastpaaren von op. 36 noch nicht ganz der Fall. Es gibt sogar Beispiele für eine elementare Integration gestisch divergierender Mikroeinheiten. Allerdings wäre es vollmundig, hier noch

281 Der Schubert-Kenner Kurtág greift dabei womöglich sehr versteckt auf die bei Schubert prominent vertretene „*pas*“-Thematik (als Wanderer-Topik) zurück.

von „formalen Gefügen“ zu sprechen. Die Parataxis disparater „Stimmen“ (durch die Artikulationsweisen *mezza voce*, *sotto voce*, *dolce esagerato*, *sziszegve* [gezischt] klar differenziert) des Ligeti-Portaits ... *le tout petit macabre – Ligetinek, Samuel Beckett: imagine ...* ist durch das schlichte Modell eines von a aus halbtönig auseinander strebenden Tontrichters gebunden, der als *Tölcsérjáték* (Trichterspiel) aus den *Játékok* bekannt ist.<sup>282</sup>

Abbildung 18: Schema zum „Trichterspiel“ in: György Kurtág, op. 36, ... *le tout petit macabre – Ligetinek, Samuel Beckett: imagine ...* (Pfeile markieren reale, vom Trichtermodell abweichende Tonhöhenpositionen)

The image shows three staves of musical notation. The first staff is labeled with a circled 1 and contains a series of notes with a downward-pointing arrow and a bracket above it labeled '+, Virág'. The second staff is labeled with a circled 2 and contains a similar series of notes with an upward-pointing arrow. The third staff is labeled with a circled 3 and contains notes with lyrics: 'i - ma - gi - ne' and '... jour ce - ci ces - sait'. There are also some circled 8s and other markings on the staves.

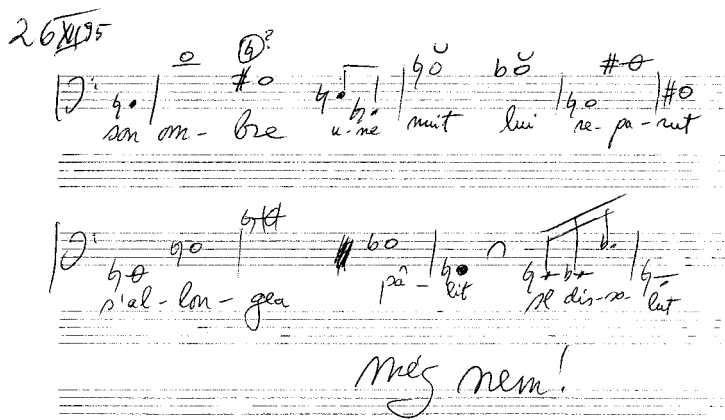
Bis auf wenige Abweichungen, wie der „Virág-Zusatz“ *gis*<sup>1</sup> in Takt 5, ist das Modell in einem strophenartigen ersten Teil schematisch ausgeführt, während sich die ineinander verschlungenen Linien im zweiten Durchgang zunehmend lockern, um nach Takt 8 ganz auseinander zu treten: „ceci cessait“. Der Tontrichter lässt sich teilweise rekonstruieren, wenn man die finale Gruppe über „imagine“ über die vorherige blendet – wobei exakt die drei Töne a-ais-h des Strophenbeginns ausgespart bleiben. Die im Text evozierte, buchstäblich imaginäre Zirkelbewegung um jenes verschwiegene „ceci“ vollzieht sich im Auslassen der initialen Tonfolge neu. Ein ähnlicher Fall formal relevanter und textlich motivierter Aussparung ist am Beginn von Heinz Holligers – Kurtág gewidmeten – Liederzyklus *Beiseit* zu beobachten: Die kohärente zwölftönige Tonfolge des Anfangs kommt nicht mehr zustande, wobei die drei fehlenden Töne b, es und e exakt dem Beginn der instrumentalen Einleitung entsprechen – Robert Walsers Gang ins „beiseit“ wird „auskomponiert“.<sup>283</sup> Im Unterschied zu Beckett und Holliger erwägt Kurtág die gestisch konkret gewordene Leerstelle, indem er im finalen Ausbruch die „imagine“-Formel – in variiertem Gestalt – geradezu herausposaunt.

282 Z. B. in Band 1, S. 3 und 15.

283 Vgl. Roman Brotbeck, *Scardanelli et l'd'après Scardanelli – Heinz Holligers Dichterkreise*, in: Annette Landau (Hrsg.), *Heinz Holliger*, S. 168 ff.

In *apparition* gelangt Kurtág zur Fixierung einer Einzelgeste, indem er einen deklamatorisch einheitlichen Zusammenhang aufbricht. Die erste Skizze lautet:

Abbildung 19: György Kurtág, op. 36, *apparition*, Skizze („még nem!“ [„noch nicht!“]) (© by Paul Sacher Stiftung, Basel)



In der am Abend des gleichen Tages entstandenen endgültigen Fassung bleibt nur die Kleinseptimenfolge über „s'allongea“ erhalten, die nun von verschiedenen Einzelfiguren umgeben zu ist. Der Ablauf ist dem Kommen und Gehen der Beckettschen Schattenerscheinung nachempfunden, indem der aufstrebende Grossterzirkel auf Septimen gestreckt wird, dann in Umkehrung in der Oktave verlöschen will („se dissolut“). Kurtág reiht aber nicht bloss Figuren auf, sondern gestaltet das Verschwinden einer musikalischen Phrase („son ombre“). Die Textbewegung wird in intervallischen und artikulatorischen Metamorphosen *einer* Einzelgestalt neu vollzogen. In den drei letzten Septimengruppen zieht sie ihre Schattenbahn, indem der Grossterzirkel der ersten „Erscheinung“, zeitlich gedehnt, *inverso* beschrieben wird.

Abbildung 20: Schema zu: György Kurtág, op. 36, *apparition*



Kurtág nutzt bei der Arbeit an Becketts Texten in op. 36 ein weites mimetisches Spektrum, das von der klanglichen Illustration bis zum Vollzug einer Textidee im Tonsatz reicht. Er überführt den residualen Bildgehalt oder die gerade noch messbare textuelle Bewegung in monodische Formulierungen, indem er stets mit *eindeutigen* Sinngefügen operiert. Kurtág vollführt so das Kunststück, Becketts „sichere Ziellosigkeit“<sup>284</sup> ins Dinghafte zurückzutreiben.

### 3.3. Ein „komponiertes Programm“

Wie ist nun ein „komponiertes Programm“ aus der Sammlung von op. 36 zu gestalten? Kurtág führt es in seiner Einrichtung der „Pariser Fassung“ vor – nicht, indem er seine Interpretationen zur „Querlektüre“ anregt, sondern ihnen eine Ausarbeitung vorlegt, in der er seine eigene Chronologie möglichst beibehält und neue instrumentale Musik einkomponiert.

... *pas à pas – nulle part* ..., op. 36 (1993–98)

poèmes de Samuel Beckett et adaptations en vers anglais des maximes de Sébastien Chamfort for Baritone solo, string trio and percussion [„Pariser Fassung“]

#### Introduzione

- I pas à pas – nulle part
- II le nain  
Hommage à Roland Moser
- III octave  
message à Pierre Boulez
- IV ... le tout petit macabre – Ligetinek  
... imagine ...
- V nuit

#### Intermezzo 1

- VI écoute-les
- VII octave (double)  
à Isabelle Kurtág
- VIII berceuse  
Hommage à Heinz Holliger

#### Intermezzo 2

- IX ... d'où ...
- X elles viennent ...  
Hommage à Gösta Neuwirth
- XI rêve  
Hommage à Henri Pousseur
- XII apparition  
Jehudának
- XIII fous ...  
Brunner Panninak
- XIV fin fond de néant  
Hommage à Eric Satie
- XV en face le pire ...
- XVI inventaire  
Hommage à Jan van Vlijmen



### Intermezzo 3

- XVII mouvement
- XVIII La calma

### Intermezzo 4

- XIX Dieppe  
Hommage à François Sulyok
- XX de pied ferme

### Intermezzo 5

- XXI ... levons l'ancre ...
- XXII a) [Violoncello solo]  
Sébastien Chamfort: du coeur de l'homme ...
- b) [Schlagzeug solo]
- c) How hollow ...
- XXIII sleep ...
- XXIV an indian proverb
- XXV oblivion, sweet oblivion  
Hommage à Christian Wolff
- XXVI „lasciate ogni speranza“
- XXVII a shocking case  
... a little song for Liz Baker
- XXVIII Valse  
Hommage à Helmut Lachenmann

### *Intermezzo [6]: Pizzicato-keringő – Hommage à Ránki György*

- XXX Sébastien Chamfort: Méditation
- XXX ... une découverte bouleversante ... (double)
- XXXI asking for salve and solace  
Hommage à Merran Joy Poplar

Den Zäsuren zwischen den grösseren Arbeitsphasen entsprechen die Intermezzi 3 und 5. Aus dem zweiten, sehr rasch niedergeschriebenen Faszikel bleiben nur zwei Gesänge, *mouvement* und ... *levons l'ancre* ..., stehen; die für die Uraufführung u.a. verworfenen Stücke ... *rêverie* ... und *Stuttgart* gehen in den neu komponierten *rêve* und *valse* auf.

Zur „Komposition“ des Programms schreitet Kurtág den Schaffensweg der Solofassung neu aus. Den wichtigsten Anhaltspunkt für die Ausarbeitung liefert daher das Schrittsujet. Die Einleitung fasst klingende Schrittbilder in zwei kanonischen Zeitschichten: Die perkussive Verarbeitung eines womöglich aus dem Titelvors „pas à pas“ gezogenen rhythmischen Dreierschritts (*Allegretto* [Tempo I]) sowie ein skalares Ausschreiten des Tonraumes durch das Streichtrio (*Largo* [Tempo II]). Die Zeitschichten kommen noch nicht zusammen. Dauer und Tonhöhe, Deklamation und Melos sind in der Monodie erst noch zu verbinden.

Das titelgebende Post-Scriptum-Motto klingt als erster Gesang. Er ist durch eine Variante der „*pas à pas*“-Formel vom Folgenden abgesetzt: Drei heftige Stockhiebe beschliessen die eröffnende Sektion nach Nô-Manier. Nach diesem Beginn erscheint das Werk insgesamt wie eine Abfolge kleiner monodischer Schritte, „*petits pas*“, die durch instrumentale Interpolationen zum Stolpern gebracht werden. Beinahe alle Eingriffe in den chronologischen Ablauf der Gesänge sind durch das Schrittsujet motiviert; vier der sieben durch instrumentale Intermezzi getrennten Teile werden in syllabischen „Gehversuchen“ eröffnet. Die Abschlüsse der Binnenteile 2 und 3 wie des Finales *asking for salve and solace* dagegen sind durch halbtönig melismatisches Abgleiten charakterisiert, in dem die Versfüsse verschwinden. Das Schlussmelisma dehnt sich im Laufe des „komponierten Programms“ aus, bis in *asking vor salve and solace* ein Stadium erreicht ist, das an das Schlussduett *Es blendete uns die Mondnacht* der *Kafka-Fragmente* op. 24 erinnert. Fred Sallis bezieht die dortigen Extremmelismen auf ekstatische Übungen chassidischer Singpraxis.<sup>285</sup>

Im Unterschied zu den ebenfalls als „komponierte Programme“ bezeichneten konzertanten Agglomerationen aus Sammlungen wie *Játékok* oder *Signs, Games and Messages* hat Kurtág die Fassung zur Uraufführung von op. 36 tatsächlich komponierend hergestellt. Das betrifft neben der ritornellartigen Gliederung des gesamten Ablaufs durch neu komponierte Introduction und Zwischenspiele vor allem die Einrichtung der instrumentalen Stützschrift für Widmer. In übermässiger instrumentaler Konkretion verfestigen sich die mimetischen Spuren der Monodie: Der „murmure“ von *le nain* wird für Violoncello und grosse Trommel auskomponiert; „amour“ veranlasst in *elles viennent* sentimentale ausschweifende Glissandi der Streicher und der grossen Säge; die Schattenfigur von *apparition* wird in Echos („son ombre“) und Doppelechos („s’allongea“) weiter verschattet, bis diese in der letzten Erscheinung zusammenfallen („se dissolut“); als perkussives Echo werden in *Dieppe* reale Steine („le galet mort“) eingesetzt; das Wiegen des Spinnennetzes von *berceuse* („berce l’araignée“) ist in Glissandi eines Wassergongs nachempfunden – die zugleich über eine instrumentale Vorliebe von Heinz Holliger, Widmungsträger dieses Gesangs, informieren.

Kurtág bietet zahlreiche instrumentale *commonplaces* und *Objets trouvés* auf, um die Bilddimension des Textes genau zu erfassen und klanglich nachzubilden. Dazu dient vor allem das umfangreiche Schlagzeugarsenal, das O-*Daiko*, *Boo-Bams*, *Holzbretter*, „*Polizei-Pfeife*“ und eine „*Blechdose mit Maiskörner[n]*“ umfasst; der Schlagzeuger wird zudem mit vokalen Aufgaben („Schattengesang“ in *apparition*; „wie ein Wolfgehül aus der Ferne“ in *fous*) betraut. Die Ausführung der Effekte fordert von Instrumentalisten und vom Sänger eine Aktions- und Kommunikationsbereitschaft, die dem Werk den Charakter eines kleinen Kammerstücks verleiht. Überdies benutzt Kurtág das Instrumentarium, um tona-

285 Fred Sallis, *Skizzen zu den Kafka-Fragmenten* op. 24. *Ein Blick in György Kurtágs Werkstatt*, in: *Neue Berlinische Musikzeitung* 11 (1996), Heft 2, S. 18 f.

le Zentrierungen oder wesentliche Intervallordnungen noch deutlicher herauszuarbeiten. Die Schlussmelismen von *Berceuse* und *asking for salve and solace* werden beispielsweise instrumental fortgesetzt und wandern nach c bzw. cis weiter; der Gesang von *sleep* erhält in den tremolierenden Marimba-Akkorden eine halbtondistante Doppelterzmixtur; die intermittierenden Paukenschläge am Beginn von ... *d'ou* ... auf f und des verraten vorab die tonale Ausrichtung des Stücks.

\*

In der „Pariser Fassung“ hat Kurtág op. 36 für die Uraufführung eingerichtet. Hat er auch ein „Programm komponiert“? Die Abfolge der Stücke ist vor allem durch die Reihenfolge ihrer Entstehung bestimmt. Was Kurtág in der „Anleitung“ zu op. 37 fordert, ist in der Aufführungspraxis seiner Musik bislang kaum ansatzweise umgesetzt worden; die „Sudeldimension“ seines Konzepts ist nur zaghaft erschlossen. Grund dafür ist nicht zuletzt Kurtágs starke kompositorische Fixierung auf einzelne Interpreten, die auch „offen“ konzipierte Werke in *einer* (meist von Kurtág festgelegten) bestimmten Zusammenstellung immerfort reproduzieren.<sup>286</sup> Die Möglichkeiten echter „Programmkomposition“ würden sich erst in vielen, möglichst verschiedenen interpretatorischen „Cross-readings“ zeigen. Dies bedürfte einer regen Aufführungspraxis mit Interpreten, die genug Mut aufbringen müssten, den ordnenden Willen des Autors nach Redaktionsschluss zu missachten. Solcher Erfahrungshorizont ist noch zu erarbeiten.

286 Eine geringfügig modifizierte Fassung findet sich auf der 2003 erschienenen Einspielung von op. 36 mit den Interpreten der Uraufführung (ECM 1730).



## **Teil III**

# **Samuel Beckett in der Musik von Heinz Holliger**

# 1. Samuel Beckett: *Not I* (1972)

## 1.1. Prosa, Drama

„... je suis tous ces mots ...“  
(*L'Innommable*)

Samuel Beckett zog den entscheidenden Impuls für sein dramatisches Schaffen aus dem konstruktiven Dilemma, das er in der Arbeit an seiner Romantrilogie befördert hatte. Hier war es ihm gelungen, sein Schreiben in eine unendliche Enge zu führen, die Wolfgang Iser an „zwei Grundstrukturen“ festmacht:

„Jedes Werk schafft sich selbst eine gewisse Vorgabe. Allein die Tatsache, dass geschrieben wird, bedeutet, dass eine Vorgabe gesetzt ist bzw. durch das Schreiben entsteht. Man schreibt immer über etwas. Daraus ergibt sich die erste Struktur dieser Texte: Sie zehren ihre eigene Vorgabe auf. Da aber diese Vorgabe selbst Thema des Schreibens ist, kann sie trotz aller Reduktion, die ihr widerfährt, niemals vollkommen verschwinden, wengleich sie von Text zu Text immer minimaler wird. Daraus folgt die zweite Struktur der Beckettschen Texte. Wenn das Schreiben das Aufzehren der eigenen Vorgabe zum Inhalt hat, dann kann es seiner Struktur nach nicht an sein Ende gelangen.“<sup>287</sup>

Mit *L'Innommable* hatte Beckett die Produktionsbedingungen epischen Dichtens derart strapaziert, dass jenes anvisierte, im Schreiben niemals total einholbare „Aufzehren der eigenen Vorlage“ nahezu greifbar erscheint. Aus der permanenten Falsifizierung konventioneller Argumentationmuster, dem ständigen Aufstellen und ständigen Durchstreichen literarischer Hypothesen resultiert ein Schreib-/Sprechstrom, eine subjektive Grösse umfliessend, die im Sprechen einen Kontakt mit der Welt und sich selbst nicht herstellen kann und vielmehr dazu tendiert, als Sprechende in ihrem Sprechen aufzugehen. Die Feststellung „[...] je suis tous ces mots [...]“<sup>288</sup> kennzeichnet dies. Der Protagonist des „Romans“ hat damit den Rückzug aus einer sprachlich repräsentierten Erfahrungswelt mehr als nur angetreten. Ulrich Pothast behauptet, er sei sprechend ins Schweigen eingegangen.<sup>289</sup>

287 Wolfgang Iser, *Ist das Ende hintergebar?*, in: ders., *Der implizite Leser*, München: Fink 1994, S. 406 f.

288 *L'Innommable*, S. 166.

289 Vgl. Ulrich Pothast, *Die eigentlich metaphysische Tätigkeit*, S. 302 ff.; „La voix. [...] L'entendre toujours, sans entendre ce qu'elle dit, c'est ça que j'appelle me taire. [...] Entendre trop mal pour pouvoir parler, c'est ça mon silence. C'est-à-dire que je parle toujours, mais quelquefois trop bas, trop loin de moi, trop loin dans moi, pour m'entendre [...]“ (*L'Innommable*, S. 177 f.).

Beckett hat den literarischen Exitus im Aufzehren einer selbstgestellten Vorgabe so weit getrieben, dass er sich beinahe um die Grundlage seiner eigenen Existenz als Dichter gebracht hätte. Der Weg führte in eine massive Schaffenskrise: Weiterhin Kunstwerke zu artikulieren, die nicht hinter der radikalen Vorgabe der Romantrilogie zurückbleiben würden, erwies sich als problematisch. Als Prosa entstanden mit den *Textes pour rien* (1950) zunächst Stücke aus dem „Nachlass des Namenlosen“<sup>290</sup>, später die aus einem faktischen Torso hervorgegangene Erzählung *From an abandoned Work* (1956). Ein Werk von der Ausdehnung eines Romans gelang mit *Comment c'est* (1960) nur noch ein letztes Mal, im Vertrauen auf eine entsprechend belastbare Mechanik der Grossform.

1948 erfolgte mit *En attendant Godot* eine dezidierte Hinwendung zu dramatischen Textformen, unmittelbar nach der Vollendung des zweiten Teils der Trilogie, *Malone meurt* (1948) und damit zu einem Zeitpunkt, an dem sich die wesentliche Charakteristik der Schreiblage schon abzeichnete. In dieser Situation bemächtigte sich Beckett neuer stofflicher Voraussetzungen, wie sie die Bühnenwirklichkeit mit sich bringt und an denen er neu ansetzen konnte. Freilich geschah dies nicht in restaurativer Absicht. Das neu entdeckte Medium ermöglichte eine Fortsetzung der Schreibexorzismen unter ungleich schwierigeren Bedingungen: Der Dramatiker hat es nicht allein mit der sprachlichen Repräsentation eines Gegenstands zu tun, sondern sieht sich mit den robusteren Widerständen eines wie auch immer gearteten Bühnengeschehens konfrontiert, das ins empirische Sein tritt. Sich auf dem Theater in die Enge zu schreiben bedeutet nicht allein, dessen Bedingungen dem „Text“ bis zur Bühnenfeindlichkeit zu opfern, sondern auch, sich der physischen Trägheit szenischer Mittel zu stellen. Samuel Beckett nahm diese Herausforderung an, indem er seine Romanfiguren den Widerständen des Theaters ungeschützt aussetzte.

Von Beginn an haben Becketts Paare und Doppelpaare die grössten Schwierigkeiten, sich innerhalb der Bühnenwirklichkeit, die unfehlbar den klassischen Ordnungsformen unterworfen ist, zurechtzufinden. Ein grosser Teil der Wechselreden zwischen Vladimir und Estragon, jene dramatischen Klone des ersten französischen Paares *Mercier et Camier* (1946), kreisen um die schiere Unsicherheit der Orientierung in Zeit („ESTRAGON: Qu'est-ce que nous avons fait hier? VLADIMIR: Ce que nous avons fait hier? ESTRAGON: Oui. VLADIMIR: Ma foi ... *Se fâchant*. Pour jeter le doute, à toi le pompon.“<sup>291</sup>) und Raum („Tu es sûr que c'est ici?“<sup>292</sup>). Bei Versuchen, des Erinnerungsvermögens über Kunstgriffe und technische Hilfsmittel wieder habhaft zu werden, scheitern Winnie<sup>293</sup> und Krapp grandios („What's a year now? The sour cud and the iron stool“.<sup>294</sup>). Die Komik, die diesen Stücken zu grossen Publikumserfolgen verholfen hat, resul-

290 Elmar Tophoven, *Anmerkungen zur Übersetzung der „Textes pour rien“*, in: *Erzählungen*, S. 255.

291 *Warten auf Godot – En attendant Godot – Waiting for Godot*, S. 40.

292 Ebd., S. 38.

tiert nicht zuletzt aus einer Gespanntheit zwischen gesprochenem Wort und Bühnengeschehen („VLADIMIR: Alors, on y va? ESTRAGON: Allons-y! *Ils ne bougent pas.*“<sup>295</sup>). Der kausale Zusammenhang zwischen Bezeichnen und Bezeichnetem ist in Frage gestellt, eine funktionale sprachliche Repräsentation der Dinge nicht mehr ohne weiteres gegeben.

Becketts Figuren besaßen immer schon die starke Neigung, „Organe des Kontakts mit der Welt“<sup>296</sup> einzubüssen.

„Die Lahmen, Kranken, Blinden, Stummen, Tauben, Altersschwachen, an ihrem Körper dauerhaft Geschädigten, die in schrecklichen Gefäßen Sitzenden, die auf einzelne Körperteile zurückgebildeten, die ganz und gar Toten – sie sind praktisch alle [...] Fälle fortschreitenden Verlustes der Beziehung zur Welt.“<sup>297</sup>

In den Romanen dient solcher Verlust der gezielten Verwischung der letztlich sprachlich begründeten Konturen von Subjektivität. Auf der Bühne erscheinen solche Spuren von Weltverlust in ihrer vollen körperhaften Evidenz.

In seinem Theater der sechziger Jahre zieht Beckett das ohnedies minimale Inventar von *Godot* oder *Fin de partie* (1954) immer weiter zusammen. Bald dominiert ein formalistischer Aspekt Becketts dramatische Arbeit: Das Bühnengeschehen von *Play* (1963) oder *Come and Go* (1965) erschöpft sich im Abspulen einer Kombinatorik, in der das Wort zur blossen Position verkommt. Im Fernsehspiel *Eh Joe* (1964) ist die Einheit von dramatischem Bild und dramatischem Text schliesslich ganz aufgehoben. Ein vorläufiger Endpunkt ist 1968 mit dem Gelegenheitsstück *Breath*, einer „farce in five acts“<sup>298</sup>, erreicht: In 35 Sekunden fokussiert die zyklische Bühnensituation einen Schrei („Instant of recorded vagitus“<sup>299</sup>), dessen Wiederkehr durch Einatmen, Stille und Ausatmen vermittelt ist. Äusserungen, die als Markierung der Lebensränder aufgefasst werden können<sup>300</sup>, sind auf wenig mehr als eine halbe Minute zusammengeschoben. Heinz

293 Während der Proben einer Produktion von *Glückliche Tage* in der „Werkstatt“ des Berliner Schiller-Theaters im Jahr 1971 erklärte der Regie führende Beckett, „Winnie fühle sich in einer Gegenwart ohne Ausweg. Sie fühle, alles werde so bleiben. Wenn sie von der Vergangenheit spreche, wisse sie nicht, wovon sie spreche, denn es könne keine Vergangenheit für sie geben. Es gebe keine fließende Zeit. Mit der Zeit könne sie sich überhaupt nicht auseinander setzen.“ Alfred Hübner, *Samuel Beckett inszeniert „Glückliche Tage“*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 20.

294 *Krapp's Last Tape*, in: *Collected Shorter Plays*, S. 62.

295 *Warten auf Godot – En attendant Godot – Waiting for Godot*, S. 138.

296 Ulrich Pothast, *Die eigentlich metaphysische Tätigkeit*, S. 325.

297 Ebd.

298 Samuel Beckett zitiert nach James Knowlson, John Pilling, *Frescoes of the Skull*, London: Calder 1979, S. 127.

299 *Breath*, in: *Collected Shorter Plays*, S. 211.



Holliger nennt *Breath* „das längste je von Menschen geschaffene Bühnenwerk.“<sup>301</sup>

## 1.2. Unnennbares Ich

„pestling the unalterable / whey of words“  
(Samuel Beckett)

In *Breath* hat Beckett dramatisches Sprechen auf einen körperhaften „vagus“-Laut zurückgeführt, der ab Tonband eingespielt wird, der Anwesenheit eines Spielers damit nicht mehr bedarf. Das kann zweifellos als weit fortgeschrittene Aufzehrung dessen gelten, was im Bühnenspiel üblich ist. Die Aufzehrung aber wird nicht im Werk selbst artikuliert, sondern ist durch das Konzept gegeben. Dieter Mettler sieht in dieser aperçuhaft formulierten Szene einen möglichen Ausgangspunkt für das wesentlich ambitioniertere Vorhaben von *Not I*.

„Mit *Nicht Ich* wollte Beckett vielleicht die Konsequenz, die er mit *Atem* erreicht hatte, in einem Stück erzielen, in dem es einen Sprecher gibt, und zwar dadurch, dass er die Sprache im Sprechen selbst vor allem Inhalt zu einem körperhaften Geräusch werden liess, das der Zuschauer zuerst auch nur als solches wahrnehmen kann und das im Text zuerst nicht an Worten, sondern an einem unbestimmten Geräusch –[,... all the time the buzzing ... dull roar ... in the skull ...“<sup>302</sup>] – fassbar wird.“<sup>303</sup>

Protagonistin dieses Spiels ist die Sprechwunde selbst: *Mouth*, im Hintergrund rechts nur noch als schwach beleuchteter Mund der Darstellerin erkennbar. Ihr sekundiert eine grosse stehende, in eine weite schwarze Djellaba mit Kapuze gehüllte Gestalt unbestimmten Geschlechts im schwach beleuchteten linken Bereich des Vordergrundes stumm und fast völlig reglos. Das ist *Auditor*, der Vernehmer. Der übrige Bühnenraum ist vollkommen dunkel und wird von *Mouths* rasendem Sprechstrom mit einer Reihung elliptischer Partikel ausgefüllt, der über die viertelstündige Dauer des Stückes hinausgreift: Vor Beginn erscheint die Stimme bereits als Murmeln, das hinter geschlossenem Vorhang vernehmbar ist. Das Stück neigt dazu, über die Spanne zwischen den Schreien von *Breath* hinauszugreifen.

Die auf ihre Sprechquelle zusammengezogene Protagonistin veranstaltet eine Ich-Flucht in einem Redeschwall, in dem sie die Konturen ihrer Individuation

300 Vgl. auch *Mouth*: „... just the birth cry to get her going ... breathing ... then no more till this ... old hag already ...“ (*Not I*, in: *Collected Shorter Plays*, S. 220).

301 Heinz Holliger, *META – TEMA – ATEM*, in: Annette Landau (Hrsg.), *Heinz Holliger*, S. 63.

302 *Not I*, S. 221.

303 Dieter Mettler, *Über „Nicht Ich“*, in: *Samuel Beckett*, hrsg. von Hartmut Engelhardt, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984, S. 244f.

gänzlich aufzulösen sucht. Jedoch drohen die Worte immer wieder auf ihre subjektive Funktion zurückzufallen: Der Ablauf des Stückes ist gegliedert durch die fünfmalige Wiederkehr einer gefährlichen Situation, in der *Mouth* sich energisch weigert, die dritte Person aufzugeben: „... what? .. who? .. no! .. she!“<sup>304</sup> Auf diese neuralgischen Punkte in der Form von *Not I* reagiert *Auditor* mit einem Seitwärtsheben und Zurückfallen der verborgenen Arme in einer Geste hilflosen Mitleids, die von Mal zu Mal schwächer wird und schliesslich ganz ausbleibt. Obwohl *Mouth* es vermag, die dritte Person formal durchzuhalten, zeigt sich bald, dass sie sich als sprechendes Subjekt geradezu selbst erfindet. Ihre Rede ist von direkten Hinweisen auf ihre Bühnenexistenz durchsetzt: „... all the time the buzzing ... so-called ... in the ears“<sup>305</sup>; „and all the time this ray or beam ... [...] ... always the same spot“<sup>306</sup>; „and now this stream ... not catching the half of it ... not the quarter ... no idea ... what she was saying“<sup>307</sup>; „nearest lavatory ... start pouring it out ... steady stream ... mad stuff.“<sup>308</sup> In *Not I* ist vor allem anderen vom „Kunst-Ich“ die Rede.

Sprechen als unaufhörlich strömende Logorrhöe avanciert so zum eigentlichen Bühnenergebnis. Es ist weniger dazu bestimmt, mitzuteilen, sondern wäre eher, wie Mettler vorschlägt, als eine Art Körpergeräusch zu beschreiben.<sup>309</sup> Auch Becketts eigene Charakterisierung zielt in diese Richtung:

„Her speech a purely buccal phenomenon without mental control or understanding, only half heard. Function running away with organ. [...] I hear it breathless, urgent, feverish, rhythmic, panting along, without undue concern with intelligibility. Addressed less to the understanding than to the nerves of the audience which should in a sense share her bewilderment.“<sup>310</sup>

Die szenische Realisierung jenes gedankenschnellen Sprechstroms war zwangsläufig immer mit einer permanenten Überforderung der Darstellerinnen von *Mouth* verbunden, die ihre Arbeit an *Not I* übereinstimmend als Sprechfolter beschreiben. Ein Probenbericht der bedeutenden *Mouth*-Interpreten Billie Whitelaw veranschaulicht den für die Aufführung des Stückes nötigen, bis an die Erschöpfungsgrenze reichenden Körpereinsatz:

304 *Not I*, S. 217, 219, 221, 222.

305 Ebd., S. 218.

306 Ebd.

307 Ebd., S. 219.

308 Ebd., S. 222.

309 „when suddenly she felt ... gradually she felt ... her lips moving ... imagine! .. her lips moving! .. as of course till then she had not ... and not alone the lips ... the cheeks ... the jaws ... the whole face ... all those– ... what? .. the tongue? .. yes ... the tongue in the mouth ... all those contorsions without which ... no speech possible“ (ebd., S. 219).

310 Maurice Harmon (Hrsg.), *No Author Better Served*, S. 283.

„I began to understand what an athlete feels like, as he goes through training. The work was painful; my ribcage protested at having to take such little breaths. Like a singer, I had to work out exactly *where* I was going to snatch breath. I was hyper-ventilating like mad and often became dizzy, staggering round and round the stage. My jaws ached.“<sup>311</sup>

Das in *Not I* ausgeführte Sujet ist im Roman *L'Innommable* deutlich vorgebildet. Nicht wenige Aussagen des Unnennbaren verdichten sich zu ich-verneinenden Reflexen und Bildlichkeiten des Bühnenstücks, die eher noch als die spärlichen situativen Restepisoden – von Beckett „live-scenes“ genannt – das eigentliche dramatische „Geschehen“ determinieren. Einige Beispiele aus *L'Innommable* mögen dies belegen.

„J'ai l'air de parler, ce n'est pas moi, de moi, ce n'est pas de moi.“ (S. 7)

„Chère incompréhension, c'est à toi que je devrai d'être moi, à la fin. Il ne restera bientôt plus rien de leurs bourrages. C'est moi alors que je vomirai enfin, dans des rots retentissants et inodores de famélique, s'achevant dans le coma, un long coma délicieux.“ (S. 63)

„Dommage que pendant ce temps je sois dans l'obligation de donner de la bouche, ça l'empêche de saigner à son aise, en faisant nyam nyam.“ (S. 87)

„Évoquer aux moments difficiles, où le découragement menace de se faire sentir, l'image d'une grande bouche idiote, rouge, lippue, naveuse, au secret, se vidant inlassablement, avec un bruit de lessive et de gros baisers, des mots qui l'obstruent.“ (S. 172)

Auch die letzte, nicht mehr auflösbare offene Kadenz des *L'Innommable* wird in *Not I* aufgegriffen.

„... ça va être le silence, là où je suis, je ne sait pas, je ne le saurai jamais, dans le silence on ne sait pas, il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer.“ (*L'Innommable*, S. 213)

„... keep on ... trying ... not knowing what...“ (*Not I*, S. 222)

Das intendierte Sichzurückziehen aus einer sprachlich definierten Erfahrungswelt in die fortreibenden Absonderungen des unnennbaren Sprechmonstrums von *L'Innommable* kann als für Becketts Schaffen zentrales Ereignis gelten. Nach mehr als 20 Jahren vermochte er dies unter den erschwerten Bedingungen eines dramatischen Projekts vollkommen erstmals in *Not I* zu realisieren. Die empirischen Zwänge der den klassischen Ordnungsformen unterworfenen Bühnenwirklichkeit scheinen angesichts der Inszenierung unaufhörlichen Sprechens

311 Billie Whitelaw, *Billie Whitelaw ... Who He?*, London: Hodder & Stoughton 1995, S. 122

ausser Kraft gesetzt. Die Protagonistin bezieht den Grund ihres Daseins letztlich aus diesem szenischen Sprechen selbst:

„She’ is purely a stage entity, part of a stage image and purveyor of a stage text. The rest is Ibsen.“<sup>312</sup>

### 1.3. Suche nach Form I: *Kilcool*

„It may take years.“  
(Samuel Beckett)

In *Not I* hat Beckett die Seinsform des Unnennbaren, die im Diktum „... je suis tous ces mots ...“ zum Ausdruck kommt, in *dramatis personae* umgewandelt. Er hat sein Theater der Selbstflucht in extremis getrieben und auf das Sprechorgan selbst, die letzte, im Sprechakt nicht auslöschbare Bastion von Subjektivität, zusammengesogen. Bis dies auf eine „wirkliche“ Bühne gebracht werden konnte, bedurfte es eines langen Prozesses formalistischer Ambiguisierung, der sich über zehn Jahre hinzog. Beckett musste die Werkzeuge, die er zur Artikulation seiner Form benötigte, erst schaffen. Die gültige Bühnensituation stellt sich als Ergebnis wiederholter Durchformung empirischer Vorgaben dar. *Mouths* Klangstrom resultiert aus einer ausdauernden Misshandlung konventionellen Sprachgebrauchs; er ist reine Kunstsprache, die es erst zu komponieren galt. Becketts Vorgehen bei diesem Prozess lässt sich anhand der gut dokumentierten Entstehung von *Not I* nachvollziehen.

\*

Der erste greifbare Ansatz zu *Not I* ist das Projekt eines szenischen Monologs mit dem Titel *Kilcool*, über das Beckett in einer an Alan Schneider gerichteten Nachricht vom 25. August 1963 Auskunft gibt. Er war sich der Schwierigkeiten, die mit der Realisierung seines Vorhabens verbunden waren, von Beginn an bewusst:

„I have started these last few days scratching round like an old hen in the desert for the structures and text of that face play I told you about. [...] I have never undertaken anything so tenuous and at the same time so complex. It may take years.“<sup>313</sup>

In einem ersten Entwurf des Fragment gebliebenen dramatischen Monologs entsteht eine Bühnensituation, die wie ein nachgetragener dritter Akt zu *Happy Days* erscheint und erst in *Not I* und *That Time* (1974), das Beckett zusammen

312 Maurice Harmon (Hrsg.), *No Author Better Served*, S. 283.

313 Ebd., S. 139f.

mit *Footfalls* (1975) als der „*Not I family*“<sup>314</sup> zugehörig betrachtete, wieder aufgegriffen wird:

„Woman’s face alone in constant light. Nothing but ~~fixed~~ lined lit face and speech.“<sup>315</sup>

Der Monolog behandelt Erinnerungen der Protagonistin, die Beckett aus eigenen Kindheitserlebnissen um das reale irische Dorf Kilcoole (sic!) nahe Dublin bezogen haben dürfte.<sup>316</sup> Man erfährt von einem verwaisten Mädchen, das sich nach dem Tod seiner Eltern mit der Eisenbahn von Dublin nach Kilcoole aufmacht, um dort bei ihrer verwitweten, kinderlosen Tante zu leben. Das „*Not I*“-Paradigma ist im Entwurf von Beginn an vorgesehen. Beckett notiert:

„Talks of herself in 3<sup>rd</sup> person.“<sup>317</sup>

Schon im ersten Entwurf macht sich eine starke Tendenz zur Gliederung des Erzählstoffes durch „szenische“ Signale bemerkbar, die – wie etwa die durch bestimmte Stichworte ausgelösten Tränen – jeweils dreifach auftreten. In einem zweiten Entwurf liegt die wesentliche Arbeit in der formalistischen Verarbeitung des gefundenen Erzählstoffes. Ein detaillierter Plan zur Ausführung des Monologs verdeutlicht, warum Beckett im Brief an Alan Schneider so genau zwischen „structures and text of that face play“ unterscheidet: Mittels Strukturierung eines vorher entworfenen Textes soll eine neue Substanz gewonnen werden. Dazu gehört im wesentlichen die Vorordnung des Materials nach „Themes“, aus denen die monologisierende Stimme komponiert werden kann. Ihre Einsätze können unabhängig vom narrativen Zug bzw. der zeitlichen Ausrichtung des Monologs erfolgen. Solche Kausalitäten sollen gelockert werden zugunsten eines neuen Gebildes eigenen Rechts.

„Themes, lay down before writing.  
to each theme a certain pause length.  
” ” ” ” different voice quality

(speed, ~~high~~ high or low moved or cold etc.)

1 theme only leads to tears  
” ” ” ” ” smile  
” ” ” ” ” laugh

314 Samuel Beckett zitiert nach Deirdre Bair, *Samuel Beckett: A Biography*, London: Jonathan Cape 1978, S. 636.

315 Zitiert nach Rosemary Pountney, *Theatre of Shadows: Samuel Beckett’s Drama 1956–76*, Gerrards Cross: Colin Smythe 1988, S. 93; die vorliegende knappe Betrachtung stützt sich auf Pountneys ausführliche Quellenstudien, sowie auf: Stanley E. Gontarski, *The Intent of Undoing in Samuel Beckett’s Dramatic Texts*, Bloomington: Indiana University Press 1985.

316 Vgl. Eoin O’Brien, *The Beckett Country*, S. 134f.

317 Zitiert nach Rosemary Pountney, *Theatre of Shadows*, S. 93.

Details for above prayer to time for dark  
as life is darkened. This is the tear-producer.  
Three times, including curtain (light on weeping  
face, prayer unanswered.)

Within given theme normal conversation pauses. Only before text engaged  
put a full length pause.

Whole text spoken over rapid buzz only audible  
in major pauses and during silent weeping.

,I', 'me' etc. never spoken outside assumed voice.

Identification by final prayer to time in assumed voice –<sup>318</sup>

Später benennt Beckett acht „Themes“:

„Themes

1. Light – dark leading to prayer for dark & tears. ~~3-time~~  
**three times:** opening, midway, end.
2. Voice imitated.
3. Thoughts.
4. Lover.
5. Age.
6. Never presumes seen, heard.
7. Her body.
8. Burial.<sup>319</sup>

Die *Kilcool*-Entwürfe dokumentieren eine dramatische Konzeption, die ziemlich genau zwischen *Happy Days* und *Not I* angesiedelt ist: Entspricht die geforderte Vielzahl der ständig wechselnden Stimm- bzw. Affektregister („to each theme a different voice quality“) noch der Redeweise Winnies, kündigt sich *Mouths* kontinuierlicher Wortstrom im Hintergrund des Haupttextes als „soft rapid buzz“, der nur während Pausen vernehmbar wird, schon an. Später entsteht ein greifbarer textueller Zusammenhang zwischen *Not I* und *Happy Days* vor allem dadurch, dass *Mouth* Winnies Gebete um „tender mercies“<sup>320</sup> nochmals aufsagt. Die Sphäre des Religiösen gehört spätestens seit *En attendant Godot* – dessen abwesender Protagonist vielleicht auch nur nach dem mässig erfolgreichen Rad-

318 Zitiert nach Rosemary Pountney, *Theatre of Shadows*, S. 94.

319 Ebd., S. 94 f.; vgl. auch Stanley E. Gontarski, *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts*, S. 136 f.; etwaige Divergenzen in den Transkriptionen sind wohl der zum Teil äusserst schwer entzifferbaren Handschrift Becketts zuzuschreiben.

320 Ein früher Arbeitstitel von *Happy Days* lautete *Tender Mercies*; vgl. Maurice Harmon (Hrsg.), *No Author Better Served*, S. 79; alle Gebete in *Not I* und *Happy Days* können wörtlich auf Bibelstellen zurückgeführt werden; vgl. Stanley E. Gontarski, *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts*, S. 146.

rennfahrer Godeau benannt ist<sup>321</sup> – zu den Lieblingsfeldern des Beckett-Rät-selns. Und auch über das ausgiebige Beten von Winnie und *Mouth* ist schon viel spekuliert worden. In solche Deutungssphären soll hier nicht eingedrungen werden. Einiges spricht aber dafür, dass Becketts Sakralität pragmatisch motiviert ist. Nach der Uraufführung von *Footfalls* zeigte sich Martin Esslin erstaunt über die Fülle religiöser Anspielungen in jenem Spiel und erkundigte sich auf der Premierenfeser, ob Beckett sich dadurch zum christlichen Glauben bekennen wolle. Beckett antwortete:

„No, but it’s the only mythology we have.“<sup>322</sup>

Ähnliches zeigt ein Blick auf den *Kilcool*-Entwurf: Hier stellt Beckett eine ausserordentlich lakonische Gleichung auf, indem er die Gebete in einen genau definierten funktionalen Kontext einordnet:

„prayer to time for dark as life is darkened. This is the tear-producer.“

Beckett notiert später:

„every word is mild torture“.<sup>323</sup>

Auf das zentrale Thema des Betens gründet eine immanente Logik der Textbewegung, die zum Dunklen, zum Schweigen drängt. Das *Kilcool*-Fragment ist als Versuch ausgewiesen, in szenischer, gleichsam abbüssender Rede jene trügerische Sprachoberfläche zu durchdringen, um, wie vorher in *L’Innommable*, „sprechend ins Schweigen“ einzugehen. Der Monolog stellt in seiner Eigenschaft als „prayer to time“ die wiederholte künstlerische Auseinandersetzung mit einem Problem dar, mit dem sich Beckett schon in seiner Studie *Proust* befasst hatte:

„And the Goddess who requires this sacrifice and this humiliation, whose sole condition of patronage is corruptibility, and into whose faith and worship all mankind is born, is the Goddess of Time.“ (*Proust*, S. 57)

In der Betrachtung des Artikulationsprozesses von *Not I* wird sich zeigen, dass Beckett keine geringen Mittel aufbietet, um dem Einflussbereich dieser Göttin zu entkommen. Ein ziemlich trickreiches Verfahren, in büssender Rede „zeitloses“ Schweigen gleichsam durch die Hintertür zu beziehen, liegt in der elliptischen Zerstäubung des Wortstroms, bei der die Redesplitter durch kurze Dauern faktischer Stille getrennt sind. Bereits in den Entwürfen zum *Kilcool*-Fragment

321 Vgl. Friedhelm Rathjen, *Ein treffliches leichtes Gerät mit Holzfelgen und roten Reifen – Samuel Beckett und seine Fahrräder*, Darmstadt: Häusser 1996, S. 35.

322 Martin Esslin im Gespräch mit dem Autor, Basel, 12. Mai 2001.

323 Zitiert nach Rosemary Pountney, *Theatre of Shadows*, S. 97.

wendet sich Beckett diesem Phänomen mit Akribie zu, indem er alle verfügbaren Redepausen zusammenzählt.

„30 million seconds in a year  
how many ~~pauses~~ silences of 3 seconds to  
make total silence of 24 hrs. = 86.000 seconds“<sup>324</sup>

Das Ergebnis lautet:

„10 days silence in year“.<sup>325</sup>

Doch was sind schon zehn stille Tage angesichts jenes „double-headed monster of damnation and salvation – Time“?<sup>326</sup> Das Problem einer sprachlichen Lösung der subjektiven Kontur einer Bühnenperson war auf diese Weise freilich nicht wesentlich berührt. Der in listiger Addition erschlichene stumme Kurzurlaub ist nur ein Beispiel für die partielle szenische Bändigung physischer Stille, die gerade im „Verschweigen“ sprachliche Aktivität entfesselt. Beckett vermochte es nicht, das *Kilcool*-Projekt zu einem erfolgreichen Ende zu bringen. Die neu erprobten Mittel reichten offenbar noch nicht aus, um die Ambiguisierung dramatischer Form bis zur erwünschten Konsequenz zu treiben, die in der scheinbaren Aufhebung ihrer empirischen Konstituentien liegt. Die situativen Residua verhielten sich der szenischen Konzeption gegenüber noch starr, ihr Realismus erwies sich, wie erwartet, als überaus hartnäckig.

„The incidents are often very realistic and approach literary cliché, without the usual sense of linguistic play associated with Beckett’s use of cliché. And perhaps the grief over a lost mother was too autobiographical [Becketts Mutter Mary Beckett verstarb im September 1950] or insufficiently undone [...] The episodes suggest too much authorial presence.“<sup>327</sup>

Gegen Ende 1963 gab Beckett *Kilcool* auf. Die letzten erhaltenen Aufzeichnungen zu diesem Projekt bilden eine weitere Variante zur aporetischen Conclusio von *L’Innommable*, allerdings ohne dass jene im ersten Anlauf zum „face play“ fruchtbar gemacht werden konnte.

„I am nothing speaking of nothing neither to myself nor to anyone else  
I have been speaking for ever and will go on speaking for ever.“<sup>328</sup>

324 Zitiert nach Rosemary Pountney, *Theatre of Shadows*, S. 97.

325 Zitiert nach Stanley E. Gontarski, *The Intent of Undoing in Samuel Beckett’s Dramatic Texts*, S. 139.

326 Proust, S. 11.

327 Stanley E. Gontarski, *The Intent of Undoing in Samuel Beckett’s Dramatic Texts*, S. 141.

328 Zitiert nach Rosemary Pountney, *Theatre of Shadows*, S. 98.



## 1.4. Suche nach Form II: *Not I*

„... not made clear ...“  
(Samuel Beckett)

Erst 1972 wandte sich Beckett dem Projekt eines „face-play“ erneut zu, indem er die früheren Materialien einem viel radikaleren Prozess der Formalisierung aussetzte, bis sie zu Bestandteilen der Kunstsprache von *Mouth* gerinnen konnten. Inzwischen waren andere Realien hinzugekommen, deren autobiographischer Charakter weniger durchschlagend ist als in *Kilcool*. Sie sind vor allem für die spezifische Bühnensituation von Bedeutung. Die Figur des *Auditor* geht auf Becketts Beobachtung einer Djellaba-verhüllten Araberin „in a position of intense listening“<sup>329</sup> während eines Aufenthalts in Tunis Ende Februar 1972 zurück; die Gestalt von *Mouth* speist sich wieder aus einer irischen Erinnerung:

„I knew that woman in Ireland ... I knew who she was – not ‚she‘ specifically, one single woman, but there were so many of those old crones, stumbling down the lanes, in the ditches, beside the hedgerows. Ireland is full of them. And I heard ‚her‘ saying what I wrote in *Not I*. I actually heard it.“<sup>330</sup>

Die Konstellation von *Mouth* und *Auditor* – dem vielleicht seltsamsten Beckett-Paar – wurde offenbar durch Caravaggios Gemälde *Die Enthauptung Johannes' des Täufers* (1608)<sup>331</sup>, das Beckett 1971 in der La Valletta Kathedrale auf Malta kennenlernte, inspiriert.<sup>332</sup> Ein Textelement, das aus Becketts Kindheitserinnerungen stammt, ist mit „Croker's acres“<sup>333</sup> gegeben. Und wie so oft alludiert Beckett mit „April morning“<sup>334</sup> auf seinen eigenen Geburtstag am 13. April 1906.

Beckett bezog das Rohmaterial für sein neues Projekt zwar nach wie vor weitgehend aus Dingen, die er beobachtet oder erlebt hatte; jene sollten nur noch die Grundsubstanz für eine neue Textform abgeben, ohne dabei eigenwertig hervorzutreten. Zur Diskreditierung seines Mediums, der den empirischen Zwängen

329 Enoch Brater, *Dada, Surrealism, and the Genesis of Not I*, in: *Modern Drama* 18 (März 1975), S. 50.

330 Zitiert nach Deirdre Bair, *Samuel Beckett: A Biography*, S. 622.

331 Vgl. etwa die Reproduktion des Gemäldes in: Anon., *Caravaggio*, Hof 1995 (= *Eine Fondacc-Forschung Verification* 1995), S. 140.

332 Vgl. Stanley E. Gontarski, *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts*, S. 132.

333 *Not I*, S. 220; Boss Crokers Rennwiesen befanden sich in unmittelbarer Nähe von Becketts Elternhaus Cooldrinagh im Dubliner Vorort Foxrock; vgl. Eoin O'Brien, *The Beckett Country*, S. 71ff.

334 *Not I*, erstmals S. 216f.

unterworfenen Bühnenwirklichkeit, war Beckett „the world [...] a mere means like any other [...]“<sup>335</sup>

Der Neuansatz zu *Not I* erfolgte in handschriftlichen Entwürfen und zwei ersten Typoskripten in der Zeit vom 20. März bis 1. April 1972. Den entscheidenden Schritt zur Ausbildung des dramatischen Redestroms tat Beckett, als er die ersten Entwürfe in einer „Analysis“ neu verarbeitete.<sup>336</sup> Dies ist ein Katalog, in dem das aufgefundene Textmaterial nach vierzehn „Themes“ inventarisiert ist. Im Unterschied zu *Kilcool* konnte dieses Verfahren nun fruchtbar gemacht werden, nachdem Beckett es in weit rigorosere Weise wenige Jahre zuvor bereits in *Sans* (1969), dem die Prosasammlung *Têtes-mortes* abschliessenden Text, erprobt hatte. Als technische Voraussetzung zur *Not I*-, „Analysis“ sei das *Sans*-Prinzip kurz erläutert.

Die bzyklische Form von *Sans* resultiert aus einer doppelten Zufallsauswahl aus einem topisch geordneten Repertoire von insgesamt 60 Sätzen. Im Vorfeld einer radiophonen Aufführung seiner englischen Selbstübertragung *Lessness* (1970) hatte Beckett den zuständigen Rundfunkredakteur der BBC, Martin Esslin, über das Kompositionsprinzip, das er auch zur Artikulation von *Not I* benötigte, genau informiert:

„*Lessness* proceeds from *Ping*.

It is composed of 6 statement groups each containing 10 sentences, i. e. 60 sentences in all.

These 60 are first given in a certain order or paragraph structure, then repeated in a different order and paragraph structure.

The whole consists therefore of  $2 \times 60 = 120$  sentences arranged and rearranged in  $2 \times 12 = 24$  paragraphs.

Each statement group is formally differentiated and the 10 sentences composing it ‚signed‘ by certain elements common to all.

Group A – Collapse of refuge – Sign: ‚true refuge.‘

Group B – Outer world – Sign: ‚earth-sky‘ juxtaposed or apart.

Group C – body exposed – Sign: ‚little body.‘

Group D – Refuge forgotten – Sign: ‚all gone from mind.‘

Group E – Past and future denied – ‚never‘ – except in the one sentence ‚figment dawn etc.‘

Group F – Past and future affirmed – Sign: future tense.“<sup>337</sup>

Um die Strenge der Disposition zu verdeutlichen, hatte Beckett angeregt, die Rundfunklesung mit sechs verschiedenen Rezitatoren durchzuführen. Wie Esslin

335 *Three Dialogues*, S. 102.

336 Für eine ausführliche Darstellung der *Not I*-Manuskripte im Samuel Beckett Archive der Reading University Library vgl. Stanley E. Gontarski, *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts* und Rosemary Pountney, *Theatre of Shadows*.

337 Martin Esslin, *Samuel Beckett – Infinity, Eternity*, S. 118.

berichtet, war Beckett mit dem Ergebnis, das im Februar 1971 ausgestrahlt wurde, nicht zufrieden:

„He felt that the six individual voices were too strongly differentiated from each other. He would have preferred them to sound all like variations of the same voice, which, of course, would have produced the impression that there was only one voice speaking [...].“<sup>338</sup>

In *Not I* realisiert Beckett dies in der Artikulation einer sich „polyphon“ aufspaltenden Einzelstimme, deren Kontinuität aber durch den fortwährenden Wechsel innerhalb vierzehn unterscheidbarer „Themes“ zustande kommt. Die Stimme bezieht ihre „Einheit“ aus einer Vielzahl von einander interpolierenden Schichten, die in *Sans/Lessness* noch als „Stimmen“ figurierten. Das permanent Unstete schlägt um in den Eindruck jenes gleichförmigen Rauschens, das *Mouth* beschreibt („... and all the time the buzzing ... dull roar in the skull ...“<sup>339</sup>).

Die thematischen Gruppierungen, die Beckett in seiner „Analysis“ festlegt, sind variabler als die Ordnung der „statement-groups“ von *Sans/Lessness*. Allein dadurch, dass sich die Permutationsgrösse von geschlossenen syntaktischen Gebilden auf unregelmässige elliptische Redeportionen verschiebt, in denen „die wahrnehmungspsychologisch ideale Textportion von der Länge eines (klassischen) Kolons oder halben Alexandriners oder von sieben Silben plus/minus eins fast immer unterschritten bleibt“<sup>340</sup>, ist eine wesentlich flexiblere Durchformung des Wortstroms gewährleistet.

Die nachfolgende Transkription der äusserst schwer entzifferbaren „Analysis“ stützt sich auf die sehr mangelhafte Reproduktion bei Pountney, *Theatre of Shadows*. Der Übertragungsversuch bleibt daher lückenhaft, bietet aber dennoch entscheidende Hinweise auf die formale Artikulation von *Not I*. Unsichere Lesarten sind in eckige Klammern gesetzt.

#### „Analysis

<u>Birth</u> ...	[birth in cry] – home forgotten – parents unknown – premature – no love – waifs’ [love]
<u>Field</u> ...	what. 65 – picking cowslips to make a ball – april morning light – stop and stare into space – eye fixed on distant bell [...] – going [...] where all went out – fantasy of returning there – lie down face in grass – nothing but the larks

338 Ebd., S. 120.

339 *Not I*, S. 221.

340 Aus Elmar Tophovens Anmerkung zu seiner Übertragung *Nicht Ich*, in: Samuel Beckett, *Theaterstücke*, S. 259.

- insentience ... first total – doesn't know what position she's in – only eyelids moving since [...] [has] – this questioned with memory of fields – then lips
- cut moving and [...] [whole screaming apparition] – allow eyes 100' (mention earlier !!) – [...] so far –
- so far .. [...] pain moon; beam or ray [...] poking – amplify.
- buzzing .. so-called – not in ears but [heard of] skull – preventing her from hearing – from thinking – dull roar like falls – xxx [regard ....in ... .erration of words]
- brain .. working from beginning – first thought – next though always much later – gets [?]nally out of hand – raving – flickering around – grabbing at straw – dragging up past – preventing her from hearing – the odd thoughts silent the odd way – no idea what she's thinking – [...] in the dark – can't stop it ([...]) –
- memory .. shopping centre – field – odds + ends of waiting – one time she cried – add to
- speculations – perhaps something she had to say – (how it had been e.g.) – perhaps something she had to think – then forgiven – back in field – with denied by „interruptor“
- walking – . walking all her days – stop – stare into space – amplify
- punishment/ suffering ... first thought punishment – merciful God – waifs – denied since and suffering – [...] if thought to be suffering – failure to sin [...] suffering (brain) [...] as tho not explicitly stated suffering begins with voice + thought w. buzzing
- interruptions to propose 1<sup>st</sup> person „What? – Who? – What? – no – no!“ (passim) – to remind of buzzing (passim) – to correct age (65) – to deny she had to ~~say~~ tell anything (now reconcile with [Pfeil zu Absatzbeginn „to propose 1<sup>st</sup> person“]) to deny she had to think anything (65) to reject to ray (I)

- beam ...from beginning – moon image – moon denied – just part of punishment – but painless – so far – same spot as first (not xxxxxxxx made clear) – then flickering (analogy with thought) – ferreting – pain beginning (not made clear)
- speechless ... speechless infant – all her days – vowel sounds rare occasions – ex. supermart – another ex. – how she survived
- voice ... always stream – not the quarter – first denied as hers – [...] of sounds – then [...] what lips [...] – and then what she's saying – can't stop it [...]“<sup>341</sup>

Dieses Inventar lieferte die Voraussetzung für die Umwandlung der Grundsubstanz für *Not I* in eine Art Werkstoff, aus dem ein dichtes parataktisches Gefüge artikuliert werden konnte. Beckett versah seine „Themes“ mit zusätzlichen Hinweisen für ihre Ausführung („*mention earlier!*“, „*amplify*“, „*add to*“ etc.), die wie im Fall der *Kilcool*-Skizze schichtübergreifende Zusammenhänge herstellen, aus denen die Textbewegung resultiert – zum Beispiel:

„suffering begins with voice + thought w. buzzing“

„*beam* [...] just part of punishment – [...] same spot as first [...] – then flickering (analogy with thought) – ferreting – pain beginning“

So *induziert* Beckett dramatische Form. Das System ist ein Mittel zur Textkomposition, die sich aus der Beziehung von Einzelementen fügt. Becketts pragmatische Haltung kommt in einer Bemerkung im Skript zu *Film* (1963) zum Ausdruck:

„No truth value attaches to above, regarded as of merely structural and dramatic convenience.“<sup>342</sup>

Zudem entfalten sich die formbildenden Zusammenhänge von *Not I* wie unter Selbstzensur: Beckett versah sie mit Hinweisen wie „as though not explicitly stated“ und „not made clear“. Eine entscheidende Massnahme zur Ausführung der mittels „Analysis“ festgelegten Materialien besteht wie hier in ihrer systematischen Verschleierung. Insgesamt ist die Tendenz zur formalisierenden Auflösung des Gefundenen, nach Gontarskis Wort „the intent of undoing“, als wichtigstes Produktionsmittel anzusehen.

341 R.U.L. MS. 1227/7/12/1, Transkriptionsversuch nach Rosemary Pountney, *Theatre of Shadows*, S. 245.

342 Beckett über seine Interpretation von George Barkleys Axiom „Esse est percipi“ für *Film* (1963), in: *Collected Shorter Plays*, S. 163.

Obwohl der Weg von der „Analysis“ zur publizierten Textgestalt über mindestens vier weitere Produktionsphasen führte, die Modifikationen und neue Interpolationen mit sich brachten<sup>343</sup>, besitzen die ursprünglichen thematischen Lemmata bereits genügend Verbindlichkeit, um in der endgültigen Fassung identifiziert werden zu können (siehe Liste Seite 171 ff.). Im Unterschied zu den „statement-groups“ von *Sans/Lessness* ist eine totale Auflösung der „Themes“ selbstverständlich nicht möglich, da sie ein äusserst feinmaschiges Netz aus Echos und Klangähnlichkeiten induzieren. Aus ihm bildet sich ein Wortstrom, nichts „erzählend“, sondern sich im ebenso permanenten wie osmotischen Wechsel von gegenseitig durchlässigen Themen ergehend. Mettler formuliert einen Befund über die Kunstsprache von *Not I*, der auch auf den Schreibstrom von *L'Innommable* – dem Roman-Gegenstück zu *Not I* – passen könnte:

„Das Sprechen spricht eigentlich überhaupt nicht ‚über‘ etwas, sondern produziert immer sich selbst fort, und alles, was es sagt, ist dazu Mittel, ist Funktion des Redens, das sich davon ablöst.“<sup>344</sup>

Ergebnis ist ein permanentes Schwanken zwischen Resten an Wortsinn und der entsemantisierenden klanglichen Qualität im Vernehmen des Sprechstroms. Aus dem Verfahren einer umfassenden formalistischen Ambiguisierung resultiert eine neue, zum Hermetischen tendierende Textform, die für den *Zuhörer* eine nicht auflösbare Irritation garantiert. Erst nach der uneingeschränkten Anwendung dieses Verfahrens gelang Beckett der Durchbruch, der ihm neun Jahre zuvor versagt geblieben war.

„Once he [Beckett] defined his subject and orchestrated the narrative fragments not along a temporal line, as he did in *Kilcool*, but musically, relying not on causality but on repetition and variation of his fourteen thematic categories, the creative process proved fruitful.“<sup>345</sup>

Becketts vielbeschworene „Musikalität“ liegt wenn irgendwo, so in solchem „verklänglichenden“ Missbrauch von Sprache. Die Erinnerungen an die schwatzhafte Irin – „I actually *heard* it“ – und auch an die Stimme Billie Whitelaws, die Beckett bei der Niederschrift vor Ohren gehabt haben soll<sup>346</sup>, können als auditiv assoziierte Initialmomente als *fontes inventionis* gelten. *Not I* liefert ein Beispiel für eine klingende Textform, in der ein Blick hinter die sprachliche Fassade riskiert wird. Die eminent „musikalische“ Behandlung des Wortmaterials sorgt für die annähernde Preisgabe zeitlicher Orientierung, da die Bestandteile des Redestroms unablässig nur um sich selbst kreisen und in einen Klangsgog

343 Vgl. die Übersicht in Rosemary Pountney, *Theatre of Shadows*, S. 254 ff.

344 Dieter Mettler, *Über „Nicht Ich“*, S. 252.

345 Stanley E. Gontarski, *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts*, S. 149.

346 Vgl. Billie Whitelaw, *Who He?*, S. 117.

hineinführen – nicht unähnlich manchen Werken György Ligetis gefriert unausgesetzte Kontinuität zur Statik.

## 1.5. Form

„... no stopping it ...“  
(*Not I*)

Bei der Frage nach der Beschaffenheit jenes „schwindelnden [,] unergründliche Schlünde von Stillschweigen verknüpfenden Pfad[s] von Lauten“<sup>347</sup> ist eine Untersuchung zumal der endgültigen Positionen des in der „Analysis“ vorgeordneten Materials aufschlussreich. Obwohl diese infolge der stark osmotischen Natur des Monologs nur grob und näherungsweise zu orten ist, sind die Befunde dennoch eindeutig und geben hinreichend Aufschluss über die zyklische Organisation des Textes. Identifizierbare Positionen seien hierzu als Incipits aufgelistet; schichtinterne Interpolationen sind durch einfache Kommata gekennzeichnet.

1. „birth“ (Z. 1; Z. 198; Z. 227)  
*Signale:* „tiny little thing“; „before its time“; „godforsaken hole“; „no love“; „spared that“.  
Σ 3

2. „interruptions“ ([„long“] Z. 2; Z. 13; Z. 19; Z. 20; Z. 29; Z. 30; Z. 58; Z. 78; Z. 79; Z. 81; Z. 97; Z. 98; Z. 99; Z. 127; Z. 142; Z. 145; Z. 180; Z. 191; Z. 192; Z. 193; Z. 198; Z. 208; Z. 211; Z. 217; Z. 223; Z. 226; Z. 226; Z. 248; Z. 252; Z. 252)  
Σ 30 (=22+8)

*Signale:* Die „interruptions“ bilden eine Störschicht aus schichtübergreifenden, durch invariables „what?“ und nachgeordnete Frage ausgelösten Zäsuren, deren Dauer Beckett im sog. „Hyde Park Manuscript“<sup>348</sup> für eine *Not I*-Produktion mit Anthony Page am 16. Januar 1973 genau festgelegt hat. Der kontinuierlich unterbrochene, elliptische Wortstrom ist hiernach durch 22 kurze Pausen gegliedert; lange Zäsuren (durch unterstrichene Zeilenzahl angegeben) erfolgen immer nach *Mouths* Refrain der Ich-Verneinung, sowie an drei eigens ausgewiesenen Stellen.

347 *Disjecta*, S. 53 (original deutsch).

348 MS 1227/7/12/11 im Samuel Beckett Archive der University of Reading, faksimiliert und transkribiert (Erratum auf S. 465: [P4 l. 49 after] „all-‘ begging“, recte: „all-‘ buzzing“) in: *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett: The Shorter Plays*, hrsg. von James Knowlson, London & New York: Faber and Faber/Grove Press 1999, S. 463 ff.

3. „speechless“ (Z. 9; Z. 103; Z. 108; Z. 116; Z. 200; Z. 228)  
 Σ 6  
*Signale:* „speechless infant“; „vowel sounds“; „how she survived“.
4. „field“ (in Becketts späterer typographischer „Not I – synopsis“<sup>349</sup> auch als „life scene 1“ ausgewiesen) (Z. 12; Z. 89; Z. 185; Z. 214; Z. 256)  
 Σ 5  
*Signale:* „back in the field“; „April morning“; „face in the grass“; „nothing but the larks“.
5. „insentience“ (Z. 21, Z. 25, Z. 28, Z. 30; Z. 75; Z. 81, Z. 82; Z. 122; Z. 135; Z. 142, Z. 143, Z. 145; Z. 189; Z. 246)  
 Σ 8  
*Signale:* „she did not know ... what position she was in“; „whole body like gone“; häufig Struktur einer (etwa durch „imagine!“) unterbrochenen Aufzählung.
6. „buzzing“ (Z. 22; Z. 58; Z. 81; Z. 96; Z. 142; Z. 179; Z. 193; Z. 248)  
 Σ 8  
*Signal:* Meist intermittierend (dann gleichzeitig zu 2. „interruptions“ gehörig) „what? ... the buzzing? ...“.
7. „beam“ (Z. 23; Z. 61; Z. 181; Z. 194; Z. 249)  
 Σ 5  
*Signale:* „ray of light“; „moon“.
8. „brain“ (Z. 28, Z. 30, Z. 32; Z. 56; Z. 67; Z. 87; Z. 133; Z. 138; Z. 141; Z. 153; Z. 176; Z. 187; Z. 219; Z. 240)  
 Σ 12  
*Signale:* „first thought“; „oh long after“; „sudden flash“; „grabbing at straw“.
9. „punishment/  
 suffering“ (Z. 32; Z. 184; Z. 213; Z. 225)  
 Σ 4  
*Signale:* „merciful God“; „sins“; „God is love“; „tender mercies“.
10. „so far“ (Z. 67; Z. 138; Z. 195; Z. 250)  
 Σ 4  
*Signal:* „so far ... ha! .. so far“.

349 MS 1227/7/12/10 im Samuel Beckett Archive der University of Reading, faksimiliert in: Rosemary Pountney, *Theatre of Shadows*, S. 247.



11. „voice“ (Z. 95, Z. 98, Z. 99; Z. 107; Z. 131; Z. 139; Z. 145, Z. 146; Z. 235; Z. 239; Z. 247)  
Σ 8  
*Signale:* „words“; „stream“; „mouth“.
12. „memory“ (Z. 109, Z. 114 [in Becketts „Not I – synopsis“ auch als „life scene 2 (shopping centre)“ ausgewiesen]; Z. 165 [in „Not I – synopsis“ als „life scene 3 (Croker’s Acres)“]; Z. 201 [in „Not I – synopsis“ als „life scene 4 (courtroom)“]; Z. 230, Z. 236 [in „Not I – synopsis“ als „life scene 5 (rushing out to tell)“])  
Σ 5  
*Signale:* Umfasst alle „life scenes“; auch 4. „field“ ist formal Bestandteil dieser Schicht.
13. „walking“ (Z. 161)  
*Signale:* „walking all her days“; „stare into space“; anders als ursprünglich vorgesehen („add to“) ist diese Schicht in der Ausführung der „Analysis“ fast völlig in anderen „themes“ aufgegangen: vgl. etwa „field“ (Z. 14), „memory“ (Z. 114, Z. 203).
14. „speculations“ (Z. 190, Z. 193, Z. 196; Z. 205; Z. 218, Z. 220, Z. 223)  
Σ 3  
*Signale:* „something she had to tell/think“.

Der Monolog mündet in eine Gruppe, die nicht eindeutig aus dem in der „Analysis“ aufgestellten Material abgeleitet werden kann, wohl aber im Plan zur Strukturierung von *Kilcool* enthalten ist: „prayer unanswered“ (Z. 244).<sup>350</sup> Nach diesem „Befund“ ziehen sich am Schluss von *Not I* alle Themengruppen auf jenen aporetischen Punkt zusammen, der der kadenzierenden Verdichtung der Fallacienstränge von *L’Innommable* aufs Auffälligste ähnelt:

„... keep on ... trying ... not knowing what ...“

Diese in der „Analysis“ noch unbenannte Gruppe stellt den formalen Fluchtpunkt des Sprechstroms dar und könnte vielleicht an 15. Position unter „conclusion“ aufgestellt werden (Z. 243, Z. 248, Z. 251, Z. 253) – als finale Zone, in der ein konzeptuelles Perpetuieren von *Mouths* Rede den Bühnenmonolog faktisch abkadenziert. Im ersten Realisierungsversuch seines „face play“ war Beckett bei genau diesem Problem steckengeblieben. Nach umfassender Anwendung der schon damals ersonnenen planvollen Ambiguisierung von Materialien, die in einem ersten Arbeitsgang zu *Kilcool* aufgefunden worden waren und sich

350 Vgl. Becketts *Kilcool*-Entwurf, oben S. 167ff.

zum Teil bis in die Endfassung erhalten haben, konnte es in *Not I* zu einem fruchtbaren „Ende“ gebracht werden.

Wie in der rigoros vorgenommenen doppelten Ausbreitung des Materials in *Sans/Lessness* ist auch an der Verteilung der thematischen Gruppen von *Not I* die Artikulation der Form als Bizyklus ablesbar. Anders als in *Sans/Lessness* sind die Zyklen von *Not I* nicht gleichwertig aufgestellt, sondern sind, wie viele andere bizyklisch organisierte Texte (*En attendant Godot*, *Fin de partie*, *Happy Days*, auch *What is the Word*), auf ihr potentiell Verschwinden ausgerichtet: Der Ausschnitt aus dem virtuell unaufhörlichen Redeschwall kann auf der Bühne erst beendet werden, nachdem das Material einem repetitiven Verschleiss überantwortet ist. Angedeutet wird dies auch hier mittels der Einrichtung einer Schwundreprise: Diese folgt als zweiter Zyklus auf die Ausführung sämtlicher Themengruppen ab Zeile 198; ab hier werden alle thematischen Schichten nochmals berührt.<sup>351</sup> Dieser zweite Zyklus schrumpft auf ein Viertel der Ausdehnung des ersten zusammen. Gemessen an dem für *Godot*, *Fin de partie* oder *Happy Days* „normalen“ Reduktionskoeffizienten von ca. 2:1 ist der Wortverschleiss hier auf ein Doppeltes beschleunigt. Beckett hat sehr bewusst auf diese „Reprise“ hingearbeitet. Auf den ersten Einsatz der letzten Themengruppe „speculations“ (Z. 190), die zum zweiten Zyklus überleitet und erst dort zur Entfaltung kommt (Z. 205), ereignet sich die insgesamt stärkste Verdichtung des parataktischen Gefüges. Wie in einer Stretta werden fünf Themen auf wenigen Zeilen enggeführt, bis nach der „Reprise“ der ersten Themengruppe „birth“ („tiny little thing ... before its time ... godforsaken hole ... no love ... spared that“) „life scene 4“ und „speculations“ wie zu Beginn des Spiels nahezu uninterpoliert entfaltet werden. Besonders markant erscheint, dass Beckett in einem seiner Regieskripte, dem sogenannten „Hyde Park Hotel Manuscript“, eine Zäsur in Z. 198 exakt zwischen die Redeportionen „... tell ...“ und „... tiny little thing ...“ plaziert, und zwar als einzige irreguläre „long Pause“, die ausser den fünf Refrains der Ich-Verneinung sonst nur den formal einschneidenden Schreien in Z. 78–79 nachgeordnet sein darf.<sup>352</sup> Angesichts der allgemein vorherrschenden Tendenz zur Verschleierung und Ambiguisierung zumal formaler und konstruktiver Zusammenhänge („not made clear“) erscheint die offenbar auführungspraktisch motivierte Verdeutlichung der bizyklischen Anlage einer kontinuierlich aufgebrochenen Logorrhöe ungewöhnlich. Beckett markiert die Schnittstelle eines formalen Modells, das nicht bloss für sich selbst steht, sondern einen Ausschnitt aus der latenten Perpetuierung des Monologs darstellt, dessen Fortsetzung hinter geschlossenem Vorhang simuliert wird.

Hier veranschaulicht sich Wolfgang Isters These über die nichthintergehbare Natur des Endens in ihrer formalen und strukturellen Konsequenz. Die Form von

351 Die defizitäre 13. Gruppe „walking“ ist in Z. 203 „[...] staring into space ...“ vertreten.

352 Vgl. *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, Volume IV: *The Shorter Plays*, S. 464 und 466.

*Not I* gleicht einer asymptotischen Annäherung an jene Stille, die *Mouths* Sehnen bestimmt<sup>353</sup> und sich als stumme Spur trennend zwischen die einzelnen Redepartikel schiebt, aber niemals gänzlich eintritt. Der dramatische Sprechakt führt in eine unendliche Enge. So erklärt sich der Redezwang, gegen den *Mouth* vergeblich ankämpft: Es kann niemals aufhören; es muss immer nur enden und enden.

353 „and the whole brain begging ... something begging in the brain ... begging the mouth to stop“. (*Not I*, S. 220).

## 2. Heinz Holliger: *Not I* (1978/80)

### 2.1. Drei Voraussetzungen

Im Schaffen von Heinz Holliger kann die kompositorische Auseinandersetzung mit Samuel Beckett leicht als zentral erkannt werden. Für drei seiner bislang fünf Werke für das Musiktheater<sup>354</sup> verwendet er dramatische Texte von Beckett – und zwar vornehmlich solche, die als besonders bühnenfeindlich gelten und nicht den Rang eines „modernen Klassikers“ erlangt haben: Neben *Come and Go* und *What where*, Becketts letztem Bühnenwerk, fiel Holligers Wahl auf *Not I*.<sup>355</sup> Gegenstand dieser Betrachtung ist Holligers komponierende Zuwendung zu *Mouths* Redeflut. Die Analyse des musikalischen Monodramas *Not I* erfolgt nicht beziehungslos, sondern bedarf einiger Vorbereitungen, nämlich: a) einer Skizzierung des werkgeschichtlichen Orts von *Not I*, b) der allgemeinen Frage nach Holligers komponierendem Umgang mit Dichtung, und c) der Betrachtung seiner *Cardiophonie* für einen Bläser und drei Magnetophone (1971), die Holliger im Programmheft der Donaueschinger Musiktage 1981 als „Vorarbeit“ zu *Not I* bezeichnet hat; die in *Cardiophonie* entwickelte formale Konzeption liegt *Not I* zu Grunde und erfährt dort charakteristische Modifikationen.

#### 2.1.1. Kontext

Heinz Holliger wurde auf Samuel Becketts Dichtung aufmerksam zu einer Zeit, als er die direkt artikulierte Geste aus seinen Kompositionen konsequent auszutreiben suchte. In den siebziger Jahren komponierte er Musik, die eine Erschöpfung klanglicher Mittel entweder voraussetzt (wie im Chorstück *Psalm* nach Paul Celan (1971)<sup>356</sup>; in den Chorliedern *Die Jahreszeiten* nach Friedrich Hölderlins spätesten Tübinger Gedichten [1975/78/79]<sup>357</sup>) oder solche in einer Agonie des Klingenden umfassend inszeniert (so im *Streichquartett* [1973]; im

354 Ausser Beckett wandte sich Heinz Holliger in seinen Musiktheaterkompositionen Nelly Sachs (*Der Magische Tänzer – Versuch eines Ausbruchs für zwei Menschen und zwei Marionetten* [1963/65]) und Robert Walser (*Schneewittchen*, Oper nach Robert Walser in fünf Szenen, Prolog und Epilog [1997–98]) zu.

355 Andere kompositorische Lektüren von Becketts *Not I* liefern Bernard Rands in *Memo 2* (1973) und Paul Rhys in seiner Klavierkomposition *Not I* (1995); vgl. Mary Bryden, *Reflections on Beckett and Music, with a Case Study: Paul Rhys's Not I*, S. 83 ff.

356 Vgl. Clytus Gottwald, *Psalm*, in: Annette Landau (Hrsg.), *Heinz Holliger*, S. 90 ff.

357 *Die Jahreszeiten* bilden zusammen mit *(t)air(e)* für Flöte solo (1980/83) und *Übungen zu Scardanelli* (1978–91) den *Scardanelli-Zyklus* (1975–91).

Orchesterstück *Atembogen* [1974–75]). Diese Kompositionen stellen nicht bloss akustische Versuchsanordnungen über das Phänomen des Tonschwunds dar, sondern ziehen aus der fortschreitenden gestischen Paralyse der Spiel- oder Singhandlungen ihren wesentlichen konstruktiven Impuls: Je stärker Holliger seine Musik daran hindert zu klingen, desto intensiver lädt sie sich auf. Dies zeigt sich, wenn zum Beispiel in den *Jahreszeiten*-Gesängen die Physis der Sänger mutwillig blockiert wird, zum Beispiel durch Singen mit leerer Lunge (*Der Frühling [I]*), Singen im „Strohbas-Register“ (*Der Winter [III]*), oder wenn mikrotonale Stauchung wie in *Der Sommer (II)* ausdrücklich mit expressiver Aufwertung einhergeht. Was in dieser Musik hörbar wird, ist weniger der mittels Partitur festgehaltene „Text“ als vielmehr das, was die Ausführenden diesem in solch prekärer Lage noch abzurufen imstande sind.

Das *Not-I*-Sujet, verstanden als Frage nach dem künstlerischen Vermögen der Ich-Verneinung, ist in diesen Werken höchst virulent. Im aussersprachlichen Medium muss sie allerdings anders gestellt werden: Bei Holliger verschwimmen Konturen von Subjektivität vor allem angesichts eines intendierten Rückzugs des Autors. Zuerst in den diminuierenden Codas zu *Psalm*, zum *Streichquartett* und zu *Atembogen*: Hier liegen nur noch Einzelstimmen vor, die von jedem Ausführenden in individueller Ausdehnung von Tempo und Dynamik zu interpretieren sind. Der Komponist als Polyphonie koordinierende Instanz tritt zurück. Erkundungen über Rückzugsmöglichkeiten des schaffenden Subjekts aus dem Kunstwerk werden weiter vertieft in den *Sommer*-Kanons (*Die Jahreszeiten*), deren Disposition nicht im üblichen Sinn ausgeformt ist. Anstelle dessen artikuliert sich Form, indem eine materiale Rohkonstellation in Gang gesetzt wird. In *Der Sommer (I)* lässt Holliger die Sängerinnen allein mit einer Zwölftonreihe und mit der Vorschrift, die Silben des Gedichts im Tempo des individuellen Pulsschlags gleichmässig auf die Reihenpositionen zu verteilen. Das Kanonschema spult sich ab, beginnt auf Scardanellis Signal „Pallaksch!“ hin auszudünnen, um bald gänzlich zu verlöschen. Weder Komponist noch Dirigent können im einzelnen für das klingende Resultat dieser Übung zur Rechenschaft gezogen werden und handeln ähnlich wie Beckett beim dichterischen Auslösen der Disposition von *Sans*. Zu dieser Phase seines Komponierens bemerkt Holliger:

„Vorher war meine Musik direkter Ausdruck. Jetzt ist alles so abgehoben, dass auch das Subjekt zurücktritt, wie Hölderlin auch aus diesen Gedichten zurücktritt.“<sup>358</sup>

Holliger ist denkbar weit von den resubjektivierenden Tendenzen der Musik der siebziger Jahre entfernt. In solchem Kontext stehen auch Holligers erste komponierende Auseinandersetzungen mit Becketts Texten: Seine ersten beiden Kammeroperen nach Beckett, *Come and Go* für neun Soprane, drei Flöten (auch Alt-

358 Zitiert nach Peter Niklas Wilson und Michael Kunkel, *Heinz Holliger*, in: *Komponisten der Gegenwart*, hrsg. von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, München: edition text + kritik 1993 ff., S. 6.

und Bassflöte), drei Bratschen und drei Klarinetten (auch Bass- und Kontrabassklarinette) (1976–77) und *Not I* für Sopran und Tonband (1978/80)<sup>359</sup>, sind realisiert als musikalische Auslöschungen der Spielvorlagen, deren Verläufe bei Holliger in genau reziprotem Verhältnis erscheinen: *Come and Go* geht aus von einer zeitlichen, räumlichen wie auch sprachlichen Potenzierung des Beckettischen Modells, wobei die Ausgangskonstellation als Objekt musikalischer Auszehrung figuriert.<sup>360</sup> Kern von *Not I* ist eine Sopranmonodie, die sich im Verlauf des Stücks mittels Tonbandrückkopplungen zur Vielstimmigkeit ausbreitet und die Livestimme zunehmend überschwemmt. Der damit verbundene Abbau einer direkten musikalischen Gestik bzw. der Ausbau einer subjektfeindlichen Position wird zu den vorzüglichen Gegenständen der Analyse gehören.

Solche auskomponierten Asphyxien und Entropien besitzen ihre Vorgeschichte in den destruktiv übersteigerten Extroversionen der Werke, die Holliger um 1970 komponierte. In ihnen wurde die Erschöpfung klanglicher Mittel, die zumal die Musik nach Beckett und Scardanelli voraussetzt, recht eigentlich vollzogen. „Schönklang“ wurde zunehmend hinterfragt, auf seinen Geräuschanteil hin untersucht, der im Bläserquintett „*b*“ (1968), im Chorstück *Dona nobis pacem* (1968–69) und in *Pneuma* für Bläser, Schlagzeug und Radios (1970) zu immer stärkerer Entfaltung gelangte. Die planvolle Umformung von Klängen hat in diesen Kompositionen kein Ende in der daraus resultierenden geräuschhaften Sensation. Klangdeformation spielt keine Rolle als Dada-Element oder als eigenwertig verfügbarer Parameter, sondern dient der Aufdeckung des physischen Aufwands, der mit der Produktion von Klängen verbunden und den man in konventioneller Spielweise zu kaschieren gewohnt ist. Daher bezeichnet Holliger das Geräusch auch als „physischen Klang“<sup>361</sup> und betont in seinem Vorgehen eine Dialektik:

„Was mich in erster Linie interessiert, ist das Körperliche einer Klangdeformation. Wenn ich einen Klang verändere, so weniger um des Resultats willen, sondern um die Energie dahinter spürbar zu machen, die den Klang verändert. Bei einem deformierten Klang zum Beispiel will ich zum Bewusstsein bringen, dass dahinter immer der ursprüngliche, nicht verzerrte Klang präsent ist, wenn auch unhörbar.“<sup>362</sup>

Obschon das Phänomen des „Wohlklangs“ aus Stücken wie *Pneuma*, *Lied* (1971), *Cardiophonie* (1971) und *Kreis* (1972) praktisch getilgt ist, gerät der

359 Heinz Holliger teilte dem Autor in einem Gespräch (Basel, 28. April 2002) mit, dass er um diese Zeit auch den Plan zu einem Projekt nach Becketts *Footfalls* gefasst hatte, ihn aber niemals in Angriff nahm.

360 Vgl. Peter Szendy, *Endspiele*, in: Annette Landau (Hrsg.), *Heinz Holliger*, S. 65 ff. sowie unten, S. 215 ff.

361 Zitiert nach Peter Niklas Wilson und Michael Kunkel, *Heinz Holliger*, S. 6.

362 Philippe Albèra, *Ein Gespräch mit Heinz Holliger*, in: Annette Landau (Hrsg.), *Heinz Holliger*, S. 29.

schulmässige Gebrauch der Instrumente somit nie gänzlich aus dem Blickfeld. Allerdings setzte die energetische Umwandlung der Klänge ein destruktives Potential frei, das bald an die physischen Grenzen der Aufführungssituation stiess. Zumal *Kreis* und *Cardiophonie* forcieren eine ebenso brutale wie naturalistische Zuspitzung der Spielhandlung, die als Konzept nicht weiter entwickelbar war: Ihre „extreme Weiterführung wäre der Selbstmord gewesen.“<sup>363</sup>

Tatsächlich setzte Holliger seine Formen als bald Prozessen umfassender Klangagonie aus. Sein *Streichquartett* markiert den Umschlag vom totalen Paroxysmus zum schleichenden Erstickungstod. Wenn im Orchesterstück *Atembogen* Tonhöhen wieder konventionell notiert werden, ist das keine Rückkehr zum philharmonischen Tagesgeschäft; ihre Ausführung ist jetzt mit allergrösster Mühsal verbunden. Die explosive polyphone Eröffnung von *Dona nobis pacem* kann zu Beginn von *Atembogen* nur noch als zeitlupenhaft verlöschende Geste erfolgen; ihr sind die Erfahrungen der musikalischen Exzesse eingeschrieben.<sup>364</sup>

Auch Holligers Beckett-Musiken profitieren von den Folgen der Eklat. Ihre „Textauslöschungen“ sind nach Massgabe früherer instrumentaler Formen organisiert, deren szenische Relevanz in Hinblick auf Beckett auf verschiedene Art expliziert wird: Kann das Erschöpfungsritual von *Come and Go* noch als Parallelfall zum *Streichquartett* gelten, so wird die katastrophale Rückkopplungsmatrix von *Cardiophonie* in *Not I* umgedeutet zu einer implosiven Mechanik, die den vervielfachten Wortstrang wie in ein Zeitvakuum einsaugt.

Hier ist ein wesentlicher Unterschied in Holligers zeitgleich stattfindenden kompositorischen Lektüren von Beckett und Scardanelli auszumachen: Können die Beckett-Musiken noch als musikalische Gestaltung eines äussersten Verschleisses, der zwar selbst „bis über den Tod hinaus“<sup>365</sup> führen kann, wahrgenommen werden, erkundet Holliger im *Scardanelli-Zyklus* schon einen Bereich *jenseits* solchen Verstummens; hier „wird nicht gestorben, wird nicht dekomponiert und Leben ausgelöscht, sondern es wird Totem, Abgestorbenem und Zerschlagenem noch ein minimales Lebenslicht abgepresst. Die gesellschaftliche Perspektive, die Nono für sein Streichquartett so nachdrücklich beanspruchte [...], ist bei Holliger dem Autismus des Todes gewichen, der dieser Welt nicht einmal den Trost des (Ab-)Sterbens gewährt.“<sup>366</sup>

363 Ebd., S. 32; auf diese destruktive Phase im Komponieren Heinz Holligers wird näher eingegangen in der Betrachtung der *Cardiophonie*; siehe unten, Seite 196 ff.

364 Vgl. auch: Michael Kunkel, „... im Dialog mit der Geschichte ...“. (Keine) Aneignungen im Werk von Heinz Holliger, in: *Dissonanz* 82, August 2003, S. 26 ff.

365 Heinz Holliger, *Dramatik. Ein Gespräch mit Thomas Meyer*, in: *Musiktheater. Zum Schaffen von Schweizer Komponisten des 20. Jahrhunderts*, Bonstetten: Theaterkultur-Verlag 1983 (= *Publikationen der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur* 45), S. 218.

## 2.1.2. Der dichterische Impuls

„Windesstille der Seele.“  
(Georg Trakl)

In Hinblick auf Beckett wurde Holligers massgeblicher kompositorischer Lektüremodus vorläufig als „Textauslöschung“ bezeichnet. Das Wort ist missverständlich und bedarf der Erläuterung. Mit ihm ist nicht bloss ein Verfahren benannt, wie es etwa auf Becketts *Not I* Anwendung findet und auch analysiert werden kann – es ist zudem wesentlicher Ausdruck einer *Haltung*. Als konstruktive Handlung setzt die musikalische Auslöschung eines Textes fraglos ein besonderes Leseverhalten voraus. Holliger selbst weist die Klassifizierung seiner Tätigkeit als einer vertonenden ausdrücklich weit von sich und möchte zumal seine Kurzopern nach Beckett viel lieber „Verstimmungen“<sup>367</sup> benannt wissen. Die Stichworte werfen eine Frage auf, die für das Verständnis von Holligers Musik von ganz grundsätzlicher Bedeutung ist: Jene nach seinem Verhältnis zur Literatur.

Holligers „Vertonungs-Allergie“ richtet sich vornehmlich gegen die Rituale musikalischen Zurechtmachens von Texten, die der Idee einer Übertragbarkeit des Worts in Musik, seiner „musikalischen Auflösung“, verpflichtet scheinen. Schon der Blick auf die Urheber der Texte, derer Holliger sich komponierend bemächtigt, ist aufschlussreich: Georg Trakl, Nelly Sachs, Paul Celan, Samuel Beckett, Friedrich Hölderlin oder Robert Walser – in allen Fällen wäre der Versuch einer konventionellen „vertonenden“ Annäherung, in der die Semantik von Worten in musikalische Zeichenhaftigkeit umgewandelt werden sollte, ein zweifelhaftes Unterfangen, weil keine der genannten Autoren mit eindeutig auflösbaren Sinngefügen operiert. Roman Brotbeck erkannte, dass „Holliger – als möchte er die Gefahr zu einer ‚Vertonung‘ bereits im Keime ersticken – sich meistens mit Texten beschäftigt, die der Musik in einem ganz grundsätzlichen Sinne nicht bedürfen.“<sup>368</sup> Viel früher noch betonte Josef Häusler, dass selbst Momente der „Übereinstimmung“ von Ton und Wort „nicht einfach kompositorisches Entlanghanteln [sic!] am Text“ bedeute, sondern das Bestreben verrate, „die Dichtung mit ihrer Gesamtheit an geistigen, formalen und assoziativen Kräften in ein musikalisches Werk umzusetzen, das mehr wäre als nur die Addition von Wort und Klang.“<sup>369</sup>

366 Roman Brotbeck, *Scardanelli et l’/d’après Scardanelli – Heinz Holligers Dichterkreise*, in: Annette Landau (Hrsg.), *Heinz Holliger*, S. 146. Die Tendenz eines gestischen Abbaus hat Holliger anhand einer konzertanten Konstellation von *Scardanelli*-Materialien realisiert in *Turm-Musik* für Flöte solo (auch Alt-Flöte, Bassflöte), kleines Orchester und Tonband (1984).

367 Heinz Holliger im Gespräch mit dem Autor, Stuttgart, 1. April 1998.

368 Roman Brotbeck, *Komponieren als Exerzitium*, in: *du* 1996, Heft 5: *Unerhört. Zeit für neue Musik*, S. 28.

369 Josef Häusler, *Heinz Holliger – Versuch eines Porträts*, in: *SMZ* 107 (1967), Heft 2, S. 65.



Zu befürchten stünde indessen gar nicht so sehr das „Dilemma des Zweimal-sagens“<sup>370</sup>, da der rein illustrative Zugriff die äusserste Oberfläche solcher Dichtung nur eben ankratzt. Und selbst die klangliche Nachäfferei sagt Dichtung beim zweiten Mal *anders*. Jeder dichterisch ausgedrückte Gedanke verändert seine Form in musikalischer Wendung. Die Frage ist, in welchem Mass sich ein Komponist der unausweichlichen Deformation eines Textes während seiner Arbeit bewusst wird und für sich fruchtbar macht. Alle genannten Dichter könnten als „Sprachskeptiker“ bezeichnet werden, weil sie etwas Wesentliches aus einem wie auch immer gearteten Misstrauen gegen konventionellen Sprachgebrauch ziehen. Sie alle artikulieren Kunst nicht zuletzt im Ausloten einer Sinn-Klang-Relation, deren Eigenklang sich gegen die bloss tönende Adaption sperrt. Klangkopien der Textoberflächen dagegen entfalten ihren Reiz ausserhalb jeder Beziehung zum „kritischen Gehalt“ der Texte. Dem Problem ist mit Generalisierungen kaum beizukommen. Denn selbstverständlich ist ein „vertönender“ Ansatz weder in Gesamtheit fassbar, noch gestattet er ein vorgängiges Urteil über den jeweiligen kompositorischen Zugang. „Es ist unmöglich geworden, aus der blossen Charakteristik der Wort-Ton-Möglichkeiten, wie dies die alte Ästhetik tut, auf Wertunterschiede zu schliessen.“<sup>371</sup> Anführungszeichen bleiben erforderlich. Holligers Arbeiten trugen zweifellos zu einer „Neulagerung des Problems“<sup>372</sup> bei. Weder unterhält er ein dekoratives Verhältnis zum gedichteten Wort, noch können seine „Auslöschungen“ und „Verstummungen“ als bloss Anti-Vertonungen gelten. Literarische Texte werden keiner funktional ausgerichteten Lesart unterzogen. Holligers musikalische Produktion empfang von Beginn an den Hauptimpuls aus der intensiven dichterischen *Erfahrung*, bei der eine formelle Abgrenzung der Kunstformen nicht besteht. Für den jungen Holliger war Dichtung mindestens ebenso impulsiv wie die Entdeckung der Musik von Anton Webern und Alban Berg. Rückblickend weist er Trakls Dichtung eine leitende Bedeutung zu:

„Die Musik, die ich in der Klasse von Veress schrieb, war ja eine sehr geordnete, sehr kontrollierte Musik, mit einem Vokabular, das sich vor allem von Bartók herleitete. Gleichzeitig übersetzte ich aber eine Reihe von Rimbaud-Gedichten und schrieb eigene Gedichte, etwa im Stile Trakls, und ich hatte den Eindruck, sie drückten besser aus, was ich empfand und wonach ich strebte – mein musikalisches Vokabular hinkte meinem inneren Zustand sehr hinterher.“<sup>373</sup>

Wie sich die lyrische Erfahrung mit kompositorischen Mitteln einholen liess, zeigt sich vor allem in der Vokal- und Orchesterbehandlung der *Drei Liebeslie-*

370 Harald Kaufmann, *Zum Verhältnis zweier Musen*, in: ders., *Spurlinien*, S. 67.

371 Ebd., S. 66.

372 Ebd.

373 Philippe Albèra, *Ein Gespräch mit Heinz Holliger*, in: Annette Landau (Hrsg.), *Heinz Holliger*, S. 25.

der für Alt und grosses Orchester (1961), die Holliger als sein erstes gültiges Werk akzeptiert. Hier begann er eine eigene Schreibweise fast schrittweise an Trakls Dichtung auszubilden.

Das erste Lied ist ein direkter Zugriff auf die zweite Fassung von Trakls Gedicht *Landschaft*. Am überreichen Bildrepertoire Trakls entzündet sich ein Orchestervokabular, in dem der 21jährige Holliger sich zu Vorbildern eindeutig bekennt. Die Verse evozieren gestisch stark aufgeladene musikalische Episoden, die sich zu einem Monodrama expressionistischer Prägung fügen. Doch schon hier sind Momente zu finden, in denen die Musik im offenen Gefüge scheinbar beigeordneter lyrischer Einzelbilder zu verbrennen droht: Die Verse „Und die gelben Blumen des Herbstes / Neigen sich sprachlos über das blaue Antlitz des Teichs.“<sup>374</sup> lösen in Takt 32f. einen inversen Reflex im Paroxysmus der Singstimme aus, der an keiner anderen Stelle der gesamten Komposition überboten wird. In Trakls Gedicht wird Zusammenhang artikuliert in Nicht-Bezogenheiten, im Auseinanderfallen von sinnlich und symbolhaft aufgeladenen Elementen<sup>375</sup>; wenn sich dies in mimetischer Entfesselung des Orchesterapparats potenziert, schreit die Singstimme ihre Sprachlosigkeit heraus:

Abbildung 21: Heinz Holliger, *Drei Liebeslieder I, Landschaft*, Alt solo, Takt 32f. (© by Schott Music, Mainz)



Auf die impulsive gestische Zuspitzung des Textes im ersten Lied folgt die viel distanziertere und durchsichtigere Faktur des zweiten, die aus einer genauen Lektüre von Trakls Gedicht *Nachts* resultiert. Trakls Vierzeiler besitzt eine Besonderheit darin, dass er, anders als etwa bei den klaren Symmetrien der palindromischen Endlosschleife *Rondel*<sup>376</sup>, nicht eindeutig gliederbar ist, sondern Elementarkonstellationen auf engstem Raum kollidieren lässt.

„Nachts

Die Bläue meiner Augen ist erloschen in dieser Nacht,  
Das rote Gold meines Herzens. O! Wie stille brannte das Licht.  
Dein blauer Mantel umfing den Sinkenden;  
Dein roter Mund besiegelte des Freundes Umnachtung.“<sup>377</sup>

374 Georg Trakl, *Das dichterische Werk*, München: dtv<sup>14</sup>1995, S. 49.

375 Vgl. Walther Killy, *Über Georg Trakl*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1960, S. 19.

376 Georg Trakl, *Das dichterische Werk*, S. 14; während seiner zweiten Trakl-Phase komponierte Holliger Musik über *Rondel* für Singstimme und Harfe (1992/97).

377 Georg Trakl, *Das dichterische Werk*, S. 56.

Um nur das Offensichtlichste festzuhalten: Die Interpunktion lässt eine *paarweise Gliederung* (a-a-b-b) nach Halbstrophen annehmen, die vielfach befestigt ist – so durch das Farbenpaar blau-rot, durch die Verteilung von stumpfen (a) und klingenden Kadenz (b), den perspektivischen Wechsel von der ersten zur zweiten Person, die Gliederung der ersten Halbstrophe in je drei und der zweiten Halbstrophe in je zwei Kola. Doch vor allem die metrische Gestalt des Gedichtes, dessen tendenziell jambisches Versmass irreguläre Senkungen zulässt, deutet gleichzeitig auf eine *Rahmenform* (a-b-b-a) hin, die durch die Verteilung von dunklen Vokalen (a, analog zu „Nacht“, „Umnachtung“) und hellen Vokalen (b, für „Licht“) gestützt wird:

Vers 1: \_ ◡ \_ ◡ \_ ◡ \_ \_ \_ ◡ \_ \_ ◡ \_ ◡  
 Vers 4: \_ ◡ \_ ◡ \_ ◡ \_ \_ \_ ◡ \_ \_ ◡ \_  
 Vers 2: \_ ◡ \_ ◡ \_ \_ ◡ \_ ◡ \_ ◡ \_ ◡ \_ \_ ◡  
 Vers 3: \_ ◡ \_ ◡ \_ \_ ◡ \_ ◡ \_ \_

Diese konkurrierenden Ordnungen evozieren ein polyvalentes Gebilde in vier Versen, dessen Unwägbarkeiten Holliger zuerst in der Ausformung der Singstimme beantwortet. Der konvexe Bogen über Trakls ersten Vers stellt sich in der zweiten Phrase nur durch die instrumentale Fortsetzung in der Geige ein (und wird in der Weiterführung durch die Oboe aufs Neue in Frage gestellt); als rein vokale Phrase korrespondiert sie intervallisch mit dem dritten Vers (Terz-Halbtongruppe zu Beginn und Quart-Tritonus-Kadenz); die musikalische Kontur des dritten und vierten Verses ist anabasisch; der dritte Vers wiederum greift den Tiefton e<sup>378</sup> des ersten Verses auf, der in beiden „Halbstrophen“ bis zum Hochton f<sup>2</sup> geführt wird. Dagegen klingt zu Beginn des vierten Verses mit dem Halbton c<sup>1</sup>-h die Eröffnung des ersten Verses an. Allein dadurch sind die beiden interferierenden Gliederungen, paarweise und umrahmend, auch musikalisch realisiert.

Entscheidende Beachtung findet zudem die Teilung des zweiten Verses mittels der klingenden Diärese „O!“, die auch bei Holliger als zentraler Fixpunkt erscheint, nach dem die Singstimme über die zweite Hälfte des zweiten Verses in Sprechgesang abgeleitet und dadurch das Lied in zwei grössere Teile gliedert. Doch auch diese Figur ist nicht nur auf ihre zäsurbildende Funktion festlegbar; denn gleichzeitig ergänzen die hier angedeuteten Tonhöhen die vorherige Phrase zur vokalen Konvexität.

378 In der Druckausgabe des Lieds ist vermerkt: „Originallage: 1 Ganzton höher“; meine Ausführungen beziehen sich auf den transponierten Text in der Partitur.

Abbildung 22: Heinz Holliger, *Drei Liebeslieder II, Nachts*, Alt solo (komplett) mit Solo Violine (Takt 7) (© by Schott Music, Mainz)

[V.1] *p*  
Die Bläu - e mei-ner Au-gen ist er - lo - schen in die-ser Nacht.

[V.2] *mf* *p* (gesungen) (gesprochen)  
Das ro-te Gold \_\_\_ mei-nes Her - zens. O! wie stil-le brann-te das Licht.

Solo Viol. *p* *molto espr.*

[V.3] *p*  
Dein blau-er Man-tel um-fing den Sin - ken-den. [sic!]

[V.4] *p*  
Dein ro - ter Mund \_ be-sie - gel - te des Freun - des Um-nach - tung. \_\_\_\_\_

Die Gestaltung der Singstimme wäre somit als ein musikalisches Korrelat zur mehrdeutigen Versordnung aufzufassen. Es bleibt nicht dabei. Trakls formale Irritationen werden noch weitergeführt in der Einschaltung von Klangaggregaten, die, im Unterschied zum ersten Lied, im einzelnen weniger mit dem Bild- oder Symbolrepertoire des Textes korrespondieren, als vielmehr nach einer zweitaktigen Einleitung vokale Zäsuren und melismatische Hebungen orchestral artikulieren und dadurch die Polyvalenzen aus dem Beziehungsreichtum des Gebildes aktiv heraufholen. Dazu stehen folgende Materialien zur Verfügung (vgl. Abb. 23):

- I: sich verengendes Streicherglissando.
- II: melodische Tritonus-Quart-Gruppe für einen Holzbläser solo („espressivo“).
- III: aufsteigendes Celesta-Arpeggio, das vom Schlagzeug fortgesetzt wird.
- IV: akkordisch geführte Wechsel-Figur in den Holzbläsern.
- V: ein Klangfeld in der Schichtung der Wechselintervalle c-d, f-as und fis-a.

Die Abfolge dieser Materialien artikuliert eigene orchestrale Verse, die das Gesungene neu überformen. Das Erscheinen des „Licht-Klangs“ („L“, Takt 10) nach der zentralen Diärese löst eine Deformation der Klangaggregate aus: Nachdem zuvor I schon krebsförmig umgewendet wurde (Takt 8) verzweigt sich II auf Kontrafagott, Harfe und Piccolo (Takt 10); III erscheint in Umkehrung (Takt 10); IV und I erscheinen als Chiasmus der Klangfarbe: IV liegt nicht in den Holzbläsern, sondern in den Streichern (Takt 12) und I nicht in den Streichern, sondern in den Holzbläsern (Takt 13); Aggregat II verschwindet gänzlich. Insgesamt bilden die orchestrale Reime eine gegenüber der Singstimme leicht ver-

Abbildung 23: Heinz Holliger, *Drei Liebeslieder II, Nachts*  
 (© by Schott Music, Mainz)

12

Nachts\*

The score is for a chamber orchestra and voice. It features the following parts and markings:

- Fl. 1/2:** Flute parts with dynamic markings *pp* and *mp*. A section is boxed with Roman numeral **II**.
- Ob. 1:** Oboe part with dynamic markings *pp* and *mp*. A section is boxed with Roman numeral **II**.
- E. H. (2):** English Horn part with dynamic markings *pp* and *mp*. A section is boxed with Roman numeral **II**.
- Klar. 1:** Clarinet part with dynamic markings *pp* and *mp*.
- Basklar. (2):** Bass Clarinet part with dynamic markings *pp* and *mp*.
- Fag. 1:** Bassoon part with dynamic markings *pp* and *mp*.
- Kfag. (2):** Contrabassoon part with dynamic markings *pp* and *mp*.
- Hr. 1/2:** Horn parts with dynamic markings *pp* and *mp*.
- Tr. 1-4:** Trumpet parts with dynamic markings *pp* and *mp*.
- Schlg.:** Percussion parts including Tam tam (Tief), Triangel, and Glockenspiel, with dynamic markings *pp*.
- Cel.:** Cymbal part with dynamic markings *pp*.
- Hrf.:** Harp part with dynamic markings *pp*.
- Alt solo:** Alto solo part with dynamic markings *pp* and *mp*.
- Solo:** Solo voice part with lyrics: "Die Blau - e mei - ner Au - gen ist er - lo - schen in die - ser".
- Viol. I:** Violin I part with dynamic markings *pp* and *mp*.
- Viol. div.:** Violin Divisi part with dynamic markings *pp* and *mp*.
- Vla.:** Viola part with dynamic markings *pp* and *mp*.
- Vcl. div.:** Violoncello Divisi part with dynamic markings *pp* and *mp*.
- Kb.:** Kontrabaß part with dynamic markings *pp* and *mp*.

Tempo and meter markings: **4/4 Ruhig (ca. 50)**, **5/4**, **4/4**, **6/4**.

Performance markings include *pp*, *mp*, *exp.*, *etwas hervortretend*, and Roman numerals **I**, **II**, **III**, **IV**.

\*) Originallage: I Ganzton höher, im Stimmensatz sind beide Lagen enthalten.



(II)

Flcc. (2)  $\frac{4}{4}$  poco rubato  $\frac{4}{4}$  a tempo  $\frac{4}{4}$  pochissimo più mosso (ca.58)  $\frac{6}{4}$   
 Kfag. (2)  
 Hr.  $\frac{1}{2}$   
 Tr. 1-4  
 Schlag. Glockenspiel *p dolce* verklängen lassen!  
 Cel. *mp* verklängen lassen!  
 Hrf. *mf dolce* verklängen lassen!  
 Alt solo *p* (Gesungen) (Gesungen) *p*  
 O! wie sitti - le brannte das Licht. Dein blau - er Man - tel um - fing den Sin - ken den. Dein ro - ter

Viol. I  $\frac{4}{4}$  poco rubato  $\frac{4}{4}$  a tempo  $\frac{4}{4}$  pochissimo più mosso (ca.58)  $\frac{6}{4}$   
 Viol. II *pp* *o.D.* Tutti div. m.D. *p = expr.*  
 Vla. tutte div. *pp* *o.D.* m.D. tutti div. m.D. *p = expr.*  
 Vcl. tutti div. *pp* *o.D.* tutti div. m.D. *p = expr.*  
 Kb. tutti div. *pp* *o.D.*

L

(IV)





schobene paarige Gliederung, deren zweites Paar nach dem zentralen Ereignis der „Licht“-Brechung (Takt 10) zum Verlöschen neigt. Einzig V, die in Takt 6f. aus dem Herz-Bild bezogene pulsierende Klangfläche, bleibt als letzte mimetische Spur resistent und kann sich weiter ausdehnen.

Takt 1–4 (v. 1):	I	–	II	–	III	–	IV
Takt 5–8 (v. 2):	I	–	II	–	V		
Takt 8–14 (v. 2–3):	KI	–	L	–	(II)	–	UIII – (IV)
Takt 13–15 (v. 4):	(I)		–		V		

Die aus dem Gedicht heraufgeholtten Spannungen werden nicht in heftiger Gestik ausgetragen, sondern still und fast abgeklärt betrachtet, die gewonnene Innenperspektive in orchestraler Verdichtung, die nie einen offenen Konflikt zur Singstimme bildet, weitergeführt. Dies steht in diametralem Gegensatz zum Duktus des ersten Liebesliedes wie auch zur prominentesten musikalischen Lesart des Gedichts durch Anton Webern, der aus ihm den expressiven Kulminationspunkt seines Trakl-Zyklus op. 14 gewann. Stellen „Nacht“ und „Umnachtung“ dort eine Klammer der maximalen gestischen Aufladung dar, zeigt Holliger, der Weberns op. 14 zum Zeitpunkt seiner ersten Trakl-Komposition angeblich noch nicht kannte<sup>379</sup>, ein neues Zutrauen zur romantischen, d.h. bewusstseinsweitenden, illuminierenden Funktion von Nacht und Umnachtung: Er spitzt die Konflikte nicht zu, sondern führt seine stillen Trans- und Deformationen ins offene Klangfeld und überwindet offensichtliche Symmetriebildungen und Interferenzen. Ähnliches hat in seiner Interpretation Martin Zenck erkannt:

„Diese Nacht ist denn auch in der Lesart Holligers nicht einfach dunkel, nicht die Sphäre eines sich verlierenden Bewusstseins, sondern aufgehellte, luzide und schwerelos, von verschiedenen fluktuierenden Klangfarben und Klangfiguren durchzogen, die in der Nacht aufleuchten.“<sup>380</sup>

379 „Holliger told me that when he wrote his [...] *Drei Liebeslieder* for voice and orchestra in 1960 [...], he did *not* know Webern’s ops. 13 and 14; his most admired model was Alban Berg.“ (Kurt von Fischer, *A Musical Approach to Georg Trakl [1887–1914]: A Study of Musical Settings of German Twentieth-Century Poetry*, in: *German Literature and Music – An Aesthetic Fusion: 1890–1989*, hrsg. von Claus Reschke und Howard Pollack, München: Wilhelm Fink Verlag 1992, S. 12); das Gestenpaar zur Eröffnung von *Nachts* etwa alludiert auf den Beginn von Bergs *Wozzeck*.

380 Martin Zenck, *Laute und stumme, performative und reflexive, bildhafte und musikalische Lektüren des Gedichts „Nachts“ von Karl Kraus, Anton Webern, Theodor W. Adorno und Heinz Holliger*, in: Gerhard Buhr und Martin Zenck, *Georg Trakls Gedicht „Nachts“ und die Kompositionen dieses Gedichts von Anton Webern, Theodor W. Adorno und Heinz Holliger – Versuch einer literatur- und musikwissenschaftlichen Doppelinterpretation*, in: *Das Gedichtete behauptet sein Recht – Festschrift für Walter Gebhard zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Klaus H. Kiefer u. a., Frankfurt am Main etc.: Lang 2001, S. 561.

Im dritten, dem eigentlichen Liebeslied über Trakls *Im Frühling* zeigt sich wieder eine leichte Tendenz zur unmittelbaren, quasi expressionistischen Orchestergeste, die teilweise offen auf Klangzeichen des ersten Liedes rekurriert.<sup>381</sup> Diese aber dringen nicht durch, sondern ermatten und gehen buchstäblich unter im vorher bezogenen Klangfeld. Angebote zur Klangmalerei, wie in Vers 6 – „Und die Ruder schlagen leise im Takt“ – werden mutwillig ausgeschlagen.<sup>382</sup> Die Perspektive des letzten Verses („Ergrünt so stille die Schläfe des Einsamen“) geht auf in den fluktuierenden Terzschichten eines Klangfeldes, das jegliche figurale Differenzierung neutralisiert und auch die Singstimme als quasi instrumentale Farbe absorbiert – dieses „Aufhören“ ist kein „Enden“, sondern eher ein „Anhalten“, das schon auf die schwebende Coda von *Siebengesang* (1966–67) über Trakls Vers „Windesstille der Seele“<sup>383</sup> hindeutet.

In den *Drei Liebesliedern* ist die Aneignung eines quasi expressionistischen Klangvokabulars konsequent mit dessen Abbau verbunden. Die Suspension ereignet sich nicht durch einfaches Ausblenden, sondern ist das Resultat einer letalen Synthese: Die Konfrontation divergierender Lektüremodi im letzten Lied bewirkt die „Auslöschung“ des impulsiv-assoziativen, man könnte auch sagen: „vertönenden“ Ansatzes.<sup>384</sup> Auf dieser Basis errichtet Holliger später den Vokalzyklus *Glühende Rätsel* nach Nelly Sachs (1964), den er einmal ein „Totenbuch in fünf Stationen“<sup>385</sup> genannt hat: Verschiedene Deklamationsarten, Klangtypen und vor allem Zeitebenen werden in vier Liedern aufgestellt, um sich im finalen fünften zu durchdringen. Hier liefert das letzte Stück nicht „die Lösung, den Schlüssel zu diesem Labyrinth“<sup>386</sup>, wie Holligers zweiter Lehrer Pierre Boulez es in der zyklischen Anlage seines *Marteau sans maître* (1956) noch beabsichtigt hatte, sondern ist Endpunkt einer negativen Zyklik, eines „Kreuzweg[s], der bis zur Auflösung führt.“<sup>387</sup>

Solche „Auflösung“ ist nicht von aussen beigebracht, sondern ereignet sich im Versuch, lyrische Texte in Musik fortzuschreiben. In den sechziger Jahren entwickelt Holliger neue Methoden, um sich dem Unvertönbaren in Trakls Dichtung komponierend zu nähern. Auch in der zweiten Trakl-Komposition bevor-

381 Vgl. etwa III, Takt 5 f. und I, Takt 11 f.; auch III, Takt 12 ff. und I, Takt 6 ff.

382 Vgl. aber die Orchester-Einleitung des ersten Liedes.

383 Georg Trakl, *Das dichterische Werk*, S. 70.

384 Dass dieser Ansatz aber auch zum Weghören verführen kann, zeigte unfreiwillig Paul Sacher; sein Urteil über die *Drei Liebeslieder* lautete: „Sie [Holliger] haben Trakls Gedichte mit einer schönen Begleitmusik versehen.“ (Heinz Holliger im Gespräch mit dem Autor, Basel, 2. Juni 2002).

385 Philippe Albèra, *Ein Gespräch mit Heinz Holliger*, in: Annette Landau (Hrsg.), *Heinz Holliger*, S. 28.

386 Pierre Boulez, *Sprechen, Singen, Spielen*, in: ders., *Werkstatt-Texte*, aus dem Französischen von Josef Häusler, Frankfurt am Main/Berlin: Ullstein 1972, S. 140.

387 Philippe Albèra, *Ein Gespräch mit Heinz Holliger*, in: Landau, *Heinz Holliger*, S. 28.

zugt er den nächtlichen Raum. In *Elis – Drei Nachtstücke für Klavier* (1961) ist die Arbeit mit Klangzeichen, die an der Dichtung ausgebildet wurden, nicht mehr mit einer vokalen Artikulation der Worte verbunden. Trakls Elis-Gestalt, „ein paradiesisch reines Wesen zwischen Traum und Tod“<sup>388</sup>, ist in die musikalische Zeitlichkeit der Tonhöhenpermutationen und indischen Rhythmen transformiert, ohne dass sich diese Transformation einfach rückgängig machen, aufschlüsseln liesse. Unmittelbare Wort-Ton-Bezüge sind entsprechend selten zu greifen und erschöpfen sich dann nicht in lokaler Textillustration. Der „Amselruf“ des Beginns zum Beispiel mutiert seinerseits zu einer Formel, die Holliger bis heute als „Todesruf“ häufig verwendet, indem er die dichterische Konnotation vom ursprünglichen Bild ablöst. Als letales „Motto“ stellt er ihn seinen Kompositionen gerne voran.<sup>389</sup>

Holliger benennt solche in *Elis* qua Komposition vollzogene Transformationen lyrischer Gehalte als „Auslöschung“:

„Bei *Elis* [...] ist es mir gelungen, ein wenig Distanz zu gewinnen, da das Gedicht sozusagen ausgelöscht ist.“<sup>390</sup>

In *Siebengesang* für Oboe, Orchester, Singstimmen und Lautsprecher (1966–67) findet „Textauslöschung“ als Verfahren erstmals seine konkrete Anwendung in der aktiven Zerstörung einer Textordnung durch Musik. Die Orchestergruppe ist nicht im üblichen Sinn konzertant disponiert, sondern fungiert einzig als Zerstreuungsfläche der Oboe, die Holliger als „singendes Individuum“, ja als instrumentales Korrelat zur lyrischen Figur Elis betrachtet<sup>391</sup>; der „Gesang“ aber befestigt keine individuelle Position, sondern verursacht im Orchesterapparat destruktive Resonanzen.<sup>392</sup> Am Punkt maximaler Verdichtung schlägt die Form um in eine statische Coda über „Windesstille der Seele“.<sup>393</sup> Die Phoneme von

388 Vorwort zur Druckausgabe von Heinz Holligers *Elis*, Edition Schott 5383, S. 1.

389 Vgl. etwa die Varianten zu Beginn der Kompositionen *Siebengesang* (1966–67), (*Sjirató – Monodie für grosses Orchester* (1992–93), *Recicanto* für Viola und kleines Orchester (2001), *Partita* für Klavier solo (1999) – auch der Beginn von *Not I* könnte in divergierender Gestik von der Tonordnung her auf den *Elis*-„Amselruf“ bezogen werden.

390 Philippe Albèra, *Ein Gespräch mit Heinz Holliger*, in: Annette Landau (Hrsg.), *Heinz Holliger*, S. 25f.

391 „Das Soloinstrument ist ein Individuum (das nicht biographisch gebunden sein muss), das einen Lebensweg abschreitet: Hölderlin in *Turmmusik*, Soutter im Geigenkonzert, im *Siebengesang* ist es Elis.“ (Heinz Holliger im Gespräch mit dem Autor, Basel, 28. Januar 2001); vgl. auch Elis’ „Amselruf“ zu Beginn von *Siebengesang*.

392 Holliger spricht von „einer Höllenfahrt, auf der die [orchestralen] Schatten mitschweben“. Der Verlauf des Stücks orientiert sich an den Strophen des Gedichts und spitzt sich zu im „Duell für zwei Orchester. Die Oboe mit ihren Multiphonics ist ein volles Orchester, die gegen das einzige Orchestertutti des Stücks förmlich ankämpft und auch in die Klanglöcher des Orchesters hineindringt.“ (Heinz Holliger im Gespräch mit dem Autor, Basel, 28. Januar 2001); vgl. Heinz Holliger, *Siebengesang*, Ziffer F.

Trakls Worten verzweigen sich auf sieben Frauenstimmen, die „eigentlich sieben weitere Oboen“<sup>394</sup> sind. Doch Trakls Dichtung ist dadurch keineswegs „ausgelöscht“, sondern offenbart sich erst. Der Terminus musikalischer „Textauslöschung“ beschreibt bloss ein *Verfahren*, das die Textordnung angreift, um sie in Musik zur Sprache zu bringen. In „Vertonungen“, die Texthüllen nicht antasten, kann Dichtung verstummen. In der Coda von *Siebengesang* wird die Substanz der Worte frei in einem Chorgesang, der die Textgestalt mehr als nur antastet – musikalisches Fortschreiben der Verse nötigt zur Demontage, die bis zur Aufgabe zeitlicher Gerichtetheit des Tonsatzes führt. Die Partie der Solo-Oboe endet in einem a<sup>3</sup>, das über mehr als 49 (= 7×7) Sekunden auszuhalten ist; die erforderliche Ausführung dieses Tons durch Zirkuläratmung setzt die elementarste Bedingung musikalischer Zeiterfahrung, die Phrasierung durch Ein- und Ausatmen, ausser Kraft und verwandelt Trakls „ausgelöschten“ Vers („Windesstille der Seele“) in eine musikalische Erfahrung.

### 2.1.3. *Cardiophonie* für einen Bläser und drei Magnetophone (1971)

„Encore si j'étais vivant à l'intérieur,  
on pourrait espérer un arrêt du cœur  
ou un bon petit infarctus.“  
(Samuel Beckett, *L'Innommable*)

Mittels „Textauslöschung“ machte Holliger in *Siebengesang* die Erfahrung physischer Grenzzustände infolge maximaler Verdichtung oder Dehnung komponierbarer Erlebniszeit. Dies führte bald zur Arbeit mit Klangdeformationen, in der der Vorgang der Klangherstellung als ein dezidiert körperlicher aufgefasst wird; ihre ganze destruktive Energie konnte in den Werken um 1970 freigesetzt werden.

„Durch jedes Werk scheint ein Stück Selbsterstörung, so als ob sich der Komponist selber als Pfand dessen anbieten würde, was er produziert hat. Jedes Happy-end scheidet aus, denn es könnte nur Lüge sein.“<sup>395</sup>

Vinko Globokars Aussage umreisst exakt die Situation, in der sich Heinz Holliger um 1970 befand. Damals komponierte er Werke, die eigene Vorgaben schonungslos aufzehrten. In Hinblick auf *Cardiophonie* (1971) und *Kreis* (1971–72) sprach Holliger sogar von „einer fast brutalen Zerstörung all dessen, was ich vorher hatte“.<sup>396</sup> Man darf hinzufügen, dass die genannten Kompositionen vor

393 Vgl. *Siebengesang*, Ziffer G.

394 Heinz Holliger im Gespräch mit dem Autor, Basel, 28. Januar 2001.

395 Vinko Globokar, *Von der „Musik“ wegkommen* [1977], in: ders., *Laboratorium. Texte zur Musik 1967–1997*, hrsg. von Sigrid Konrad, Saarbrücken: Pfau 1998 (= *Quellentexte zur Musik des 20. Jahrhunderts* 3.1), S. 86.

allem auf die Aufzehrung ihrer selbst berechnet waren – ohne dass dies mit der Paradoxie verbunden wäre, die etwa Wolfgang Iser als charakteristischen Impuls für Samuel Becketts Schaffen aufzeigt: „Wenn das Schreiben das Aufzehren der eigenen Vorgabe zum Inhalt hat, dann kann es seiner Struktur nach nicht an sein Ende gelangen.“<sup>397</sup> Holligers Stücke dieser Zeit kommen durchaus zu Ende, und zwar mit Gewalt.

Dies ist zumal dann der Fall, wenn nicht mehr Klänge oder Geräusche, auch nicht „physische Klänge“<sup>398</sup> den eigentlichen Gegenstand der aufzehrenden kompositorischen Zuwendung darstellen, sondern die vitalen Körperfunktionen selbst. Den Vorgang des Atmens bildet in *Pneuma* (1970) eine „künstliche Lunge“ aus Bläsern, Schlagzeug, Orgel und Radios, die sich aufbläht, um schliesslich unter Überdruck zu platzen. In *Cardiophonie* treibt die Rückkopplungsmechanik zwischen Puls und Instrumentalspiel einen Bläser zum Kollaps. Eine wörtlichere Inszenierung physischen Endens ist kaum denkbar. Holliger selbst charakterisiert die Musik dieser Werkgruppe insgesamt als „*gran finale*“.<sup>399</sup> Ihre extreme Weiterführung wäre, so Holliger, der Selbstmord.<sup>400</sup>

Die betont extrovertierte, aggressive Körperlichkeit solcher Werke zeugt von einem Unmut gegenüber der Musik der Nachkriegsavantgarde und ist nicht zuletzt im Kontext der 68er-Bewegung zu sehen. Zu dieser Zeit verflüchtigten sich Ausläufer einer noch darmstädtisch geprägten konstruktiven Werkästhetik in der Musik vieler Komponisten von Holligers Generation rapide. Strapazierungen des Werkbegriffs beschränkten sich nun nicht mehr allein auf seine nominelle Aufweichung, sondern zeichneten sich aus durch hemmungslosen Einlass all dessen, was zuvor als unrein vermieden oder als selbstverständliche Voraussetzung des Komponierens bzw. Musizierens nicht eigens bedacht wurde. Die Thematisierung überkommener Spielsituationen lenkte die Aufmerksamkeit vor allem auf kreatürliche Aspekte der Klangproduktion, unter denen das Atmen eine besondere Zuneigung genoss: Mit Karlheinz Stockhausens *Hymnen* (1966–67), Helmut Lachenmanns *temA* (1968) und *Air* (1968–69), Luc Ferraris *Souffle* (1969), Mauricio Kagels *Atem* (1969–70), Dieter Schnebels *Atemzügen* (1971), Vinko Globokars *Atemstudie* (1972), *Vendre le vent* (1972) und *Res/As/Ex/Inspirer* (1973) und Heinz Holligers *Pneuma* und *Atembogen* seien nur die bekanntesten Beispiele genannt. Zu dieser Zeit entwarf Beckett mit seinem 35-Sekunden-Stück *Breath* (1969) „das längste je von Menschen geschaffene Bühnenwerk.“<sup>401</sup>

396 Zitiert nach Peter Niklas Wilson und Michael Kunkel, *Heinz Holliger*, S. 6.

397 Wolfgang Iser, *Ist das Ende hintergebar?*, S. 406 f.

398 Heinz Holliger zitiert nach Peter Niklas Wilson und Michael Kunkel, *Heinz Holliger*, S. 6.

399 Ebd.

400 Vgl. Philippe Albèra, *Ein Gespräch mit Heinz Holliger*, S. 32.

Innerhalb solcher Tendenzen bildete sich im Schweizer Umfeld eine besondere Spielart aus, die Roman Brotbeck als aktionistisch in einem eigenen Sinn charakterisiert:

„Die Hauptgattung [...] ist die Aktion, allerdings nicht jene rituell kontrollierten Abläufe und affirmativen Materialausstellungen der amerikanischen Fluxusbewegung, sondern groteske, katastrophische, ja kollabierende Aktionen. [...] In diesen Aktionsstücken schwingt adoleszente Trotzigkeit, manchmal auch flegelhafter Übermut mit. Das unterscheidet sie von amerikanischen Vorbildern und macht sie noch heute zu etwas vom Eigenständigsten, das die Schweiz zur internationalen Musikgeschichte beitragen konnte, auch wenn die Werke gerade wegen dieser adoleszenten, das Raffinierte und mehrfach Dialektische meidenden Direktheit bisher wenig Erfolg im internationalen Musikbetrieb hatten.“<sup>402</sup>

Die IGNM Basel widmete solchen Konzepten, die sich gegen jede andere Art der institutionellen Vereinnahmung tatsächlich erfolgreich sperren konnten, eine eigene Veranstaltungsreihe („Musikaktionen“), an der 1971–74 die wichtigsten helvetischen Aktionisten beteiligt waren: Jürg Wyttenbach (mit *Exécution ajournée II* [1970–71]), der sehr oft in der Schweiz wirkende Vinko Globokar (mit *Drama* [1971]), Josef Haselbach (mit *Moving Theatre* [1972–73]) und Heinz Holliger mit *Cardiophonie* und *Kreis*, allesamt Spezialisten auf dem Gebiet katastrophischen Komponierens.

### 2.1.3.1. Aktion ...

Anlage und Ablauf der Aktion *Cardiophonie* sind bestimmt durch den erwähnten einfachen Grundeinfall, demzufolge ein Solist seinen eigenen Pulsschlag spielend bis zum Kollaps hochtreibt. Dieser Vorgang wird als bühnenwirksame Aktion in drastischer Konsequenz entwickelt. Sie beginnt in völliger Dunkelheit, die sich mit dem Einblenden der über Kontaktmikrofon abgenommenen Herz-töne des Solisten langsam lichtet:

„Solist, nur von Scheinwerfer angestrahlt, sitzt in Podium (bezw. [sic!] Bühnen)-mitte. Wenn möglich sollten nur Hände, Kopf und Instrument des Solisten sichtbar sein, alles andere dunkel.“<sup>403</sup>

401 Heinz Holliger, *META – TEMA – ATEM*, S. 63; Thomas Strässle interpretiert Holligers Komposition *Lied* für Flöte, Altflöte oder Bassflöte (1971) vor dem Hintergrund von Becketts *Breath*; vgl. Thomas Strässle, *Figurationen des Interpretieren – Zu Heinz Holligers Flötenkompositionen*, in: *Musik & Ästhetik* 27, Juli 2003, S. 42 f.

402 Roman Brotbeck, *Expoland mit schwieriger Nachgeburt und ungezogenen Söhnen – zur musikalischen Avantgarde in der Schweiz der sechziger und frühen siebziger Jahre*, in: „*Entre Denges et Denezzy ...*“. *Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900–2000*, hrsg. von Ulrich Mosch und Matthias Kassel, Mainz etc.: Schott 2000, S. 285 ff.

403 *Cardiophonie*, Partitur S. 1.

Im Verlauf der Aktion wird der vom eigenen Herzrhythmus geagte Ausführende mittels Tonbandrückkopplungen seinem Spiel ausgesetzt, während sein immer schneller schlagender Puls mit der formalen Eskalation einhergeht; nach wiederholten Stürzen und Schreien flüchtet der Spieler schliesslich vor seiner eigenen „Musik“, die nichts anderes darstellt als die extreme Überzeichnung seiner elementaren Körperfunktionen, von der Bühne. In Holligers früher Interpretation endet das Stück mit der Einspielung einer Atombombendetonation.

Eine fluxeske Fixierung dieser Aktion in einer verbalen Partitur nach Art von Georges Brecht, Sven-Åke Johansson oder Eric Andersen wäre möglich. Der Text könnte lauten: „Verstärke deinen Puls durch ein Kontaktmikrofon. Spiele dann so lange, bis du unter deinen eigenen Herzschlägen zusammenbrichst.“ Doch *Cardiophonie* ist nicht pure Aktion. Zwar gehört *Cardiophonie* zu den wenigen Stücken Holligers, in denen die Besetzung mit der Bezeichnung „für einen Bläser“ nicht exakt definiert ist.<sup>404</sup> Dennoch hat er den Ablauf weder in Fluxusmanier, noch nach Art einer allgemeinen „Aktionsschrift“ festgehalten, die, werkmässig oder nicht, bei Globokar, Kagel, Stockhausen und anderen eine jeweils individuelle Ausarbeitung erfordert. *Cardiophonie* liegt einzig in der konkreten Ausgestaltung der Version für einen Oboisten vor, die gleichwohl als Grundlage für andere Versionen dienen kann.<sup>405</sup> Und obwohl die notierte Oboenversion sich letztlich auf die von Holliger halb improvisierte Zagreber Uraufführung von 1972 gründet<sup>406</sup>, handelt es sich dabei weniger um ein schriftlich fixiertes Improvisieren als um eine detailliert auskomponierte Umsetzung des Aktionsplans, bei der zumal Zeitverhältnisse in einer Weise berücksichtigt werden, die sich dem spontanen Auffassungsvermögen entziehen – Grundriss, wichtige Einzelgestalten und Knotenpunkte von *Cardiophonie* sind präzise ausgemessen.

Zunächst ist solches „Auskomponieren“ zur präzisen technischen Koordinierung der komplex ineinanderwirkenden, durch Spieler, Pulsschlag und Tonbandaufnahme bzw. -wiedergabe gegebenen Zeitschichten unerlässlich. Doch über die Erfordernisse der Praxis hinaus ist *Cardiophonie* als *Komposition* arti-

404 Das ist in Holligers Musik sonst nur bei *Kreis* für 4–7 Instrumentalisten und Tonband (ad lib.) der Fall.

405 – und auch diente: Weitere Versionen wurden realisiert von Vinko Globokar (der eine Posaunenversion auf einem Cardiologie-Kongress zur Aufführung brachte) und Marcus Weiss (Saxophon). Der Partiturentwurf der Oboenversion von *Cardiophonie* endet mit der Notiz: „Versionen für Oboe Flöte Posaune ev. Trp? Vokalist –Schlagzeuger“. Eine frühe und fragmentarische Fassung von *Cardiophonie* war unter dem Titel *Con-tra-verses* (1971) für einen Flötisten und zwei Tonbänder vorgesehen, die auch in die Richtung von *Lied* für Flöte (1971) weist (beide Manuskripte in der SHH).

406 So Heinz Holliger im Gespräch mit dem Autor, Basel, 11. August 1999; ein Mitschnitt der Uraufführung befindet sich in der SHH.

kuliert, um die Sprengkraft der Aktion im Werk zu bündeln, anstatt die Katastrophe im Vagen verpuffen zu lassen.

### 2.1.3.2. ... Komposition

Wie sich an der „Urversion“ für Oboe zeigt, dient als Ausgangspunkt für die strukturelle Ausführung von *Cardiophonie* das Prinzip eines destruktiv wirkenden Kreislaufs:

„Es gibt ein Feedback zwischen den Herzschlägen und dem Spiel des Instrumentalisten, da ihre Wechselwirkung eine Art geschlossenen Stromkreis zwischen Technik und Spiel hervorruft. Das ist ein doppeltes Feedback. Es funktioniert wie ein grosses *cre-scendo*, mittels Anhäufung.“<sup>407</sup>

Das grosse cardiophone Crescendo ist in zwei Teile (I: 0 – 7'20"; II: 7'20" – 11'40") untergliedert, dessen erster eine *lineare* Eskalation in vier Phasen beschreibt; sie verdichtet sich in der kontinuierlichen Verkürzung der Tonband-Rückkopplungen<sup>408</sup> um jeweils 30 Sekunden pro Phase. Eine Übersicht über die kanonische Organisation des ganzen Stücks liefert der „Zeitplan“ (Abb. 24). Schon in *Pneuma* erkundet Holliger das Werden eines Klangkörpers, der aus einem Radio-Rauschen entwickelt wird. Die Phasen (a) – (d) des ersten Teils von *Cardiophonie* rekapitulieren schrittweise das Zustandekommen des Oboenklangs vom Atmen des Spielers ins noch rohrlose Instrument (a), die Artikulation von Einschwingvorgängen (b) und Lippenvibrationen (c) bis zur Ausführung komplexer Mehrklänge, Doppeltriller, Glissandi etc. auf der nunmehr rohrblattbelippten Oboe. Auf diese Weise beschreibt Holliger einen Weg, der aus der Lunge des Spielers über sämtliche buccalen Artikulationsregionen bis ins Instrument, das als Erweiterung der körpereigenen Klangwerkzeuge figuriert, führt. Einmal bezeichnete Holliger *Cardiophonie* als ein „pädagogisches Stück darüber, wie der ‚schöne‘ Oboenklang entsteht“<sup>409</sup> – wobei allerdings die Entwicklung über die schulmässige Behandlung des Instruments fast völlig hinweggeht:

407 Heinz Holliger zitiert nach Philippe Albèra, *Ein Gespräch mit Heinz Holliger*, S. 33.

408 Das Tonbandverfahren von *Cardiophonie* hat sich längst überlebt, Magnetophone gehören in den Bereich der historischen Aufführungspraxis. Schon lange werden die Rückkopplungen digital generiert. Obwohl daraus kein prinzipieller Unterschied für die Betrachtung des Stücks resultiert, muss darauf hingewiesen werden, dass die Rückkopplungen im analogen Verfahren nach jedem Überspielvorgang unschärfer werden; in digitaler Abbildung bleiben alle Tonspuren in unverminderter Qualität bis zuletzt erhalten, so dass sich das formal relevante Verschleifen der Kanonschichten nicht einstellt (siehe unten) – es sei denn, der Verschleiss wird digital simuliert.

409 „*Cardiophonie* ist darin Gegenstück zu *Kreis*: Dort werden die Instrumente auseinandergenommen, hier ein Instrument zusammengesetzt. In *Kreis* führt der Weg zurück ins Innere, bis am Ende nicht mehr gespielt wird, sondern vokale Klänge um das Publikum kreisen.“ (Heinz Holliger im Gespräch mit dem Autor, Basel, 28. April 2002).





„Normal“ artikulierte Töne kommen ausser bei einigen Zweiunddreissigsteln in Phase (d) nie vor und sind selbst dort stets in multiphone Komplexe eingebunden.

Im Entwurf eines Formplans ist Phase (a) als „Exposition“<sup>410</sup> bezeichnet. Sie liefert die strukturelle Basis der ganzen Komposition, da sie in den magnetophonen Rückkopplungen bis zuletzt erhalten bleibt. Das Prinzip eines „Feedback[s] zwischen den Herzschlägen und dem Spiel des Instrumentalisten“ findet hier seine erste Anwendung auf die elementarsten Voraussetzungen zum „Spiel“: Herzschlag und Atem. Beide Impulsarten sind aus Fibonacci-Werten abgeleitet und hängen dadurch von Beginn an strukturell zusammen: Holliger definiert das Dauernverhältnis von Diastole und Systole quintolisch (2:3), während das erste Atemholen acht Herzschläge in fünf (Ausatmen) zu drei (Einatmen) untergliedert – womit Holliger exakt auf die Proportionen des Beginns von *Pneuma* zurückgreift. In *Cardiophonie* wird der Atem kontinuierlich verengt, bis sich das Verhältnis 2:3 in Umkehrung zuerst auf Pulsebene und später als exakte Gleichschaltung mit dem Herzrhythmus einstellt, die nur noch ein cardiophones Seufzen zulässt (Abb. 25 und 26).

Mit dem Zwang zur cardiopneumatischen Kongruenz beginnt der Atem seine phrasierende und gliedernde Funktion einzubüssen. Reflexartige Impulse münden schliesslich in eine amorphe Zone getrillerten Einatmens, das den Pulsschlag enorm hochtreibt; der Triller dünnt aus, bis die Klappenattacken exakt mit dem Herzrhythmus mitgehen.

Dieser Beginn entspricht Holligers erklärter Vorliebe für „die Gegenüberstellung von bewegter Zeit und von unbewegter Zeit.“<sup>411</sup> Schon in der ersten Phase (a) erweist sich die vegetative Starre des Puls-Ostinatos als nicht hintergebar. Über die Rückkopplung von (a) erfolgt in Phase (b) der Versuch, den Herzrhythmus in komplexe Impulsgruppen aufzubrechen, die durch perkussive Behandlung der rohrlosen Oboe hervorgebracht werden. Die Gruppen sind als bis zu dreifach wiederholbare Segmente ganz oder ausschnittsweise vorzutragen, und zwar „synchron“ zur Tonbandwiedergabe von Phase (a). Obwohl die Gruppen als ein loses Reservoir von Segmenten disponiert sind, aus dem der Spieler relativ frei, d.h. einzig nach Massgabe der Konvergenz zu (a) auswählen kann, sind die Dauernfolgen als solche durchaus streng aufeinander bezogen: Holliger entwickelt sie aus dem Herzrhythmus, indem er die quintolische Grundeinheit behandelt wie eine „Mutterzelle“ und diese wuchern lässt.

Bei näherem Hinsehen zeigt sich, dass die ersten Umwandlungen der „Mutterzelle“ ohne weiteres mit den rhythmischen Permutationsmodi beschrieben werden können, die Pierre Boulez im Aufsatz „Möglichkeiten“<sup>412</sup> (1952) aufstellt.

410 SHH.

411 Heinz Holliger zitiert nach Philippe Albèra, *Ein Gespräch mit Heinz Holliger*, S. 37.

412 Vgl. Pierre Boulez, *Möglichkeiten*, S. 32 ff.

Abbildung 25: Heinz Holliger, *Cardiophonie* (© by Schott Music, Mainz)

ca 30"

HM

OMJ max

HM max  $\rightarrow$  konstant

(Hörmaschine)

a

(Kloppentacke)

ffp

RC

0

(bis 2')

3. Zirkular, schraffiertes sowie Parallelen für Negativ

6

5

(5)

3

8

3

ff

Solist, nur von Scheinwerfer angestrahlt, sitzt in Podium (bzw. Bühnen-) mitte. Wenn möglich sollten nur Hände, Kopf und Instrument des Solisten sichtbar sein, alles andere dunkel. Der Scheinwerfer wird erst mit Einbruch des [HM] aufgezogen. Beginn also richtig dunkel.

Handwritten musical score for a string quartet. The score consists of multiple staves with complex notation, including slurs, dynamics (f, mf, ff), and performance instructions like "Wendeln" and "Gitar". The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. The score is written in a style typical of early 20th-century manuscript notation.

  
 HUG & CO.  
 BASEL  
 18 1898


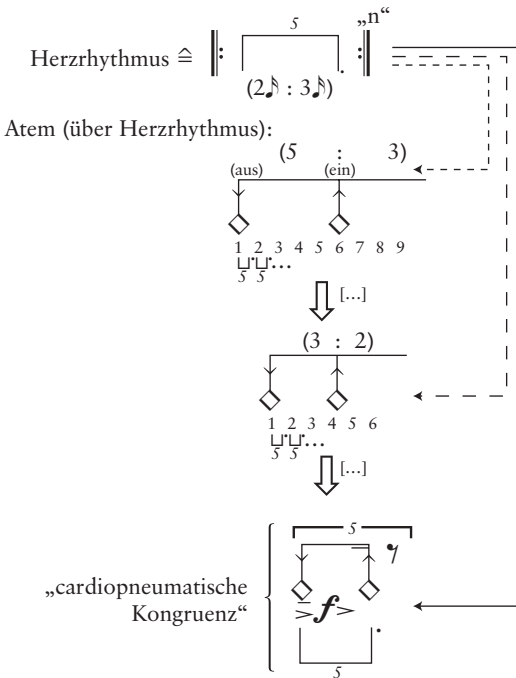
 No. 118, Systeme Strauss, Opus 4

Abbildung 26: Schema zum Verhältnis von Herzrhythmus und Atem in Heinz Holligers *Cardiophonie*, Phase (a)



Bei Holliger fungiert als „Mutterzelle“ der Herzschlag (vgl. Abb. 28 und 29). Kommt in Segment I die Umwandlung der umkehrbaren „Mutterzelle“ in eine nicht umkehrbare Zelle nach Art einer gespiegelten „rationalen Umformung“ zustande, werden auf die Segmente II bis VII vor allem Verfahren angewendet, die Boulez als „formulierte Umwandlungen“, „durchbrochene, ineinandergeschachtelte und abgeleitete Rhythmen“ und das „Ersetzen eines oder mehrerer Werte durch Pausen“<sup>413</sup> bezeichnet. Holligers Segmente sind fast nach Art des Boulezschen Schulbeispiels darstellbar.

In der Darlegung seiner „Möglichkeiten“ benennt Pierre Boulez die Motivation seiner letztlich auf Olivier Messiaens rhythmischen Modi beruhenden Dauernorganisation exakt:

„Es entsteht eine Vorstellung von Komposition, die keinen, nicht einmal den zerstörerischen Wunsch nach Rückerinnerung an die klassischen Architekturen erkennen lässt.“<sup>414</sup>

413 Ebd., S. 33 ff.

414 Ebd., S. 36.

Abbildung 27: Heinz Holliger, *Cardiophonie*, S. 4f.  
 (© by Schott Music, Mainz)

Vielas: 69/782  
 % Rohas 062- -4

(ca 2<sup>to</sup>)

*poco a poco rit* (♩) - - - - - (f)

*P-Körperungsbüchlein rrrrr*

(graus synchron mit Herzrhythmus)

Reserve (bis 2<sup>de</sup>)

2' 20"	Ⓞ I : PB → 4' 20" (max / 2-3 Sekunden vor 4' = 3')
	Ⓞ II : RC → 3' 50"

HM 1/2 v. / während der Unterbrüche in PB auf 2/4 rrrrr

möglichst synchron mit Wiedergabe des Teiles  
 (während der Unterbrüche synchron mit Herzschlägen)  
 (2-3x od. lib.)

Ⓢ

*p-mf*

Ⓢ

*p-f*

HUG & CO. BASEL 16 Belg

No. 116. *synth. Orchest. Opus 1*

Handwritten musical notation on a staff with notes, rests, and dynamic markings. Includes *p*, *f*, and *pp*. A note is marked with a plus sign (+). The phrase "(wie Klappen)" is written at the end of the staff.

Handwritten musical notation on a staff with notes and rests. Includes dynamic markings *p* and *ppp*. The phrase "(wie Klappen)" is written above the staff. The word "KSCCH" is written below the staff.

Handwritten musical notation on a staff with notes and rests. Includes dynamic markings *p* and *f*. The phrase "(wie Klappen)" is written above the staff. The word "KSCCH" is written below the staff.

Handwritten musical notation on a staff with notes and rests. Includes dynamic markings *f* and *ff*. The word "KSCCH" is written below the staff.

Handwritten musical notation on a staff with notes and rests. Includes dynamic markings *f* and *ff*. The word "KSCCH" is written below the staff.

Handwritten musical notation on a staff with notes and rests. Includes dynamic markings *mf* and *pp*. The phrase "(wie Klappen)" is written above the staff.

Handwritten musical notation on a staff with notes and rests. Includes dynamic markings *pp* and *ff*. The phrase "(wie Klappen)" is written above the staff. The word "KSCCH" is written below the staff.

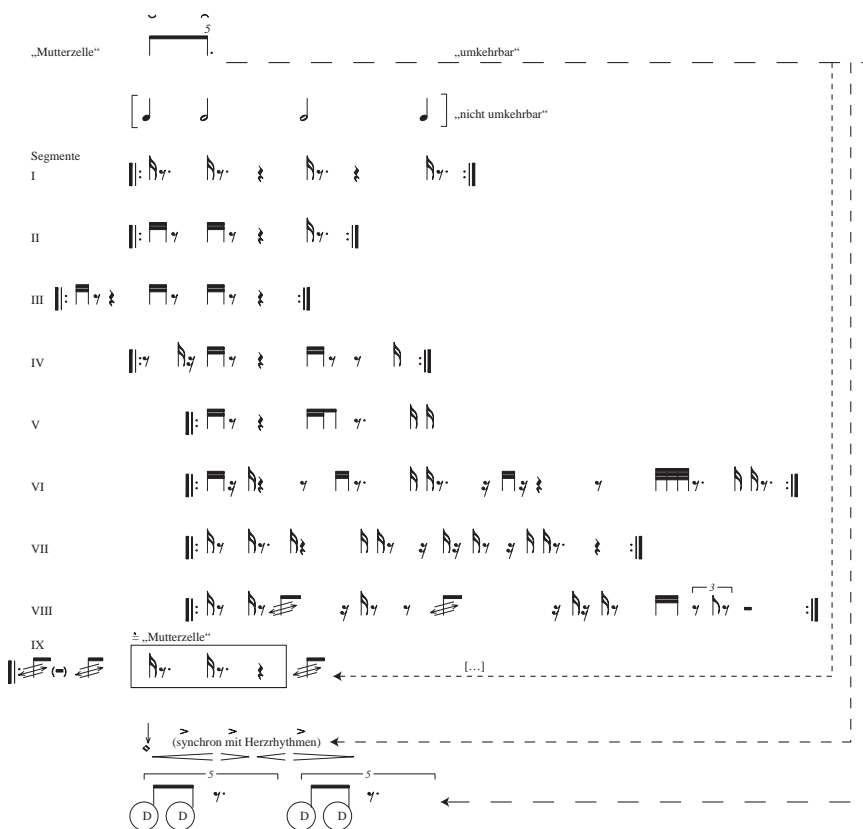
Handwritten musical notation on a staff with notes and rests. Includes dynamic markings *pp* and *ff*. The phrase "(wie Klappen)" is written above the staff. The word "KSCCH" is written below the staff.

Handwritten musical notation on a staff with notes and rests. Includes dynamic markings *p* and *pp*. The phrase "(wie Klappen)" is written above the staff. The word "KSCCH" is written below the staff.





Abbildung 29: Schema zur Umformung des Herzrhythmus in Heinz Holligers *Cardiophonie*, Phase (b)



fällt damit auf sich selbst zurück, deformiert zu spontanen Tremolo-Akzenten oder zu quintolischen, leicht aus dem Rhythmus geratenen Klappenattacken. Ausgangspunkt und Ziel der „Umwandlungen“ sind ein und dasselbe: Die unerbtlich pochenden Jamben des Herzschlags.

Während der Phasen (b), (c) und (d) induziert das formbildende „Feedback zwischen Herzschlägen und Spiel“ ein immer enger werdendes Zeitkorsett, dessen Rückkopplungsschichten sich in (d) zu überlagern beginnen. Der Interpret kann nicht mehr frei über eine Auslegung der mobil angeordneten Zeichen entscheiden, sondern wird zu Reflexen genötigt. Zur zeitlichen Koordinierung dienen Anweisungen, die sich nur auf die elementare Reaktionsart des Spielers beziehen: In Phase (b) „synchron“ (zur Rückkopplung von [a]), in Phase (c) „asynchron“ (zur doppelten Rückkopplung von [a] und [b]) und in Phase (d) „asynchron – teilweise synchron“<sup>417</sup> (zur dreifachen Rückkopplung von [a], [b], [c],

später auch [d]). Alle Spielhandlungen sind damit, ob konvergierend oder divergierend, auf den in (a) aufgezeichneten Pulsschlag und seine Ableitungen bezogen. In einem weiteren „Stromkreis“ wirkt die jeweilige Reaktionsart auch auf die Aussteuerung der Wiedergaben zurück. Das Prinzip einer *linear* wirkenden Anhäufung cardiophoner Materialien wird unterminiert, indem sich alle Zeitfaktoren gegenseitig zu beeinflussen beginnen. Auf dem Punkt maximaler Verdichtung des ersten Teils (7'20'') setzt dieser Prozess plötzlich aus.<sup>418</sup>

Auch diese zeitliche Koordination von synchron oder asynchron aufeinander bezogenen Spielhandlungen erfolgt nicht ohne historische Voraussetzungen. Es sei daran erinnert, dass Karlheinz Stockhausens *Solo* für Melodieinstrument und Rückkoppelung (1966) und seine Prozesskomposition *Spiral* für einen Solisten (1968) durch Holliger uraufgeführt wurden.<sup>419</sup> Letzteres ist ein Musterbeispiel für Stockhausens Gepflogenheit, Kurzwellensignale anhand von in einer Partitur akribisch festgehaltenen Plus-, Minus- und Gleichheitszeichen (dem entsprechen Holligers Hinweise zur Synchronität bzw. Asynchronität der Spielhandlungen) instrumental interpretieren zu lassen. Hier war Stockhausens erklärtes Ziel, „intuitive, denkerische und gestalterische Fähigkeiten“ wachzurufen, auf dass sich Bewusstsein und künstlerische Fähigkeiten „spiralförmig steigern“.<sup>420</sup> In *Cardiophonie* erfährt Karlheinz Stockhausens transzendente Konzeption eine vernichtende Erdung, indem alle Ereignisse den destruktiven Transformationen des Herzrhythmus unterworfen sind.

Unmittelbar nach dem Aufstecken des Oboenrohrs wird der erste Paroxysmus von (d) mit einer Artikulationsart eingeleitet, die auch den katastrophalen Höhepunkt von Holligers *Siebengesang* (1966–67) markiert: „(einsaugen!) fff marcato<sup>421</sup>“. In *Siebengesang* schlägt die maximale Verdichtung der Instrumentaltextur um in die zeitlich ungerichteten Gesänge über Georg Trakls Vers

417 Deutlicher noch ist das Prinzip in den Entwürfen zu Formplänen benannt: „Reaktionen auf Band I (synchr[on]) [= Phase (b);] Reaktionen auf Band II Gegensätzliches [= Phase (c);] Ähnliches, Gleiches, Gegensätzliches [Phase (d)]“; SHH.

418 Vorher hatte Holliger eine noch extremere Zuspitzung vorgesehen, indem er die Entwicklung der Phasen (a)-(d) schon in der solistischen, noch rückkopplungsfreien Phase (a) vollzieht; vgl. Partiturentwurf, S.1–4, SHH. Obwohl dieser Entwurf vor allem dadurch erheblich von der endgültigen Fassung divergiert, betrachtete Holliger ihn offenbar schon als verbindliche Version; dafür spricht die Tatsache, dass das Abschlussdatum „23.4.[19]71“ dieses Entwurfs auch für die endgültige Fassung gilt.

419 Uraufführung der Oboenversion von *Solo* 1967 in Basel; die Uraufführung von *Spiral* im Mai 1969 in Zagreb fand Stockhausens Beifall: „Ein ebenso phantastisches (im wörtlichen Sinne) wie humorvolles Erlebnis war Holligers Aufführung von SPIRAL in Zagreb. Ich hätte nie gedacht, dass ein so unbekannter Mensch aus einem doch ziemlich bekannten Holliger herauschlüpft, der Dich zu Tränen rühren und zum Lachen bringen kann.“ (Karlheinz Stockhausen, *Brief an Henri [Pousseur]*, in: ders., *Texte zur Musik 1963–1970*, Bd. 3, hrsg. von Dieter Schnebel, Köln: DuMont 1971, S. 332f.).

420 Ebd., S. 136.

„Windesstille der Seele.“<sup>422</sup> In *Cardiophonie* hat sich das Prinzip der sukzessiven Anhäufung von Materialien in ihrer quasi genetischen Abfolge mit dem Ende des ersten Teiles erledigt. Es wird im zweiten Teil abgelöst durch die simultane Gleichschaltung aller Schichten. Der entscheidende Punkt ist in Phase (f) erreicht. Der multiple Kanon der Ereignisse des ersten Teils bewirkt hier eine verzweifelte Reaktion des Solisten: Er greift die inzwischen unanalysierbar gewordene Rückkopplungsharmonik in seinem Spiel auf, indem er alle gewonnenen Artikulationsarten gleichzeitig zu reproduzieren sucht und auf diese Weise eine in sich vielfach gebrochene solistische „Linie“ erzeugt, die noch in *Pneuma* ein grosses Ensemble beschäftigte (siehe Abb. 30 und 31). Zudem wird das anakoluthische Dauernprofil dieser „Linie“ in der mittels Reglerpartitur exakt ausnotierten Aussteuerungsrhythmik negativ abgebildet. Gestalt und ihre „Geschichte“ sind damit kurzgeschlossen und evozieren ein sich selbst aufzehrendes Zeitmodell, in dem das formbildende zyklische Prinzip der „Feedbacks“ durchdreht.

Auf den letzten solistischen Ausbruchsversuch von Phase (g) folgt eine *Stretta* (Phase [h]), in der der Spieler mit allen vergangenen und vorvergangenen Ereignissen konfrontiert wird: Über drei magnetophone Rückkopplungen erscheinen seine Körperfunktionen dabei nicht nur in multipler Überzeichnung und Deformation, sondern werden zunehmend in konkrete, von realer Gewalt kündende Tonbandklänge transformiert, die Holliger bereits in der fragmentarischen Frühfassung *Con-tra-verses* für Flöte und zwei Magnetophone vorgesehen hatte:

„→ Ende: Herztöne immer lauter, dazu Zerschlagen von Glas, Zerbrechen von Brettern, Hammerschläge auf Metall, auf ~~Holz~~ Holzgefässe, Säge-, Quietschgeräusche (→ Folterassoziationen) → Klopfen verwandelt sich immer mehr in Gewehrsalven, Bombendetonationen: [Der] Flötist duckt sich, geht in Deckung, schreit, Bewegungen panischer Angst, geht hinter Stühlen, Flügel, Pulten usw. in Deckung, zieht sich immer mehr zurück, flüchtet vom Podium. Während Podium leer Lärm steigern bis zur extremen Lautstärke dann Explosion / Saal dunkel [...]“.<sup>423</sup>

In der endgültigen Version sind die Aktionen mit krampfartig hervorgebrachter Deklamation von Silben angereichert, die aus dem syllabischen Permutationsfundus von *Dona nobis pacem* aus dem Jahr 1968 stammen könnten.<sup>424</sup> Der nicht realisierte dritte Teil dieses Chorwerks sollte „konkrete Ausschnitte aus Presse und Radio“ einbeziehen und „nur [aus] Geräuschen und unzusammen-

421 Heinz Holliger, *Siebengesang* für Oboe, Orchester, Singstimmen und Lautsprecher (1966–67), Takt F/vii 17ff.

422 Georg Trakl, *Siebengesang des Todes*, in: ders., *Das dichterische Werk*, S. 70; Heinz Holliger, *Siebengesang*, Ziffer G (Coda).

423 Entwurf von *Con-tra-verses*, SHH.

424 Vgl. das umfangreiche Skizzenmaterial zur anagrammatischen Komposition des Textes von *Dona nobis pacem* in der SHH.

Abbildung 30: *Cardiophonie*, „Reglerpartitur“, S. 2 mit hss. Eintragungen von Heinz Holliger (© by Schott Music, Mainz)

The image displays a handwritten musical score for the piece "Cardiophonie" by Heinz Holliger. The score is organized into several systems, each with multiple staves. The staves are labeled with letters A, B, A+B, and C, indicating different parts or voices. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. There are several annotations in German, including "L. Stimme" (Left Voice) and "Re. Stimme" (Right Voice). The score is marked with a 7/8 time signature at the beginning. The handwriting is dense and detailed, showing the composer's specific performance instructions and fingerings.

Abbildung 31: Heinz Holliger, *Pneuma*, Takt 192ff. (© by Schott Music, Mainz)

The image shows a page of a musical score for Heinz Holliger's *Pneuma*, measures 192 to 195. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, strings, and percussion. The notation is dense and complex, featuring many accidentals, dynamic markings, and performance instructions.

Key features of the score include:

- Measures:** The score is divided into measures 192, 193, 194, and 195, with a large number '4' at the end of the page.
- Woodwinds:** Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Klar. (B)), and Bassoon (Fag.) parts are shown. Each part has a box labeled 'Atem anhalten' (hold breath) with a circled 'a2' and a curved arrow indicating the breath mark.
- Brass:** Trumpet (Horn), Trombone (Tromb.), and Tuba (Tuba) parts are shown. Each part has a box labeled 'Atem anhalten' with a circled 'a2' and a curved arrow.
- Strings:** Violin (Viol.), Viola (Viola), Cello (Violoncello), and Double Bass (Kontrabaß) parts are shown. Each part has a box labeled 'Atem anhalten' with a circled 'a2' and a curved arrow.
- Percussion:** Percussion (Perc.) parts are shown, including '2. Tamborim' and '2. Metallo'. There are also markings for 'Trompetenpfeife' and 'Klavier'.
- Performance Instructions:** The score includes various performance instructions such as 'ausatmen' (exhale), '2. Metallo', 'Trompetenpfeife', 'Klavier', and 'ped.' (pedal).
- Dynamic Markings:** The score uses a wide range of dynamic markings, including *pp*, *f*, *ff*, and *fff*.
- Rhythmic Patterns:** The score features complex rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes, and rests.

hängenden Schreien“<sup>425</sup> bestehen. Dies wird in der Stretta von *Cardiophonie* gleichsam nachgeliefert. Das engagierte Moment von *Dona nobis pacem*, dessen unsublimierte Ausgestaltung im geplanten dritten Teil dem Komponisten schliesslich allzu plakativ erschien, spielt in der cardiophonen Agitation eine wichtige Rolle:

„*Cardiophonie* war auch der Ausdruck von Spannungen, die nicht nur rein persönlicher Natur waren“.<sup>426</sup>

Das massive Eindringen konkreter katastrophischer Signale bleibt dabei bis zuletzt auf den Herzschlag bezogen: Nachdem der Spieler von der Bühne geflüchtet ist, vollziehen alle Rückkopplungen ein simultanes „accelerando von Herztempo Beginn bis Herztempo Schluss (ca. Viertel = 60 bis Viertel = 132)“<sup>427</sup>, und zwar nach Massgabe der Fibonacci-Werte des Beginns (3 – 5 – 8 – 13). Selbst die letzte und äusserste Zuspitzung, der eigentliche „Infarkt“ nach Erschöpfung der Aktion, erfolgt nicht vage und unkontrolliert, sondern ist – nach einem Wort Jürg Wyttenbachs – „anständig komponiert“.<sup>428</sup>

### 2.1.3.3. Uniform

Wenn Holliger seine *Cardiophonie* heute spielt, tut er dies ganz im Vertrauen auf seine „Komposition“: Er verzichtet auf eine naturalistische Darstellung des Endens fast völlig und sinkt stattdessen, wie der Cellist zum Ende seines *Streichquartetts* (1973) oder die Ausführenden am Schluss von *Psalm* (1971), auf dunkler Bühne allmählich in sich zusammen.<sup>429</sup> Denn er hat einen Aktionsverlauf komponierend soweit zugespitzt, bis nicht nur der Spieler, sondern auch die Konstituenten dessen, was man einmal als „Werk“ zu bezeichnen gewohnt war, auf der Strecke bleiben. Der Werkcharakter von *Cardiophonie* äussert sich im gründlichen Prozess seiner Negation. In seinem subversiv motivierten Festhalten am Werk bezieht Holliger eine ähnliche Position wie Jacques Wildberger, der der Rückkopplungsmechanik von *Cardiophonie* mit *Double Refrain* für Flöte, Englischhorn, Gitarre und Tonband (1972) bald sein eigenes magnetophones Zerstörungsmodell entgegengesetzte. Schon zwei Jahre zuvor hatte Wildberger in einem Gespräch mit Hansjörg Pauli geäussert:

425 Heinz Holliger zitiert nach Philippe Albèra, *Ein Gespräch mit Heinz Holliger*, S. 32; Materialien aus der Tagespresse in der SHH.

426 Ebd., S. 57.

427 *Cardiophonie*, Partitur S. 15.

428 Zitiert nach Michael Kunkel, *CH-Variationen mit Jürg Wyttenbach und Heinz Holliger*, S. 19.

429 Bei der Aufführung am 14. April 2002 beim 101. Tonkünstlerfest in Zug.

„Das Werk [...] kann über das Materiale hinaus mehr kritische Reflexion und damit mehr Aggression aufnehmen als die offene Aktion, die oft nur repetiert, was draussen vor sich geht. Das Werk ist unverlierbar, weil es im Gegensatz zur offenen Aktion mit präzise vorhersehbarem Ergebnis jederzeit wiederholt werden kann. Und wenn sein Autor über genügend Substanz und genügend Können verfügt, so kann es schliesslich einen Sinn bekommen jenseits des Privaten: es kann erhalten bleiben als Stein des Anstosses, als Sandkorn im Getriebe, als Ärgernis.“<sup>430</sup>

Bringt die Eskalation eines körperlichen Vorgangs in *Pneuma* Facetten zum Vorschein, die der Entfaltung von Form in einem durchaus differenzierten und sogar konstruktiven Sinn immer noch Vorschub leisten, fallen solche Vorstellungen der Stringenz von *Cardiophonie* zum Opfer. Selbst die grossformale Beschleunigung ist mit einer Relation von 11:7 (440” [Teil I] : 280” [Teil II]) nahezu exakt an das angenommene quintolische Verhältnis des Herzschlags (3 [Systole] : 2 [Diastole]) angebunden. Der Eklat des Werks wird artikuliert in der Proportion des cardiophonen Jambus. In ihr vollzieht sich die konsequente kompositorische Gestaltung des Exitus durch eine rigorose Umdeutung des vitalen Impulses in sein Gegenteil. Holliger hat eine objektive und konkrete musikalische Sprache geschaffen, die dazu dient, „Organe einzuklemmen, einzuzengen.“<sup>431</sup> Dabei ist die Komposition nicht primär auf eine „ZerreiSSung des Fleisches“<sup>432</sup> berechnet, sondern entspricht viel eher Antonin Artauds Vorstellung eines „Theaters der Grausamkeit“:

„Vom Standpunkt des Geistes aus betrachtet bedeutet Grausamkeit Unerbittlichkeit, Durchführung und erbarmungslose Entschlossenheit, nicht umkehrbare, absolute Determination. [...] Vor allem ist Grausamkeit luzid, sie ist eine Art unerbittliche Führung, eine Unterwerfung unter die Notwendigkeit.“<sup>433</sup>

*Cardiophonie* ist die monomanische Apotheose der „Einbahnstrassen-Form“<sup>434</sup>, deren kanonische Akkumulation im *Streichquartett* auf den „letzten Atmen“ der Spieler zurückgeführt wird. Im völligen Nivellieren einer auf Beziehungsreichtum erpichten Formvorstellung wird Pierre Boulez’ Alptraum wahr. Holligers Weg zu *Cardiophonie* könnte daher mit gewissem Recht als eine Art „Boulez-Exorzismus“ beschrieben werden. Ein „Vatermord“ fand indessen nicht statt. Holliger und Boulez verstehen sich nach wie vor gut. Boulez wohnte einer Aufführung der *Cardiophonie* nicht unvergnügt bei.<sup>435</sup> Die Konstellation Boulez-

430 Zitiert nach „Für wen komponieren Sie eigentlich?“ – Hansjörg Pauli im Gespräch mit Jacques Wildberger, in: *Jacques Wildberger oder die Lehre vom Andern*, hrsg. von Anton Haefeli, Zürich: Hug o.J., S. 193.

431 Antonin Artaud, *Das Theater der Grausamkeit (Erstes Manifest)*, in: ders., *Das Theater und sein Double*, Frankfurt am Main: Fischer 1979, S. 97.

432 Antonin Artaud, *Briefe über die Grausamkeit*, ebd., S. 109.

433 Ebd., S. 109f.

434 Pierre Boulez, *Sprechen, Singen, Spielen*, in: ders., *Werkstatt-Texte*, S. 140.

Holliger lässt sich möglicherweise mit jener von Joyce und Beckett oder auch, auf andere Art, mit Bartók und Kurtág vergleichen. Viel eher als von einem brennungslosen Bildersturm lässt sich hier wie dort – wieder mit einem Wort Harald Kaufmanns – von einer „kritischen Durchdringung der Vergangenheitsleistung“ sprechen, „die selber gefährdet ist und dadurch Grundlage der Bemühung um ein neues authentisches Kunstwerk sein kann.“<sup>436</sup> Die Gefährdung auch der neuen Errungenschaft war immens. Am 7. Mai 1970 schrieb Holliger an Nelly Sachs:

„[...] es wird immer schwerer noch zu komponieren. Die Musik zerstört sich selbst unter meinen Händen.“<sup>437</sup>

Um Holligers Position zu verdeutlichen, würde ein Vergleich mit Helmut Lachenmann lohnen. Denn es wird nicht zu Unrecht behauptet, dass Holliger und Lachenmann zumal um 1970 die kompositorische Grundmotivation im Aufdecken physischer Bedingtheiten von Klang teilen. Lachenmanns Weg führte zu einer Aufwertung polyzentrischen Formens durch neue Möglichkeiten der Ableitung von Klangstrukturen bis hin zum werkmässigen „Superklang“:

„Form als Idee einer charakteristischen Projektion der Mittel in die Zeit bewährt sich, bleibt im Gedächtnis zurück als Klang-Erlebnis.“<sup>438</sup>

Die fundamentale Differenz rührt nicht zuletzt vom grundverschiedenen Blickwinkel auf das „Metier“: Äussert Lachenmanns Skepsis gegenüber allem Musikantischen sich zumal im *formalen* Aufbrechen konventioneller Musizierpraxis, so dass im Ergebnis geeigneter von „Hantieren“<sup>439</sup> als von „Musizieren“ zu sprechen wäre, musiziert Holliger sich in *Cardiophonie* zu Tode. Er inszeniert die Ermordung von Form in der gewollten Überstrapazierung einer Musizierhaltung, die das Mittelbare absolut ausschliesst. Grossformale Projektion erweist sich nur insofern als „charakteristisch“, als sie sich dem cardioletalen Impuls unterwirft und jede andere Möglichkeit ausschliesst.

Es muss abschliessend womöglich betont werden, dass das Letale mit kompositorischen Mitteln inszeniert, vorgespielt wird. Der Instrumentalvirtuose Holliger begibt sich nie in reale Verletzungsgefahr, sondern versucht mittels einer Ästhetik in extremis eine neue Qualität von Form, besser: „Unform“ zu gewinnen.

435 Mitteilung von Heinz Holliger im Gespräch mit dem Autor, Basel, 28. April 2002.

436 Harald Kaufmann, *Zur Wertung des Epigontums in der Musik*, in: ders., *Spurlinien – Analytische Aufsätze über Sprache und Musik*, S. 202.

437 Zitat aus dem Briefwechsel Heinz Holliger/Nelly Sachs (Nelly Sachs Archiv der Königlichen Bibliothek Stockholm), mit freundlicher Genehmigung von Heinz Holliger.

438 Helmut Lachenmann, *Über das Komponieren*, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1996, S. 77.

439 Helmut Lachenmann, *Heinz Holliger*, in: ebd., S. 308.



Was nun mit dieser Art „Unform“ zu beginnen sei, zeigte sich bald in den „Exerzitien“ von Holligers *Scardanelli-Zyklus* (1975–91), wo es nach Aussage des Komponisten „keine globale Form mehr gibt“<sup>440</sup>, sowie in der direkten Applikation des cardiophonen Modells auf *Not I* von Samuel Beckett. Auch diesen Stücken ist der Herzschlag als todbringendes Zeichen eingeschrieben.<sup>441</sup>

## 2.2. *Not I* für Sopran und Tonband (1978/80)

### 2.2.1. Kalte Katastrophe: *Streichquartett* (1973) und *Come and Go / va et vient / Kommen und Geben – Kurzoper in 3 Akten* (1976–77)<sup>442</sup>

„Let us not speak.“  
(Samuel Beckett)

Schon während der Arbeit an *Cardiophonie* lag Samuel Beckett in Holligers Blickfeld. Atem und Tonbandrückkopplung, neben dem Herzschlag die wesentlichen Rohstoffe für das Stück, bezog er nicht allein aus dem Umfeld der musikalischen Avantgarde zum Ende der sechziger Jahre. Holliger selbst weist darauf hin, dass ihm neben der Selbsterstörungsapparatur von Franz Kafkas *In der Strafkolonie* (1919) auch Becketts dramatische Modelle *Breath* und *Krapp's Last Tape* als *fontes inventionis* dienten.<sup>443</sup> Im Unterschied zu anderen Beckett-Komponisten<sup>444</sup> reizte Krapps imaginärer magnetophoner Dialog Holliger nicht zur unmittelbar musikalischen Inszenierung. Unter dem Eindruck des Band-Tagebuchs setzte er vielmehr einen katastrophischen Reproduktionsmechanismus in Gang, der wohl zu den vorzüglichen Gegenständen von Krapps Idiosynkrasie zu zählen sein dürfte – denn für ihn gehören alle Extasen und Paroxysmen in den Bereich einer dunklen Vorvergangenheit, an die auch mittels Tonbanderinnerungen nicht mehr gerührt werden darf.<sup>445</sup> Holligers erste eigentliche Beckett-Kompositionen setzen genau an jenen Erfahrungen der radikalen „Entformung“ an. Sie finden statt, nachdem die Rituale der Zerstörung übertrieben worden waren.

440 Philippe Albèra, *Ein Gespräch mit Heinz Holliger*, S. 46.

441 Vgl. die Refrains der Ich-Verneinung in Holligers *Not I*; vgl. *Ostinato funebre* (1991) und „(t)air(e)“ (1980/83) aus dem *Scardanelli-Zyklus* (1975–91); vgl. auch *Schneewittchen* (1997–98), II. Szene, Takt 253 ff., 325, 484 ff.; IV. Szene, Takt 131; auch das einzig resistente, pulsierende Klangfeld des zweiten *Liebeslieds* „Nachts“ entfaltet sich als cardiophonale Qualität über: „[Das rote Gold meines] Herzens“.

442 Vgl. Peter Szendys Analyse von Holligers *Come and Go* (*Endspiele*, in: Annette Landau (Hrsg.), *Heinz Holliger*, S. 65 ff.), auf der diese Skizze basiert.

443 Heinz Holliger im Gespräch mit dem Autor, Basel, 28. April 2002.

444 Vgl. etwa die sehr verschiedenen musik-inszenatorischen Ansätze in Marcel Mihalovics Oper *Krapp, ou La dernière band* (1959) und Gyula Csapós *Az utolsó tekerés* für Violine und Tonbänder (1974–75).

445 Vgl. Samuel Beckett, *Krapp's Last Tape*, in: ders., *Collected Shorter Plays*, S. 60.

Holligers Musiken über *Come and Go* und *Not I* basieren auf zwei Kompositionen jener Zeit: *Streichquartett* und *Cardiophonie*. Das gegenbildliche Verhältnis von Holligers kompositorischen Fortschreibungen der Stücke Becketts ist dort schon angelegt: *Streichquartett* wendet die Zuspitzung von *Cardiophonie* um, indem der Klangkörper einem ebenso unerbittlichen Prozess des Absterbens unterworfen wird. Das *decrecendo al niente* des *Streichquartetts* endet, wo *Cardiophonie* und *Pneuma* beginnt: Im Atmen, das hier nicht Ausgangspunkt einer katastrophalen Eskalation ist, sondern äusserster Endpunkt des Formbogens, in dem die Spieler ein Ersticken simulieren.<sup>446</sup> *Come and Go* ist jedoch keine Kontrafaktur des *Streichquartetts*. Die unerbittlichen Destruktionsrituale aus der Zeit um 1970 erwiesen sich als nicht steigerbar und konnten zumal unter den Bedingungen einer realen Auseinandersetzung mit Becketts Texten kaum wiederholt werden. Das frühere Werk bietet lediglich die geeignete Hüllkurve für eine neue Komposition, die zuerst gar nicht als musikdramatische Arbeit gedacht war. Holligers Zuwendung galt von Beginn an viel eher dem formalen Modell des *Dramaticules* als seiner spezifischen Szene.

„[I]ch wollte zunächst ein Instrumentaltrio für drei Flöten schreiben über diesen Text, ohne ein einziges Wort zu verwenden. [...] [Er] war nur eine Vorlage, fast nur ein formales Gerüst mit Worten [...]“<sup>447</sup>

Dieses Flötentrio wurde tatsächlich geschrieben und lieferte die Basis für eine umfassende musikalische Projektion der bei Beckett omnipräsenten Dreiermatrix. Holliger hat das Stück auf allen Ebenen verdreifacht: Es spielt simultan an drei verschiedenen Orten mit drei verschiedenen Trios. Neben jenem der Flöten sind dies ein Bratschen- und ein Klarinetten trio. Alle Trios können jeweils auch konzertant aufgeführt werden. Zudem wird das szenische Modell in Holligers „Kurzoper in 3 Akten“ insgesamt dreimal durchgespielt. Hier greift die Verstummsmechanik des *Streichquartetts*: Ist die Form des Quartetts dem vierfachen Herunterstimmen der Saiten der Streichinstrumente unterworfen, bis sie nach fast völligem Erschlaffen nicht mehr klingen können, sinken die Tonlagen aller Trios jeweils kurz vor Beginn eines jeden neuen „Aktes“ ab, so dass jeder Akt seine eigene „Stimmung“ besitzt. In beiden Stücken ist die numerische Kongruenz von strukturbildendem und -zersetzendem Koeffizienten gegeben.

Holliger hat auf Becketts Figuren und Worte keineswegs verzichtet. Die drei Protagonistinnen erscheinen, selbstverständlich verdreifacht, so dass sich drei Sopranerzette, die den jeweiligen Instrumentaltrios entsprechen, auf drei Bühnen verteilen. Obwohl Holliger im ersten Akt kein Iota an Becketts Worten verändert, erscheinen sie hier schon vollständig deformiert: Der dramatische Text erfährt seine Übervertonung, indem Becketts englische und französische Originalfassungen und Elmar Tophovens deutsche Übertragung<sup>448</sup> übereinander-

446 Vgl. *Streichquartett*, H (Coda).

447 Heinz Holliger zitiert nach *Dramatik. Ein Gespräch mit Thomas Meyer*, S. 216 ff.

geblendet erscheinen (der vollständige Titel von Holligers Stück lautet daher *Come and Go / va et vient / Kommen und Gehen*). Auch auf den Text wird das expansive Prinzip, das Holliger aus dem dramatischen Modell abgeleitet hat, angewandt.

Abbildung 32: Heinz Holliger, *Streichquartett*, Anmerkungen

(© by Schott Music, Mainz)

Im Laufe des Stückes werden die Saiten wie folgt umgestimmt: [ I , III  etc. ]

1. Umstimmen    2. Umstimmen    3. Umstimmen    4. Umstimmen



Abbildung 33: Heinz Holliger, *Come and Go*, Übersicht

Akt I	Akt II	Akt III
3 Flöten	2 Flöten Altflöte	Flöte Altflöte Bassflöte
3 Violen	3 Violen (2. Vla C-Saite nach B)	3 Violen (2. Vla C-Saite nach As)
3 Klarinetten	2 Klarinetten Bassklarinette	Klarinette Bassklarinette Kontrabassklarinette

Dieses Verfahren entspricht Holligers Vorstellung einer „Metasprache“, in der die drei kohärenten Sprachfassungen im ersten Akt zu einer neuen Kunstsprache kombiniert werden.

448 Holliger kann Tophovens deutschen Text als Quasi-Original verwenden, da er in enger Zusammenarbeit mit Beckett entstanden ist. In der Schiller-Theater Werkstatt Berlin gelangte das Stück am 14. Januar 1966 in dieser deutschen Fassung zur Uraufführung.

„[I]ch habe den Text in diesen drei Sprachen so ineinander verhängt, dass quasi eine Übersprache entsteht; in die LÖcher der einen Sprache kommt meistens ein Wortpartikel einer anderen.“<sup>449</sup>

Holligers „Synopsis“ belegt, wie einzelne Sprechpassagen sich in komplementären Dauernprofilen zu Sprachgittern fügen (Abb. 34).

Nur affektive Reaktionen wie die Ausrufe „Oh!“, „Malheur!“ usw., sind diastematisch fixiert. Eine veritable neunstimmige Vokalpolyphonie erscheint nur an einer Stelle (Partiturseite 20), über „[Dreaming of ...] love.“ Anders als die Anagrammatik von *Dona nobis pacem* ist die „Metasprache“ über Beckett kein Gebilde völlig eigenen Rechts. *Come and Go*, *va et vient* und *Kommen und Gehen* verschmelzen nicht unauflösbar, sondern sind auf jeder Bühne je für sich präsent. Holligers Schreibweise zielt auf einen weiten Hörraum, der sich inmitten der eigenzeitlichen Konzeption einzelner Schichten ebenso erschliesst wie in ihrer übergeordneten Koordination. Dieser Raum ist nicht hierarchisch gegliedert, sondern umfasst lokale als auch globale Kontrapunkte, d. h. die in sich kohärenten Einzelstränge wie ihre Summe gleichermassen, und wird analog zum Absinken der Instrumentallagen im Verlauf des Stückes zunehmend verengt, bis nach der stockenden Rede und den Worttorsis des zweiten Akts im dritten Vokallaute bis auf wenige Artikulationsreste nur noch stumm markiert werden.

Musikalische Form äussert sich als fortschreitende Zensur von Wortklang. Die Sprachfassungen „rotieren“ dabei aktweise über die Bühnen, so dass jede Szene an jedem Ort in allen drei Sprachen gespielt wird – wobei die fortschreitenden Deformationsgrade jede wörtliche Wiederholung von Becketts Szene unterbinden.

Nicht ohne Grund assoziiert Michel Rigoni die Coda des *Streichquartetts* mit Becketts *Endspiel*.<sup>450</sup> Musste aber ein Mechanismus des Endens im *Streichquartett* „im Nahkampf mit den Instrumenten“<sup>451</sup> erst noch erarbeitet werden, findet *Come and Go* als kalte Katastrophe nach allen Enttonungsprozessen und Endspielen statt. Ein solcher „Nahkampf“ ist im „expressionistischen Vorspiel“<sup>452</sup> gegeben. Denn das Spiel kann erst beginnen, nachdem sich sämtliche

449 Heinz Holliger zitiert nach *Dramatik. Ein Gespräch mit Thomas Meyer*, S. 216.

450 Michel Rigoni, *Das Streichquartett von Heinz Holliger und das Überschreiten der instrumentalen Grenzen*, in: Annette Landau (Hrsg.), *Heinz Holliger*, S. 105.

451 Ebd., S. 94.

452 Eine verbale Skizze zum Vorspiel lautet: „längeres, quasi ‚expressionistisches‘ Vorspiel, allmähliches Verstummen[.] Jede Stimme individuell, nach und nach Zusammenschmelzen jeder einzelnen Gruppe, dann der 3 Gruppen. Synchron: ca. 1' lautlos; Bei Einsatz des Textes äusserst leise[.]“ Hier spekuliert Holliger noch über andere Varianten: „Vorspiel lautlos à 9, sobald erstes Wort ges. wird ertönen die Instrumente“; „Vorspiel: 3 (3×3?) verschiedene Tempi (ca. 3'?), die sich nach und nach in homophonem (Choral) Satz treffen; Bei vollkommener Synchronität Einsatz der Sprache; Mit Sprache (äusserst leise) Instrumente etwas lauter (espressiver?)“ (SHH).



Beteiligten in einem Schrei erschöpft haben, auf dass alle Energie bereits vor Beginn vollständig verbraucht sei. Der konsequente Entzug von Artikulationsmöglichkeiten ist dabei die notwendige Vorbedingung zur Artikulation dieses Stücks, dessen Ablauf Holliger als „ein Altern über den Tod hinaus“<sup>453</sup> charakterisiert. Gleichzeitig erscheint das Formmodell der Kurzoper offengelegt, bevor sie beginnt: Es handelt sich um ein grosses *decrecendo al niente*.

Auch der Konnex von Singstimmen und Instrumenten erschliesst sich aus diesem Vorspiel. Was immer eine Sopranistin in *Come and Go* spricht, singt oder mimend verschweigt, wird von einem „sprechenden“ Doppelgängerinstrument ins Kantable geholt. Diese Reflexe bilden vordergründig expressive Gruppen vor jenem leisen deformierten Klanghintergrund, der aus dem Vorspiel gleichsam überhängt. Sie dürften nach umfassender „expressionistischer“ Erschöpfung eigentlich gar nicht mehr klingen können. Entsprechend löst sich die vokale Beteiligung im Laufe der Akte von den instrumentalen Cantabile-Partikeln ab, die am Ende nichts mehr zum „Sprechen“ bringen und als altmodische Zitatreste im expressiven Vakuum schweben.<sup>454</sup> Jetzt erst wird klar, dass die Instrumente von Beginn an Gesang, der von den Singstimmen instrumental abgekoppelt wurde, nur simulierten. Der denaturierte Klanggrund dagegen kann nur an einer Stelle für kurze Zeit vollständig gebannt werden. Entsprechend verdichten sich auf Partiturseite 20 die Floskeln zur trilingualen Scheinpolyphonie über „that desert of loneliness and recrimination that men call love“.<sup>455</sup> (Abb. 36)

Holliger charakterisiert „das Schweigen“ als „Haupttext dieses Stückes“ und möchte es in seiner Musik „zum Klingen bringen“.<sup>456</sup> Eine Art der kompositorischen Entzifferung dieses „Haupttextes“ liegt in der Perspektive eines allzu wörtlichen Klangvordergrunds, der sich in einem Klanghintergrund, der nur in den Textlöchern klingt, löst. Erst wenn das Buchstäbliche vollständig suspendiert ist, kann die Kurzoper aufhören – nicht aber enden: „Wenn [...] *Come and Go* ein endloses Spiel ist, so deshalb, weil das Ende bereits vor dem Anfang stattgefunden hat.“<sup>457</sup> Zudem setzt Holliger an der für Beckett ungewöhnlichen zyklischen Struktur des Spiels an. Im gesprochenen Spiel entfaltet sich die dialogische Kombinatorik um jenes kleine Geheimnis, das Ru, Flo und Vi um die

453 Heinz Holliger zitiert nach *Dramatik. Ein Gespräch mit Thomas Meyer*, S. 218.

454 „[D]ie Musik ist eigentlich so, dass diese immer noch vollständigen Relikte der Worte, dieser instrumentalen Wortpartikel, die immer noch unverfremdet sind, wie Fremdkörper herumliegen in einer völligen Klangwüste, fast wie Kadaver oder Ruinen, Wortruinen in einer immer kaputteren Klangwelt, so dass die Expressivität der Musik zunimmt, je kaputter sie ist, und dass das, was zu Beginn im äusseren Sinn expressive Musik war, am Schluss als falscher Schein sich zeigt, wenn man es im Zurückhören oder Zurückschauen nachvollzieht.“ (Heinz Holliger, zitiert ebd.).

455 *Proust*, S. 54.

456 Heinz Holliger zitiert nach *Dramatik. Ein Gespräch mit Thomas Meyer*, S. 217.

457 Peter Szendy, *Endspiele*, S. 77.

Abbildung 35a: Heinz Holliger, *Come and Go*, Beginn Akt I

(© by Schott Music, Mainz)

3

Fl I  
Fl II  
Fl III  
Fl IV  
V I  
V II  
Cl Bb  
Cl A  
Bsn  
Cl Eb  
Bsn II

Rui  
Yes  
Oui  
Ja

3/4 (1 ca. 52)  
3/8  
3/4  
3/8  
3/4  
3/8  
3/4  
3/8  
3/4  
3/8  
3/4

44 304

Abbildung 35b: Heinz Holliger, *Come and Go*, Beginn Akt II  
 (© by Schott Music, Mainz)

41

[In ca 45 Bühnenlicht und Rollblenden aufblenden]

Handwritten musical score for the beginning of Act II of *Come and Go* by Heinz Holliger. The score is written on multiple staves for various instruments including woodwinds, strings, and voice. It includes performance instructions such as "Altflöte (in G)", "sehr langsam und regungslos", and "sehr langsam und lebendiger". The score is marked with Roman numerals I and II, and contains various musical notations like dynamics (pppp, ppp), articulation (acc, stacc), and phrasing slurs. A large "II" is written at the top right of the first system. The page number "41" is in the top right corner.

44 304









jeweils Abwesende wissen. Rus anfänglicher Appell – „Let us not speak“<sup>458</sup> – greift unmittelbar nach Abschnurren dieser Kombinatorik: Die Coda gleicht einer *acte sans paroles*, die den Ablauf des Spiels in Pantomime exakt re-inszeniert. Der Appell ist eine Vorausnahme der Tatsache, dass die im ersten Zyklus artikulierten Worte nichts zu einer möglichen „Klärung“ beitragen können. Der „Wortzyklus“ bleibt ebenso dunkel wie der pantomimische Zyklus, da der Gegenstand des Diskurses beharrlich verschwiegen wird. In der kompositorischen Expansion der Kombinatorik des Spiels bahnt sich Holliger einen musikalischen Weg *zwischen* den beiden Zyklen Becketts, d.h. er komponiert den dort nicht ausgestalteten Übergang zwischen Sprechen und Schweigen. Jene Zyklik, die etwa im auf ein imaginäres Schweigen hintreibenden Wortstrom von Becketts *Not I* ausgreifend Gestalt annimmt, bleibt in Becketts *Come and Go* implizit. Die „fehlenden Ringe“<sup>459</sup> werden in Holligers Akten zum Klingen gebracht: Die Kurzoper kann gehört werden als Weg, der den impliziten Abbau von Klang und Wort ausführt, um sich auf das stumme Spiel vorzuarbeiten. Eine stille Aufführung der Pantomime im Fastdunkel wäre als Nachspiel vielleicht denkbar.

\*

Gegenstand von Holligers erster musikalischer Beckett-Lektüre ist eine in ihrer regelmässigen Zyklik seltsam stabile Szene, die er in eine ebenso logische wie kalte Mechanik der Auslöschung, welche als Explizierung latenter Texttendenzen gelten kann, treibt. Becketts Worte werden unter ähnlich „falschen Voraussetzungen“<sup>460</sup> hervorgebracht wie Holligers Musik: Ihres Inhalts beraubt rotieren sie als diffuse Kommunikationspartikel. Ergebnis ist eine musikalische Textauslöschung, die nicht am konventionellen Niveau von „Vertonungen“ ansetzt, sondern an einer trilingualen Montage des Textes. Beides, Holligers Konzept einer „Metasprache“ wie ihre fortschreitende Zensurierung – Entropie wie Asphyxie – folgen einem strukturellen Gebot, das der Komponist aus dem formalen Gerüst des *Dramaticules* zog und dem er sich fast bedingungslos auslieferte. In *Come and Go* zählt nicht das Ergebnis, sondern der *Prozess* kompositorischer Auslöschung – erfahrbar wird, wie Worte im Begriff sind zu verstummen. Dies entspricht einer Vorstellung von (Un-)Form, die sich in der Realisierung eines verstummenden Klangkörpers gänzlich erschöpft. Obwohl als „Kurzoper“ apostrophiert, ist *Come and Go* kein emphatisches Musiktheater. Das Bühnengeschehen resultiert vielmehr aus der musikalischen Projektion des dramatischen Modells als aus der Bemächtigung der eigentlichen Szene. Diese Hierarchie kommt in einer Vortragsanweisung auf Partiturseite 5 unmissverständlich

458 Samuel Beckett, *Come and Go*, in: ders., *Collected Shorter Plays*, S. 194.

459 Flos Aussage „I can feel the rings“ (ebd., S. 195) kann auch auf das zyklische Textmodell bezogen werden; eine Regieanweisung lautet: „No rings apparent“ (ebd., S. 196).

460 Heinz Holliger zitiert nach *Dramatik. Ein Gespräch mit Thomas Meyer*, S. 217.

zum Ausdruck: „Alle Bühnengänge richten sich nach der Dauer des entsprechenden musikalischen Vorgangs.“

### 2.2.2. Ende und Unende: *Cardiophonie* und *Not I*

Heinz Holligers monodramatische Komposition nach Samuel Becketts *Not I*<sup>461</sup> ist kein Grossprojekt, auf das umfangreiche Planung und zeitraubende Energie verwendet wurden. Sie ist das Ergebnis einer Begegnung, die sich in einer ausserordentlich raschen musikalischen Lektüre entlud. Planung und Ausführung der gut halbstündigen Komposition fallen praktisch zusammen: Beides ereignete sich in der vollständigen Niederschrift der Sopranmonodie vom 20. bis 29. Juli 1978, die von einer im Januar 1978 skizzierten Exposition des Stückes ihren Ausgang nahm und sonst offenbar keinerlei spezifische Vorbereitung benötigte. Für Holliger ist dieses Verhalten nicht ungewöhnlich. Als Musiker habe er seine Dichter niemals aufsuchen müssen. Die Lyrik Friedrich Hölderlins (alias Scardanelli) habe sich fast zufällig mit einer musikalischen Eingebung gekreuzt, was sich in den tagebuchartigen Schreibexerzitien des *Scardanelli-Zyklus* niederschlug.<sup>462</sup> Und auch im Fall von *Not I*, das während eines Innehaltens bei der Arbeit an den *Jahreszeiten* entstand, spricht vieles dafür, dass der Komponist sich Becketts Sprechstrom nicht eigens bemächtigen musste, sondern dass diese Dichtung etwas traf, das ein musikalisches Schreiben unmittelbar in Gang setzte. Einen entscheidenden Anstoss gab zweifellos der zwingende Eindruck des Körperhaften von *Mouths* Redeschwall. Nicht zufällig organisierte Holliger die formale Entropie von *Not I* nach dem Rückkopplungsplan der „physischen“ Komposition *Cardiophonie*. Becketts virtuelle Zerstreuung der solitären Stimme wird explizit, wenn ihr Singen sich in realen Tonbandkanons verzweigt, deren Einsätze sich nach den neuralgischen Punkten idiosynkratischen Ich-Verneinens richten. Und auch andere Merkmale des musikalischen Körpertheaters *Cardiophonie* konvergieren mit der *Not I*-Konstellation. Zumal die Bühnensituation von *Not I* ist in der besonderen Exponierung des Protagonisten samt seiner instrumentalen Artikulationsorgane vorgezeichnet:

„Solist, nur von Scheinwerfer angestrahlt, sitzt in Podium (bezw. [sic!] Bühnen)-mitte. Wenn möglich sollten nur Hände, Kopf und Instrument des Solisten sichtbar sein, alles andere dunkel.“<sup>463</sup>

461 Als „Druckausgabe“ liegt die bei Schott erschienene mangelhafte Reproduktion der Reinschrift vor, die neben handschriftlichen Materialien für diese Studie zu Rat gezogen wurde; über die Quellen zu *Not I* informiert der Anhang. Nach Auskunft des Komponisten besitzt die Ausgabe den Status von Stimmenmaterial – eine abschliessende Redaktion der Partitur steht noch aus.

462 Heinz Holliger im Gespräch mit dem Filmregisseur Harald Bergmann und dem Autor, Basel, 12. Juni 2002.

Der Einbezug der cardiophonen Impulsfolge in *Not I* lässt die formale Anlage von Becketts Text allerdings geradezu umgewendet erscheinen: Bei Beckett markiert der Ich-verneinende Refrain Phasen der Abnutzung in der schwächer werdenden Beteiligung von *Auditor*. Holliger verzichtet auf den vernehmenden Sekundanten gänzlich und ersetzt ihn durch die Klangchiffre des Herzschlags, die bei jedem Refrain stärker hervortritt, wie auch die Stimme immer höher gegen sich selbst anzusingen sucht, bis sie über die obere Ambitusgrenze des dreigestrichenen *d* hinausschießt. Dadurch, dass Holliger die Grenzen von *Mouths* Individuation im Rückkopplungssystem zunehmend verwischt, unterstützt er ihre Tendenz zur Ich-Flucht aber nur scheinbar; je stärker sich die Stimme verzweigt und *Mouth* immer mehr zu ihrer eigenen Vernehmerin macht, desto hartnäckiger wird sie durch den Herzschlag auf ihre subjektive Bestimmung festgelegt (Abb. 37).

Die auf den *Auditor* verzichtende musikalische Interpretation wurde in der Inszenierungsgeschichte von Holligers *Not I* unterschiedlich aufgefasst. Der Regisseur Erich Holliger folgte dem Zerstreuungsprinzip, indem er *Mouths* Bild über eine Vielzahl von Videoschirmen nach Massgabe der Kanoneinsätze multiplizierte.<sup>464</sup> In einer jüngeren Aufführung dagegen war der Mund der Sängerin Sylvia Nopper auf eine einzige grosse Videoleinwand projiziert.<sup>465</sup> Das Bühnenbild beider Produktionen ist mit der Fernseh-Adaption von *Not I* durch die BBC von 1979, in der *Auditor* ebenfalls nicht auftritt, vergleichbar – mit einem markanten Unterschied: Martin Esslin berichtet, dass die zuerst farbig konzipierte TV-Version Beckett unerträglich obszön erschien, woraufhin er das Bild der faselnden „vulva dentata“ schwarzweiss zu „mildern“ beschloss.<sup>466</sup> In den genannten Inszenierungen von Holligers Stück wurde auf diesen „Filter“ verzichtet. Von einer blossen Adaption des cardiophonen Modells für *Not I* kann allerdings keine Rede sein. Grundlegende Modifikationen waren erforderlich. Denn *Cardiophonie* ist in einem sehr wesentlichen Punkt mit der Anlage von Becketts *Not I* unvereinbar: Ist *Cardiophonie* in Hinblick auf ihre definitive, gewaltsam her-

463 *Cardiophonie*, Partitur S. 1.

464 So bei der Uraufführung von Holligers *Not I* durch die Widmungsträgerin des Stücks Phyllis Bryn-Julson am 15. Juli 1980 im Rahmen des Festival d'Avignon, sowie bei der Aufführung der gleichen Produktion bei den Donaueschinger Musiktage 1981 (Klangregie: Thomas Kessler); vorher, am 31. Mai und 1. Juni 1981, erfuhr das Stück im Kennedy Center in Washington D.C. Aufführungen (Produktion: Dina Koston, Regie: James Herbert), an denen Becketts Regisseur Alan Schneider sich beratend beteiligte; im Zuge der Vorbereitungen schrieb Schneider am 15. Februar 1981 an Samuel Beckett: „Ed [de Grazia] is involved with some sort of opera version of NOT I. Not very clear from the tape we heard.“ (Maurice Harmon [Hrsg.], *No Author Better Served*, S. 399).

465 Bei der Aufführung am 14. April 2002 beim 101. Tonkünstlerfest in Zug (Klang- und Bühnenregie: Wolfgang Heiniger, Heinz Holliger und Thomas Kessler).

466 Martin Esslin im Gespräch mit dem Autor, Basel, 12. Mai 2001.

Abbildung 37: Heinz Holliger, *Not I*, Refrains der Ich-Verneinung mit expansiven Herzrhythmen

[S. 2, Z. 3-4] *poco (s)*  
 ... what?... who? ... no! ... she! ...  
 (Heartbeats)

[S. 8, Z. 4]  
 ... what?...who? ... no!... she! ...  
 (cresc..... f)

[S. 14, Z. 7]  
 ... what? ... who? ... no! ... she! ...  
 (Heartbeats)

[S. 17, Z. 3]  
 ... what? ... who? ... no! ... she! ...  
 (Heartbeats)

[S. 19, Z. 1-2]  
 ... what? who? ... no! ... she! ... SHE! ...  
 (Heartbeats)

beigeführte Finalität artikuliert, entzieht sich solche Inszenierung nachhaltigen Endens der Konzeption jenes sich in eine unendliche Enge sprechenden, respektive singenden Nicht-Individuums. *Mouth* kann *niemals* aufhören. Sie muss immer nur enden und enden. Daher kann *Cardiophonie* als durchaus endenwollendes „*gran finale*“<sup>467</sup> in Hinblick auf Beckett schwerlich reaktiviert werden. Doch zur unmittelbaren kompositorischen Fortschreibung nicht enden könnender Worte erwies sich das dort verwendete Kanonprinzip als nützlich, weil es wie kein anderes musikalisches Modell zeitliche Offenheit in Latenz birgt. Einmal in

467 Heinz Holliger zitiert nach Peter Niklas Wilson und Michael Kunkel, *Heinz Holliger*, S. 6.

Gang gebracht, könnte sich ein kanonischer Projektionsmechanismus *ad infinitum* ausbreiten. Die Grenze liegt immer in der physischen Rückbindung an eine Aufführungssituation. In *Not I* lösen sich mit jedem Kanoneinsatz *Mouths* Äusserungen vom Körper, dem Singloch. Die körperliche Abnutzung von Gesang wird durch unscharfe Abbildungsqualität des analogen Überspielvorgangs, der im Laufe des Stücks durch andere technische Deformationsverfahren unterstützt wird, simuliert. Diese Verlagerung des Gesangs vom Körper hin zu technischer und satztechnischer Generierung einer Musik zunehmender Unschärfe ist das Sujet von Holligers Komposition *Not I*.

Die Voraussetzung zur Realisierung einer *Not I*-Musik lag vor allem in der Zuspitzung musikalischer Zeiterfahrung von *Cardiophonie*. Die Perspektive jenes in Phase (f) von *Cardiophonie* mit sich selbst kurzgeschlossenen Zeitgefüges evoziert keine Katastrophe mehr. Der Impuls zeitlichen Leerspulens ist nunmehr konstitutiv. Nach dem Anschlag auf herkömmliche Klangarchitektur ist das Einzirkeln eines mit sich selbst nicht identischen Zeitgefüges auf formaler wie auf struktureller Ebene möglich. Holliger macht dieses neue Konzept von „Unform“ erfahrbar, indem er auf eine traditionelle Klanggrösse zurückgreift: Die Sopranmonodie von *Not I* ist in einem herkömmlichen temperierten und genau ausnotierten Intervallsystem komponiert, wie Holliger es seit dem *Trio* für Oboe, Viola und Harfe aus dem Jahr 1966 nicht mehr verwendet hatte. *Mouths* Gesang sei das Ergebnis „eine[r] fast Webern’sche[n] Stimmbehandlung“<sup>468</sup>. Ist seine Faktur dadurch von einer entsprechenden Vorstellung von „Text-Vertonung“ gekennzeichnet? Ein Blick auf das *Trio*, die letzte „intakte“ Musik vor den destruktiven Zuspitzungen um 1970, lässt anderes vermuten. Hier entwickelte Holliger ein komplexes System divergenter monodischer Zeitschichten, das auf die Technik von *Not I* bereits hindeutet. In verbalen Skizzen zur Selbstanalyse notierte er zum ersten Satz des *Trios*:

„Instrumentalbehandlung völlig traditionell[,] ganzer Satz linear gearbeitet (auch Harfe); jede Stimme in sich vollständig und als monochromes Melodieinstrument durchkomponiert, keine Neben- oder Ergänzungsstimmen. Dadurch Möglichkeit 3 verschiedener zeitlicher Abläufe[.] Sehr komplexe motivische Arbeit, aber keine serielle Organisation; Schattenformen (Projektionen gleicher Motive in verschiedene Ebenen, Verzerrung der Konturen, Effekte wie Hohlspiegel; dadurch neue Möglichkeiten imitatorischer Arbeit[.]“<sup>469</sup>

Eine besondere Anwendung solch „neuer Möglichkeiten imitatorischer Arbeit“ erkundete Holliger im durch Becketts Text ausgelösten Schreibreflex. Die Mehrstimmigkeit von *Not I* ist die Folge intervallischer Abbildungs- und Projektionsverfahren, die wie im *Trio* als „Schattenformen“ konzipiert sind. Im Unter-

468 Heinz Holliger zitiert nach *Dramatik. Ein Gespräch mit Thomas Meyer*, S. 221.

469 Aus den Skizzen zu einem Vortrag über das *Trio*, den Holliger Ende der sechziger Jahre im Künstlerhaus Boswil (AG) gehalten hat; SHH.



schied zum früheren Werk geht *Not I* von nur einer einzigen Stimme aus, die mit ihrem „kanonischen Selbst“ niemals völlig identisch sein darf – und bereits der monodische Ursprung ist keine stabile Grösse, sondern birgt die strukturelle Voraussetzung zum musikalischen Monodrama über eine Stimme, die weder ganz bei sich selbst bleiben, noch sich nachhaltig verstreuen kann.

### 2.2.3. Schattenform I: Deklamation, Melos

„Ein schwindelnder, unergründliche Schlinge  
von Stillschweigen verknüpfender Pfad von Lauten.“  
(Samuel Beckett)

In einer Aussage über seine kompositorische Lesart von *Come and Go* hat Holliger das „Schweigen als Haupttext“<sup>470</sup> bezeichnet. Diese Auffassung ist auch für die Artikulation der Singstimme von *Not I* grundlegend, da Holliger die Funktion der Beckettschen Pause erweitert. Wir sahen, dass die Form von Becketts *Not I* einer asymptotischen Annäherung an das Schweigen gleicht, das *Mouths* Sehnen bestimmt und sich als stumme Spur trennend zwischen die einzelnen Redepartikel schiebt, aber niemals gänzlich eintritt. Die als primärer Körperimpuls erfahrbaren Anakoluthe entstehen durch das akzidentielle Eintreten einer zuwörtlichst metaphysischen Stille. Diese Pausen sind durchaus Unterbrechungen, deren Hartnäckigkeit die Halb- und Viertelsemantik des dramatischen Sprachkörpers erzeugt. Holliger atomisiert jene Redesplitter, bis die deklamatorischen Subsegmente in eine Stille gestellt sind, die zu Beginn der Komposition quantitativ-durationales Gleich- oder gar Übergewicht gegenüber den klingenden Werten besitzt. In dieser Hinsicht erscheinen musikalische Pausen fraglos als „Haupttext“. Sie sind von Gesang unterbrochen, der sich zum vorerst leeren Zeitgitter formiert. Seine Töne sind klingende Schatten von Stille. Diese pausen-sättigte Schreibart erscheint wie eine Antwort auf ein frühes Postulat Becketts:

„Gibt es irgendeinen Grund, warum jene fürchterlich willkürliche Materialität der Wortfläche nicht aufgelöst werden sollte, wie zum Beispiel die von grossen schwarzen Pausen gefressene Tonfläche in der siebten Symphonie von Beethoven, so dass wir sie ganze Seiten durch nicht anders wahrnehmen können als etwa einen schwindelnden unergründliche Schlinge von Stillschweigen verknüpfenden Pfad von Lauten? Um Antwort wird gebeten.“<sup>471</sup>

Das Auseinanderreißen der Redeportionen ist kein gewaltsamer Akt, da Holliger Becketts Prosodie in keinem Moment vernachlässigt, sondern ihr mit Akribie nachspürt.<sup>472</sup> Die Projektion der in sich konsistenten Zeichengruppen in ein deklamatorisches Vakuum gelingt, weil sie auf zwei notationellen Ebenen voll-

470 Heinz Holliger zitiert nach *Dramatik. Ein Gespräch mit Thomas Meyer*, S. 217.

471 *Disjecta*, S. 53 (original deutsch).

Abbildung 38: Heinz Holliger, *Not I*, Zeile 1–5 [mit Ordnungszahlen der deklamatorischen Gruppen] (© by Schott Music, Mainz)

zogen wird: Sowohl auf einer metrisch gebundenen als auch auf einer metrisch freien, wobei letztere in konsequenter Missachtung konventioneller Betonungsmuster freilich jene erste bloss negativ reproduzieren würde. Holligers taktlose Notationsart schwebt zwischen beiden: Die stets auf eine diskrete Vierteleinheit bezogenen Dauern fallen nicht ausschliesslich auf synkopische Zeiten, sondern treffen auch „gute“. Die Orientierung an einer verlässlich vorhandenen oder nicht vorhandenen „Eins“ ist somit nicht möglich.

In der deklamatorischen Subsegmentierung der Redeportionen verdoppelt sich die Spieldauer von Becketts Stück ungefähr. Dennoch erlahmt das *Prestissimo* des Textes nicht. Die Bestandteile von *Mouths* Silben sind zu reflexartigen deklamatorischen Signalgruppen verdichtet, die Holligers Auffassung des Wortes als physisches Ereignis, das nicht grundsätzlich von rhythmusbildenden vitalen Impulsen des Herzschlags oder des Atems zu trennen ist, entspricht. Dies zeigt sich deutlich, wenn die Rückkopplungskanons in den Zeilen 109 bis 117 von *Not I* aussetzen und *Mouths* Singen vom eigenen Herzschlag gejagt wird. Im Partiturentwurf ist diese Herzrhythmik ausdrücklich als „stimulator“ bezeichnet.<sup>473</sup>

472 Im Partiturentwurf notiert Holliger jede diesbezügliche Unsicherheit; z.B. auf S. 4: „? – but so like her (Betonung)“; SHH.

473 „Herzklopfen bleibt als stimulator [sic!] bis ‚life‘ – she –“; auch in den *Sommer*-Chören der *Jahreszeiten* gibt der Pulsschlag den massgeblichen diskreten Deklamationswert vor.

Dem gesamten, aus der Atomisierung der Redeeinheiten gezogenen komplexen System asymmetrischer Dauernverhältnisse gereicht der Herzschlag zu geheimem Mass, das, wie in *Cardiophonie*, die Viertel als Deklamationseinheit der taktlos notierten Partitur vorgibt. Und auch die Unterteilung dieser pulsmässigen Zeiteinheit konvergiert mit dem von Holliger angenommenen quintolischen Dauernprofil der Herzschläge, die sich wie zwei zu drei verhalten: So fussen die komplexen deklamatorischen Dauernverhältnisse von *Not I* vor allem anderen auf Zweier- (bzw. Vierer-), Dreier- und Fünfterteilung der diskret übergeordneten Viertel. Die Gebilde entsprechen einer mittels exakter musikalischer Notation nur näherungsweise greifbaren Sprechrhythmik, deren Bestandteile aus der rhythmischen Tonika des Herzschlags abgeleitet werden können.<sup>474</sup>

Wenn Holliger unter diesen deklamatorischen Voraussetzungen und unter Anerkennung des „Schweigens als Haupttext“ auf ein herkömmliches Intervallsystem setzt, widmet er sich damit zunächst der diastematischen Ausgestaltung „klingender Löcher“, die gleichwohl im Zentrum der musikalischen Erfindung stehen. Er hat seine Schreibweise als „eine fast Webern’sche Stimmbehandlung“<sup>475</sup> charakterisiert. Was heisst das? Zunächst ähnelt freilich die gestische Unbändigkeit der Singstimme jener „Bizarrerie der Linienführung“<sup>476</sup> in den Vokalwerken des mittleren Webern, die Harald Kaufmann als „fieberkurvenhaftes Auf und Ab in zumeist mächtigen Intervallsprüngen“<sup>477</sup> beschreibt, mittels derer ein Text „in zahlreiche semantische Schwerpunkte zerschnitten“<sup>478</sup> wird. In starker deklamatorischer Fragmentierung textueller Sinneinheiten erscheinen Weberns „Atemganzenheiten“ hier zwar nicht mehr ganz so „ausgewogen“<sup>479</sup>, aber durchaus nicht aufgehoben: Man kann davon ausgehen, dass jede zerschnittene Beckettsche Redeportion bei Holliger jeweils einer „Atemganzenheit“ entspricht. Vor allem diese deklamatorische Komprimierung bewirkt die enorme dramatische Aufladung einer Singstimme, die jeglicher Instrumentalbegleitung entblösst ist.

Neben dieser stilcharakteristischen Vokalphysiognomie recurriert Holliger auf eine *Bauweise*, die Kaufmann anhand von Weberns Trakl-Lied „Die Sonne“ op. 14/1 als „Verspannungsnetz“ interpretiert, „mit dem die Abfolge der Einzeltöne zu einer Regelhaftigkeit geordnet wird, die in sich streng ist, aber doch der freien Entscheidung grossen Spielraum lässt.“<sup>480</sup> Als wesentliche Elemente der Ton-

474 Selten erscheint der Pulskomplex aus Diastole und Systole in vokaler Indiskretion; vgl. Zeile 71, wo die „vitale Zelle“ durch das Stichwort „[... how she] survived! [...]“ krebsgänglich ausgelöst wird.

475 Heinz Holliger zitiert nach *Dramatik. Ein Gespräch mit Thomas Meyer*, S. 221.

476 Harald Kaufmann, *Zum Verhältnis zweier Musen*, S. 71.

477 Ebd.

478 Ebd., S. 78.

479 Ebd., S. 71.

480 Ebd.

ordnung identifiziert Kaufmann zweierlei: Das „Reizintervall der kleinen Sekunde“<sup>481</sup>, das permanente „Reibungsverklammerungen“<sup>482</sup> auslöse, sowie „Wiederholungstöne“<sup>483</sup>, die wie Pfähle in das halbtönig bewegte System eingeschlagen seien, mitunter instrumentaler Klangfarbenwanderung Vorschub leisten. Für *Not I* bedient Holliger sich dieser Mittel keineswegs zur Konstruktion eines dynamischen Webernschen Liedsatzes, sondern er artikuliert eine Monodie in intervallischen Selbstähnlichkeiten, so dass sie kaum von der Stelle kommt.<sup>484</sup> Der Bewegungsimpuls der vokalen Physiognomie wird in der Bauweise der Monodie unterlaufen.

Die ersten 17 deklamatorischen Gruppen sind in permutatorischer Trägheit ineinander verhängen und nehmen damit die Fährte, die Beckett in ausserordentlicher Verdichtung repetitiver und variativer Figuren seiner Eröffnung legt, auf. Das Profil der ersten Gruppe aus äusserem symmetrischem Tritonus-Rahmen und asymmetrischem Quint-Kleinsekund-Kern stellt das leitende Prinzip bereits dar. Die Textwiederholung von „... this world ...“ in der zweiten Gruppe liefert das erste explizite Beispiel der Kombination von Tonwiederholung und Kleinsekundspannung (hier als Septime): Der die erste Gruppe beschliessende Tritonus  $g^2$ -des<sup>2</sup> ist zur Undezime  $g^2$ -d<sup>1</sup> verzerrt. Wenn dieses eingestrichene d in der folgenden dritten Gruppe fünffach wiederholt wird, geschieht dadurch zweierlei: Zum einen ist das tonale Zentrum des Melos dadurch notationell fixiert, zum anderen die Voraussetzung reinen Gesangs im Abgleiten des Vortrags in den Sprechgesang bereits in der ersten Zeile des Werks relativiert. In der vierten Gruppe über „... before its time ...“ schießen drei der sechs bisher verwendeten Töne ( $d^1$ -as<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>) zu einer Figur zusammen, die den konstitutiven Halbton erstmals wörtlich und nicht in seiner Spreizung zur Septime oder zur None aufnimmt; die neue Tonhöhe fis<sup>2</sup> wird wieder über die leitende „Dissonanzregel“<sup>485</sup> bezogen. Nur durch sie können in der fünften Gruppe drei neue Töne ( $c^2$ -h<sup>1</sup>-b<sup>2</sup>) erschlossen werden, die aber wieder zum a<sup>1</sup> führen, mit dem das Stück begann. Die Gruppen 6 bis 14 bestehen aus schon verwendeten Tönhöhen, teils in exakter Repetition (Gruppen 8, 9, 11 und 14), im Registertausch (Gruppen 10 und 12) oder nach Veränderung enharmonischer Orthographie (Gruppen 6, 7 und 13). Die Gruppen 15, 16 und 17 schliessen die Eröffnung des Spiels, indem fallende Septime und None nunmehr als Kadenzintervalle figurieren. Doch dieser Komplex ist nicht im üblichen Sinn abgeschlossen. Nach immerhin 57 realen Anschlägen ist der gewählte zwölfstufige Tonraum nicht zur

481 Ebd.

482 Ebd., S. 75.

483 Ebd., S. 78.

484 Siehe Abb. 38.

485 Harald Kaufmann, *Zum Verhältnis zweier Musen*, S. 75.

Gänze ausgefüllt: Der „fehlende“ Ton wird als zweigestrichenes e erst in Zeile 5 nachgereicht.

Abbildung 39: Schema zu Heinz Holliger, *Not I*, Zeile 1–4

Der gesamte Vierzeiler entfaltet sich aus den ersten drei Gruppen (die ihrerseits auf die Binnenstruktur der ersten Gruppe zurückgeführt werden können), dessen Tritonus-Quint-Profil um die Töne a, g und d fast traditionell ausgestuft scheint und darin der residualen stufenmässigen Orientierung mancher Momente in der Musik des mittleren Webern ähnelt. Sobald der Hauptton d hinreichend befestigt ist, kommt eine Permutationsmechanik knirschend in Gang (Abb. 39).

Dieser knappe Beginn liefert die Regel für ein unendliches intervallisches Spiel, mit dem Holliger die Textstruktur Becketts aus einer unmittelbaren, quasi performativen Schreibhaltung heraus zu erfassen vermochte – was nach erster flüssiger Niederschrift nicht mehr als eine letzte Phase der Redaktion erforderte, in der die gefundenen deklamatorischen Gruppen nochmals einem Prozess intensiven Aushorchens unterzogen wurden, ohne dass dies zu umfänglicher Korrektur Anlass bot.<sup>486</sup> Diese Haltung tritt anstelle einer sich in tonhöhenmässiger Präformation ergehenden Planung, da sie die Regel im Schreiben selbst aufstellt. So

wird ein Klanggitter hergestellt, das in ebenso beständigem wie kleinstem strukturellem Erzittern befangen ist.

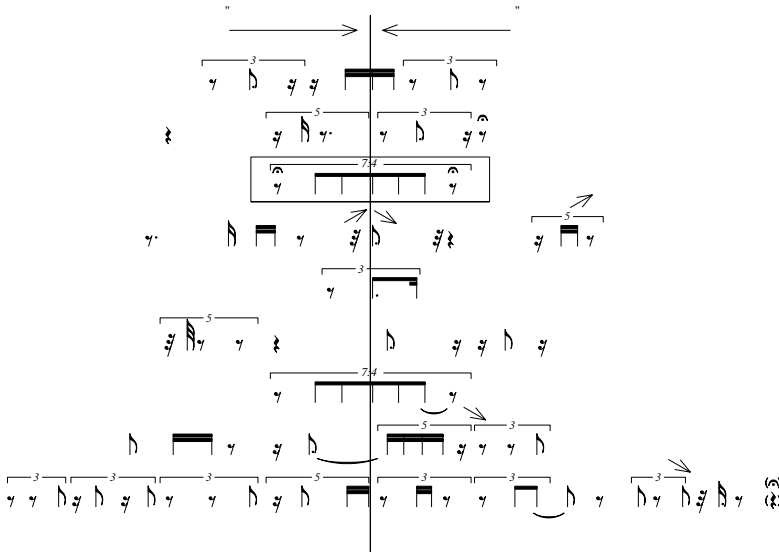
Diese konstitutiven Minimaldifferenzen korrespondieren mit textuellen Inkongruenzen. Die im doppelten Sinne als musikalische Wiederholungsfigur zu bezeichnende neunte Gruppe reagiert auf die textuelle Divergenz „... tiny little thing ...“ – „... tiny little *girl* ...“ im geringfügigen Anziehen der vorgeschriebenen Deklamationsgeschwindigkeit von „Viertel = ca. 76“ auf „Viertel = ca. 84“, sowie im leichtesten Nachschwingen der halbkonsonantischen Endung „*girl*“. Die exakte durationale Reproduktion der intervallmässig permutierten vierten Gruppe schlägt sich in geringfügiger deklamatorischer Trübung (Sprechton<sup>487</sup>) der zwölften nieder, damit dem subjektverhärtenden Wandel von „its“ zu „her“ im Text Rechnung tragend. Hier erschreibt sich Holliger Becketts Text mit seismographischer Genauigkeit. Aber auch exakte Textwiederholungen werden nie mittels exakter musikalischer Wiederholung beantwortet. Die Grundregel nötigt immer zu deformativer Überschreibung.

Eine Besonderheit der Regel intervallischer Verschattung von *Not I* liegt ferner darin, dass sie sich zu Beginn auch auf das Niveau der Dauernbehandlung konsequent auswirkt. Holliger eröffnet das Spiel mit palindromhaften Dauernkomplexen, die oft über die deklamatorische Einzelgruppe hinaus zunächst durch geringste Unschärfen nicht umkehrbar sind. Sie erweisen sich als imperfekte Abbildungen ihrer selbst. Einzig die dritte Gruppe bekräftigt das Tonzentrum d in vollkommener rhythmischer Symmetrie. Im Lauf der ersten vier Zeilen breitet der asymmetrische Ansatz sich rasch aus, bis eine achsenmässige Gruppierung der Rhythmen hinfällig erscheint. Diese Beinahe-Symmetrien dienen dazu, eine Bezugsgrösse für spätere Deklamationen zu schaffen. Auch hier erschliessen sich Gestalten aus einem gewollt unscharfen Projektionsverfahren, das sie als immer blasser werdende Schattenwürfe eines ursprünglichen Objekts erscheinen lässt – das gleichwohl unverschattet niemals ins Blickfeld gerät.

486 Neben wenigen Ausbesserungen offensichtlicher Versehen (Holliger hat beispielsweise die elfte Gruppe „... out into this ...“ im Entwurf übersehen) dienen die meisten Korrekturen der Verdichtung und Differenzierung des Beziehungsnetzes: In Zeile 2 des Partitur-Entwurfs reagiert die Repetitionsformel „... tiny little *girl* ...“ noch auf das  $cis^2$  über „... *girl* ...“; das Gewicht des Zentraltones  $d^1$  wird verstärkt, indem Gruppe 13 „[... *godforsaken*] *hole* ...“ vom vieldeutigen  $cis^2$  (vgl. Zeile 2: „*girl*“, sowie Zeile 1:  $des^2$  über „*world*“) auf  $d^1$  korrigiert wird; das in der Gruppe 3 vorgeschriebene Sprechregister greift auf die im Partiturentwurf noch umstandslos gesungene Gruppe 12 („... *before her time* ...“) über und verdeutlicht dadurch die Qualität „*her*“ (= „... tiny little thing ...“); die Korrektur der Gruppe „... *in the home* ...“ (Zeile 7) von  $g^1-b^1$  zu  $a^1-b^1$  stellt den Bezug zu „... *godforsaken hole* ...“ (Zeile 2 und 3) her; vgl. den Partiturentwurf in der SHH.

487 Die Notationsweise von *Not I* entspricht dabei jener der Altstimme von Heinz Holligers *Glühende Rätsel*, die in der dortigen Legende erläutert sind.

Abbildung 40: Unscharfe Dauernpalindrome in: Heinz Holliger, *Not I*, Zeile 1–4



Bevor in Zeile 15 der eröffnende Formteil A mit dem ersten Refrain der Ich-Vereinigung endet und ein neuer mit dem ersten Einsatz des Rückkopplungskanons anhebt, können alle deklamatorischen Gruppen aus Zeile 4 bis 15 als Projektionen des Gestaltrepertoires des ersten Vierzeilers (der seinerseits aus der ersten Zeile entstand) aufgefasst werden. Zur Darstellung des eng gewobenen Beziehungsnetzes genügen einige, besonders charakteristische Beispiele<sup>488</sup>: *Mouths* Erzählung wird in Zeile 4 über einen von *fis*<sup>1</sup> ausgehenden Tontrichter aufgenommen, der auf die Tonorte der Gruppen 13 (letzter Ton), 14 und 15 rekurriert. „... no sooner buttoned up his breeches ...“ in Zeile 5 ist eine Kombination der ersten drei Töne von Gruppe 1 und der Deklamationsart von Gruppe 3, die sich auch auf „... such as normally vented ...“ in Zeile 7 und „... nor indeed for that matter ...“ in Zeile 10 auswirkt. Über „... speechless infant ...“ in Zeile 7 verschmelzen die ersten drei Gruppen zu neuer Gestalt: *as* und *es* stammen aus Gruppe 1 und sind infolge von Gruppe 2 zur Undezime *as*<sup>2</sup>-*es*<sup>1</sup> geweitet; aufschlussreich ist die sprechgesangsmässige Relativierung der geltenden Artikulationsart des Singens über die letzten beiden Tonrepetitionen, weil sie „... speechless infant ...“ als „... tiny little thing ...“ identifiziert. Bei der Ausbreitung der Gestalten sind solche semantischen Kurzschlüsse von grosser Bedeu-

488 Aus Gründen der Übersichtlichkeit werden einzelne Gruppen nach Zeile 4 nicht mehr mit eigenen Zahlen versehen, sondern durch Zeilenzahl und Text gekennzeichnet.

tung: cis<sup>2</sup> und c<sup>1</sup> der Gruppe 17 über „... unheard of ...“ kreuzen sich neu über „... spared that ...“ in Zeile 7. Die None fis<sup>2</sup>-f<sup>1</sup> von Gruppe 15 („... no matter ...“) mutiert über „... no ... nor indeed for that matter ...“ zur Septime fis<sup>2</sup>-g<sup>1</sup> (Zeile 7f.). a<sup>1</sup> und b<sup>1</sup> entlarven „... in the home ...“ als jenen unwirklichen Ort, der über die gleichen Tonhöhen als „... godforsaken hole ...“ der Gruppen 13 und 5 bereits zur Sprache kam. In den semantischen Feldern des Textes bahnt sich der Tonschreibreflex stets den nächsten, direktesten Weg.

Die musikalische Ausgestaltung der „Wandererepisode“ von Zeile 11 bis 12 kann zu den wenigen leidlich geschlossenen Teilen der in permanenter gestischer Zerstäubung gehaltenen Komposition gezählt werden. Es ist bemerkenswert, dass Holliger zur Erzeugung eines liedartigen Gestus weder topische Vorgaben von Robert Schumann aufnimmt, wie sie in seinem Werk häufig anklingen<sup>489</sup>, noch auf Becketts Lieblingskomponisten und Wanderfetichesten Franz Schubert („... wandering in the field ...“) rekurriert, sondern dass hier ein 3/8-Puls aufkeimt, der viel eher an die zögernden Schritte Elis' aus Weberns *Trakl-Liedern* op. 14 erinnert.<sup>490</sup> Der Tonvorrat selbst dieser „Liedepisode“ ist fast zur Gänze vom Verlauf der ersten beiden Zeilen abgezogen (Abb. 41).

Entscheidend bei all diesen Beispielen ist das immense Gewicht, das konkreten Tonorten viel stärker als der Abbildung bloss charakteristischer Intervallkonturen zukommt. Erscheinen verwandte Gebilde in Halbtonbeziehung (oder in Septimen- und Nonenbeziehungen), so durchaus nicht mehr in der Webernschen Funktion von Reibungsverklammerungen; im Verlauf der Komposition markieren Kleinsekundverhältnisse viel eher einen voranschreitenden Schwund an Gestalt als eine halbtonmässige Aufladung derselben.

Im ersten Formteil A entwickelt Holliger eine Live-Monodie, indem er Anton Weberns Satzregel als eine Art Tonleim missbraucht, der die Artikulation selbständiger deklamatorischer und diastematischer Einzelgruppen von Beginn an verhindert. Sie alle sind auf ein ziemlich begrenztes intervallisches Repertoire bezogen und erscheinen dadurch wie eine schattenhafte Perpetuierung kaum exponierter Tonmaterie. Denn schon die ersten Gruppen, die wiederum spätere an sich binden, sind in verfehlten Symmetrieverhältnissen in sich selbst befangen, inwärtige Mangelgestalten, die die gestische Intensität expressionistischen Singens vortäuschen. Es ist entscheidend, dass dieser Formteil, wie die Atemphase (a) der *Cardiophonie*, über Rückkopplungen bis zum Ende des Stückes anwe-

489 Vgl. etwa Heinz Holliger, *Erde und Himmel* (1961), Takt 50f. und Robert Schumann, *Liederkreis* op. 39/10 „Zwielicht“ (1840), Takt 14f.; Holliger, *Beiseit* Nr. 12: *Im Mondschein* (1990–91), und Schumann, *Liederkreis* op. 39/5 „Mondnacht“; Holliger, *Gesänge der Frühe* nach Schumann und Hölderlin für Chor, Orchester und Tonband (1987); ders., *Romancendres* für Violoncello und Klavier (2003).

490 Vgl. Anton Webern, *Sechs Lieder für eine Singstimme, Klarinette, Bassklarinette, Geige und Violoncell* op. 14 nach Gedichten von Georg Trakl, Nr. 2: *Abendland I*, Takt 15 ff.; Nr. 3: *Abendland II*, Takt 10 ff.



Abbildung 41: zu Heinz Holliger, *Not I*

The image displays a musical score for Heinz Holliger's 'Not I'. It consists of several staves of music in a single system, with lyrics written below the notes. The lyrics are: "... out... in-to this world... this world... ti-ny lit-tle thing... be-fore its wan-der-ing in the field... look-ing aim-less-ly time... in a god for... what?... girl?... yes... for cows lips... to make a ball...". Above the notes, there are various rhythmic markings, including triplet symbols (3) and other numerical groupings (5, 7:4). The notation includes treble clefs, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. There are also some double bar lines and a repeat sign (//) indicating structural divisions in the score.

send bleibt und dadurch formbildend wirkt. Erst kurz bevor diese Rückkopplungsmechanik in Gang kommt, nimmt der zäh an einzelnen Tonorten klebende, exzentrische Singstrom ein gewisses panchromatisches Tempo auf – um unvermittelt in Zeile 14 durch den ersten Refrain der Ich-Verneinung unterbrochen zu werden.

## 2.2.4. Schattenform II: Monodie, Polyphonie

In Teil A wird der monodische Schreibstrom mittels eines Verfahrens in Gang gesetzt, das einer permanenten Engführung deklamatorischer Gruppen gleicht. Dieser, gewöhnlich zur Beschreibung mehrstimmiger Phänomene herangezogene Begriff kommt nach dem Einsatz des ersten akuten Kanons in Zeile 15 zu doppeltem Recht. Denn einerseits ist Teil A viel zu kurz, um Teil B (Zeile 15–66) in vollständiger Kanonik zu unterfüttern, so dass die Livestimme von B bereits ab Zeile 27 mit sich selbst enggeführt erscheint.<sup>491</sup> Die Einsatzorte der Kanons entsprechen auch keiner musikalischen Logik, sondern resultieren aus der Bewegung des Textes, genauer aus der Position der fünf Refrains der Ich-Verneinung – der Komponist unterwirft sich der auszulöschenden Textordnung. Zum anderen

491 Vgl. auch Zeile 37, 45, 52 und 58.

besteht die Livestimme von B zu grossem Teil aus kontrapunktischen Spiegelvarianten dessen, was nun aus dem Lautsprecher klingt: „[A]lles [ist] kontrapunktisch komponiert.“<sup>492</sup> Die Stimme vermag sich selbst zu kontrapunktieren, weil das imitatorische Prinzip ihrer faktisch einstimmigen Fortschreibung während A in der scheinbar polyphonen Satzart lokaler kanonischer Engführungen von B zu sich kommt.

Die Betrachtung des zweistimmigen Beginns von B (Zeile 15 f.) zeigt allerdings, dass die imitatorischen Verhältnisse zunächst genau auf den Kopf gestellt sind. Denn die Elemente der rückgekoppelten ersten Zeile sind in der neuen, kanonischen Stimme vertauscht: Zuerst erscheint die Tonwiederholung über  $d^1$  (Zeile 1: „... tiny little thing“ ... –Zeile 15: „... found herself in the dark ...“), dann folgt eine Umformung der ersten Gruppe. Insgesamt verläuft das kontrapunktische Abbildungsverfahren nicht in gerader zeitlicher Richtung. Die Rückkopplung dient als freie Überschreibvorlage, deren Bestandteile ebensogut antizipiert, imitiert oder simultan abgebildet werden können. In der Reinschrift sucht Holliger den Charakter gerader kanonmässiger Imitation gleichwohl vorzutauschen, indem er den Einsatz der Rückkopplungsstimme gegenüber dem im Partiturentwurf festgehaltenen gleichzeitigen Einsatz beider Stimmen um eine halbe Vierteleinheit vorverlegt. Der kontrapunktische Spezialfall des Kanons offenbart sich zudem in freier imitatorischer Umwandlung, die wieder vorzugsweise an konkreten Tonorten, sei es in der Prim oder in der Oktave, seltener in der Quinte oder Quarte, ansetzt. Um das Prinzip zu verdeutlichen, seien in Abb. 42 nur einige auffällige Beziehungen dargestellt.

Abbildung 42: Tonhöhenreduktion der Stimmen nach dem ersten Kanoneinsatz von Heinz Holliger, *Not I*, Zeile 1 ff./1

The image displays two musical staves. The upper staff, labeled 'Zeile 15-17', contains a sequence of notes with stems pointing downwards. The lower staff, labeled 'Zeile 1-4', contains a sequence of notes with stems pointing upwards. Brackets and lines connect notes between the two staves, illustrating pitch relationships. A bracket labeled 'Quint' connects a note in the lower staff to a note in the upper staff. Another bracket labeled 'Quarte' connects a note in the lower staff to a note in the upper staff. The notes are mostly quarter notes and eighth notes, with some accidentals (sharps and naturals).

492 Heinz Holliger zitiert nach *Dramatik. Ein Gespräch mit Thomas Meyer*, S. 221.

Wenn der *live-seguente* aus dem Tonschatten der rückgekoppelten *guida* heraustritt, so nur, um sich in neue Arten der Abhängigkeit zu begeben. Ab Zeile 18 ist *Mouth* beispielsweise nur noch punktuell an die Struktur der Lautsprecherstimme angebunden, da hier die syntaktische Regel der *variativen Repetitionshäufung* greift, die aus den Ansätzen von Zeile 2, 10 und vor allem 14–15 hervorgeht: Dies betrifft Becketts mittels invariabler Elemente („... imagine! ...“, „... what? ...“ etc.) ausgelöste Störmanöver, die einzelne Themenfelder unterbrechen und sie auf engem Raum zusammenführen. Die musikalische Repetitionsidiosynkrasie wirkt sich in der Verformung textuell gegebener Wiederholungsfiguren aus. Sie provoziert Spannungen, die um einzelne Elemente („... imagine! ...“; „... what? ...“; „... yes ...“ etc.) gruppiert sind. In Zeile 18 bis 19 bewirkt die repetitionsverursachende Wendung „... imagine! ...“ chromatische und enharmonische Verzerrungen unter Beibehaltung des „tonalen“ Ansatzes, was einer musikalischen Beugung nach Art des Polyptotons gleichkommt.

Abbildung 43: Heinz Holliger, *Not I*, Zeile 19

Diese Figur liefert das Modell für die gesamte in sich repetitiv stark verschattete Episode, deren verbale Invariablen (zum Beispiel „... but the brain ...“) oft an Tonalitäten der rückgekoppelten Vorgabe angebunden sind. Da sich das Feld der Kombinationsmöglichkeiten von Tonwiederholung und Halbtondistanz mit jedem neu hinzukommenden Glied stark weitet, sind lokal zusammengedrückte Varianten nicht nach einem einfachen Verspannungsschema zu fassen. Hinzu kommt, dass sich die invariablen Störsignale des Textes fast nie auf gleichen Tonhöhen wiederholen. So wird ein in sich komplexes System intervallischer Deformationen evoziert, die von den grundlegenden Beziehungsarten förmlich durchkreuzt scheinen. Sich anhäufende Interferenzen kleinster intervallischer Schattierungen ergreifen so einen vollchromatischen Raum.<sup>493</sup>

In dieser Schreibphase zu Beginn von B sind die anfänglich aufgestellten Gesetze schattenmässiger Tonprojektionen einer Stimme auf sich selbst sowohl syntaktisch als auch kontrapunktisch wirksam. Sie können als Pendant zum Prinzip der synchron aufeinander bezogenen Spielhandlungen von *Cardiophonie* gelten. Dagegen beruhen rhythmische Kontrapunkte auf Abstossung: Das anakolutische Profil einer neuen Linie darf nach Möglichkeit nicht mit Werten, die über eine rückgekoppelte Deklamation besetzt sind, kollidieren. Dieses Prinzip fordert keinerlei buchstäbliche Komplementärhythmen, auf dass etwa ein alter

493 Vgl. auch Zeile 18ff., 79ff., 91f.



Engführung aller Materialien mit sich selbst, die nicht mehr durch separate Bühnen, sondern durch im Raum verteilte Lautsprecherstimmen getrennt sind. Weniger noch als bei Holligers früherer Beckett-Musik ist hier eine reale Verzahnung, ein exaktes Ineinandergreifen komplementärer Dauerngruppen angestrebt – weswegen auf die Darstellung eines Dauernquerschnitts an dieser prinzipiell dichtesten Stelle der Komposition verzichtet wird. Bereits zu Beginn von C gilt kein einheitliches Tempo, auch dort geht der aus gegenseitiger Negation und Asynchronizität gewonnene Dauernverband aus dem Leim. Abb. 44 hält das Schema fest (das vereinzelt Kollisionen keineswegs ausschliesst) und stimmt nicht mit den realen Dauernverhältnissen überein. Diese sind bereits an diesem Punkt kaum notierbar. Es gehört zum Prinzip dieser Komposition, dass kein Prinzip schematisch ausgeführt wird. Die Balance zwischen schichtmässiger Eigenzeit und loser übergeordneter Fügung der Stimmen geniesst den Vorzug vor einer rigiden satztechnischen Koordination. Entsprechend dient der ausnotierte, jeweils vorige Kanoneinsatz lediglich zur Orientierung der Sängerin; zahlreiche Pausenpuffer sorgen dafür, dass ihr Vortrag nicht in ein allzu straff geschnürtes Zeitkorsett gezwungen wird. Überdies tangieren sonst essentielle Kanongesichtspunkte wie Einsatzabstände<sup>497</sup> oder konkrete Stimmführung die polyphone Faktur von *Not I* oft nur am Rand. Die Partitur ist viel eher als Ausführungsplan denn als verbindliches schriftliches Zeugnis des konkreten Verlaufs von Mehrstimmigkeit konzipiert. Wenn die Stimmen nach Massgabe dieser „Aktionsschrift“<sup>498</sup> losgelassen werden, treten strukturbildende und stimmkoordinative Funktionen von Kontrapunkt auseinander. Als negative Erinnerung ist der deklamatorische Ursprung einer jeden Linie gleichwohl unauslöschlich in die nächste gemesselt. Eine Deklamation umfasst die Schattenränder der anderen, figuriert dabei als eigenständige Schattengestalt. Holliger setzt einen impliziten Aspekt von Becketts Monodrama in klingende Bewegung, indem er Form als unerbittlich voranschreitendes Verstummen jenes „Haupttextes“ artikuliert, der am Beginn der Komposition steht: Stille, Schweigen.

„Alles ist kontrapunktisch komponiert.“<sup>499</sup> Zweifellos liegt die Emphase dieser Aussage auf ihrem Verbum. Denn die bisherige Betrachtung kontrapunktischer Beziehungen liefert Aufschlüsse viel eher über die Schreibweise denn über die Beschaffenheit des realen Hörraumes von *Not I*. Imitation und Kontrapunkt, ob synchron oder asynchron, bilden bloss den *Ursprung* jener Gestalten, die sich zu einzelnen monodischen Grundschichten fügen. Darüber hinaus kommt *Mouth* nicht mit sich selbst ins Gespräch, da ihre Stimmen nicht durch ein übergeordnetes kontrapunktisches System oder eine gemeinsame Zeitkoordinate aufeinander-

497 Deshalb ist zum Beispiel eine Verschiebung der Einsatzabstände von live-Monodie und erstem Kanon, wie sie aus dem Vergleich des Partiturentwurfs mit der Reinschrift hervorging, überhaupt möglich.

498 Diese Textsorte ist vor allem in den *Sommer*-Chören der *Jahreszeiten* realisiert.

499 Heinz Holliger zitiert nach *Dramatik. Ein Gespräch mit Thomas Meyer*, S. 221.

der bezogen sind, sondern je für sich selbst abgespult werden – hierin unterscheidet sich *Not I* von der Disposition von *Cardiophonie*: *Not I* beginnt, wo letal gekoppelte Zeitläufe im früheren kanonischen Exorzismus auseinandertreten. Ergebnis ist eine Vielzahl monodischer Projektionen, unter denen sich keine Beziehungen entwickeln, die als Lautsprecherstimmen auch räumlich voneinander absteigen; selbst lokale Fugati sind nicht Kulminationspunkte kontrapunktischer Durchformung, sondern akzidentiell, scheinbar. Jede Einzelschicht hat ihre Zeit.

In *Not I* ist polyphoner Hörraum, der sich in *Come and Go* zwischen einzelnen Satzschichten und ihrer Summe erschliesst, die enorm ausgreifende monodramatische Projektion einer Monodie, die ihrer Etymologie buchstäblich gerecht wird.

„*Not I* ist ein völlig monothematisches Stück, das noch ein Dialog mit sich selbst sein könnte, aber auch nicht mehr das ist, weil eben die Zeitschichten nicht gleich sind.“<sup>500</sup>

Wie im *Trio* gestaltet sich die Projektion dieser Monodie in die Zeit nach Massgabe von „Schattenformen“, wobei die zeitlichen Bezugsebenen in einem vorher noch nicht bekannten Mass auseinandertreten. Deswegen wäre der naheliegende Vergleich der Konzeption von *Come and Go* mit den durch eine übergeordnete Instanz regulierten polyzentrischen Formen Elliott Carters<sup>501</sup> in Bezug auf *Not I* nicht mehr sinnvoll.

Wie jede Einzelgestalt als zeitlich dissoziiertes, unvollkommenes Abbild auf eine andere bezogen werden kann, so resultiert auch die spezifische Form von *Not I* aus charakteristischen Abweichungen gegenüber dem anzunehmenden, „regulären“ kanonischen Zeitmodell. Das Grundprinzip ist höchst einfach und beschreibt eine potentiell unendliche Zyklik: Die Livestimme wird im Tonbandkanon rückgekoppelt, der als Ausgangsmaterial für eine Livestimme dient, die Rückkopplung erfährt .... Die reale Form entsteht mittels Manipulation der rückgekoppelten Stimmen, das heisst: Der Zeitschatten der live-Monodie in die Vergangenheit kann neue Deformationen erleiden. Infolge zahlreicher Kürzungen neigen imitierende Lautsprecherstimmen dazu, ihr Vorbild gewissermassen rechts zu überholen – neben wenigen Kürzungen in der gesungenen Partie ist es vor allem der stille „Haupttext“, der den Rückkopplungen entweicht.<sup>502</sup> Der überzählige Kanoneinsatz in Zeile 69 ist der Versuch der Kompensation von Textproportionen: Ist die Engführung der Livestimme mit sich selbst während Teil B durch die relative Kürze des Teils A bedingt, wird die gleiche Situation in Teil C mittels jenes zusätzlichen Playbacks simuliert.<sup>503</sup> Die entscheidende Mo-

500 Ebd., S. 222.

501 Vgl. Peter Szendy, *Endspiele*, S. 77.

502 So ist etwa die vokale Passage ab „... fixing it with her eye ...“ (Zeile 61) bis „... vain questionings ...“ (Zeile 63) im Playback eliminiert; unter den *Not I*-Manuskripten in der SHH findet sich auch ein präziser Plan zur Playback-Kürzung.

difikation gegenüber einer „regulären“ Aufnahme des „Kanon-Diktats“ liegt in der Interpolation der rückkopplungsfreien Zone zwischen den Zeilen 107 und 117, wo die Stimme vom rhythmischen „stimulator“ ihres Herzens gejagt wird.<sup>504</sup> Diese „Einsamkeit“ infolge der plötzlichen Suspension der Kanons wird möglicherweise durch einen einfachen Textreflex verursacht: „... no one else for miles ...“ (Zeile 107). Hier tritt die Subjektivität eines singenden Individuums, das sich seiner selbst vielleicht schon halb entronnen wähnte, plötzlich hervor. Holliger artikuliert seine spezifische Form in einer subversiven, gleichwohl textgebundenen Reaktion: Er lässt Becketts *Auditor* in seiner cardiophonischen Transformation an unerwarteter Stelle auftreten und verstört damit *Mouths* Ritual der Ich-Verneinung. Dieses Herzsolo antizipiert „mouvement 3“, den dritten regulären „not I“-Refrain, in den es mündet. Es teilt den Ablauf der Komposition in zwei grosse Teile, die an die Anlage von *Cardiophonie* erinnern: Vom Einsatz der unbotmässigen Herztöne aus gerechnet verhalten sich diese wiederum fast exakt wie 3 : 2 und überformen die Komposition damit nach der elementaren Proportion des quintolisch gerundeten Herzschlags. Nach der Unterbrechung der Kanons wird die Spur der künstlichen Stimmen ab Zeile 117 wieder aufgenommen und fortgeführt, und zwar in grösserer Regelmässigkeit als zuvor.

\*

Obwohl sich innerhalb dieser stetig fortschreitenden kanonischen Akkumulation von Einzelstimmen kein Detail einer streng kontrapunktischen Auffassung von Tonsatz entzieht, kann von einer mehrstimmigen Komposition im üblichen Sinn kaum die Rede sein. Der Impuls zur Ich-Verneinung setzt eine Polyphonie-Maschine in Gang, die sich über die Ränder von Subjektivität hinaus auszubreiten sucht – was schwerlich gelingen kann, da das Verfahren polyphoner Ich-Zerstäubung mit der unablässigen Projektion eines monodischen Ich-Restes, der seine Eigenzeit nicht aufgeben kann, einhergeht. Diese Grösse ist bei Holliger nicht eigentlich fassbar, sondern als Identitätsspur einzig über das sich auch räumlich immerfort ausbreitende System von Schattenformen zu erfahren. Vielleicht impliziert Holligers Hinweis auf „eine fast Webern’sche Stimmbehandlung“ einen Doppelsinn. Vielleicht zielen seine Kanons weg von der gestischen Charakteristik der mittleren Lieder in die Richtung der gerne als kristallin aufgefassten Kanonik in Weberns Spätwerk, deren Neigung zu aperspektivischen Zeitformen zum Beispiel Jacques Wildberger als massive Bedrohung eines sich geschichtlich entfaltenden, subjektiven Bewusstseins interpretiert – weswegen in einigen von

503 Dieses Playback knüpft an das in Zeile 67 gestoppte erste Playback an; andere Einsatzverschiebungen sind den Dauerverhältnissen von Abb. 44 zu entnehmen.

504 In einer reich annotierten Photokopie der Reinschrift ist in Zeile 107 „(in Tempo of Heartbeat)“ vermerkt; vgl. wieder die *Sommer-Chöre* aus den *Jahreszeiten*.

dessen zitat- und allusionsfreudigen Dokument-Kompositionen spätwebernsche Satzparodien als Chiffre des Sprachverlustes figurieren können.<sup>505</sup> Bemüht sich Wildberger in seiner kompositorischen Arbeit ansonsten stets um einen Gestaltvollzug, der sich im aktiven Ausrichten einer statischen Zeitkugel und im Konkretisieren einer dodekaphonen oder seriellen Grundstruktur äussert, nähert Holliger sich perspektivloser „Kristallformen“, um jenen sprachlich aufgenötigten Zwang zur Identität musikalisch zu lösen – vergeblich. Letzten Endes leistet die subjektive Funktion jeder regelmässigen, etwa polyphon gebundenen Veräumlichung musikalischer Zeit keinerlei Vorschub. Übrig bleibt ein schadhafter Kanonkristall, über dessen Risse Geschichte ins Innere dringt und keine Elementarzelle undeformiert zurücklässt – ein Schattenkristall ohne Kern, doch hoffnungslos ich-gesättigt.

### 2.2.5. Schattenform III: Originale, falsche Zitate

„... like variations of the same voice ...“  
(Samuel Beckett)

Ist diese Kanonmechanik einmal losgelassen, gestaltet sich Komponieren vor allem als Einstellen von Unschärfen. Holliger überführt Becketts Redeflut in ein System rhythmischer und intervallischer Unschärferelationen, die auch auf die Ebene der Formbildung ausstrahlen. Mit zunehmender textueller Wiederholungsdichte werden reproduktive kontrapunktische Verfahren abgelöst. Im Netz der permutatorischen Selbstähnlichkeiten bleiben allmählich Erinnerungen an charakteristische Klangphysiognomien hängen, die, wie einstmals textgebundene Motive, mit Beckettschen Redeportionen korrespondieren. Doch das kompositorische Gedächtnis ist schattenverhangen, sein Erinnerungsvermögen eminent ungenau. Becketts Worte sedimentieren zu echoartigen Klangzeichen, deren Gestalten zwar festgelegt und identifizierbar sind, aber nur sehr selten exakt reproduziert werden. Sie durchziehen die gesamte Komposition in leicht vagierenden Spuren.

Die einzelnen Gruppen erscheinen als textbezogene musikalische Schattenwürfe. Es gibt Vorbilder, „Originale“, die mit Sicherheit wieder erscheinen, dann aber nie ganz genau zitiert werden können. Schon für die Musik der ersten Zeile ist dieser Erinnerungsfiler prägend und wirkt sich auf die rhythmische und intervallische Deformation der gesungenen Worte „... this world ...“ aus. Der Re-

505 Was im Fall von „... die Stimme, die alte, schwächer werdende Stimme ...“ (1973–74) im Hinblick auf Beckett geschieht. Vgl. auch Wildbergers Schriften *Komponisten stellen eigene Werke vor*: Jacques Wildberger, „... die Stimme, die alte, schwächer werdende Stimme ...“, in: *SMZ* 177 (1977), Heft 6, S. 345 ff. und *Freiheit von der rationalen Zeit*, in: *Melos* 22 (1955), Heft 12, S. 341 ff.; auch: Michael Kunkel, *Der Komponist Jacques Wildberger. Eine Portraitskizze*, in: *Dissonanz* 73, Februar 2002, S. 20 ff.



frain der Ich-Verneinung ist die zentrale Wiederholungsfigur des Stückes, die den amnestischen Variationsmodus, der alle Äusserungen früher oder später erfasst, recht eigentlich aufstellt. Er erscheint „falsch zitiert“, indem er der oberen Ambitusgrenze des zweigestrichenen d halbtonweise zustrebt und sich schliesslich (Zeile 151) über den gegebenen vokalen Existenzraum hinaus auszubreiten sucht.<sup>506</sup>

Die gesamte Komposition lässt sich als ein wörtlich gebundenes Beziehungsnetz aus Originalen und falschen Zitaten beschreiben. Die Zitatspur vieler Originale ist kontinuierlich genug, um oft von Anfang bis Ende des Stücks verfolgt werden zu können. Aber: Das Auftreten eines textuell determinierten Originals ist nicht mit der voraussetzungslosen Exposition eines völlig neuen musikalischen Materials zu verwechseln. Alle Originale haben infolge der ausgreifend variativen Kompositionsweise strukturelle Vorläufer. Der Begriff kann die kompositorische Arbeit mit Textbezügen gleichwohl anschaulich machen. Deshalb gelte: Wenn eine deklamatorische Gruppe mit einem spezifischen Textelement erkennbar verbunden ist und Ausgangspunkt einer Zitatspur bildet, kann ihr erstes, prägendes Erscheinen „Original“ genannt werden.

Der Ursprung zu einer der markantesten Echoketten etwa (Zeile 23: „... oh long after ...“) ist solch ein Original „mit Vorgeschichte“. Es wird in Zeile 23 über das kanonische Kopierverfahren aus der Rückkopplung der „Wanderepisode“ (vgl. Zeile 11 f.) bezogen: Der Tritonusansatz  $as^1-d^2$  („[...] in the field ...“) und der Halbton  $c^2-h^1$  („... to make a [...]“) formieren sich zu einer neuen deklamatorischen Gruppe über „... oh long after ...“, deren Abschluss gleichzeitig den kanonischen Halbton  $d^2-cis^2$  („... looking [...]“) weiterführt. Ganz seinem Textgehalt entsprechend erfährt dieses „Original“ über „... oh long after ...“ zunächst eine zitattmässig melismatische Streckung, um schliesslich in Zeile 143 auf eine Dreitongruppe über „... long[...]“ zusammenzuschumpfen (Abb. 45). In sieben von elf Fällen ist Original wie Zitat von zwei anderen Gruppen umgeben: Eine über die variable Textformel „... for her first thought was ...“, eine andere über die konstante interjektionsartige Äusserung „... sudden flash ...“. Dieser relativ enge Verbund aus drei Originalen verdeutlicht ein wichtiges Prinzip zitattmässigen Projizierens: Die Objekte versagen sich einer bloss linearen Permutatorik und biegen die Struktur der Ausgangsgestalten in verschiedene Richtungen um; sie können tendenziell verlöschen („... for her first thought was ...“) oder tendenziell expandieren („... oh long after ...“); seltener können Varianten eine konstante Ausdehnung behaupten („... sudden flash ...“), denn die Projektionsarten sind destruktiv motiviert. In Abb. 45 sind auch Nebenformen wiedergegeben. Alle Deformationen künden von der seit dem vorherigen Erscheinen vergangenen Zeit, vom Altern der deklamatorischen Gruppen. Sie sind

506 Vgl. Abb. 37; auf andere Art ist Holliger auf diese Idee in seiner Komposition *Ad Marginem* (1983) aus dem *Scardanelli-Zyklus* zurückgekommen.

Abbildung 45: Varianten  
über „... for her first  
thought was ...“, „... oh  
long after ...“ und  
„... sudden flash ...“ in:  
Heinz Holliger, *Not I*

23) for her first thought was ...  
af - ter ...  
long  
oh  
flash ...  
sud - den

28)

39) till an - o - her thought  
this o - ther thought then

46)

67)

85) since it has sound - ed  
but this o - ther aw - ful thought  
then thin - king  
then thin - king  
think of some - thing else

118) then thin - king  
thin - king  
think of some - thing else

132)

140) the long e - ve - nings  
long

143)

„flash“-Nebenform:  
27) flash - ed through her mind  
100) from all o - ver  
139) sud - den urge  
140) sud - den urge

das genuin musikalische Pendant zu Becketts bizyklisch realisierter Verschleissform.

Holligers Schreibweise erfasst Einzelfiguren mittels musikalischer Konjugation, die von einer Grammatik des Selbstverlustes diktiert ist. Sie folgt den bekannten Gesetzen schattenhafter Imitation, die als „fast Webern'sche Stimmbehandlung“ auf syntaktischer und kontrapunktischer Ebene auszumachen waren. Auf's Neue greift fehlbares Wiedersingen vor allem anderen an fixen Tonorten und Halbtonbeziehungen an. Für die Deformationslogik dieser Spur ist der Zusammenhang der drei originalen Gruppen obigen Beispiels von entscheidender Bedeutung. So kommt die Melismatik der ersten Projektion (Zeile 28) zustande, indem die Töne  $b^1$  und  $a^2$  der ausfallenden dritten Gruppe („... sudden flash ...“) in die übriggebliebene Kerngruppe hineingelegt sind, während der Ton  $e^2$  durch seinen oberen Halbton vertreten werden kann. Bei der ersten Wiederholung des kompletten Gruppenverbundes in Zeile 38 ist das diastematische Profil des Originals kaum angetastet – lediglich das  $f^2$  aus Zeile 28 wandert in die vordere Gruppe; ein Erzittern der originalen Konstellation ist hier rhythmisch zu verzeichnen: Kein Dauernwert befindet sich dort, wo er ursprünglich war. Das falsche Zitat in Zeile 46 bezieht seine neue Kontur aus halbtonmässiger Verschiebung und Vertauschung der Spitzentöne  $as^2-f^2$  zu  $fis^2-a^2$ , die nach  $b^2$  und  $h^2$  weitergeführt werden. Die isolierte Kerngruppe von Zeile 67 greift auf den Parallellfall von Zeile 28, unter Anknüpfung an den lokalen Ansatzton  $e^1$  zurück. Entspricht der Kernbereich der Variante in Zeile 85 einer collageartigen Aufschichtung aller bisherigen Kernvarianten, entstehen die äusseren Gruppen durch den Tausch originalen Tonmaterials ihrer Echos aus Zeile 23 ( $as^1-des^2[\rightarrow cis^2-gis^1]$  und  $e^2-b^1$ ). Für die superlative Ausdehnung des Kernkomplexes in Zeile 88 verdichten sich Varianten aus Zeile 46 ( $fis^2-a^2-b^1-...-h^2$ ) und Zeile 23 ( $gis^2-...-des^2-c^2-es^1-d^1$ ) zu einer neuen Figur, die in weiteren Echos fortan immer stärker ausdünn, bis hin zum Zitatrest der Zeile 143. Die Deformationen gehen auch am quantitativ konstanten Glied des Komplexes („... sudden flash ...“) nicht spurlos vorüber: Seine vormals stabile, blitzhafte Zickzack-Kontur geht beim letzten Erscheinen verloren.

Das Original der „... sudden flash ...“-Figur ist letztlich auf die Tritonus-Quint-Konstellation zurückzuführen, die das Spiel eröffnet. Ein ähnlicher Trichord ist durch das Original „... imagine! ...“ in Zeile 19 gegeben. Seine Zitatspur verläuft auf ähnliche Weise, um in einer Permutation zu enden, die die Kontur des Klangzeichens auflöst (Abb. 46).

Auch die Ausdehnung dieses Originals bleibt in seiner Zitatspur über ein unveränderliches Textelement konstant und lässt sogar eine buchstäbliche Wiederholung zu (Zeile 19 und Zeile 66). Diese Eigenschaften liegen in der syntaktischen Funktion der Gruppe begründet: Denn sie ist als stabiles Störglied konzipiert, das ihrerseits lokale Repetitionen deformiert. Zitatschatten neigen sonst eher dazu, sich im Gestöber von Becketts Scheinwiederholungen über ein konkretes Textfeld hinaus auszubreiten, um sich zu verlieren. Schreibreflexe, ausgelöst

Abbildung 46: Varianten über „... imagine! ...“ in: Heinz Holliger, *Not I*

19) ... i - ma - gine! ...

29)

66)

76)

79)

86)

91)

94)

96)

durch eine ausgesprochen kurzschlüssige Lektüre, führen zu neuen Nebenformen. Ein Stichwort genügt, um etwa den Funken der „... sudden flash ...“-Figur überspringen zu lassen: Ihre charakteristische Kontur kann sich über ähnliche Formulierungen ausbreiten (Zeile 27: „... flashed through her mind ...“; Zeile 100: „... flashes from all over ...“) oder einwärts kehren, wie in den sekund- und terzmässig gestauchten Varianten über „... sudden urge ...“ (Zeile 139f.). Es sind solche Subformen, die das Schattenlabyrinth der primären Zitat Spuren in verborgenen Metonymien unterhöhlen und oftmals unerwartete Verbindungen zeitigen. Ausgehend von der ausserordentlich flexiblen Faktur des „buzzing“-Komplexes, dessen Original in Zeile 16 feststellbar ist, lassen sich weite Verzweigungen verfolgen (Abb. 47).

Eine Nebenspur erschliesst sich allein über das variable Textelement „[...]could[...]“ aus Zeile 16, dessen cis<sup>2</sup> ab 51 einen Strang von Nebenformen stiftet, der den „buzzing“-Ton es bald als Zentrum akzeptiert. Die lokale Fortführung der inneren Repetitionsstruktur des „buzzing“-Komplexes in Zeile 39 führt zur Ausbildung des Originals über „... dull roar in the skull ...“ in Zeile 41, das ab Zeile 110 mit seinem Ursprung eng verbunden ist. Das Textelement „... all silent but for the buzzing ...“ (Zeile 55) bildet den Konnex zur Konduktallusion über „... all silent but the grave ...“ (Original in Zeile 54), die ihrerseits

# Abbildung 47: Der „buzzing“-Komplex und andere Varianten in: Heinz Holliger, *Not I*

„could“-Nebenformen:

51) couldn't make the sound

95)

98)

119)

124)

2) what?

„buzzing“-Komplex:

16) for she could still hear the buzzing so called in the ears but so dulled

30) what? the buzzing? yes all the time the buzzing so called in the ears dull roar in the skull

55) what? the buzzing? yes all si - lent but for the buzzing so called

64) what? the buzz - ing? yes all dead still but for the buzzing

90) what? the buzz - ing? yes all the time the buzzing so called

110) what? the buzzing yes all the time the buzz - ing dull roar like falls

117) what? the buzz - ing? yes all the time the buzzing dull roar in the skull

148) what? the buzz - ing yes all the time the buzz - ing dull roar like falls in the skull

„silent“-Gruppe:

22) still still in a way

54) all si - lent as the grave

63) sweet si - lent as the grave

113) sink face down in the grass

130) face in the grass

154) face in the grass

121) speech - less all her days

138) speech - less all her days

auf „... still ... still in a way ...“ in Zeile 22 zurückgeht und auf das Original über „... sink face down in the grass ...“ (Zeile 113) übergreift, dessen Nachhall bis in die letzte Zeile der Komposition vernehmbar bleibt. Die Liaison der musikalischen Gestalten über „... all silent but the grave ...“ und „... sink face down in the grass ...“ erschliesst sich nicht mehr durch ein identisches Schlüsselwort, sondern durch die anaphorisch akzentuierte Lautähnlichkeit der Sechssilbler, deren Kondukttopik mit einer semantischen Verortung der zweiten Gestalt einhergeht.

Ein anderes Beispiel für eine weithin ausstrahlende Gestalt liefert das Original über „... all that early April morning light ...“ in Zeile 14. Während die originale Gruppe in ihrem Zitatschweif verlöscht, kann sie sich in fremden Gruppen ausbreiten, weil die relativ häufige und unspezifische Wendung „all that“ fast immer als Signal für einen charakteristischen Erinnerungsreflex figuriert. Sobald dieses „Präfix“ erscheint, wandeln ursprünglich kohärente Zitatsspuren ihre Gestalt und nähern sich jener der „April“-Gruppe an: So verändert sich das Original über „... no particular reason ...“ (Zeile 34) angesichts der Textvariante „... all that vain reasonings ...“ in Zeile 38; das gleiche Signal „verfestigt“ sich im Original über „... all that together ...“ in Zeile 91; obschon das Echo über „... all that steady stream ...“ (Zeile 89, vgl. Original Zeile 70) nicht mit dem charakteristischen Halbton  $h^1-b^1$  anhebt, gibt die Struktur des Melismas sich nun eindeutig als gestauchte Variante der „April“-Figur zu erkennen. Ein anderer Nebenstrang wird ab Zeile 17 („... and a ray of light came and went ...“) über die Lichtthematik erschlossen (Abb. 48).

Dies sind nur einige offensichtliche Bezüge innerhalb eines in sich stark verschlungenen Zeichensystems, das sich der Vorliebe für kompositorische Abwege verdankt. Wer einmal eine Spur aufgenommen hat, verirrt sich im monodischen Labyrinth der Selbstähnlichkeiten und Ich-Verneinungen. Hinzu kommt, dass musikalisch falsche Zitate nicht immer am konkreten Wortlaut ansetzen müssen, sondern sich auch in semantischen Feldern ausbreiten können. Ein Beispiel liefert die „punishment“-Thematik, die im Original über „... she was being punished ...“ in Zeile 26 erstmals greifbar ist. Diese Repetitionsfigur ist das Vorbild für die musikalische Anverwandlung der textuellen Thematik: Dazu zählt „suffering“ (Zeile 29, 31), „torment“ (Zeile 44), „straining“ (Zeile 89, 98, 144), „purged“ (Zeile 113), aber auch „painless“ (Zeile 118, 149). Eine Nebenform ist in Zeile 99 über „... raving away ...“ zu verzeichnen. Sie wendet die None der originalen „punishment“-Figur zum Septimrahmen ( $e^2-es^1 \rightarrow es^1-[...]d^2$ ) um. Die wiederum durch ein semantisches Feld gebundenen Zitate „... raving/flickering away ...“ und „... ferreting/poking around ...“) führen die bewegliche Kontur der Ausgangsfigur auf die Repetitionsformel zurück (Zeile 99, 108, 110, 118, 144, 149).

Sämtliche Gestalten des „punishment“-Komplexes, Originale wie auch falsche Zitate, sind letztendlich auf eine einzige, unablässig Mangel ausstrahlende Figur zurückzuführen: „... tiny little thing ...“ in Zeile 1. Schon ihr erstes Auftreten

stellt die melischen Bedingungen des Gesangs gleich mehrfach in Frage: Die Befestigung des Zentraltones erfolgt zum Preis der mechanischen Degenerierung einer Stimme, die sich in „unbotmässiger“ unumkehrbarer Deklamation und damit zeitlich ungerichtet äussert; hinzu kommt, dass sich diese septolische Gruppe gegen die cardiorhythmische Tonika (5=2+3) sperrt. Doch vor allem der Singmodus, Grundbedingung zum Nachvollzug der anti-subjektiven diastematischen Schreibautomatik, wird mittels musikalischem Sprechen unterminiert. Der Rekurs auf eine „fast Webern’schen Stimmbehandlung“ erfolgt unter Winnies singfeindlicher Prämisse: „Simply cannot sing. *Pause*. Not a note“.<sup>507</sup> Bei Holliger ist *Mouths* erste, mittels dritter Person kaschierte Selbsterinnerung von einem musikalischen Sprechfehler gezeichnet, dessen prekäre Spur die Monodie durchzieht und zuletzt zur Repetition des zentralen Mono-Tons d zwingt („... pick it up ...“, Zeile 154). Entsprechend imprägniert diese initiale Formel zumal musikalische Gebilde, die Worte über Mangelsituationen binden: Zum Beispiel Figuren des „speechless“-Komplexes (vgl. Zeile 7, 121, 138), die sich über „... still ... still in a way ...“ (Zeile 22) in Richtung der Kondukttopik (vgl. Zeile 54 und 113) verschieben; zum Beispiel die Bestandteile des gesamten „punishment“-Komplexes, der sich in Zeile 34 („... that notion of punishment ...“) dem Vorbild aus Zeile 1 stark nähert. Manche Zitate wie in Zeile 44 („... just all part of the same wish to torment ...“) oder 113 („... she’ll be purged ...“) erfolgen in einem von Tonorten gänzlich gelösten Sprechen. Das Stichwort „brain“ evoziert neue Varianten, die ihrerseits mit einem kleineren „mouth“-Komplex gekoppelt erscheinen. Auch die Varianten über das „buzzing“-Element „... dull roar in the skull ...“ gehören hierher (vgl. Zeile 40, 110, 117, 148). Nebenbei kommt Holliger mittels dieser strukturellen Bindung der Themen „punishment“, „mouth“, „brain“ und „buzzing“ einem verborgenen Textzusammenhang, den Beckett in seinen Skizzen festhielt, auf die Spur:

„suffering begins with voice + thought w. buzzing“<sup>508</sup>

Eine besondere Art der Entwicklung und Wandlung von Klangzeichen lässt sich im Bereich des Sakralen beobachten. Der Ursprung der melismatischen Gebetformel über „... in a mercifull God ...“ (Original in Zeile 24f.) ist blasphemischer Natur: Die demütige Klanggeste ist die Ausformulierung des Fluches aus Zeile 2 und 3 („... godforsaken hole ...“). Das falsche Zitat in Zeile 36 bildet zusammen mit dem Original über „... God is love ...“ (Zeile 112) den Ausgangspunkt für das „Kirchenlied“ in Zeile 128f., der einzigen taktgebundenen Passage der gesamten Komposition. Am Ende des Stücks wird der heilige Moment taktvoller Konsolidierung ausgetrieben: In Zeile 152 bildet das Textsegment „... then back ...“ den Imperativ zu rückläufiger Sprechweise – die Töne des in frag-

507 *Glückliche Tage/Happy Days/Oh les beaux jours*, S. 88.

508 Siehe oben, Seite 173.

# Abbildung 48a: Der „April morning“-Komplex“ in: Heinz Holliger, *Not I*

„April“-Komplex:

14) „all that“-Nebenformen ... all that ear - ly A - pril mor - ning light...

34) ... no pari - cu-lar rea-son ...

38) ... all that ... vain ... rea-son-ings...

58) ... all that mois-ture...

91) ... all that to - ge - ther...

98) ... all that to - ge - ther...

99) „stream“-Nebenformen: ... and now this stream ...

109) ... all that to - ge - ther... ... stea - dy strea - - - m

112) ... all that to - ge - ther... ( → ) 89) ... stea - dy strea - - - m

150) ... all that... 93) stream ... of words...

96) ... can't stop the stream ...

141) ... stea - dy stream ...



Abbildung 48b: Die „light“-Nebenformen aus dem „April morning“-Komplex in: Heinz Holliger, *Not I*

„light“-Nebenformen:

17) ... and a ray of light came — and went...

42) ... this ray or beam [...]

57) ... shut out the light...

62) ... all gone out... all that light...

110) ... and the beam...

118)

mentarischer Gestik wiedergegebenen Kirchenlieds werden nun im Krebs gesungen. Schon vorher erscheint die „merciful“-Figur sündhaft: Ihre Struktur ist leicht auf jene der „April“-Figur – als autobiographische Chiffre immer auf die Beckettsche Todsünde des Geborenwerdens bezogen und bei Holliger als „punishment“-Charakteristikum septolisch formuliert – zurückzuführen und erfährt im Original über „... for her sins ...“ (Zeile 26) ihr Gegenmelisma. Es sind diese drei Figuren, die in Zeile 26 und 36 in aussergewöhnlich luzider Kontrapunktik zusammenkommen.

Auch die Wanderepisode des Beginns, als topisch verortbarer, leidlich geschlossener Komplex mit dem „Kirchenlied“ vergleichbar, ist ein ergiebiger Vorrat an Gestalten, die als falsche Zitatspuren im Laufe des Stückes erscheinen. Als Ganzes findet die Episode ihr Echo nur noch einmal, in Zeile 100. Sie ist eines jener Materialien, die nachweislich über die ersten deklamatorischen Gruppen der Komposition bezogen wurden und in einem sich selbst unscharf reproduzierenden Zeichensystem weit wuchern. Das Merkwürdige der formalen Konzeption von *Not I* liegt aber darin, dass sich die Schattenwürfe nicht nur niemals gänzlich verlieren, sondern plötzlich auch wieder der Ausgangsgestalt zuneigen können. Wenn die deklamatorischen Gruppen des Anfangs in den Scheinreprise der Zeilen 120 und 137 in leichter Deformation wieder erscheinen, sind sie beides: Falsche Zitate *und* Originale. Falsche Zitate, weil sie die monodische Grundschrift durchziehen wie jede andere Spur; Originale, weil sie in relativ scharf umrissener, *junger* Schattengestalt (die dem relativen Status meiner Defi-

nition eines „Originals“ entspricht) mitten in ihre Enkel- und Urenkelgenerationen eintreten. Indem Ausgangspunkt und Ziel der Umwandlungen sich beinahe in einem Punkt treffen, ist die Genealogie des Projektionsverfahren gestört.

Es ist der repetitiven Überwucherung des Textes zuzuschreiben, dass sich die Monodie zunehmend aus klanglich verwackelten Echos zusammensetzt und dass gegen Ende des Monodramas falsche Zitate Originale an Häufigkeit weit überbieten. Hier greift Holliger das *Not I*-Prinzip sehr wörtlich auf und zieht sich selbst im Laufe des Stücks als komponierendes Subjekt zurück, bis er sich vom eigentlichen Erfinden der musikalischen Substanz gänzlich auf ihr Manipulieren, Zensieren verlegt. „... pick it up ...“: Dieser finale Appell prägt die Schreibweise. Er führt naturgemäss immer wieder zum Ausgang zurück, evoziert ein potentiell unendliches Kreisen in unablässigem „Darauf-zurückkommen“. Vorläufiger Endpunkt der kompositorischen Selbstflucht ist die Eigenzensur, unter der sich das musikalische Material erschöpft.

Es ist denkbar, dass sich innerhalb der monodramatischen Schnellschrift repetitiv/variative Unschärfen auch gewissermassen von selbst einstellen. Vielleicht lässt der Komponist das angesichts der überbordenden referentiellen Kombinatorik überforderte Erinnerungsvermögen auch für sich arbeiten. Ab einem gewissen Punkt werden Hilfsmittel erforderlich. Dieser Tatsache verdankt sich wohl das einzige unter den heute zugänglichen *Not I*-Manuskripten, das man als Skizze im üblichen Sinn bezeichnen kann.<sup>509</sup> Es dokumentiert die kompositorische Gedächtnisarbeit gegen Ende des Schreibprozesses: Holliger notiert die wichtigsten Vorbilder, aus denen er das „Material“ bezieht, das er zur Monodie der letzten drei Formteile D (ab Zeile 117), E (ab Zeile 137) und F (ab Zeile 151) manipulieren wird. Hier wird anschaulich, wie Becketts Parataxis in musikalische Schattenformen umgewandelt wird.

Diese Skizze ist kein sorgfältig angefertigter Arbeitsplan, sondern eine offenbar eilig erstellte Schnellschreibhilfe. Sie hält neben Originalen auch falsche Zitate als Überschreibvorlagen fest, die sich meist auf den unredigierten ersten Arbeitsgang des Partiturentwurfs beziehen lassen. Die Schreibweisen der deklamatorischen Gruppen aber sind weder einheitlich noch konsequent. In den meisten Fällen werden alte Konturen festgehalten zu dem Zweck, sie ungenau zu kopieren. Einzelne Formen, wie jene letzte des ersten Systems auf der Skizze, sind bereits umgewandelte Gruppen (vgl. Zeile 118), deren Ursprung durch das betreffende Textelement angedeutet ist – das übrigens im angesprochenen Fall in Becketts Spiel nicht auszumachen ist („raving around“). Auch lokale Zitatsspuren sind nicht eigens vorgezeichnet. Beim Einsatz der narrativen „life-scene“ erfolgt der Hinweis: „→(neu)“. Dies signalisiert den mittlerweile akzidentiellen Rückfall in frühere Schreibphasen. Hier bleiben die letzten Originale noch im Schreibgedächtnis hängen.

509 SHH (Abb. 49).

Abbildung 49: Heinz Holliger, *Not I*, Skizze (© by Paul Sacher Stiftung, Basel)

(movement 3) *monument*

I am digging and the beam has dugging more four in the shack had the beam increasing amount  
 monumental inscription → passage so far so far this other thought them → four divisions  
 the long after execution place something the hand to feel bring with things before it  
 I am level - formation with no beam spread that practically speaking how she survived  
 I am from inside → (sings) close into space slowly into space mouth kept open as usual  
 she would tell sitting (when) what evening! great joy god is love  
 not - 2:4 circle not - 2:4 circle back with first spirit moving  
 pink face show in the glow nothing but the tracks down progress so far  
 my little things (not) water speculation all too many practically speaking  
 never already winter some things come once or twice a year young heart on the earth  
 steady stream  
 digging the mouth to stop  
 and the beam  
 keep on  
 FTF Place  
 smaller muscles  
 microtonal beauty of



Eine wichtige Grundregel zur Manipulation des skizzenmässig fixierten Materials liegt im Ausbalancieren der Ähnlichkeitsgrade zwischen Text und Musik: Je ähnlicher die Textsignale, desto unschärfer das musikalische Zitat – wie im überwiegend halbtönigen Verschleifen der in der Skizze festgehaltenen „buzzing“-Form (Vorform für Zeile 39) ab Zeile 117 –, und umgekehrt: Bei grösseren Textabweichungen um ein wiedererkennbares Thema können zumal alte Tonorte mit „neuem“ Wortmaterial besetzt werden – so bei „... then thinking ...“ (Zeile 118), das den tonalen Ansatz von „... this other thought then ...“ aus Zeile 46 wörtlich verwendet; so im Fall der Figur über „... hours of darkness ...“ in Zeile 140, die laut Skizze auf das Original über „... found herself in the dark ...“ aus Zeile 15 zurückgeht.

Zum Aufspüren falscher Zitatfahrten ist diese Skizze ein wertvolles Hilfsmittel. Sie schärft das Ohr für weit entfernte Klangverwandtschaften. Aus ihr wird etwa ersichtlich, dass Holliger eine der letzten Gelegenheiten zur Formulierung noch unzitierter Gestalten ausschlägt und bei „... unanswered ...“ (Zeile 146) den Konnex zu „... unheard ...“ nutzt, um auf das korrespondierende Material aus Zeile 4 zu rekurrieren. Das zögerliche Abkadenzieren der formativen ersten vier Zeilen wird an den äussersten Rand der Grossform projiziert.

\*

Heinz Holliger gebraucht eine „fast Webern’sche Stimmbehandlung“ dazu, einen musikalischen Schwindel um Becketts Lautpfad zu organisieren. Er entwickelt ein variatives Prinzip, mithilfe dessen jene paradoxe Situation inszeniert wird, vor der die Hörspielversion von Becketts *Lessness* in der BBC gescheitert war: Beckett „would have preferred them [the voices] to sound all like variations of the same voice, which, of course, would have produced the impression that there was only one voice speaking [...]“. <sup>510</sup> Wiewohl sich Holliger schon mit der Imitationstechnik des *Trios* von seriellen Satz tugenden emanzipierte <sup>511</sup>, berührt die performative Schreibart von *Not I* Karlheinz Stockhausens Vorstellung von Variation in einem wichtigen Punkt:

„In der ‚Variation‘ geht es aber nicht um das zu Variierende (oder nur mittelbar), sondern um das Variieren: Nicht das zu Variierende existiert, sondern Weisen des Variierens [...]“. <sup>512</sup>

Auf seine „Weise“ versetzt Holliger ein „Nebeneinander von individualisierten Tonordnungen“ <sup>513</sup> in Schwingung. Falsche Zitate streben weg von einer „ein-

510 Martin Esslin, *Samuel Beckett – Infinity, Eternity*, S. 120.

511 In der Skizze zur Selbstanalyse des *Trios* notiert Holliger: „Sehr komplexe motivische Arbeit, aber keine serielle Organisation“ (SHH); siehe oben, Seite 232f.

512 Karlheinz Stockhausen, *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Bd. 1, S. 20.

513 Ebd.

heitlichen Bezogenheit des Einzelnen“<sup>514</sup>. Denn ihr Urprung liegt in Originalen, die ihrerseits vielfache Bezogenheiten aufweisen. Wenn *Not I* als kompositorische Versuchsanordnung eines beweist, dann dieses: Ein zu Variierendes existiert nicht. Ein einheitliches Bezugssystem ist über keinen präformierten Steuerungsmechanismus greifbar. Über *Not I* entwickelt Holliger ein Schreiben, das durch den Titel einer späteren kanonischen Komposition charakterisiert werden könnte: *Variazioni su nulla* (1988). Das Unergründliche der Situation von *Mouth* wird entfaltet in der musikalischen Disposition von Schattenformen. In der Entwicklung seiner neuen „Weise des Variierens“ nach „fast Webernschen“ Prinzipien nähert er sich jenem anderen Idol, von dem seine gültige kompositorische Arbeit ihren Ausgang nahm: Alban Berg, dessen Vorstellung musikalischer Variation Adorno zu einem vielzitierten Vergleich bewog.

„Er hat die Kunst der thematischen Arbeit, der strikten Motivökonomie, wie er sie in der Schule Schönbergs erwarb, mit dem Prinzip des kontinuierlichen Übergangs verschmolzen. Seine Musik pflegt ein wahrscheinlich aus der Lehrzeit stammendes Lieblingsverfahren. Von jedem Thema behält sie einen Rest, immer weniger, schliesslich ein differentialähnlich Kleines zurück, wodurch nicht nur das Thema als Nichts sich deklariert, sondern zugleich die formalen Beziehungen zwischen den sukzessiven Teilen unendlich eng gewoben werden. [...] Man mag diese Bergsche Manier – Manier so gross geschrieben wie Manierismus – mit jenem Kinderscherz verdeutlichen, der das Wort Kapuziner auseinandernimmt und wieder zusammenfügt: Kapuziner – Apuziner – Puziner – Uziner – Ziner – Iner – Ner – Er – R; R – Er – Ner – Iner – Ziner – Uziner – Puziner – Apuziner – Kapuziner. So hat er komponiert, so spielt seine ganze Musik in einer Kapuzinergruft des Schalken, und seine Entwicklung war wesentlich die zur Vergeistigung jener Manier.“<sup>515</sup>

In *Not I* führt Holliger diese „Manier“ noch weiter, bis sich kleinste Übergänge mehr und mehr kreuzen, sich bald zur gegenläufigen Kapuziner-Form auswachsen, in der gleichzeitig auseinandergenommen und zusammengesetzt wird: Zitatspuren verlieren sich und wuchern kontinuierlich, expandieren als Lautsprecherstimmen kanonisch und schwinden in technischer Manipulation. Das Spiel besitzt jene Richtung, die Adorno der Bergschen „Manier“ konzidiert:

„Er hat keine Todesmetaphysik illustriert [...]. Der Drang zum Verschwinden ergreift statt dessen die Musik selber.“<sup>516</sup>

Holligers Schattenform hat mit den grossen Bergschen Formen vor allem eines gemein: Sie bezieht ihr Dasein aus der „Negation ihrer Selbst.“<sup>517</sup>

514 Ebd.

515 Theodor W. Adorno, *Berg – Der Meister des kleinsten Übergangs*, in: ders., *Die musikalischen Monographien*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 328.

516 Ebd., S. 329.

517 Ebd.

## 2.2.6. Schattenform IV: Tonbänder, Interpolationen

„Spool! [Pause.] Spoooo! [Happy smile. Pause.]“  
(Samuel Beckett)

Es ist klar, dass die variantenübersättigte Monodie von *Not I* nicht in unveränderter Form kanonisch sein darf. Dies verstiesse gegen das grundlegende Gebot repetitiver Deformation, das als Schattenform jede kompositorische Handlung bestimmt, ein Schreiben überhaupt erst in Gang setzt. Als Holliger knapp zwei Jahre nach Abschluss der Komposition von *Mouths* kanonisch ausufernder Monodie die Vorbereitungen zur Uraufführung von *Not I* in Angriff nahm, kam er auf seine eigenen Spielregeln wieder zurück. Vorher hatte er sich „eine Art Schnellschrift, die stark vom Unterbewussten beeinflusst ist, angeeignet“ und hat diese „dann fast wie etwas Fremdes angeschaut.“<sup>518</sup> Jene, auf die Vorgehensweise seiner späteren Oper *Schneewittchen* (1997–98) bezogene Aussage kann auch für *Not I* gelten. Die erste „wilde“ Textschicht wird hier allerdings nicht in assoziativ wuchernder Orchestrierung neu „gelesen“; die letzte Arbeitsphase von *Not I* bot stattdessen Anlass, die Stimmen in magnetophoner und elektronischer Verschattung neu zu durchformen.

Die konkrete Ausarbeitung technischer Manipulationen ist kein von aussen beigebrachter Kunstgriff, kein nachträgliches Aufmotzen der Stimme und ihrer Tonbandkanons. Womöglich wurzeln Satztechnik und Zeitmodell der Komposition gerade in der technischen Konzeption des Ganzen: Die besondere Auffassung einer monomanischen Polyphonie aus disparaten Einzelschichten entspricht der Vorstellung eines *Abspulens* von Zeitsträngen; die übergeordneten Tempoangaben des Vokalparts, dessen nuancierte Notationsweise kleinste Zeitrelationen zu erfassen vermag, gleichen Geschwindigkeitsstufen eines „live“-Bandes; und vor allem das satztechnische Verfahren konsequent unscharfer Projektionen gleicht letztlich dem Unschärfezuwachs im vielfachen magnetophonen Überspielvorgang. Ihn wirkungsvoll einzusetzen ist das Ziel der letzten Arbeitsphase wie auch aller übrigen kompositionstechnischen Massnahmen. Hätte Holliger es auf einen getreueren Abbildungsmechanismus abgesehen, hätte er zum Ende der siebziger Jahre auf schon wesentlich avanciertere Möglichkeiten zurückgreifen können – wie Theo Hirsbrunner<sup>519</sup> und Thomas Kessler<sup>520</sup> berichten, scheiterte die geplante Produktion des Stückes im IRCAM, von dem es in Auftrag gegeben worden war, weil die erforderlichen Maschinen veraltet waren und nach Ausmusterung dort nicht mehr zur Verfügung standen.

518 *Ein schlafwandlerischer Umgang mit Struktur – Michael Kunkel im Gespräch mit Heinz Holliger*; Zürich, 8. Oktober 1998, in: *Heinz Holliger: „Schneewittchen“ (1997/98)*, hrsg. von Michael Kunkel, Saarbrücken: Pfau 1999 (= *fragmen* 29), S. 16.

519 Theo Hirsbrunner, *Pierre Boulez und sein Werk*, Laaber: Laaber 1985, S. 167.

520 Thomas Kessler im Gespräch mit dem Autor, Basel, 26. Juni 2002.

Welch immense Bedeutung der Zersetzungstechnologie für die Kanontechnik von *Not I* zukommt, erschliesst sich aus Holligers eigenem Kommentar:

Er habe „versucht, den Text ganz getreu, in präziser Deklamation und syllabisch zu behandeln, so dass die Verständlichkeit optimal gegeben ist, jedenfalls für den Anfang, und die Tonbandeinspielungen nur graduell verfremden; die erste Rückkoppelung ist so, dass sie sich fast wie ein Schwarz-Weiss-Foto vom Original unterscheidet, es ist eine Live-Aufnahme mit ganz kleinen Verfremdungen des Harmonizers, so dass in ganz minimalem Intervall eine zweite Schicht mitläuft, die sich nur manchmal etwas ausweitet. Man hört, dass irgend etwas nicht ganz natürlich ist, aber man weiss noch nicht genau, was passiert. Dann kommen bei jeder folgenden Schicht grössere Verzerrungen dazu, weiten sich einzelne Schichten selbst wieder aus in Kanons; in schnellerem Tempo gespielt und wieder verlangsamt, bis sie sich wieder in einem Wort mit ihrem Original trifft oder umgekehrt, oder einzelne Ausrufe – leitmotivische Worte – werden in Echos oder Fugati dargestellt.“<sup>521</sup> Eine Ebene sei „der Zerrspiegel der anderen, so dass auf dem Tonband gleichzeitig wie Schattenwürfe die Intervalle, die Dauern vergrössert sind; man hört’s fast gleich, aber nie genau gleich [...]“.<sup>522</sup>

Für Holliger eröffnen sich „neue Möglichkeiten imitatorischer Arbeit“<sup>523</sup> im Rückgriff auf die zum Zeitpunkt von *Not I* bereits veraltete technische Ausstattung der *Cardiophonie*. Die imitatorischen Tonbandstimmen spielen bei Holliger eine Doppelrolle: Konzeptuell, auf dem Papier, erscheinen sie in unveränderter diastematischer Gestalt wieder, um der monodischen Singflut als Überschreibvorlage zu dienen<sup>524</sup>; als reale Stimmen werden sie mithilfe technischer Manipulationen deformiert, die mit dem imperfekten kompositionstechnischen Abbildungsmechanismus korrelieren. Zur Beschreibung der deformativen Funktion des Tonbandes verfällt Holliger in die Metaphorik der skizzierten Selbstanalyse seines *Trios*: Von „Verzerrungen“, „Zerrspiegeln“ und „Schattenwürfen“ war dort schon einmal die Rede.<sup>525</sup>

Zudem ist die graduelle Verformung der Stimme mit technischer Hilfe ein Auskomponieren von Unschärfen, das dem Ähnlichkeitsverhältnis von Originalen und falschen Zitaten – respektive „Original“ und „Schwarz-Weiss-Foto“<sup>526</sup> – genau entspricht. Das Verfahren ist in einer reich annotierten Fotokopie der Reinschrift dokumentiert.<sup>527</sup> Die starken Abnutzungsspuren dieses Schriftstücks deuten darauf hin, dass es Tonbandregistranten als Aufführungsmaterial gedient

521 Heinz Holliger zitiert nach *Dramatik. Ein Gespräch mit Thomas Meyer*, S. 220f.

522 Ebd., S. 221.

523 Aus den Skizzen zum *Trio*-Vortrag; SHH – siehe oben, Seite 232f.

524 Siehe oben, „Schattenform II“, Seite 241.

525 Vgl. die Skizzen zum *Trio*-Vortrag; SHH – siehe oben, Seite 232f.

526 Heinz Holliger zitiert nach *Dramatik. Ein Gespräch mit Thomas Meyer*, S. 220.

527 SHH; vgl. das Faksimile in: Michael Kunkel, „Mouth“, „Auditor“ und ein anderer Vernehmer: Heinz Holligers Monodrama „Not I“ nach Samuel Beckett, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Neue Folge, Bd. 21 (2001), S. 154f.

haben könnte. Es beinhaltet Korrekturen und Verdeutlichungen des Rückkopplungsparts, Hinweise zur Modifizierung (vor allem Kürzung) der Singstimme, um sie später als Tonband-Musik abzuspielen. Zudem notiert Holliger eine Zeile monodischen „ad-libbings“ und stellt sie als Einschwingmaterial vor den Beginn der Komposition, um Becketts Forderung eines dramatischen Einblendens der unablässig faselnden Stimme zu entsprechen.<sup>528</sup> Doch besonders Anweisungen zur technischen Manipulation der Bandgeschwindigkeit, zum gezielten Einsatz von Harmonizer, Hall oder Filter sind hier festgehalten. An einigen Stellen werden Playbacks und auch die Livestimme akzidentieller Bearbeitung unterworfen.<sup>529</sup>

Das wesentliche Ereignis dieser Quelle liegt in der systematischen Interpolation 43 externer Playbackechos in den monodischen Strom. Das sind nachträglich festgehaltene Schreibreflexe, die sich in Echtzeit in die Livestimme einmischen. Diese Einspielungen können als lokale Fortschreibungen falscher Zitate, die sich nun auch klanglich verformen, gelten und werden durch bestimmte Textsignale ausgelöst: „... imagine! ...“, „... oh long after ...“, „... sudden flash ...“, „sin“, „... all silent as the grave ...“, „... she! ...“ (Refrain der Ich-Verneinung), „... always winter...“, sowie „laughs“ und „screams“.

In der nachfolgenden Liste divergiert die laufende Aufzählung der Interpolationen von den ungenauen Zählweisen Holligers im Manuskript, da er nach Abschluss seiner Numerierungen immer noch weitere Materialien einsetzte. Verzeichnet ist der jeweils interpolierte Text; wenn sich das mit dem Interpolationseinsatz verbundene, live vorgetragene Textfragment von diesem unterscheidet, wird es in runden Klammern hinzugefügt. Eckige Klammern hingegen bezeichnen fehlenden Interpolationstext. Hinzu kommen lose, aus den beiden letzten Zeilen abgeleitete Echos, die, analog zum Beginn hinter geschlossenem Vorhang, als Ausschwingzone des Spiels fungieren.

Als Schatten anderer Klagschatten folgen diese Interpolationen den bekannten Spielregeln und führen sie in klanglicher Auflösung weiter. Einige Beispiele: Die Dreitongruppen über „... imagine! ...“ und „... sudden flash ...“ blitzen in magnetophonen Hohl- und Zerrspiegeln auf, die ihre Kontur in verwackelten Krebsen und Umkehrungen abbilden. Auch Doppel- (Zeile 66) und Tripelechos (Zeile 77) sind möglich. Der Zersetzungsgrad ist schon zu Beginn relativ hoch: Die Kontur des Originals über „... sudden flash ...“ (Zeile 23) ist mittels interpolierendem Echo bereits, wie die letzte Form der Zitatspur in Zeile 123, umge-

528 „As house lights down *MOUTH's* voice unintelligible behind curtain. House lights out. Voice continues unintelligible behind curtain, 10 seconds. With rise of curtain ad-libbing from text as required leading when curtain fully up and attention sufficient into: [*Mouth's Monologue*]“ (Samuel Beckett, *Not I*, S. 216); in der Donaueschinger wie in der Zuger Inszenierung von Holligers *Not I* wurde auf ein akustisches Einblenden des Singstroms verzichtet.

529 Vgl. zum Beispiel die Verzerrung des Playbacks in Zeile 27, den Einsatz des Harmonizers in Zeile 36; die „moonbeam“-Figur ist in der live-Stimme mit Hall versehen (Zeile 42, 111).



Interpolation	Zeile	
1	19	„... imagine! ...“
2	23f.	„... sudden flash ...“
3	25	[„... sudden flash ...“]
4	29	„... imagine! ...“
5	33	„n“-Melisma („... for some <i>siz</i> or other ...“)
6	36	„(brief laugh)“, „(good laugh)“
7	39	„... oh long after sudden flash ...“
8	53	„(screams)“, „(screams again)“
9	55	„... all silent [...]“
10	55	„... all silent [...]“
11	63	„... sweet silent as the grave ...“
12	64	„... all dead still ...“
13	65	[„... she! ...]
14	66	[„... imagine! ...“]
15	67	„... so long[...]“
16	69	„... always winter[...]“
17	70	„[...]stream[...]“
18	72	„... always winter ...“ („... with the bag ...“)
19	77	[„... imagine! ...“]
20	79	[„... imagine! ...“]
21	85	„[...]long[...]“
22	86	[„... imagine ...“]
23	88f.	„long[...]flash ...“
24	89	„[...]stream ...“
25	91	[„... imagine ...“]
26	93	[„... stream of words ...“]
27	94	[„... imagine! ...“]
28	96	[„... imagine! ...“, „[...]stream ...“]
29	100	„... flash[...]“
30	113	„silent as the grave“ („... sink face down in the grass ...“)
31	116	„... she! ...“
32	118f.	„[...]long[...]sh ...“
33	121	„... always winter ...“ („... how she survived ...“)
34	128	„... God is love ... tender mercies ... new every morning ...“

Interpolation	Zeile	
35	130	„... face in the grass ... all silent as the grave ...“
36	133	„... sudden flash ...“
37	136	[„... she! ...“]
38	139	„... always winter ...“
39	143	„... always winter ...“
40	144	„... pick it up ...“ („... quick grab and on ...“)
41	146	„God“ („... prayer unanswered ...“)
42	151	[„... SHE! ...“]
43	154	„... all silent as the grave ...“ („... face in the grass ...“)

bogen. Später, ab Zeile 88, ist die Interpolation „... sudden flash ...“ auf den konsonantischen Rest „... sh“ reduziert. Die halbkonsonantischen Melismen über „sin“ und „stream“ verschmelzen mit Gegenmelismen; die dadurch entstehenden Interferenzen werden mittels Harmonizer hervorgehoben, so dass ursprünglich rein intervallische Deformationen sich nun zu neuer Klangqualität wandeln. Die gleiche technische Massnahme erweitert das „Kirchenlied“ der Zeile 128 f. zum „schlecht harmonisierten Choral“.<sup>530</sup> Neben dem Harmonizer ist vor allem der Einsatz des Verzerrers vermerkt: Er wird etwa beim Echo des zweiten Schreis aus Zeile 53 verwendet. Diese Hilfsmittel unterstützen *Mouth* in ihrer Aversion gegen das unerhört Subjektive und tragen zur Auffächerung der Ultima des Ich-Verneinungsrefrains („... SHE! ...“) zu einem stark geräuschhaltigen Klanggemisch bei. Wie in den Themenfeldern der Originale und falschen Zitate können einzelne Signale assoziative Interpolationen auslösen: So löst „... with the bag ...“ in Zeile 72 die „live-scene“-spezifische Interpolation von „... always winter ...“ aus (vgl. auch Zeile 121); auf gleiche Art ist der bekannte musikalische Konnex der Textelemente „... sink face down in the grass ...“ und „... all silent as the grave ...“ in Zeile 113, 130 und 154 realisiert.

Auch dieses Manuskript ist weniger Kompositionsplan als vielmehr Aufführungshilfe. Es erlaubt, vorgefertigte Materialien in den monodischen Fluss einzufügen. Deren Umrisse sind genau notiert, nahmen vermutlich erst in dieser Quelle Gestalt an. Über die exakte Beschaffenheit ihrer elektronischen Verformung hingegen ist, sieht man von der Festlegung der zu benutzenden Apparate einmal ab, wenig bis nichts zu erfahren. Die gewohnt ungünstige Quellenlage live-elektronischen Komponierens, dessen Vollzug sich selten in partiturähnlichen Medien niederschlägt, betrifft auch *Not I*. Gleichwohl sind es genau diese Mittel, mit denen Holliger Textauslöschung als wesentlichen Impuls der Kom-

530 Heinz Holliger zitiert nach Kristina Ericson, *Die Ich-Verneinung als musikalischer Prozess. Studien zu Heinz Holligers Monodrama „Not I“ nach Samuel Beckett*, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Neue Folge, Bd. 13/14 (1993/94), S. 376.

position ins Werk setzt. Die Interpolationen bündeln falsche Zitatsspuren und bringen sie auf einen neuen Weg, der zurück zum stillen „Haupttext“ führt. Die über Lautsprecher vernehmbare, kontinuierliche Zersetzung der texttragenden Stimme ist die ultimative Spielart einer Schattenform, die verschiedene Abnutzungsarten miteinander engführt. In einer „Pedalisierung“ der ebenso kontinuierlich wie kontrastlos ablaufenden spezifischen Werkgeschichte öffnet sich eine neue Perspektive: Der Webernsche Duktus der live-Monodie bildet nicht nur keinerlei konstruktive Beziehungen aus, sondern erscheint am Ende der Komposition wie ein Fremdkörper innerhalb einer Scheinpolyphonie beschädigter Tonbandwiedergaben, nicht unähnlich den *Espressivo*-Resten innerhalb der Klangwüste des dritten Aktes von Holligers *Come and Go*.

Das gestische Potential des „echten“ Sopranvortrags ist nun an seiner vielfachen Projektion nachhaltig verschlissen – ohne dass sich die ursprüngliche, „fast Webern’sche Stimmbehandlung“ dadurch mit Erfolg bannen liesse: Denn die Stimme singt weiter und weiter. *Gleichzeitig* ereignet sich ihre Destruktion in ausgiebiger Projektion ihrer selbst. Entscheidend ist, dass die erst nach und nach ins Hörfeld rückenden demolierten Tonbandwiedergaben Konsequenz und zugleich Ursache eines destruktiv resonierenden musikalischen Zeitgefüges darstellen; sie sind konzeptuell untrennbar mit der intendierten Unschärfe des Tonsatzes verbunden.

„Intervallbeziehungen sind die tragenden Elemente der ganzen Konstruktion, aber so, das sie sich fast von selbst ad absurdum führen und wieder als falscher Schein entlarvt werden wie bei *Come and Go*.“<sup>531</sup>

Die Verschattung des Tonsatzes korrespondiert mit einer technischen Störung, die Variierung im rhythmischen und diastematischen Bereich mit einem unrund laufenden Tonband. Der Zielpunkt dieser Komposition entspricht dabei dem Endbild von *Krapp’s Last Tape*: „The tape runs on in silence.“<sup>532</sup>

Holligers Rückgriff auf eine antiquierte Technik, die Beckett einst in der Zukunft verortet sah<sup>533</sup>, geschah gewiss nicht unbewusst. Seine Vorliebe für einen technischen Standard, den Jacques Wildberger auch als „Steinzeitelektronik“<sup>534</sup> charakterisierte, kommt in anderen Werken zum Ausdruck<sup>535</sup>: Seine einzige reine Tonbandkomposition *Introitus* (1986) beruht auf der technischen Auslö-

531 Heinz Holliger zitiert nach *Dramatik. Ein Gespräch mit Thomas Meyer*, S. 221.

532 *Krapp’s Last Tape*, S. 63.

533 „*A late evening in the future*.“ (ebd., S. 55).

534 „*Das linke Ohr*“ – Michael Kunkel im Gespräch mit Jacques Wildberger; *Riehen*, 27. September 2001, in: Jacques Wildberger, hrsg. von Michael Kunkel, Saarbrücken: Pfau 2002 (= *fragmen* 38), S. 38.

535 Gleichwohl hält Holliger nicht um jeden Preis an der alten Technologie fest. Die meisten dieser Stücke werden heute mittels digital organisierter Live-Elektronik erfolgreich aufgeführt; so *Not I* und *Cardiophonie* in der Zuger Aufführung vom 14. April 2002.

schung gregorianischer Pfingstgesänge<sup>536</sup>; in den *Fünf Stücken für Orgel und Tonband* (1980) sowie in *Turm-Musik* (1984) werden partiturmässig festgehaltene Klangereignisse in magnetophonen Rückkopplungen zerstört – was am Ende des fünften Orgelstücks „Choral-Nachspiel“ auf Paul Celans Gedicht *Blume* bezogen erscheint: „Hier habe ich versucht, einen blinden Klang zu komponieren.“<sup>537</sup> Dieser „blinde Klang“ entspricht erstaunlich genau den allerletzten, durch starke Drosselung der Bandgeschwindigkeit und Shatter-Effekte hervorgegerufenen kanonischen Zuckungen der Rückkopplungsschicht von *Not I*.<sup>538</sup> Das ist bemerkenswert, weil Holliger das in *Not I* realisierte Konzept schon 1968 an Celans Gedicht *Engführung* ausgebildet hatte. Im Programmheft der Donaueschinger Musiktage 1981 benennt Holliger Skizzen zum Werkprojekt *Engführung* zusammen mit *Cardiophonie* als „Vorarbeiten“ zu *Not I* – wobei die erwähnten Skizzen nach Aussage des Komponisten niemals stoffliche Konkretion erfuhren, sondern Idee blieben.<sup>539</sup> Vielleicht offenbart sich der ursprüngliche Bezug in der auffälligen Ähnlichkeit der „blinden Klänge“ zum Schluss der Kompositionen *Not I* und *Fünf Stücke für Orgel*.

Eine Affinität von Holligers Modell zu Celans Vorstellung vom „Atemkristall“, zur Poetik einer aus anschliessenden Elementen sich konstituierenden Sprache liegt auf der Hand. Warum verwarf Holliger die Konzeption kanonischer Rückkopplungsschichten in Hinblick auf Celan? Warum war es möglich, solches über Beckett ins Werk zu setzen? Es würde sich lohnen, diese Fragen einmal nachdrücklich zu stellen.

### 2.2.7. Ein anderer Vernehmer

Das Herz hört nach F (Zeile 151) nicht mehr auf zu schlagen und führt *Mouth* ihrer unausweichlich subjektiven Bestimmung zu. Die Stimme verschwindet nicht einfach, sondern ist im Stimmdickicht eines sie selbst vervielfachenden Projektionsverfahrens, einer superlativen „dritten Person“, in Begleitung des Herztodesrhythmus untergegangen. Die Projektionen der Monodie haben sich

536 Vgl. Jürg Stenzl, *Heinz Holligers Introitus für Tonband*, in: Annette Landau (Hrsg.), *Heinz Holliger*, S. 126 ff.

537 Heinz Holliger im Gespräch mit dem Autor anlässlich der Aufführung der *Fünf Stücke für Orgel und Tonband* durch Bernhard Haas am 23. August 2000 in Luzern; in dieser Komposition zitiert Holliger folgende, in einen Vocoder gesprochene Verse: „[...] Dein Aug, so blind wie der Stein. // Wir waren / Hände, / wir schöpften die Finsternis leer, wir fanden / das Wort, das den Sommer heraufkam: / Blume // Blume – ein Blindenwort. [...]“ (Paul Celan, *Blume*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 2, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 164).

538 In „*I am sitting in a room*“ (1969), einer akustischen Versuchsanordnung zur Auslöschung von Sprache mittels unablässigen Überspielens eines besprochenen Tonbands, kommt Alvin Lucier unter anderen ästhetischen Voraussetzungen zu einem ähnlichen Klangergebnis.

539 Heinz Holliger im Gespräch mit dem Autor, Basel, 28. April 2002.

weit über die Spielgrenzen, die durch Klangcharakteristik und Ambitus (b-d<sup>2</sup>) des Soprans gesetzt waren, hinaus ausgeweitet. *Mouths* Gesang löste sich von ihren Lippen. Sie muss trotzdem weiter machen. Bald nach diesem Punkt hört das Spiel auf – ohne zu enden: „... pick it up ...“.

*Not I* liefert ein charakteristisches Beispiel für Holligers wenig histrionischen Zugang zum Musiktheater: Wichtiger als die effektvolle Umsetzung spektakulärer Librettistik erscheint es, musikalische Zeiträume von einer gegebenen Textstruktur ausgehend zu erschliessen. Im musikalischen Monodrama *Not I* liegt das dramatische Ereignis in einer sich räumlich und zeitlich aufspaltenden Projektion, die die Textgestalt in der Fortschreibung ihrer eigenen Gesetze mehr als nur antastet. Die Auslöschung des Textes stellt sich nach seinen eigenen Massgaben dar, dessen Worte Holliger in Schattenwürfen der Intervallik und der Rückkopplungen aufschichtet. Ausgangspunkt war der Rückgriff auf eine konventionelle Syntax, deren Auslöschungskeim bereits in den ersten, scheinbar direkten dramatischen Gebärden einer sozusagen „vertonenden“ Komponierweise enthalten ist. Holliger hat seine Position einmal als die eines „anderen Vernehmers“<sup>540</sup> beschrieben. In dieser Position verlängert er Becketts zur Stille neigende Asymptote, indem er den Text wie in einem zunehmend erblindenden Klangspiegel widerscheinen lässt.

Im Vernehmen der Dichtung entwickelt Holliger eine „Ordnung, die Musik zwischen den Menschen und die Zeit setzt.“<sup>541</sup> Wie für Bernd Alois Zimmermann ist für ihn Musik eine Kunstform, die „kraft höchster Organisation der Zeit“ diese selbst überwindet und in eine Ordnung bringt, „die den Anschein des Zeitlosen erhält. ‚Wirkliche Zeit‘ [...] wird erst wirklich in der Musik durch die Ordnung des Ablaufes der ‚scheinbaren‘ Zeit.“<sup>542</sup> Über den Charakter einer adäquat artikulierten Form „wirklicher Zeit“ hatte der junge Beckett nach ausgiebiger Proust-Lektüre Auskunft gegeben: „Time is not recovered, it is obliterated.“<sup>543</sup> Es ist entscheidend, dass Holligers neue Uniform nach Beckett auf einen höchst einfachen Auslöschungsmodus zurückgeht:

„Man hört’s fast gleich, aber nie genau gleich.“<sup>544</sup>

Es ist die bereits im *Trio* greifbare Idee von „Schattenformen“, die nun in alle Winkel der Komposition geworfen werden, ohne sich jemals restlos verflüchtigen zu können. Dies entspricht keiner herkömmlichen Vorstellung von musikalischer Architektur, sondern wäre viel eher als ein unablässiges Einzirkeln eines nicht mit sich selbst identischen Zeitgefüges zu beschreiben. Becketts Text löst

540 Aus dem Programmheft der Donaueschinger Musiktage 1981.

541 Bernd Alois Zimmermann, *Intervall und Zeit*, Mainz: Schott 1974, S. 14.

542 Ebd., S. 12.

543 *Proust*, S. 75.

544 *Dramatik. Ein Gespräch mit Thomas Meyer*, S. 221.

einen musikalischen Schreibstrom aus, der als grosses, reichlich verwickeltes „Exerzitium“ sich nur quantitativ von der Arbeit an den einzelnen Stücken des *Scardanelli-Zyklus* unterscheidet. Wie dort „ist der Komponist nur noch Auslöser halb- und ganzautomatischer Prozesse; als Schöpfer-Instanz des Kunstwerkes hat er sich fast gänzlich zurückgezogen“.<sup>545</sup> Genau dazu dient das extrem ausufernde Schreiben in Schattenvarianten über *Not I*. Es kann von den ersten gesungenen Tönen bis zur äussersten technischen Klangdeformation konsequent durchgehalten werden, weil alle Schreibhandlungen auf ein und dasselbe Prinzip struktureller Verschattung beruhen. Diese durch Becketts Worte determinierte Methode ist die notwendige Voraussetzung für eine „Schreibautomatik“, die nicht als schöpferisches Mysterium verklärt werden soll, sondern sich ungemein objektiv ausnimmt: In der distinguierten „Aktionspartitur“ von *Not I*, die den Dispositionen der kanonischen *Sommer*-Chöre aus den *Jahreszeiten* auffällig ähnelt, lässt sich jedes Detail auf ein regelhaftes System von Fast-Kongruenzen hin überprüfen. Der ausgesprochen performative Charakter dieses Komponierens ist offensichtlich.

Die beschriebenen vier Schattenformphasen sind Grade des Übergangs auf dem verschlungenen Weg einer werkmässigen Selbstaufzehrung, die ihrer Struktur nach nicht an ein Ende gelangen kann, sondern aufhört, wenn das Endspiel sich über die Wahrnehmungsschwelle und die Bedingtheiten der Aufführungssituation hinaus verflüchtigt. Das Vakuum ist gleichwohl im Stoff der Komposition eingeschlossen: Ähnlich wie bei Holligers *Come and Go* ereignet sich Wesentliches im leeren Raum *zwischen* den eigenzeitlich auseinanderdriftenden Schichten, in der Lücke des ähnlichkeitsstiftenden Differentials, in der Leerstelle, die den „Haupttext“ der Komposition darstellt.

*Not I* kann als neue Apotheose der „Einbahnstrassen-Form“<sup>546</sup> gelten, die über die konsequente Diskreditierung eines einstmalig intakten Intervallsystems aber mit einer zentralen Kategorie im musikalischen Denken Pierre Boulez' übereinstimmt: Jener des *Spielen-lassens* von Klangordnungen.<sup>547</sup> Was passiert, wenn man „Schreibweise und Wahrnehmung“<sup>548</sup> spielen lässt?

„Wenn das Hauptbild sich in einer regelmässig oder unregelmässig pulsierenden Zeit entrollt und wenn das abgeleitete Bild oder die abgeleiteten Bilder in einer freien und unabhängigen, nicht oder anders pulsierenden Zeit ablaufen – andere Geschwindigkeit, andere Dauernverhältnisse –, wenn der Raum ein zusätzlicher Trennungsfaktor ist, haben wir es [...] mit einem divergierenden Hören zu tun. Wir nehmen das gleiche Gesamtphänomen unter verschiedenen Koordinaten wahr.“<sup>549</sup>

545 Roman Brotbeck, *Komponieren als Exerzitium*, S. 31.

546 Pierre Boulez, *Sprechen, Singen, Spielen*, in: ders., *Werkstatt-Texte*, S. 140.

547 Vgl. Pierre Boulez, *Automatismus und Entscheidung*, in: ders., *Leitlinien – Gedankengänge eines Komponisten*, Kassel: Bärenreiter – Stuttgart, Weimar: Metzler 2000, S. 146.

548 Pierre Boulez, *Zwischen Ordnung und Chaos*, in: ebd., S. 428.

Vom Phänomen her trifft all dies auf Holligers kanonisches „Spielen-lassen“ einer Monodie im Schnellschreibverfahren ziemlich genau zu – „Man hört’s fast gleich, aber nie genau gleich.“<sup>550</sup> Doch ein Hauptbild – ein Original – existiert nicht. Holligers Spiel dient nicht der zeitlichen Potenzierung oder strukturellen Anreicherung einer Grundstruktur, die „Arpeggien von Arpeggien von Arpeggien ...“ schafft oder „von der direktesten und unzweifelhaftesten Realität bis zur beliebig manipulierten Illusion“<sup>551</sup> führt. Die Realität von *Not I* ist nie unzweifelhaft. Boulez lässt kalkulierte Aufstellungen von Elementen spielen, um neue Flugbahnen musikalischer Formung zu beschreiben; Holliger benutzt eine vergleichbare Technik, um eine unendliche Enge schreibend zu aspektieren. Ein destruktiver musikalischer Expansionsmechanismus wird ins Werk gesetzt, um die Grenzen von Identität schreibend in Schwingung zu setzen und erfahrbar zu machen.<sup>552</sup>

549 Ebd.

550 Heinz Holliger zitiert nach *Dramatik. Ein Gespräch mit Thomas Meyer*, S. 221.

551 Pierre Boulez, *Zwischen Ordnung und Chaos*, in: *Leitlinien*, S. 428.

552 Boulez’ zitierter Kommentar bezieht sich auf seine Komposition *Répons* (1981–84). Die Uraufführung der ersten Fassung ereignete sich 1981 bei den Donaueschinger Musiktagen, wo auch Holligers *Not I* auf dem Programm stand. Auf dem Festival wurde die genau gegensätzliche Ausrichtung der gemeinsamen „spielen lassenden“ Grundhaltung registriert. Klaus Schweizer stellt die Haltungen von Boulez und Holliger ausdrücklich als gegensätzlich dar (siehe *Donaueschinger Musiktage – Antipoden Boulez/Holliger*, in: *Basler Zeitung*, 21. Oktober 1981, S. 47); Schattenformen um eine elektronisch rückgekoppelte instrumentale Monodie entwickelte Boulez wenig später mit dem Klarinettenstück *Dialogue de l’ombre double* (1985), das sich als dialogisch konzipierte Raumkomposition von Holligers Raummonologen wiederum grundsätzlich unterscheidet.





# Teil IV

## Schluss

## ... Kurtág ← Beckett → Holliger ...?

„In dieser Dissonanz von Mitteln  
und Gebrauch wird man schon vielleicht  
ein Geflüster der Endmusik oder  
des Allem zu Grunde liegenden  
Schweigens spüren können.“  
(Samuel Beckett)

György Kurtágs und Heinz Holligers Musiken über Samuel Beckett weisen, zumal in Hinblick auf paradoxe Elementarkonstellationen, gewisse Ähnlichkeiten auf: In op. 30 und *Not I* schreiben beide Komponisten eine Monodie mit vielen Stimmen; beide beantworten Becketts bityklische Formen in Scheinreprises; Ausgangspunkt der Entwicklungen sind palindromische Strukturen, die musikalische Form entfaltet sich aus hermetischen Strukturkomplexen; Gesang kippt jeweils schon ganz zu Anfang um in Sprechvortrag; die Formdynamiken wirken zerstörerisch im Verschleiss einer weiblichen Stimme, die bis zum Ende der Stücke auf den untersten Tonraumgrund absinkt; op. 30a und *Not I* gründen auf textsemantisch verankerten Deklamationsarten, die destruktiven Variationsprinzipien ausgesetzt sind; wie op. 30b entsteht *Not I* in der auskomponierten Relektüre der Beckett-Monodie; op. 30b und *Come and Go* können nur in Gang kommen, nachdem die Artikulationsenergie in Katastrophen-Ouvertüren vollkommen erschöpft ist; zudem konzentrieren sich die letztgenannten Arbeiten auf Textübertragungen. Kurtág und Holliger überwinden den ehemals „avantgardistischen“ Imperativ einer „Suspension des deklamatorischen Prinzips“<sup>553</sup> und komponieren dezidiert sprachorientiert, um in einem Grenzbereich des Sprachlichen musikalische Erkundungen anzustellen: Dieser Bereich ist definiert durch die Literatur Samuel Becketts.

Sobald man sich vom blossen Phänomen, vom Vergleich der Mittel löst, zeigen sich grundverschiedene Auffassungen. Der wesentliche Unterschied der Schreibweisen von Kurtág und Holliger äussert sich gerade in Bezug auf die zentrale dramatische Kategorie der Gebärde: Kurtág betreibt eine enorme Ausweitung musikalischer Mittel, um die eine gültige monodische Geste zu finden; je mehr er sich darum bemüht, desto sicherer zeigt sie sich, vorerst, nicht. Aber sie wird auch nicht einfach in Auslassung imaginiert, sondern *erscheint* erst nach der kompositorischen Recherche: Kurtág lässt noch nach dem Zusammenbruch seiner Monodie deklamieren, ringt selbst der Asphyxie eine konkrete Gestalt ab in der Figur, die dem Verstummen und dem Abgang der Protagonistin im Epilog zu

553 Werner Klüppelholz, *Sprache als Musik. Studien zur Vokalkomposition bei Karlheinz Stockhausen, Hans G Helms, Mauricio Kagel, Dieter Schnebel und György Ligeti*, Saarbrücken: Pfau <sup>2</sup>1995, S. 15.

op. 30b nachgeordnet ist. Dagegen greift Holliger Beckett auf, um jede direkte Gestik, jedes eindeutige Zeichensystem aus seiner Musik konsequent zu verbannen. Er versucht *Mouths* Stimme in einem unerbittlichen Formmechanismus der falschen Vervielfältigung auszulöschen. Sie singt trotzdem weiter. Holliger demonstriert, dass die Topoi sich nicht ausmerzen lassen.

Bei Kurtág und Holliger lassen sich grundverschiedene Auffassungen über ein in komponiertem Gesang sich äusserndes (Schöpfer-)Subjekt erkennen: Kurtágs dyslexischer Schreibimpuls wird in der musikalischen Inszenierung sprachlicher Vorsubjektivität von op. 30 zumal vor dem pathologischen Hintergrund der Interpretin Ildikó Monyók evident; Holliger setzt eine Polyphoniemaschine in Gang, um die Spuren einer ihrer Subjektivität fliehen wollenden Protagonistin zu verwischen; die Voraussetzung zum Scheitern dieser Flucht liegt in der potentiellen Infinitivität eines „Kanongedächtnisses“, das über die chronometrische Werkdauer und die Möglichkeiten der Sängerin hinausgreift und die Aufführungssituation entgrenzt.

Kurtág sucht musikalische Zeit in eine gestische Monade einzuschliessen, auf dass sich musikalische Form in einer realen Einzelgestalt einlöse. Was er in op. 30 dabei auf ungewöhnlich radikale Weise vergegenwärtigt, ist Sprachschwäche in der Musik. Kurtág verfolgt die Identifikation des Subjekts mit seiner Äusserungsweise. In gewissem Sinn erreicht er das auch: Denn die „Weise“ gewährt einen eindeutigen Rückschluss auf die Verfassung der sich Mitteilenden, die er in „Nacktheit“ („*Meztelenségét!!!*“<sup>554</sup>) zu zeigen bestrebt ist. Ein Repertoire an Äusserungstypen ist noch vorhanden. Der Standpunkt des Komponisten wird erfahrbar darin, inwiefern er *nicht* mehr in der Lage ist, auf es zurückzugreifen – wobei Kurtág sehr viel Energie aufbringt, die Virtualität dieser Lage sowohl faktisch als auch subjektiv aufzuladen.

Holliger verfolgt in *Not I* ein anderes Prinzip: Er sucht den Hang zur Nicht-Identität seiner Protagonistin zu gestalten, indem er ausgehend von einer ehemals „intakten“ musikalischen Syntax eine vokale Inkontinenz veranstaltet und eine Monodie in Scheinpolyphonie austretet, auf dass sich der akute Gesang von seiner empirischen Bedingtheit, seiner körperlichen Konstitution, seiner Subjekt-Zeit möglichst entferne. Kurtágs Sängerin möchte singen, kann aber nicht. Holligers Sängerin könnte singen, sucht aber ihr Artikulationsvermögen und die verfügbare Idiomatik so gut es geht zu desavouieren. Dieser fundamentale Unterschied der Schreibmotivationen bei Kurtág und Holliger wird auch deutlich in ihren musikalischen Hölderlin-Lektüren: In den Monodien seiner *Hölderlin-Gesänge* op. 35 nähert sich Kurtág durchaus der Darstellung eines „Dichter-Sängers“, indem er Hölderlin qua Komposition als solchen inszeniert – und dadurch einen Weg findet, *sich selbst* in mimetischer Gebärde zu äussern. Holligers Interesse dagegen gilt der Negierung eines solchermassen bei sich selbst Seienden. Im *Scardanelli-Zyklus* entwirft er ein Kompendium von musika-

554 Skizzenbuch 45, SGyK.

lischen Nicht-Identitäten, gibt als Partitur lediglich einen Aktionsplan vor; die Musik entsteht als „Übung“ über Scardanellis Texte, der die dichterisch impulsive „Verstummung“ vorgängig ist: Entsprechend wird mit direkten musikalischen Ausdrucksweisen nur noch in Überdämpfung der Artikulationsweisen, mithin der Physis der Ausführenden operiert. Der Komponist äussert sich, indem er die gewohnten Äusserungsweisen mutwillig blockiert und ihnen dadurch eine neue Ausdrucksqualität abgewinnt. Anstelle einer beziehungsältigen Vorstellung von Form tritt die schematische Generierung der Abläufe vieler Stücke des *Scardanelli-Zyklus*.

Kurtágs und Holligers Beckett-Musiken sind nicht Beckett-Interpretationen, die sich ihrem Gegenstand dienend unterordnen würden. Viel eher werden Becketts Texte kompositorisch instrumentalisiert. In den Instrumentalisierungen wird nicht allein Beckett zur Sprache gebracht. Becketts Texte verlieren in Kurtágs op. 30 und Holligers *Not I* jegliche Autonomie, indem sie zu neuen Kunstwerken vollkommen verwandelt erscheinen – wobei die Verwandlungen in diame- tral entgegengesetzte Richtungen zu führen scheinen. Keiner der beiden Kom- ponisten spekuliert schreibend über poetische Primärintentionen; es werden vielmehr Texte zerstört aus einem Impuls, der durch sie gegeben wurde.

Hier liegt die entscheidende Diskrepanz zu dem, was gerne abschätzig als kon- ventionelle oder traditionelle Vertonung bezeichnet wird. Kurtág und Holliger überschreiten sie – nicht indem sie an Sprachlichkeit vorbeikomponieren oder sich der Illusion Beckettscher Stille schweigend hingeben würden, sondern in- dem sie die Problematik des Unworte-Vertonens jeweils forcieren: Kurtág lauscht Wortbedeutungen und eindeutigen Sinngefügen nach in einem Text, der fast keine mehr hat; Holliger übertreibt die Tour de force des dramatischen Vor- trags, indem er die Stimme vervielfacht und Wort-Ton-Bezüge wuchern lässt, bis sie in einer Hypertrophie des Sinns und des Klangs fast gänzlich untergehen. Kurtág und Holliger sehen sich angesichts von Becketts Texten zur Komposition von Gesang herausgefordert: Sie führen Becketts *topici fallaci*, seine dichterisch organisierten Fehlschlüsse auf ihre Art weiter. Sie beziehen sich dabei auf eine Tradition monodischer Deklamation, indem sie alte Töne nach Massgabe Becketts „falsch“ setzen. Beckett kommt nie zu Ende. Auch Kurtág und Holliger können nicht schweigen. Wenn die Stimme im Begriff ist, zu verstummen, fan- gen sie an zu singen – und sagen Dinge *neu*, von denen wir nicht wissen, was sie sind:

„dire cela, sans savoir quoi“<sup>555</sup>

555 *L'Innommable*, S. 7.

# Anhang

## Deklamationstypen in György Kurtág's *Siklós István tolmácsolásában Beckett Sámuel üzeni Monyók Ildikóval (Samuel Beckett: mi is a szó)* op. 30a

### Typus (1): *Stockende Deklamation*

Merkmale: Kurze, durch lange Pausen abgesetzte Dauern (oft *dé-taché* artikuliert); *pppp*, *ppp*, *pp*, *mp*; wesentliches Textelement: „mi is a szó“; als grossformale Klammer und Auflösungspunkt lokaler Zusammenhänge wichtigstes gliederndes Mittel.

Takte 1–8, 16–17, 24, 48–50, 56, 57, 70–73

### Typus (2): *Gebundene Deklamation*

Merkmale: Meist chromatisch abwärts führende, angebundene kurze Dauern oder Achtel; *ppp*, *pp*, *p*, *mp*, *mf*; agogisch flexibel; wesentliches Textelement: „hiábavaló“; konstruktiver Ansatzpunkt für die Ausformung melodischer Topoi und der Deklamationstypen (3), (6) und (8).

Takte 9–10, 11, 13, 20, 51, 54–56

### Typus (3): *Verzweifelte Ausbrüche*

Merkmale: In Terzen und Sekunden fallende Achtel; *f*, *ff*, *fff*; agogisch flexibel; wesentliches Textelement: „hiábavaló“; maximale affektive Aktivität im Ausdruck übersteigter Klage.

Takte 11, 12, (18), (19), 25, 29–30, 36, (69)

### Typus (4): *Tanz-Typus*

Merkmale: Weite Quint-, Tritonus- und Non-Intervallik auf abwechselnd langen und kurzen Dauern; *pp*, *molto* und *p* *più p*; wesentliches Textelement: „látni“.

Takte 14, 21, 26, 33–34, 52–53, 57

### Typus (5): *Statische Zonen*

Merkmale: Repetitive Stagnation auf einer Tonhöhe (e, auch d und h); *pppp*, *ppp*, *pp*; wesentliches Textelement: „mi“; maximale affektive Passivität.

Takte 15, 31–32, 37, 62–63, (69)

Typus (6): *Melodische Introspektion*

Merkmale: Diatonische oder pentatonische Linien auf meist *legato*, *dolce* gebundenen, langen und sehr langen Dauern; *molto p*, *pp*; wesentliche Textelemente: „hiábavaló“ (diatonisch) und „el-túnó“ (pentatonisch); als aus Typus (2) ableitbare, „elaborierte“ Deklamationsart Zentrum des Prozesses melodischer Sprachfindung.

Takte 22–23, 46, 61, 64–66

Typus (7): *Mechanische Deklamation*

Merkmale: Regelmässige Staccato-Achtel auf Oktaven und Tritoni (meist g und cis); *pp*, *p*; wesentliches Textelement: „pillantani“.

Takte 27–28, 58–59, (44), (47), 67, (68)

Typus (8): *Fragende Wendungen*

Merkmale: In Achteln aufsteigende Halbton-Kleinterz-Gruppe; *ppppp*, *pppp*, *pp*; wesentliches Textelement: „odébb odaát“; Umkehrung von Typus (2).

Takte 18, 41–42, (66)

## Die Quellen von György Kurtágs *Samuel Beckett: What is the Word* (*Siklós István tolmácsolásában Beckett Sámuel üzeni Monyók Ildikóval*) op. 30b

(Wenn nicht anders angegeben, sind die aufgelisteten Handschriften in der SGyK zugänglich.)

- |                |                                  |   |
|----------------|----------------------------------|---|
| A              | „Budapest-Verőce 1990 III 13–15“ | Reinschrift von op. 30a; schwarze Tinte, 10 Seiten  |
| A <sub>1</sub> | undatiert                        | A, mit nachträglichen Eintragungen (Bleistift für die Instrumentation von op. 30b auf Seite 1)  |
| B              | „10 VI 90<br>45-H 5 III 91“      | vokale und instrumentale Skizze für op. 30b (Takt aaa); blauer [10 VI 90] und schwarzer Kugelschreiber [5 III 91], 1 Seite  |
| B <sub>1</sub> | nach „18 VI 89“                  | vokale Skizze für op. 30b (Takt aaa) auf die Photokopie einer Skizze der ersten beiden Takte von <i>The Carezza Jig</i> für Viola sola, die auf den „18 VI 89“ datiert; Bleistift, 1 Seite. |

- C<sub>1</sub> „Verőce,  
1990 XI 13“ erste Reinschrift der unveröffentlichten Komposition *Utolsó utáni beszélgetés Kovács Zsuzsával* [nach einem letzten Gespräch mit Zsuzsa Kovács] für Violine [auch „voce bianca“] und Klavier; 2 Seiten; kein Ms vorhanden, nur als Photokopie in C<sub>2</sub>
- C<sub>2</sub> undatiert Photokopie von C<sub>1</sub> mit Eintragungen (blauer Kugelschreiber) für die Instrumentation des *Epilogo scenico* von op. 30b und einer Skizze (schwarzer Kugelschreiber) für die Takte i, j und k des *Epilogo scenico*; 2 Seiten
- C<sub>3</sub> „Verőce,  
1990 XI 13“ zweite Reinschrift von *Utolsó utáni beszélgetés Kovács Zsuzsával*; schwarzer Kugelschreiber, 2 Seiten
- D<sub>1</sub> „15 VII 91“ verworfener Partiturentwurf zu einem instrumentalen Prolog zu op. 30b „Samuel Beckett: What is the word ... Sinfonia I“; schwarzer Kugelschreiber, 1 Seite
- D<sub>2</sub> „17 VII [1991]“ Partiturentwurf zum *Epilogo scenico* von op. 30b „Sinfonia (ultima) (epilogo) scenica“; verso von D<sub>1</sub>, schwarzer Kugelschreiber, 1 Seite
- D<sub>3</sub> undatiert Partiturentwurf zum *Epilogo scenico* von op. 30b auf einem abgebrochenen Partiturentwurf zu op. 30b (Takt kk; schwarzer Kugelschreiber) aus dem Umfeld von G; blauer Kugelschreiber, 2 Seiten
- D<sub>4</sub> „22 VII 91“ begonnener Partiturentwurf zum *Epilogo scenico* von op. 30b „Sinfonia (epilogo scenico)“, bricht nach der Bezeichnung „VI Solo e sua voce (bianca[])“ und der Tempobezeichnung Halbe = 24 ab; schwarzer Kugelschreiber, 1 Seite
- E<sub>1</sub> „19 VII [1991]“ Partiturentwurf für den Beginn von op. 30b (Takt a-e); blauer und schwarzer Kugelschreiber, 1 Seite
- E<sub>2</sub> undatiert Partiturentwurf für den Beginn von op. 30b (Takt a); unten mit Klebeband befestigter Streifen mit dem Beginn von op. 30a (Takt 1–2); blauer Kugelschreiber, 1 Seite
- F<sub>1</sub> „20 VII 91“ Skizzen zur Aufstellung von Instrumenten und Sängern; recto mit vokaler Skizze für op. 30b, Takt kk (Bleistift); schwarzer Kugelschreiber, 2 Seiten
- F<sub>2</sub> „20 VII 91“ Skizze zur Aufstellung von Instrumenten und Sängern; schwarzer und blauer Kugelschreiber, 1 Seite
- F<sub>3</sub> undatiert Skizze zur Aufstellung von Instrumenten und Sängern; schwarzer Kugelschreiber, 1 Seite



- F<sub>4</sub> „22 VII [1991]“  
„28 VII 91“ Skizze zur Aufstellung von Instrumenten und Sängern; blauer Kugelschreiber, 2 Seiten; Zusatz der Enddatierung mit Bleistift („ez az utolsó [das ist das endgültige] 28 VII 91“)
- G „Verőce,  
1991 VII 28“ kompletter Partiturentwurf zu op. 30b auf je zwei mit Klebeband verbundenen, 24linigen Notenseiten; Bleistift, blauer und schwarzer Kugelschreiber, 15 Seiten
- G<sub>1</sub> „Verőce-Budapest,  
1991 VII 30“ Partiturentwurf zum *Epilogo scenico* von op. 30b „Sinfonia (epilogo scenico)“; schwarzer Kugelschreiber, 2 Seiten
- H „Verőce 1991.  
julius 28.“ komplette Reinschrift von op. 30b von fremder Hand; kein Ms vorhanden, Reproduktion als Partitur Z. 13 990 bei EMB; 44 Seiten

## Die Quellen von Heinz Holligers *Not I*

(Alle aufgelisteten Handschriften sind in der SHH zugänglich.)

- A undatiert Skizze; Bleistift, 1 Seite
- B „La Punt-Chamues-ch  
(20.)-29. Juli 1978“ Partiturentwurf; Bleistift, 16 Seiten
- C<sub>1</sub> „La Punt-Chamues-ch  
(20.)-29. Juli 1978“ Reinschrift; Bleistift, 21 Seiten; Reproduktion als Ausgabe bei Schott
- C<sub>2</sub> nach „29. Juli 1978“  
[1980?] Photokopie von C<sub>1</sub> mit zahlreichen hss. Eintragungen (Bleistift, rote Tusche) als Korrekturen und zur Ausführung der Tonbandrückkopplung; 21 Seiten
- D undatiert [1980?] Skizzen, Formplan zur Ausführung der Tonbandrückkopplung; Bleistift, 2 Seiten, 2. Seite auf verkleinerte Photokopie von C<sub>2</sub>, S. „12“ [S. 13].

# Bibliographie

Diese Bibliographie gibt keinen vollständigen Überblick über die Literatur zu den berührten Forschungsgebieten, sondern orientiert über die wesentlichen Quellen zur vorliegenden Studie.

## 1. Siglen

PSS	Paul Sacher Stiftung Basel
SGyK	Sammlung György Kurtág, Paul Sacher Stiftung Basel
SHH	Sammlung Heinz Holliger, Paul Sacher Stiftung Basel

Zeitschriften-, Zeitungstitel, Periodika, Lexika, Verlage werden vollständig oder durch die gebräuchlichen Kürzel angegeben.

## 2. Zitierte Werke und Werksammlungen Samuel Becketts

### Englisch

- Assumption*, in: *The Complete Short Prose 1929–1989*, ed. by Stanley E. Gontarski, New York: Grove 1995, S. 3 ff.
- Breath*, in: *Collected Shorter Plays*, New York: Grove 1984, S. 209 ff.
- Come and Go*, in: *Collected Shorter Plays*, New York: Grove 1984, S. 191 ff.
- Collected Poems in English & French*, New York: Grove 1977.
- Company*, London: Calder 1996.
- Dante ... Bruno . Vico .. Joyce*, in: *Disjecta – Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, ed. by Ruby Cohn, New York: Grove Press 1984, S. 19 ff.
- Disjecta – Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, ed. by Ruby Cohn, New York: Grove Press 1984.
- Echo's Bones*, in: *Collected Poems in English & French*, New York: Grove 1977, S. 9 ff.
- Film*, in: *Collected Shorter Plays*, New York: Grove 1984, S. 161 ff.
- Fizzles*, in: *The Complete Short Prose 1929–1989*, ed. by Stanley E. Gontarski, New York: Grove 1995, S. 224 ff.
- Footfalls*, in: *Collected Shorter Plays*, New York: Grove 1984, S. 237 ff.
- Ill seen ill said*, in: *Nohow on*, London: Calder 1989, S. 55 ff.
- Krapp's Last Tape*, in: *Collected Shorter Plays*, New York: Grove 1984, S. 53 ff.
- Murphy*, London: Calder 1977.
- Neither*, in: *The Complete Short Prose 1929–1989*, ed. by Stanley E. Gontarski, New York: Grove 1995, S. 258.
- Not I*, in: *Collected Shorter Plays*, New York: Grove 1984, S. 213 ff.
- Proust – Three Dialogues with Georges Duthuit*, London: Calder <sup>3</sup>1999.
- That Time*, in: *Collected Shorter Plays*, New York: Grove 1984, S. 225 ff.
- Watt*, London: Calder <sup>6</sup>1998.
- What is the Word*, in: *As the Story was Told – Uncollected and Late Prose*, London: Calder 1990, S. 131 ff.
- What Where*, in: *Collected Shorter Plays*, New York: Grove 1984, S. 307 ff.

### **Französisch**

- En attendant Godot*, Paris: Minuit 1952.  
*L'Innommable*, Paris: Minuit 1953.  
*Mal vu mal dit*, Paris: Minuit 1981.  
*Molloy*, Paris: Minuit 1970.  
*Nouvelles*, Paris: Minuit 1987.  
*Poèmes suivi de mirlitonades*, Paris: Minuit <sup>2</sup>1992.  
*Pour finir encore et autres foirades*, Paris: Minuit 1976.  
*Têtes-mortes*, Paris: Minuit 1972.

### **Deutsch**

- Erzählungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995.  
*Szenen, Prosa, Verse*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995.  
*Theaterstücke*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995.

### **Mehrsprachige Ausgaben**

- Endspiel – Fin de partie – Endgame*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974.  
*Flötentöne*, (Französisch/Deutsch) Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982.  
*Glückliche Tage – Happy Days – Oh les beaux jours*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974.  
*Stirrings Still – Immer noch nicht mehr – Soubresauts*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.  
*Warten auf Godot – En attendant Godot – Waiting for Godot*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971.  
*Worstward Ho – Aufs Schlimmste zu*, Frankfurt am Main: Suhrkamp <sup>2</sup>1990.

## **3. Literatur zu Samuel Beckett**

- Adorno, Theodor W.: *Versuch, das Endspiel zu verstehen*, in: ders., *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp <sup>6</sup>1994, S. 281 ff.
- Asmus, Walter D.: *Rehearsal Notes for the German Premiere of Beckett's „That Time“ and „Footfalls“*, in: *On Beckett*, hrsg. von Stanley E. Gontarski, New York: Grove Press 1986, S. 337 ff.
- Bair, Deirdre: *Samuel Beckett: A Biography*, London: Jonathan Cape 1978.
- Birkenhauer, Klaus: *Samuel Beckett*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1971.
- Enoch Brater, *Dada, Surrealism, and the Genesis of Not I*, in: *Modern Drama* 18 (März 1975), S. 50 ff.
- : *The Drama in the Text – Beckett's Late Fiction*, Oxford: Oxford University Press 1994.
- Bryden, Mary (Hrsg.): *Samuel Beckett and Music*, Oxford: Oxford University Press 1998.
- Esslin, Martin: *Samuel Beckett – Infinity, Eternity*, in: *Beckett at 80 / Beckett in Context*, hrsg. von Enoch Brater, New York, Oxford: Oxford University Press 1986, S. 113 ff.
- Federman, Raymond und Graver, Lawrence (Hrsg.): *Samuel Beckett – The Critical Heritage*, London u. a.: Routledge & Kegan Paul 1977.
- Gontarski, Stanley E.: *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts*, Bloomington: Indiana University Press 1985.
- (Hrsg.): *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, Volume II: *Endgame*, London: Faber & Faber 1992.
- Haerdter, Michael: *Samuel Beckett inszeniert das „Endspiel“*, in: *Materialien zu Becketts „Endspiel“*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1968.

- Harmon, Maurice (Hrsg.): *No Author Better Served – The Correspondence of Samuel Beckett & Alan Schneider*, Cambridge etc.: Harvard University Press 1998.
- Hübner, Alfred: *Samuel Beckett inszeniert „Glückliche Tage“*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976.
- Iser, Wolfgang: *Ist das Ende hintergebar? Fiktion bei Beckett*, in: ders., *Der implizite Leser*, München: Fink 1994, S. 406ff.
- Knowlson, James mit Pilling, John: *Frescoes of the Skull*, London: Calder 1979.
- : *Damned to Fame – The Life of Samuel Beckett*, New York: Touchstone 1997.
- (Hrsg.): *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, Volume IV: *The Shorter Plays*, edited with an Introduction and Notes by Stanley E. Gontarski, London: Faber and Faber – New York: Grove Press 1999.
- Krolow, Karl: *Zu Samuel Becketts „Mirlitonmades“*, in: Samuel Beckett: *Flötentöne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982, S. 95 ff.
- Maier, Michael: *Nacht und Träume. Schubert, Beckett und das Fernsehen*, in: *Acta Musicologica*, 68 (1996), Heft 2, S. 167ff.
- Merger, Andrea: *Becketts Rhetorik des Sprachmissbrauchs*, Heidelberg: Winter 1993.
- Mettler, Dieter: *Über „Nicht Ich“*, in: *Samuel Beckett*, hrsg. von Hartmut Engelhardt, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984, S. 243 ff.
- O’Brien, Eoin: *The Beckett Country*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.
- Oppenheim, Lois (Hrsg.): *Samuel Beckett and the Arts – Music, Visual Arts and Non-Print Media*, New York, London: Garland 1999.
- Pothast, Ulrich: *Die eigentlich metaphysische Tätigkeit – Über Schopenhauers Ästhetik und ihre Anwendung durch Samuel Beckett*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982.
- Pountney, Rosemary: *Theatre of Shadows: Samuel Beckett’s Drama 1956–76*, Gerrards Cross: Colin Smythe 1988.
- Rathjen, Friedhelm: *„schmidt ← JOYCE → beckett. Abstrakta und Konkreta einer Dreierbeziehung*, in: *Arno Schmidt am Pazifik. Deutschamerikanische Blicke auf sein Werk*, hrsg. von Timm Menke, München: edition text + kritik 1992, S. 84ff.
- : *Beckett zur Einführung*, Hamburg: Junius 1995.
- : *Ein treffliches leichtes Gerät mit Holzfelgen und roten Reifen – Samuel Beckett und seine Fahrräder*, Darmstadt: Häusser 1996.
- Schoell, Konrad: *en face le pire jusqu’à ce qu’il fasse rire*, in: *Komik und Solipsismus im Werk Samuel Becketts*, hrsg. von Peter Brockmeier und Carola Veit, Stuttgart: M & P 1996, S. 109ff.
- Smuda, Martin: *Kunst im Kopf – Becketts spätere Prosa und das Imaginäre*, in: *Samuel Beckett*, hrsg. von Hartmut Engelhardt, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984, S. 211ff.
- Sturm, Oliver: *Der letzte Satz der letzten Seite ein letztes Mal – Der alte Beckett*, Hamburg: EVA 1994.
- Tophoven, Elmar: *Vom „Gegen-den-Strich-Übersetzen“*, in: Samuel Beckett: *Flötentöne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982, S. 85 ff.
- Whitelaw, Billie: *Billie Whitelaw ... Who He?*, London: Hodder & Stoughton 1995.

## Literatur zu György Kurtág

- Asmus, Bernd: *Wie ein Weg im Herbst – Versuch über György Kurtágs Stele op. 33*, in: *Musik & Ästhetik* 13, Januar 2000, S. 5 ff.
- Balázs, István: *Im Gefängnis des Privatlebens. Über zwei neue Werke von György Kurtág*, in: *SMZ* 123 (1983), S. 287ff.

- : György Kurtág, *Attila József-Fragmente*, in: *Melos* 48 (1986), Heft 1, S. 31ff.
- Beckles Willson, Rachel: *An analytical study of György Kurtág's The sayings of Péter Bornemisza opus 7*, Ph.D. Diss, London: University of London 1998.
- Dies.: „Culture is a Vast Weapon, its Artistic Force is Also Strong.“ *Finding a Context for Kurtág's Works: An Interim Report*, in: *Contemporary Music Review* 20 (2001), Parts 2 + 3: *Perspectives on Kurtág*, S. 3ff.
- Dies.: Art. György Kurtág, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition, ed. by Stanley Sadie, London: MacMillan (2001).
- Dies.: *Bulgarian Rhythm and its Disembodiment in The Sayings of Péter Bornemisza, op. 7*, in: *StMl* 43 (2002), S. 269ff.
- Dibelius, Ulrich (Hrsg.): *Ligeti und Kurtag [sic!] in Salzburg*, Zürich: Residenz 1993.
- Farkas, Zoltán: *The Path of a Hölderlin Topos: Wandering Ideas in Kurtág's Compositions*, in: *StMl* 43 (2002), S. 289ff.
- Frigyesi, Judit: György Kurtág, „Samuel Beckett: What is the Word“, *op. 30b (1990/91)*, in: *StMl* 43 (2002), S. 397ff.
- Fülöphegyi, Sándor: *Kurtág-Voices: Repetition or Echoe?*, in: *StMl* 43 (2002), S. 410.
- Gerlich, Thomas; Kunkel, Michael: „Tempi passati“ or „Tempi da venire ...?“. *Seeking Melody in the Music of Sándor Veress and György Kurtág*, in: *StMl* 43 (2002), S. 421ff.
- Halász, Péter: *Kurtág-Fragments*, in: *Hungarian Music Quarterly* 7 (1996), Heft 1–2, S. 13ff.
- : György Kurtág, Budapest: Mágus 1998 (= *Hungarian Composers* 3).
- : *On Kurtág's Dodecaphony*, in: *StMl* 43 (2002), S. 235ff.
- Hoffmann, Peter: *Die Kakerlake sucht den Weg zum Licht. Zum Streichquartett op. 1 von György Kurtág*, in: *Mf* 44 (1991), Heft 1, S. 32ff.
- : *Post-Webernsche Musik? György Kurtágs Webern-Rezeption am Beispiel seines Streichquartetts op. 28*, in: *Musiktheorie* 7 (1992), Heft 2, S. 129ff.
- Hohmeier, Simone: „Meine Muttersprache ist Bartók ...“. *Einfluß und Material in György Kurtágs „Quartetti per archi“ op. 1 (1959)*, Saarbrücken: Pfau 1997.
- Dies.: *Mutual Roots of Musical Thinking: Kurtág, Eötvös and their Relation to Lendvai's Theories*, in: *StMl* 43 (2002), S. 223ff.
- Kunkel, Michael: György Kurtág, „A kis csáva“ (1978), Saarbrücken: Pfau 1998 (= *fragmen* 25).
- : „Das Artikulierte geht verloren“. *Eine Beckett-Lektüre von György Kurtág*, in: *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* 13, April 2000, S. 38ff.
- : „... folly for t[w]o ...“. *Samuel Beckett's „What is the Word“ and György Kurtág's „mi is a szó“ Opus 30*, in: *Contemporary Music Review* 20 (2001), Parts 2 + 3: *Perspectives on Kurtág*, S. 109ff.
- Kurtág, György: *György Kurtág in einem Gespräch mit Bálint András Varga*, in: *Komponistenportrait György Kurtág*. Programmheft der 38. Berliner Festwochen, Berlin 1988, S. 34ff.
- : *Laudatio für György Ligeti (anlässlich der Verleihung des Siemens-Preises 1993)*, in: *Die Musik und ihr Preis. Die Internationale Ernst von Siemens Stiftung. Eine Dokumentation über 20 Jahre Ernst von Siemens Musikpreis*, hrsg. von Rüdiger von Canal und Günther Weiss, Regensburg: ConBrio 1994 (= *ConBrio Dokument* 6), S. 362ff.
- Lück, Hartmut: *Die Einsamkeit einer verstorbenen Dame. Zu Kurtágs „Die Botschaften der verewigten R. V. Trussova“*, in: *MusikTexte* 27, 1989, S. 26ff.
- Moser, Roland: *In Wurzelnähe: Laudatio auf György Kurtág*, in: *MusikTexte* 76–77, 1998, S. 5ff.
- Sallis, Friedemann: *Skizzen zu den Kafka-Fragmenten op. 24. Ein Blick in György Kurtágs Werkstatt*, in: *Neue Berlinische Musikzeitung* 11 (1996), Heft 2, S. 14ff.
- : György Kurtág: „Confessio“, *op. 21 (1980–86)*, in: *Settling New Scores – Music Manuscripts from the Paul Sacher Foundation*, hrsg. von Felix Meyer, Mainz etc.: Schott 1998, S. 193ff.

- : *The Genealogy of György Kurtág's „Hommage à R. Sch“* [sic!], *op. 15d*, in: *StMI* 43 (2002), S. 311 ff.
- Spangemacher, Friedrich (Hrsg.): *György Kurtág*, Bonn: Boosey & Hawkes 1986 (= *Musik der Zeit* 5), darin u. a.:
- Balázs, István: *Fragmente über die Kunst György Kurtágs*, S. 65 ff.
- Boulez, Pierre: *György Kurtág*, S. 12 f.
- Brennecke, Wilfried: *Kurtágs Anfänge in der Bundesrepublik Deutschland (1961–69)*, S. 18 ff.
- Csengery, Adrienne; Balázs, István: *Porträt eines Komponisten, aus der Sicht einer Sängerin*, S. 53 ff.
- Ligeti, György: *Begegnung mit György Kurtág im Nachkriegs-Budapest*, S. 14 ff.
- Lück, Hartmut: „*Dezembers Gluten, Sommers Hagelschläge ...*“. *Zur künstlerischen Physiognomie von György Kurtág*, S. 28 ff.
- Spangemacher, Friedrich: *Über György Kurtág*, S. 6 ff.
- : „*Der wahre Weg geht über ein Seil*“. *Zu György Kurtágs „Kafka-Fragmenten“*, in: *MusikTexte* 27, 1989, S. 30 ff.
- : „*What is the Music?!*“. *Kompositionswerkstatt: György Kurtág*, Saarbrücken: Pfau 1997 (= *fragmen* 14).
- : *Mit möglichst wenig Tönen möglichst viel sagen. Ein Gespräch mit dem Komponisten György Kurtág*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 13./14. Juni 1998, S. 65.
- : *György Kurtág und Belá Bartók*, in: *Zwischen Volks- und Kunstmusik – Aspekte der ungarischen Musik*, hrsg. von Stefan Fricke u. a., Saarbrücken: Pfau 1999, S. 168 ff.
- Stahl, Claudia: *Botschaften in Fragmenten – Die grossen Vokalzyklen von György Kurtág*, Saarbrücken: Pfau 1998.
- Steiert, Thomas: *György Kurtágs Vertonung von Samuel Becketts „What is the Word“ (Siklós István tolmácsolásában Beckett Sámuel tüzeni Monyók Ildikóval) op. 30b*, in: *Das Gedichtete behauptet sein Recht – Festschrift für Walter Gebhard zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Klaus H. Kiefer u. a., Frankfurt am Main etc.: Lang 2001, S. 581 ff.
- Traub, Andreas: *György Kurtág: Streichquartett op. 1 (1959)*, in: *Programmbuch Inventionen '89*, Berlin (Akademie der Künste/Berliner Künstlerprogramm des DAAD) 1989, Saarbrücken: Pfau 1998, S. 138 ff.
- : *[György Kurtág:] Életút* op. 32, in: *Programmheft zu Kammerkonzert 7 (19. Mai 1996) der Staatsoper Stuttgart*.
- Walsh, Stephen: *György Kurtág. An outline Study I*, in: *Tempo* 140, 1982, S. 11 ff.
- : *György Kurtág. An outline Study II*, in: *Tempo* 142, 1982, S. 10 ff.
- Weber, Katharina: *Material für ein Lebenswerk – Zum 1. Satz des Quartetto per achi op. 1 von György Kurtág*, in: *Dissonanz* 56, Mai 1998, S. 13 ff.
- Dies.: *György Kurtág – eine Porträtskizze*, in: *Dissonanz* 56, Mai 1998, S. 17 f.
- Whittall, Arnold: *Plotting the Path, Prolonging the Moment: Kurtág's Settings of German*, in: *Contemporary Music Review* 20 (2001) Parts 2 + 3: *Perspectives on Kurtág*, S. 89 ff.
- Wilhelm, András: *Satzfolge und Grossform. Der Begriff des „offenen Werkes“ in den Kompositionen von György Kurtág*, in: *MusikTexte* 72, 1997, S. 35 ff.
- Williams, Alan E.: *Kurtág, Modernity, Modernisms*, in: *Contemporary Music Review* 20 (2001), Parts 2 + 3: *Perspectives on Kurtág*, S. 51 ff.
- : *Music Theatre and Presence in Some Works of György Kurtág*, in: *StMI* 43 (2002), S. 359 ff.
- Zenck, Martin: *Beckett after Kurtág: Towards a Theory of Theatricality of a Non-theatrical Music*, in: *StMI* 43 (2002), S. 411 ff.

## Literatur zu Heinz Holliger

- Albèra, Philippe: *Ein Gespräch mit Heinz Holliger*, in: *Heinz Holliger – Komponist, Oboist, Dirigent*, hrsg. von Annette Landau, Gümligen: Zytglogge 1996, S. 18 ff.
- Brotbeck, Roman: *Komponieren als Exerzitiium*, in: *du* 1996, Heft 5: *Unerhört. Zeit für neue Musik*, S. 28 ff.
- : *Scardanelli et l’/d’après Scardanelli – Heinz Holligers Dichterkreise*, in: *Heinz Holliger – Komponist, Oboist, Dirigent*, hrsg. von Annette Landau, Gümligen: Zytglogge 1996, S. 168 ff.
- Ericson, Kristina: *Die Ich-Verneinung als musikalischer Prozess – Studien zu Heinz Holligers Monodrama „Not I“ nach Samuel Beckett*, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft – Neue Folge*, Bd. 13/14 (1993/94), S. 357 ff.
- : *Heinz Holliger – Spurensuche eines Grenzgängers*, Bern etc.: Peter Lang 2004.
- Fischer, Kurt von: *A Musical Approach to Georg Trakl (1887–1914): A Study of Musical Settings of German Twentieth-Century Poetry*, in: *German Literature and Music – An Aesthetic Fusion: 1890–1989*, hrsg. von Claus Reschke und Howard Pollack, München: Wilhelm Fink Verlag 1992, S. 7 ff.
- Gottwald, Clytus: *Psalm*, in: *Heinz Holliger – Komponist, Oboist, Dirigent*, hrsg. von Annette Landau, Gümligen: Zytglogge 1996, S. 90 ff.
- Häusler, Josef: *Heinz Holliger – Versuch eines Porträts*, in: *SMZ 107* (1967), Heft 2, S. 64 ff.
- Holliger, Heinz: *Dramatik. Ein Gespräch mit Thomas Meyer*, in: *Musiktheater. Zum Schaffen von Schweizer Komponisten des 20. Jahrhunderts*, Bonstetten: Theaterkultur-Verlag 1983 (= *Publikationen der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur* 45), S. 204 ff.
- : *META – TEMA – ATEM*, in: *Heinz Holliger – Komponist, Oboist, Dirigent*, hrsg. von Annette Landau, Gümligen: Zytglogge 1996, S. 63 f.
- : *Über mein Violinkonzert „Hommage à Louis Soutter“ (1993–95 ...)* [nach einem Gespräch vom 23. Juli 2002 in Basel, geführt und aufgezeichnet von Michael Kunkel], in: *Louis Soutter 1872–1942*. Anlässlich der Ausstellungen *Louis Soutter et les Modernes*, Kunstmuseum Basel, 28. September 2002 bis 5. Januar 2003, Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, 21. Februar bis 4. Mai 2003, hrsg. von Hartwig Fischer, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz [2002], S. 125 ff.
- Kunkel, Michael: *Heinz Holliger: „Schneewittchen“ (1997/98)*, Pfau: Saarbrücken 1999, (= *fragmen* 29).
- : *„... etwa mit Musik“ – Heinz Holligers „Schneewittchen“, Oper nach Robert Walser in fünf Szenen, Prolog und Epilog (1997–98)*, in: *„Entre Denges et Denezey ...“*. *Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900–2000*, hrsg. von Ulrich Mosch und Matthias Kassel, Mainz etc.: Schott 2000, S. 342 ff.
- : *CH-Variationen mit Jürg Wyttenbach und Heinz Holliger*, in: *NZfM* 162 (2001), Heft 2, S. 18 ff.
- : *Art. Heinz Holliger*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition, ed. by Stanley Sadie, London: MacMillan (2001).
- : *„Mouth“, „Auditor“ und ein anderer Vernehmer: Heinz Holligers Monodrama „Not I“ nach Samuel Beckett*, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft – Neue Folge*, Bd. 21 (2001), S. 137 ff.
- : *... Werk? ... Aktion? ... – Zu Heinz Holligers „Cardiophonie“ für einen Bläser und drei Magnetophone (1971)*, in: *Dissonanz* 75, Juni 2002, S. 20 ff.
- : *Gespräch mit Heinz Holliger [über Holligers Puneigä (2000/02), Erich Schmid, Jacques Wildberger, Franz Furrer-Münch und Annette Schmucki]*, in: *Programmbuch Wien Modern* 2002, S. 113 ff.

- : „... im Dialog mit der Geschichte ...“ – (Keine) Aneignungen im Werk von Heinz Holliger, in: *Dissonanz* 82, August 2003, S. 26 ff.
- Lachenmann, Helmut: *Heinz Holliger*, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1996, S. 307 ff.
- Lessing, Wolfgang: *Hommage à Sacher. Henri Dutilleux' und Heinz Holligers Kompositionen für Violoncello solo über den Namen SACHER*, in: *Musiktheorie* 6 (1991), 151 ff.
- Piencikowski, Robert; Schweizer, Klaus; Stenzl, Jürg: *Heinz Holliger, Oboist, Dirigent, Komponist*, in: *Dissonanz* 21, August 1989, S. 11 ff.
- Rigoni, Michel: *Das Streichquartett von Heinz Holliger und das Überschreiten der instrumentalen Grenzen*, in: *Heinz Holliger – Komponist, Oboist, Dirigent*, hrsg. von Annette Landau, Gümligen: Zytglogge 1996, S. 94 ff.
- Roth, Markus: *Der Gang ins Verstummen – Heinz Holligers Beiseit-Zyklus nach Robert Walser*, in: *Musik & Ästhetik* 14, April 2000, S. 40 ff.
- Schweizer, Klaus: *Donauschinger Musiktage – Antipoden Boulez/Holliger*, in: *Basler Zeitung*, 21. Oktober 1981, S. 47.
- Shreffler, Anne C.: *Netzwerke der Zusammenarbeit – Heinz und Ursula Holliger*, in: „*Entre Denges et Denezey ...*“. *Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900–2000*, hrsg. von Ulrich Mosch und Matthias Kassel, Mainz etc.: Schott 2000, S. 106 ff.
- Strässle, Thomas: *Figurationen des Interpreteten. Zu Heinz Holligers Flötenkompositionen*, in: *Musik & Ästhetik* 27, Juli 2003, S. 29 ff.
- Szendy, Peter: *Endspiele*, in: *Heinz Holliger – Komponist, Oboist, Dirigent*, hrsg. von Annette Landau, Gümligen: Zytglogge 1996, S. 77 ff.
- Wilson, Peter Niklas: *Ein sensibler Extremist. Der Komponist Heinz Holliger*, in: *NZfM* 150 (1989), Heft 5, S. 19 ff.
- ; Kunkel, Michael: Art. *Heinz Holliger*, in: *Komponisten der Gegenwart*, hrsg. von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, München: edition text + kritik 1993 ff.
- : *Musikalische Endspiele. Der Komponist Heinz Holliger*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 12./13. Januar 1991, S. 67.
- Zenck, Martin: *Laute und stumme, performative und reflexive, bildhafte und musikalische Lektüren des Gedichts „Nachts“ von Karl Kraus, Anton Webern, Theodor W. Adorno und Heinz Holliger*, in: Gerhard Buhr und Martin Zenck, *Georg Trakls Gedicht „Nachts“ und die Kompositionen dieses Gedichts von Anton Webern, Theodor W. Adorno und Heinz Holliger – Versuch einer literatur- und musikwissenschaftlichen Doppelinterpretation*, in: *Das Gedichtete behauptet sein Recht – Festschrift für Walter Gebhard zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Klaus H. Kiefer u. a., Frankfurt am Main etc.: Lang 2001, S. 561 ff.

## Weitere Literatur

- Adorno, Theodor W.: *Berg – Der Meister des kleinsten Übergangs*, in: ders., *Die musikalischen Monographien*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 321 ff.
- Ady, Endre: *Összes Versei I*, Budapest: Szépirodalmi könyvkiadó 1971.
- Amzoll, Stefan: „*Glückloser Engel*“. *Der Zeuthener Komponist Paul-Heinz Dittrich*, in: *Musik-Texte* 85, August 2000, S. 23 ff.
- Artaud, Antonin: *Das Theater und sein Double*, Frankfurt am Main: Fischer 1979.
- Benn, Gottfried: *Gesammelte Werke in acht Bänden*, Wiesbaden: Limes 1960–75.
- Boulez, Pierre: *Werkstatt-Texte*, aus dem Französischen von Josef Häusler, Frankfurt am Main/Berlin: Ullstein 1972.



- : *Leitlinien – Gedankengänge eines Komponisten*, Kassel: Bärenreiter – Stuttgart, Weimar: Metzler 2000.
- Brotbeck, Roman: *Expoland mit schwieriger Nachgeburt und ungezogenen Söhnen – zur musikalischen Avantgarde in der Schweiz der sechziger und frühen siebziger Jahre*, in: „*Entre Denges et Denezzy ...*“. *Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900–2000*, hrsg. von Ulrich Mosch und Matthias Kassel, Mainz etc.: Schott 2000, S. 274 ff.
- Caravaggio, Hof 1995 (= *Eine Fondacc-Forschung Verification* 1995).
- Celan, Paul: *Gesammelte Werke*, 3 Bde., Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986.
- Claren, Sebastian: *Neither – Die Musik Morton Feldmans*, Berlin: Wolke 2000.
- Czigány, Lóránt: *The Oxford History of Hungarian Literature – From the Earliest Times to the Present*, Oxford: Clarendon 1984.
- Dittrich, Paul-Heinz: *Nie vollendbare poetische Anstrengung. Texte zur Musik 1957–1999*, hrsg. von Stefan Fricke und Alexandra Raetzer, Saarbrücken: Pfau 2003 (= *Quellentexte zur Musik des 20. Jahrhunderts* 10.1).
- Globokar, Vinko: *Laboratorium. Texte zur Musik 1967–1997*, hrsg. von Sigrid Konrad, Saarbrücken: Pfau 1998 (= *Quellentexte zur Musik des 20. Jahrhunderts* 3.1).
- Haefeli, Anton (Hrsg.): *Jacques Wildberger oder die Lehre vom Andern*, Zürich: Hug o. J. [1995].
- Hermes, Roger u. a. (Hrsg.): *Franz Kafka – eine Chronik*, Berlin: Wagenbach 1999.
- Hirsbrunner, Theo: *Pierre Boulez und sein Werk*, Laaber: Laaber 1985.
- Joyce, James: *Letters*, Bd. III, hrsg. von Richard Ellmann, London 1966.
- : *Finnegans Wake*, London: Penguin 1992.
- Kafka, Franz: *Briefe an Felice*, Frankfurt am Main: Fischer 1986.
- : *Tagebücher 1912–1914*, Frankfurt am Main: Fischer 1994.
- Kaufmann, Harald: *Spurlinien – Analytische Aufsätze über Sprache und Musik*, Wien: Lafite 1969.
- Killy, Walther: *Über Georg Trakl*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1960.
- Kim, Eun-Ha: „*Unfinished*“ – *eine Geschichte geht nie zu Ende. Roman Haubenstock-Ramatis „Credentials or „Think, Think Lucky“*“, in: *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* 14, April 2001, S. 34 ff.
- Kropfing, Klaus: *Über Musik im Bilde*, 2 Bde., hrsg. von Bodo Bischoff, Andreas Eichhorn, Thomas Gerlich und Ulrich Siebert, Köln-Rheinkassel: Dohr 1995.
- Kunkel, Michael: *Der Komponist Jacques Wildberger. Eine Portraitskizze – Aussagen und Dokumente, zum 80. Geburtstag zusammengestellt von Michael Kunkel*, in: *Dissonanz* 73, Februar 2002, S. 20 ff.
- (Hrsg.): *Jacques Wildberger*, Saarbrücken: Pfau 2002 (= *fragmen* 38).
- Lachenmann, Helmut: *Musik als existentielle Erfahrung*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1996.
- Lichtenberg, Georg Christoph: *Schriften und Briefe*, 6 Bde., hrsg. von Wolfgang Promies, München: Hanser <sup>6</sup>1998.
- List-Marzollf, Renate: *Sebastien-Roch Chamfort – Ein Moralist im 18. Jahrhundert*, München: Fink 1966 (= *Freiburger Schriften zur romanischen Philologie* 3).
- Meyer, Felix (Hrsg.): *Settling New Scores. Music Manuscripts from the Paul Sacher Foundation*, Mainz etc.: Schott 1998.
- Meyer-Thoss, Gottfried: *Facetten des Transluziden*, in: *Morton Feldman*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text + kritik 1986 (= *Musik-Konzepte* 48/49), S. 122 ff.
- Misch, Imke: *Zur Kompositionstechnik Karlheinz Stockhausens: GRUPPEN für 3 Orchester (1955–57)*, Saarbrücken: Pfau 1999.
- Mosch, Ulrich; Kassel, Matthias (Hrsg.): „*Entre Denges et Denezzy ...*“. *Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900–2000*, Mainz etc.: Schott 2000.

- Moser, Roland: ... *und zu welchem Zweck betreibt man Musik-Analyse? Fragen – auf der Suche nach realem Klang und Spekulation*, in: *Dissonanz* 87, September 2004, S. 10ff.
- Niedermüller, Peter: *Schopenhauers Überlegungen zur Asemantik der Musik*, in: *Musik & Ästhetik* 9, Januar 1999, S. 40ff.
- Nono, Luigi: *Texte, Studien zu seiner Musik*, hrsg. von Jürg Stenzl, Zürich: Atlantis 1975.
- Schaller, Erika: *Klang und Zahl. Luigi Nono: Serielles Komponieren zwischen 1955 und 1959*, Saarbrücken: Pfau 1997.
- Shreffler, Anne C.: *Webern and the Lyric Impulse. Songs and Fragments on Poems of Georg Trakl*, New York: Oxford University Press 1994.
- Stockhausen, Karlheinz: *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Bd. 1: *Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*, hrsg. von Dieter Schnebel, Köln: DuMont 1963.
- : *Texte zur Musik 1963–1970*, Bd. 3, hrsg. von Dieter Schnebel, Köln: DuMont 1971.
- Trakl, Georg: *Das dichterische Werk*, München: dtv <sup>14</sup>1995.
- Traub, Andreas: *Zeitschichten. Zum „Orbis tonorum“ (1986) von Sándor Veress*, Saarbrücken: Pfau 1999 (= *fragmen* 28).
- : (K)ein Konzert für zwei Posaunen und Orchester. Die „Tromboniade“ von Sándor Veress, in: *Dissonanz* 84, Dezember 2003, S. 10ff.
- Új magyar irodalmi lexikon, Budapest: Akadémiai Kiadó 1992.
- Veress, Sándor: *Aufsätze, Vorträge, Briefe*, hrsg. von Andreas Traub, Hofheim: Wolke 1998.
- von Seherr-Thoss, Peter: *György Ligetis Oper „Le Grand Macabre“*, Eisenach: Karl Dieter Wagner 1998 (= *Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft* 47).
- Wildberger, Jacques: *Freiheit von der rationalen Zeit*, in: *Melos* 22 (1955), Heft 12, S. 341ff.
- : „... die Stimme, die alte, schwächer werdende Stimme ...“, in: *SMZ* 177 (1977), Heft 6, S. 345ff.
- Zimmermann, Bernd Alois: *Intervall und Zeit*, Mainz: Schott 1974.