

Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 41 (2000)

Artikel: Musik in Einsamkeit im Wort : Gedanken zu János Tamás Liederzyklus
: das Gewicht eines Vogels auf Tanka von Erika Burkart

Autor: Ericson, Kristina

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858813>

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: 11.02.2026

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

Musik in Einsamkeit im Wort

Gedanken zu János Tamás' Liederzyklus

Das Gewicht eines Vogels auf Tanka von Erika Burkart

Kristina Ericson

*Im Licht schlief ich ein
und erwachte im Schatten,
wie düster mein Baum.*

*Kein Weg zurück in den Wald,
doch lesbar wurde das Blatt.*

Erika Burkart

Wählt ein Komponist einen Text als Ausgangspunkt für ein neues Werk, so steht diese Wahl in ebenso starkem, wenn nicht stärkerem Bezug zur Persönlichkeit des Komponisten wie dessen Musik. Die Wahl bietet einen Schlüssel zu Vorlieben und Wertvorstellungen des Künstlers, und die Schlüssel-funktion bleibt auch bestehen, sollte dieser mit seiner Wahl provozieren oder gar bewusst irreleiten wollen.

Im Falle von János Tamás (1936–1995) kann Provokation mit Sicherheit ausgeschlossen werden, weisen doch die von ihm vertonten Texte eine zu grosse Nähe, ja Verwandtschaft mit seiner Lebensauffassung und -gestaltung auf. Von den zunehmend bekenntnishaften Zügen seiner Wahl zeugt sein Gang von den frühen Liedern auf Gedichte von Christian Morgenstern und Joachim Ringelnatz (1957, 1959) über die drei Oratorien *Das infernalische Abendmahl* (Text: Georg Heym, 1972), *Noahs Tochter* (Text: Claudia Storz, 1986) und *Die Stimmen der Erde* (Text: Mikhail Nuaime, 1993) bis zu den auf erschreckende Weise seinen eigenen Lebensweg und Ausweg, den Freitod, vorausahnenden Kompositionen *Es ist Zeit* (für Sprechchor und Englischhorn, Text nach dem Prediger Salomo, 1995) und *Postskriptum* (für Gesang und Bläserquintett, Text: Anne Frank, 1995). Der Glaube an die Aussagekraft der Musik, an ihre Funktion als Trägerin von (humanitären) Botschaften hat ihn in seinem Wirken als Komponist, Dirigent, Pädagoge und Pianist getragen. «Das Wesentliche ist das Bekenntnishafte», diesen Leitsatz stellte Tamás über sein kompositorisches Schaffen.¹

1 *Feuerbilder, Schattenklänge. János Tamás. Komponist, Dirigent, Pädagoge.* Hrsg. vom Förderverein János Tamás. Bern: Musikverlag Müller & Schade. 1997. S. 5.

Ein Werk, das ihn in diesem Anspruch ganz auf sich selbst zurückwirft, ist der Liederzyklus *Das Gewicht eines Vogels* auf Tanka von Erika Burkart, entstanden 1984. In diesen schlichten, auf der japanischen Gedichtform des Tanka beruhenden Worten der Aargauer Dichterin sind ganz persönliche Erfahrungsebenen auf eine Weise umgesetzt, die dem Leser Assoziationsfreiheiten lassen und zugleich in poetischen (Sinn-)Bildern dem sensibel Nachspürenden die Möglichkeit der Selbstfindung eröffnen. Träume, Ängste, Erinnerungen, die nicht weichen, auch wenn sich momentanes Leben darüberschiebt: Auch für János Tamás waren dies zentrale Empfindungen. Immer wieder gab es Phasen, in denen sein engagiertes Wirken von Erinnerungen überschattet wurde, von den Erinnerungen an seine Jugend im Ungarn der Besetzungen und des Umbruchs, an die Verbrechen an seiner Familie (sein Vater überlebte wie durch ein Wunder die Deportation nach Bergen-Belsen, das elterliche Geschäft wurde ein erstes Mal während des Krieges und ein zweites Mal nach dem Wiederaufbau von den Kommunisten entschädigungslos konfisziert), an die Demütigungen, an seine Flucht im Jahr 1956. Ruhe- und Rastlosigkeit waren die Folge, ein Hang auch zum Versinken in Arbeit, zum Nicht-nein-sagen-Können, zum Unvermögen, sich abzugrenzen. Und immer wieder das Eintauchen in sein kompositorisches Schaffen, das ihm nicht zuletzt auch in der Auseinandersetzung mit sprachlich-ideellen Äusserungen Sinn und Befreiung bedeutete.

In der Begegnung mit Erika Burkart, ihrer Musikalität und ihrer Dichtung sowie János Tamás' Umsetzung ihrer und seiner Erfahrungswelt im Liederzyklus *Das Gewicht eines Vogels* soll dieses Beziehungsnetz Leben – Sprache – Musik – Künstler aufgerollt werden.

1. «Im Licht schlief ich ein»

Erika Burkart und die Musik

Die Musik – als ein Teil aller (musischen) Künste – nahm schon früh eine zentrale Rolle im Leben von Erika Burkart (*1922) ein. Aufgewachsen im stattlich ganz oben auf dem Hügel thronenden «Haus Kapf» bei Aristau (Kt. Aargau), einst Sommerresidenz der Äbte von Muri, unter ihren Eltern eine Zeitlang eine «Speisewirtschaft» und heute Wohnsitz der Dichterin, verspürte sie «schon immer, immer»² einen inneren Drang nach eigenständiger Kreativität. Sie

2 Die Zitate im gesamten Artikel beziehen sich, sofern nicht anders vermerkt, auf ein Gespräch, das die Autorin am 21. Mai 1998 mit Erika Burkart führte.

schrieb bereits als Kind Gedichte, hörte Musik, obwohl die Eltern – so Erika Burkart im Rückblick – eigentlich unmusikalisches waren und an Musik wenig Interesse zeigten. Sie besaßen allerdings ein Grammophon und waren weiterhin die ersten, die ein Radio ihr eigen nannten. Ihre Tochter liessen sie mit ihren musischen Neigungen gewähren, und es war selbstverständlich, dass sie mit neun Jahren Klavierunterricht besuchen durfte. Schon während der Bezirksschule studierte sie mit einem guten Musiklehrer etwa die zweistimmigen Inventionen von Johann Sebastian Bach ein, und am Lehrerseminar in Aarau war sie Schülerin des Komponisten, Pianisten und Dirigenten Werner Wehrli (1892–1944). Ihre Vorlieben galten schon früh der klassischen Musik, im Lehrerseminar gesellte sich ihre Offenheit und Neugierde gegenüber der Moderne hinzu, ein Interesse, das von Wehrli entsprechend gefördert wurde. Erika Burkart besuchte viele Konzerte, nahm die Eindrücke intensiv in sich auf, liess sich auch von der Oper – damals gastierte noch die Basler Oper in Aarau – begeistern. Diese Leidenschaft für die Musik, für die Oper, hat sie sich bewahrt, obwohl sie bezüglich ihres Klavierspiels einsehen musste, dass sie neben der Intensität, mit der sie sich dem Dichten hingibt, nicht dieselbe Zeit und Kraft für das eigene Musizieren aufbringen kann. Am nächsten stehen ihr heute die späten Klaviersonaten von Ludwig van Beethoven, einzelne Klavierkonzerte von Wolfgang Amadeus Mozart, die Musik Frédéric Chopins und Robert Schumanns, von letzterem speziell die Lieder und die Klavierwerke.

Auch die Offenheit gegenüber der Moderne ist geblieben, Erika Burkart erwähnt, wirklich eine Beziehung zu Neuer Musik zu haben. Entsprechend aufgeschlossen zeigt sie sich darum bei Anfragen von Komponisten, sich mit ihrer Dichtung auseinandersetzen zu dürfen. Solchen Anfragen begegnet sie mit Freude und gewährt den Musikern im Umgang mit ihrem Werk jegliche Freiheiten. Sie sei in der Tat noch nie enttäuscht worden, vielmehr sei es immer wieder zu bereichernden Begegnungen gekommen – und schliesslich beanspruche sie für sich als Künstlerin auch unabdingbar grosse Freiräume.

Neben den Liedern von János Tamás liegen unter anderem Kompositionen von Rudolf Kelterborn (*Gesänge zur Nacht*, 1978; *Ensemble-Buch I*, 1990), Balz Trümpy (*Vier Lieder*, 1987), Gerd Kühr (*Palimpsest*), Brunhilde Sonntag (*Irritationen*, 1994), Armin Schibler (*De mysterio coniunctionis* op. 94), Bruno Stöckli, Robert Bröckelmann und János Erényi, dem ersten Mann von Erika Burkart, vor.

2. «und erwachte im Schatten» Die Begegnung Erika Burkart – János Tamás

1983 erhielt János Tamás einen Kompositionsauftrag der Aargauischen Kulturstiftung *Pro Argovia* verbunden mit der Auflage, bei einer allfälligen Textvertonung eine Schriftstellerin oder einen Schriftsteller aus dem Kanton Aargau zu berücksichtigen. In der Folge nahm Tamás mit Erika Burkart Kontakt auf, die sich sofort zu einer Zusammenarbeit bereit erklärte und ihm schrieb: «Seit jeher habe ich eine starke Beziehung zur Musik, vor allem auch zur Oper und zum Lied. (...) Im Verlauf der letzten Tage habe ich Ihre Werke gehört, zu denen ich sofort einen Zugang fand. Sie begeistern und ergreifen mich.»³

Tamás besuchte Erika Burkart dreimal im «Haus Kapf». Beide spürten sofort eine stille Verwandtschaft, eine Vertrautheit, die Erklärungen überflüssig machte.

Von Bäumen und Winden besprochen,
hab ich gelernt, die Sinne zu schärfen
an jeder Gestalt, die sich abhob
vom Dunkel vorgeburtlicher Welt.
Bild fand zu Bild und Wort zu Wort,
Bild und Wort waren eins.

Erika Burkart (aus *Herkunft in Geist der Fluren*⁴)

In ihrer beider Leben gab es auch Parallelen, Parallelen des Erfahrens und Empfindens. So hat bei Erika Burkart, wie bei János Tamás, die Kindheit Prägungen traumatischer Art hinterlassen, die – bei allen lichten, positiven Gegengewichten – immer wieder ihre Schatten werfen. Burkarts Vater und Mutter, der Tropenjäger und spätere Gastwirt und die irische Seele, bildeten dramatische Gegenpole.

Vor meinem Vater hatte ich Angst.
Seine Augen waren moosgrüne Steine.
Im Rausch hat er die Katze erschossen
und Türen vernagelt nach Mitternacht.
(...)
Die Mutter, die mir den Mut
zur Liebe vererbt hat, nannte das Leben
einen Strom, der auch Nichtschwimmer trägt.

3 Feuerbilder, Schattenklänge. János Tamás, S. 53.

4 Erika Burkart, *Augenzeuge*. Ausgewählte Gedichte. Zürich: Artemis Verlag. 1978. S. 39.

Ihr Blick, mit einem Schatten von Sorge
am Lidrand und zwischen den Brauen,
ist hell geblieben von Nachsicht.

Erika Burkart (aus *Familienballade in Die Transparenz der Scherben*⁵)

Die Dichterin und der Komponist sprachen nie über ihr Schaffen, und Tamás' vorsichtige Anfrage, ob er allenfalls einzelne Wörter oder Satzteile ihrer Gedichte in seiner musikalischen Umsetzung wiederholen dürfte, gipfelte in Burkarts Kommentar, dass er sich jegliche Freiheiten nehmen dürfe, die sein Kunstverständnis fordere. Einen Nachmittag lang diskutierten sie etwa, zusammen mit Erika Burkarts Mann, dem Schriftsteller Ernst Halter, über die h-Moll-Sonate von Franz Liszt; auch Richard Wagner war ein Gesprächsthema, denn Tamás schätzte Wagner sehr, und Erika Burkart hatte seine Opern unzählige Male in verschiedenen Inszenierungen gesehen. «Man muss hören lernen», meint die Dichterin zum Verständnis von Wagners Musik. Allgemein betont sie immer wieder die unabdingbare Hingabe an die Musik, wolle man sich ihr wirklich öffnen, von ihr berührt werden.

Für seinen Zyklus von 16 Liedern *Das Gewicht eines Vogels* wählte Tamás 21 Tanka aus dem gleichnamigen Zyklus von 52 Tanka aus dem 1984 erschienenen Gedichtband *Sternbild des Kindes*⁶ von Erika Burkart. Die Uraufführung durch Kurt Widmer und Jean-Jacques Düнки fand am 3. November 1985 im Kirchgemeindehaus Unterentfelden statt, eine weitere Aufführung folgte in Boswil. Wie fiel Erika Burkarts Reaktion auf diese Vertonungen aus? Sie spürte grosse Ergriffenheit, war zu Tränen gerührt. Sie empfand Tamás' Musik als «eine Anrufung an eine tiefere Schicht», durch die sie auf eigentümliche Weise intensiv an den Prozess vor der Entstehung der Gedichte erinnert wurde. Sie fühlte ihr Innerstes erfasst, hatte Tamás doch auch intuitiv genau diese Gedichte ausgewählt, die ihr besonders nahe standen, waren sie doch mit Menschen verknüpft, die ihr in bestimmten Lebensphasen sehr viel bedeutet hatten. Im Rückblick beschreibt Erika Burkart Tamás' Liederzyklus als – im Gegensatz zu anderen Tendenzen in der zeitgenössischen Musik – «melodiös», «an Früheres gebunden», als «Musik, die glücklich macht».

Noch immer begegnen mir Menschen.

An meiner Schulter die Hand
rührt die Stelle an, wo der Flügel keimt.

Erika Burkart (aus *Familienballade in Die Transparenz der Scherben*⁷)

5 Burkart, Augenzeuge, S. 158 f.

6 Erika Burkart, *Sternbild des Kindes*. Zürich: Artemis Verlag. 1984. S. 15–27.

7 Burkart, Augenzeuge, S. 160.

3. «wie düster mein Baum»

Das Gewicht eines Vogels: Die Sprache

«Ich lebe immer in den Gedichten, die ich gerade bearbeite. Dann lege ich sie ab wie Blätter und lese sie später wie Gedichte von Fremden.»

In ihrem Gedichtzyklus *Das Gewicht eines Vogels* hat sich Erika Burkart ganz der japanischen Form des Tanka unterworfen. Auf eine erste Strophe mit drei Zeilen zu fünf, sieben und wieder fünf Silben folgt eine zweite mit zwei Zeilen zu je sieben Silben. Dennoch atmen diese Gedichte grosse dichterische Freiheit: Knappste Sätze, ja nur Satzteile, hingeworfen wie staccato, kontrapunktieren längere, weich fliessende Sätze, getragen von melodischem Duktus. Angesprochen auf die Vielfalt der rhythmischen Strukturen, auf den Grad der Bewusstheit in dieser Gestaltung, verweist Erika Burkart auf ihre seelischen Rhythmen, die intuitiv in ihre Werke einfliessen. Allerdings steht immer langes, hartes Arbeiten dahinter: «Ich stelle höchste Ansprüche. Es ist selten so, dass ich etwas aufschreibe und es sogleich perfekt ist.» Nie ist die äussere Form Anlass und Quell ihres Schreibens: «Ich komme ganz vom Gedanklichen.»

Immer wieder durchwirken auch Naturimpressionen die Gedichte Burkarts, Naturimpressionen, die scheinbar ihren Ursprung offenbaren, durchwandert man den parkähnlichen, verwunschenen Garten um der Dichterin «Haus Kapf» oder wirft einen Blick durch dessen Fenster auf die weich geschwungene Landschaft des Freiamts, dem südlichen Teil des Kantons Aargau. Erika Burkart verneint nicht, dass die sie umgebende Natur auch in ihr Werk einfliesst, will diesen Aspekt aber nicht «überinterpretiert» wissen: «Das Wichtigste in meinem Leben sind die Menschen – Freundschaften, Liebe. Vor diesem Hintergrund entstehen eigentlich alle meine Gedichte, mag sich dies auch in ihnen verbergen.»

Erika Burkarts 52 Tanka aus *Das Gewicht eines Vogels* betreffen Innerstes, bergen sehr Persönliches: «Jedes der Tanka hat eine andere Geschichte.» Der Themen und vor allem Symbole sind viele. Neben der erwähnten Naturmotivik (Blatt, Baum, Wald), zu der auch der Jahreskreis, der Kosmos und die Naturgewalten (Wind, Regen, Gewitter, Nebel, Schnee) zu zählen sind, stehen vor allem Kindheit, Traumwelt, Nacht- und Angsterfahrung, Tierwelt (insbesondere der Vogel), Alter, Erinnerungen (auch an Verstorbene), Verwundungen und die Problematik des Schreibens, Sprechens, Schweigens im Zentrum. Oft sind diese Themen eng ineinandergewunden.

Der Grundton dieser Tanka – und zwar klanglich wie stimmungsmässig – ist vielgestaltig:

- mal weise, in der Art eines Sinnspruchs

Die Zeit sieht uns nicht,
wir schwinden in sie hinein,
gefällt wird der Baum.

Der über den Strunk stolpert,
er schaut sich nicht lange um.

(14)

Durch Unwertgefühl
zeichnet der Dichter sich aus,
da Tun ihm gleich Sein.

Das Werk verwerfend, spricht er
das Recht zu leben sich ab.

(45)

- mal sehr persönlich, doch zart hinter geheimen Chiffren gefangen

Die Zeit trug nichts ab.
Eine Puppe die Mutter,
krank, ohne Gesicht.
Nirgendwoher ruft sie mich.
Nur Träume finden dorthin.

(4)

Insektensummen.
Schwermut des laublosen Winds
im Karfreitagslicht.
Alle kehren sie wieder,
denke ich ihre Namen.

(52)

- mal geheimnisumwittelt, märchenhaft

Schneekathedrale,
es gibt sie nicht, es ist Licht,
sind Bäume am Grat.

Uneinnehmbare Höhe,

Flugschnee entführte den Gral.

(46)

Es trieb vorüber,
draussen, im leeren Geäst,
gewichtlos und licht.

Nestflaum, Florfliege, Schnee-
stern?

Seele sah eine Seele.

(49)

- mal protokollartig, von dichtester Kürze

Laut geweint im Schlaf.
Ich erinnere nichts mehr,
Licht trifft die Kronen.

Sie schlugen Bäume – das war's –
unter der Frühlingssonne.

(24)

Ganz still sein. Schreien
mit geschlossenen Augen,
geschlossenem Mund.

Niemand hat es vernommen,
die Dinge stehen am Ort.

(25)

- mal sich hingebend, vor leisem Pathos nicht zurückschreckend

Die Stimme des Winds
hat in der Nacht einen Leib,
der mich zurücknimmt.

Der Wind spricht mir aus dem Herz,
wie sollte ich ihn verstehn!

(2)

Glutrote Scheibe
eingesogen vom feuchten,
laublosen Märzwald.

Schneeflocken frischen das Gras,
Seidelbast! sieh da! er blüht.

(23)

Die Tanka zeugen auch von Erika Burkarts sinnlich-kreativem Zugang zur Sprache. So greift sie etwa im Spiel mit den Farben – neben der Verwendung der lichten und düsteren Zwischenbereiche – gerne zu assoziationsreichen Doppelwörtern, wie etwa «trübroten», «glutrot», «silberbraun», «blutbraun». Zusammengesetzten Wörtern gilt ihre besondere Vorliebe, auch ausserhalb des Farblichen. So geben «Schneekathedrale», «Flugschnee», «Mondhimmel», «Insektensummen» und «Karfreitagslicht» oder gar «Nestflaum, Florfliege, Schneestern» den Gedichten ihr unverwechselbares, stimmig-poetisches Gepräge. Frieda Vogt-Baumann weist in ihren sensiblen Beobachtungen zur Lyrik von Erika Burkart darauf hin, dass die unablässige Suche nach Neubildungen von Verwandtschaften, wie sie in diesen zusammengesetzten Wörtern entstehen, zum Wesentlichen von Burkarts Schaffen gehört. «Jedes Gedicht ist seinem Wesen nach <Feuer>, ist <Licht>, ist <Dazwischen>, es will eine Begegnung zustande bringen (...). Hier gründet ihre <Besessenheit> von den Paarbildungen, jede ist en miniature ein Modell für die Beziehung vom Ich zum Du, sei es in der Form des blossen Nebeneinanders, jener der ausgesprochenen Bindung oder der reinen Identifikation.»⁸

Alliterationen sind selbstverständliches Gestaltungsmittel einer klanglich sensiblen Dichterin. Gerne verschafft Burkart einer Aussage auch besonderes Gewicht, indem sie zu Beginn von zwei aufeinanderfolgenden Zeilen Wörter wiederholt oder zumindest klangliche Übereinstimmung schafft:

- Ich schreibe gegen die Angst,
ich zähle Silben. (3)
- So sehe ich es entstehn.
So geht die Sonne mir auf. (5)
- Nährender Regen,
nachts, er öffnet die Erde,
Keimblätter stossen. (27)

Im zweiten Teil dieses letztgenannten Tanka (27) gesellt sich eine weitere formale Besonderheit hinzu. Burkart gestaltet die letzte Zeile symmetrisch, nämlich um die Mittelachse des Wortes «nicht».

- Horch! nun wispern sie wieder,
uns gilt es nicht. Es gilt uns.

8 Frieda Vogt-Baumann, *Von der Landschaft zur Sprache. Die Lyrik von Erika Burkart*. Zürich: Artemis Verlag. 1977. S. 73.

Eine ähnliche Drehstruktur, ausgedehnt auf zwei Zeilen, ist in Tanka 31 anzutreffen:

- Dass ich nichts fühle, schmerzt mich.
Dass es mich schmerzt, fühle ich.

Die rhythmische Formung der Sprache – Ausdruck von Erika Burkarts «see-lischen Rhythmen» – nimmt in den Tanka einen hohen Stellenwert ein und führt, vor allem eingedenk der starren Silbenvorgabe, zu erstaunlichen Wörter- und Satzfolgen, zum Teil zu eigentlichen Psychogrammen. Wichtig ist die Lenkung oder auch die Hemmung des Sprachflusses mittels nachträglich eingeschobener, rückbezüglicher Adjektive, Adverbien und Satzteile, auch dies ein Stilmittel, das bereits in früheren Schaffensphasen der Dichterin zu beobachten ist, vor allem in ihren Gedichten ab Mitte der 60er Jahre.⁹ Aus diesem Vorgehen resultiert – nebst einer zusätzlichen Betonung – ein fragendes Innehalten, zum Teil auch ein den sprachlichen Atem beengender Zustand. Die Fortsetzung wird daraufhin oft umso weicher, fließender, ja vorwärtsdrängender und befreiter empfunden.

- Etwas tat sich auf,
heimlich, und wuchs wieder zu
unter der Rinde. (10)
- Nährender Regen,
nachts, er öffnet die Erde,
Keimblätter stossen. (27)
- Es ist eine Stelle in mir,
blutbraun, die nicht mehr verheilt. (38)
- Im anderen Feld
Menschen, sechs, die ich liebte. (41)

Gerade letzteres Beispiel (41) belegt, dass dieses Stilmittel äusserst bewusst eingesetzt ist und nicht (nur) eine Folge der vorgegebenen Silbenstruktur darstellt. Wir treffen aber auch auf das Gegenteil, nämlich auf ein ebenmässiges Fließen, das einem geformten Prosatext gleichkommt:

Die Vögel singen
nicht mehr so hell wie früher.
Höre ich schlechter?

Aber die Apfelblüten
duften wie niemals zuvor.
(32)

Text bei Tamás

Kein Weg, kein Weg zurück in
den Wald, doch lesbar, lesbar
wurde das Blatt.

⁹ Erika Burkart, *Ach, ich lebe*. Zürich: Artemus Verlag, 1964. S. 8.

⁹ Vogt-Baumann, S. 69. ¹⁰ und 16 (1. Teil) die Tanka 11, 12, 34, 8 und 42.

Die Verbindung dieser beiden Elemente, nämlich der Weg über stockende, knappe Formulierungen zum ausholenden, raumgreifenden Satz, findet sich sowohl in der direkten Gegenüberstellung, als auch in der kontinuierlichen Entwicklung und Steigerung:

Erwachend im Schnee,	Triefendes Licht; leer
der einflog, geheim, bei Nacht,	der See, Spiegel den Bergen,
ein Kind, das vergass.	ein Schwan flog zum Mond.

Es gehören die Bäume	Sein Flügelschlag über mir
noch immer zu seinem Traum.	hat meinen Herztou bestimmt.
(21)	(26)

Auch hier ist das Gegenteil, also das Aufhalten der Bewegung am Ende einer Strophe, eines Gedichts, anzutreffen. Mit dem Abgrenzen des letzten Wortes als markanter Schlusspfeiler gestaltet Erika Burkart etwa die zweite Strophe von Tanka 22 wie das Auflaufen einer Welle: Inhalt und Rhythmus gehen eine Symbiose ein. Zudem wurde diese Entwicklung schon in der ersten Strophe, wenn auch etwas sanfter, vorbereitet.

Blau aquarelliert
unter den Schneerauch entrückt
Gehölze, Dörfer.

Soweit das Aug reicht hält an
ein Meer seine Wogen. – Weiss.
(22)

4. «Kein Weg zurück in den Wald» Das Gewicht eines Vogels: Die Musik

«Gedichte sind Grade des Schweigens»: Diese bekenntnishafte Äusserung findet sich schon in der Schlusszeile von Erika Burkarts Gedicht *Dazwischen* in ihrem Gedichtband *Ich lebe* aus dem Jahr 1964.¹⁰ Kann Musik dieser Art von Schweigen eigene Werte entgegensetzen, Dimensionen, die dieses Schweigen nicht an den Rand drängen, sondern ihm behutsam Raum lassen?

Dass János Tamás den Kern, ja eigentlich die Seele von Erika Burkarts Gedichten erspürt hat, bezeugt, wie bereits erwähnt, schon die Tatsache, dass er aus den 52 Tanka für seine 16 Lieder 21 Tanka auswählte, die der Dichterin besonders nahestehen, Persönlichstes betreffen. Man kann aber auch den Blickwinkel ändern und feststellen, dass es Tanka sind, die ebenso vom Menschen und Künstler János Tamás erzählen (könnten), Tanka, die – und hier treffen wir wieder auf diese stille Verwandtschaft – den Komponisten besonders berührten, in Worten sein Innenleben dar- oder gar blosslegten, wie er es selbst mit seiner Musik anstrebte.

Die 21 ausgewählten Tanka setzt Tamás in fünf Liedern auf je zwei Gedichte und in elf Liedern auf je ein Gedicht um. Fünf Tanka hat er unverändert übernommen,¹¹ bei allen übrigen wendet er das Prinzip der Wiederholung an, seien es Wiederholungen von einzelnen Wörtern oder von Sätzen. Dabei sind von der einmaligen Wiederholung bis zur fast hämmernden Häufung verschiedenster Teilwiederholungen eines Satzes alle Zwischenstufen anzutreffen. Neben der so erreichten natürlichen Gewichtung einer Aussage, die wiederum Rückschlüsse auf Tamás' Deutung zulässt, ergeben sich auch klangliche Ausweitungen, die rückwirkend die entsprechende Aussage verschieden beleuchten. Dieses Vorgehen ist durchaus Burkarts Stilmittel des rückbezüglichen Einschubs vergleichbar (vgl. das vorangegangene Kapitel).

Dazu einige Beispiele:

Lied	Tanka	Text bei Burkart	Text bei Tamás
1	1	Kein Weg zurück in den Wald, doch lesbar wurde das Blatt.	Kein Weg, <u>kein Weg</u> zurück in den Wald, doch lesbar, <u>lesbar</u> wurde das Blatt.

¹⁰ Erika Burkart, *Ich lebe*. Zürich: Artemis Verlag. 1964. S. 8.

¹¹ In den Liedern 7, 8, 9, 10 und 16 (1. Teil) die Tanka 11, 12, 34, 8 und 42.

- | | | | |
|---|----|---|--|
| 1 | 3 | Zwei Uhr in der Nacht. | Zwei Uhr in der Nacht, <u>Nacht</u> ,
<u>Zwei Uhr in der Nacht, Nacht</u> ,
<u>in der, in, Nacht, Nacht</u> . |
| 2 | 41 | Wo suche ich sie? | Wo, <u>wo</u> suche ich sie? <u>Wo?</u> <u>Wo?</u> |
| 3 | 2 | Die Stimme des Winds
hat in der Nacht einen Leib,
der mich zurücknimmt. | Die Stimme des Winds
hat in der Nacht einen Leib,
der mich zurücknimmt.
<u>Wind! Wind! Wind!</u> |
| 5 | 33 | Gewitterregen
auf die leere Terrasse.
Kein Mensch. Kein Vogel. | <u>Gewitterregen</u> . Gewitterregen
auf die leere Terrasse.
<u>Gewitterregen auf die leere</u>
<u>Terrasse</u> . Kein Mensch.
<u>Gewitterregen auf die leere</u>
<u>Terrasse</u> . Kein Mensch. Kein
Vogel. <u>Gewitterregen</u> . Kein
Vogel. Kein Mensch. <u>Gewitter</u> .
<u>Gewitterregen</u> . Kein Mensch.
<u>Kein Vogel</u> . <u>Gewitterregen auf</u>
<u>die leere Terrasse</u> . Kein Mensch.
<u>Kein Vogel</u> . Kein Mensch.
<u>Gewitterregen</u> . <u>Gewitter</u> .
<u>Kein Mensch</u> . |

Typisch für Tamás sind die vielen differenzierten Interpretationshinweise. Für den Beginn von Lied 1 (vgl. erste Seite dieser Studie) fordert er «Lontano (Viertel = ca. 50)», während er den Abschnitt mit der zweiten Strophe von Tanka 1 mit «Zaghaft suchend (Viertel = ca. 60)» überschreibt und bei der Singstimme noch «innerlich drängend» hinzufügt. Bei der ersten Wiederholung («Kein Weg») verwendet er dieselbe Tonrepetition (*ges*¹), diesmal jedoch ohne den durch die Viertelpause erreichten Effekt der Kurzatmigkeit, sondern mit langer Dehnung des Wortes «Weg»: Aussichtslose Monotonie mal leicht panisch abgeschnürt, mal klagend. Bei der zweiten Wiederholung («lesbar») erfolgt eine klare Betonung, indem Tamás auf das repetierte *fis*¹ ein um eine verminderte Septime höheres Melisma folgen lässt, diesmal also deutlich die erste und nicht wie bei der ersten Nennung die zweite Silbe hervorhebend. Es ist zudem die einzige Stelle innerhalb dieser zweiten Strophe (die Singstimme betreffend), in der er die Kleinintervallik zwischen kleiner Sekunde und kleiner Terz verlässt.

zaghaft suchend ($\text{♩} = \text{ca. } 60$)

Kein Weg, kein Weg zu - rück in den Wald, doch

p (innerlich drängend) *rall.*

les - bar, les - bar wur - de das Blatt.

Bsp. 1: János Tamás, *Das Gewicht eines Vogels*, Manuskript, Lied 1, Takte 15–25, Singstimme

Der Singstimme «innerlich drängende» Ausdruckswelt und das dadurch möglich gewordene Nachvollziehen der, im wahrsten Sinne des Wortes, Ausweglosigkeit werden durch die nervösen Staccato-Sechzehntel und die mit Nachdruck dissonant dazugeschalteten Quartan des Klaviers vorbereitet und unterstützt.

pp etwas frei, tastend

Bsp. 2: J. Tamás, Lied 1, T. 15–16, Klavier

Beim Antwortteil, also dem «Lesbar-Werden» des Blattes, dagegen wird der Klavierpart plötzlich weitschweifend – in Übereinstimmung mit der zweiten Deutung von «lesbar» – über ruhigen Akkorden. Suggestieren diese Akkorde eine vermeintlich klare Harmonik, im folgenden Notenbeispiel etwa h^7 , es^7 oder gar die Vermengung von es^7/Es^7 (immer in Umkehrungen), so wird diese Klarheit durch Sekundreibungen mit der Oberstimme in Frage gestellt, zerstört. In der Oberstimme greift Tamás deutlich die Quarte aus dem ersten Klavierteil auf.

les - bar wur - de das

dim. *p* lontano

Bsp. 3: J. Tamás, Lied 1, T. 23–24

Im zweiten Teil von Lied 1, der auf Tanka 3 von Erika Burkart beruht, ändert Tamás noch einmal die Ausdruckswelt. Die Gliederung durch Taktstriche löst er auf und fügt nur noch vereinzelt Abschnittszeichen (') ein. Fermaten und Ausklingzeichen sorgen für zusätzlichen Atem und Rubato-Effekte. Er interpretiert das neue Tanka als innere Fortsetzung von Tanka 1, letztlich als ein Kampf mit den Schatten der Erinnerungen, mit den Ängsten aus dem vergangenen und vielleicht auch vor dem zukünftigen Leben. Dem dramatischeren Impetus des Gedichts entsprechend, überschreibt Tamás diesen Teil mit «Nächtlich (unruhig-ruhig) (Viertel = ca. 76)» und den einleitenden Klavierpart zusätzlich mit «unterschwellig erregt» und «lugubre». Diese Einleitung ist äusserst einfach strukturiert, auf grossen Gegensätzen sowohl in Dynamik wie Tonlage basierend. Zentrale Elemente sind Oktaven im Abstand einer kleinen None, welche sich in eine kleine Dezime auflöst, und eines Tritonus' sowie «monoton» gehäufte Tonrepetitionen. Die Einleitung endet mit einem Kontra-C in vierfachem Piano, gefolgt von zwei nachklingenden cis⁴. Nur zweimal wird der nun folgende lange Monolog der Singstimme von genau diesen drei Tönen durchbrochen, und zwar als Einrahmung der beiden ersten Melismen «Nacht, Nacht». Die gesamte erste Strophe ertönt sonst als Monolog, in dem Tamás die erwähnten Wiederholungen in zum Teil ausgedehnten Melismen richtiggehend zelebriert und sich von der Nachtstimmung tragen und inspirieren lässt. Beschreibungen wie «calmo», «fahl», «espressivo» und «zauberisch» verstärken diesen Eindruck. Gegen Ende des Monologs nimmt jedoch die Angst überhand, das letzte Melisma auf «Nacht» ist von Pausen durchlöchert, es bleibt somit nur noch ein leisestes Zittern.

Zwei Uhr in der Nacht, Nacht,

pp *ff* *p* *calmo*

(heimlich drängend)

Zwei Uhr in der Nacht,

fahl *espr.*

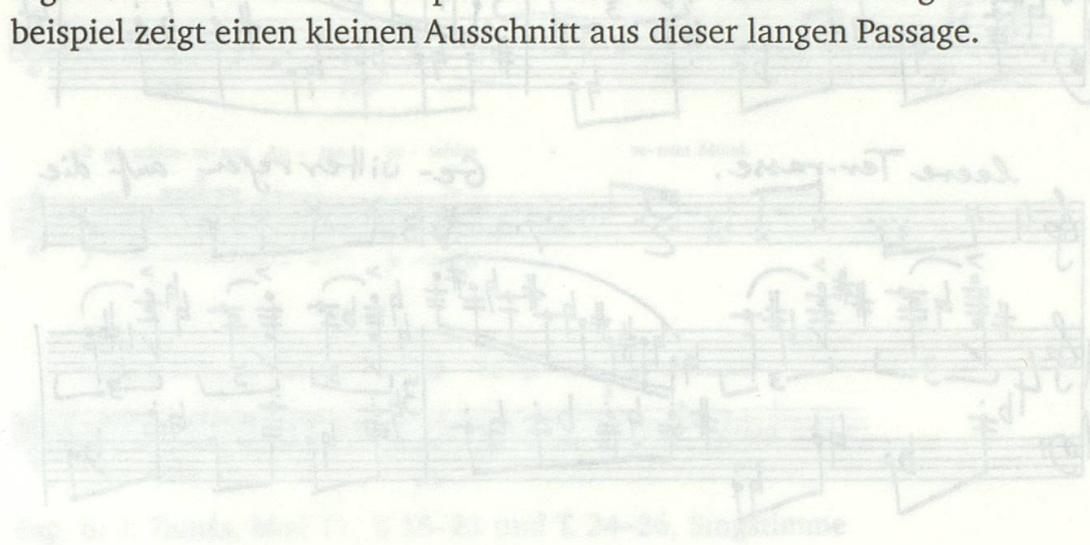
Nacht, in der, in, Nacht, Na chht.

zauberisch *ppp*

Bsp. 4: J. Tamás, Lied 1, 2. Teil: Beginn von Tanka 3, Singstimme

Die Folge dieser Stimmung, nämlich die zweite und dritte Zeile – «Ich schreibe gegen die Angst, ich zähle Silben.» – wünscht sich der Komponist «leise und rasch gesprochen, fast tonlos, atemlos, doch sehr eindringlich!».

Ein ausgeprägtes Beispiel für Tamás' Bestreben – und Vermögen –, mittels Wiederholungen einzelner Wörter Erika Burkarts Intentionen musikalisch verstärkt umzusetzen, findet sich in Lied 5. Die Stimme soll die vielen Wiederholungen aus der ersten Strophe von Tanka 33 (vgl. Tabelle zu Beginn dieses Kapitels) skandiert ausführen. Zusammen mit dem vorwärtsdrängenden, von Wiederholungen verschiedener Modelle in unterschiedlichen Lagen geprägten Klavierpart und der von *pp* bis *ff* anschwellenden Dynamik ergibt sich eine Sogwirkung beängstigenden Ausmasses, an deren Ende die Singstimme ein letztes Mal die Feststellung «Kein Mensch» «mit furchtbarer Gewalt» wohl fast herauszuschreien hat. Gefühle der Leere und Angst peinigten den Hörer auf fast körperlich erfahrbare Weise. Das folgende Notenbeispiel zeigt einen kleinen Ausschnitt aus dieser langen Passage.



Bsp. 7: J. Tamás, Lied 13, T. 13-21, Singsstimme

agitato ($\text{♩} = 108$)

5. (skandieren) Ge-witter-regen.

pp less.

Ge-witter-regen auf die

(atemlos jagend, seht!)

leere Ter-rasse.

Ge-witterregen auf die

5. «doch lesbar wurde das Blatt»

Das Gewicht eines Vogels: Die Symbiose

Text – Musik – Künstler

Im Rahmen dieser Studie ist es nicht möglich, auf alle musikalischen Mittel einzugehen, die János Tamás ausschöpft, um sich Erika Burkarts Gedanken gut zu nähern. Und doch sollte im Verlauf dieser Darstellung spürbar geworden sein, dass dieser Annäherung symbiotische Züge eigen sind, dass diese Worte von Erika Burkart – gefasst in Musik – auch aus János Tamás selbst hervorbrechen. Im Sinne dieser Erkenntnis bilden darum zwei Ausschnitte aus den Liedern 11 und 15 den Schlusspunkt: Die Singstimme bringt die Gefühlswelt der Dichterin und des Komponisten, deren Intensität und deren Abgründe, vereint zum Ausdruck.

Ganz still sein. Ganz still sein. Schrei - en! Schrei - en

mit ge-schlos-se-nen Au-gen, ge-schlos-se-nem Mund.

Nie-mand hat es ver-nom-men, die Din-ge ste-hen am Ort.

Bsp. 6: J. Tamás, Lied 11, T. 15–21 und T. 24–26, Singstimme

Es ist eine Stelle in mir, blut-braun, die nicht mehr, nicht mehr,

(gequält)

nicht mehr ver-heilt.

Bsp. 7: J. Tamás, Lied 15, T. 13–21, Singstimme