

Fin de partie

György Kurtág



Fin de partie

Scènes et monologues
Oper in einem Akt
Musik von György Kurtág
Text von Samuel Beckett

Uraufführung → 15. November 2018
Mailand, Teatro alla Scala

Premiere der Neuinszenierung → 12. Januar 2025
Staatsoper Unter den Linden

Coverbild von Flaka Haliti:
I See a Face. Do you see a Face. #02, 2014

Inhalt

4	kurz & knapp
6	short & sweet
8	Handlung?
9	Synopsis?
12	Eine neue Form von Absurdität Der Regisseur Johannes Erath im Gespräch
18	A New Form of Absurdity A Conversation with Director Johannes Erath
26	Becketts Clown, zwischen Schwerkraft und Anmut von Marjorie Colin
36	Beckett in Berlin
42	Dunkel, aber mit Humor Der Dirigent Alexander Soddy im Gespräch
48	Dark, but with a Sense of Humor A Conversation with Conductor Alexander Soddy
54	Schritte. Enden. Zu György Kurtágs <i>Fin de partie</i> von Roland Moser
69	Produktionsfotos
91	Produktionsteam und Premierenbesetzung
92	Impressum

Samuel Becketts Theaterstück

„Ende, es ist zu Ende, es geht zu Ende, es geht vielleicht zu Ende.“ Nach einer clownesken Pantomime spricht Clov diese ersten Worte in Samuel Becketts *Endspiel*. Als einzige der vier Figuren auf der Bühne kann er sich uneingeschränkt bewegen. Hamm sitzt mit einer Blindenbrille in einem Rollstuhl und macht Clov mittels einer Trillerpfeife auf sich aufmerksam. Seine Eltern Nagg und Nell leben in je einem Mülleimer; bei einem Tandemunfall haben sie ihre Beine verloren.

In französischer Sprache verfasste der irische, seit 1937 dauerhaft in Paris lebende Schriftsteller Samuel Beckett sein 1957 uraufgeführtes *Endspiel*, das neben *Warten auf Godot* und *Glückliche Tage* zu seinen bekanntesten Theater texts gehört. Die erste Fassung des Stücks mit zunächst zwei Personen entstand im September 1954 unmittelbar nach dem Tod seines Bruders, den Beckett in dessen letzten Monaten begleitet hat. In Briefen beschrieb er diese für ihn grausame Zeit: „Warten ist nicht so übel, wenn man herumfuchtel kann. Dies hier ist wie Warten, gefesselt an einen Stuhl.“

György Kurtágs Oper

1957 sah der ungarische Komponist György Kurtág Becketts *Endspiel* in Paris. Von seinem Kollegen György Ligeti war er bereits zuvor auf *Warten auf Godot* hingewiesen worden, das er sich unbedingt anschauen müsse. Obwohl Kurtágs mangelnde Französischkenntnisse verhinderten, dass er die Sprache verstand, beeindruckte ihn die Aufführung so sehr, dass er im Anschluss sämtliche Beckett-Texte auf Französisch, Englisch und Ungarisch las. Ein persönliches Treffen mit dem Autor vermied der Komponist; er fürchtete, dass er in der Aufregung nicht die richtigen Fragen gestellt hätte. Erst 2010 begann er im Alter von 85 Jahren mit der Komposition seiner ersten Oper, wofür er etwa die Hälfte von Becketts *Endspiel*-Text vertonte. Dem

Schauspiel stellte er Becketts kurzes Gedicht *Roundelay* voran und integrierte das von Beckett 1964 in seine englische Textfassung eingefügte Zitat aus Shakespeares *Der Sturm*: „Our revels now are ended.“ (Das Fest ist jetzt zu Ende.) Da Kurtág mit Becketts französischer Erstausgabe arbeitete, vertonte er auch das vom Autor später gestrichene Lied Clovs „Joli oiseau“ (Hübsches Vögelchen) gegen Ende des Stücks. Mit komplexen Rhythmen und feinsinnigem Gespür für Becketts Sprache eröffnet der Komponist den Worten einen faszinierenden Klangraum. Die vielfältigen Klangfarben entstehen auch durch den Einsatz außergewöhnlicher Instrumente wie das osteuropäische Akkordeon Bajan sowie Cimbalom.

Becketts Clownerie

„Nichts ist komischer als das Unglück“. Nells Worte zu Nagg bezeichnete Beckett als den „wichtigsten Satz im Stück“. Kurz darauf erzählt Nagg seiner Frau den Witz vom Schneider, der sie immer zum Lachen gebracht hat. Das Lachen, das Clowneske, der Witz sind zentrale Elemente in Becketts Texten. Bereits in seiner Kindheit in Dublin prägten ihn die Operetten von Gilbert & Sullivan, deren Melodien er auf dem Klavier nachspielte und „singend die Gilberttexte durch despektierliche, anrühige Beckett-Libretti ersetzte“, wie sich ein Freund erinnerte. In seiner Studienzeit in Dublin besuchte er gern Theater, wo Stücke mit Revue-, Zirkus- und Music-Hall-Einflüssen zu erleben waren. Eine besondere Vorliebe hatte er für die Stummfilme mit Charlie Chaplin und Buster Keaton. Beinahe hätte Keaton 1954 in *Warten auf Godot* am Broadway den Wladimir gespielt, mit Marlon Brando als Estragon. Zehn Jahre später arbeiteten der Autor und der Komiker tatsächlich zusammen, als Keaton in Alan Schneiders Kurzfilm *Film* nach Becketts Drehbuch spielte. Von Keatons Stummfilmen ist auch die Pantomime *Akt ohne Worte I* beeinflusst, die bei der Uraufführung von *Endspiel* in London direkt nach dem Theaterstück gespielt wurde. Den zirkushaften Elementen in Kurtágs Oper *Fin de partie* spürt der Regisseur Johannes Erath in seiner Inszenierung nach.

short & sweet

Samuel Beckett's Play

"Finished, it's finished, nearly finished, it must be nearly finished."

After a clown-like pantomime, Clov speaks the opening line in Samuel Beckett's *Endgame*. He's the only one on stage who can move about unfettered. Hamm sits in a wheelchair wearing dark glasses and draws Clov's attention using a whistle. His parents Nagg and Nell each live in a rubbish bin; they lost their legs in a tandem accident.

Living in Paris as of 1937, the Irish writer Samuel Beckett wrote *Endgame*, which premiered in 1957, in French: alongside *Waiting for Godot* and *Happy Days* it is one of his best-known works for the theater. The first version of the play, initially with two characters, was written in September 1954 immediately after the death of his brother, whom Beckett accompanied during his last months. In letters, he described this time, which was so horrible for him: "Waiting [is] not so bad if you can fidget about. This is like waiting tied to a chair."

György Kurtág's Opera

In 1957, the Hungarian composer György Kurtág saw Beckett's *Endgame* in Paris. His colleague György Ligeti had already drawn his attention to *Waiting for Godot*, telling him it was a must-see. Although Kurtág's lacking French skills kept him from understanding the text, the performance impressed him so much that he then proceeded to read all of Beckett's texts in French or English or in their Hungarian translation. The composer avoided a personal encounter with the author: he was afraid he wouldn't ask the right questions in his excitement. He only began composing his very first opera at age 85, setting half of Beckett's *Endgame* to music. He preceded the play with Beckett's brief poem *Roundelay* and included the quotation from Shakespeare's *The Tempest* that Beckett integrated into the English version in 1964, "Our revels now are ended." Since Kurtág worked with Beckett's initial French version, he also set Clov's song "Joli oiseau"

(Pretty Bird) near the end of the play to music, which was later cut by the author. With complex rhythms and a fine sense for Beckett's language, the composer opens a fascinating sonic space for the words. The diverse timbres are also created by using unusual instruments like the bayan, an accordion from eastern Europe, and the cimbalom.

Beckett's Clownery

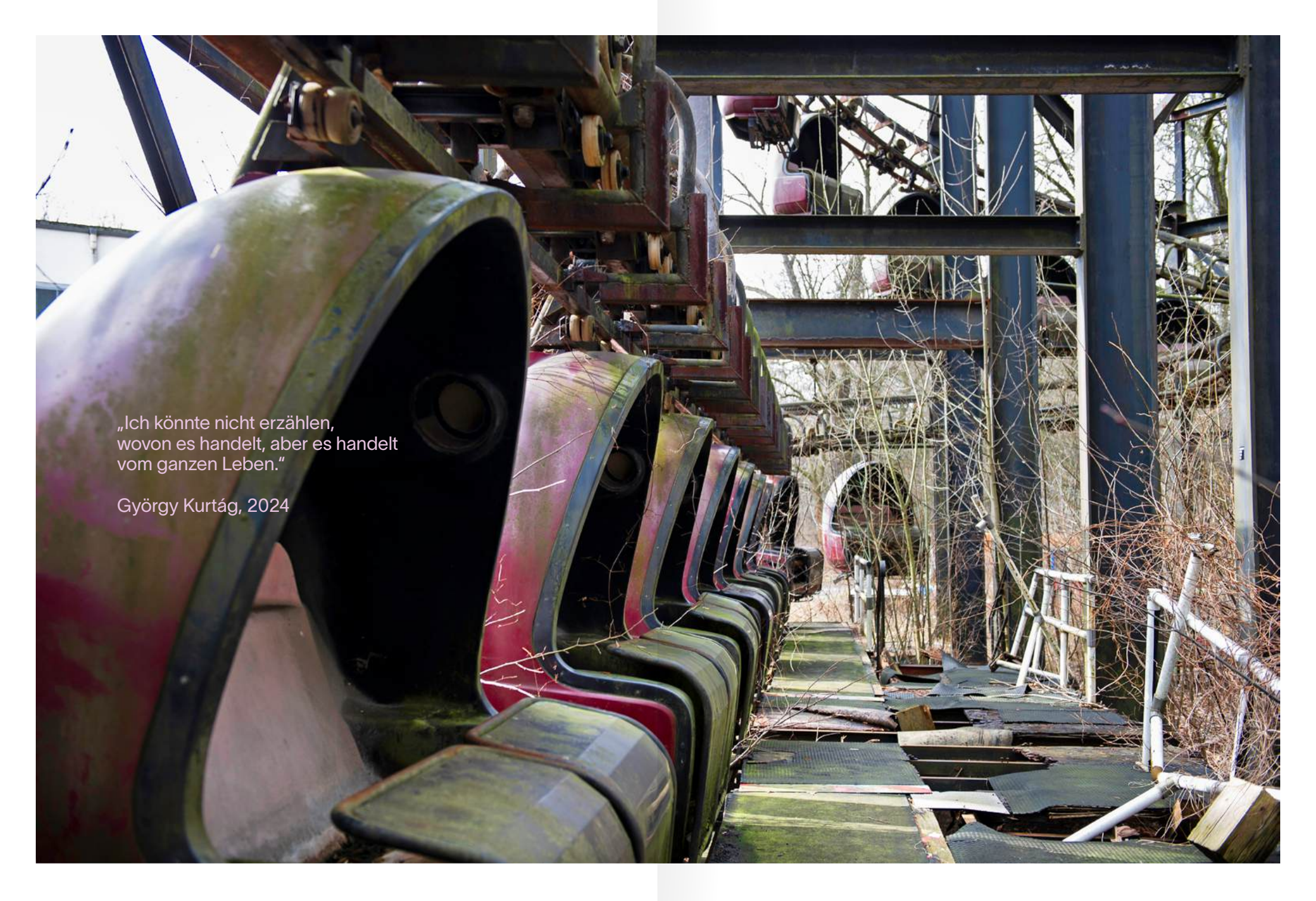
"Nothing is funnier than unhappiness." Beckett dubbed these words, spoken by Nell to Nagg, the "most important sentence in the play." Shortly thereafter, Nagg tells his wife the joke about the tailor that always made her laugh. Laughter, the clown-like, wit are central elements in Beckett's texts. Already in his early childhood in Dublin, he was influenced by the operettas by Gilbert & Sullivan, and played Sullivan's music on the piano at home; a friend recalled that "he sang irreverent, ribald Beckett libretti in substitution for Gilbert's words." While a student, he enjoyed attending the theater, watching plays that included influences from the revue and the circus or music-hall. He was especially fond of the silent films with Charlie Chaplin and Buster Keaton. In 1954, Keaton almost played Vladimir on Broadway in *Waiting for Godot*, with Marlon Brando taking on the role of Estragon. Ten years later the author and the comedian actually did work together when Keaton performed in Alan Schneider's short film *Film* based on Beckett's screenplay. The pantomime *Act without Words I*, performed at the premiere of *Endgame* in London directly after the play, was also influenced by Keaton's silent films. In his production, the director Johannes Erath highlights the circus-like elements in Kurtág's opera *Fin de partie*.

Handlung?

1. **Prolog: Roundelay**
Eine Frau singt ein Gedicht.
2. **Clovs Pantomime**
Clov durchkreuzt den Raum.
3. **Clovs erster Monolog**
Clov spricht vom Ende.
4. **Hamms erster Monolog**
Hamm beginnt sein Spiel.
5. **Mülleimer**
Nell und Nagg tauchen auf.
6. **Roman**
Hamm möchte eine Geschichte erzählen.
7. **Naggs Monolog**
Nagg erinnert an die Kindheit seines Sohns Hamm.
8. **Hamms vorletzter Monolog**
Hamm phantasiert vom Ende.
9. **Dialog zwischen Hamm und Clov**
Hamm und Clov sprechen über den Tod.
10. **„Es ist zu Ende, Clov“ und Clovs Vaudeville**
Hamm sieht das Ende gekommen.
11. **Clovs letzter Monolog**
Clov sinniert über seine Rolle.
12. **Übergang zum Finale**
Hamm und Clov entlassen einander.
13. **Hamms letzter Monolog**
Hamm spielt das Endspiel.
14. **Epilog**

Synopsis?

1. **Prologue: Roundelay**
A woman sings a poem.
2. **Clov's pantomime**
Clov crosses the room.
3. **Clov's first monologue**
Clov speaks of the end.
4. **Hamm's first monologue**
Hamm begins his play.
5. **Trash bins**
Nell and Nagg surface.
6. **Novel**
Hamm wants to tell a story.
7. **Nagg's monologue**
Nagg recalls the childhood of his son Hamm.
8. **Hamm's penultimate monologue**
Hamm fantasizes about the end.
9. **Dialogue between Hamm and Clov**
Hamm and Clov speak about death.
10. **"It's the end, Clov" and Clov's vaudeville**
Hamm sees the end coming.
11. **Clov's last monologue**
Clov thinks about his role.
12. **Transition to the finale**
Hamm and Clov let one another go.
13. **Hamm's last monologue**
Hamm plays the endgame.
14. **Epilogue**



„Ich könnte nicht erzählen,
wovon es handelt, aber es handelt
vom ganzen Leben.“

György Kurtág, 2024

Eine neue Form von Absurdität

Der Regisseur Johannes Erath im Gespräch

Olaf A. Schmitt — György Kurtág sagte, er könne nicht erzählen, wovon *Fin de partie* handelt, aber es handelt vom ganzen Leben. Kannst du sagen, wovon es für dich handelt?

Johannes Erath — Ich dachte, man darf das nicht interpretieren ... Samuel Beckett hat über *Warten auf Godot* gesagt, wenn er mehr wüsste, hätte er es im Text gesagt. Das ist natürlich auch mit Augenzwinkern zu verstehen. Es geht nicht nur ums Leben, es geht ums Sterben und das Leben-Reflektieren, das Nicht-aus-seiner-Haut-Können. Das ist bei allen Beckett-Figuren so, egal welcher Charakter, dass sie irgendwie gehandicapt sind, in sich eingeschlossen, bis immer weniger Körper da ist. Irgendwann ist nur noch ein Kopf da, irgendwann ist sogar der weg, man hört nur noch eine Stimme und dann nur noch Geräusche – also ein langsames Sich-Verflüchtigen. Das ist so spannend, weil der Text von *Endspiel* genau diese Prozesse, sich selbst abhandenzukommen, mit sich selbst konfrontiert zu werden und nicht vor sich fliehen zu können, so wahnsinnig gut zum Ausdruck bringt. Und das ist unser Leben. Wir müssen immer mehr loslassen und kämpfen immer mehr mit unserer Hülle.

Das ist so erschreckend wahr. Und auch die Frage, wie wir genau mit dieser Wahrheit umgehen und wo es in Komik umschlägt, weil es gar nicht anders ertragbar ist. Es ist, als würde ein Brennglas immer enger, enger, enger, bis es nur noch diese nackte Erbärmlichkeit des Menschseins fokussiert.

Olaf A. Schmitt — Wie gesagt, Beckett wollte nichts interpretieren, nichts erklären und sagte den Schauspieler:innen, er wisse nur, was im Text steht. Doch es ist bekannt, dass er vor der ersten Fassung von *Endspiel* seinen Bruder in den Tod begleitet hat ...

Johannes Erath — ... und das Stück ist das Resultat, die Sublimierung von diesem Schmerz darüber. Und deswegen schon eine Form von Interpretation. Und wir spielen jetzt eine Oper, die auch eine Interpretation ist.

Johannes Erath — Es steckt sehr viel Psychologie in diesen Figuren. Es ist aus meiner Sicht auch ganz bewusst von Beckett so angelegt. Selbst wenn es dann plötzlich ausschlägt oder nach unserem Verständnis nicht mehr logisch ist – aber das Leben ist auch nicht logisch. Wir hätten es gern logisch. Deswegen sind der Surrealismus oder das absurde Theater viel näher an unserer Realität als ein Naturalismus. Ein Stück wie *Endspiel* ist daher aus meiner Sicht die perfekte Form, etwas über das Leben und unsere Existenz zu erzählen. Ich denke, das ist es auch, was Kurtág daran fasziniert hat. Und es bleibt ein Spiel, Theater über das Theater, ein Spiel über das Spielen, ein Spiel über das Enden, weil wir das ja nur theoretisch durchspielen können. Es gibt fürs Ende keine Generalprobe. Und wir werden es auch erst in diesem Moment erfahren, was das ist.

Olaf A. Schmitt — Wie versuchst du diese Psychologisierung und das Spielerische in der Inszenierung umzusetzen und wachzuhalten?

Johannes Erath — Wir haben uns die Möglichkeit erlaubt, Perspektivenwechsel einzunehmen, weil wir sehr nah am Plot bleiben, genau wie er dasteht. Wir nehmen ihn sehr ernst, aber wir schauen nicht immer nur von außen drauf. Es gibt vier Personen, drei immobil, eine gehandicapt. Aber wenn wir auch einmal durch andere Augen als die vierte Wand des Publikums schauen, entsteht plötzlich etwas anderes. Es ist aber trotzdem genau dasselbe. György Kurtág hat aus meiner Sicht eine Interpretation geliefert, weil schon die Tatsache, dass Musik dazukommt, eine Interpretation ist. Und es ist eine Psychologisierung, weil Musik Emotion ausdrückt, was eigentlich schon gegen das absurde Theater spräche. Er hat circa die Hälfte des Stücks gekürzt, das ist seine eigene Sichtweise. Zudem hat er einen anderen Beckett-Text an den Beginn gesetzt. Das ist eine klare Positionierung. Und es ist Theater, es ist kein Marmorbild. Es sind Menschen, die das reproduzieren. Wir können es nur subjektiv machen. Wir nehmen Dinge unterschiedlich wahr, obwohl wir dieselben sehen. Es kann nur Interpretation sein. Das hat nichts mit Respektlosigkeit dem Werk gegenüber zu tun. Aber wir können nicht umhin, unsere eigene Wahrnehmung in das Stück hineinzutragen und es dadurch zum Leben zu

erwecken. Und es soll ja zum Leben erweckt werden, weil ein Theaterstück, das nicht gespielt wird, kein Theaterstück ist.

Olaf A. Schmitt — Musik erzeugt eine Interpretation. Wie verändert sich Becketts Text durch Kurtágs Musik? Welche Herausforderungen stellen sich dir als Regisseur dadurch?

Johannes Erath — Ein gesprochener Text im Schauspiel ist etwas anderes als eine Arie oder ein Musikstück. Wenn jemand im Rollstuhl sitzt oder in der Mülltonne ist, wirkt das auf der Opernbühne konzertant, ist aber keine Szene, das kann noch so toll interpretiert sein. Deswegen muss uns ein Kniff gelingen, der eine Theatralität oder eine neu erfundene Form von Absurdität in sich birgt. Sonst, denke ich, versuchen wir nicht wirklich Beckett auf die Bühne zu bringen, für den das Scheitern so wichtig war: „Fail better.“ Wir erlauben uns nur noch, einem Clown beim Scheitern lustvoll zuzuschauen, um bei unserem eigenen Scheitern wegsehen zu können. Wir trauen uns heutzutage fast nicht mehr zu scheitern, weil wir nur auf Sicherheit setzen und niemandem zu nahe treten wollen. Aber wenn wir Scheitern im Theater nicht mehr implizieren, können wir aufhören. Nur wenn wir Scheitern implizieren und die Komfortzone verlassen, kann etwas Neues passieren. Sämtliche große Entwicklungen auf diesem Planeten sind durch Fehler entstanden. Ich denke, auch darum geht es in dieser Oper, und deswegen müssen wir es wagen, einen Schritt weiter zu gehen.

Wir müssen uns auch bewusst sein, dass Beckett mit seiner Form von Theater gegen eine bestimmte Theaterform angekämpft hat. Heute sind seine Stücke aber selbst Kanon eines klassisch bürgerlichen Theaterkosmos. Wenn wir versuchen, die Asche weiterzutragen, bringt das nichts, denn das ist genau gegen das, was er wollte. Wir müssen etwas schaffen, das gegen einen Status quo revoltiert. Heute gibt es einen anderen Status quo, deswegen brauchen wir den Mut, darüber zu steigen.

Olaf A. Schmitt — Auf den Proben scheinen alle Sänger:innen gemeinsam gern die Komfortzone zu verlassen ...

Johannes Erath — Sie machen das großartig, weil sie so extrem gut vorbereitet sind. Es ist ein Segen, so gut vorbereitet zu arbeiten, denn dadurch können sie sich überhaupt an die Grenze begeben und bleiben nicht mehr an der Form kleben. Wir können wirklich über Inhalte reden und daraus neue Situationen entwickeln.

Olaf A. Schmitt — Apropos Inhalt: In der Oper wird Hamm zur heimlichen Hauptfigur. Er hat den größten Anteil zu singen. Wie würdest du die Verhältnisse von ihm zu den anderen Figuren beschreiben? Und was interessiert dich an diesen Konstellationen?

Johannes Erath — Es sind immer nur Machtverhältnisse, darum geht es die ganze Zeit. Wer hat jetzt gerade vermeintlich mehr Macht? Es wird auch indirekt Macht ausgespielt. Natürlich ist Hamm das Zentrum, räumlich gesehen. Ich nehme bei den Proben aber gar kein großes Gefälle wahr, selbst wenn es wörtlich genommen so ist. Ich fände es auch schön, wenn am Ende des Stücks manche Charaktere, obwohl sie vorher schon verschwinden, eigentlich noch da sind und im Kopf bleiben. Das ist im Prinzip wie eine Familienaufstellung. Und diese Geister – das kennen wir ja auch. Ob unsere Eltern im Mülleimer landen oder wo auch immer, wir stecken sie irgendwohin und der Deckel geht dann trotzdem immer mal wieder auf. Diese Geister sind unsere eigenen Zensoren geworden, selbst wenn sie vielleicht einmal von den Eltern ausgingen. Auch das ist eine Form von Psychologie. Wir fragen uns natürlich, wie kommen sie in die Mülltonne, warum haben sie keine Beine mehr und so weiter und so fort. Das ist immer auch ein Ausdruck von etwas und ein Bild, selbst wenn wir uns eigentlich kein Bild machen dürfen. Doch wir sollten den Mut dazu haben. Es geht nicht darum Abbilder zu schaffen, sondern Situationen zu kreieren, die diesem inneren Schreien jedes Charakters Ausdruck verleihen.

Olaf A. Schmitt — Die Handlungen, die Erinnerungen dieser Familienmitglieder erfahren wir immer durch Erzählungen ...

Johannes Erath — Sie reden ja immer nur, sie drücken sich aus, um einen inneren Lärm zu übertönen oder dem inneren Lärm irgendeinen Ausdruck zu verleihen. Da ist es manchmal sogar egal, ob jemand

zuhört, selbst wenn kolportiert wird, dass man jemanden zum Zuhören bräuchte. Es geht nicht mit der anderen Person, es geht auch nicht ohne sie. Sie sind ineinander verstrickt und brauchen ein Gegenüber. Und es ist tatsächlich so: Wenn wir allein sind, wenn wir keinen Spiegel mehr haben, der reflektiert, wie wir uns verhalten, werden wir richtig merkwürdig. Wir brauchen immer ein Echo, um überhaupt zu merken, wer wir sind. Wir können uns selbst nicht erkennen ohne ein Gegenüber.

Olaf A. Schmitt — Führen diese Erzählungen auf eine andere Zeitebene oder haben die vergangenen Ereignisse die Gegenwart dieser Figuren längst eingenommen?

Johannes Erath — Es ist absurd, aber ich muss keine Logik erzeugen, wo gar keine ist. Natürlich könnte man Querverbindungen bauen, aber das fände ich falsch, weil es genau das ist, was Menschen so gern hätten, etwas in eine Folgerichtigkeit zu bringen. Doch das passiert im Leben auch nicht. Es passieren immer irgendwelche Dinge, die uns genau da wieder rauswerfen. Das hat man in der Pandemie jeden Tag gemerkt: Alle versuchen irgendwas – am nächsten Tag ist alles anders. Der Großteil der Bevölkerung ist völlig irritiert, wenn etwas nicht mehr nach Plan läuft. Und die, die ohnehin mit Chaos leben, können sich adaptieren, weil es ein anderes Chaos ist. Aber das heißt, glaube ich, das Leben zu akzeptieren: dass nicht alles folgerichtig ist. Und warum sollten wir jetzt im Theater versuchen, Antworten zu liefern, die in der Regel nur platt sein können? Es geht auch darum, Fragen aufzuwerfen.

A New Form of Absurdity

A Conversation with Director Johannes Erath

Olaf A. Schmitt — György Kurtág said he couldn't say what *Fin de partie* is actually about, but it is about life in its entirety. Could you say what it's about for you?

Johannes Erath — I thought you shouldn't interpret it. Samuel Beckett said about *Waiting for Godot*, "If I had known more I would have put it in the text." Of course, this should be taken with a pinch of salt. It's not just about life, but about dying and reflecting about life, about not being able to get out of one's own skin. This is true of all Beckett characters, no matter what they are like: that they are somehow handicapped, closed in on themselves, until less and less body remains. At some point, only the head is left, and at some point even that's gone, we just hear a voice, and then just noises, a gradual dissipation. That's so interesting because the text of *Endgame* expresses precisely these processes — getting lost to oneself, being confronted with oneself and not being able to flee — so incredibly aptly. And that's life: we have to let go more and more and fight with our shell more and more.

That is so horrifyingly true. And also the question of how exactly we deal with this truth and where it turns into comedy because otherwise it's unbearable. It is as if a magnifying glass became narrower and narrower, until it focused solely on the bare piteousness of humanity.

Olaf A. Schmitt — As we know, Beckett did not want to interpret, to explain anything, and told actors that he only knew what was in the text. But we know that before the first version of *Endgame* Beckett staid with his brother when he was dying.

Johannes Erath — And the play is the result, the sublimation of the pain he felt about it. And that's why it's already a form of interpretation. And we now perform an opera that is also an interpretation.

Olaf A. Schmitt — So how much psychology can be found in these figures?

Johannes Erath — There's a great deal of psychology in these characters. And as I see it, this was quite intended by Beckett. Even when it suddenly goes off on a tangent or is not logical for our understand-

ing — but life isn't always logical. We would like to have it be logical. That's why surrealism and the theater of the absurd are much closer to our reality than naturalism. So in my view, a play like *Endgame* is the perfect form to say something about life and our existence. I think that's also what fascinated Kurtág about the play. And it remains a play, theater about theater, a play about playing, a play about ending, because we can only play it through theoretically. There is no dress rehearsal for the end. And we will only discover in that moment what it is.

Olaf A. Schmitt — How do you try to capture this psychologization and the playful aspect in your staging, and keep it alive?

Johannes Erath — We allowed ourselves the possibility of taking a different perspective because we kept close to the plot, exactly as it stands. We take it very seriously, but we don't always only look at it from the outside. There are four individuals, three of them immobile, one handicapped. But if we then see through eyes other than the fourth wall of the audience, something else suddenly emerges. And yet it is still exactly the same. From my point of view, György Kurtág provided an interpretation, because the fact that music is added is already an interpretation. And it is a psychologization, because music expresses emotion, which already should speak against absurd theater. He cut the play by about one half, that is his own take. He also placed another Beckett text at the beginning. That's clearly taking a position. And it is theater, not a marble frieze. They are people that reproduce it. We can only do that subjectively. We perceive things differently, although we see the same things. It can only ever be an interpretation. That has nothing to do with a lack of respect for the work. But we cannot help bringing our own perception to the play and thus bringing it to life. And it should come to life, because a play that is not acted is not a play.

Olaf A. Schmitt — Music generates an interpretation. How is Beckett's text changed by Kurtág's music? What challenges do you face as a director as a result?

Johannes Erath — A spoken text in theater is something different than an aria or a piece of music. If someone is sitting in a wheelchair or in a trash can, that seems like a concert performance on an opera stage, it's not a scene, no matter how well performed it is. That's why we have to come up with a trick that contains a theatricality or a newly invented form of absurdity. Otherwise, I think, we wouldn't really be trying to bring Beckett to the stage, for whom failure was so important. "Fail better." We only allow ourselves to enjoy watching a clown fail, to then look away from our own failures. But if we no longer allow for failure in theater, there's no point. It's only when we allow failure and leave our comfort zone that something new can emerge. All great developments in the world came about through mistakes. I think that's also what this opera is about, and that's why we have to dare to go a step further.

We have to be aware that with his form of theater, Beckett was fighting against a certain kind of theater. But today, his own plays themselves are part of the canon of the classical bourgeois theater. If we just try to preserve it, that's pointless, for that's precisely the opposite of what he wanted. We have to create something that revolts against a status quo, that's why we need the courage to rise above this.

Olaf A. Schmitt — At the rehearsals, all the singers seem to enjoy leaving their comfort zones together.

Johannes Erath — They do a wonderful job because they are so well-prepared. It's a blessing to be able to work so well prepared, for then they can take things to the limit and no longer remain stuck with the form. We can really talk about content and develop new situations from that.

Olaf A. Schmitt — Speaking of content: in the opera, Hamm becomes the secret main character. He has the largest singing role. How would you describe the relationships between him and the other figures? And what interests you about these constellations?

Johannes Erath — They are always just power relations, that's what it's about the whole time. Who has supposedly more power at the moment? Power is also exerted indirectly. Of course, in spatial terms

Hamm is the center. But at the rehearsals, I don't see such an imbalance, even if literally speaking that is the case. I would also like some of the characters, although they disappear beforehand, to remain without us at the end of the play in our heads. That's basically like setting up a family constellation. And these spirits — we're familiar with that, too. Whether our parents wind up in a rubbish bin or wherever, we put them somewhere and the lid still keeps coming off. These spirits have become our own censors, even if they once came from our parents. This, too, is a form of psychology. Of course, we ask ourselves how did they get in the trash bin, why don't they have any legs anymore, and so on and so forth. This is also always an expression of something and an image, even if we aren't really allowed to create our own image. But we should have the courage to do so. It's not about generating replicas, but about creating situations that lend expression to the internal screams of each character.

Olaf A. Schmitt — We always learn about the actions, the memories of these family members from the stories they tell.

Johannes Erath — They're always just talking, they express themselves, to cover up an internal noise or to lend some expression to that internal noise. Sometimes it doesn't even matter whether somebody is listening, even if they say they need someone to listen. It's not possible with the other person, yet it's also not possible without them. They are implicated in one another and need a vis-à-vis. And that's really the way it is: when we are alone, when we no longer have a mirror that reflects how we behave, then we really become weird. We always need an echo to notice who we are. We cannot recognize ourselves without a counterpart.

Olaf A. Schmitt — Do these stories lead to a different temporal level, or have the events from the past long taken hold of the present of these characters?

Johannes Erath — It's absurd, but I don't have to produce logic where there is none. Of course, you can create linkages, but I would find that wrong, because that's just what people would want, to give something some kind of coherence. But that doesn't happen in life,

either. Things happen all the time that throw us out of line. We noticed that every day during the pandemic: everybody is trying something, but the next day it's all different. Most people are unsettled when things don't go according to plan. And those who to live with chaos anyway can adapt, because it's a different chaos. But that means, I think, accepting life. That not everything is coherent. And why should we try to offer answers in the theater, answers that as a rule could only be platitudes? It's also about raising questions.

Translated by Brian Currid



„Ich möchte, dass in diesem
Stück so viel wie möglich gelacht wird.
Es ist ein Spielstück.“

Samuel Beckett, 1967

Becketts Clown, zwischen Schwerkraft und Anmut

von
Marjorie
Colin

„Kann nur das“

Als ein französischer Journalist den irischen Schriftsteller Samuel Beckett eines Tages fragt: „Warum schreiben Sie?“, lautet die Antwort des Dramatikers: „Kann nur das“. „Das“ beginnt in den 50er Jahren, als Beckett den Roman *Molloy* verfasst, den er später seinem französischen Verleger Jérôme Lindon schicken wird. Dieser begegnet Becketts Text zum ersten Mal auf dem Nachhauseweg in der Metro und er kann sich während der gesamten Fahrt vor Lachen kaum halten. Dies ist der Beginn einer lebenslangen Zusammenarbeit. 1952 schreibt Beckett *Warten auf Godot*, das von Roger Blin 1953 im Théâtre de Babylone, dem die Schließung droht, uraufgeführt wird. Der Intendant des Theaters Jean-Marie Serreau formuliert es in einer nicht eintreffenden Vorahnung folgendermaßen: „Wenn wir schon sterben müssen, dann aber in Schönheit!“ Doch an diesem Januarabend beschreibt Geneviève Serreau die langsam erfolgende Explosion, die Becketts Text verursacht hat, als einen Abend, an dem das Theater bebte. Nach dem Skandal wird *Godot* zum Erfolg, Beckett zu einem der prägendsten Dramatiker des 20. Jahrhunderts und produktiver Autor der Strömung, die „Théâtre de l'absurde“ oder überzeugender „Nouveau Théâtre“ getauft wurde. 1969 erhält er den Nobelpreis für Literatur und stirbt 1989 in so einfachen Verhältnissen, wie seine Figuren gelebt haben. Seither vergeht kein Abend, an dem nicht irgendwo auf der Welt Beckett gespielt wird.

Fin de partie entsteht 1957. Es ist das zweite Stück, das Beckett veröffentlicht und das erneut Themen behandelt, die dem Autor wichtig sind: die Endlichkeit, die Freundschaft, die Sprache. Themen, die mit denen der Unbeholfenheit und des körperlichen Unvermögens verwebt werden. Die Sympathie, die der Dramatiker für clowneske Figuren hegt, entspricht dem, was es zu sehen gibt. Schon früh stellt die Theaterkritik die sprachliche und gestische Präsenz des Clowns in Becketts Theater fest und das – von *Godot* an – in solchem Maße, dass man in den Dialogen zwischen Hamm und Clov, zwischen Nagg und Nell eine Neuschreibung der Clown-Duos lesen kann. In diesen vermischen sich verhinderte Körper mit unmöglichen Dialogen, Trennungen mit Wiederbegegnungen, Tragik mit Komik. Clov hilft dem niedergeschlagenen Hamm in seinem Rollstuhl, „gibt ihm die

Replik“, dreht mit ihm „eine Runde im Zimmer“, richtet ihn her, reicht ihm seine Beruhigungsmittel. Das alles ist von einer Zirkularität des Neuanfangs durchdrungen, zu der sich eine Sprache gesellt, die sich selbst im Kreise dreht. Die beiden Figuren sprechen zueinander, ohne sich je wirklich zu verstehen. Die ganze Schwierigkeit der zwischenmenschlichen Kommunikation steckt in diesen Dialogen. Schwierigkeit und manchmal Ausweglosigkeit. Und dennoch, „Ohne Hamm kein Heim“: Es genügt, dass der eine im Abseits der Bühne verschwindet und der andere sich vollkommen verlassen seiner Verzweiflung ausgesetzt fühlt. Die gegenseitige Abhängigkeit der Paare ist bei Beckett offenkundig. „Weder mit dir, noch ohne dich“, könnte die Devise dieser Duos gefallener Spaßmacher lauten. „Ich kann dich ja nicht verlassen“, gesteht Hamm. Und dennoch, überhaupt kein Pathos. Die clowneske Figur, die sich durch das Beckett'sche Theater zieht, entzieht sich einer rein tragischen und ernsten Lektüre. Durch die „Brille“ des Clowns zu sehen, heißt den Spott als einen sich über alles legenden Schleier zu betrachten, der den Übergang vom Schlimmsten bis hin zum Spaß erlaubt. Aus diesem Grund kann man das Theater Becketts nicht auf ein elitäres Theater reduzieren, das von einem Intellektuellen für Intellektuelle geschrieben wäre. Bei Beckett gibt es viel zu lachen. Und dieses Lachen ist das eines Kindes, das Lachen der Anfänge, sogar vor dem Wort. Die Kritiker waren in ihren Analysen weitschweifig und manchmal undurchsichtig, was beim Zuschauer jedoch mit aller Klarheit zum Vorschein kam, war das, was der Autor allem Anschein nach behauptete: Es gibt „nichts zu sehen“. Für die nekrophagen Exegeten Becketts wird es darum gehen, sein Theater noch einmal zu überdenken und es zuvorderst als das zu begreifen, was es ist: Theater.

Der Tropismus des Clowns

Der Autor hegt eine besondere Vorliebe für die Figur des Clowns. James Knowlson berichtet, dass Beckett bereits in Dublin „mit einer leichteren Muse in Berührung [kam], deren Theater sich aus Revuen und Music-Hall-Varietés [...] oder des Zirkus herleitete und die sich radikal von dem realistischen Stil unterschied, der im Abbey Theater vorherrschte“. Viele Kritiker sind sich einig, dass ihn Zirkus, Music-Hall,

Clown-Auftritte und -Dialoge nachhaltig inspiriert haben. Alfred Simon widmet in *Planète des clowns* eine Passage der „Metaphysik des Clowns“ bei Beckett. Und die Liste ist lang. Beckett scheint besonders an dem spanischen Clown Charlie Rivel zu hängen, der in seinem Briefwechsel immer wieder auftaucht. Jean Anouilh nennt *Warten auf Godot* einen „Sketch der Gedanken von [Blaise] Pascal des [Clown-Trios] Fratellini“ und der Dramatiker selbst erwähnt seine „gewaltige Clownerie“. Seine Verbundenheit zu Buster Keaton und zu Chaplin ist bekannt, für Becketts *Film* wird ersterer im Übrigen als Schauspieler engagiert. Die Archive der Éditions de Minuit zeigen, wie sich die Zirkuskunst, die Pantomime-, Marionetten- und Clown-Kompanien immer wieder den Stücken Becketts zugewandt haben, was für zweierlei spricht: Für ihre Sensibilität dem populären Charakter des Beckett'schen Theaters gegenüber und für die Erkenntnis, dass der tragische und ernste dem jubelnden und scherzhaften Beckett stets die Stirn bietet, ohne diesem jemals zu widersprechen. Dieser Spott über das Ernste ist genau das, was den Clown ausmacht. Seiner Spur zu folgen, heißt also in gewisser Weise Beckett zu wittern. Seine „Schuhe“ an den einzigen Ort zu stellen, wo die Menschheit entblößt erscheint, nämlich auf die Bühne. Den Beckett'schen Clown zu analysieren, kann nicht nur auf die Analogie mit der Zirkuskomik oder mit der Figur des gefallenen Spaßmachers reduziert werden, und noch weniger mit der des denkenden Spaßmachers. Es ist ein vollkommener Clown, und Beckett zu verstehen, bedeutet letztendlich den Clown anzuerkennen und ihn damit wiederzuerkennen.

Die Beckett'schen Clowns sind tragische Clowns

Zunächst ist der Clown das obskure Thema der Tragik Becketts. Die Bezeichnung des „Beckett'schen Clowns“ ist sowohl von der Figur des Zirkusclowns inspiriert, die durch seine Geschichte und Rezeption bewusst marginal geblieben ist, als auch von Beckett selbst, der stets im Schatten der Gesellschaft des Spektakels stand. Das fortgeschrittene Alter des Clowns ist ihm inhärent. Den jungen Schauspieler:innen ist die Akrobatik vorbehalten. Der Zirkuskünstler entscheidet sich, als Clown zu „enden“ und seine Marginalität ist vor allem eine körperliche. Er verfehlt alles, was er in Angriff nimmt,

während seinen Kolleg:innen alles gelingt. Er ist der Unbeholfene im Gegensatz zur Beweglichkeit der Jongleure, Trapezkünstler und Seiltänzer:innen. Diese Marginalität ist die des Beckett'schen Spaßmachers, zwischen Alter, körperlichem Unvermögen, Verelendung, Krankheit, Beeinträchtigung und Opferrolle. Hamm und Clov werden, jeder auf seine Art, von ihren Körpern hintergangen. Nagg und Nell sind in ihren Mülltonnen eingesperrt und wahrhaftige Bettlägerige, die der ständig neubekräftigten Autorität des großen Ernährers Hamm unterworfen sind. Das omnipräsente körperliche Deformiertsein, das Beckett als Ausrenkung übersetzt, deutet die ausgekugelten Glieder des Hampelmanns an. „Es ist aus, mit uns ist es aus“, sagt Hamm. Die Beeinträchtigungen verschlimmern sich bis zur symbolischen Amputation des Körpers und seiner Funktionen. Die körperliche Verhinderung verhält sich wie ein Motor, der kurz vor dem Stillstand ist. Beckett bietet kein Schauspiel in einem Sessel, sondern in einem Rollstuhl ... Seine gesamte Theaterästhetik schwankt zwischen Entzug, Belanglosigkeit, Inhaftierung und Wiederholung. Die Zirkularität steckt sowohl Handlung, Raum und Zeit an. Alles scheint sich im Kreise zu drehen. Dieses dem Zirkus eigene Kreismotiv – da direkt mit der Gestalt der Manege verbunden – ist ebenfalls das des Clowns, dessen Handlungen immerzu eine Schleife darzustellen scheinen.

„Der große Dichter sagt immer das gleiche“ (Armand Delcampe)

Die Wiederholung vervollständigt das Motiv der Zirkularität und verstärkt es zugleich. Das Iterative ist stets mit der Kehrseite des Clowns verbunden. Vielleicht ist es sogar das, was ihn im Wesentlichen ausmacht. Den Stücken Becketts wohnt eine Ästhetik des Neubeginns inne, kombiniert mit einer Poetik des Scheiterns, die alle Handlungen der Figuren trägt. Manche Stücke erwecken tatsächlich den Anschein, als sollten sie nie enden oder als könnte man sie wie Codas in der Musik immer wieder aufnehmen. „Ende, es ist zu Ende, es geht zu Ende, es geht vielleicht zu Ende“, so lauten die ersten gesprochenen Zeilen von *Fin de partie*. Diese Wiederholung findet auch in der Sprache statt. Die Figuren Becketts werden von einer Angst vor der Stille verfolgt, da sie für das Ende steht. Zu schweigen heißt für die Figuren zu sterben. Deshalb geht es um das Sprechen. Wie auch bei

Becketts Stücken weicht beim Auftreten des Clowns die Sprache vor sich selbst zurück und konfrontiert den Spaßmacher mit der eigenen Bedeutungslosigkeit seiner Rede. Genau das ist die Bemerkung von Clov: „Bedeutet? Wir, etwas bedeuten? Kurzes Lachen. Das ist aber gut!“ Und so geht es fortan um das Machen. Und das beginnt damit, Lärm zu machen. Im Land von Becketts Untoten geht es weniger darum, den Sinn des Daseins zu kennen, sondern alles dafür zu machen, um nicht daran denken zu müssen. Die Furcht davor, verlassen zu werden, ist unmittelbar mit der Angst vor der Nichtigkeit des Daseins verbunden. Dieser Imperativ des Anderen zeugt von der permanenten Bedrohung, dem der Beckett'sche Spaßmacher unterliegt – wenn der Partner das Spielfeld verlässt, wird der Andere zum Spielzeug einer unzumutbaren Einsamkeit. Deshalb gehen die Figuren Becketts fast immer als Paare durch die Welt: Hamm und Clov, Nagg und Nell. Doch die clownesken Binome haben zwei Seiten. Eine „helle“ Seite, die von Kameradschaft, Freundschaft, Ehe und Solidarität geprägt ist. Und eine dunkle Seite, die eine Reihe von Gegensätzlichkeiten offenbart: frontale Verhältnisse, Auseinandersetzungen, eine Herr- und Knecht-Dialektik. Genauso wie im Zirkus können sich diese Verhältnisse umkehren. Der Herr braucht den Knecht zum Existieren ebenso wie umgekehrt. Becketts Clowns sprechen diese Umkehrung immer und immer wieder aus.

„Nichts ist komischer als das Unglück“ (Nell)

Bei Beckett scheint jede Form des Antagonismus die Idee der Umkehrbarkeit auszudrücken: „Nichts ist komischer als das Unglück“, behauptet Nell. Deshalb entspricht das Beckett'sche „Auf-den-Kopf-gestellt-Sein“ dem Bild der Überschlüge des Clowns – nämlich als ein Weg, alles zu ernst Erscheinende ins Lächerliche zu ziehen. Die Reziprozität hilft, der Welt zuzustimmen, anders gesagt erlaubt sie es, das Schicksal zu lieben im Sinne von Friedrich Nietzsches „amor fati“ (Liebe zum Schicksal). „Clown sein heißt, für das Lachen einzustehen, über die Welt zu lachen, sie also nicht so ernst zu nehmen“ (Hugues Hotier). Dadurch, dass Becketts Spaßmacher zu zweit sind, können sie vergnügter zu ihren Umständen stehen. Seine komische Funktion lässt den Clown einen erstaunlichen Überschlag machen:

das Tragische vollkommen ins Lächerliche zu ziehen. „Jeder Tragödie liegt ein Spaß zugrunde“, schreibt Jean Genet. Becketts homo ludens findet seine Ausdrucksform in einer echten Mechanik des Spaßmachers, die Clément Rosset als einen „unaufhörlichen Herzschrittmacher“ beschreibt. Den Clown erkennt man augenblicklich sowohl an seiner Körperhaltung, seiner Kleidung, seinem Gang und seinen Grimassen als auch an den wiederholten Handlungen, den Stürzen und anderen Verrenkungen. Seine wesentliche Herausforderung besteht jedoch darin, zu verfehlen.

„Mich interessieren keine Erfolgsgeschichten, sondern nur Misserfolge“ (Beckett)

Die Arbeitsgrundlage des Clowns ist das Scheitern. Es scheint, als spiele Beckett mit der Kunst des Nichts-Tuns, indem er eine Ästhetik des Fiaskos entstehen lässt: „Mich interessieren keine Erfolgsgeschichten, sondern nur Misserfolge“, erklärt er. Der Misserfolg – oder die Kunst, schlecht zu sein – ist der Dreh- und Angelpunkt von Becketts Theater, da der Reinfall, wie im Zirkus auch, das Recht der Rückeroberung möglich macht und eine paradoxe Virtuosität im Scheitern kennzeichnet. Dieser Bestandteil ist grundlegend, da er das ganze Gerüst der Stücke zusammenhält. Stets zu scheitern, ja, aber „besser scheitern“, heißt es in Becketts *Aufs Schlimmste zu*. Wer könnte die zugleich groteske und lächerliche Menschheit besser reflektieren als ein Clown am Boden? Beckett preist dadurch den populären Helden, der eine Mischung aus Grotteskem und Erhabenem ist. Das Publikum, das den Saal betritt, geht einen Vertrauenspakt ein: Wenn ihm seine schlimmsten Schwächen aufgezeigt werden, so wird ihm zugleich das Bild einer berührenden und poesiefähigen Menschheit vorgeführt, alles in allem, die Vorder- und Kehrseite der Clownerie.

Für einen populären Beckett

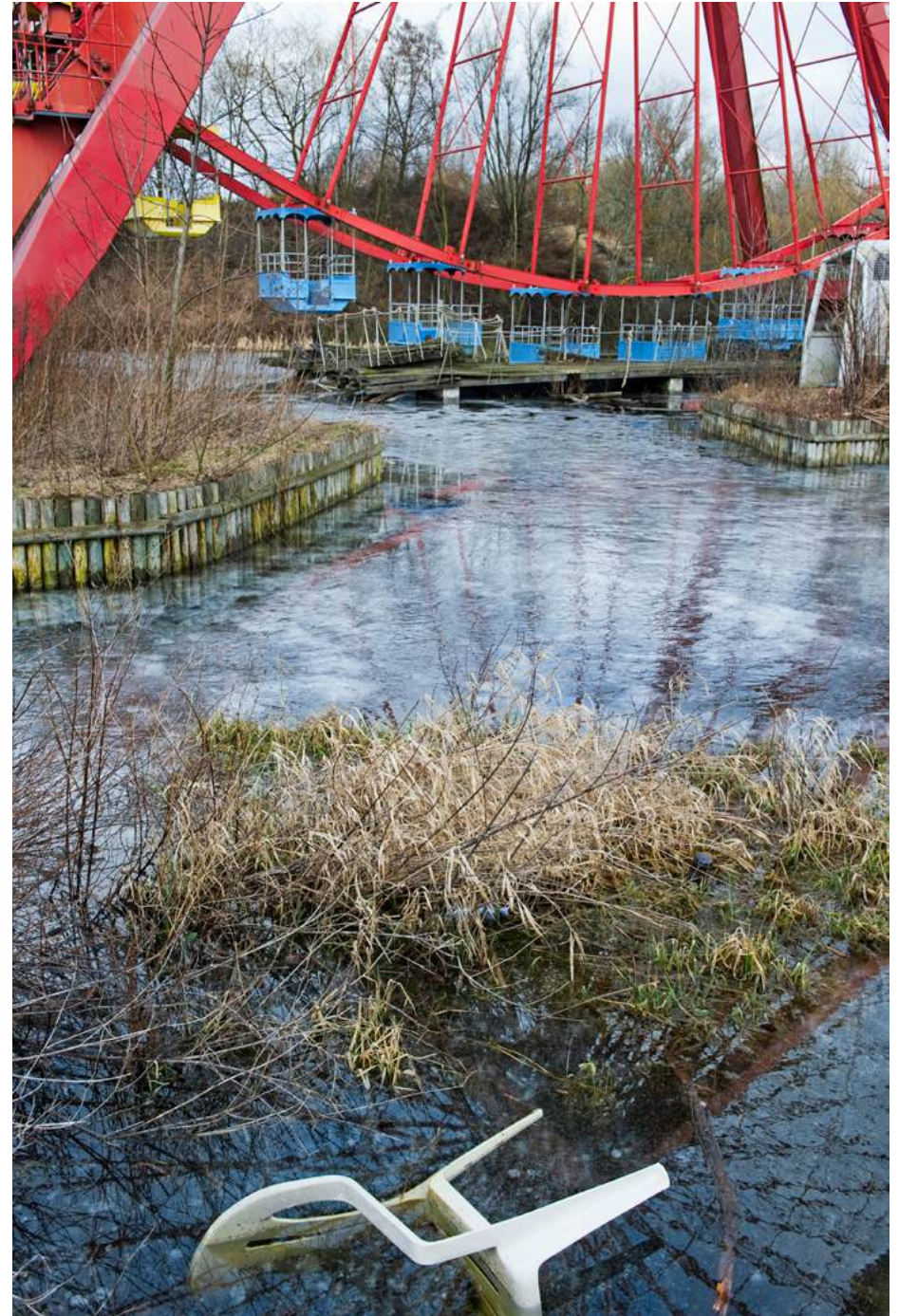
Kann von einem intellektuellen Standpunkt aus noch über Becketts Theater gesprochen werden? Nahm eben diesen Standpunkt, ganz im Gegensatz zur gesamten angelsächsischen Kritik, nicht ein intellektueller und von den Éditions de Minuit geprägter Teil der franzö-

sischen Kritik ein? Ist es nicht vielmehr so, dass Beckett eigentlich ein populärer Autor ist und sich die Polyphonie der künstlerischen Sprachen, die seinem Werk innewohnen, einem elitären Stempel entzieht? Obgleich die clownesken Figuren seines Theaters auf den ersten Blick tragisch daherkommen, überwiegt am Ende stets ihr kühner Charakter. Wie kann man da eine ausschließlich ernste Rezeption an den Tag legen? Der Clown könnte ein glaubhafter Lektüreschlüssel sein, der den Zugang zur Beckett'schen Rezeption ermöglicht und eine andere Stimme verlauten lässt. Für Jean Lambert-wild ist der Clown „eine Figur, die ein Wiederaufleben der Poesie auf der Bühne ermöglicht“. Doch das Clown-Universum lässt sich nicht auf den dummen August und den besonders tollpatschigen Clown beschränken. Dabei würden wir den weißen Clown außer Acht lassen und alles, was Beckett aus dieser Figur zieht. Denn der weiße Clown ist nun einmal Poesie. Die Ansteckungskraft des Zirkus – Pantomime, Jonglage, Seiltanz – führt das Theater zu seinen ursprünglichen Anfängen zurück. Alles ereignet sich so, dass das Spiel im Zentrum steht. Diese Befreiung hat eine bestimmte Geste zur Folge, die auf eine besondere Weise ausgeführt wird und das Theater aus dem Theater herausführt. Dank einer geographischen Konzeption des Raums schafft Beckett eine Verschlüsselung der Bewegungen, die choreographierte Verschiebungen im Raum zeigt. Die Clownerie wird zum Zeichen einer eindeutigen Ablehnung des traditionellen Theaters. Beckett frischt das dramatische Genre auf, indem er ihm durch die Clownerie ermöglicht, seine alte Haut abzustreifen und veredelt so die Wirklichkeit, ohne je einem literarischen Akademismus zu verfallen. Die Entlehnung aus dem Zirkus kleidet Becketts Theater in ein ganz neues Kostüm.

Bei Beckett scheint das Theater vor dem Theater zu fliehen – oder sogar dem Theater zu entfliehen –, auch weil die Clownerie, genau wie im Zirkus, die Wirklichkeit veredelt und sie die Überschreitung dessen zulässt, was sich auf der Bühne ereignet. Die Rasanz der Clownerie ordnet den Wirklichkeitsraum neu und lässt eine Neuerschaffung zu mit dem Ziel, zufällig zu verzaubern. Der Clown scheint durch seine Virtuosität „Schlamm“ in „Gold“ verwandeln zu können (Charles Baudelaire). Diese Umwandlung – die im Zirkus vor allem über Illusion und Verzauberung funktioniert – betont paradoxerweise die orakelhafte Kraft des Spaßmachers, dessen Finalität im

Theater Becketts eine ganz ähnliche ist: nämlich den Menschen mit seiner eigenen Menschlichkeit zu konfrontieren. Bei Beckett tut Clownsmund die Wahrheit kund. Gibt es eine Mystik des Clowns? Der Dramatiker Beckett scheint weniger der Behauptung Nietzsches, Gott sei tot, zuzustimmen, eher vertritt er Jean Starobinskis Ansicht von der „Ablösung der Götter durch die Spaßmacher“. Der Clown ist demnach sowohl Prophet – Vermittler zwischen Gott und den Menschen – als auch, obgleich verzerrt, Abbild der Allgemeingültigkeit, die den Menschen sagen lässt: „Meinesgleichen, mein Bruder.“ Aus diesem Grund kann man den Clown als Becketts Herold ansehen. Allein der Spaßmacher des Zirkus ist anscheinend in der Lage, dem Menschen ihn selbst (erneut) vor-zuführen. Da es ihm möglich ist, sanft von der Dummheit in die Intelligenz überzuwechseln, schwankt er permanent zwischen Schwere und Gnade. „Die ganze Welt ist eine Bühne“, schrieb Shakespeare. „Die ganze Welt ist ein Zirkus“, hätte Beckett sagen können.

Aus dem Französischen von Franziska Baur



Beckett in Berlin

Zahlreiche Museumsbesuche, Schauspielaufführungen und Konzerte, aber auch Ausflüge in den Grunewald und nach Potsdam beschäftigten Samuel Beckett, als er sich im Winter 1936/37 zum ersten Mal in Berlin aufhielt. In Tagebüchern und Briefen hielt er seine Eindrücke fest, berichtete von „unspeakable Eintopf, pfui!“, den die Nationalsozialisten der Bevölkerung als eine ihrer zahlreichen Propagandamaßnahmen bei einem öffentlichen Eintopfessen anboten. Seine Tage verbrachte er überwiegend in Museen, unter anderen mehrmals im Kaiser-Friedrich-Museum, dem heutigen Bode-Museum, und in der Nationalgalerie. Beckett versuchte vergebens, sich Zugang zum oberen Stockwerk des Kronprinzenpalais neben der Staatsoper zu verschaffen, wo Kunstwerke von den Nazis dem Publikum entzogen wurden. Immerhin konnte er in der unteren Etage noch Werke von Edvard Munch und anderen sehen, bevor sie beschlagnahmt wurden.

Abends ging Beckett ins Kino, ins Schauspielhaus am Gendarmenmarkt, dem heutigen Konzerthaus, und hörte in der Philharmonie ein Beethoven-Programm mit dem Dirigenten Eugen Jochum.

Immer wieder besorgte sich Beckett neuen Lesestoff und begann trotz seiner kontaktscheuen Art einen anregenden Austausch mit dem Buchhändler Axel Kaun, den er in seinem Tagebuch als „sehr angenehm und höflich“ bezeichnete und mit dem er auch später in Kontakt blieb.

In den siebziger Jahren kehrte Beckett als Regisseur seiner Stücke zurück nach Berlin, 1975 war seine Inszenierung von *Warten auf Godot* im Schillertheater zu sehen. Im selben Jahr brachte er dort *Endspiel* auf die Bühne der Werkstatt. 1978 begleitete er eine weitere *Endspiel*-Inszenierung mit Rick Cluchey als Hamm, der in den sechziger Jahren als Häftling in einem Gefängnis nahe San Francisco begonnen hatte, dort Theaterstücke von Beckett und anderen Autoren aufzuführen. Diese Produktion war in der St.-Matthäus-Kirche zu sehen, aber ursprünglich für ein Zirkuszelt auf dem Kemperplatz geplant.

von
Olaf A.
Schmitt



aus den Dreharbeiten





Dunkel, aber mit Humor

Der Dirigent Alexander Soddy im Gespräch

Olaf A. Schmitt — Was sind für dich als Dirigent die Besonderheiten an dieser Partitur, dieser Oper *Fin de partie*?

Alexander Soddy — Die Idee dieses Theaterstücks als Oper ist sehr außergewöhnlich, weil das Material grundsätzlich nicht dramatisch ist. In dem Stück geht es um Pausen und den Stillstand der Zeit, quasi das Warten auf etwas – das ist für eine Oper außergewöhnlich. Üblicherweise geht es in der Oper um große Gefühle, Konflikte, Gedanken. Dennoch ist das Stück überraschenderweise perfekt für eine Oper, denn durch György Kurtágs musikalische Umsetzung entsteht eine grandiose Atmosphäre; eine sehr schön komponierte Dimension, die zwar schon zum Schauspiel gehört, aber durch diese Musik noch klarer und intensiver zur Geltung kommt.

Olaf A. Schmitt — Das Schauspiel sieht Kurtág als das Wichtigste für die Interpretation an: Die Sänger:innen sollen den Text wie ein Schauspiel singen. Welche Herausforderungen erzeugt diese Vorgabe für die Aufführung der Oper?

Alexander Soddy — Das stellt viele Herausforderungen. Aber am Ende lohnt sich genau das am meisten. Bei vielen zeitgenössischen Opern gibt es fast einen Teppich von sinfonischen Ideen, von orchestralen Motiven, worauf die Sänger:innen quasi platziert wirken und deklamieren. Das hat einen gewissen Reiz, aber was ich bei dieser Oper so stark finde und warum sie fest im Kanon bleiben sollte, ist, dass sie ein echtes Stück Musiktheater ist, weil Kurtág immer vom Text ausgeht: Keine Phrasierung, kein musikalischer Moment ist überflüssig. Es geht nur um den Ausdruck des Texts, von dem alles abhängig ist, die Farbe, die Ironie oder manchmal die Schärfe. Es ist eine wahrhaft dreidimensionale Oper. Alles ist um die französische Sprache gebaut, extrem rhythmisch präzise, aber es muss trotzdem fluid, elastisch bleiben. Bei einer rhythmisch so komplexen Musik ist es selbstverständlich schwer, vertikal überhaupt alles zusammen zu bekommen. Aber es muss eine Natürlichkeit und Lebendigkeit haben. Es ist eine große Herausforderung, aber wenn wir das schaffen, wird es ein phantastischer Musiktheaterabend.

Olaf A. Schmitt — Farben sind ja nicht nur im Gesang, sondern vor allem im Orchester zu hören. Kurtág benutzt auch außergewöhnliche Instrumente wie Bajan, das osteuropäische Akkordeon, und Cimbalom, eine Form des Hackbretts. Welche Klänge entstehen im Orchester?

Alexander Soddy — Zunächst muss ich sagen, was für mich Kurtág als Großmeister unter den zeitgenössischen Komponisten ausmacht: Er hat eine Riesenpalette an orchestralen Farben, aber schöpft sie nicht die ganze Zeit aus. Man hat manchmal das Gefühl, dass Komponist:innen alles auf einmal zeigen wollen. Kurtág benutzt das ganze Orchester, inklusive die große Schlagwerkbesetzung subtil nuanciert. So hört man zum Beispiel diese fabelhaften Kombinationen verschiedener Tasteninstrumente mit den Harfen. Und die beiden Bajans erzeugen eine volkstümliche Atmosphäre. Es ist eine einzigartige Farbe – man versteht sofort, was er will: nichts Banales, aber etwas wie Nostalgie. Etwas Alltägliches, wie aus der Vergangenheit. Und dann gibt es ein Pianino, also ein kleines Klavier mit einem Mittelpedal, das vor allem in Verbindung mit der Celesta eine besondere, auch witzig wirkende Klangfarbe erzeugt. Dazu benutzt Kurtág eine große Flötengruppe, mit Bassflöte, Altflöte, Piccolo und gewöhnlichen Flöten, außerdem Bassklarinette und normale Klarinette, die Trompeter:innen spielen auch Flügelhorn, das eine etwas dunklere, weiche Farbe hat. Obwohl es scharf klingende Momente gibt, entsteht auch ein atmosphärischer Teppich und manchmal fast eine komponierte Stille, die uns Zeit gibt, eine Figur überlegen zu hören. Ist das absurd? Steckt da eine Wahrheit drin? Es ist sehr nuanciert und fabelhaft zur Geltung gebracht.

Olaf A. Schmitt — Darin steckt auch ein großer Humor, der für den Regisseur Johannes Erath in der Inszenierung sehr wichtig ist. Wo in der Musik hörst du Humor, wo lächelst du, wenn du dirigierst?

Alexander Soddy — Schon das Schauspiel an sich ist witzig, man muss gar nicht versuchen, lustig zu sein. Der Humor kommt auch aus der Absurdität, aber ich finde dieses Wort zu schwarz-weiß. Das Stück ist nicht absurd, es lässt vieles offen und man bewegt sich auf der Linie zwischen Witz und Tragödie, im gesamten Spiel. Allgemein gesagt: Man lacht, damit man nicht weint. Oder wie Nell es sagt: „Nichts

ist komischer als das Unglück.“ Es gibt eine gewisse Traurigkeit, aber der Humor ist irgendwie stärker und prägnanter. Allein die vielen Momente zwischen Nell und Nagg, diesem alten Paar, die in ihre Erinnerungen gehen wollen. Sie haben genug vom jeweils anderen, aber sind doch voneinander abhängig. Hamm ist cholerisch, aber auch irgendwie witzig in dieser Familie, in der immer auch gestritten wird. Und Clov präsentiert sich bereits in der Pantomime zu Beginn als eine Art Clown, der natürlich auch seine dunklen Seiten hat. Johannes Erath bringt dies in der Inszenierung – das muss ich einfach sagen – so phantastisch zur Geltung, er hat genau die Sensibilität, alles sehr ernst und liebevoll zu behandeln, dadurch kommt der Humor heraus. Es war auch erstaunlich, als ich mit Kurtág durch die Partitur gegangen bin: Er saß da, und dann fingen wir an, zusammen die Partitur zu singen. Und sein Gesicht leuchtete, plötzlich sah er 40 Jahre jünger aus und hatte immer ein Lächeln dabei. Er liebt dieses Schauspiel wirklich tief im Herzen. Fast alles ist mit einem Lächeln gemacht. Man sieht, für ihn ist es ein Spiel zwischen Tragödie und Komödie.

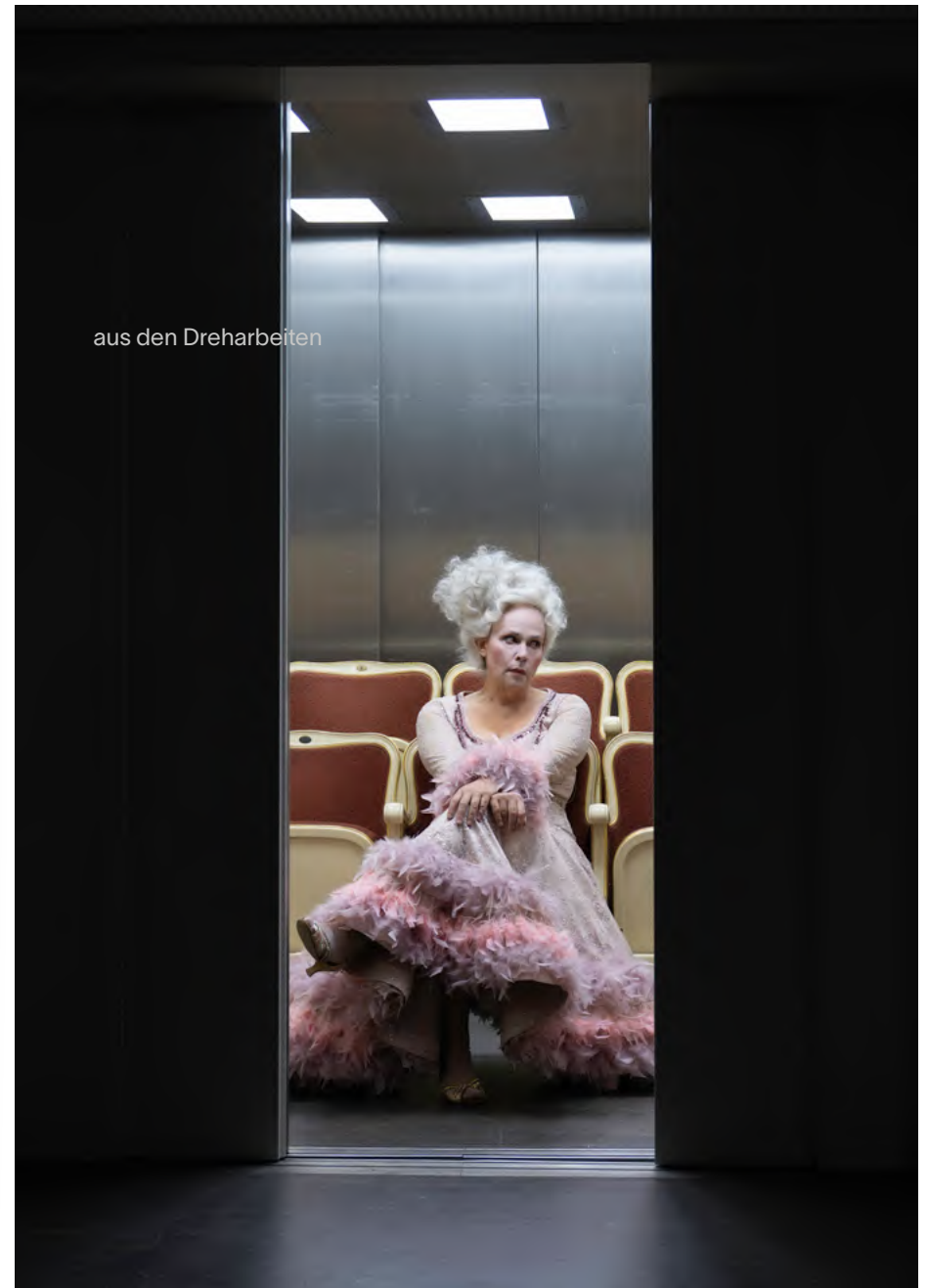
Olaf A. Schmitt — Worüber hast du mit György Kurtág noch gesprochen, was hast du von diesem Besuch bei ihm in Budapest mitgenommen?

Alexander Soddy — Es war eine Inspiration. Ich war sehr glücklich, die Chance zu haben, mit dem Komponisten persönlich sprechen zu können. Ich habe ihn bewusst recht spät in meinem Arbeitsprozess besucht, ich wollte das Stück wirklich sehr gut kennen und schon einige Wochen mit den Sänger:innen geprobt haben, damit ich noch mehr davon profitiere. Wir haben uns durch die gesamte Partitur gearbeitet und viele Stellen gemeinsam gesungen. Es war sozusagen meine letzte Inspiration. Er hat vieles bestätigt, was ich schon instinktiv der Partitur entnommen habe, weil sie so gut geschrieben ist. Diese Balance zwischen Komödie und Tragödie, diese rhythmische Präzision, die so gut mit dem Text zusammenpasst. Trotzdem möchte er nie, dass es rhythmisch steif wirkt. Er möchte alles mit einer Agogik, Elastizität. Es geht nur um die Bedeutung, und die Art, wie er es gesungen hat, habe ich jetzt im Ohr. Es gibt einen erschütternden Moment am Schluss der siebten Szene, in dem Nagg wahrnimmt,

dass seine Frau gestorben ist. Sein Schrei soll „wie ein Tier“ klingen. Und Kurtág schreit es, aber nicht laut, doch mit allem aus dem Bauch heraus. Das kann ich nicht mehr aus meinem Ohr kriegen. Es kann nur so sein und war genau richtig. Ich hatte vorher einzelne Momente in meinem Kopf, jetzt sind es seine Stimme, seine Gesten, seine Phrasierungen.

Olaf A. Schmitt — Gibst du diese Eindrücke unmittelbar an die Sänger:innen und das Orchester weiter? Oder determiniert das zu stark?

Alexander Soddy — Erst einmal muss ich sagen: Das Stück ist unheimlich schwer. Also muss man sehr viel ganz praktisch strukturieren, damit alles zusammenpasst. Wie ist meine Schlagtechnik, denn fast jeder Takt bringt einen Wechsel, wie ist die Verbindung zum vorigen Takt? Am Anfang muss man sehr viel organisieren, balancieren, aber immer mit dem Bewusstsein, dass es letztlich um Musik und Flexibilität geht. Wenn dann alles stimmt, profitieren wir umso mehr von dem, was ich von Kurtág an die Hand bekommen habe. Und dann kann es auch für das Publikum ein berührender und unterhaltsamer Abend mit intensiven Gefühlen werden, der Becketts einzigartigem Stück eine weitere emotionale Ebene eröffnet.



Dark, but with a Sense of Humor

A Conversation with Conductor Alexander Soddy

Olaf A. Schmitt — For you as a conductor, what are some of the special things about the score of the opera *Fin de partie*?

Alexander Soddy — The idea of this play as an opera is actually quite unusual, because the material itself is essentially not dramatic. The play's tension derives from pauses and time standing still, in a sense waiting for something — and that is rare for an opera. Usually, opera involves big emotions, conflicts and thoughts. Nonetheless, surprisingly, the play is perfect for an opera, because a fantastic atmosphere emerges through György Kurtág's musical realization; a beautifully composed dimension that is already part of the play, but with the music it becomes clearer and more intense.

Olaf A. Schmitt — Kurtág sees the play as the most important thing when it comes to interpretation: the singers should sing the text like a play. What challenges does this present for an opera performance?

Alexander Soddy — It poses indeed many challenges. But ultimately, that's what's the most rewarding about it. In many contemporary operas, there is almost a carpet of symphonic ideas, of orchestral motifs, where the singers at times are rather artificially placed on top and declaim their lines. That has a certain charm, but what I find so powerful in this opera, and why it should remain firmly established in the repertoire, is that it's truly a work of musical theater, because Kurtág always takes the text as his point of departure. No phrasing, no musical moment is superfluous. It is only about expressing the text, on which everything depends, the timbre, the irony, or sometimes the poignancy. It is in the truer sense a three-dimensional opera. Everything is built around the French language, extremely precise rhythmically, but it still has to remain fluid, elastic. With music that is rhythmically so complex, it's of course difficult to keep everything together vertically. However, it has to have a naturalness and a liveliness. It is a great challenge, but if we can achieve that balance, it will be a fantastic evening of musical theater!

Olaf A. Schmitt — Timbres are not just in the singing, but also can be heard in the orchestra. Kurtág uses unusual instruments like the bayan, an eastern European accordion, and the cimbalom, a kind of zither. What sounds emerge in the orchestra?

Alexander Soddy — Firstly, what I think makes Kurtág a great master among contemporary composers is that he has a huge range of orchestral colors, but he doesn't use them the whole time. Sometimes one has the feeling that composers want to show everything at once. Kurtág uses the entire orchestra, including the large percussion section, in a more nuanced fashion. For example, we hear wonderful combinations of various keyboard instruments with the harps. And the two bayans generate a folkloristic atmosphere. It's a unique timbre, and we get immediately what he's after. Nothing banal, but something like nostalgia. Something everyday, like from the past. There's an upright piano with a sostenuto pedal, that, especially when combined with the celesta, creates a special, but also humorous-sounding sonic timbre. In addition to this, Kurtág uses a very large flute section, with bass flute, alto flute, piccolo and standard flutes, as well as bass clarinet and normal clarinets, the trumpeters also play flugelhorn, which has a somewhat darker, gentler timbre. Although there are harsh sounding moments, an atmospheric carpet emerges, and sometimes almost a composed silence that gives us the time to think what has just been said. Is that absurd? Is there truth in it? It's very nuanced and wonderfully executed.

Olaf A. Schmitt — There's a great deal of humor in the work, and for the director Johannes Erath that has been very important for our production. Where do you hear the humor in the music, where do you smile when you are conducting?

Alexander Soddy — The play itself is already funny, you don't have to try to be funny. The humor comes from the absurdity, but I find this word too black and white. This play isn't absurd, it leaves a great deal open and you are moving along the line between wit and tragedy throughout the play. Generally speaking, you laugh to keep from crying. Or as Nell puts it, "Nothing is funnier than unhappiness." There's

a certain sadness, but the humor is somehow stronger and more striking. Simply the many moments between Nell and Nagg, this old couple, who want to dwell in their memories. They've had enough of one another, but they are dependent upon one another. Hamm is irascible, but somehow witty in this family where there's always quibbling. And already in the pantomime at the start, Clov presents himself as a kind of clown, who also naturally has his dark side. Johannes Erath is able to bring this out in the production — it just has to be said — so wonderfully, he has just the right sensibility to treat everything seriously and lovingly, that's where the humor comes from. It was surprising when I went through the score with Kurtág: he sat there and we started to sing the score together. And his face lit up, he suddenly looked forty years younger and he kept smiling. He loves this play wholeheartedly. He almost did everything with a grin on his face. You can see that for him it's an interplay between tragedy and comedy.

Olaf A. Schmitt — What else did you speak to György Kurtág about, what did you bring back from your visit with him in Budapest?

Alexander Soddy — It was an inspiration. I was very happy to have the opportunity to speak personally with the composer. I consciously decided to visit him quite late in the work process. I wanted to know the piece very well and have rehearsed a few weeks with the singers so I could profit from it more. We worked through the entire score and sang many parts together. It was, as it were, my final inspiration. He confirmed a lot that I instinctively took from the score because it is so well written. This balance between comedy and tragedy, this rhythmic precision that fits so well with the text. All the same, he never wants it to seem rhythmically rigid. He wants everything with agogics and with elasticity. It's almost only about the intention and I can still hear the way in which he sang it. There's a harrowing moment at the end of scene seven where Nagg realizes that his wife has died. His cry is supposed to sound "like an animal". And Kurtág screams it, but not loudly, but with everything from his gut. I can't get that sound out of my ears. It can only be that way and was just right. Before I had a few moments in my head, now it's just his voice, his gestures, his phrasings.

Olaf A. Schmitt — Do you transmit these impressions directly to the singers and the orchestra? Or would that be too determining?

Alexander Soddy — Firstly, I have to say the piece is incredibly difficult. You have to structure a great deal quite practically so that everything fits together. What is my technique for keeping the beat, almost every measure brings about a change, what is the link to the prior measure? At the beginning you have to organize a great deal, balance, but always with the awareness that it's ultimately about music and flexibility. When that's all right, we profit all the more from what Kurtág gave me. And then it can be a touching and entertaining evening for the audience, giving Beckett's extraordinary play a further layer of emotion.



aus den Dreharbeiten

Schritte. Enden. Zu György Kurtágs *Fin de partie*

von
Roland
Moser

Pas à pas

1957/58 verbringt György Kurtág ein für sein späteres Leben entscheidendes Jahr in Paris. Mit Robert Klein, dem Philosophen, wie Kurtág selbst aus dem heute rumänischen Banat stammend, besucht er Roger Blins 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 lehnte jede Deutung dieses Spiels ab. György Ligeti ist ein begeisterter Beckett-Leser und für den Freund gern Vermittler. Aber Kurtág braucht mehr Zeit.

Erhalten ist, 20 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 Schauspielerin Ildikó Monyók. 1990 komponiert Kurtág für sie sein op. 30, 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 erweitert 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 diese 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 dem 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 bleiben aber besser weg. Es gilt nur der Moment. Hier und jetzt.

Um 2010 herum tritt bei György Kurtág die Absicht, *Fin de partie* von Beckett zu komponieren, ins konkrete Stadium. In seinem 85. Lebensjahr stehend ist er sich bewusst, damit das größte Unternehmen seines Lebens auf sich zu nehmen. Die Möglichkeit, es nicht zum Ende bringen zu können, schreckt ihn nicht, spornt ihn vielleicht sogar an. Dass er sich gleich hinter die abgründigste Szene macht, wird nicht erstaunen: *Poubelle* (Mülleimer, als Titel hier von Kurtág gesetzt). In zwei großen, nebeneinanderstehenden hohen Abfalltonnen mit Deckeln stecken Hamms beinlose Eltern. Das Bild ist schon 1957 nach der Uraufführung um die Welt gegangen.

Auf Naggs Klopfen öffnet sich der Deckel neben ihm. Nell. Ihre Hände erscheinen, dann taucht der Kopf auf. „Bonnet de dentelle“ (Haube aus Spitzen), „teint très blanc“. Mit diesem Wort „blanc“ ist schon ein zentrales Wort aus Kurtágs Sicht berührt, nicht nur auf Nell, sondern auf das ganze Stück und darüber hinaus bezogen. Es bedeutet nicht nur weiß, sondern auch „rein“. Seit dem ersten Akkord des Streichquartetts op. 1 zieht sich die Vorstellung von „Reinheit“ (und „Schmutz“) durch sein ganzes Œuvre. Dass Nell, obschon sie bereits im ersten Drittel des Werks stirbt, schon damit bestimmend für das Ganze wird, sei hier erst angedeutet. Hintersinnig, ihr erstes Auftauchen aus dem schmutzigen Kübel mit einem schwierigen Fagott-Solo in höchster Lage einzuleiten, bevor jemand etwas sagt. Es markiert die Bedeutung des Moments mit rein musikalischem Mittel. Zu einem Instrument gehört für Kurtág nicht nur sein Klang, sondern seine ganze Natur, seine Grenzen, Möglichkeiten und Unmöglichkeiten. Das Solo wird bloß von einigen Streicher-Staccati begleitet. Seine enorme Exponiertheit, Gefährlichkeit mag ein Hinweis darauf sein, wie sich „Dramatik“ in diesem Stück äußert. Im Gegensatz zu diesem Solo steht eine chromatisch fallende Melodie des Englischhorns, ironisch banal zu den Worten „pourquoi cette comédie tous les jours (heinen)?“, nachdem Nagg vergeblich versucht hat, Nell zu berühren.

Der Komponist verdoppelt nicht einfach das Dichterwort, bleibt aber musikalisch ganz nah bei Becketts Sprache. Die Musik folgt dabei ihrem eigenen Sprach-Charakter in Artikulation und Gliederung. Klangteppiche, wie sie anderswo in neueren Opern vorkommen, gibt es hier keine. Das ganze Werk steht bewusst in einer Traditionslinie seit Claudio

Monteverdi, in der Tonfall und Wortfall nachbarlich aufgefasst werden. Kurtág erwähnte dazu im Gespräch *L'Incoronazione di Poppea*.

Die Worte der beiden Alten sind durchaus normal, alltäglich. Eine erste Erinnerung gilt dem Unfall mit dem Tandem, der sie ihre Beine gekostet hat, und endet im Gelächter. Eine Rolle spielt dann ein Bis-cuit. Und Nagg spottet über den Sohn Hamm, der ein Herz in seinem Kopf entdeckt hat. Nell: „Rien n'est plus drôle que le malheur, je te l'accorde. Mais ...“ (Nichts ist komischer als das Unglück, zugegeben. Aber ...) Beckett soll einmal in einer Probe des Stücks beiläufig gesagt haben, das sei der wichtigste Satz.

Nagg möchte eine Geschichte erzählen, kommt aber noch nicht dazu. Man spricht über das Kratzen, sich und einander. Wo es bei Beckett detaillierter wird, kürzt Kurtág ab, um zu dem für ihn wichtigsten Moment zu kommen: Nells Erinnerung an ihre Verlobung auf dem Comer See, mit einer Bootsfahrt, auf der sie vor Lachen gekentert sind. Die Kürzung dieser Kratz-Episode erfolgte erst 2017 in der letzten Fassung, vielleicht, um die etwas „unreine“ Stelle, die Kurtág 2014 noch vollständig komponiert hatte, nicht über Gebühr auszubreiten. Damit wird Nells Blick ins Wasser zentral: „C'était profond. Et on voyait le fond. Si blanc. Si net. Si blanc ...“ Danach reagiert sie nie mehr auf Naggs Worte, bleibt bei sich.

Naggs nicht enden wollende Geschichte vom Engländer, der eine Hose fürs Neujahrsfest angepasst haben möchte und monatelang darauf warten muss, nennt Kurtág „Song“ (28 Partiturseiten), dramaturgisch eingesetzt als Zeitdehnung mit der Aufgabe, Nells Ende hinauszuzögern. In Naggs einsame Lacher setzt Hamm ein „Assez! ... ça va donc jamais finir!“ Nell, wieder: „On voyait le fond ...“ Hamm pfeift Clov herbei: „Enlève-moi ces ordures. Fous-les à la mer.“ (Weg mit dem Dreck! Ins Meer damit!) Nell hört nicht hin. Die Streicher beginnen eine Abschiedsmusik in Pendelbewegung. Nell: „Si pur ... si blanc“; zu Clov, der neben ihr steht, kaum hörbar: „Déserte“ (Hau ab). Clov meldet Hamm, sie habe keinen Puls mehr ... Hier senkte sich bei der Uraufführung ein schwarzer Zwischenvorhang.

In Becketts Stück wird Nells Tod überspielt, mit abschätzigen Wortspielen Hamms und seiner Anweisung, die Kübel zu verschrauben. Kurtág hatte das ursprünglich auch komponiert, aber, wie er sagte, auf Wunsch seiner Frau Márta wieder entfernt. Gefragt, wie er sich den Übergang zur folgenden Szene vorstelle, sagte er nur: „schwarz“.

Es ist nicht zu leugnen, dass Nells Tod in Kurtágs Oper eine Gewichtsverschiebung gegenüber Beckett bewirkt; aber nicht romantisierend, sondern einem Bedürfnis folgend, dem Hintergründigen mehr Raum zu geben: nicht nur wie hier formal, sondern bis in viele auskomponierte Pausen hinein („Un temps“, bei Beckett) und in subtile intervallische Eigenheiten, etwa steigende und melodisch fallende Quinten in Nells Gesangspartie und den sie begleitenden Instrumenten; später an Stellen, die an sie erinnern, wie etwa die zunehmenden Anklänge von Trauermärschen in den Schlussmonologen Clovs und Hamms (*CONDUCTUS B* und *A*). Bis in den rein instrumentalen Epilog hinein bilden reine Quinten, harmonisch und melodisch mit Chromatik in Spannung gehalten, ein tragendes Element. Kurtág wies darauf hin, dass Quinten nicht nur im Deutschen, sondern auch im Ungarischen als „rein“ bezeichnet werden. Nell, die als einzige Person keinen Monolog hat, bleibt damit auf eigene Weise bis zum Ende anwesend und nachwirkend. Ihr galt auch Márta Kurtágs besondere Anteilnahme während der langen Entstehungszeit des Werks, wie einige Eintragungen von ihrer Hand in der handschriftlichen Partitur Kurtágs bezeugen.

Un temps – Pause, Echo

Becketts Texte sind musikalischen Kompositionen nicht nur vergleichbar – es sind musikalische Kompositionen. Kurtág nähert sich der Sprache geradezu mit einer „Verbegrifflichung“ von Tönen, auch „Verpersönlichung“: Es gibt bei ihm Gespräche zwischen Tönen. Schon in seinen frühen kurzen *Játekok*-Klavierstücken spielen sich kleine Szenen zwischen wenigen Tönen ab, etwa ein „leises Gespräch mit dem Teufel“, das auch in späteren Werken immer wieder auftaucht. Töne sind für Kurtág nicht ein zu organisierendes neutrales Material, sondern lebendige Wesen, sich anziehend oder abstoßend. In der Zeitgestaltung teilt er mit Beckett eine Neigung zu kurzen szenischen Momenten mit exzessiven Kontrasten. Einer besonderen Betrachtung bedarf der ganz eigene Umgang mit Pausen bei beiden. Beckett schreibt nicht „pause“ oder „silence“, sondern „Un temps“. Ein paar hundert Mal in diesem Text (in späteren Werken und Regiebüchern wurde das manchmal sogar in Sekunden angegeben). Was heißt „Un temps?“

Schwierig zu übersetzen. Eine Zeit? Unmöglich. Eine Weile? Zu beschaulich. Der Übersetzer Elmar Tophoven, sicher in Übereinstimmung mit dem Autor, schreibt in der deutschen Fassung schlicht Pause. Ohne Artikel. Was heißt das? Nach Grimms Wörterbuch, Bd. VII von 1889: „1. Im allgemeinen Unterbrechung, der Stillstand einer wieder fortgesetzten Tätigkeit. 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 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“ (immer mit großem U) zeigt immerhin etwas Spezifisches an. Die Dauer will reflektiert und bestimmt sein. Immer wieder. Wie „gehen“ und „enden“. In Kurtágs von Beckett getreu übernommenen Szenenanweisungen finden wir immer („B. Un temps.“), selbst wenn er sie (selten) nicht direkt umsetzt. „B.“ heißt Beckett-Zitat. Diese Stellen sind bei Kurtág aber nicht stumm, sondern in ganz besonderer Weise auskomponiert. Mal ein zartes tonales Sätzchen des Bajan mit leisen Piatti (nach „notre vue a baissé – Oui.“). Später, nach „Oui, je l’entend“, nur ein leiser Schlag auf große Trommel und Becken. Es scheint in solchen Momenten, als ob 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. Das sind nicht Gedankenstriche oder Pünktchen, sondern Verweise auf ein Etwas. Aber was? Auch hier begegnen wir Nells Abwesenheiten. (Die Zitate stammen aus den Anfängen von *Poubelle*. Es könnten Dutzende weitere gegeben werden.)

Les voix – die Stimmen, die Personen

Wer mag nicht erstaunt, gar erschrocken sein, als in den frühen 2010er Jahren bekannt wurde, György Kurtág sei dabei, *Fin de partie* zu komponieren? Für Singstimmen und Orchester. Für große Häuser (Salzburg zuerst, später, weil die Arbeit länger dauerte, Mailänder Scala). Was für Welten sollten da zusammenkommen? Becketts Sprache ist schnörkellos, trocken und dabei auf ganz

eigene Art musikalisch. Sein Spiel verlangt einen engen Innenraum. Für die Oper sind es nun freilich große Bühnen mit singenden Menschen, reichhaltigem Orchester, Dirigent, Publikumsaufmarsch in bis zu vierstelligen Zahlen. Die Gattung Oper hat schon seit ihren Anfängen bewiesen, dass sie nichts so gut kann wie mit Widersprüchen zu leben. Vorausgesetzt, dass dabei mit Unmöglichem auch authentisch umgegangen wird. Ausgangspunkte sind Geste und Stimme, Rhythmus und Tonfall, Licht und „gestimmte“ Menschen auf der Bühne, im Saal, im Orchester. Viel zum Spielen, zum Gewinnen und Verlieren. Was sind das hier für Stimmen? Eine wie Ildikó Monyók? Oder Konzert-, Opernstimmen? Sprechgesang? Einfach Alleskönner? Letzteres mag schon zutreffend sein. Es sind wirklich vier ganz außerordentliche Personen, die über den Operngesang hinaus, den sie beherrschen, auch ganz andere Töne und Arten der Artikulation zur Verfügung haben. Doch Kurtág bleibt bei all dem fast durchgehend dem traditionellen Gesang treu. Ungewöhnlich vor allem für große Häuser sind viele sehr leise Partien.

Becketts Sprache ist, vor allem in den Dialogen, einfach. Sie verdichtet sich aber erheblich in den großen Monologen von Hamm, der zentralen Figur, um die sich das Spiel dreht. Er beschäftigt sich in seinem Kopf seit Langem mit einer komplizierten Geschichte, die er nur erzählend weiterbauen kann. Deshalb braucht er zunächst eine Zuhörerschaft. Clov lehnt ab, muss dafür den Vater Nagg im Kübel wecken. Es kommt zu einem harten Schlagabtausch zwischen Sohn und Vater: H: „Salopard! Pourquoi m’as-tu fait?“ N: „Je ne pouvais pas savoir.“ H: „Quoi? Qu’est-ce que tu ne pouvais pas savoir?“ N: „Que ce serait toi.“ Erst in der Rollenumkehr, dem jetzt kindlich erscheinenden Vater fürs Zuhören eine Praline in Aussicht zu stellen, kann Hamm seine Geschichte (den Roman, wie er sie einmal nennt) loswerden. Sie handelt von einem Mann, der sich in beißender Kälte bäuchlings anschleicht, um für sein Kind Hilfe zu erhalten. Schon Beckett differenziert verschiedene genau benannte Tonlagen: z. B. den „Erzählton“ „un long silence se fit entendre“, gefolgt vom „Normalton“ „joli ça ...“, „Erzählton“ „Il arrachait les pins morts et les emportait ... au loin ...“, „Normalton“ „un peu faible ça“. Hier spricht auch der Romancier Beckett mit hinein. Man könnte vielleicht von einem abwechselnd epischen und dramatischen Rezitativ sprechen, mit vorweggenommener Selbstkritik dazu. Kurtág komponiert das so

kunstvoll differenziert, dass eine Übersicht nicht leicht zu gewinnen ist. Die inhaltlich bedingte Schwierigkeit darf sich hier ausleben. Die Stimmgattungen der vier Protagonisten von *Fin de partie* lassen sich nicht einfach den traditionellen Genres zuordnen. Hamm ist ein sehr wandelbarer Bassbariton. Da er sich außer mit den Armen und dem Kopf nicht bewegen kann, liegt fast das ganze dramatische Geschehen in seiner Stimme. Das ist auch im originalen Sprechstück so. Clov, der Diener, ist die einzige Person, die fähig ist, auf den eigenen steifen Beinen über die Bühne zu gehen, aber nicht fähig zu sitzen, doch fähig, eine Leiter zu besteigen zu den beiden Fenstern in der Höhe, hinter denen es nichts mehr zu sehen gibt. Er verfügt für seine virtuose Partie über eine hohe Baritonstimme. Seine Ambivalenz als Abhängiger vom ebenso, aber anders abhängigen Hamm äußert sich immer wieder im Aufflammen von Widerstand, der zu keinem Ziel führen kann. „Wie Feuer und Asche“ sei das Spiel, soll Beckett gesagt haben, während der Zuschauerraum eindunkelte zur Generalprobe, so berichtet Ernst Schröder, der in Becketts eigener Berliner Inszenierung 1967 den Hamm spielte. Zu Clovs Pantomime, mit der Becketts Stück beginnt, hat Kurtág eine sehr seltsame „Ouverture“ komponiert: zwei leise Akkorde, kurz und lang. Kurtágs „Signatur“: der zweite mit zwei großen Terzen um eine verminderte Sexte, die sich wie eine reine Quinte (!) anhört, der erste analog mit zwei kleinen Sexten um eine übermäßige Terz, die sich wie eine reine Quarte anhört. In Clovs Stimme, dem sehr beweglichen, hohen Bariton, erklingen Becketts erste Worte des Stücks: „Fini, c’est fini, ça va finir, ça va peut-être finir.“ Ein „Vivo“ bezeichnetes virtuosos Solo, aber ganz leise (so funktioniert Becketts wie Kurtágs „Dramatik“)! Das Orchester hält sich mit lauten Einwürfen nicht an diese Vorgabe. Clov wartet auf seinen nächsten Einsatz (ganz spät wird Hamm mit den gleichen Worten das lange „Finale“ einleiten, aber, nicht ganz überraschend, bereits mit Nells fallenden Quinten). Nagg, beinlos in seiner Tonne, singt mit kräftiger Tenorstimme, sehr beweglich, nicht heldenhaft freilich, aber punktgenau schlagfertig. Nach Anhörung von Hamms langer Geschichte (dem „Roman“) schreit er wie ein Kind vergeblich nach der versprochenen Praline. Er erinnert sich, wie er als Vater den kleinen Hamm nach ihm schreien hörte und möchte nun so lange am Leben bleiben, bis er nochmals zur einzigen Hoffnung für seinen Sohn würde. Es sind seine letzten Worte. Er schlägt

auf Nells Eimerdeckel, schreit ihren Namen, realisiert erst jetzt, dass sie nicht mehr lebt, zieht sich zurück und klappt seinen Deckel zu. Nell, Mezzosopran, hat wie erwähnt als einzige keinen Monolog. Ihre meist kurzen Worte fallen in lange Pausen. Man mag an Mélisande denken oder gar an Penelope? Sie singt, noch bevor das Spiel beginnt, ihr Lied, ein *Roundelay*, hors jeu, in englischer Sprache. Der Text stammt zwar von Beckett, wurde aber viel später als das Stück geschrieben. Eventuell extra für eine besondere, fast volkstümliche Gesangsnummer? So einfach dieses Lied daher kommt, so kunstvoll ist es auch musikalisch komponiert, ohne dass man sich dessen bewusst wird. Eine „lydische“ Zelle, im Halbtonabstand beantwortet mit der „phrygischen“ Umkehrung. Die Quinten des – as und a – d, wie scheinbar beiläufig hingesetzt, werden im 4. Takt b – es – b „long sole sound“ zum Zentrum, lange nachwirkend. Kurtág bezeichnete im Gespräch dieses kleine Stück als eine „geistige Zusammenfassung“ des Ganzen.

on all that strand	am ganzen Strand
at end of day	am Ende des Tages
steps sole sound	Schritte einziger Laut
long soul sound	lange einziger Laut
until unbidden stay	bis ungebeten Stillestehen
then no sound	dann kein Laut
on all that strand	am ganzen Strand
long no sound	lange kein Laut
until unbidden go	bis ungebeten wieder gehen
steps sole sound	Schritte einziger Laut
long sole sound	lange einziger Laut
on all that strand	am ganzen Strand
at end of day	am Ende des Tages

Les instruments – Charaktere, Stützen, Soli

Obschon es nur selten danach klingt, ist es ein ziemlich großes Orchester. Nicht primär ein Kollektiv, sondern eine Gemeinschaft instrumentaler Stimmen mit spezifischen Aufgaben. Dazu gehört fast immer das Stützen der Singstimmen, manchmal ihre freiere Begleitung.

Verdopplungen, die in sogenannt avancierter Musik etwas verpönt waren, spielen hier auch ohne Singstimmen eine wichtige Rolle. Obschon Kurtág Einzelinstrumente gern sehr charakteristisch einsetzt, lässt er sie doch oft nicht allein, bricht ihre Auffälligkeit durch Verdopplung, aber nicht automatisch wie koppelnde Orgelregister, sondern immer artikulierend in stetem Wechsel der Farben. Zum Beispiel werden schon in den ersten Takten des Werks signalhafte Posaunen-Achtel vom Cimbalom unisono mitartikuliert. Schon im dritten Takt tritt das Klavier dazu. In den folgenden fünf Takten wird sehr leise die Pulsation von acht ineinander verschachtelten tiefen Instrumenten fortgesetzt, was einen Klang ergibt, der kaum mehr lokalisierbar ist. Die vollmundige Ankündigung wurde zurückgenommen. Dann kehrt das Paar aus Posaune und Cimbalom zurück, unisono legato, und führt, gestört von einer halbtönig dazu meckernden Trompete, zum sanften Anfang von Nells *Roundelay*.

Sehr oft hören wir einstimmige Melodien, horizontal getragen von „Sekundgängen“ in den Haupttönen und gefärbt von chromatischen Nachbarschaften und verräumlichenden Harmonie-Klängen. Das führt zu einer ganz eigenen Art von Heterophonie. Die Orchesterbesetzung enthält zum traditionellen Kern von 13 Holz- und neun Blechbläsern, Streichern, Harfe, Celesta, Vibraphon und Pauken (melodisch!) recht viel Schlagzeug und die für diesen Komponisten so typischen Zusatzinstrumente Klavier, Piano mit Supersordino, Cimbalom und Bajan (das osteuropäische Akkordeon). Tutti fehlen durchgehend bis auf einen kurzen Moment vor dem Schluss im rein instrumentalen Epilog. Es gibt freilich auch etliche Soli für diese Instrumente. Sie haben eine eigene dramatische Funktion. Man mag an Mozart denken, besonders an die Liebe beider Komponisten zur Klarinette und zum Fagott. Das Fagott mit einer minimalistischen „Melodie“ aus drei Tonpaaren über lange Pausen hinweg ist ein Beispiel; es führt zum Aufwachen Hamms. Die halsbrecherisch hohe Melodie vor der ersten Erscheinung Nells (aus der *Poubelle*) wurde schon erwähnt. Weniger exponiert, aber herzerwärmend ist eine „Cadenza“ der Solo-Klarinette unmittelbar nach Nells Erinnerung an den Seegrund, „si blanc“, bezeichnet „sciolto, rubato, piano dolce“, nicht auftrumpfend, sondern wie beiläufig die Zeit überlistend. Unmittelbar danach folgt, für den Song Naggs mit der unsäglichen Hosengeschichte, das fleißige Akkordeon (Bajan). Es gehört zu-

sammen mit dem Pianino mit Supersordino und dem Cimbalom zum festen Bestand von Kurtágs „Continuogruppe“. Sehr anschmiegsam sind die Flöten (besonders für Nell) und die Bassklarinette (für die Männer). Die Pauken werden auch melodisch eingesetzt, sogar als Verdopplung der Singstimme (z. B. nach dem Anfang von Hamms „dernier monologue“: „Vieille fin de partie perdue, finir de perdre“.) Besonders tiefe Instrumente glänzen mit Soli, etwa die Basstuba und der Kontrabass. Des Aufzählens wäre kein Ende im Garten dieser reichen Instrumentengemeinschaft.

Les scènes, les monologues – Form, Dramaturgie

Fin de partie von Beckett spielt in einem einfachen Innenraum mit zwei Fenstern in der Höhe, durch die aber keine Außenwelt mehr sichtbar ist. Es sind fortlaufende Gespräche. Spiel- und Handlungszeit sind identisch, ohne Szenenwechsel. Kurtág nennt sein Werk „Fin de partie, scènes et monologues, opéra en un acte, version dramaturgique de György Kurtág d’après la pièce de Samuel Beckett“. Er verwendet etwa die Hälfte von Becketts Text. Den einzelnen Abschnitten gibt er Titel, aber nicht opernübliche wie Rezitativ, Arie, Duett, sondern Prolog, Monolog, Dialog, Epilog, Finale. Außer dem letzten sind es Begriffe aus dem Sprechtheater, die Beckett seinerseits meidet. Nur Kurtágs Titel *Poubelle* fällt aus diesem Rahmen. Dieser Teil war offenbar die Initialzündung für das Werk.

In der Mitte der Oper steht das umfangreichste Stück: *Roman*, wie Kurtág es, einer Bemerkung Hamms entnommen, nennt. Es ist die schon erwähnte, im Entstehen begriffene Geschichte, an der Hamm arbeitet mit dem einzigen Mittel, das ihm verblieben ist: dem mündlichen Erzählen. Mit wechselnden Stimmen: Im Erzähl-Ton, dazwischen selbst reflektierend und kritisch kommentierend. Beckett hatte in den späten 1940er Jahren für sein Schreiben zur französischen Sprache gefunden über drei Romane und ein Theaterstück (*En attendant Godot*). Das mochte sogar nach zehn Jahren noch nachklingen. Die Arbeit an der neuen Sprache.

Beckett beginnt sein Stück stumm, mit der – exakt beschriebenen – Pantomime des Dieners Clov. Kurtágs Oper setzt vor diese Pantomime Nells spielerisches, kurzes *Roundelay*, hors jeu, in englischer

Sprache, um mit diesem ebenso schlichten wie vieldeutigen Lied dem nachfolgenden Spiel der drei Männer einen zweiten Boden zu geben. Dieser bleibt spürbar durch das ganze Stück bis in den instrumentalen Epilog hinein. Die letzten Monologe von Clov und Hamm scheinen diesen zarten Gefühlsbereich auch immer stärker zu berühren. Das mag eine etwas gewagte „Interpretation“ sein. Beckett lehnt Interpretationen seines Stücks ab. Und Kurtág? Ist die dazugekommene Musik nicht auch eine Interpretation? Wie Beckett hat Kurtág das Ganze ohne größere Pausen durchkomponiert.

Die Großform der Oper wirkt ganz organisch gewachsen um die drei zentralen Stücke *Poubelle*, *Roman* und Hamms *Avantdernier monologue*. Dieser ist auch schon ein Anfang: auf das sehr lange Finale hin. Der Einstieg ins Werk geht über kürzere, kontrastreiche Szenen und die knappen ersten Monologe von Clov und Hamm. Die Teile des großen langen Finales wirken dagegen einheitlicher, wie ein großer Abgesang der beiden Männer, die sich trennen möchten und dabei einander immer näherkommen. Den musikalisch tragenden Hintergrund dazu bilden – wieder – Schritte: *CONDUCTUS*. Schon mitten im *Avantdernier monologue* finden wir, von Márta Kurtágs Hand, im Manuskript der Partitur diesen Begriff annotiert. Später immer wieder, differenziert in *CONDUCTUS B* und *A*. Es sind nicht zitathafte Verweise auf bekannte Trauermärsche, sondern einfache rhythmische und harmonische Gebilde, immer wieder auftauchend, mit homophonen Akkorden.

Wenn hier von „Großform“ die Rede ist, heißt das nicht, dass alles so vorbestimmt war. Die Entstehungsgeschichte der Niederschriften von 2012 bis 2017 ist etwas komplizierter. Sie begann schon früher. Kurtág hat das Ganze zweimal von Hand durchgeschrieben, auf Hunderte von A4-Blättern (manchmal drei übereinander). Zwischen den Niederschriften des detaillierten Particells und der definitiven Orchesterpartitur kam es zu einer massiven Kürzung (75 Seiten im Particell, um die 20 Minuten ...) nach dem *Roman* und Naggs Monolog, eine große Szene mit Hamm und Clov, die direkt in den *Avantdernier monologue* geführt hätte. Die Gründe können sowohl formaler wie inhaltlicher Natur gewesen sein. Der Abschluss der Arbeit war dem Vernehmen nach nur ein provisorischer, im August 2017, durch den Uraufführungstermin bedingt (nach etlichen Verschiebungen). Die ersten Proben hatten schon früher stattgefunden. Kurtág kom-

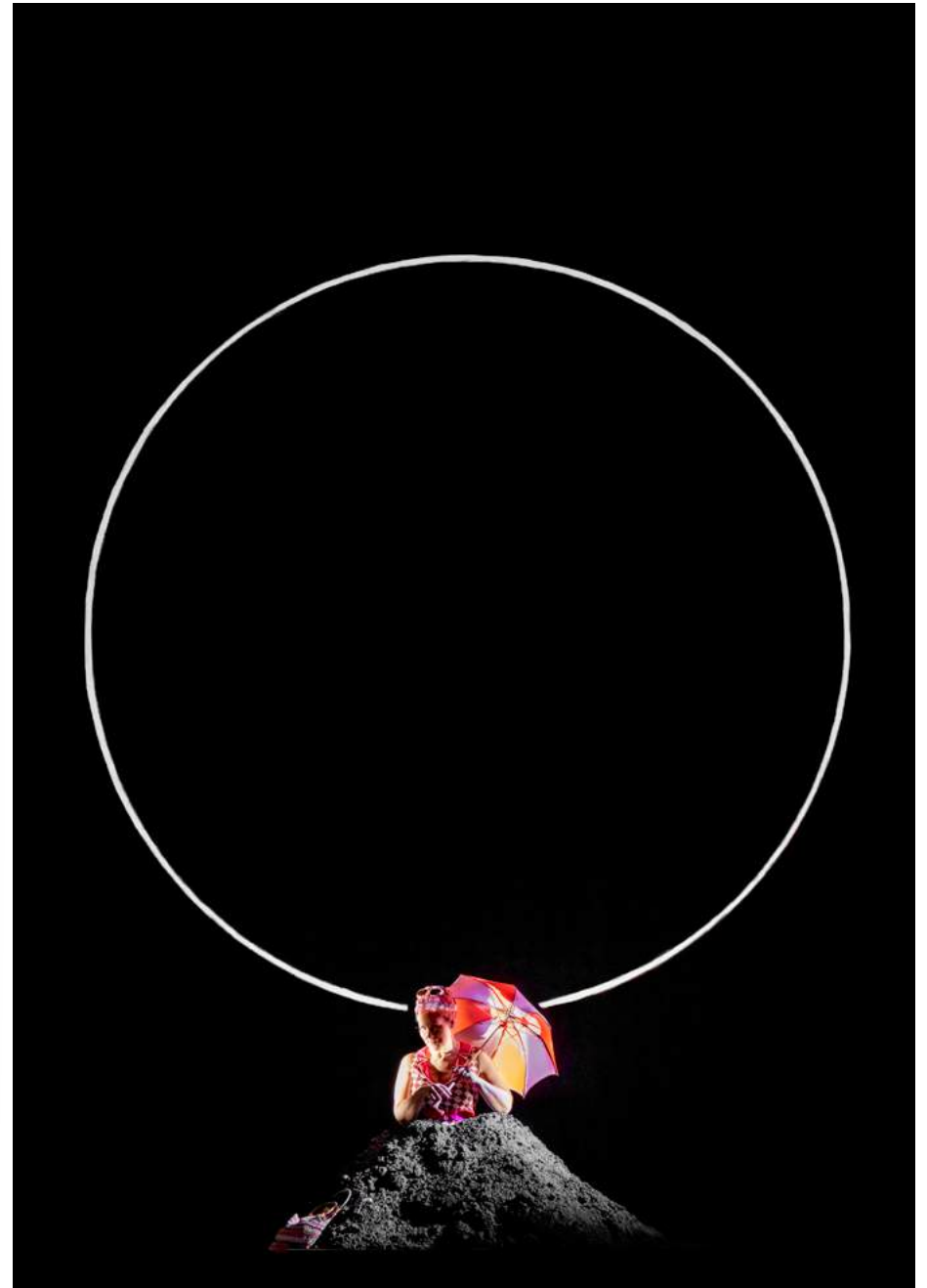
ponierte immer noch weiter. Ob es noch zu Überraschungen kommen könnte? Vermutlich spielte Márta Kurtág eine wichtige Rolle bei der Entstehung der „provisorischen“ Gestalt dieser Oper. Sie hat als Dozentin jahrzehntelang mit jungen Sängerinnen und Sängern an der Hochschule gearbeitet, war vertraut mit Grenzen des Möglichen wie mit deren Überschreitungen. Auch für Formales hatte sie ein untrügliches Gespür. Kürzungen gehören im Opernbetrieb zum Alltag, aber auch Längen müssen möglich sein (Wagner!). Selbst Bleistift-Spuren ihrer Hand finden sich in der zweiten Hälfte der handschriftlichen Partitur von *Fin de partie*, aber nicht Kürzungen, sondern für das Orchester, wie oben erwähnt, das Schlüsselwort *CONDUCTUS*. Diese langen „Schlusspartien“ gehörten nach dem *Avantdernier monologue* Hamms nur noch ihm und Clov, den er um „etwas zum Abschied“ bittet. Das gibt Clov noch die Chance, fast eine Arie zu singen („on m’a dit“). Die beiden entlassen einander mit dem doppeldeutigen Wort „remercier“: „kündigen“ und/oder „danken“. In seinem letzten „Monolog“ findet Hamm nur noch zu wenigen Worten und Bruchstücken seiner Geschichte, getragen vom Orchester mit einem *CONDUCTUS DES RÊVES* (Traumconductus). Der vierminütige Schluss (*Epilogue*) gehört ganz dem Orchester: Eine Elegie mit Doppelquinten im Fortissimo mit crescendo, dann zurückgenommen bis in die Stille.

aus den Dreharbeiten



Winnie

Oh, dies ist ein glücklicher Tag, dies
wird wieder ein glücklicher Tag gewesen sein!
Pause. Trotz allem. Pause. Bislang. Pause.
Sie summt versuchsweise den Anfang ihres
Gesangs, die Spieldosenmelodie, und
singt dann sanft:









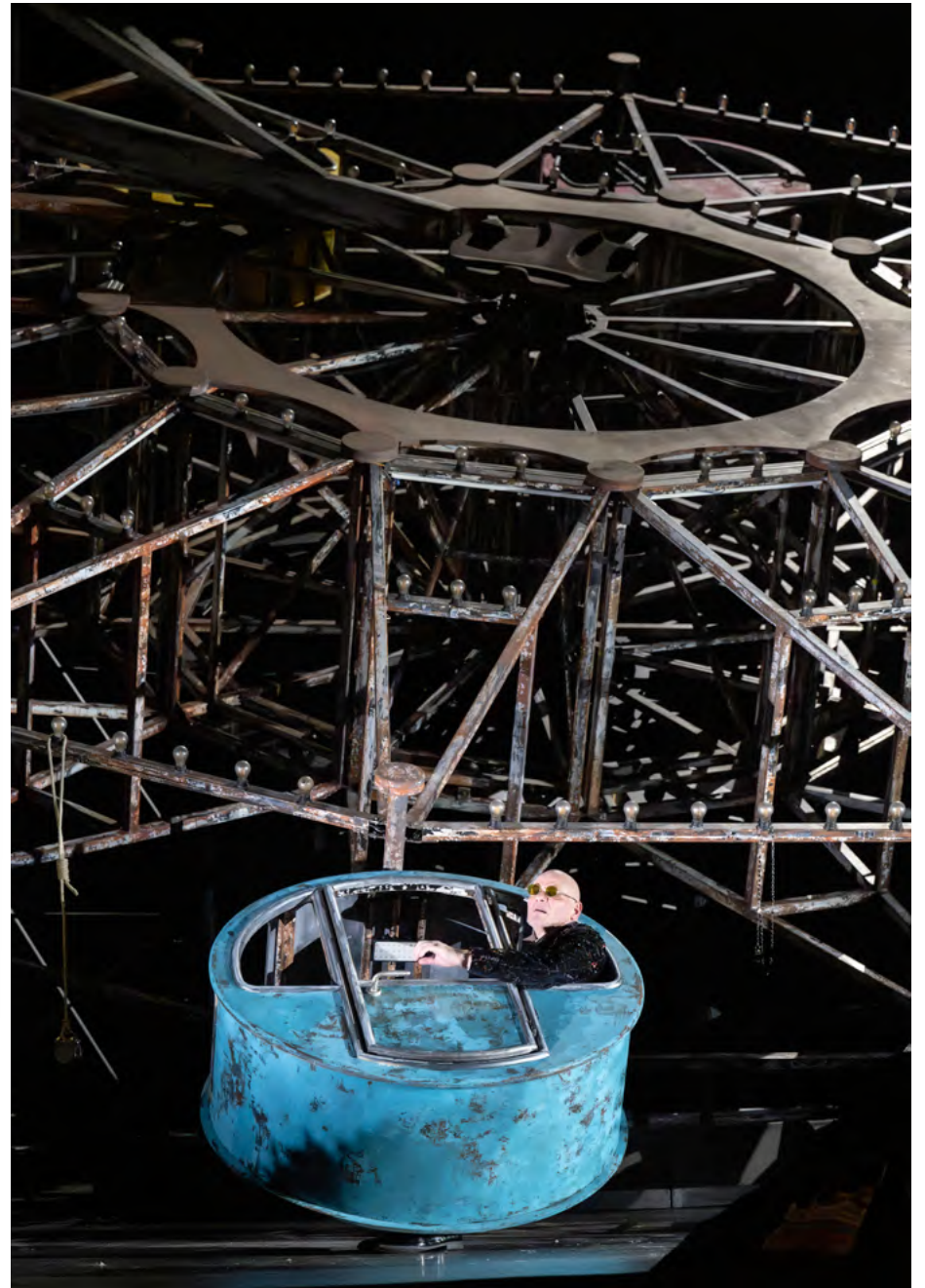
















Produktionsteam

Musikalische Leitung	Alexander Soddy
Inszenierung	Johannes Erath
Bühne	Kaspar Glarner
Kostüme	Birgit Wentsch
Licht	Olaf Freese
Video	Bibi Abel
Dramaturgie	Olaf A. Schmitt

Premierenbesetzung

Hamm	Laurent Naouri
Clov	Bo Skovhus
Nell	Dalia Schaechter
Nagg	Stephan Rügamer

Staatskapelle Berlin

Orchesterbesetzung

5 Flöten (1., 2. auch Piccoloflöte, Altflöte, Bassflöte),
 3 Oboen (1., 2. auch Englischhorn),
 3 Klarinetten (2. auch Bassklarinette),
 3 Fagotte (1., 2. auch Kontrafagott), 2 Hörner,
 2 Trompeten (auch Flügelhorn), 2 Posaunen, Tuba,
 Cymbalom, Harfe, Celesta, Piano, Flügel, 2 Bajans,
 Pauken, Schlagwerk, Streicher

Impressum

Herausgeberin: Staatsoper Unter den Linden
Intendantin: Elisabeth Sobotka
Generalmusikdirektor: Christian Thielemann
Geschäftsführender Direktor: Ronny Unganz

Redaktion: Olaf A. Schmitt / Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden
Mitarbeit: Katharina Marie Lebmeier

Textnachweise

Der Text von Marjorie Colin sowie die Gespräche mit Johannes Erath und Alexander Soddy sind Originalbeiträge für dieses Programmheft. *Kurz & knapp, Handlung?* sowie *Beckett in Berlin* schrieb Olaf A. Schmitt. Die Übersetzungen ins Englische stammen von Brian Currid. Roland Moser: *Schritte. Enden* ist eine für das Programmheft der Wiener Staatsoper, Spielzeit 2024/25, überarbeitete Fassung des Texts aus: Musik-Konzepte Sonderband XI/2020, György Kurtág, hrsg. von Ulrich Tadday, München 2020. Samuel Beckett: *Roundelay*, in: Collected Poems, London 2013. Deutsche Übertragung von Erika Tophoven (S. 62). Die Übersetzungen ins Englische stammen von Brian Currid.

Das Zitat von György Kurtág entstammt einem Interview von 3B-Produktion (S. 10). *Samuel Beckett inszeniert das „Endspiel“*, Frankfurt am Main 1969 (S. 25). *Glückliche Tage*, in: Samuel Beckett, Dramatische Dichtungen I, deutsche Übertragung von Elmar Tophoven, Frankfurt am Main 1981 (S. 68).

Bildnachweise

Fotos im Spreepark Berlin von Monika Rittershaus
Fotos von Dreharbeiten in der Probenzeit sowie der Klavierhauptprobe am 2. Januar 2025 von Monika Rittershaus.

Coverbild von Flaka Haliti: I See a Face. Do you see a Face. #02, 2014

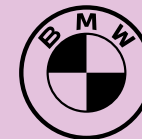
Urheber:innen, die nicht erreicht wurden, werden um Nachricht gebeten.

Redaktionsschluss: 7. Januar 2025

Gestaltung: HERBURG WEILAND, München
Herstellung: Katalogdruck Berlin
Druck: Druckhaus Sportflieger, Berlin

Freunde
& Förderer

Staatsoper Unter den Linden



HALITI The
Found
ation.

Staatsoper Unter den Linden

