

# On voyait le fond. Si blanc. Si net.

Zur bevorstehenden Uraufführung von György Kurtágs *Scènes et monologues* aus Samuel Becketts *Fin de partie* an der Mailänder Scala am 15. November 2018

Roland Moser

---

*Nach sieben Jahren hat György Kurtág seine musikalische Komposition von grossen Teilen aus Samuel Becketts Endspiel abgeschlossen. Vorläufig. Vorausgegangen ist – etappenweise, über fünfzig Jahre – eine Annäherung mit aufschlussreichen Berührungspunkten. Der Autor dieses Artikels ist ein langjähriger Freund von Kurtág und hat auch dessen Auseinandersetzungen mit Beckett beobachtet.*

## PAS À PAS

1957/58 verbringt Kurtág ein für sein späteres Leben entscheidendes Jahr in Paris. Mit Robert Klein, dem Philosophen, wie er selbst aus dem heute rumänischen Banat stammend, besucht er Roger Blins berühmte erste Inszenierung des brandneuen Beckett-Stücks *Fin de partie*. Und erinnert sich später: «Ich habe kein Wort verstanden». Das ist der erste Schritt. Das Eingeständnis. Beckett lehnt jede Deutung dieses Spiels ab. György Ligeti ist ein begeisterter Beckett-Leser und für den Freund gerne Vermittler. Aber Kurtág braucht mehr Zeit.

Erhalten ist – zwanzig Jahre später aufgezeichnet – ein kleines Skizzenblatt zu *Footfalls* aus Becketts *Short plays*. Schritte, Wörter... Ihnen entlang geht der Weg, immer wieder. Auch an Steinen vorbei.

Entscheidend ist eine Begegnung mit der sprachbehinderten Sängerin und Schauspielerinnen Ildikó Monyók. 1990 komponiert Kurtág für sie op. 30a, sein erstes Stück nach einem Text von Beckett: *What is the word*, eine Folge von 53 nummerierten Wörtern/Silben, zunächst in ungarischer Übersetzung. Er spielt es uns privat am Klavier mit einem Finger, versucht zu singen, spricht. Später weitet er das Stück grossräumig aus zum op. 30b, mit verteilten Instrumentalisten im weiten Konzertsaal.

Mitten in einer intensiven Hölderlin-Arbeit mit dem Sänger Kurt Widmer beginnt Kurtág – für die gleiche Baritonstimme – einen Zyklus zu Texten aus Becketts *Mirlitonades* und Chamfort-Übersetzungen zu schreiben. Die Stimme geht über drei Oktaven. «Unaufführbar», sagt Márta Kurtág lakonisch. Sie hat für Singstimmen das untrügliche Gespür. Zur Entlastung des Ganzen fügt er später ein grosses Schlagzeug und Streichtrio hinzu: *Pas à pas nulle part* op. 36. Wieder sind Schritte auslösend, Bewegungen, zu denen Stolpern ebenso gehört wie

Stottern zur Rede. Oder wie im Kafka-Text, aus op. 24,2: *Der wahre Weg geht über ein Seil, das nicht in der Höhe gespannt ist, sondern knapp über den Boden. Es scheint mehr bestimmt, stolpern zu machen als begangen zu werden.*

Man möchte meinen, dass dieser *wahre Weg* fast zwangsläufig zu *Fin de partie* führen musste, dem Spiel der Ausweglosigkeiten, Hindernisse und Beschädigungen. Voreilige Zuordnungen lässt man aber besser weg. Es gilt nur der Moment. Hier und jetzt.

## POUBELLE

Um 2010 herum tritt die Absicht, *Fin de partie* zu komponieren, ins konkrete Stadium. Kurtág, in seinem 85. Lebensjahr stehend, ist sich bewusst, damit das grösste Unternehmen seines Lebens zu beginnen. Die Möglichkeit, es nicht zum Ende bringen zu können, schreckt ihn nicht. Spornt ihn vielleicht sogar an. Der Stoff, fern relativierender Möglichkeiten, legt es nah.

Dass sich dieser Komponist gleich hinter die abgründigste Szene macht, wird nicht erstaunen: *Poubelle*. (Der Titel stammt nicht von Beckett. Im Folgenden werden etliche mündlich überlieferte Bezeichnungen Kurtágs zitiert.) In zwei grossen nebeneinander stehenden Abfallkübeln stecken zwei alte Personen, Nagg und Nell, die offensichtlich beinlosen Eltern der Hauptfigur Hamm, der gelähmt und blind auf einem Rollstuhl sitzt. (Das Bild ist schon 1957 um die Welt gegangen.)

*Le couvercle se soulève, les mains de Nell apparaissent, accrochées au rebord, puis la tête émerge. Bonnet de dentelle. Teint très blanc. «Qu'est-ce que c'est, mon gros? C'est pour la bagatelle?» – «Tu dormais?» –*

«Oh non!». Nagg möchte sie umarmen. «On ne peut pas.»  
*Les têtes avencent péniblement, n'arrivent pas à se  
toucher, s'écartent.* Nell: «Pourquoi cette comédie – tous  
les jours (hein)?»

Hintersinnig, die erste Erscheinung der beiden mit einem schwierigen Fagott-Solo in höchster Lage (zweigestrichener Oktave) einzuleiten, bevor sie den Mund aufmachen. Zu einem Instrument gehört für Kurtág nicht nur sein Klang, sondern seine ganze Natur, seine Grenzen, Möglichkeiten und Unmöglichkeiten. Das Gegenteil davon, zu *tous les jours (hein)?* ist eine simple Klageformel, chromatisch abwärts, in der Mittellage des Englischhorns. Das aber ist in dieser Banalität wie das (*hein*) auch ein Grenzfall.

Der Komponist verdoppelt nicht einfach das Dichterwort, bleibt aber musikalisch immer in grosser Nähe zu Becketts Sprache. Die Musik folgt dabei ihrem eigenen Sprach-Charakter, in reichster Artikulation und Gliederung. Klangteppiche, wie sie in neueren Opern etwas in Mode gekommen sind, gibt es hier keine. Das ganze Werk steht bewusst in der grossen Operntradition seit Monteverdi.

Die Gespräche der beiden Alten erscheinen durchaus normal, alltäglich. Es geht um einen verlorenen Zahn, abnehmendes Augenlicht und Gehör, was immer auch gleich bestritten wird. Um das Sägemehl unter ihren Körpern, das durch Sand ersetzt und seither nicht mehr gewechselt wurde. Eine erste Erinnerung gilt dem Unfall mit dem Tandem, der sie ihre Beine gekostet hat, und endet im Gelächter. Eine weitere Rolle spielt ein Biscuit. Dann spottet Nagg über den Sohn, der ein Herz in seinem Kopf entdeckt hat. Nell: *Rien n'est plus drôle que le malheur.* (Beckett sagte anlässlich einer Probe einmal beiläufig, das sei der wichtigste Satz im Stück.) Nagg möchte eine Geschichte erzählen, kommt aber noch nicht dazu. Man spricht über das Kratzen, sich und einander. Nell erinnert sich plötzlich an den Comersee, ihre Verlobung, eine Bootsfahrt, auf der sie vor Lachen gekentert sind. *C'était profond, profond. Et on voyait le fond. Si blanc. Si net. Si blanc...* Dann kommt Nagg doch noch zu seiner Geschichte vom Schneider und dem Engländer, der eine Hose fürs Neujahrsfest angepasst haben wollte. Inhaltlich (und natürlich vor allem formal!) geht es nur ums Verzögern, Hinausschieben – alles Ausreden; noch an Ostern ist die Hose nicht fertig. Kurtág nennt diese Einlage *Song*, braucht 28 Partiturseiten dafür, und wieder endet es im Gelächter. Nell hört schon lang nicht mehr zu, bleibt in ihrer Erinnerung: *On voyait le fond. Si pur... Si blanc.* Nell, als Clov ihre Hand nimmt: *Déserte! (Hau doch ab)*, ihr letztes Wort. Darauf Clov: *Elle n'a plus de pouls.* Kurtág bricht an dieser Stelle die Szene ab. Auch Operntradition?

## UN TEMPS

Becketts Texte sind musikalischen Kompositionen nicht nur vergleichbar – es *sind* musikalische Kompositionen. Der deutsche Übersetzer Elmar Tophoven erzählt von seiner Zusammenarbeit mit dem Dichter:

«Die Zusammenarbeit von Autor und Übersetzer am *Endspiel*-Text begann im Frühjahr 1957. Wie vier Jahre vorher bei der Arbeit an *Warten auf Godot* wurde das Übersetzungsmanuskript vorgelesen, während Samuel Beckett das Original vor Augen hatte und die Lektüre jedesmal unterbrach, wenn etwas fragwürdig war, wenn er eine Wortwiederholung, ein *Echo* vermisste oder einen Satzrhythmus korrigieren wollte. [...] Bei dem Stück, das mit den Worten *Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir / Ende, es ist zu Ende, es geht zu Ende, es geht vielleicht zu Ende* beginnt, ging es vor allem darum, die zahlreichen leitmotivischen Wiederholungen des Verbums *finir* in allen möglichen Formen zu erhalten, z.B. Formulierungen wie <ich zögere noch *aufzuhören*> oder <*Schluss zu machen*> zu vermeiden und sich statt dessen für <... zu *enden*> zu entscheiden. So wurde auch versucht, ein zweites Leitmotiv, das dem ersten kontrapunktisch gegenübersteht, auf den Nenner *gehen* zu bringen. Auf Hamms Frage, was denn los sei, antwortet Clov zweimal: <*Quelque chose suit son cours, / irgend etwas geht seinen Gang.*> Als Clov schliesslich einmal fragt, was mit Hamm los sei, lautet die Antwort: <Ich gehe meinen Gang.> ... Assonanzen oder <Echos> sind in Samuel Becketts Werk kaum zu überhören. Er verleitet dazu, an anderen Stellen günstige Gelegenheiten zur Echobildung zu nützen, um den Verlust ein wenig auszugleichen.»

Da Kurtág nach dem französischen Original komponiert, hat er nicht derartige Verluste zu beklagen. Assonanzen und Echos sind in der Musik auch begriffsfrei verfügbar. Der Sprache nähert er sich aber geradezu mit einer besonderen «Verbegrifflichung» von Tönen, auch «Verpersönlichung»: Es gibt bei ihm Gespräche zwischen Tönen. Schon in seinen frühen kurzen *Játékok*-Klavierstücken spielen sich kleine Szenen zwischen wenigen Tönen ab, etwa ein *leises Gespräch mit dem Teufel*, das auch in früheren und späteren Stücken immer wieder auftaucht. Töne sind für ihn nicht ein zu organisierendes Material, sondern lebendige Wesen, sich anziehend oder abstoßend. Die Neigung zu kurzen szenischen Momenten in exzessiver Zeitgestaltung teilt er mit Beckett, wie wohl kein anderer Komponist.

Einer besonderen Betrachtung bedarf vielleicht der ganz eigene Umgang mit Pausen bei ihnen beiden. Beckett schreibt nicht «pause» oder «silence», sondern *un temps*. Ein paar hundert Mal wohl in diesem Text. In späteren Werken und Regiebüchern hat er das manchmal sogar in Sekunden angegeben. Was heisst *un temps*? Schwierig zu übersetzen. Eine Zeit? Unmöglich. Eine Weile? Zu beschaulich. Tophoven, sicher in Übereinstimmung mit dem Autor, schreibt in der deutschen Fassung schlicht *Pause* (ohne unbestimmten Artikel). Was heisst das? Nach Grimms Wörterbuch VII von 1889 *1. im allgemeinen unterbrechung, der stillstand einer wieder fortgesetzten thätigkeit. 2. besonders das (berechnete) zeitweise innehalten beim lesen, sprechen declamieren u.s.w., namentlich das vorschriftsmässige innehalten in der musik und das zeichen dafür.* Mit einem Schiller-Zitat: *beide gehen ohne ein wort zu*

Bittamm rouge. Il baïlle sous le mouchoir. -13- Il a le mouchoir de son visage.

**Hamm**

pppppp, L. presque au gémissement seulement. Lente, très rouge, lunettes noires.

**Fag**

**Puis**

**Cl**

reden einige pausen lang... auf und ab. Oder von Lenau: er höret durch des liedes pausen hellen schlag von rosseshufen. Vielleicht trifft der deutsche Begriff umfassender den Sachverhalt als es die französische «pause» täte. Der unbestimmte Artikel *un* zeigt immerhin etwas Spezifisches an. Die Dauer will reflektiert und bestimmt sein. Immer wieder. Wie *gehen* und *enden*. In Kurtágs von Beckett übernommenen Szenenanweisungen finden wir immer wieder (*B. un temps*). »B.« heisst Beckett-Zitat. Diese Stellen sind aber nicht stumm, sondern in ganz besonderer Weise auskomponiert. Mal ein zartes tonales Sätzchen des Bayan mit leisen Piatti (nach *notre vue a baissé – Dui*), später, nach *Dui, je l'entend* nur ein leiser Schlag auf grosse Trommel und Becken. Es scheint in solchen Momenten, als ob für Sekunden ein sonst abwesendes Grundwasser sicht- und riechbar würde. Ausnahmsweise kann es auch ein kurzer Schrecken sein – *il faut gueuler*: an eine Aussenwelt gerichtet, die nicht mehr existiert. (Die Beispiele stammen aus den Anfängen von *Poubelle*, es könnten Dutzende weitere zitiert werden.)

## LES VOIX

Wer mag nicht erschrocken sein? – als bekannt wurde, György Kurtág sei dabei, Samuel Becketts *Fin de partie* zu komponieren. Für Singstimmen und Orchester. Salzburger Festspiele zunächst, später, weil die Arbeit einige Jahre mehr benötigte, Mailänder Scala.

Was für Welten sollen da zusammenkommen?

Man wird es sehen. Und hören.

Was sind das für Stimmen? Wie die von Ildikó Monyók? Oder Konzert-, Opernstimmen? Sprechgesang? Einfach Alleskönner? Letzteres mag schon etwas zutreffender sein.

Es sind wirklich vier ganz ausserordentliche Personen, die über den traditionellen Operngesang hinaus, den sie beherrschen, auch ganz andere Töne und Artikulationsarten zur Verfügung haben. Aber Kurtág bleibt trotz allem fast durchgehend dem traditionellen Gesang treu. Ungewöhnlich für grosse Häuser werden vor allem viele sehr leise Partien sein.

Eines gleich vorweg: es wird durchwegs gesungen, und: es wird textverständlich gesungen! Französisch. Übertitelungen wären also nicht nötig, es sei denn, man möchte den mit dieser Sprache weniger Vertrauten damit zu Hilfe kommen.

Becketts Sprache ist, besonders in den Dialogen, einfach. Sie verdichtet sich aber sehr erheblich in den grossen Monologen von Hamm, der zentralen Figur des Spiels. In musikalischer Terminologie würde man diese Monologe vielleicht »Durchführungen« nennen. Der längste heisst in Kurtágs Partitur *Roman*. Es ist ein sehr langes dramatisches Rezitativ, viel komplexer und grösser gebaut als eine Arie.

Die Stimmgattungen der vier Protagonisten lassen sich nicht so leicht den traditionellen Genres zuordnen. Hamm ist

ein sehr wandelbarer Bariton mit starker Tiefe. Da er sich, ausser mit den Armen, nicht bewegen kann, liegt fast das ganze dramatische Geschehen in seiner Stimme. Das ist auch in Becketts Sprechtheater so. Ernst Schröder hat es in der legendären Berliner Inszenierung von 1967 unter Becketts Regie auf bewundernswerte Weise gemeistert. Vorangegangen waren sieben Wochen lang täglich Proben. Nach der Generalprobe sagte Beckett zu Schröder: «*Sie können jetzt machen, was Sie wollen, der Text gehört Ihnen, der Aufbau stimmt.*» Schröder: *Ich konnte nicht machen, was ich wollte – abgesehen davon, dass ich das nicht vorhatte –, ich konnte nur das machen, was musikalisch richtig war ...*

Clov, Hamms Diener, die einzige Person, die fähig ist, auf den eigenen steifen Beinen über die Bühne zu gehen, aber nicht fähig zu sitzen, doch fähig, sogar eine Leiter zu besteigen zum Fenster in der Höhe (hinter dem es nichts zu sehen gibt), verfügt für seine virtuose Partie über eine eher hohe Baritonstimme, die auch in gewisse Tenorbereiche aufsteigt. Zwar hat auch er zwei Monologe, den ersten gleich in und nach der pantomimischen Einleitung; mit den berühmten Einleitungssätzen *Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir. (Un temps)*. Der zweite steht kurz vor dem langen Finale, nachdem er Hamm mitgeteilt hat, er werde ihn verlassen: *On m'a dit, mais c'est ça, l'amour, mais si, mais si, crois-moi, tu vois bien que c'est facile ...* Im Ganzen überwiegen aber seine langen Dialoge mit Hamm, von denen Kurtág freilich nicht alle komponiert hat.

Nagg, Hamms Vater, ist klar Tenor. Nell, Hamms Mutter, singt Mezzosopran ohne übermässig grosse Tessitura.

Auch Nagg hat, ausser dem schon erwähnten Endlos-Witz von der Hose, einen kürzeren, an seinen Sohn Hamm gerichteten Monolog, mit Kindheitserinnerungen: *Après tout je suis ton père ...* Erst an dessen Ende scheint er zu realisieren, dass seine Frau nicht mehr lebt, und zieht sich, nachdem er zweimal ihren Namen gerufen hat, in seinen Kübel zurück, schliesst den Deckel. Hamm quittiert die Rede: *Finie la rigolade.*

Nell ist die geheimnisvollste Person von allen vieren, mit dem geringsten Anteil an Wörtern. Sie ist dem am nächsten, was aus Kurtágs Musik klingt, wenn im Text bloss *un temps* steht. Unter dem verborgenen Grundwasser. *Le fond. Si blanc. Si net.* Kurtág unternimmt alles, um diesem tiefen Herzenston Raum zu geben. Deshalb bricht die Szene ab, kurz nachdem diese Worte zum zweiten Mal erklingen sind. Nell singt, noch bevor *Fin de partie* anfängt, ein Lied, das Beckett 1976 geschrieben hat, diesmal gewiss zum Singen bestimmt, einen veritablen Ohrwurm. Vielleicht ein Gruss zurück an Penelope?

*Roundelay – on all that strand / at end of day / steps sole sound / long sole sound / until unbidden stay / then no sound / on all that strand / long no sound / until unbidden go / steps sole sand / on all that strand / at end of day.*

Das Verhältnis der Singstimmen zu den Instrumenten ist vielfältig, aber nie einfache Verdopplung. Es ist ähnlich wie das Verhältnis der Instrumente untereinander. Bei Kurtág ist der Kern der Musik oft einstimmig, manchmal in kleine Heterophonien verzweigt, auch gefärbt, homophon, mit Akkorden. Durch

Beispiel 1: Aus der handschriftlichen Partitur von György Kurtágs Oper *Fin de Partie – Scènes et Monologues*, Verlag Editio Musica Budapest.

alles zieht sich eine Melodie. Frode Olsen, der Sänger des Hamm, hat erzählt (fast ein Jahr vor der Uraufführung), er habe die Oper schon dreimal hintereinander «ganz» durchgesungen. Das sei sehr hilfreich gewesen. Márta Kurtág weist in einer Probe gelegentlich auf die «Sekundgänge» hin, die auch innerhalb dieser Melodien als einfache Bänder wirken. György spricht nie über so etwas, für ihn zählt in einer Probe nie das «Gerüst», nur der Moment, hier und jetzt, Melodie samt voller expressiver Ladung.

## LES INSTRUMENTS

Doch, es ist ein grosses Orchester, obschon es eigentlich nie danach klingt. Es wurde während der langen Entstehungszeit unter der Hand des Komponisten auch immer grösser. Wohl mit ein Grund, warum er das ganze Werk, unermüdlich, zweimal komplett von Hand durchgeschrieben hat!

Es spielen nun 13 Holzbläser, 9 Blechbläser, Streicher (wahrscheinlich über 30), Harfe, Celesta, Pauken, Vibraphon, recht viel Schlagzeug und natürlich die für diesen Komponisten so charakteristischen «Zusatzinstrumente» Klavier, Piano mit Supersordino, Cimbalom, Bayan (das osteuropäische Akkordeon). Meistens ganz individuelle Kleinbesetzungen in ständigem Wechsel. Tutti gibt es nur ganz ausnahmsweise, zum Beispiel im instrumentalen Epilog. Auch hier sehr leise ausser einer kurzen Steigerung ins fortissimo.

Charakteristisch für Kurtágs Instrumentation sind Verdopplungen, nicht zur Verstärkung, sondern zur Brechung der individuellen Klangcharaktere. So treten Solo-Klänge an wichtigen Stellen um so unverhüllter hervor, für kurze Momente oder längere «Reden». Zum Beispiel werden schon in den ersten Takten des Werks kräftige, signalhafte Posaunen-Achtel vom Cimbalom eingehüllt. Sobald diese Kombination klar ist, kommt noch das Klavier dazu. In den folgenden fünf Takten wird äusserst leise die Pulsation von acht ineinander verschachtelten verschiedenen tiefen Instrumenten fortgesetzt, was einen Klang ergibt, der nicht mehr lokalisierbar ist. Die vollmundige Ankündigung des Anfangs wurde sofort zurückgenommen. Darauf kehrt das Paar aus Posaune und Cimbalom unisono legato zurück und führt, kontrapunktiert von tiefsten Trompetenfanfaren, melodisch zum Anfang des *Roundelay*.

In Clovs erstem Monolog wird die akrobatische Stimmführung von wechselnden Instrumenten einerseits gestützt, aber mit ständigen Farbwechseln auch erweitert.

Ein wahres Abenteuer ist der Anfang von Hamms erstem Monolog. Er erwacht langsam, gähnt, nimmt das Taschentuch von seinem Gesicht – Blindenbrille – gibt undefinierbare Laute von sich («wie ein Viech...» verlangt Kurtág in einer Probe, er kann nicht genug davon bekommen...), ringt sich bis zu den ersten Lauten und Silben durch: *a - a - à moi - de jouer*. Und im Orchester? Da spielt einzig das Piano (eigentlich ein Instrument zum Üben, mit Supersordino zur Störungsvermeidung) fünfstimmige kurze Akkorde zwischen langen Pausen, während zwei magischen Minuten, nur dreimal von einem expressiven Tonpaar des Solo-Fagotts unterbrochen.

Beispiel 2. Aus der handschriftlichen Partitur von György Kurtágs *Oper Fin de Partie – Scènes et Monologues*, Verlag Editio Musica Budapest.

Dieser Monolog wurde schon von Beckett reichhaltig mit Bezeichnungen gespickt. Etwa: *un temps. Tout, est a ... (bâillements) ...bsolu*. Das Gähnen wird vom Sänger mit einem fallenden Glissando über eine kleine Sexte ausgeführt, während die Basstuba schon einige Zeit mit einem geschäftigen, aber leisen Solo zugange ist (Partitur, Beispiel 2). *Et cependant j'hésite, j'hésite à ... à finir*. Ganz nah, in kleinsten Intervallen begleitet die Bassflöte, abgefangen von zwei tiefsten Posaunen. Die Stelle nahm in einer Probe, bis der Rhythmus mit dem Tonfall eins war, sicher über zehn Minuten in Anspruch. Zwei Takte ... (Partitur, Beispiel 3a und 3b) Das ist hier alles nur ganz umständlich zu beschreiben und mag die Frage provozieren, ob vor lauter Bäumen vielleicht auch der Wald zu sehen sein wird.

## LES SCÈNES

Der Anfang ist locker, mit der schon beschriebenen verpufften Fanfare und den ebenso bezaubernden wie – wohl im Nachhinein erst zu bemerkenden – tief gründenden Wellenbewegungen von Nells *Roundelay*.

Clovs Auftritt mit einer Pantomime, vom Orchester angekündigt mit zwei leisen Akkorden, gefolgt von einem Kaleidoskop mit Orchesterpunkten, dürfte der Regie eine der offensten Stellen des ganzen Werks bieten. Sie mündet in einen der

(2016 XII 8 acte) -30-

Handwritten musical score for page 30, featuring vocal lines for Hamm and Clov, and piano accompaniment for Flute, Clarinet, Bassoon, and Trombone. The score includes lyrics in French: "et a- pen- dant ghe- site; ghe- site a... d fi- min."

2016 XII 8 acte -31-

Handwritten musical score for page 31, continuing the vocal and instrumental parts from page 30. It includes dynamic markings like "pp" and "pp1".

Beispiel 3a und 3b. Aus der handschriftlichen Partitur von György Kurtágs Oper *Fin de Partie – Scènes et Monologues*, Verlag Editio Musica Budapest.

bewegtesten Abschnitte: *Vivo*. Clov wartet auf seinen Einsatz beim Meister. *on ne peut plus me punir*.

Über Hamms ersten Monolog, das Erwachen, wurde oben berichtet. Auch über die direkt darauf folgende *Poubelle* mit dem tiefsinnig abrupten Schluss.

Hier ist die erste grosse Zäsur. Kurtág meinte auf die Frage, wie er sich den Übergang zur nächsten Szene vorstelle: «Über ein black-out». Fragt sich, wie ein Regisseur das sehen wird. Für ausschweifende Regisseure ist Beckett eine harte Nuss. Er hat nahezu alles bis in winzige Kleinigkeiten festgelegt, komponiert eben, wie eine Partitur. Dies ist auch der grösste Sprung, den der Komponist über ca. 15 Seiten des Schauspieltextes (eine lange Szene mit Clov und Hamm) macht.

Hamm möchte nun eine Geschichte erzählen, kommt aber nicht dazu. Wenn es endlich soweit ist, beginnt das, was Kurtág *Roman* nennt (nach einer Bemerkung Hamms am Ende).

Es ist das umfangreichste Stück des ganzen Werks, 116 Seiten in Kurtágs Partitur. *C'est l'heure de mon histoire*. Tu veux écouter mon histoire? Clov: *Non*. Hamm: *Demande à mon père, s'il veut écouter mon histoire*. Nagg, nach etlichen Komplikationen und mit einer Bedingung: *J'écoute*. (Clov ist türknallend gegangen.) Hamm zum Vater: *Salopard! Pourquoi m'as-tu fait?* Nagg: *Je ne pouvais pas savoir*. Hamm: *Quoi? Qu'est-ce que tu ne pouvais pas savoir?* Nagg: *Que ce serait toi (un temps)*. Im folgenden unterscheidet Beckett zwischen

einem *ton normal* und *ton de narrateur*. Hamm beurteilt sich selbst (im Normalton) als Erzähler (Erzählerton); zum Beispiel mit Kommentaren wie *joli ça* oder *c'est du français* oder *un peu faible ça*. Und worum dreht sich die Geschichte? Es ist beissend kalt, ein Mann (nochmals eine andere Stimme) nähert sich, auf dem Bauch, kriechend, sagt, sein Kind sei am Verhungern, Hamm hört zu, hat die Idee, er könnte ihn als Diener ... der will nur mit dem Kind ... Die Geschichte verliert sich, sobald Clov aus der Küche kommt. Es gebe da eine Ratte ...

Nagg verlangt die *dragée*, die ihm fürs Zuhören versprochen worden ist. Hamm: *Il n'y a plus de dragées*. Naggs an den Sohn gerichteter kurzer Monolog wurde oben erwähnt. Hamm quittiert ihn wieder mit *Finie la rigolade!*

Ein zweiter Schnitt geht über weitere Auseinandersetzungen zwischen Clov und Hamm hinweg. Sie enden mit Clov: *Alors je te quitte*. Hamm: *c'est ça*. Clov: *Si je ne tue pas ce rat il va mourir*.

In die Lücke schiebt Kurtág für Hamm drei Takte ein mit einem *Texte apocryphe* (nach Shakespeares *Tempest*): *Mon bisaïeul Prospero l'a dit «our revels now are ended»*.

*Avantdernier Monologue*: Damit beginnt in ganz neuem Ton schon das Endspiel im Endspiel, eine riesige Coda, die mit einer Quasi-Reprise einsetzt: *A moi. De jouer. Ça avance*. Clov ist abwesend (in seine Küche gegangen, bereitet er den Abgang

2017-VII 17.1. -26- [Hand-dernier monologue de Hamm]

Beispiel 4. Aus der handschriftlichen Partitur von György Kurtágs Oper *Fin de Partie – Scènes et Monologues*, Verlag Editio Musica Budapest.

vor?). Hamm blickt zurück, Aggressionen weichen, Pausen nehmen zu (dreiundzwanzigmal *un temps*), auch Wiederholungen von Wörtern, Worten, *mais réfléchissez, réfléchissez, vous êtes sur terre, c'est sans remède (un temps) ... la fin est dans le commencement et cependant on continue. (un temps)*. Er erwägt noch Alternativen, sich zu Boden zu werfen, mit Fingernägeln fortzuschleppen. *Je me demanderai ce qui a bien pu l'amener et je me demanderai ce qui a bien pu ... pourquoi elle a tant tardé. (un temps)*.

In diese Pause klingt nicht nur ein Fernklang, sondern, mit Unterbrechungen, der Anfang eines leisen Bläsersatzes, über den Márta Kurtág in Grossbuchstaben **CONDUCTUS** in die handschriftliche Partitur geschrieben hat (Partitur, Beispiel 4). Es ist der Beginn eines Trauermarsches, der auch den letzten Monolog Hamms prägen wird. Bezeichnend, dass György Kurtág gezögert hat, das selbst in seiner Handschrift so zu bezeichnen, da er sich in der Regel aller programmatischen Hinweise enthält. Die rhythmischen Topoi setzen den Gedanken fort. (*un temps*): Die Pause war diesmal nicht nur eine Unterbrechung, sondern der Grund (*le fond*). Hier geht die Musik dem Text voraus.

Das Stück ist noch nicht so weit, Clov kehrt zurück. Es kommt nochmals zum Disput. Die Ratte ist entkommen, das gewohnte Beruhigungsmittel scheint ausgegangen zu sein. (Wieder ein kürzerer Schnitt im Originaltext).

Danach beginnt, was Kurtág schon *Finale* nennt. (Es sind noch 120 handschriftliche Partiturseiten.) *C'est fini, Clov, nous avons fini, je n'ai plus besoin de toi*. Der Kondukt kehrt wieder. Hamm bittet (!) Clov, vor dem Weggang noch etwas zu sagen, *Quelques mots ... que je puisse repasser dans mon cœur*. Clov: *Ton cœur!* Hamm: *Oui (un temps.) eh oui!* Die Pausen nehmen überhand. Doch Clov beginnt schliesslich doch noch zu singen, lange, es ist fast eine Arie, *sostenuto (alla marcia): On m'a dit, mais c'est ça, l'amour, mais si, mais si, crois moi, tu vois bien que ... que c'est facile*. Instrumentaler Partner ist wieder das Fagott, später auch das Horn.

*Dernier monologue de Hamm*. Clovs Abgang zieht sich immer noch hin. Das letzte Spiel gehört dem zweideutigen Wort *remercier*, das hier als «entlassen» verstanden werden muss, was auch immer noch mitschwingen mag. Hamm: *Je te remercie, Clov*. Clov: (*se retournant, vivement*) *Ah pardon, c'est moi qui te remercie*. Hamm: *c'est nous qui nous remercions*.

Gegenseitige Entlassung. Es sind fast die letzten ganzen Sätze. Clov geht, zur Reise gerüstet, aber nur bis zur Tür, wo er bis zum Ende steht, zuschauend. Wörter, Brocken bleiben zurück. Im Orchester sind es Schritte, periodische (*Conductus*!), aber immer wieder stockend. Reduktion auch hier, auf Schritt und Wort. Noch einmal versucht Hamm den *ton de narrateur* zu finden: *S'il pouvait avoir son petit avec lui ...* Dann fällt er zurück in den Normalton. Wörter, Silben. Bläst zweimal in seine Signalpfeife, wirft sie fort, wirft alles fort, was ihm greifbar ist. Behält nur das *mouchoir*, mit dem die Geschichte begonnen hat.

Dem folgen nach die langen Klänge des instrumentalen *Epilogue*.

## LE TRAVAIL

Sieben Jahre arbeitete Kurtág an *Fin de partie, Scènes et monologues* nach Beckett. Vom 85. bis zum 92. Lebensjahr. Das Werk, das am 15. November 2018 im Teatro della Scala di Milano uraufgeführt werden wird, hat er Ende Juli 2017 abgeschlossen. Es wird schätzungsweise gut zwei Stunden dauern. Aber er komponiert immer noch weiter ... Die Proben haben schon kurz nach der Beendigung der 450 Seiten starken handschriftlichen Partitur angefangen.

Ich erlaube mir nun, einige persönliche Erinnerungen an einen Besuch bei Proben am 8./9. Januar 2018 im Budapest Music Center (BMC) beizufügen.

Das 1996 von László Gőz gegründete Institut ist seit 2013 in einem für diesen Zweck (um)gebauten grossen Gebäude untergebracht. Es dient als Konzert-, Begegnungs- und Dokumentationsort für Jazz und Neue Musik mit Sälen und zentraler Bibliothek; Sitz auch der Peter Eötvös-Stiftung. Es gibt täglich (ausser dienstags) Jazz-Konzerte und andere Programme (z.B. Neue Musik). Zuunterst ist auf zwei Etagen ein hauseigenes, erfolgreiches Restaurant mit umwelt- und gesundheitsbewusster Menükarte in Betrieb. Gründer, Eigentümer (via Stiftung) und Spiritus rector ist László Gőz. Er hat im Februar 2015 in einer für Márta Kurtág gesundheitlich



*György und Márta Kurtág mit dem Sänger Frode Olsen im Hintergrund, Budapest Music Center, 8. Januar 2018. Foto: Roland Moser*



*György Kurtág, Budapest Music Center, 9. Januar 2018. Foto: Roland Moser*



*György Kurtág im Gespräch mit dem Korrepetitor und Dirigenten Arnaud Arbet, Budapest Music Center BMC, 9. Januar 2018. Foto: Roland Moser*

lebensbedrohenden Situation die beiden in diesem Haus aufgenommen und ihnen eine Wohnung samt Arbeitsstudio einrichten lassen. Ich durfte als Gast vom 7. bis 10. Januar 2018 direkt neben den Kurtágs ein Zimmer beziehen und hatte so auch etwas Einblick in das Alltagsgeschehen.

Hier sei nun vor allem über die Probenarbeit berichtet. Wer schon einmal einer Probe mit Kurtágs beigewohnt hat, mag etliches erlebt haben. Aber es zirkulieren auch unzählige Geschichten, gar Gerüchte, denen man mit einer guten Portion Skepsis begegnen darf. Wer mit Kurtágs arbeiten will, weiss, dass das bedeutet, mit ihm zusammen einen Weg zu gehen. Vielleicht auch einen steinigen, auf jeden Fall einen langen. Für ungeduldige Virtuosen ist das ganz unmöglich. Auch unsichere Studierende mögen manchmal überfordert sein. Aufmuntern steht nicht auf dem Programm, aber suchen, Hindernisse als Ansporn betrachten.

An den zwei Probetagen sind nur Frode Olsen aus Oslo, der Darsteller des Hamm, und Arnaud Arbet, der in Berlin lebende französische Pianist, Dirigent und Komponist beteiligt. Der Dirigent Markus Stenz kommt am zweiten Tag kurz dazu. Die Probe beginnt offiziell um 17 Uhr, bis dann ist bei Kurtágs strikte Ruhezeit. Ich gehe schon eine Stunde früher ins Studio, wo die beiden Sänger bereits an der Arbeit sind. Sie probieren eine ganz neue Partiturseite, die sie eben erhalten haben (ausserhalb der Mailänder Fassung).

Dann kommen die Kurtágs; zuerst Márta, bespricht sich mit Olsen. György erscheint etwas später, in kleinen Schritten, mit einem Gestell, das er zum Gehen braucht; geht damit sofort zum Klavier, wo er unermüdlich die nächsten vier Stunden sitzen bleibt oder steht.

Olsen beherrscht seinen Part wie selbstverständlich. Arbet hat von der Riesenpartitur eigenhändig (sic!) einen Klavierauszug geschrieben, in schöner, kalligraphischer Schrift. (Beim Verlag ist offenbar noch ein anderer in Arbeit). Kurtágs will den letzten Monolog hören, sie hätten gern den vorletzten gehabt, der noch weniger geprobt ist. Was sie vielleicht nicht wissen: Kurtágs hat mir am Vortag nach der Begrüssung als erstes leise gesagt: «Der dernier Monologue funktioniert nicht». Nun scheint er also sich selbst prüfen zu wollen, unterbricht selten. Geht dann ohne Kommentar zum Anfang zurück.

Es sind einige Hörer eingetroffen, z.B. vom Verlag Editio Musica Budapest, wo am Druck des Aufführungsmaterials gearbeitet wird. Und natürlich András Wilhelm, der stets präsent und seit Jahrzehnten zuverlässigste Kurtágs-Kenner. Mit einer langen Fehlerliste in der Hand... Der Anfang nimmt sehr viel Zeit in Anspruch. Die «Geburt» der Stimme beim Aufwachen Hamms (Partitur, Beispiel 1) ist ein langwieriger, unerhört spannender Prozess. Olsen gibt unermüdlich verschiedenartigste Laute, Tonfälle, Gähneufzuger von sich, die nicht in üblichen Sänger-Repertoires vorkommen.

Arbet kennt jede Note. Singt glasklar fehlende Stimmen hinein. Ist auch in Sprachfragen erste Instanz. Vier Stunden lang mit nie erlahmender Intensität nimmt die Arbeit ihren Fortgang.

«Leiser, noch leiser», die immer wiederkehrende Forderung gibt zu denken. Was wird der Sänger im riesigen Raum der Scala damit machen? Diese Frage diskutiere ich am nächsten

Tag mit Frode Olsen. Wahrscheinlich werden diskrete Verstärkungen oder Spezialisierungen unumgänglich sein, aber darüber darf man jetzt nicht sprechen. Zuerst muss dieses höchst intensive Pianissimo gefunden sein. (Kurtágs hat im Unterricht mit Pianisten manchmal verlangt, einen Beethoven-Satz mit voller Intensität zu spielen, ohne über ein piano hinaus zu gehen...)

Am letzten Abend bin ich nochmals bei den Kurtágs eingeladen. Sie haben bereits beschlossen, mir einen Film von Verdis *Falstaff* in der Solti-Aufnahme von 1971 vorzuführen, ohne vorherigen Kommentar. Danach sagt Kurtágs zu mir, er sehe gewisse Parallelen in seinem dramatischen Denken zu diesem späten Verdi. Ich denke zurück an die Gespräche mit Olsen und Arbet. Ob der Hamm versuchen wird, mit Falstaff im Hinterkopf zu singen? Pianissimo! in der Mailänder Scala... Das würde auch ein neuer Beckett sein.

## LITERATUR

Samuel Beckett, *Endspiel / Fin de partie / Endgame*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974 (Suhrkamp Taschenbuch 171)

György Kurtágs, *Fin de partie – Scènes et Monologues, Partitur 2017*, Editio Musica Budapest 2017 [Faksimile der Handschrift, nicht im Handel]

*Materialien zu Becketts »Endspiel«*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1968 (Edition Suhrkamp 286); daraus:

Michael Haerdter, *Samuel Beckett inszeniert das »Endspiel«*. Bericht von den Proben der Berliner Inszenierung 1967  
Ernst Schröder, *Ein Hammer und drei Nägel. Erfahrungen eines Schauspielers mit dem Dramatiker Beckett als Regisseur*  
Elmar Tophoven, *Von Fin de Partie zum Endspiel. Arbeitsbericht des Übersetzers*

Michael Kunkel, «...dire cela, sans savoir quoi...». *Samuel Beckett in der Musik von György Kurtágs und Heinz Holliger*, Saarbrücken: Pfau 2008

### Weitere Vorstellungen von György Kurtágs Oper *Fin de Partie – Scènes et Monologues*

#### MILANO

Teatro alla Scala

#### 15. November 2018 Uraufführung

17. / 20. / 22. / 24. / 25. Nov 2018 weitere Vorstellungen  
(Frode Olsen, Leigh Melrose, Hilary Summers, Leonardo Cortellazzi, Dirigent: Markus Stenz, Regie: Pierre Audi)

#### AMSTERDAM

Nationale Opera

#### 6. März. 2019 EA

8. / 10. März weitere Vorstellungen.

(gleiche Inszenierung und Besetzung wie in Milano)

Alle Vorstellungen in französischer Sprache.