

Ernstalbrecht Stiebler

## Das Eigene und das fremde Eigene\*

Bemerkungen zur Zusammenarbeit von Samuel Beckett und Morton Feldman

«Pause. Worte. Nochmal. Pause. Flehend: Nochmal!  
Musik. Wie zuvor oder doch nur sehr wenig verändert.  
Pause. Worte. Tiefer Seufzer.» (Ende)

Worte ins Schweigen. Klang aus der Stille.

Stille aber ist ambienter Laut, wie Cage es einmal formulierte, der Laut der Umgebung, der Laut des Raumes; er ist aber auch der Laut des Raumes in uns, des Zimmers, von dem Kafka schrieb, das jeder in sich trüge, und das man sogar durch das Gehör nachprüfen könne. Der Laut der Stille bezeichnet das Hier und Jetzt, eine äußere und innere Gegenwart. Die Monologe und Dialoge von Samuel Beckett führen in diesen Raum, seine erfindungsreichen Reduktionen umkreisen ihn, bilden Spiralen, die sich einander überlagernd, sich verändernd und wiederholend auflösen. So entsteht eine Sprach-Musik, Sätze werden zu musikalischen Phrasen, die in «durchbrochener» Arbeit korrespondieren, sich zu dialogisierenden Sprach-Kontrapunkten entwickeln, rhythmische Struktur aus dem Wechselspiel von Wiederholung und Veränderung erfahren.

Dieser Komponist unter den Schriftstellern, Samuel Beckett, dessen Werk die Stille umkreist, begegnet nun Morton Feldman, dessen Musik aus der Stille kommt. Gemeinsam mit John Cage, David Tudor, Earle Brown und Christian Wolff hatten sich diese Komponisten in den 50er Jahren in New York musikalisch vom Redefluß der europäischen Tradition gelöst, Klang und Stille als Kontinuum erfahren, inspiriert davon, wie der bei Daisetz Teitaro Suzuki studierte Zen-Buddhismus den Gegensatz von Kunst und Leben auflöste. Kein Dualismus von Form und Inhalt, Expressionismus und Konstruktivismus, noch weniger die Exaltationen eines Künstler-Egos, vor allem keine Form-Ideen, die die Musik dann «formierten» und zum Träger solcher Ideen einengten. Gerade Feldman war es, dem es immer darum ging, die Töne, den Klang selbst von formalistischen Ideen zu befreien, ihm Raum zu geben, einen Klangraum, der mit dem Klang der Stille zusammenhängt, nicht unbedingt ist das eine Pause. Feldman komponiert die Musik in den Klang der Stille hinein, so daß sie nicht verdrängt, sondern ein Teil der Musik wird. Eine alte Liebe wird da lebendig –, nur so kann Tradition fruchtbar sein – es ist die Musik Anton Weberns, die den Zwanzigjährigen in New York enthusiastisierte und deren Dignität Morton Feldman in seinem ganzen Werk die Treue gehalten hat wie kein anderer seiner Kollegen; er hat sie, ohne dabei die Ästhetik der Reduktion und Konzentration der Mittel aufzugeben, gleichsam geöffnet, ihre Kürze und Konzentration entfaltet mit einer neuen Freiheit, die einer späteren Generation zur Verfügung stand. Gerade aber dieser Fundus an spezifischer Tradition, der äußerst reduzierte Sprachgestus der Webernschen Musik machte es ihm möglich, die kleinen, kurzen Musikpartikel in die Beckettsche SprachMusik-Komposition einzufügen, so wie es der «Komponist» Beckett vorgesehen hatte.

Den ersten Versuch mit seinem Cousin John als Komponist hatte Beckett 1962 verworfen. Er hatte aber wohl, wie Everett C. Frost schreibt, eine besondere Liebe zu diesem Hörspiel, so daß er es nicht aufgeben mochte und viele Jahre später Feldman als Komponisten vorschlug, den er von der Zusammenarbeit an *Neither* kannte. Beide waren keine Opernfreunde, und doch komponierte Feldman auf den kurzen Beckettschen Text *Neither* ein einstündiges Bühnenwerk für eine Solistin und Orchester, das man vielleicht nicht Oper nennen sollte, ein undramatisches Melodram, das aber eben doch ein Werk für die Bühne ist, Musiktheater und kein Oratorium, und das den Ton des Beckettschen Theaters trifft. Beckett war so beeindruckt, daß er sich jetzt wieder an Feldman wandte, der die neuerliche theatralische Zusammenarbeit, wie Everett C. Frost schreibt, «in einer Mischung aus Enthusiasmus und ehrlicher, fast linkischer Bescheidenheit» akzeptierte.

Es wurde eine lange Arbeit für Morton Feldman. Für niemanden außer für Beckett würde er soviel Zeit aufgewendet haben, sagte er nachher. Es war vor allem das Problem des Tempos, das sich hier für Feldman stellte, und zwar das des inneren Tempos, des inneren Fortschreitens der Musik. Bei *Neither*, viele Jahre vorher, hatte er, der Komponist, das Tempo bestimmen können. Becketts kurzes Gedicht von sechzehn Zeilen entfaltete sich in Feldmans Komposition zu nahezu einer Stunde Dauer. Feldman benötigte diese Zeit, um den Klang in die Stille, in den inneren und äußeren Raum zu bringen, damit er jene Transparenz erlangte – er nennt es «unattainablement» – jene «Unerreichbarkeit», in der er der Sprache Becketts, ihrer Genauigkeit und Sensibilität begegnen konnte, ohne sie zu verfehlen oder aber zu verletzen.

In *Words and Music* nun mußte sich Feldman auf das viel höhere Tempo der Sprach-Komposition einstellen, seine subtilen instrumentalen Registerwechsel ohne Vorbereitung gleichsam auf den Punkt bringen, den Punkt, den der «Komponist» Beckett dafür vorgesehen hatte. Die Beckettschen «Regieanweisungen» für die Musik sind, wie die Regieanweisungen der meisten Theaterstücke, von entwaffnender poetischer Ungenauigkeit einerseits, andererseits jedoch nicht ohne formalistische Spitzfindigkeit, geradezu von Beckettscher Pedanterie. Ich zitiere einige Sequenzen von Anfang an :

«Kleines Orchester bei leisem Stimmen / Stimmen. Stimmen verstummt. / Kurzes, ungestümes Stimmen. Stimmen verstummt. / ... Schlag des Taktstocks auf Pult. Sanfte, dem Vorhergehenden entsprechende Musik, sehr

ausdrucksvoll. / Lauter Schlag des Taktstocks und wie zuvor fortissimo ohne jeden Ausdruck. / Schlag des Taktstocks. Musik von Liebe und Seele.»

So hat Beckett die zentrale Melodie zu dem Lied vom Alter in seinen Anweisungen entwickelt:

«Schlag des Taktstocks, Musik vom Alter, bald von heftigem Stockstoß unterbrochen. / Langes a. / a. / Verbesserung des Vorhergehenden. / Anregung des Folgenden. / Verbesserung des Vorhergehenden. / Anregung des Folgenden / Anregung des Folgenden. / Wiederholt Anregung. / Wiederholt Ende der vorigen Anregung. / Unterbricht es mit Verbesserung desselben und kurzer Anregung. / Anregung des Folgenden. / Weitere kurze Anregung. / Spielt die ganze Melodie allein, regt Worte dann mit Auftakt an, Pause, regt wieder an und begleitet schließlich ganz sachte. / ...»

Noch einige charakteristische «Anregungen»:

«Schlag des Taktstocks und sehr gefühlvoll, etwa eine Minute. Pause. / Warme Anregung von oben, für oben. / Erneuert zaghaft vorige Anregung. / Unbändiger Ausbruch der Musik vom Schwellen und Fallen mit vergeblichem Protest. / Unaufdringliche Anregung für das Vorige. / Unaufdringliche Anregung des Folgenden. / ...»

Ich beschränke mich auf Feldmans Kommentar in seinem Gespräch mit Everett C. Frost: «Wie soll ich mit einer Terminologie wie <gefühlvoll, warm> umgehen. Was ist mit <warm> gemeint, was mit <gefühlvoll>? ... Sie sehen: schwierig, schwierig. Deshalb ist es eine Frage des Angemessenen... Natürlich habe ich es gelesen. Ich habe es gelesen. Aber ich konnte doch nicht alle fünf Minuten Barbara ins Zimmer rufen und sagen <Was, um alles in der Welt, meinst du ...? (Lacht) <Glaubst du, das hier sollte in gewisser Weise eine Variation sein, oder soll es ein direktes Motiv sein?>»

Prinzipiell hat sich Feldman an die Anweisungen gehalten, lediglich das geforderte ff gerät ihm nur zum mf, hier kann sich der Komponist, der leisen Klänge nicht verleugnen.

Man kann das ganze Hörspiel Becketts als eine Parabel über das Verhältnis Wort-Musik lesen; andauernd unterbricht das personifizierte Wort die Musik mit Einwüfen wie «Nein», «Nicht», «Ruhe», «Frieden», und immer wieder versucht Krak (die Hauptperson), die Kontrahenten zu versöhnen (be friends!). Diese Auseinandersetzung hat bei Beckett durchaus autobiographische Züge, einem Autor, dessen Texte häufig so klingen, als schriebe er eine unhörbare Musik. Vielleicht liegt darin seine besondere Vorliebe für dieses Stück begründet.

Über ein Jahr lang arbeitete Feldman mit Unterbrechungen, neuen Anläufen und immer wiederholtem lauten Lesen des Textes, um sich ihm zu nähern. Er war kein Schnell-Schreiber, aber mit seiner regelmäßigen Arbeitsmethode, eine Seite schreiben und sie dann kopieren, hatte er doch in drei bis vier Monaten große ausgedehnte Werke komponiert, aber das waren alles Monologe. Hier ging es um einen andauernden, höchst sensiblen, und dabei wortkargen Dialog zwischen Wort und Musik. Der verlangte ihm in seinem letzten Lebensjahr sein ganzes Können ab und war nur aus der Position einer großen kompositorischen Souveränität zu leisten.

«Der freie Gebrauch des Eigenen aber ist das Schwerste», schreibt Hölderlin. Das war hier in exemplarischer Weise gefordert. Jean-Christophe Bailly pointiert in seinem Text über dieses Hölderlin-Wort, wie sehr es hier auf den «freien» Gebrauch des Eigenen ankommt, jenes «Eigenen», das sich vom universellen, substanzlosen, medialen Rauschen, das auch die artifizielle Welt durchzieht, differenziert, «sinngabend differenziert», wie Bailly schreibt, und das dennoch sich nicht verschließt, sondern gleichsam über die Schwelle tritt, die «Freiheit gebraucht», sich dem Wagnis der Übersetzung aussetzt, jener Übersetzung, die sich dem Eigenen des Fremden zuwendet, und damit vor der Schwelle der Widerständigkeit des fremden Eigenen die Differenz als sinngabend im Felde der Komplexität erkennbar macht.

Das war die große Schwierigkeit, von der Feldman immer wieder spricht, und zugleich die kardinale Tugend dieser Arbeit: die «Übersetzung» von Becketts Text-Musik in Feldmans Musik. Gegenüber den beiden großen aktuellen Vereinfachungen: sentimentaler Restauration und globaler Kodierung, wird Übersetzung bei Bailly zu einem Schlüsselbegriff, einer produktiven Alternative, die Kommunikation zwischen spezifischen Traditionen in zwar mühevoller, aber dennoch der einzig möglichen Weise in Gang setzen kann. Eine solche Übersetzung hat Feldman mit seiner Musik für Becketts Hörspiel geleistet, in der weder Feldmans Musik noch Becketts Text ihr «Eigenes» verlieren, sondern sich berührend, ohne einander zu verletzen (Friede, Friede!), ein offenes Feld jener sinngabenden Differenzen anvisieren, das vielleicht für einen Moment, in Baillys Formulierung, etwas von dem «endlosen Knistern» des «über die ganze Erde verteilten Sinns» ahnen läßt.

\* Vergleiche: Jean-Christophe Bailly, *Der freie Gebrauch des Eigenen* [Erstveröffentlichung in der Zeitschrift *Lignes* Bd. 24, Paris, Februar 1995].

Übersetzung: Robert Buch und Oliver Lubrich in *documenta documents* 1.

Ernstalbrecht Stiebler: Das Eigene und das fremde Eigene. Anmerkungen zur Zusammenarbeit von Samuel Beckett und Morton Feldman, in: Katalog Wien Modern 2001, hrsg. von Berno Odo Polzer und Thomas Schäfer, Saarbrücken: Pfau 2001, S. 123-125.