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

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 13-14 (1993-1994)

Artikel: Die Ich-Verneinung als musikalischer Prozess : Studien zu Heinz Holligers Monodrama Not I nach Samuel Beckett

Autor: Ericson, Kristina

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835288

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: 07.01.2026

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

Die Ich-Verneinung als musikalischer Prozess Studien zu Heinz Holligers Monodrama *Not I* nach Samuel Beckett[1]

KRISTINA ERICSON

Das Musiktheater nimmt in Heinz Holligers kompositorischem Schaffen keine Haupt-, wohl aber eine Sonderstellung ein, da dessen Entstehung immer mit grösseren Entwicklungsprozessen zusammenfiel und in ziemlich regelmässigen Abständen erfolgte (1963/65 – 1976–80 – 1988).

Wie bei vielen anderen Kompositionen greift Holliger (* 1939) auch bei seinen bisher vier eigentlichen Bühnenwerken auf literarische Vorlagen zurück: für das erste auf einen Text von Nelly Sachs (1891–1970), für die übrigen drei auf Texte von Samuel Beckett (1906–1989). Es handelt sich um folgende Werke:

- *Der magische Tänzer* (N. Sachs) Zwei Szenen für zwei Sänger, zwei Tänzer, zwei Schauspieler, gemischten Chor, Orchester und Tonband. Versuch eines Ausbruchs für zwei Menschen und zwei Marionetten (1963/65)
- *Come and Go* (S. Beckett) Kammeroper für 9 Frauenstimmen, 3 Flöten, 3 Klarinetten, 3 Violen (1976/77)
- *Not I* (S. Beckett) Monodrama für Sopran und Tonband (1978/80)
- *What Where* (S. Beckett) Kammeroper für 4 Männerstimmen, 4 Posaunen, Schlagzeug (1988)

Not I stellt mit seinen szenischen Mitteln (beleuchtet wird nur der Mund der Hauptfigur), mit der enorm dichten Anlage des Textes sowie mit Holligers entsprechender Umsetzung ein Konzentrat von dessen kompositorischen Absichten dar, eine Art Komprimierung im Extrem.

Zu zeigen, dass enge Bezüge bestehen und trotzdem die Eigenständigkeit sowohl des Textes als auch der Musik bewahrt bleibt, ist die Absicht dieses Essays. Denn für Holliger ist dieses Bestreben immer Ausgangspunkt und zugleich Ziel seines Komponierens:

«Ich will keine Gedichte vertonen, die Musik nötig haben. Ich will sie auch nicht überhöhen. Ich will, dass sich Gedichte und Musik wie ein Spiegel gegenseitig betrachten und bedingen.»[2]

Werkgeschichte

Das Monodrama *Not I* wurde am 15. Juli 1980 am Festival d'Avignon uraufgeführt. Bernard Sobel besorgte die Inszenierung, Titina Maselli die Ausstattung; die Klangregie oblag dem Komponisten und Thomas Kessler. Ausführende war die Sopranistin Phyllis Bryn-Julson, der die Komposition auch gewidmet ist.

1 Dieser Beitrag ist aus der gleichnamigen Lizentiatsarbeit der Verfasserin (Universität Zürich 1991) gewonnen. Die Wiedergabe der Notenbeispiele erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Schott Verlages Mainz.

2 Heinz Holliger in einem Gespräch, das ich am 9. 10. 1989 in Wien führte (= 1989 in Wien).

Das Werk geht auf einen Auftrag von Vasso Devetzi für das IRCAM (Paris) zurück. Es entstand im Engadin in etwas mehr als einer Woche, nämlich vom 20. bis 29. Juli 1978, wobei Holliger die Exposition bereits im Januar 1978 skizziert hatte. Die Realisierung des Tonbands erfolgte im Mai 1980 in Zusammenarbeit mit Thomas Kessler.

Holligers stichwortartiger Kommentar zur Entstehung von *Not I* lautet folgendermassen (im Programmheft der Donaueschinger Musiktage 1981):

«Entstanden Ende Juli 1978 als Gegenstück zu *Come and Go*. (...). Vorarbeiten: Skizzen zu Paul Celans ‹Engführung› für drei Stimmen und Rückkopplung (1968). *Cardiophonie* für einen Bläser und drei Magnetophone (1971).»

Schon Becketts Textgestaltung beinhaltet eine stark kontrastierende Wirkung: der Kargheit von *Come and Go* steht die Fülle von *Not I* gegenüber.

Szenisch stellt *Not I* nicht das Gegenstück, sondern die Fortführung von *Come and Go* dar, zumindest was Holligers Auffassung davon betrifft. Er stellt sich für *Come and Go* eine Beleuchtung vor, die nur die Gesichter und Hände der drei Frauen hervorhebt[3]. In diesem Sinne ist also *Not I*, wo – bei Holliger – nur der Mund der Sängerin beleuchtet wird, eine logische Abfolge in der Stückauswahl.

Darin bestärkt hat ihn auch die BBC-Fernsehproduktion von Becketts *Not I*. (Die BBC-Fernsehproduktion von *Not I* wurde am 17. 4. 1977 als Teil des «Lively Arts»-Programms «Shades» ausgestrahlt, zusammen mit Becketts *Ghost Trio* und *...but the clouds...*) In diesem Film entsteht durch die Lippenbewegungen (so Holliger) eine eigene Art von Semantik, eine zweite Sprache, womöglich nicht immer synchron mit der gesprochenen, ein visueller Kanon[4]. Der Film bestärkte Holliger darum nicht nur in der Wahl des Stückes, sondern vor allem in seiner Idee, Tonbandüberlagerungen einzusetzen.

Thematische Zusammenhänge bestehen nicht nur mit *Come and Go*, sondern auch mit dem *Magischen Tänzer* nach dem Text von Nelly Sachs: die Beziehungslosigkeit der Menschen, die Unfähigkeit zur Kommunikation, das Zwanghafte und die Schematisierung gewisser Handlungen und Abläufe, das – zum Teil unbewusste – Streben nach dem Letzten, dem Unerreichbaren, Unerklärlichen und schliesslich der Zug des Vorbestimmt-Seins, der allem Handeln anhaftet. *Not I* stellt jedoch durch die Konzentration auf ein Leben, auf eine Frau, diese Themen in komprimiertester Form dar.

Ein Gegenstück zu *Come and Go* bildet dieses Werk auch insofern, als dort das Ende der Komposition auch das Verstummen thematisiert und hier das Ende – ganz Perpetuum mobile – gleichzeitig den erneuten, allerdings verzweifelt-resignativen, Anfang beinhaltet. Verstummen und endloses Sprechen: beide stehen letztlich für das Scheitern an der selben Herausforderung – die der menschlichen Existenz.

Dennoch: demselben Problem wird auf gegensätzliche Art begegnet, und als Gegenstück zu *Come and Go* erweist sich *Not I* deshalb auch in der Kompositionsweise, respektive in der Behandlung der Singstimme. Wo dort deren Klang richtiggehend abstirbt, zum Geräuschhaften zerbröckelt und schliesslich ganz ausbleibt, ist sie hier

3 Vgl. das Gespräch mit Arthur Godel, Radio DRS 2, ‹Musiktag›, 4. 11. 1989.

4 Bachmann, Claus-Henning, *Heinz Holligers heiteres Gegen-Ich*, in: NZfM, Schott, Mainz, Nr. 5, September/Oktober 1980.

«wie gemeisselt» (Holliger)[5] als eigentlicher Wortschwall ständig und scheinbar kaum verändert präsent.

Aus *Cardiophonie* übernimmt Holliger – sozusagen als Selbstzitat – das Element der Herzschläge. Zwar setzt er sie hier nur stellenweise ein und bedrängt den Ausführenden folglich nicht mit deren zunehmender Frequenz – dies besorgt das nie nachlassende Strömen der Worte selbst –, aber auch hier ist das kompositorische Ziel die enge Verknüpfung mit der psychischen Verfassung des Darstellers.

Zum Text

Eine Aufführung von *Not I* schlägt einen nicht nur durch den fast betäubend schnellen Wortschwall in Bann, sondern auch durch den ungewohnten optischen Eindruck: inmitten des Raumes ein beleuchteter Mund («MOUTH»), daneben – nur schwach hervorgehoben – eine zusammengekauerte Gestalt, die als Vernehmer («AUDITOR») stumm bleibt und nur wenige Male leicht die Arme hebt.

«Image of *Not I* in part suggested by Caravaggio's *Decollation of St. John* in Valetta Cathedral», schreibt Beckett selbst[6]. Für die Figur von MOUTH nennt Beckett eine weitere Inspirationsquelle:

«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.»[7]

Beckett schrieb *Not I* in zwölf Tagen, vom 20. März bis 1. April 1972[8].

Aber die Idee, diesen scheinbar unkontrollierten Wortschwall in eine eigenständige Form zu bringen, beschäftigte Beckett schon Jahre vorher. Bereits 1961 äusserte er sich in einem Gespräch mit Tom Driver:

«What I am saying does not mean that there will henceforce be no form in art. It only means that there will be a new form, and that this form will be of such a type that it admits the chaos and does not try to say that the chaos is really something else. [...] To find a form that accommodates the mess, that is the task of the artist now.»[9]

Noch weiter lässt sich Becketts Vorstellung von einer szenischen Reduktion auf einen beleuchteten Mund zurückverfolgen. «All I want on the stage is a pair of blubbering lips», bemerkte Beckett gegenüber Desmond Ryan und seinem Cousin John Beckett schon 1958[10].

Die Uraufführung von *Not I* fand am 22. November 1972 im Forum Theater des

5 In einem Gespräch, das ich am 6. 10. 1990 in Basel führte (= 1990 in Basel).
6 In einem Brief an J. Knowlson, abgestempelt am 30. April 1974; vgl. Knowlson, James and Pilling, John, *Frescoes of the Skull. The Later Prose and Drama of Samuel Beckett*, John Calder, London, 1979, S. 196.
7 Vgl. Bair, Deirdre, *Samuel Beckett. A Biography*, Jonathan Cape, London, 1978, S. 622.
8 Ebda., S. 621. Manuskript in der Beckett Collection, Reading University, England.
9 Pountney, Rosemary, *Theatre of Shadows: Samuel Beckett's Drama 1956 – 76. From «All That Fall» to «Footfalls» with commentaries on the latest plays*, Irish Literary Studies 28, Colin Smythe, Gerrards Cross, 1988, S. 48 und 292 (Anm.).
10 Ebda., S. 167 und 298 (Anm.).

Lincoln Center, New York, im Rahmen eines Beckett Festivals statt. Die Hauptrolle spielte Jessica Tandy, Regie führte Alan Schneider. Wenig später, am 16. Januar 1973, erfolgte die englische Erstaufführung am Royal Court Theatre in London mit Billie Whitelaw als MOUTH. Regisseur war Anthony Parker; Beckett nahm an diesen Proben teil und beeinflusste wesentlich das Einstudieren mit Billie Whitelaw[11].

Durch die extreme Reduktion der szenischen Mittel ergibt sich zwangsläufig eine ebenso extreme Konzentration auf die Aussagen des Mundes («MOUTH»).

Er erzählt von wichtigen Stationen und eigenartigen Erlebnissen im Leben einer siebzigjährigen Frau («she»): verfrühte und unerwünschte Geburt, Eltern unbekannt; Kindheit in einem protestantischen Waisenhaus, wo Gottesglaube so beziehungslos angelernt wird, dass der Frau nur ein ironisches Verhältnis dazu bleibt («...brought up as she had been to believe... with the other waifs... in a merciful... [Brief laugh.] ...God... [Good laugh.]...»[12]); ihre Sprachlosigkeit, die nur ein- bis zweimal im Jahr durch einen unkontrollierten, sich überstürzenden Wortschwall unterbrochen wird («...steady stream... mad stuff... half the vowels wrong... no one could follow...»[13]), eine Sprachlosigkeit, die durch ihre Reaktionen in einem Einkaufszentrum sowie als Angeklagte vor Gericht veranschaulicht wird; schliesslich das seltsame Ereignis eines Morgens im April, als sie durch ein Feld wandert und plötzlich von Dunkelheit umgeben ist, durch die bloss ein regelmässig wiederkehrender Lichtstrahl dringt; ausser dem ständigen Summen in ihren Ohren ist alles still, und sie hat jegliches Gefühl für ihren Körper verloren, als sie Worte vernimmt und diese schliesslich sich selbst zuschreiben muss: es ist ihr Mund, der sich bewegt und über dessen Bewegungen sie jede Kontrolle verloren hat.

Genau in dieser Situation wird das Publikum zugeschaltet. Es erlebt die MOUTH fremden Zuckungen des Mundes optisch mit, gegen die sie sich zu wehren sucht, ebenso den unaufhaltsamen Wortschwall, in dem unverarbeitete Geschehnisse bruchstückhaft aus MOUTH herausströmen.

In einem Punkt bleibt diese Abwehrhaltung erfolgreich: das Wort «Ich» kommt MOUTH nie über die Lippen. Scheinbare Aufforderungen, doch zu dessen Gebrauch zu stehen, wehrt sie immer vehement ab: «...what? ...who? ...no! ...she!...»[14].

Auch dem Publikum wird erst kurz vor der Mitte des Stücks klar, dass MOUTH eigentlich von ihrem eigenen Leben berichtet und es sich somit um eine Art ‹gebrochene Autobiographie› handelt: «...words were coming... a voice she did not recognize... at first... so long since it had sounded... then finally had to admit... could be none other... than her own...»[15].

Der zeitliche Ablauf war für Beckett genau vorbestimmt, durchgehört, das von ihm geforderte Tempo sehr hoch. Als während der Arbeit an der New Yorker Produktion Bedenken betreffs der Verständlichkeit geäussert wurden, antwortete Beckett: «I am not unduly concerned with intelligibility. I hope the piece would work on the necessary emotions of the audience rather than appealing to their intellect»[16]. Auch gegenüber

11 Vgl. Bair, S. 627–30
12 Beckett, Samuel, *Not I* (1972), in: Collected Shorter Plays, Faber and Faber, London, 1984, S. 217.
13 Ebda., S. 222.
14 Ebda., S. 217, 219, 221, 222.
15 Ebda., S. 219.
16 Vgl. Bair, S. 625.

Jessica Tandy bezeichnete er den Mund als «an organ of emission, without intellect»[17].

Im Hören erfährt das Publikum das Schmerzhafte, dem MOUTH ausgesetzt ist – Distanz ist ihm nicht möglich. Denn auch das szenische Bild entspricht MOUTHs Berichten von der Unfähigkeit, ihren Körper zu spüren:

»...whole body like gone... just the mouth...»[18]

Und genau wie MOUTH selbst ist es dem Publikum nicht möglich, ihre Stellung zu bestimmen:

»...she did not know... what position she was in... imagine! ...what position she was in! ...whether standing... or sitting... but the brain-... what?... kneeling? ...yes... whether standing... or sitting... or kneeling... but the brain-... what? ...lying? ...yes... whether standing... or sitting... or kneeling... or lying...»[19]

Den Lichtstrahl, der MOUTHs Dunkelheit immer wieder durchbricht, übernimmt auf der Bühne die nur auf den Mund gerichtete Beleuchtung: «...but always the same spot...»[20].

Das Publikum wird hier also auf eine ganz neue Art zum eigentlichen Teilnehmer an MOUTHs Existenz und deren Auswirkungen. Durch all die erwähnten Mittel sowie durch die Dunkelheit des Theaterraumes ist die Grenze zwischen ihm und der Bühne aufgehoben. Es entsteht ein reiner Kunst- oder Klangraum, wo Bild, Klang und Drama miteinander verschmelzen.

Dies findet auch seine Entsprechung in der Sprache. Nur das Erreichen der gewünschten Wirkung steht hier im Zentrum, nicht aber die Beachtung gewisser grammatikalischer Regeln bezüglich Aufbau und Vollständigkeit eines Satzes.

Beckett sucht eigene Strukturen, Strukturen, für welche insbesondere musikalische Elemente grundlegend sind.

Nicht die Zuordnung von *Not I* zu irgendeiner literarischen Form von Sonatensatz, Rondo, Variation oder Fuge ist ausschlaggebend, sondern vielmehr die Tatsache, dass die Möglichkeit dazu durch Becketts Einsetzen von musikalischen Mitteln, wie Wiederholungen verschiedenster Art, accelerando, staccato, gegeben ist. Auf jeden Fall bewirkt Becketts Vorgehen, dass MOUTHs vermeintlich unkontrolliertem Wortschwall eine klare innere Struktur zugrunde liegt.

Ausgangspunkte von Holligers Umsetzung

«Der grossartige Text Becketts hat sicher meine Musik nicht nötig. Seine ganze Struktur – mit Engführungen, Imitationen, Ritornellen, Permutationen – ist schon eine eminent musikalische. Musik zu Beckett kann also nie Verdopplung der Sprache bedeuten; eher schon ein den Text ständig befragendes, analysierendes, spiegelndes, verzerrendes, weiterdenkendes, verräumlichendes, in die ‹Textlöcher› eindringendes, die Wortkonstruktionen schliesslich in Myriaden kleiner Partikel aufsprengendes Gegenüber – oder Gegen-Ich... vielleicht sogar ein anderer ‹Vernehmer›.

(Heinz Holliger im Programmheft der Donaueschinger Musiktage 1981)

17 Ebda.
18 Beckett, *Not I*, S. 221/222.
19 Ebda., S. 217.
20 Ebda., S. 218.

Wenn Holliger seine Musik als einen «anderen ‹Vernehmer›» bezeichnet, so übernimmt diese sozusagen die Rolle des eigentlichen Vernehmers (AUDITOR), der bei Holliger nicht mehr auf der Bühne erscheint. Dessen Armbewegungen als Reaktion auf MOUTHs Ich-Verneinung ‹übersetzt› Holliger in Herzschläge, die gegen Schluss jedoch den Rahmen der (bei Beckett) vier Einsätze sprengen und über längere Zeit ertönen. Damit steht diese Entwicklung im Gegensatz zu Beckett, wo die Intensität der Armbewegungen abnimmt. Sie entspricht aber gleichzeitig der zunehmenden Erregung von MOUTH (vgl. das gesteigerte «... she! ... SHE! ...»[21]). Das Einsetzen der Herztöne als Ersatz für AUDITOR zeigt somit Holligers Auffassung dieser Figur: er scheint sie als ‹alter ego› von MOUTH, als ihre innerste, persönlichste Stimme zu deuten. So verstärkt er deren Einsatz dort, wo – nach seiner Interpretation – MOUTHs innere Beteiligung unabdingbar ist.

Eine weitere wesentliche Änderung gegenüber Becketts Vorstellung von *Not I* betrifft das Tempo. Beckett fordert 15 bis 18 Minuten, während Holliger «ca. 35 Minuten»[22] vorsieht. Nun verhindert bei Beckett das hohe Tempo, allerdings beabsichtigt, ein mehr als bruchstückhaftes und individuell-punktuelles Aufnehmen des Textes, löst den Eindruck eines kontinuierlichen, hypnotisierenden Wortschwalls aus und ist somit ein wichtiger Bestandteil einer möglichst werkgetreuen Realisierung. Bei Holliger fällt dieser inhaltsbezogene Effekt nicht weg, er wird nur auf anderem Weg erreicht. Die zunehmend betäubende Wirkung stellt sich hier durch den Einbezug des Tonbandes ein, das ab MOUTHs erstem Ausbruch das bisher Vorgetragene in bis zu 16fachen Überlagerungen zuspielt. Es entsteht gleichsam ein Chor selbstreflektierender Stimmen. In dem Sinne könnte dies wieder zur Figur des AUDITOR zurückführen, dessen Funktion auch mit derjenigen des Chores im griechischen Drama verglichen werden kann[23] und bei Holliger in der musikalischen Entsprechung auftaucht. Zugleich überträgt sich die Dramatik auf die Konfrontation von MOUTH mit der zunehmenden Vervielfachung ihrer eigenen Stimme.

Die physische Wirkung, die MOUTHs Stimme auch bei Holliger auf das Publikum ausübt sowie die körperliche Höchstleistung der Sängerin, dieses für alle Seiten Bis-an-die-Grenze-Gehen: all dies weist auf die Bedeutung hin, die die Beschäftigung mit den biologischen Vorgängen im menschlichen Körper für Holligers Schaffen immer – wenn auch in unterschiedlicher Prägung – hatte.

Gerade die Tatsache, dass in *Not I* physische und inhaltliche Darstellung verschmelzen, stellt das Werk an das Ende einer Entwicklungsphase des eigentlich ‹Laut-Malerischen›. Mit der steten Absicht, das Nachempfinden eines Textes oder das, was dieser auslöst, möglichst adäquat umzusetzen, ging Holliger den Weg über den phonetischen und geräuschhaften Gebrauch der Stimme. Diese Entwicklung setzt ein mit *Siebengesang* (für Oboe, Orchester, Singstimmen und Lautsprecher, 1966/67), wo die Singstimmen nur als phonetisches Material benutzt werden, und führt über *Psalm* (für gemischten Chor a cappella, 1971), wo die geräuschhafte Gestaltung der Phoneme sowie die Dominanz des Atems die totale Absorption des Inhalts darstellen. Letzteres Werk weist auch durch Holligers Hinweise zur Aufführung als «schwarzes Theater»[24]

21 Ebda., S. 222.
22 Vgl. Angabe in der Partitur.
23 Vgl. Brater, Enoch, *Beyond Minimalism. Beckett's Late Style in the Theater*, Oxford University Press, New York – Oxford, 1987, S. 34.
24 Vgl. Holliger, Heinz, *Psalm*, Schott, Mainz, Partitur S. 28.

Parallelen zu *Not I* auf: beleuchtet werden nach Möglichkeit nur die Gesichter der Choristen sowie Gesicht und Hände des Dirigenten.

So wie die physische Kraft von *Not I* sowohl optisch als auch inhaltlich von einem Bruchstück des Körpers ausgeht, so wirkt auch in Becketts Text und in Holligers Behandlung der Singstimme das Bruchstückhafte bestimmend.

Holliger setzt extrem viele Pausen ein – zusätzlich zu denen, die sozusagen durch Beckett gegeben sind: der Text wird durchlöchert, der Eindruck der Atemlosigkeit verstärkt. Die zerfahrene, abgehackte Singweise ist diejenige der ‹Maschine› MOUTH, wo alle Körperteile losgelöst voneinander zu existieren scheinen. Das Automaten- und Zwanghafte an der Figur von MOUTH ist ein weiterer Punkt, der Holliger immer wieder fasziniert. Schon im *Magischen Tänzer* spielt dieses Element eine wichtige Rolle – besonders deutlich bei der Figur der Mitbewohnerin, jedoch auch bei Verhaltensmustern der anderen Gestalten – und auch in *Come and Go* unterliegt der Ablauf diesem Prinzip. Dasselbe Element trägt nun in *Not I* stark zum Eindruck der Gespaltenheit von MOUTH bei, was durch die Tonbandüberlagerungen wesentlich unterstützt wird.

Dieser zusätzliche Aspekt des Nicht-mehr-von-sich-selbst-bestimmt-Werdens, hier auch Symptome von Schizophrenie nicht ausschliessend, bildet ebenfalls eine Konstante in Holligers Auseinandersetzung mit sich und der menschlichen Existenz allgemein. Dies zeigt zur Zeit der Entstehung von *Not I* seine – wiederholte – Beschäftigung mit Friedrich Hölderlin, die 1975 mit den *Jahreszeiten* (für gemischten Chor a cappella, zum Teil mit Instrumenten ad lib., 1975/78/79) begann und sich bis 1991 zur Vollendung des *Scardanelli-Zyklus* (für Solo-Flöte, kleines Orchester, Tonband und gemischten Chor, 1975/91), zu dem auch die *Jahreszeiten* gehören, hinzog. So wie ihn die Scheinwelt, das «Betrachten durch eine Glaswand» des späten, als umnachtet geltenden Hölderlin fasziniert, so spiegelt sich die gleiche Thematik in seinem Interesse für Robert Schumann, was sich in der zweiten Hälfte der 80er Jahre in seinem Schaffen niederzuschlagen beginnt (insbesondere die *Gesänge der Frühe* nach Schumann und Hölderlin, für Chor, Orchester und Tonband, 1987). Dasselbe gilt auch für Holligers Auseinandersetzung mit Robert Walser, die in seiner Komposition *Beiseit* (12 Lieder nach Gedichten von Robert Walser für Countertenor, Klarinette, Handharmonika und Kontrabass, 1990) ihre Entsprechung findet. Diese Komponente von *Not I* weist also Verbindungen zu sowohl früheren als auch späteren Werken Holligers auf.

Die gleiche Beobachtung trifft auf das «verräumlichende Gegenüber» zu, das Holliger als einen möglichen musikalischen Zugang zu Becketts Text sieht[25]. Wenn die Grundlage dazu schon durch Becketts Konzept gegeben ist, so verstärkt sie Holliger durch seine Stimmführung und vor allem durch den Aufbau der Tonbandeinsätze. Auch die Einbeziehung des Raums hat sich – und dies speziell auch in seiner Auseinandersetzung mit der menschlichen Stimme – zu einem zentralen Anliegen in Holligers Schaffen entwickelt:

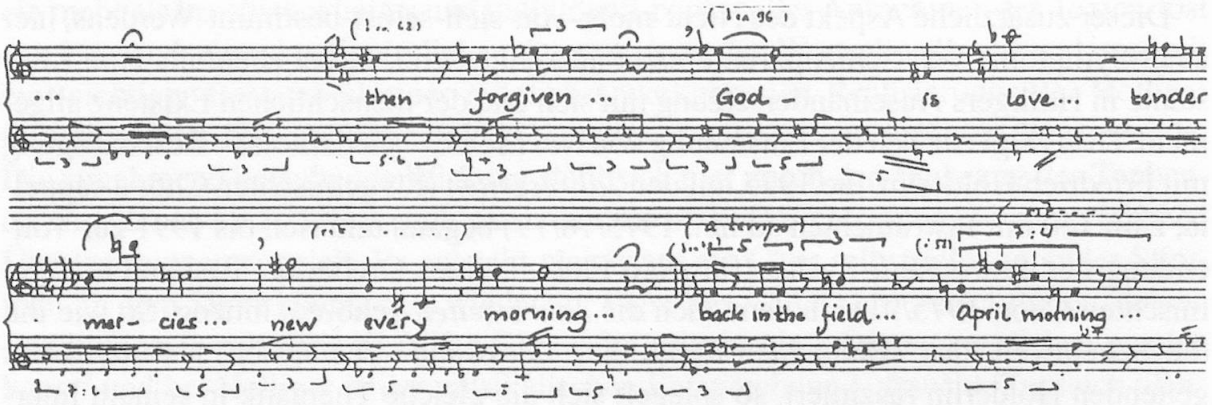
«Ich glaube, es ist wirklich die Aufgabe der Musik, immer die Zeit-Raum-Beziehung zu schaffen oder auch zu verändern.» (Holliger)[26]

25 Holliger, Heinz im Kommentar zu *Not I* im Programmheft der Donaueschinger Musiktage 1981.

26 Holliger, Heinz, *Dramatik. Ein Gespräch mit Thomas Meyer*, in: Musiktheater. Zum Schaffen von Schweizer Komponisten des 20. Jahrhunderts, Theaterkultur, Bonstetten, 1983 (Publikationen der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur 45), S. 209.

In *Not I* gebraucht Holliger «eine fast Webern'sche Stimmbehandlung, mit genau definierten Tonhöhen, es gibt überhaupt keine Geräusche» (Holliger)[27]. Nach ihm wird der Text durch eigene Zeitabläufe bestimmt: die Vergangenheit kommt hervor, ohne dass es MOUTH bewusst wäre. Deshalb sei für ihn einzig eine Komposition mit «klarer» Stimme, ohne «Verschmelzung», denkbar gewesen[28].

Der Tatsache, dass es sich bei *Not I* um einen unkontrollierten Wortschwall, um ein Perpetuum mobile handelt, hat Holliger mit dem Weglassen eines Taktschemas Rechnung getragen. Den Rahmen der fehlenden Taktangaben sprengt er nur einmal, ziemlich gegen Schluss der Komposition: MOUTHs Äusserung von (letzter) Hoffnung in den Worten «then forgiven… God is love… tender mercies… new every morning» unterlegt er einen 4/4- beziehungsweise 6/4-Takt und isoliert diesen Ausspruch dadurch und durch im Gegensatz zum sonstigen Verlauf erstaunlich ruhige, klare Notenwerte (vorwiegend Halbe und Viertel) als eine Insel verklärten, realitätsfremden Wunschdenkens:



Notenbeispiel 1 / Partiturseite 16

Dynamikangaben fehlen weitgehend. Da es sich bei *Not I* um ein unveröffentlichtes Manuskript handelt, behält sich Holliger die Möglichkeit vor, die Dynamik, von der er sehr präzise Vorstellungen hat, mit der jeweiligen Darstellerin individuell zu erarbeiten.

Wortmotivik

Nach Holliger steht in *Not I* – ganz dem Text gemäss – die Wortmotivik im Zentrum.

Bestimmend sind im Text Wiederholungen verschiedenster Art und Abstufung. Ihrer Vielschichtigkeit entsprechend ist bei Holliger kein alleine zugrundeliegendes Prinzip in deren musikalischer Umsetzung auszumachen, vielmehr scheint sein Vorgehen eher dem Versuch der Inhaltserfassung verwandt: man vermeint ein bekanntes Motiv zu vernehmen, stellt aber bei näherem Hinsehen/-hören fest, dass dies entweder eine Täuschung war, oder es aber mehr oder weniger stark verändert wurde. Dabei kommen bei Holliger tonhöhenmässig genaue Wiederholungen durchaus auch vor, auch Wiederholungen, die die Intervallstruktur betreffen, gleiche Elemente, die in

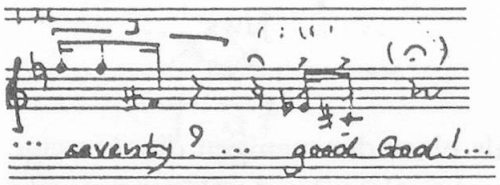
27 Ebda., S. 221.
28 1989 in Wien.

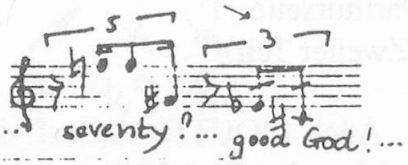
anderen Kombinationen auftauchen – noch häufiger findet sich jedoch eine Mischung dieser Verfahren.

Zusammen mit dem Prinzip der Intervallspreizung ergibt sich so ein Spannungsfeld, das eine Parallele zu MOUTHs Psychogramm anstrebt.

Immer wieder finden sich kleine bis kleinste Motive, die durchgehend auf der selben Tonhöhe und zum Teil auch im selben Rhythmus wiederholt werden. Dabei handelt es sich keineswegs nur um Schlüsselworte, sondern auch um eher nebensächliche, sozusagen alltägliche Bemerkungen.

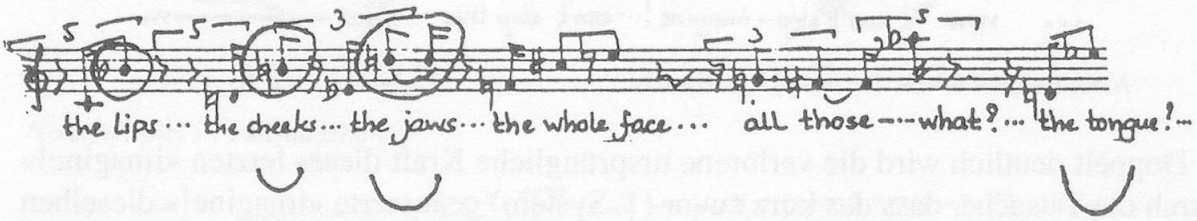
Eine solche stellt MOUTHs zweimaliges Eingehen auf ihr Alter und ihre erstaunt-entwaffnende Reaktion auf dessen (von AUDITOR?) geforderte Berichtigung dar:



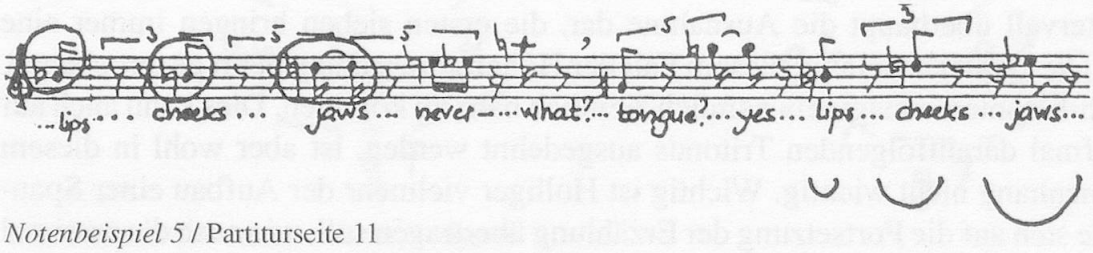


Notenbeispiele 2 und 3 / Partiturseite 1 Partiturseite 16

Das nächste Beispiel betrifft die für MOUTH völlig ungewohnte Entdeckung und Erfahrung, dass ihr Mund, und damit auch ihr Gesicht, – im Gegensatz zum übrigen Körper – in ständiger Bewegung ist. Hier stellt sich nun die Frage, ob Holliger für das von Beckett an dieser Stelle vorgenommene Accelerando eine musikalische Entsprechung findet oder überhaupt zu finden sucht. Tatsächlich ist für ein bereits im Text gleichsam ‹auskomponiertes› Accelerando jegliche rhythmische Verstärkung eigentlich hinfällig, und so verzichtet Holliger auch auf einen zusätzlich gedrängteren Ablauf. Ansonsten geht er jedoch auf diesen Zusammenhang ein, indem er in der komprimierten Fassung wirklich genau die entsprechenden Tonhöhen einsetzt:



Notenbeispiel 4 / Partiturseite 10



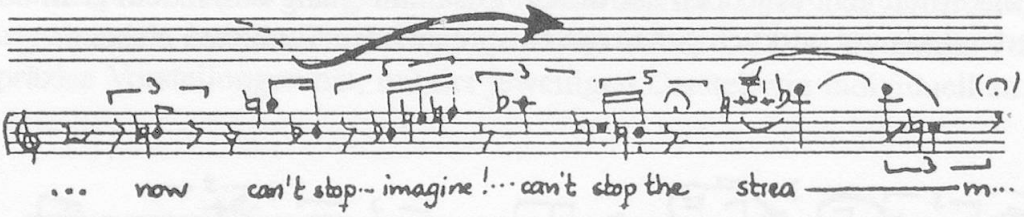
Notenbeispiel 5 / Partiturseite 11

Eine Art weiterer Beschleunigung erreicht Holliger im zweiten Teil dieser komprimierten Fassung, die ja die Aufzählung nochmals wiederholt. Er setzt mit «lips» nicht erneut bei der selben Tonhöhe (b′) an, sondern gebraucht jene, die eigentlich «cheeks» zugeschrieben ist (h′). Für «cheeks» wiederum ergibt sich durch diese Verschiebung die ursprüngliche Tonhöhe von «jaws», also d^2. Und «jaws» stellt schliesslich wieder die Verbindung zur allerersten Fassung (Partiturseite 10) dar: dieses Wort erhält die Tonhöhe, die dort dem nächstfolgenden Gesichtsteil, nämlich «tongue», zugeordnet ist.

Letztlich ergibt sich somit folgende Verschiebung:

Partiturseite 10:	the lips . . .		the cheeks . . .		the jaws . . .	–	. . . the tongue . . .
	b’		h’		d^2		es^2
Partiturseite 11:		. . . lips		. . . cheeks		. . .	jaws . . .
(Zweiter Teil)		h’		d^2			es^2

Auch MOUTHs Ausruf «imagine!», der sich als einer der wenigen die Aussage betonenden Einschübe erweist, die von spontan-emotionalem Ausdruck zeugen, gibt Holliger durch dessen neunmaliges Erscheinen mit gleicher Intervallstruktur eine klare Verbindung. Dem natürlichen Sprechduktus entspricht er mit der Wahl eines jeweils zuerst auf-, dann absteigenden Intervalls, von der er nur beim letzten Mal abweicht, wo er beide Intervalle steigend einsetzt. Die letztere Lösung, die dem Ausruf jegliches In-sich-geschlossen-Sein nimmt, ihm das sofortige Weiterführen geradezu abfordert, unterstützt damit in dieser Funktion genau die Aussage, in die hier der Ausruf gebettet ist: die Stelle handelt vom – trotz MOUTHs innerlichem Flehen – unaufhaltsamen Redestrom, der aus ihr herausbricht:



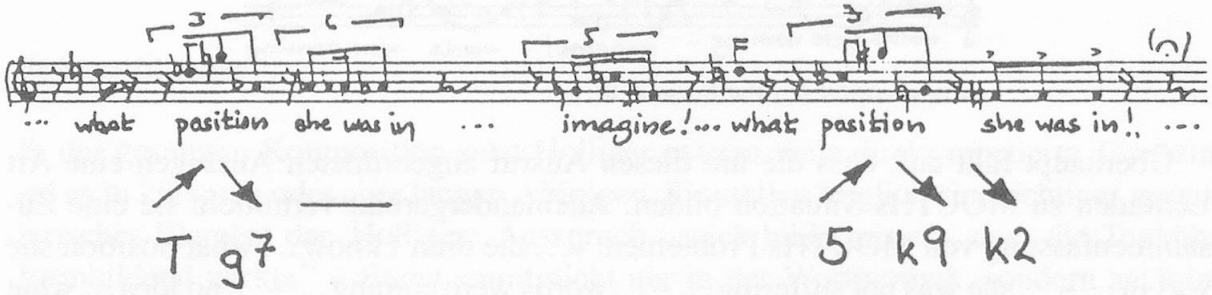
Notenbeispiel 6 / Partiturseite 12, 3. System

Doppelt deutlich wird die verlorene ursprüngliche Kraft dieses letzten «imagine!» durch die Tatsache, dass das kurz zuvor (1. System) geäusserte «imagine!» dieselben Töne verwendet. Sie unterscheiden sich nur durch den Lagenwechsel des dritten Tones; aus f′ wird f^2 und damit aus der grossen Septime das Komplementärintervall der kleinen Sekunde: das Markig-Eigenständige des Ausrufs geht im Redestrom unter.

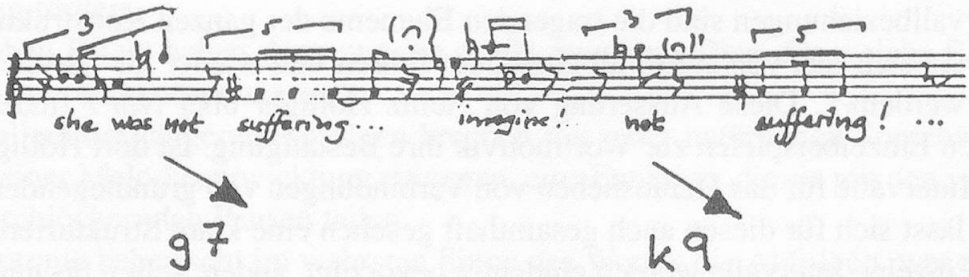
Die beiden letzten Einschübe auf Partiturseite 12 stellen mit dem Tritonus als Ausgangsintervall überhaupt die Ausnahme dar, die ersten sieben bringen immer eine Quarte. Die Quarte scheint in diesem Fall der Höhenschwankung beim gesprochenen, natürlich-betonten «imagine!» nämlich ziemlich nahe zu kommen. Dies kann auch auf den fünfmal darauffolgenden Tritonus ausgedehnt werden, ist aber wohl in diesem Zusammenhang nicht wichtig. Wichtig ist Holliger vielmehr der Aufbau einer Spannung, die sich auf die Fortsetzung der Erzählung übertragen soll, wie auch die zweimal

anstelle des Tritonus eingesetzten Intervalle – grosse Septime und kleine None – zeigen. Sieben Ausrufe sind dem selben Rhythmusraster von je drei Quintolen-Sechzehnteln unterstellt, zwei weitere erscheinen in unveränderten Sechzehnteln.

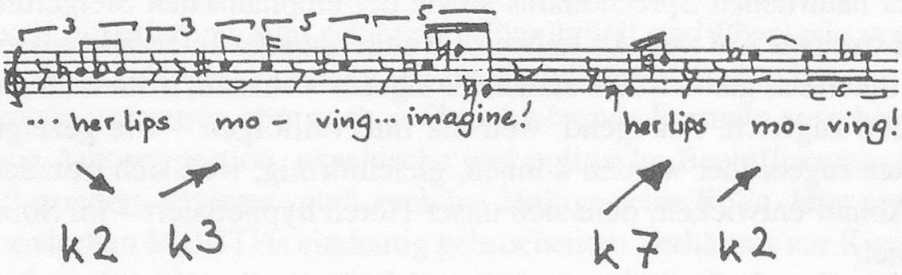
Nun nehmen diese Ausrufe aber nicht nur durch ihre Emotionalität eine zentrale Stellung ein, sondern auch ganz konkret dadurch, dass sie, mit einer Ausnahme, zwischen zwei gleichen Aussagen stehen. Die zweite, also wiederholte und durch das «imagine!» betontere Aussage, erscheint nicht nur durch die erwähnte, aufgebaute Spannung pointierter, sondern typischerweise auch durch Intervallspreizungen. Der Ausruf «imagine!» wirkt hier somit gleichsam als Katalysator:



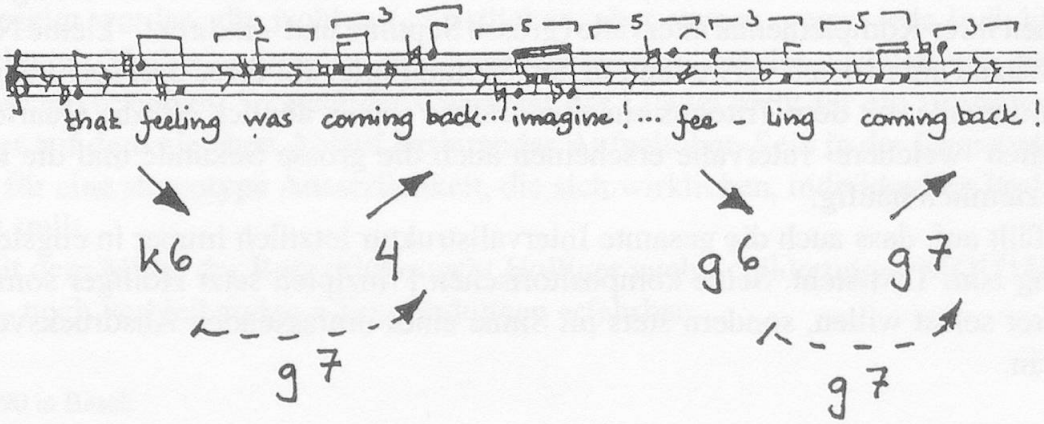
Notenbeispiel 7 / Partiturseite 2



Notenbeispiel 8 / Partiturseite 3



Notenbeispiel 9 / Partiturseite 10



Notenbeispiel 10 / Partiturseite 11, 1. System

Auch wenn im Grunde genommen keine Intervallspreizung vorliegt, kann Holliger durch das Verwenden eines Teilaspektes, nämlich den des Erhöhens der wichtigen Wörter, dieselbe Wirkung erzielen. Als Beispiele dienen die Erwähnungen auf den Partiturseiten 8 und 12, 3. System (für letztere vgl. Notenbeispiel 6). Hier beschränkt sich die Steigerung auf die Hochtöne, die in beiden Fällen um eine kleine Sekunde ansteigen. Dieser Prozess ist für das Publikum durchaus nachvollziehbar, da so wieder einmal die Hauptstichworte wie Signale herausstechen:

Notenbeispiel 11 / Partiturseite 8

Überhaupt fällt auf, dass die um diesen Ausruf angeordneten Aussagen eine Art Leitfaden zu MOUTHs Situation bilden. Aneinandergereiht vermitteln sie eine Zusammenfassung von MOUTHs Problemen: «...she didn't know... what position she was in... – ...she was not suffering... – ...words were coming... – ...no idea... what she was saying... – ...her lips moving... – ...feeling coming back... – ...no idea what she's saying... – ...can't stop...»

«Intervallbeziehungen sind die tragenden Elemente der ganzen Konstruktion, aber so, dass sie sich fast von selbst ad absurdum führen und wieder als falscher Schein entlarvt werden»[29]. Diese Äusserung von Heinz Holliger über *Not I* findet in den erwähnten Einzelbeispielen zur Wortmotivik ihre Bestätigung. Ist dort Holligers Einsatz der Intervalle für das Herausheben von Verbindungen von grundlegender Bedeutung, so lässt sich für diesen auch gesamthaft gesehen eine klare Strukturierung feststellen. Einzelne Intervalle werden eindeutig bevorzugt, andere selten bis gar nie eingesetzt (wie die grosse Terz beziehungsweise die Oktave). Zusammen mit der Einbeziehung des natürlichen Sprechduktus sowie der emphatischen Steigerung, die sich häufig im extremen Auf und Ab teilweise weitgespannter Intervalle äussert, entsteht so ein sich durch das ganze Stück ziehender eigener Vokalstil, irritierend gleichförmig und anregend zugleich. Anregend, weil die Intervallfolgen – wie gezeigt – keinem Grundmuster zugeordnet werden können, gleichförmig, weil sich trotzdem eine Art logischer Ablauf entwickelt, dem sich unser Hören hypnotisiert – im Sinne Becketts – unterordnet.

Eine Erklärung dafür lässt sich in Holligers Gewichtung der Intervalle sehen. Allen voran stellt er die kleine Sekunde, die er, zusätzlich verstärkt durch das häufige Vorkommen ihrer Komplementärintervalle (grosse Septime und – indirekt – kleine None), mit Abstand am meisten verwendet. In der Wertung folgt auf diese drei spannungsreichen Intervalle mit dem Tritonus ein ebensolches sowie, ähnlich oft, die Quarte. Als zusätzlich ‹weichere› Intervalle erscheinen auch die grosse Sekunde und die kleine Sexte ziemlich häufig.

Es fällt auf, dass auch die gesamte Intervallstruktur letztlich immer in engster Beziehung zum Text steht. Seine kompositorischen Prinzipien setzt Holliger somit nie um ihrer selbst willen, sondern stets im Sinne eines umfassenden Ausdrucksvermögens ein.

29 Holliger, *Dramatik*, S. 221.

Musikalische Umsetzung als Textinterpretation

Obwohl vieles in der Anlage der Sopranstimme dem englischen Sprechduktus nachempfunden ist, so ist gesamthaft gesehen doch die freie musikalische Konstruktion massgebend.

Wenn Holliger die Singstimme als «total künstlichen, stilisierten Gesang» bezeichnet[30], ist nicht nur der MOUTH ungewohnte Umgang mit der eigenen Stimme angesprochen, sondern auch die Möglichkeit des Komponisten, seine persönliche Gestaltung – und damit Interpretation – miteinzubringen.

Tonrepetitionen

In der gesamten Komposition setzt Holliger extrem viele direkt repetierte Töne ein, sei es in kürzeren oder aber langen Abfolgen. Sie stellen folglich ein wichtiges gestalterisches Element dar. Holligers Ausspruch – «ich bilde mir ein, dass die Tonhöhe formbildend wirkt»[31] – findet somit nicht nur in der Wortmotivik, sondern auch im Verbleiben und Insistieren auf der selben Tonhöhe ihre Entsprechung, da letzteres eine weitere Verschmelzung von Musik und Textinhalt bedeutet sowie den Gesamtzusammenhang fördert.

Welchen Effekt haben denn nun die direkt repetierte Töne, für welche Emotionen stehen sie, welche lösen sie aus?

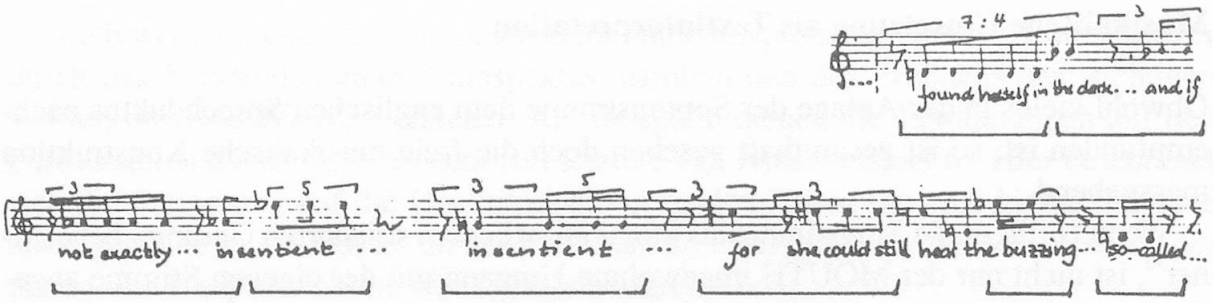
Vor allem die längeren Abfolgen brechen mit jeder natürlichen Sprechweise und wirken einer Melodieentwicklung entgegen, eine Funktion, die sie mit den vielen, den Text durchlöchernden Pausen teilen.

Monotonie beherrscht im wahrsten Sinne des Wortes die Abfolgen, was dem Leblosen, Automatenhaften an der Figur von MOUTH – der Maschine MOUTH – erschreckend echten Ausdruck verleiht. Die so entstehende Starre entspricht der mangelnden, weil nie erlernten und erfahrenen Flexibilität und Phantasie von MOUTH, die sich auf ihren Körper und dessen Ausdrucksmittel übertragen hat.

Repetitionen verweisen aber auch auf beschwörende Formeln verschiedensten Ursprungs, wie Autosuggestion, psychische und politische Beeinflussung, Magie oder Religion. Besonders letzteres spielt auch bei Holliger eine Rolle. Hier ergibt sich ein Zwiespalt zwischen MOUTHs eindeutig gebrochenem Verhältnis zur Kirche und dem repetitiven Sprechmodus, der an die Litanei, aber auch die Psalmodie erinnert. Vielleicht soll aber gerade dadurch das Dilemma von MOUTHs Erziehung und Existenz aufgezeigt werden, die wohl auf christlichen, aber starren, gegen jede Individualität gerichteten Methoden beruhen, die kein Ausbrechen aus der sozialen wie geistigen Hierarchie erlauben. So steht der Charakter der Litanei nicht für ein vertrautes, weil immer auf dem gleichen Ablauf basierendes Aufgehoben-Sein in der Gemeinde, sondern für eine stereotype Äusserlichkeit, die sich wirklichen, individuellen Problemen nicht stellt.

Mit dem Mittel der Repetition macht Holliger auch Schilderungen MOUTHs über ihre – noch verbleibenden – Empfindungen erfahrbar:

30 1990 in Basel.
31 Ebda.

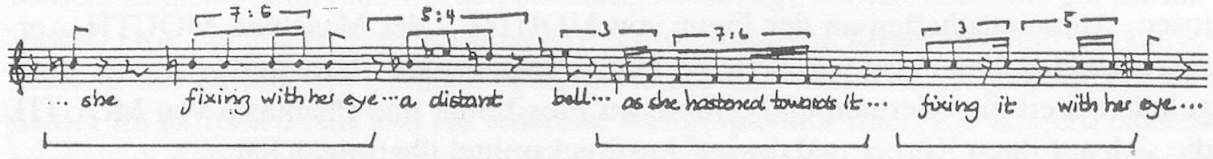


Notenbeispiel 12 / Partiturseite 2

Vom körperlich gänzlich gefühllosen Zustand trennt MOUTH nur eine letzte Geräuschwahrnehmung in den Ohren. Ihren restlichen Körper spürt sie aber nicht mehr, er bleibt «insentient». Diese Starrheit überträgt sich nun auf ihren Gesang, indem Repetitions-Ebenen aneinandergereiht werden, wovon nur die Stelle «hear the buzzing» abweicht – wie es der Lokalisierung von MOUTHs Empfindung entspricht.

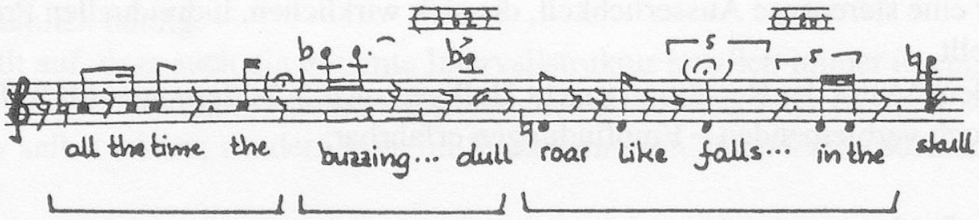
Repetitionen vermögen jedoch auch ganz konkrete Vorgänge für das Publikum nachvollziehbar auszudrücken.

Als MOUTH erzählt, wie sie beim Durchqueren des Feldes mit den Augen eine entfernte Glocke fixiert, lässt Holliger sie ebenfalls eine Tonhöhe fixieren: bei der ersten Erwähnung h′, bei der zweiten – als Steigerung (Chromatik!) und Ausdruck von MOUTHs fortwährender Konzentration – c^2 mit Abschluss auf cis^2. Auch das Vorwärtshasten beschreibt sie nur mit einer Tonhöhe: nichts darf sie von ihrem Zielpunkt ablenken.



Notenbeispiel 13 / Partiturseite 7

Auf das Summen in ihrem Kopf kommt MOUTH immer wieder zurück. Sie vergleicht es mit einem dumpfen Dröhnen, gleich dem eines Wasserfalles. Holliger setzt diesen ‹Fall› in einen extremen Intervallsprung um und verharrt danach auf einem tiefen, ‹dumpfen› d′, um mit einem noch grösseren Intervallsprung das Publikum dem selben Druck auszusetzen, unter dem MOUTH steht und den sie in ihrem Kopf verspürt:



Notenbeispiel 14 / Partiturseite 18

Sprechen und Sprechgesang

Einsicht in Holligers Textinterpretation gewährt sein gezielter Einsatz von gesprochenen Partien (in Rhythmusnotation als ⎡ ⎤ ⎤ oder x x x) und Abschnitten in Sprechgesang und Übergang von Sprechgesang zu Gesang. Allen diesen Einschüben schreibt er häufig direkt repetierte Töne zu, so dass die Aspekte, die oben behandelt wurden, hier ebenfalls – und durch die Kombination sogar oft verstärkt – wirksam sind.

Durch die Mischung der vokalen Ausdrucksmöglichkeiten und vor allem durch die Wahl der Textstellen für die entsprechenden Einsätze entsteht eine Art Hörspielcharakter, die es Holliger ermöglicht, die verschiedensten Facetten von MOUTHs Erzählung aufzuzeigen: ihre eine Stimme erscheint so schon in dieser der Komposition zugrundeliegenden Fassung – neben dem Überlagern mehrerer Stimmen mittels des Tonbandes – in verschiedene Arten von Stimmen aufgeteilt.

Besonders mit Hilfe der Sprechstellen erweckt Holliger den Eindruck, als würde MOUTH fortwährend verschiedene Positionen einnehmen oder gar im Sinne von aussenstehenden Personen sprechen. So erhält die Sprache mehrere Abstufungen, von der unmittelbar mit MOUTH in Verbindung gebrachten Stimme bis zum neutralen Kommentar ‹von aussen›.

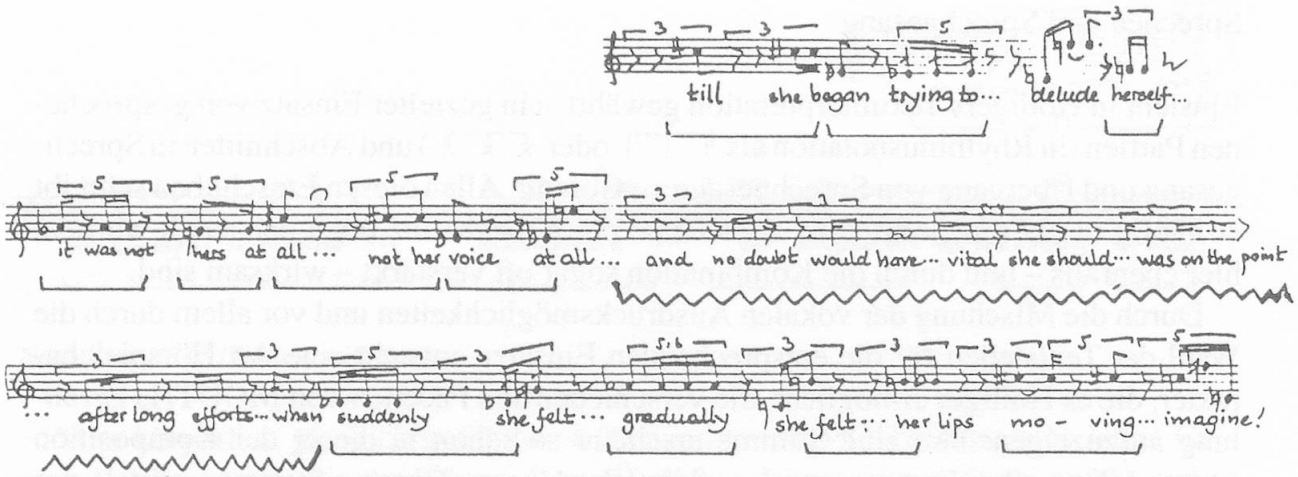
Dieses zusätzliche Kommentieren erinnert stark an die Technik des Beiseitesprechens (den ‹asides›) im Theater: als publikumsbezogene Sprachgeste werden in epischer Form – was in *Not I* sogar der Gesamtanlage entspricht – ergänzende Informationen gegeben.

Einen unterschwelligen Höhepunkt (eingedenk des konstanten Redeflusses) in Becketts *Not I* bildet sicher die Stelle, wo MOUTH den Prozess schildert, der zum Erkennen und unausweichlichen Eingestehen der eigenen Stimme führt. Auch nach dem Erkennen stellt diese Tatsache ein ständiges Sich-Abringen dar, da sie zunächst nicht imstande ist, den Sinn ihrer Worte zu erfassen. Dieser Zustand treibt MOUTH schliesslich soweit, dass sie sich der Illusion hinzugeben sucht, es handle sich eben doch nicht um ihre eigene Stimme.

Durch die eben geschilderte Konfliktsituation entstehen dem Publikum Momente grosser Spannung, da es in dieses Wechselbad der Gefühle durch die Art der Erzählung sowie zusätzlich durch die Konfrontation mit dem einseitigen Bühnengeschehen, das just diese Problematik mitgestaltet, mit hineingerissen wird. Und gerade in dem Augenblick, da MOUTH diesem Spannungsfeld auszuweichen droht, da die Selbsttäuschung überhand nehmen will, in dem Augenblick schaltet Holliger eine längere Sprechstelle ein: (Notenbeispiel 15)

Der plötzliche Sprecheinschub ist eindeutig im Sinne einer Spannungssteigerung eingesetzt, deren Mittel das Hinhalten des Publikums ist. Anhand dieser Stelle lässt sich auch die Nähe zum Hörspiel (in diesem Fall mit kriminalistischen Zügen) exemplifizieren, wo durch das Hinauszögern der Lösung die Vorstellungskraft der Hörer angeregt wird. Eine Lösung wird hier gar nicht erst gegeben, da sich die Handlung in eine andere Richtung entwickelt – eine Handlung, die Holliger bezeichnenderweise wieder in Gesang umsetzt. Denn nur durch die Unterbrechung des letzteren entsteht der Vergleich zum Hörspiel und der Eindruck, ein Erzähler kommentiere nachträglich ‹von aussen›. Die Methode der Handlungsverzögerung, die Becketts Vorgabe ist, kommt so in neuer Gewichtung zum Ausdruck.

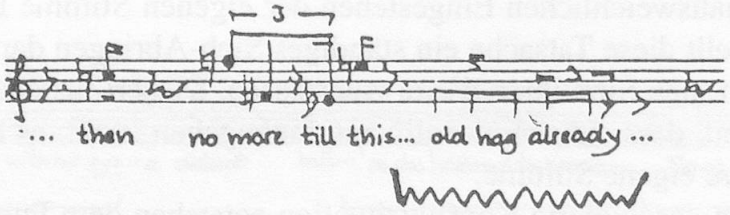
Auch Anmerkungen persönlicher Art, Anmerkungen, die MOUTH eher auf sich



Notenbeispiel 15 / Partiturseiten 9/10

selbst als auf ein Publikum bezogen äussert, kommen durch deren gesprochene Ausführung besser zur Geltung – oder werden dadurch erst als solche erkannt.

Eine entsprechende Äusserung fällt in der Szene, wo MOUTH beschreibt, wie sie sich zum ersten Mal seit ihrem ‹Geburtsschrei› («the birth cry») beim Weinen überrascht. Sie kommentiert dies wie neben sich stehend, trocken: «…tears presumably… hers presumably…», wobei «presumably» jeweils gesprochen wird (Partiturseite 13). Die angesprochene persönlichere Aussage erfolgt jedoch in der Überleitung zu diesem Geschehen:



Notenbeispiel 16 / Partiturseite 13

Dieser Einwurf ist gleichzeitig von vertraulichem Charakter – eher für das Publikum gedacht – wie resignativ-wegwerfender Art – eher an sich selbst gerichtet.

Der Übergang von Sprechgesang zu Gesang kommt im Gegensatz zum blossen Sprechgesang recht häufig vor. Mit wenigen Ausnahmen bestehen diese Abschnitte aus direkt repetierten Tönen, was sowohl lange als auch sehr kurze Einwürfe betrifft. Gerade die letzteren sind für diese Zwischenrufe typisch, und ihr Einsatz ist auch nicht von aussergewöhnlicher Bedeutung, sondern als den Gesang natürlich ergänzend anzusehen.

Melismen als Kontrast

Mit Ausnahme der Exposition finden sich Melismen ziemlich gleichmässig über die gesamte Komposition verteilt. ‹Gleichmässig› ist in diesem Falle jedoch nicht mit häufigem Verwenden gleichzusetzen, da deren Einsatz nur punktueller Art ist. Es fällt

zudem auf, dass immer nur Einzelwörter, nie aber Wortketten oder gar ganze Satzteile betroffen sind. Diese Wörter sind meist einsilbig, und bestehen sie aus mehreren Silben, so ist nur eine davon als Melisma umgesetzt. Des weiteren dominieren Substantive vor wenigen Adjektiven und Verben.

Vom kürzesten, aus lediglich zwei Tönen bestehenden Melisma bis zum ausgedehnten Sich-Verlieren der Melodie sind alle Zwischenformen anzutreffen. Die Mehrzahl der gewählten Wörter ist allerdings der ersten Gruppe zuzuordnen, während längere melismatische Bildungen nur vier Wörter betreffen, die aber, mit einer Ausnahme, öfters – und auch mit verschiedenen Melismen – wiederholt werden; es sind dies die Wörter «merciful», «sins», «long» und «stream». Die beiden letzteren kommen mit Abstand am häufigsten melismatisch ausgeführt vor: «long» erscheint so elf-, «stream» sieben mal.

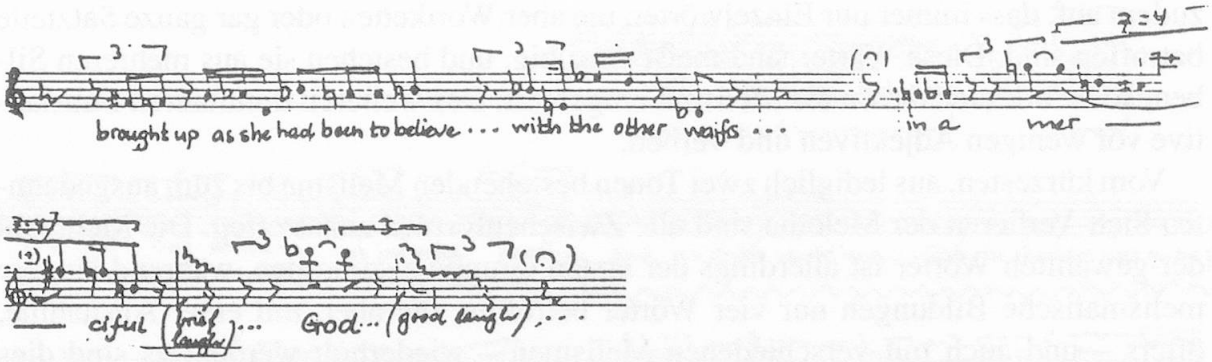
Trotzdem steht bereits fest, dass Holligers punktuell und zur Hälfte in ihrer kürzesten Form eingesetzte Melismen nicht die Aufgabe haben, nicht die Aufgabe haben können, die Wirkung des künstlich-abgehackten Vokalstils zu durchbrechen oder auch nur zu mildern. Zu den erwähnten Faktoren gesellt sich nämlich noch die Tatsache, dass auch der Strom der längeren bis langen Melismen durch oftmals sogar mehrere Vorschlagnoten unterbrochen wird. So ergibt sich also vielmehr der Eindruck, dass Holligers Melismen wohl isolierte, aber bedeutungsvoll-ergänzende Kontraste zum übrigen Verlauf darstellen, deren Einsatz wiederum in Zusammenhang mit des Komponisten Textausdeutung zu erklären ist.

Die beiden Wörter «long» und «stream», die am häufigsten als Melismen auftauchen, bilden zusammen mit dem Wort «no» (und dessen Umgebung) diejenige Gruppe von Melismen, die erstens für direkteste Umsetzung des Wortinhaltes und zweitens für die Schaffung eines körperlich erfahrbaren Klangraums stehen.

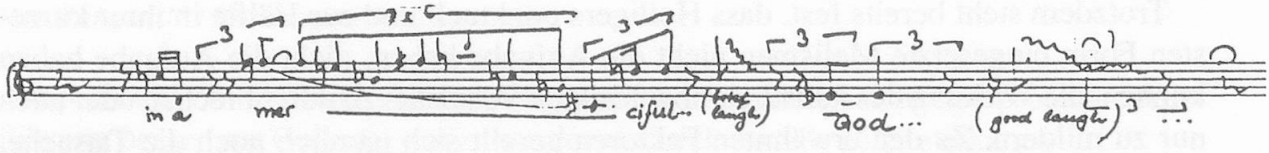
Melismen ergänzen auch die Ausdrucksmöglichkeiten im Themenkomplex Sünde – Gott – Erbarmen. Bezeichnenderweise ist es die erste Melismenbildung in *Not 1* überhaupt, die in diesem Zusammenhang erscheint: sie betrifft gleichzeitig auch die erste Erwähnung des ‹barmherzigen› Gottes. Das Melisma auf der ersten Silbe des Wortes «merciful» hebt somit einen sehr zentralen, für das Zustandekommen von MOUTHs Erzählung (und Becketts Stück) eigentlich massgebenden Aspekt hervor: Barmherzigkeit von irgendeiner, und im besonderen der religiösen Seite hat MOUTH ihr Leben lang nie erfahren. Beckett lässt damit auch die Frage offen im Raum stehen, ob Barmherzigkeit dem Menschen überhaupt möglich oder auf irgendeine Weise erfahrbar ist. Durch das lange Melisma (beim zweiten Einsatz ist es sogar noch länger) löst Holliger das Wort aus seiner Umgebung heraus und verstärkt vor allem die inhaltliche Diskrepanz zwischen ihm und der gleich darauf folgenden Erwähnung Gottes: letztere setzt er in einem kurzen, betonten Einzelton um, der durch die Einrahmung mit Gelächter isolierten, ‹trockenen› Charakter erhält (vgl. Notenbsp. 17 und 18).

Eine weitere Gruppe von Melismen betrifft Äusserungen, die sich auf MOUTHs allgemeine Lebenssituation und ihre, wohl eher unbewusste und unreflektierte Reaktion darauf beziehen. Die Melismen dieser Gruppe bestehen alle aus nur zwei Tönen, auch wird hier wieder die der Komposition zugrundeliegende Intervallstruktur erkennbar: mit der kleinen Sekunde, dem Tritonus, der grossen Septime sowie der kleinen None umfasst diese Gruppe Intervalle, die allesamt der Kategorie der spannungsreichen Intervalle zuzuordnen sind.

Das nächste Beispiel zeigt Holligers konsequent aufbauende Arbeit mit diesen In-



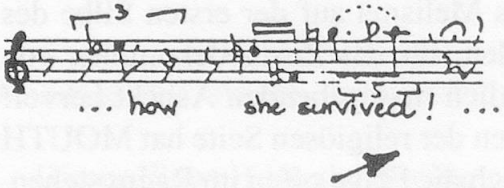
Notenbeispiel 17 / Partiturseite 3



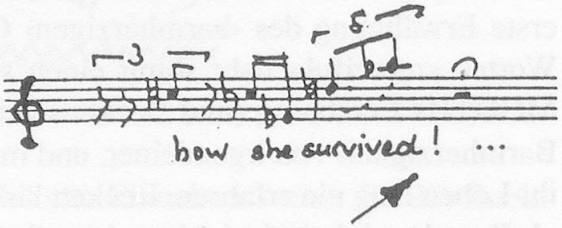
Notenbeispiel 18 / Partiturseite 4

tervallen. Durch das Verwenden eines Melismas wirkt an dieser Stelle MOUTHs Erstaunen, dass es ihr möglich war, ihr Leben überhaupt nur durchzustehen, um so grösser. So überträgt sich ihr Empfinden, dass dies eigentlich unglaubhaft ist, auf das Publikum. Auch dadurch, dass Holliger diesmal die (phonetisch) zweite Silbe, die sich auf das ‹Leben› bezieht («survived»), melismatisch gestaltet, wird es zum Hinterfragen angeregt:

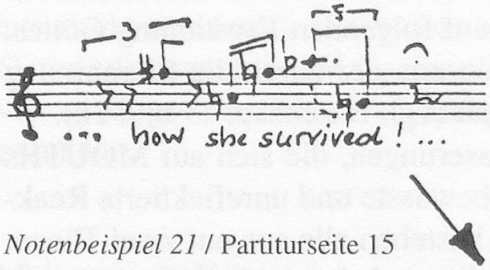
Ist dieser Zustand mit dem Wort ‹Leben› überhaupt zu umschreiben und zu erfassen? Ist die Figur MOUTH, von der nur der Mund sichtbar wird, eigentlich real existent denkbar oder nur eine künstlich-künstlerische Versinnbildlichung?



Notenbeispiel 19 / Partiturseite 9, 2. System



Notenbeispiel 20 / Partiturseite 9, 6. System



Notenbeispiel 21 / Partiturseite 15

Innerhalb der Melismen nimmt die Spannung von Mal zu Mal zu. Nach einer aufsteigenden kleinen Sekunde und einem Tritonus in gleicher Richtung folgt beim dritten Mal eine fallende kleine None. Diese letzte Geste beinhaltet also neben der auf die Intervalle bezogenen Steigerung auch einen Zug von Endgültigkeit. Entsprechen die

beiden ersten Erwähnungen – trotz des Ausrufezeichens – einer Frage, steht die letzte für eine Antwort. Dieser im Charakter einer Antwort gebaute Einschub geschieht auch erst gegen Ende von *Not I*: über die menschenunwürdige, im Grunde abstossende Existenz von MOUTH besteht nun auch beim Publikum kein Zweifel mehr. Der Kommentar ist nur noch rhetorischer Art.

Holligers Einsetzen von Melismen lässt sich jedoch grösstenteils nicht mit dem Attribut des harmonisch-weichen Klangflusses versehen, sondern ist eher Sinnbild von Aufruhr und persönlichem Engagement.

So stellt die Melismatik ein kompositorisches Mittel dar, mit welchem Holliger MOUTHs zwar nur unterschwelliger und unterdrückter, aber in textlichen Details klar erkennbarer Emotionalität musikalisch Ausdruck verleiht.

Kontrapunktik: Zur Funktion des Tonbandes

Der Aufbau der Singstimme ist – wie gezeigt – in sich schon sehr komplex. Zum eigentlichen Tragen kommt diese Struktur aber erst in Zusammenhang mit den Tonbandüberlagerungen der selben Stimme. Die Idee der Rückkopplung als adäquate Umsetzung von MOUTHs komplizierter und verworrener Beziehung zum Leben und zur eigenen Lebensgeschichte stand von Anfang an fest, also schon vor Beginn der Komposition. Sein weiteres Vorgehen beschreibt Holliger folgendermassen:

«Ich habe aus dieser einen Stimme, die in sich ein Fugato enthält, eine 16-stimmige Fuge gemacht. Alles, was die Stimme singt, wird aufgenommen, später wieder eingespielt, und dazu wird die Stimme weiter im Dialog mit ihrer eigenen Vergangenheit aufgenommen, später wieder eingespielt zu einer dritten Schicht, bis es zum Teil 16 solcher Schichten sind. – Quasi wieder die Potenzierung einer einzigen Stimme, was schon beim *Magischen Tänzer* da ist.»[32]

Durch diese Schichtungen liegen der Komposition eigene Zeitabläufe zugrunde. Sie stehen für die verschiedenen Grade von Vergangenheit, die – MOUTH unbewusst – im Laufe der Erzählung in ihrer Bedeutung und Tragweite immer klarer werden. Diese Eigenart, «Zeit in sich aufzunehmen», versucht Holliger durch Einbeziehung der Tonbandstimmen zu übermitteln. Die Konstruktion, auf der diese Wirkung beruht, bezeichnet er als «Polyphonie in einer Linie». In diesem Zusammenhang spielt die kontrapunktische Grundlage, die ihm Sándor Veress während seiner Ausbildung in Bern vermittelte, eine wichtige Rolle[33].

Die sich so einstellenden zeitlichen Perspektiven sind in fünf Abschnitte gegliedert. Ihre Schnittstellen fallen mit MOUTHs Ausbrüchen, der Ich-Verneinung zusammen:

A = Exposition; Sopranstimme allein
(Partiturseiten 1 bis 2) Beginn der Rückkopplung:
B = Fortsetzung überlagert mit A (sowie dessen Weiterführung)
(Partiturseiten 2 bis 8)
C = Fortsetzung überlagert mit A und B (sowie deren Weiterführung)
(Partiturseiten 8 bis 14)

32 Holliger, *Dramatik*, S. 220.
33 Die Überlegungen und Zitate beziehen sich auf das Gespräch mit Heinz Holliger 1989 in Wien.

D = Fortsetzung überlagert mit A, B und C (sowie deren Weiterführung) (Partiturseiten 14 bis 17)
E = Fortsetzung überlagert mit A, B, C und D (sowie deren Weiterführung) (Partiturseiten 17 bis 19)

Dazwischen ergeben sich Varianten, zum Beispiel im späteren Verlauf die Überlagerung mit nur einem Teil eines Abschnitts. Auch treffen sich manchmal verschiedene Linien auf bestimmten, für die Interpretation massgebenden Worten.

Im Gesamten entstehen durch diese vier Grossschichtungen mittels Tonband ebensoviele «Stadien von Präsenz»[34].

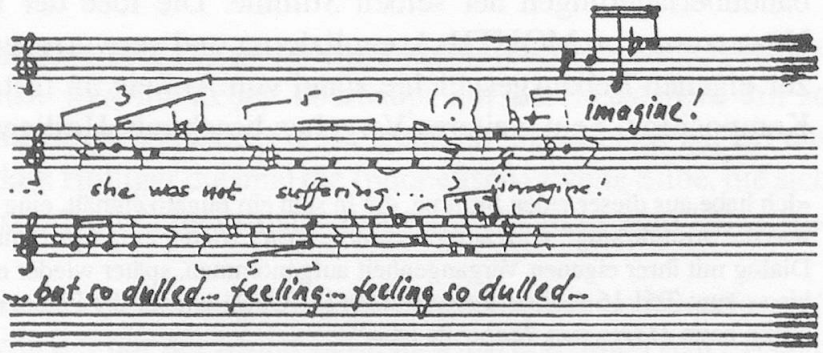
Weitere Verfeinerungen, Verfremdungen und punktuelle Überlagerungen stellen sich im Verlauf von *Not I* in zunehmendem Masse ein.

Von den insgesamt neun Ausrufen – «imagine!» – erweitert Holliger sieben durch verschiedene Echowirkungen und Fugati, die er zusätzlich zum verschoben zugeschalteten Stimmeinsatz einschiebt. Beim ersten Mal handelt es sich um eine gespreizte Umkehrung, die nach dem letzten Ton mit dessen Verdopplung einsetzt:

Tonband: Fugato

Sopranstimme direkt

Tonband: Kontrapunkt A



Notenbeispiel 22 / Partiturseite 3

Gleichzeitig wird hier die vernetzende Funktion erkennbar, die sich durch die Überlagerungstechnik ergeben kann: die Aussage der Tonbandstimme ergänzt hier die direkte Erzählung. Die beiden so synchron geschilderten Empfindungen laufen nämlich in Wirklichkeit tatsächlich gleichzeitig ab, das heisst, sie könnten in einem Satz zusammen gefasst werden: «she was not suffering… but so dulled… feeling… feeling so dulled!»

Besonders effektvoll können mittels Tonband MOUTHs Lachen und Schreien ausgebaut werden. Holliger arbeitet hier mit einfachem Echo, mit Echo und zusätzlicher Verzerrung sowie mit Verdopplung (Partiturseiten 3, 4 und 6).

Eine Zuschaltung ganz anderer Art setzt auf das letzte Wort von «God is love» ein (Partiturseite 14). Es ist die Krebsgestalt dieser Tongruppe, unterlegt mit Akkorden (mit Hilfe des Harmonizers). Sie erscheint so als ein kurzes Echo in Form eines «schlecht harmonisierten Chorals» (Holliger)[35] mit Parallelbewegung: MOUTHs religiöse Welt entbehrt jeglicher gesunder Grundlage, sie baut auf ‹falsche› Werte. Das Künstliche, Wirklichkeitsfremde dieser Welt drückt sich auch in der entsprechenden Weiterführung auf Partiturseite 16 aus. Von «then forgiven… God is love… tender mercies… new every morning» sind die beiden ersten Worte als eine Art Einleitung

34 Ebda., Zitat Heinz Holliger.
35 1990 in Basel.

und Rezitativ umgesetzt, während die Fortsetzung ab «love» kanonisch (mit Harmonizer) verläuft. Der von Beckett eingebaute Verweis auf ein protestantisches Kirchenlied wird somit musikalisch mehr als deutlich.

Ein Element, das einen starken Kontrast zu MOUTHs Automatismus bildet, ertönt ebenfalls ab Tonband und taucht als strukturierendes Mittel über die gesamte Komposition verteilt auf: es sind MOUTHs markante Herzschläge. An erster Stelle ersetzen sie die Gesten von Becketts AUDITOR, der bei Holliger fehlt. Von Holliger als innere Stimme gedeutet, wird auch deren Wirkungskreis erweitert: die Herzschläge ertönen auch nach MOUTHs letztem Ausbruch und zwar in zunehmender Intensität und Anzahl. Diese nimmt vom ersten bis zum letzten Ausbruch von fünf über elf und zwölf auf dreizehn Schläge zu. Im Gegensatz dazu ist bei Beckett die Armbewegung von AUDITOR abnehmend und bleibt beim letzten Mal ganz aus.

Die Einbeziehung des Körperlichen, welches in dieser Komposition von so verschiedenen Spannungsfeldern beherrscht wird, spielt auch am Schluss von *Not I* eine wichtige Rolle. Parallel zum Ritardando, das sich allmählich einstellt und auch in den letzten Herzschlägen seine Entsprechung findet, werden die überlagerten Stimmen immer mehr zu einem Zitterklang. Dies ist die technische Entsprechung zum biologischen Vorgang der sich verflachenden Atembewegung. Das Tonband bricht kurz vor dem Ende des Stücks ab, die letzten Worte formt die Singstimme allein: Atem und Lebensenergie haben aufgehört, der Mund spricht weiter – seelenlos.