Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 21 (2001)

Artikel: Mouth, Auditor und ein anderer Vernehmer : Heinz Holligers Monodrama "Not I" nach Samuel Beckett

Autor: Kunkel, Michael

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835253

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Mouth, Auditor und ein anderer Vernehmer: Heinz Holligers Monodrama «Not I» nach Samuel Beckett

Michael Kunkel

I

«Simply cannot sing...Not a note»
(Samuel Beckett)

Samuel Becketts Texte haben eine kompositorische Aktivität von bemerkenswerter Breite provoziert. Nach ersten Annäherungen von Marcel Mihalovici und John Beckett, dem Cousin des Dichters, sind seit Ende der 50er Jahre weit über 100 Werke entstanden, in denen seine Dichtung mit den verschiedensten Arten von Musik bedacht worden ist[1]. Das komponierende Exegetentum erstreckt sich über alle Schulen. Namen wie Roman Haubenstock-Ramati, Luciano Berio und Wolfgang Fortner sind hier ebenso zu finden wie Richard Barrett und Earl Kim, wobei sich letztere in ihrem Schaffen über weite Strecken geradezu auf Beckett spezialisiert haben.

Sofern es nicht auf seine eigene Initiative zurückging, mochte Beckett auf die musikalische Verwertung seiner Texte am liebsten verzichten. Mihalovicis Bitte um die Fertigung einer zu vertonenden dichterischen Vorlage wehrte er lakonisch ab: «Je n'ai pas envie de chanter ce soir.»[2] Morton Feldmans Opern-Vorhaben begegnete er zunächst skeptisch: «Ich habe es nicht gern, wenn meine Worte vertont werden.»[3] Und auch Heinz Holliger hatte 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.»[4]

Natürlich sind Dichter, die ihre Kunstwerke als integral artikulierte und in sich abgeschlossene Gebilde ansehen, selten davon angetan, wenn ihre

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

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

3 Samuel Beckett, zitiert nach: Gottfried Meyer-Thoss, «Facetten des Transluziden», in: *Morton Feldman*, hrsg. v. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (= Musik-Konzepte 48/49), München 1986, S. 126.

4 J. Knowlson, *Damned to Fame*, S. 737.

Texte auf irgendeine Weise zurechtgemacht werden sollen. Für Beckett kann noch ein besonderer Umstand geltend gemacht werden: Die Ursache einer wenigstens latenten Vertonungs-Allergie liegt womöglich nicht zuletzt in der poetischen Ausrichtung einer Literatur, deren Wortklang dem Schweigen verpflichtet ist. Becketts Kunst ist imprägniert von tiefem Misstrauen gegen sprachlich aufgenötigte Sinnkonstitution, deren Trugcharakter er in ihrer konstruktiven Misshandlung begegnet. Aus Mangel an einer Alternative zum Medium der Sprache ist dies nicht durch einfache Setzungen zu erreichen. Vielmehr schlägt Beckett den dichterischen Funken aus der Erfahrung eines Spannungsfeldes: Seine literarische Produktion ist stigmatisiert vom permanenten Oszillieren zwischen der Sprachgebundenheit der Kunstform und ihrer Desavouierung; nicht erreichbarer Fluchtpunkt ist Stille, Schweigen.

Solche auf nicht einholbare Wortlosigkeit berechnete Wortkunst – eine «Literatur des Unworts»[5], wie Beckett sagte – sperrt sich gegen die blosse klangliche Adaption. Ihre konventionelle Vertonung wäre kaum mehr als ein klingendes Abzählen der Lexeme, das den zentralen poetischen Impuls vernachlässigen würde. Die Reize musikalischer Kopien von Textoberflächen liegen dann meist auch irgendwo anders.

Innerhalb der fraktionsübergreifenden musikalischen Beckett-Rezeption ist allerdings eine Linie erkennbar, die geradewegs in die aporetische Enge führt und aus dieser Erfahrung deutlich profitiert. 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.»[6] In «*...die Stimme, die alte, schwächer werdende Stimme...*»(1973–74) instrumentalisierte Jacques Wildberger Passagen aus den *Texten um Nichts* als «dichterische Gestaltung des Verstummens»[7]. György Kurtág entwickelte aus der Objektivierung Beckett'scher Wortstümpfe die monodischen Gesten der Werke *Siklós István tolmácsolásában Beckett Sámuel üzeni Monyók Ildikóval (Samuel Beckett: mi is a szó)* op. 30a (1990)[8] und *...pas à pas – nulle part...* op. 36 (1993–1998).

5 Samuel Beckett, *Disjecta – Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, hrsg. v. Ruby Cohn, New York 1984, S. 54.

6 Paul-Heinz Dittrich, zitiert nach: Stefan Amzoll, «‹Glückloser Engel› – Der Zeuthener Komponist Paul-Heinz Dittrich», in: *MusikTexte* Heft 85 (August 2000), S. 85.

7 Jacques Wildberger, «‹...die Stimme, die alte, schwächer werdende Stimme...›», in: *SMZ* 117/6 (November/Dezember 1977), S. 348.

8 Vgl. Michael Kunkel, «‹Das Artikulierte geht verloren› – Eine Beckett-Lektüre von György Kurtág», in: *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* Nr.13, April 2000, S. 38 ff.

All diese im einzelnen sehr unterschiedlichen Ansätze könnten mit einem Wort der Winnie aus *Happy Days* überschrieben sein: «One cannot sing...just like that, no.»[9] Heinz Holliger hat sich dies in seinen Kurzopern nach Samuel Becketts *Come and Go* (1976–77) und *Not I* (1978/80) auf emphatische Weise zu eigen gemacht: Die primäre Motivation liegt hier weniger im blossen Absingen der Worte, als in ihrer konsequenten Auslöschung. Wie im Falle seines komponierenden Umgangs mit der spätesten Lyrik Friedrich Hölderlins weist Holliger die Klassifizierung seiner Tätigkeit als einer vertonenden leicht gereizt von sich – wenn überhaupt, so handele es sich um «Verstummungen»[10].

Dass damit verschiedenes gemeint sein kann, legt allein der flüchtige Vergleich von Holligers Beckett-Kompositionen nahe. Sie sind nicht einheitlich konzipiert und divergieren in ihrer Faktur erheblich. Zieht man noch die später entstandene Kammeroper über *What where* (1988) hinzu, wird vollends klar, dass eine deduktible Vorgabe, aus der sich eine ansehnliche Beckett-Serie bequem ableiten liesse, nicht existiert. Jedes Werk hat seinen eigenen Todeskeim verinnerlicht. Die Besonderheit von *Not I* liegt in der formalen Umwendung musikalischer Verstummung: Die Stimme erstirbt nicht einfach, sondern sie erstickt im Stimmdickicht eines sich selbst vervielfachenden Projektionsverfahrens. Um Holligers Schreibweise auf die Voraussetzungen der Textvorlage hin zu untersuchen, muss zuerst der Frage nach der Artikulation dramatischer Form in Becketts *Not I* nachgegangen werden.

II

«I actually heard it.»
(Samuel Beckett)

Auf Becketts Theater gibt es meistens nicht mehr viel zu sehen. Das trifft auf *Not I* (1972) in extremem Masse zu: Die Protagonistin *Mouth* ist im Hintergrund rechts nur noch als schwach beleuchteter Mund 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 aus einer Reihung elliptischer Partikel

9 Samuel Beckett, *Glückliche Tage – Happy Days – Oh les beaux jours*, Frankfurt am Main 1975, S. 88.

10 Heinz Holliger im Gespräch mit dem Autor (Stuttgart, 1.4.1998).

ausgefüllt, der über die viertelstündige zeitliche Begrenzung des Stückes hinausgreift: Vor Beginn erscheint die Stimme als ein Murmeln, das auch nach Ende des Spiels hinter geschlossenem Vorhang noch vernehmbar ist. Die auf ihre Sprechquelle zusammengezogene Protagonistin befindet sich auf einer Ich-Flucht in einem Redeschwall, in dem sie die Konturen ihrer Individuation 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!»[11] 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 durchsetzt von Hinweisen auf ihre Bühnenexistenz: «...all the time the buzzing...so-called...in the ears»[12]; «and all the time this ray or beam...[...]...always the same spot»[13]; «and now this stream...not catching the half of it...not the quarter...no idea ...what she was saying»[14]; «nearest lavatory...start pouring it out...steady stream...mad stuff.»[15] In *Not I* ist vor allem anderen vom «Kunst-Ich» die Rede.

Sprechen als unaufhörlich strömende Logorrhö avanciert so zum eigentlichen Bühnenereignis. Es ist weniger bestimmt mitzuteilen, sondern wäre eher als eine Art Körpergeräusch zu beschreiben[16]. Auch Becketts

11 Samuel Beckett, «Not I», in: Ders., *Collected Shorter Plays*, New York 1984, S. 217, 219, 221, 222.

12 Ebd., S. 218.

13 Ebd.

14 Ebd. S. 219.

15 Ebd. S. 222.

16 «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. Ein Probenbericht der wichtigsten *Mouth*-Interpretin Billie Whitelaw veranschaulicht den für die Aufführung des Stücks nötigen, bis an die Erschöpfungsgrenze reichenden Körpereinsatz: «I began to understand what an athlete feels like, as he goes through training. The work was painfull; 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.» Billie Whitelaw, *Billie Whitelaw...Who He?*, London 1995, S. 122.

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. Adressed less to the understanding than to the nerves of the audience which should in a sense *share her bewilderment*.»[17]

Mouths Klangstrom resultiert aus der konsequenten Misshandlung konventionellen Sprachgebrauchs. Er ist reine Kunstsprache, die es erst zu komponieren galt. Wie Beckett dabei vorging, lässt sich an der gut dokumentierten Entstehung des Stücks nachvollziehen.[18] Entscheidend ist, dass sich weder die spezifische *Not I*-Sprache noch die Bühnensituation einem spekulativen Entwurf verdankt, sondern von Beginn an konkrete Gegenstände fokussiert, die weiterer Durchformung bedurften. Der verworfene szenische Monolog *Kilcool*, ein Fragment eines von *Happy Days* zu *Not I* und *That Time* hinüberleitenden «face play»[19] aus dem Jahre 1963, basiert auf irischen Kindheitserinnerungen, die auch nach mehreren Überarbeitungsphasen offenbar immer noch zu starkes Eigengewicht besassen und nicht in die erwünschte Form aufgingen. Beckett gab das Projekt auf und wandte sich ihm erst 1972 erneut zu, indem er das empirische Material einem Prozess umfassender Formalisierung aussetzte, bis es zu den kryptischen Resten einer kaum erinnerlichen Vergangenheit im Leben von *Mouth* gerann.

Inzwischen waren andere Realien hinzugekommen, die vor allem für die spezifische Bühnensituation von Bedeutung sind. Für *Auditor*: Becketts Beobachtung einer Djellaba-verhüllten Araberin «in a position of intense listening»[20] während eines Aufenthalts in Tunis Ende Februar 1972; für *Mouth* eine andere irische 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.»[21] Die Konstellation von *Mouth* und

17 *No Author Better Served – The Correspondence of Samuel Beckett & Alan Schneider*, hrsg. v. Maurice Harmon, Cambridge & London 1998, S. 283.

18 Ausführliche Darstellungen der Genesis von *Not I* sind enthalten in: S. E. Gontarski, *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts*, Bloomington 1985; Rosemary Pountney, *Theatre of Shadows: Samuel Beckett's Drama 1956–76*, Gerrards Cross 1988.

19 *No Author Better Served*, S. 139.

20 Enoch Brater, «Dada, Surrealism, and the Genesis of *Not I*», in: *Modern Drama* 18 (März 1975), S. 50.

21 Deirdre Bair, *Samuel Beckett: A Biography*, New York 1978, S. 622.

Auditor – dem vielleicht seltsamsten Beckett-Paar – geht unter anderem auf Caravaggios Gemälde *Die Enthauptung Johannes' des Täufers* (1608)[22], das Beckett 1971 in der La Valletta Kathedrale auf Malta kennenlernte, zurück.[23]

Nach dem Neuansatz zu *Not I*, der in der Zeit vom 20. März bis 1. April 1972 auf zwei handschriftlichen Entwürfen und Typoskripten erfolgt war, bearbeitete Beckett seine Materialien in einer «Analysis»[24], in der er einen Katalog mit 14 Themengruppen anlegte. Den Stichworten *Birth, Field, insentience, so far, buzzing, brain, memory, speculations, walking, punishment/ suffering, interruptions, beam, speechless* und *voice* sind wesentliche Inhalte und Formulierungen, zum Teil mit Hinweisen zur weiteren Bearbeitung, signalhaft zugeordnet. Ein solches Inventar lieferte die Voraussetzung für die Umwandlung der Realien in eine Art Werkstoff, aus dem das dichte parataktische Gefüge von *Not I* artikuliert werden konnte. Die Schichten lassen sich dort kaum noch fassen, da sie einander in Satzfetzen interpolieren und ein schwer auflösbares Netz aus Echos und Klangähnlichkeiten bilden. 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 im Zu*hörer* eine nicht auflösbare Irritation hervorruft[25].

Becketts vielbeschworene Musikalität liegt denn auch vor allem in solch «verklanglichenden» Missbrauch bedeutender Sprache. Sie ist nicht allein als zurechtmachende Massnahme zu werten: Die Erinnerungen an die schwatzhafte Irin und auch an die Stimme Billie Whitelaws, die Beckett bei der Niederschrift vor Ohren gehabt haben soll[26], müssen als auditiv assoziierte Auslöser in die Reihe der anderen «Quellen» eingeordnet werden. *Not I* liefert ein Beispiel für eine klingende Textform, die auf diese Weise einen Blick hinter die sprachliche Fassade riskiert, der Gültigkeit ihrer Funktionen tief misstrauend. Die eminent «musikalische» Behandlung des Wortmaterials

22 Vgl. die Reproduktion des Gemäldes in: Anon., *Caravaggio* (= Eine Fondacc-Forschung Verification 1995), Hof 1995, S. 140.

23 Vgl. S.E. Gontarski, *Intent of Undoing*, S. 132.

24 Vgl. das kaum lesbare und untranskribierte Faksimile der Handschrift in R. Pountney, *Theatre of Shadows*, S. 245.

25 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 fruitfull.» S. E. Gontarski, *Intent of Undoing*, S. 149.

26 Vgl. B. Whitelaw, *Who He?*, S. 117.

sorgt etwa für eine annähernde Preisgabe zeitlicher Orientierung, da die Bestandteile des Redestroms unablässig nur um sich selbst kreisen und buchstäblich in einen Klangsog hineinführen – nicht unähnlich mancher Werke György Ligetis gefriert unausgesetzte Kontinuität zur Statik.

Gleichzeitig ist die Form des Monologs auf sein potentielles Verstummen ausgerichtet: Der Ausschnitt aus dem virtuell unaufhörlichen Redeschwall kann erst beendet werden, nachdem sein Material an sich selbst verschlissen ist. Nachdem sämtliche Themengruppen ausgeführt worden sind, erscheint in Zeile 198[27] eine verkürzte Reprise, in der alle thematischen Schichten nochmals berührt werden, wobei der zweite Zyklus auf ein Viertel der Ausdehnung des ersten zusammenschrumpft. Bei der hinter geschlossenem Vorhang simulierten Fortsetzung dieses «Bizyklus» würde den verfügbaren Worten zunehmend die Luft ausgehen.

Dies gleicht einer asymptotischen Annäherung an die Stille, die *Mouths* Sehnen bestimmt[28] und sich als stumme Spur trennend zwischen die einzelnen Redepartikel schiebt[29], aber niemals gänzlich eintritt. Das Reden führt in eine unendliche Enge, ohne dass ein nachhaltiges Ende sich je einstellen könnte. So erklärt sich der Redezwang, gegen den *Mouth* vergeblich ankämpft: Es kann niemals aufhören. Es muss immer nur enden und enden.

In diese Situation hatte sich Beckett Ende der Vierziger Jahre erstmals in seiner Roman-Trilogie *Molloy* (1947), *Malone meurt* (1948) und *L'Innommable* (1949) eingeschrieben. Nachdem er es vermocht hatte, gebräuchliche Erzählkategorien soweit aufzulösen, bis nur noch das Erzählen selbst die zu erzählende Sache abgibt, münden die monumentalen Hypotaxen am Schluss von *L'Innommable* in ein letztes, nicht mehr auflösbares Paradoxon: «...ça va être le silence, là où je suis, je ne sais pas, je ne le saurai jamais, dans le silence on ne sait pas, il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer.»[30]

Jenes vollständige Sich-Zurückziehen aus einer sprachlich definierten Erfahrungswelt in die forttreibenden Absonderungen eines unnennbaren Sprech-Monstrums kann als für Becketts Schaffen zentrales Ereignis gelten. Nach mehr als 20 Jahren konnte er dies unter der erschwerten Bedingung eines dramatischen Projekts erstmals in *Not I* realisieren. Die empirischen

27 Ab «tiny little thing...» Beckett, *Not I*, S. 221.

28 «and the whole brain begging...something begging in the brain...begging the mouth to stop» Beckett, *Not I*, S. 220.

29 Im *Kilcool*-Fragment zählt Beckett die durch den Scopus bedingten Pausen zusammen und kommt zu dem Ergebnis, dass die Protagonistin auf «10 days silence a year» hoffen darf. S. E. Gontarski, *Intent of Undoing*, S. 139 ff.

30 Samuel Beckett, *L'Innommable*, Paris 1953, S. 213.

Zwänge der den klassischen Ordnungsformen unterworfenen Bühnenwirklichkeit scheinen angesichts der Inszenierung unaufhörlichen Sprechens ausser Kraft gesetzt, aus der die vermeintliche Protagonistin den Grund ihres Daseins bezieht: «‹She› is purely a stage entity, part of a stage image and purveyor of a stage text.»[31] Eine Vorstellung des Unnennbaren ist damit auf die Bühne gekommen: «Évoquer aux moments difficiles, où le découragement menace de se faire sentir, l'image d'une grande bouche idiote, rouge, lippue, baveuse, au secret, se vidant inlassablement, avec un bruit de lessive et de gros baisers, des mots qui l'obstruent.»[32]

III

«Ein schwindelnder, unergründliche Schlünde
von Stillschweigen verknüpfender Pfad von Lauten.»
(Samuel Beckett)

Heinz Holliger wurde auf Becketts literarische Exorzismen zu einem Zeitpunkt aufmerksam, als er die direkte musikalische Geste aus seinen Kompositionen konsequent auszutreiben suchte. Zuvor hatte er destruktive Vorgänge in der übersteigerten Extroversion seiner Werke um 1970 auf die Spitze getrieben, so dass die extreme Weiterführung von Stücken wie *Cardiophonie* (1971) oder *Kreis* (1971–72) nach Holligers eigener Aussage der Selbstmord wäre[33]. In den nachfolgenden Werken *Streichquartett* (1973) und *Atembogen* (1974–75) für Orchester setzte er seine Formen dann tatsächlich einem Prozess umfassender musikalischer Agonie aus.

Für einen Komponisten, dessen Musik die totale Erschöpfung klanglicher Mittel geradezu voraussetzt, ist die vertonungsfeindliche Natur der Beckettschen Dichtung von besonderem Reiz. «Becketts Stücke schaffen [...] einen klangabstossenden Raum um sich, vieles könnte in einem fast schalltoten Raum spielen [...] [D]ie Worte bei Beckett sind [...] nur die Spitze eines Eisbergs. Das Wichtigste passiert zwischen den Wörtern und wird nicht ausgesprochen, das Schweigen ist der Haupttext [...], die Musik will dieses Schweigen zum Klingen bringen.»[34] Parallel zu den Chorstücken *Die Jahres-*

31 *No Author Better Served*, S. 283.

32 Beckett, *L'Innommable*, S. 172.

33 Vgl. Philippe Albèra, «Ein Gespräch mit Heinz Holliger», in: *Heinz Holliger – Komponist, Oboist, Dirigent*, hrsg. v. Annette Landau, Gümligen 1996, S. 32.

34 Heinz Holliger, «Dramatik. Ein Gespräch mit Thomas Meyer», in: *Musiktheater. Zum Schaffen von Schweizer Komponisten des 20. Jahrhunderts* (= Publikationen der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur 45), Bonstetten 1983, S. 216 f.

zeiten (1975/78/79) aus dem *Scardanelli-Zyklus* (1975–91), der Hölderlins Turmidentität im Spiegel seiner spätesten Gedichte thematisiert, entstanden die Kammeropern *Come and Go* (19761–77) für drei mal drei Soprane und jeweils drei Flöten, Bratschen und Klarinetten und *Not I* (1978/80) für Sopran und Tonband[35] – als Exerzitien der Auslöschung von Becketts dramatischen Textvorlagen.

Die beiden Stücke stellen auskomponierte Fortsetzungen der jeweiligen Textidee dar, die sich wie Gegenbilder in reziprokem Verhältnis befinden: Für *Come and Go* ist die räumliche wie zeitliche Ausdehnung des Textes zu einem neunstimmigen Gefüge vervielfacht, das sich in einem umfangreichen *decrescendo al niente* in drei Akten auszehrt und so lange durchlöchert wird, bis nichts mehr übrig ist[36]. Die mit Wortklang assoziierte *espressivo*-Gestik wird schrittweise abgebaut. Holliger expliziert Becketts virtuelle Zyklik, indem er die Figuren «bis über den Tod hinaus»[37] altern lässt. Genau umgekehrt verwendet Holliger in *Not I* eine Sopran-Monodie, die sich im Verlauf des Stückes mittels Tonbandrückkopplungen bis zur 16stimmigkeit ausbreitet und die live-Stimme zunehmend überschwemmt. Dieses Konzept geht auf Holligers Projekt über Paul Celans «Engführung», das schon in der Planungsphase (1972/73) verworfen wurde, zurück[38].

Womöglich veranlasste Holliger nicht zuletzt der zwingende Eindruck des Körperhaften von *Mouths* Redeschwall, die formale Entropie von *Not I* nach dem Rückkopplungsplan einer früheren Komposition zu organisieren, die die Physis des Interpreten in besonderer Weise einbezieht: *Cardiophonie*

35 Die Komposition wurde vom IRCAM in Auftrag gegeben und von der Widmungsträgerin Phyllis Bryn-Julson am 15. Juli 1980 im Rahmen des Festival d'Avignon uraufgeführt; Klangregie führten Heinz Holliger und Thomas Kessler, Regisseur war Erich Holliger. Als Druckausgabe liegt die bei Schott erschienene mangelhafte Reproduktion der Reinschrift vor, die neben einigen hss. Materialien für die vorliegende Studie zu Rate gezogen wurde. Nach Auskunft des Komponisten, dem für seine freundliche Unterstützung herzlich gedankt sei, besitzt die Ausgabe den Status von Stimmmaterial – eine abschliessende Redaktion der Partitur steht noch aus.

36 Vgl. Peter Szendy, «Endspiele», in: *Holliger*, S. 65 ff.

37 H. Holliger, «Dramatik», S. 218.

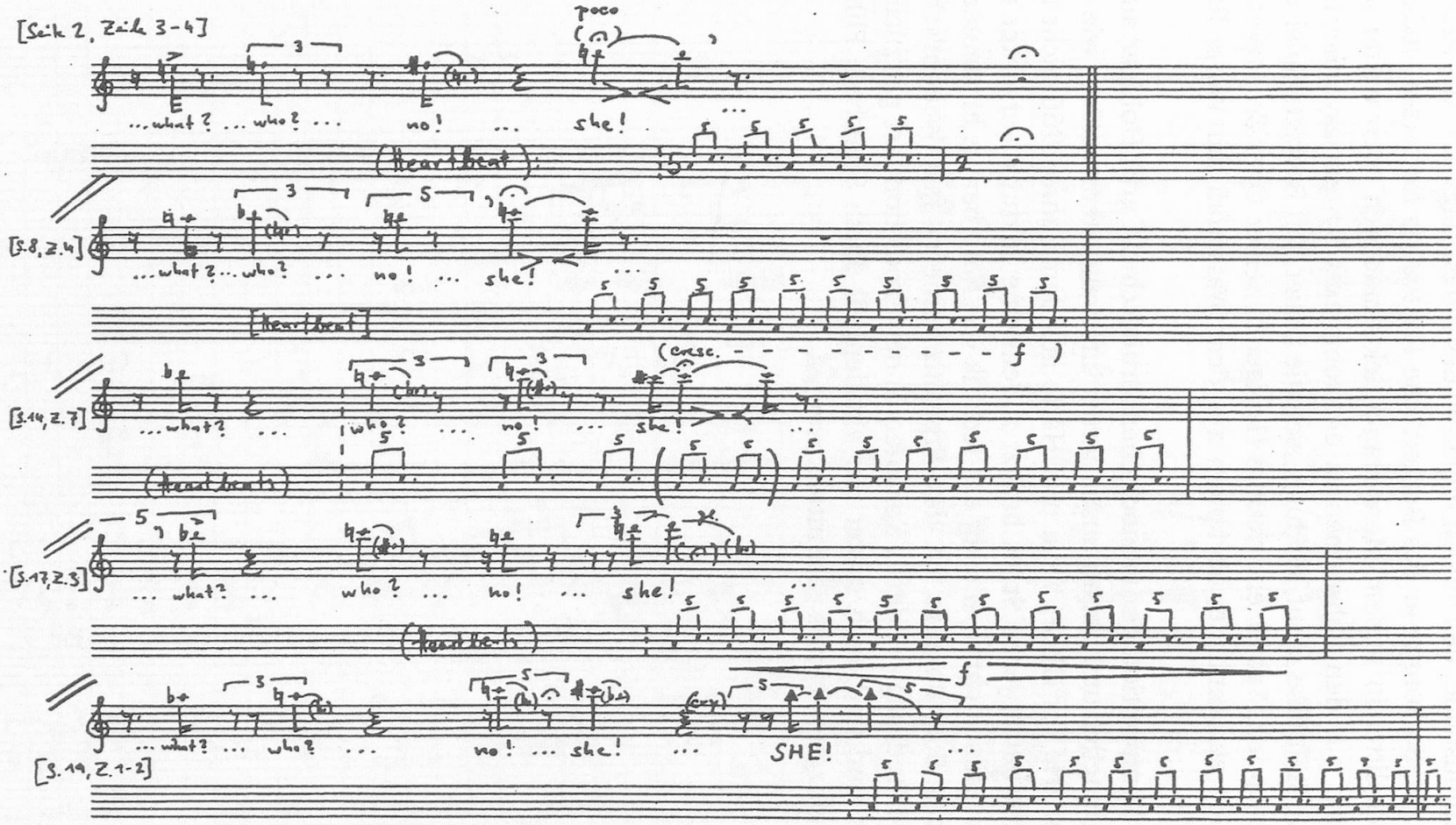
38 Über den bisweilen engen Zusammenhang zwischen Becketts und Celans Dichtung in Holligers Denken kann hier nicht eingegangen werden; Spekulationen darüber stellt der Autor in seiner in Arbeit befindlichen Dissertation «Samuel Beckett in der Musik von György Kurtág und Heinz Holliger» an.

für einen Bläser[39] setzt den Ausführenden mittels Tonbandwiedergaben seinem eigenen Spiel aus, während seine per Kontaktmikrophon übertragenen, immer unruhiger schlagenden Herztöne mit der Eskalation der Form einhergehen; nach wiederholten Stürzen flüchtet der Spieler vor seiner eigenen, in technischer Manipulation ausser Kontrolle geratenen Musik schliesslich von der Bühne. Die musikalische Destruktion des Spielers ereignet sich im unerträglich werdenden Vernehmen der eigenen, monströs überzeichneten Körperfunktionen.

Die formale Anlage von Becketts Text wird nach Massgabe dieses auch szenisch relevanten Modells genau umgekehrt: 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 ihrem eigenen Vernehmer macht, desto hartnäckiger wird sie durch den Herzschlag auf ihre subjektive Bestimmung festgelegt.

39 Holliger teilte dem Autor in einem Gespräch mit, dass er *Cardiophonie* und *Not I* zusammen mit *Voi(es)x métallique(s) («Zinngeschrei») für unsichtbaren Schlagzeuger* (1994/2000) als «monomanische Trilogie» betrachte. «Hier [in *Voi(es)x métallique(s)*] war mir wichtig, was mir auch in *Cardiophonie* [...] sehr wichtig war, nämlich dass das Instrument selbst zum Körper wird, im Sinne eines biologischen Materials. Das Tamtam ist wie ein Mund, der schreit, aber auch ein Individuum, das quasi gefoltert wird. Es ist eine Einheit, die gleichzeitig unglaublich viele Klänge freigibt.» (Basel, 28. Januar 2001).

Beispiel 1



Refrains der Ich-Verneinung mit expansiven Herzrhythmen

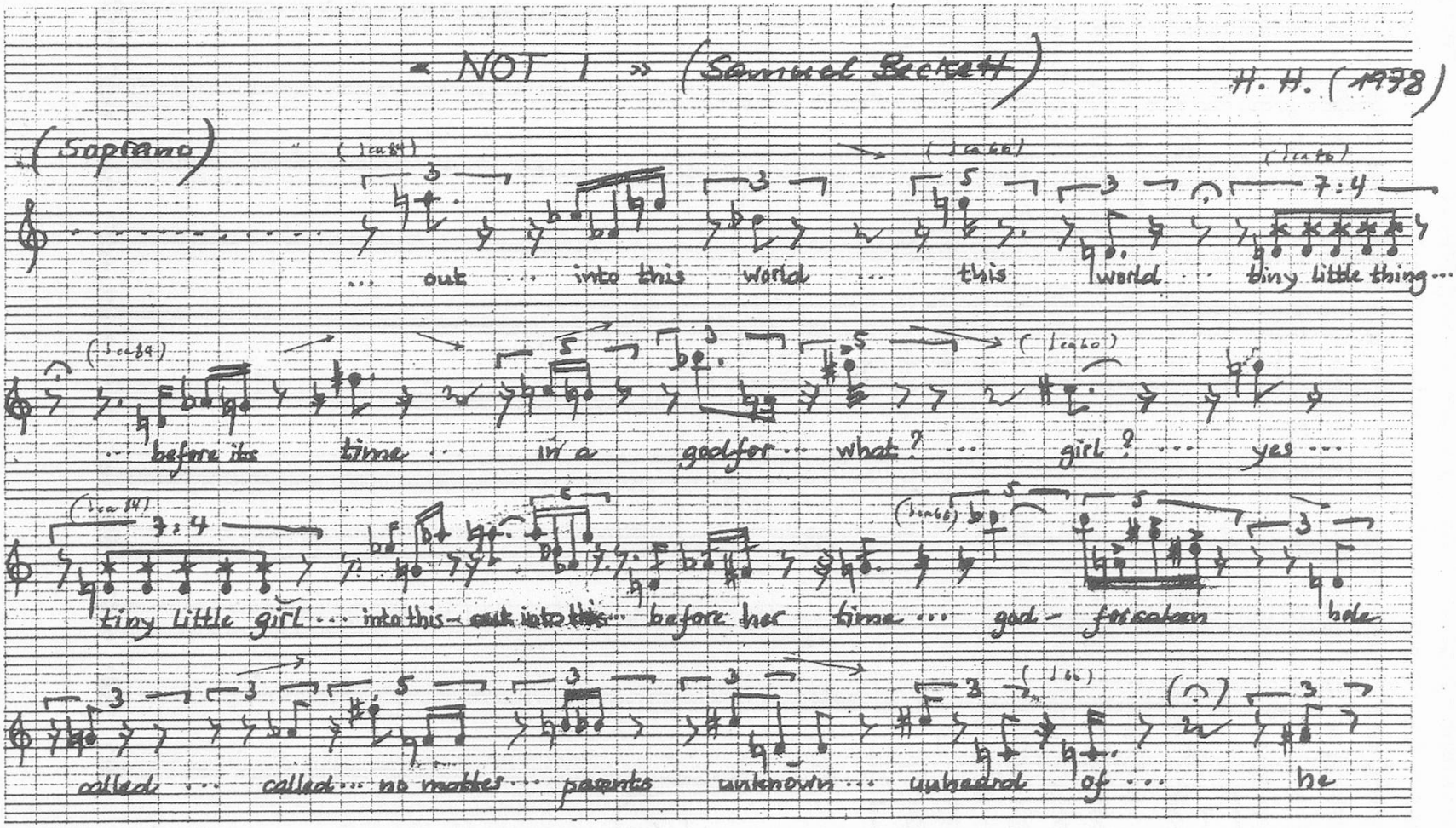
Zudem entsprechen die reflexartigen Signale *Mouths* Holligers Auffassung des Wortes als einem physischen Ereignis, das bei ihm nicht grundsätzlich von rhythmusbildenden vitalen Impulsen des Herzschlags oder des Atems zu trennen ist. So konnte er das Beckett'sche *Prestissimo* fortsetzen, indem er die Redesplitter in seinem Monodrama deklamatorisch noch weiter atomisierte und aus den Subsegmenten ein komplexes System asymmetrischer Dauernverhältnisse schuf, wodurch sich die Dauer von Becketts Spiel ungefähr verdoppelt. Später entwickelte Holliger in seiner Oper *Schneewittchen* (1997/98) ein ähnliches Verfahren aus dem Wasserfall der Worte Robert Walsers[40].

Zur Komposition der monodischen Grundschicht griff Holliger auf ein konventionelles und genau ausnotiertes Intervallsystem zurück, wie er es seit dem *Trio* für Oboe, Viola und Harfe aus dem Jahre 1966 nicht mehr gebraucht hatte; jenes Stück besitzt zudem eine Faktur divergenter monodischer Zeitschichten, die auf die Technik von *Not I* bereits hindeutet. Die Partie des Solo-Soprans ist das Ergebnis «eine[r] fast Webern'sche[n] Stimmbehandlung»[41], deren Konturen in der Exposition fast gänzlich rein erhalten sind und auch später nur akzidentiell durch Sprechen, Flüstern und vereinzelte Schreie erschüttert werden.

40 Vgl. Michael Kunkel (Hrsg.), *Heinz Holliger: «Schneewittchen» (1997/98)* (=*fragmen*, Heft 29), Saarbrücken: Pfau 1999.

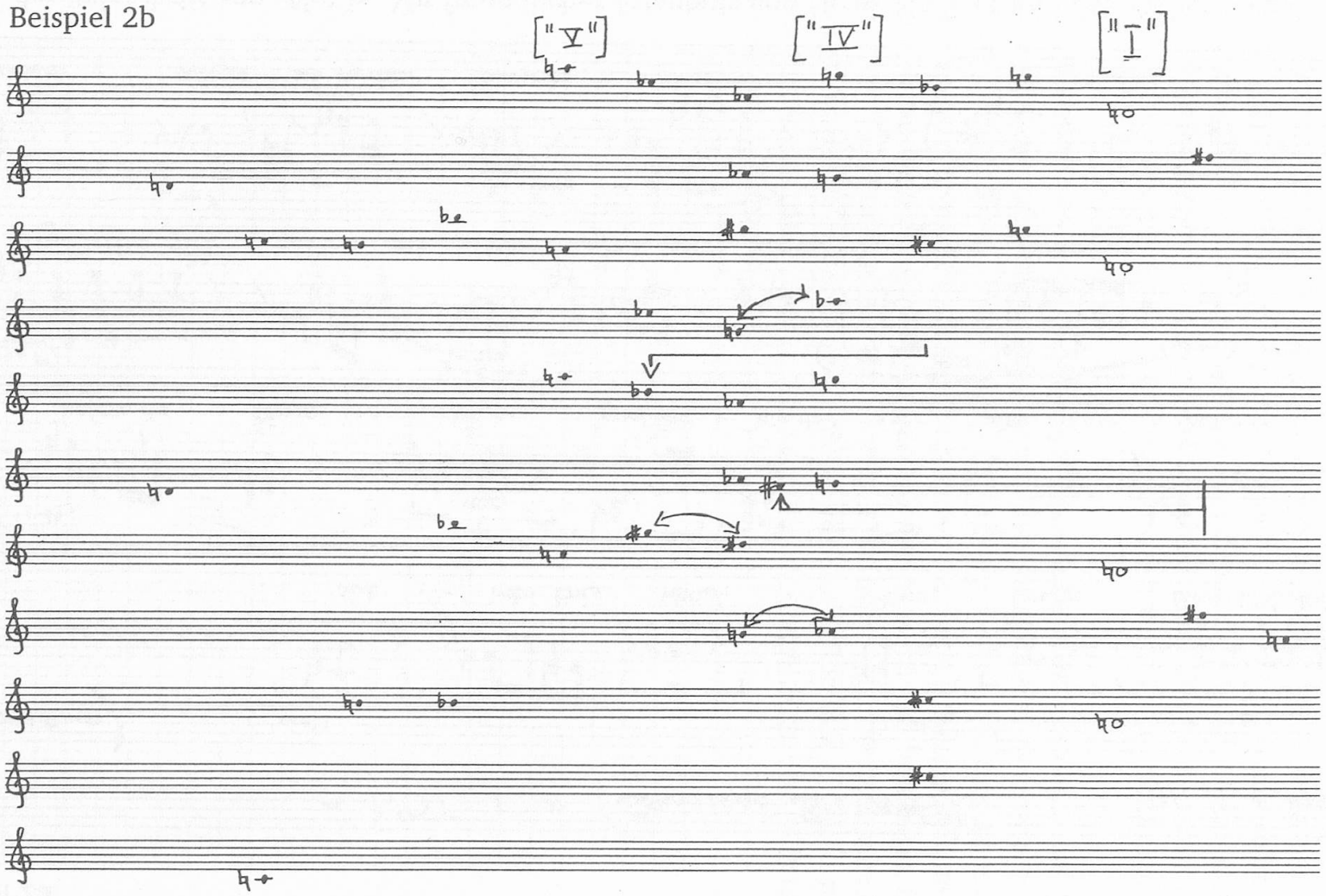
41 H. Holliger, «Dramatik», S. 221.

Beispiel 2a



Beginn der Reinschrift von «Not I». Mit freundlicher Erlaubnis von Heinz Holliger und des Verlags Schott in Mainz.

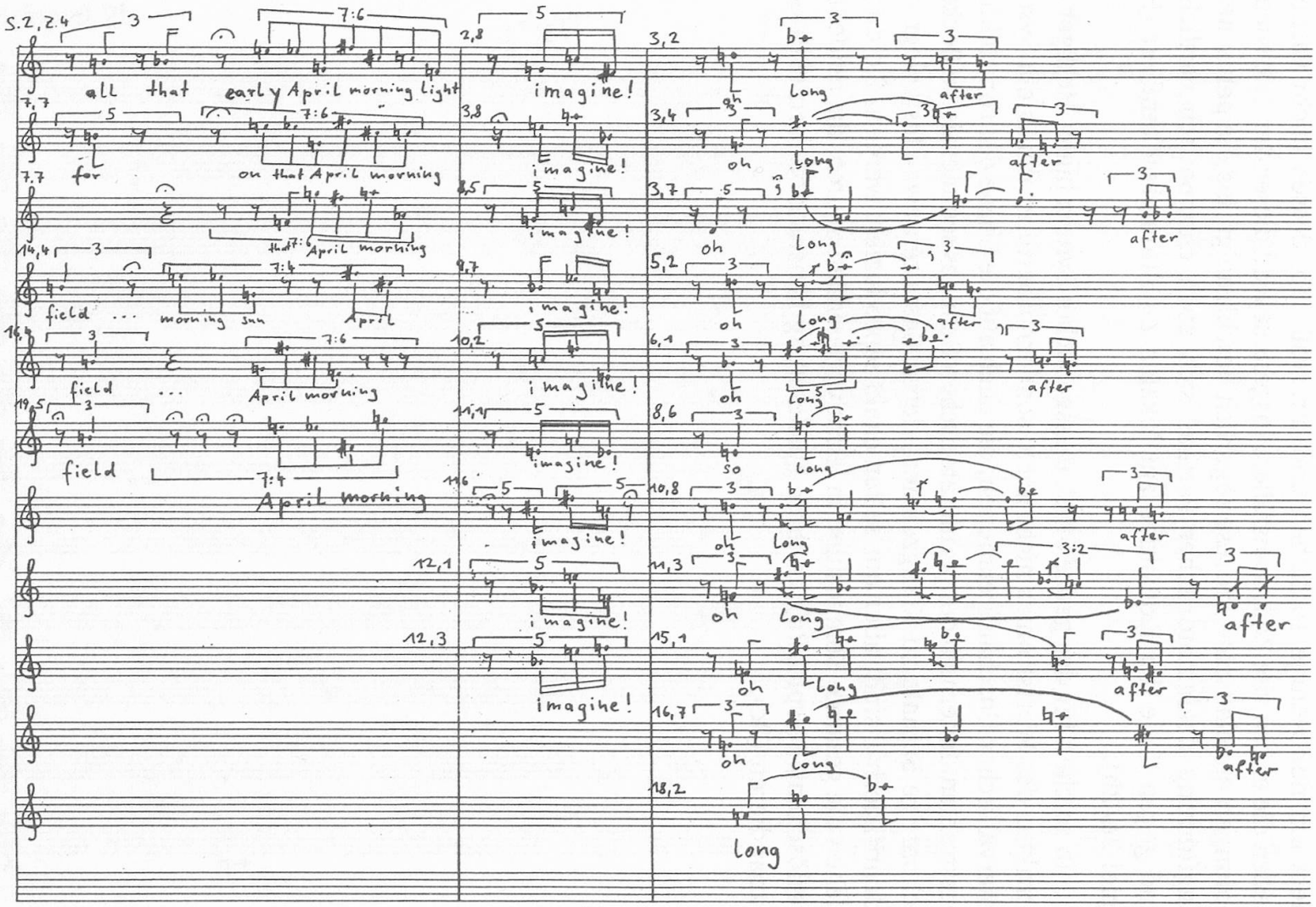
Beispiel 2b



In der ersten Zeile entfaltet sich eine Tritonus-Quint-Gruppe um die Töne a, g und d, die fast traditionell ausgestuft erscheint. Dieses Modell ist auf den Hauptton d zentriert und gibt die Basis für ein flexibles permutatorisches Netz um nur wenige Tonhöhen und Intervalle ab, dessen leicht variierte Zellen die ersten vier Zeilen ausfüllen. Insgesamt wird dieser den Textwiederholungen abgelauschte Prozess zögerlich beschleunigt, bis die permanente Engführung deklamatorischer Partikel sich auch chromatisch verdichtet und gegen Ende der Exposition zur lokalen Zwölftönigkeit tendiert (Beispiel 2a/2b).

In solcher, für das ganze Stück massgeblicher Syntax bildet Holliger die Struktur des Wortstromes nicht nach, sondern überführt ihn in ein System intervallischer Unschärferelationen, die auch auf die Ebene der Formbildung ausstrahlen. Innerhalb des permutatorischen Gebildes sedimentieren Becketts echoartige Signale zu Klangzeichen, deren Gestalten zwar festgelegt und identifizierbar sind, aber nur selten exakt reproduziert werden. Sie durchziehen die gesamte Komposition in leicht vagierenden Spuren, die tendentiell verlöschen (Beispiel 3a), in ihrer Ausdehnung konstant bleiben (3b) oder expandieren (3c).

Beispiel 3a/b/c



Solche Deformationen künden von der seit dem vorherigen Erscheinen vergangenen Zeit, vom Altern der deklamatorischen Gruppen. Sie sind das genuin musikalische Pendant zu Becketts bizyklisch realisierter Verschleissform. Dabei versagen sich die Objekte einer bloss linearen Permutatorik und biegen die Struktur der Ausgangsgestalten in verschiedene Richtungen um.

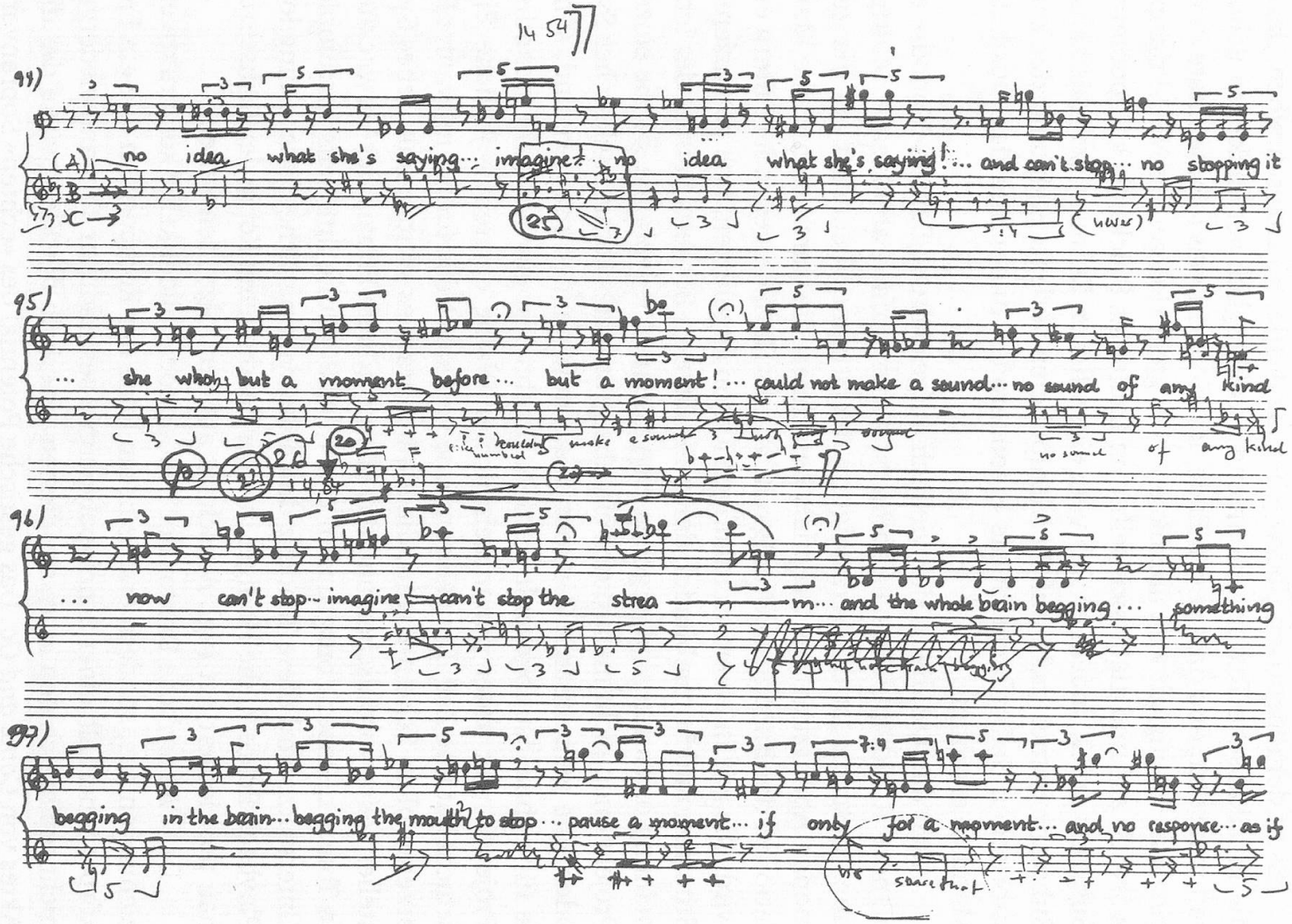
Es ist der repetitiven Überwucherung des Textes zuzuschreiben, dass sich die musikalische Textur zunehmend aus klanglich verwackelten Echos zusammensetzt, und dass gegen Ende des Monodramas falsche Zitate ihre Originale an Häufigkeit weit überbieten. Hier greift Holliger das *Not I*-Prinzip sehr wörtlich auf und zieht sich selbst im Laufe des Stücks als komponierendes Subjekt zurück, indem er sich vom eigentlichen Erfinden der musikalischen Substanz immer mehr auf ihr Manipulieren verlegt. Endpunkt der kompositorischen Selbstflucht ist die Eigenparodie, in der sich das musikalische Material erschöpft.

Auch das auf die in sich vielfach aufgespaltene Sopran-Monodie angewandte Rückkopplungsverfahren ist keine einfach abbildende Multiplikation; vielmehr ist die Verzweigung der Stimme wiederum auf die zunehmende Abnutzung des Originals berechnet, die durch technische Manipulationen der Bandgeschwindigkeit, mittels Harmonizers oder Filtern erzielt wird. Die wie in einem weitläufigen Kanon angelegten, sich potenzierenden Stimmen und Stimmbündel, deren Einsätze an Becketts Refrain der Ich-Verneinung orientiert sind, ergeben eine disparate Polyphonie, da die einzelnen Projektionen nicht mehr durch ein übergeordnetes kontrapunktisches System oder eine gemeinsame Zeitkoordinate aufeinander bezogen sind, sondern je für sich selbst abgespult werden. Ergebnis ist eine Vielzahl monodischer Projektionen, unter denen kein echter Dialog entsteht – jegliche Einzelschicht hat ihre Zeit. Die gelegentliche vertikale Nähe formal relevanter Echos erzeugt bloss Schein-Fugati, die ein integratives kontrapunktisches System stellenweise vortäuschen und das übergeordnete Prinzip der Verwacklungen in Tonsatz, Repetitionsgruppen und Rückkopplung ihrerseits korrumpieren. Unterstützt wird diese Tendenz durch die systematische Einschaltung lokaler Playback-Echos[42], die Holliger in einer bearbeiteten Kopie der Reinschrift genau positioniert hat (vgl. Ausschnitt auf den folgenden Seiten).

Der Webern'sche Duktus der live-Monodie bildet keine konstruktiven 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 *Come and Go*. Das gestische Potential des «echten» Sopranvortrags ist an seiner vielfachen Projektion verschlissen. Die Rückkopplung ist dabei

42 Vor allem über «imagine!» und «sudden flash».

Reinschrift-Kopie mit hss. Eintragungen (Rückkopplung und lokale Playback-Echos), S. 12



98) it hadn't heard... or couldn't... couldn't pause a second... like maddened... all that together... straining to hear...

99) piece it together... and the brain... raving away on its own... trying to make sense of it... or make it stop... or in the

100) past... dragging up the past... flashes from all over... walks mostly... walking all her days... day after day

100) a few steps then stop... stare into space... then on... a few more... stop and stare again... so on...

(to question this)

-12-

Abdruck mit freundlicher Erlaubnis von Heinz Holliger

als Konsequenz eines tödlich resonierenden Zeitgefüges kein von aussen beigebrachter Kunstgriff, sondern schon in der intendierten Unschärfe des Tonsatzes angelegt.

Not I liefert ein charakteristisches Beispiel für Holligers wenig histrionischen Zugang zum Musiktheater: Wichtiger als die effektvolle Umsetzung spektakulärer Librettistik erscheint es ihm, musikalische Zeiträume von einer gegebenen Textstruktur ausgehend zu erschliessen. In *Not I* liegt das dramatische Ereignis in einer sich zeitlich aufspaltenden Projektion, die die Textgestalt in der Fortschreibung ihrer eigenen Gesetze durchaus antastet. Die Auslöschung des Textes stellt sich nach seinen eigenen Massgaben dar, dessen Worte Holliger in Schattenwürfen der Intervallik und der Rückkopplungen mit sich selbst kollidieren lässt. Er hatte seine Position einmal als die eines «anderen Vernehmers»[43] beschrieben. In dieser Funktion verlängert Holliger 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.»[44] 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.»[45] Über den Charakter einer adäquat artikulierten Form «wirklicher Zeit» hatte der junge Beckett nach ausgiebiger Proust-Lektüre bereits hinreichend Auskunft gegeben: «Time is not recovered, it is obliterated.»[46]

43 Aus dem Programmheft der Donaueschinger Musiktage 1981.

44 Bernd Alois Zimmermann, *Intervall und Zeit*, Mainz 1974, S. 14.

45 Ebd., S. 12.

46 Samuel Beckett, *Proust and Three Dialogues with George Duthuit*, London 1999, S. 75.