

gensatz zu den Grieg'schen Kompositionen – 74 Opusnummern und 308 weitere Titel (teils zyklisch, teils solitär) – ist hier mit Zuwachs zu rechnen, zumal nach diesem fulminanten Grundlagenwerk.

(September 2009)

Tomi Mäkelä

MICHAEL KUNKEL: „... *dire cela, sans savoir quoi ...*“ *Samuel Beckett in der Musik von György Kurtág und Heinz Holliger. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2008. 290 S., Nbsp.*

Michael Kunkels Studie, die geringfügig überarbeitete Fassung einer von der philosophisch-historischen Fakultät der Universität Basel 2006 angenommenen Dissertation, wartet durch eine ebenso intelligent formulierte wie in ihren Konsequenzen sorgfältig erarbeitete Fragestellung auf. Aus der inzwischen doch großen Anzahl all jener Kompositionen, die sich auf unterschiedlichste Weise mit Texten von Samuel Beckett befasst haben, wählt der Verfasser lediglich György Kurtág und Heinz Holliger aus. Diese Beschränkung ist schon deshalb einleuchtend, weil sich beide Komponisten – und dies wird im Verlauf der Untersuchung dezidiert herausgearbeitet – nicht für eine Vertonung von Texten im herkömmlichen Sinn interessieren; Becketts kritische Einstellung zur Sprache wird vielmehr zu einem zentralen Impuls für die kompositorische Selbstbefragung, die mit einer Erschließung neuer Ausdrucksbereiche einhergeht. Es ist der große Verdienst des Autors, die näheren Bedingungen dieser je individuellen und doch auch so grundverschiedenen künstlerischen Reaktionen sichtbar zu machen und ihre Konsequenzen für die Ästhetik des jeweiligen Komponierens zu durchleuchten.

Die Beschränkung auf Kurtágs Werkkomplex *Siklós István tolmácsolásában Beckett Sámuel üzeni Monyók Ildikóval* [*Samuel Beckett: mi is a szó*] für Singstimme und Klavier op. 30a (1990) und *Samuel Beckett: What is the Word* [*Siklós István tolmácsolásában Beckett Sámuel üzeni Monyók Ildikóval*] für Alt solo, fünf Solostimmen und im Raum verteiltes Kammerensemble op. 30b (1991) einerseits und Holligers Monodrama *Not I* für Sopran und Tonband (1978–80) andererseits resultiert vor allem aus dem hier greifbaren „monodischen Zugriff“ (S. 17) beider Komponisten auf den Schriftstel-

ler, der einen direkten Vergleich ihres kompositorischen Vorgehens ermöglicht. Zugleich dient sie aber auch der Unterstützung von Kunkels These, die Beckett-Rezeption sei im Falle Kurtágs und Holligers als Zuspitzung biographischer Kontexte deutbar. Indem der Autor die verschiedenen Implikationen seiner Behauptungen immer wieder gegeneinander abwägt, kann er – etwa durch Rückgriffe auf biographische Informationen oder durch Bezug auf Quellen aus dem Bestand der Paul Sacher Stiftung Basel – einleuchtend darlegen, wie sich die doch recht unterschiedlichen Charaktere Kurtágs und Holligers auf jeweils individuelle Weise auf Beckett zubewegen. Verbunden ist dies mit Analysen von Beckett-Texten, in denen es vornehmlich um die Frage der asphyxischen Text-Konstitution geht, um jene Strategien also, durch die sich Beckett als Sprachkünstler bewusst von Bedeutung und Klang der Sprache entfernt. Diese aus der Perspektive der Beckett-Philologie zwar stark eingeschränkte, aber dennoch für die vorliegende Untersuchung fruchtbare Sichtweise führt dazu, dass die Interpretation des dichterischen Schaffens von Anfang an gewissermaßen auf die Musik hin ausgerichtet ist. Ihre Bedeutsamkeit für das Verständnis der kompositorischen Auseinandersetzungen wird dadurch unterstrichen, dass sie gerade auf jene Gestaltungsmittel aufmerksam macht, die ihren unmittelbaren Widerhall im Komponieren Kurtágs und Holligers finden. Mehr noch: Kunkel vermag auf diese Weise zu zeigen, wo sich künstlerische Ansätze aus Literatur und Musik so stark berühren, dass bei der kompositorischen Auseinandersetzung mit Beckett eine Art Diffusion entsteht.

Im Falle Kurtágs ist es Becketts Ästhetik einer umfassenden künstlerischen Hinterfragung von Sprache, die mit den Vorstellungen des Komponisten von Musik „an der Grenze des Nichtgeschehens“ und „expressive[r] Verdichtung geschichtlicher Erfahrung von Zeit in der Einzelgeste“ (S. 63) konvergiert. Kunkel weist nach, wie gerade die Suche nach Sprachfindung und das Verstummen als deren Scheitern – ein zentrales Merkmal Beckett'scher Figuren – Kurtágs Annäherung an die ungarische Übersetzung von Becketts Text *What is the word* bestimmt und letztlich, auch als Reaktion auf ein physisches Handicap der Vokalistin Ildikó Monyók, in die Konzeption von Op. 30a einfließt:

Denn der Komponist verbindet Becketts Strategie einer künstlerischen Auslöschung von Wörtern mit der konkreten Darstellung von Monyóks Stottern und nutzt beides als Ausgangspunkt für sein Werk, tritt also in ein „abbildendes Verhältnis zur Sprache der herangezogenen Texte“ (S. 96), dessen szenisches Potenzial er anschließend in op. 30b durch Erweiterung der Besetzung in den Aufführungsraum hinein sowie durch eine den Solostimmen anvertraute „amplifizierende Lesart“ (S. 128) der ursprünglichen Monodie entfaltet. Dadurch wird nicht nur der Sprachfindungsprozess zum „Sujet“ des Werkes gemacht; in ihm zeichnet sich auch eine Parallele zu den eigenen, seit den späten Fünfzigerjahren vom Komponisten immer wieder problematisierten Ansätzen des musikalischen Formulierens, seiner „sprachlichen wie musikalischen Legasthenie“ (S. 69), ab.

Zentral ist der Beckett-Bezug auch für Heinz Holliger, dessen erste Auseinandersetzung mit dem Dichter sich parallel zu den Versuchen ereignete, „die direkt artikulierte Geste aus seinen Kompositionen konsequent auszutreiben“ (S. 180). Entsprechend zeigt der Autor, wie stark Holligers Beckett-Annäherungen mit den Tendenzen zur energetischen Umwandlung von Klängen verknüpft sind, die der Komponist seit den Siebzigerjahren auf die Freisetzung eines destruktiven Potenzials richtet, um von dieser Grundlage aus immer wieder zu den physischen Grenzen der Aufführungssituation vorzustößen. Im Zentrum von Kunkels Ausführungen steht folglich der akribisch geführte Nachweis kompositorischer Zusammenhänge zwischen dem Instrumentalwerk *Cardiophonie* für einen Bläser und drei Magnetophone (1971) – basierend auf dem einfachen Grundeinfall, dass ein Bläser seinen eigenen Pulsschlag spielend bis zum Kollaps hochtreibt, was Holliger als Folie für die „konsequente kompositorische Gestaltung des Exitus“ nutzt (S. 215) – und der monodramatischen Komposition nach Becketts *Not I*, die auf den Rückkopplungsplan der älteren Komposition zurückgreift, um die Körperhaftigkeit von Mouths' Redeschwall zu organisieren und dabei – wie dies auch bei Kurtág der Fall ist – auf „textsemantisch verankerten Deklamationsarten“ gründet, „die destruktiven Variationsprinzipien ausgesetzt sind“.

Trotz gewisser Ähnlichkeiten im Hinblick auf die Elementarkonstellationen, so Kunkels

Resümee, basieren die Beckett-Auseinandersetzungen beider Komponisten jedoch auf zwei „grundverschiedenen Auffassungen über ein in komponiertem Gesang sich äussernde[s] (Schöpfer-)Subjekt“ (S. 275), deren Differenz sich vor allem „in Bezug auf die zentrale dramatische Kategorie der Gebärde“ (S. 274) äußert. In beiden Fällen erweisen sich die Werke als kompositorische Instrumentalisierung von Becketts literarischen Vorlagen, die „jegliche Autonomie [verlieren], indem sie zu neuen Kunstwerken vollkommen verwandelt erscheinen“ (S. 276). Gerade hierin macht der Autor die beiden Komponisten gemeinsame Diskrepanz zur konventionellen Manier von Textvertonungen fest, denn Kurtág und Holliger überschreiten diese, indem sie die bei Beckett artikulierte „Problematik des Unworte-Vertonens“ (S. 276) auf die ihnen eigene Weise forcieren. Dies detailliert anhand von Beispielen aufgezeigt zu haben, ist Kunkel bestens gelungen. In Bezug auf Quellenbefragung, philologische Gründlichkeit, Herstellung von Kontexten und Klarheit der Darstellung – insbesondere auch bei der Verschriftlichung von Analysen – ist dieses Buch eine vorbildliche Leistung. Sein methodischer Ansatz vermag auch über den Beckett-Bezug hinaus wertvolle Anregungen für die Aufarbeitung ähnlich gelagerter Zusammenhänge zwischen Literatur und Musik zu geben.

(Dezember 2009)

Stefan Drees

MICHIEL SCHUIJER: *Analyzing Atonal Music. Pitch-Class Set Theory and Its Contexts*. Rochester: University of Rochester Press 2008. 306 S., Abb. (*Eastman Studies in Music*.)

Hier Europa – da Amerika; hier die Musikwissenschaft – da die Musiktheorie: Michiel Schuijers Studie zur Pitch-Class Set Theory (ab jetzt: PCST) beginnt grob gerastert. Aber die gegenseitige Verständnislosigkeit, die das frei nach Charles Dickens als *A Tale of Two Continents* überschriebene Einleitungskapitel schildert, ist leider Realität. Obwohl der Dialog zwischen den Regionen sich erfreulich intensiviert: der zwischen Musikgeschichte und Musiktheorie hat es in Europa noch nicht getan. Daher ist eine Studie zu begrüßen, die den zweifachen Brückenschlag zwischen den Teildisziplinen und den Kontinenten versucht. Geschichte