

Der Komponist Pelle Gudmundsen-Holmgreen (geb. 1932) gehört seit den sechziger Jahren zu jenen zentralen Gestalten der dänischen neuen Musik, die nach dem Zweiten Weltkrieg die europäische musikalische Moderne »entdeckten«. Zudem spielte er in den 60er Jahren eine wesentliche Rolle, als Fluxus, John Cage, Popart und verschiedene Spielarten der außereuropäischen Musik die dänische Musikentwicklung zu beeinflussen begannen. Für ihn bildeten besonders Samuel Beckett, der Absurdismus sowie die Maler Kasimir Malewitsch und Piet Mondrian wichtige Bezugspunkte. In jenen Jahren wandte er sich einem reduktiven, einfachen musikalischen Stil zu, der sich bewußt gegen das Ausdrucksvolle wandte. Später wurde Gudmundsen-Holmgreens Musik wieder komplexer und auch im Ausdruck mannigfaltiger, bewahrte jedoch eine antiromantische, konstruktivistische Haltung. Bei aller beibehaltenen asketischen Einstellung gegenüber Material und Ausdruck ist seine Musik jedoch in hohem Grade kommunikativ und kommt dem Hörer mit »hertjevarme« – mit einer Wärme des Herzens – entgegen.

## Lautschreiben

Der Artikel über die kleine, relativ unbekanntere Komposition *Double* (1994) für Violine und Klavier von Gudmundsen-Holmgreen hat seinen Ausgangspunkt in einer Idee, die Roland Barthes in einem letzten kurzen Absatz in *Le Plaisir du Texte* darlegte: Die Idee des »Lautschreibens«. Das Lautschreiben ist im Gegensatz zum Lautlesen keine dramatische oder ausdrucksvolle Aufführung des Textes (der ja noch ungeschrieben ist), sondern ein Aspekt seiner Genese: als vokale Schrift; als schreiben der Körper. »Die Lust am Text, das ist der Augenblick, in dem mein Körper seine eigenen Ideen verfolgt – denn mein Körper hat nicht die gleichen Ideen wie ich«, heißt es an anderer Stelle jenes Buches<sup>1</sup>.

Das Lautschreiben wird nach Barthes nicht praktiziert, bezeichnet jedoch trotzdem etwas Existierendes: die physische und sinnliche Realität der Schrift – der Sprache, der Musik – für den Schreibenden. Er bezieht sich dabei auf das, was er als »Körner« der Stimme (the »grain« of the voice) oder als deren »Rauheit« bezeichnet, »die eine erotische Mischung aus Klangfarbe und Sprache ist und deshalb in gleichem Maße wie die Diktion als Material einer Kunstart einbezogen werden kann: Die Kunst, seinen Körper zu dirigieren (deshalb ihre Bedeutung im Theater des fernen Ostens).« Und weiter heißt es bei Barthes: »Berücksichtigt man die Laute der Sprache, so ist

Jens Hesselager

# Das »Double« des Komponisten

## Konsequenzen dänischer Einfachheit bei Pelle Gudmundsen-Holmgreen

das Lautschreiben nicht phonologisch, sondern phonetisch: sein Ziel ist nicht die Klarheit der Aussage oder das Theater des Gefühls: was es sucht (aus der Perspektive der Wollust), sind die Impulse der Triebe, die Sprache in Haut gekleidet, ein Text, bei dem die Rauheit der Kehle hörbar ist, die Patina der Konsonanten, die Wollust der Vokale, eine ganze sinnliche Stereophonie: eine Artikulation des Körpers, der Zunge, nicht des Sinnes, des Sprachgebrauchs.«<sup>2</sup>

Von hier nun weiter zu Samuel Beckett, aus dessen Roman *L'innommable* der Text zu Pelle Gudmundsen-Holmgreens Chorwerk *Je ne me tairai jamais. Jamais* (1966) stammt. Der Sprecher in *Je ne me tairai...* sagt unter anderem: »Ich habe genug davon, immer dasselbe zu sagen. Sie hoffen, daß es eines Tages anders wird, das ist normal. Daß eines Tages auf der Tranchee oder an irgendeiner anderen Stelle des Kanals ein schöner kleiner Abszeß wächst, mit einer Idee darin, als Herd einer allgemeinen Infektion.«<sup>3</sup> Dieses Beckettsche Bild der Veränderung, die nötig war, um wieder etwas Neues ausdrücken zu können, soll mit Barthes' Vorstellung der »Körner« der Stimme verglichen werden.

Barthes bezeichnet mit seinem Begriff den Punkt im Hals, wo sich Sprache und Musik berühren, und zielt damit – wie auch Beckett – auf das Problem der Möglichkeit des Ausdrucks. Er betont weiter, daß die Körner der Stimme in das Material der Kunst einzubeziehen und demzufolge auch für unsere Überlegungen über Musik von Bedeutung sind<sup>4</sup>. Diese gemeinsame Sorge um die Möglichkeit des Ausdrucks wie auch um die Verbindung, die durch Metaphern zwischen Sprache/Musik und Körper entstehen, ist der Gegenstand meines Interesses.

»Die Finger sind gute Lehrmeister«, soll Strawinsky gesagt haben. Ist es denkbar, daß das »Lautschreiben« eine besondere Rolle in der Musik spielen kann – nicht als Improvisation oder als Reproduktion eingeübter Tricks, sondern als die Anwesenheit des Körpers in der musikalischen Schrift? Barthes: »The ›grain‹ is the body in the voice as it sings, the

2 Ebd., S. 63-64.

3 Zitiert nach dem CD-booklet Pelle Gudmundsen-Holmgreen *Music for Voices and Instruments*, dacapo 8.224056.

1 Roland Barthes, *Lysten ved teksten*, Originaltitel *Le Plaisir du Texte*, ins Norwegische übersetzt von Arne Kjell Haugen, Solum Verlag, Oslo 1990, S. 20.

4 Vgl. Roland Barthes, *The Grain of the Voice*, in: *Image Music Text*, Fontana Press 1977, S. 179 ff.

5 Roland Barthes, *The Grain of the Voice*, in: *Image Music Text*, Fontana Press 1977, S. 188.

8 In der Zeitschrift *ta'*, 1. Jahrgang 1967, S. 21.

hand as it writes, the limb as it performs.«<sup>5</sup> Die »Körner« der Stimme als ein produktives Element während des »Lautschreibens« hervorzuheben, meint nicht den Bezug zur Stimme als eine Instanz, die die Verbindung zum Subjekt sichert. Sondern dieser Gedanke zielt – durch die Verdeutlichung einer Brechtschen Distanz zwischen Text und Autor (bzw. dessen Körper) – auf eine Lokalisierung der Sprache, wo sie noch Musik ist, oder des musikalischen Gedankens, wo er noch im Taktilen verankert ist.

## Reduktion

Die Unmöglichkeit und Notwendigkeit des Ausdrucks, wie sie in Gudmundsen-Holmgreens Komposition *Je ne me tairai jamais. Jamais* thematisiert wird, ist mit der Problematik des Körpers eng verbunden: als Ritualisierung einer Reihe von Aussageakten, die alle im Körper steckenbleiben und nicht weiter wollen – so in den Randregistern der Stimmen, in der matten und doch unbezwingbaren Sisyphusgebärde des Sprechers (»... man muß noch ein wenig weitermachen, man muß noch lange weitermachen, man muß immer noch weitermachen«), in den kurzen, banalen, impotenten Brocken der Instrumente etc. Der Abstand wird in der Ritualisierung und der kühlen Ordnung des Sinnlosen sichtbar, was einerseits die Absurdität hervorhebt und andererseits das Unaushaltbare aushaltbar macht – den gleichmäßigen und unendlichen Strom der Zeit durch Einteilung in den Griff zu bekommen wie Wladimir und Estragon in *Warten auf Godot*: »Ist es schon Pillenzeit?«

Doch die Distanz ist nicht (nur) entfremdend, sie enthält auch eine entgegengesetzte Bewegung: sie macht das allzu Nahe und trotzdem Diffuse – den Körper, den mehrdimensionalen Raum der Stimme, das Jetzt – greifbar und konkret, ja, sogar manipulierbar. Sie bewirkt sogar eine Freiheit und eine Art Macht während des Schreibens für den, der durch Dämonen spricht: »My name is Legion: for we are many.«<sup>6</sup>

Dieses Zwingen des Stoffes zur Greifbarkeit war ein zentrales Thema der dänischen Neuen Einfachheit der sechziger Jahre und anderer dänischer Gegenpositionen zur musikalischen Moderne: des Konkretismus (nicht zu verwechseln mit der *musique concrète*), des Attitüdenrelativismus<sup>7</sup> und anderer Tendenzen. Der Komponist Henning Christiansen formulierte diese Position 1967 mit unverhohlener Referenz zu Gertrude Stein: »Ein Geräusch ist ein Geräusch, und der Abstand zwischen zwei Geräuschen ist der Abstand zwischen zwei Geräuschen. Wenn man daran festhält,

wird die Musik von der Welt der Träume und der Metaphysik in die Wirklichkeit geführt. Die Musik wird ein Gegenstand, der seine eigene Wirklichkeit ist.«<sup>8</sup>

Der Begriff Neue Einfachheit wurde in Dänemark 1966 von dem Musikkritiker und -forscher Poul Nielsen als Sammelbegriff für Gegenpositionen zur musikalischen Moderne eingeführt. Diese Neue Einfachheit, die in verschiedenen, mehr oder weniger miteinander verflochtenen Positionen in Dänemark Mitte der 60er Jahre auf den Plan trat, vereinigte Impulse, die von Fluxus über Popart, den russischen Konstruktivismus bis zum Dadaismus reichten; die wichtigsten Strömungen waren der »Attitüdenrealismus« und »der musikalische Konkretismus«. Ein exemplarisches Beispiel dafür ist Henning Christiansens Orchesterwerk *Perceptive Constructions*, eine Musik, die sich unmittelbar dem Ohr erschließt und auf Grund ihrer unkomplizierten Direktheit sich gleichermaßen von einer unterschwelligeren Bedeutungsfülle distanziert wie von metaphysischer Autorität. Dergestalt öffnete die Neue Einfachheit in den 70er Jahren auch einer politischen Dimension einen Weg. In Opposition zur Formierung der Europäischen Union mit ihrer undurchsichtigen Bürokratie stand diese Kunst nun auch für etwas ein, das entgegen aller Verführung in aller Offenheit einfache, wahrnehmbare künstlerische Objekte präsentierte. Der Begriff der Neuen Einfachheit, den keiner so recht glücklich fand, erwies sich für eine tragfähige Ästhetik jedoch nicht als tauglich. In dieser Bewegung der 60er Jahre war Pelle Gudmundsen-Holmgreen einer der prominenten Akteure.

Die Reduktion des Materials durch den Konkretismus und die Neue Einfachheit aber – der Abbau auf den Nullpunkt, wie es oft formuliert wurde – war keine nostalgische Rückkehr zu vor-komplexen Zuständen, sondern eine Öffnung des Materials zur Wirklichkeit hin und dessen Abwendung von der Metaphysik.

Dieses Vergegenständlichen von Musik spielt für Gudmundsen-Holmgreen eine besondere Rolle, vielleicht auch deshalb, weil sein Vater Bildhauer war und ihm die bildende Kunst schon immer ebenso als Bezugsrahmen diente wie die Musik. So reduzierte er die Frage des musikalischen Materials nicht auf das Tonmaterial, sondern bezog die Physik der Instrumente mit ein. In einem seiner Hauptwerke, *Triptykon* (1985), beispielsweise bedient sich seine kompositorische Konstruktion in räumlicher wie auch in formaler Hinsicht des Materials der Instrumente (Holz, Metall). Der erste Satz (Metall) und der zweite Satz (Holz) werden im dritten Satz zu einer

6 Markusevangelium 5,9, zit. n. Barthes: *From Work to Text*, in: *Image Music Text*, S. 160.

7 Der Attitüdenrelativismus hebt, gebunden an die gegebene Situation, das Subjekt als Konstruktion hervor. Analog dazu Barthes' Liquidierung des Autorsubjektes: das Ich wird ein mehrdimensionaler Raum, in dem eine Menge Attitüden, keine davon original, sich vermischen und kollidieren.

überwältigenden Konstruktion vereint, in der das Kontrapunktische derart erweitert wird, daß es sich nicht mehr ausschließlich auf das Tonmaterial bezieht, sondern nunmehr ebenso auf Raum, Tempi, Instrumentation etc.

## Niederschrift

Der erste Satze von *Double* beginnt mit einer Vermessung: ein sehr tiefes d und ein sehr hohes e werden vom Klavier mehrmals pianissimo angeschlagen und markieren damit einen Raum (eine Decke und ein Boden) und ein Zeitmaß (siehe Notenbeispiel S. 30). Diese anonymen Intervalle in Zeit und Tonhöhe sind in sich ausdruckslos; sie machen aus der Zeit einen leeren Kalender. Bei genauerem Hinsehen zeigt es sich, daß den Proportionen des Satzes ein durchgehendes Zeitmaß von sieben Sechzehnteln (oder vielmehr von verschiedenen längeren Perioden – oder deren Unterteilungen – z.B. achtundzwanzig, fünfunddreißig, siebzig, einhundertvierzig, einhundertachtundsechzig, zweihundertzweiundfünfzig, zweihundertachtzig, fünfhundertsechzig, siebenhundert oder eintausendvierhundert Sechzehnteln) zugrunde liegt. Die Violine macht im fünften Takt (nach siebzig Sechzehnteln einer durch das Klavier markierten Zeitreihe, die Spuren einer Unterteilung in sieben Sechzehntel aufweist) ihren ersten Versuch, Raum und Zeit auszufüllen: das Holz des Bogens fällt saltando auf ein a, ungefähr in der Mitte des vom Klavier abgemessenen Ambitus und endet nach weiteren sieben Sechzehnteln mit einem Pizzicato der linken Hand. Währenddessen »zählt« das Klavier weiter:  $13+10+7+5+7+11+17$ , wobei die erste Hälfte die Retrograde der ersten Zeitreihe des Klavieres darstellt. Takt 6: a-cis, mit dem Holz des Bogens gestrichen. In Takt 8 kommt das gis über dem cis dazu. In Takt 11 außerdem noch das d unter dem a. Das Material ist demnach zu einem kleinen, symmetrisch angeordneten Repertoire erweitert: d-a-cis-gis. Ein asketisches Repertoire, wenn es später auch weiter ausgebaut wird.

Das sparsame Material und dessen kühle Distribution skizziert einige simple Umrisse, die den musikalischen Raum greifbar machen: als einen Raum, in dem sich Körper choreographieren lassen. Im Niederfallen des Bogens auf die Saite, der Friktion des Holzes gegen die Saite, die nur eine Spur der Töne in der a-cis-Bewegung hinterläßt, wie auch im Wechsel des Klaviers vom Staccato zum Legato (nach einhundertvierzig Sechzehnteln – ein Wechsel, der physisch spürbar ist, wie etwas Sich-Setzendes) tritt der schreibende Körper hervor, nicht mit der Klarheit der Aussage oder dem

Theater des Gefühls, sondern mit der Niederschrift einer Tat auf das leere Kalenderblatt. Die Fragmente sind Teile einer Choreographie, die ein immer komplizierteres Muster zeichnet. Zwischen diesem Muster und den örtlichen Reizen, Rauheiten, Lustgefühlen oder Abszessen besteht eine Distanz, die diese feststellbar macht und ihnen gleichzeitig Platz genug gibt, um sich wie so viele Schriften, Dämonen, Stimmen zu entfalten.

## Saltando

Nehmen wir als Beispiel das Saltando in Takt 5: Das trotz des konzentrierten Versuchs der rechten Hand eines Ausbalancierens teilweise unkontrollierbare Moment beim Fallen des Bogens, das eingebaute Accelerando, als wenn eine Münze auf den Tisch fällt. Welche Bedeutung hat hier der Ton a? Eine offene Saite, der Kammerton, der »allgemeinste« der Töne, ohne Identität, ohne Ursprung, nichts. Als musikalische Idee ist das Saltando ein Stück Lautschreibens – es ist die Musik, die noch im Körper verankert ist. Es verkörpert den spontanen Augenblick, in dem der Körper seine eigenen Ideen verfolgt: die Lust am Text.

Doch das Saltando kehrt nach seinem ersten Einsatz (nach siebzig Sechzehnteln) wieder: dann nach zweihundertzehn Sechzehnteln, weiter nach zweihundertachtzig Sechzehnteln und nochmals nach dreihundertfünfzehn Sechzehnteln, nach achthundertvierzig Sechzehnteln und schließlich kurz vor dem Ende des ersten Satzes auf dem dritten Viertel in Takt 88 (nach (siebenundachtzig x sechzehn) plus acht = eintausendvierhundert Sechzehntel), dicht vom Klavier gefolgt, das die Idiomatik der Violine nachahmt. Die ersten vier Saltandi stellen somit eine Augmentation eines allmählich beschleunigenden Rhythmus von Halbe, Viertel, Achtel, Achtel dar.

Bei einer Siebenteilung des Pulses müßte diese rhythmische Figur annähernd als die Zeitwerte vierzehn plus sieben plus vier plus drei notiert werden, also genau die Unterteilung der ersten achtundzwanzig Sechzehntel des Satzes durch das Klavier. Es entsteht ein jäher Abstand zwischen dem Saltando des »Lautschreibens« einerseits und der Regelmäßigkeit andererseits, mit der es in den Kalender eingetragen wird (»... mein Körper hat nicht die gleichen Ideen wie ich«). Das Schreiben geschieht auf zwei Ebenen: Lautschreiben und Niederschrift, wie »Körner« der Stimme und deren Greifbarmachen.

♩ = 80

# DOUBLE (1994)

(revid. dec. 1994)

Pelle Gudmundsen - Holmgreen

VI.

pp

8va basso

5.

col legno saltando

col legno trat.

arco (cord.)

ppp

p

pp sempre

8va sempre

9.

poco sul pontic.

c.i. trat.

arco

ppp

mp

mf

decresc. al pp...

(P)

8va

loco

etc.

13.

col legno saltando

col legno batt.

Pizz.

pp

mp

8va

17.

arco

Pizz.

arco saltando

arco c.i. salt.

ppp

mf

pp

decresc. al pp...

8va

loco

## Negation

Während des ganzen ersten Satzes behält das Klavier seine Rolle als Maßgeber, als Vermesser von Zeit und Raum. Nur einige wenige Module mit einem Schein der Empfindsamkeit treten hervor, dafür jedoch um so deutlicher. Das immer wiederkehrende Intervall d-e scheint einen unzerstörbaren Rahmen der Musik auszumachen. Plötzlich, um die Mitte des Satzes, verschiebt sich diese Basis jedoch überraschend: das d wird auf es erhöht und das e einen halben Ton vertieft, ebenfalls auf es. Stasis wird in Dynamik umgedeutet, der Orgelpunkt wird zum Leitton, einem Provisorium, einer Übergangserscheinung zu dem, was sich nun als das wirkliche Zentrum der Schwerkraft enthüllt: es. Doch diese optimistische Ankündigung einer Veränderung wird gegen Ende des Satzes negiert, indem der ursprüngliche Rahmen mit dem Intervall d-e wiederhergestellt wird.

Der zweite Satz dauert einhundertfünfzig Takte (= zweitausendvierhundert Sechzehntel). Für die Proportionen ist ebenso wie im ersten Satz die Zahl sieben bestimmend. Er beginnt mit einem Klaviersolo über siebzehneinhalb Takte (= zweihundertachtzig Sechzehntel), wobei die anfängliche Imitation der Saltandofigur jedoch von der Violine verdoppelt wird. Diese Musik ist aktiv, dynamisch, synkopiert und besteht aus einer Menge ausgesprochen perkussiver Figuren. Man hört nun, daß das Klavier präpariert ist – und damit enthüllt sich ein neues Motiv für das stark begrenzte Tonmaterial des ersten Satzes, nämlich die systematische Umgehung der vielen präparierten Tasten. Die durch diese Aktivität geweckte neue Hoffnung einer grundlegenden Veränderung wird jedoch zunichte gemacht, als über längere Zeit (achthundertvierzig Sechzehntel) das Material des ersten Satzes wieder aufgegriffen wird: das d-e-Intervall des Klaviers läuft unermüdlich weiter, doch nun spielt die Violine die Hauptrolle, indem sie Material vom Ende des ersten Satzes weiterverarbeitet. Der erste Satz ist in den zweiten gesteckt und wird von diesem auf die doppelte Größe »aufgeblasen«. In seinem Verlauf aber wird er immer perkussiver, immer mehr Körper, tonale Deutungen bieten sich nicht einmal mehr als bloßer Schein an.

## Das »Double« des Komponisten

Das dauernde Ins-Spiel-Bringen, etwa den Körper (col legno), den Raum (von d bis e) und die sofort darauffolgende Negation oder Modifikation der Implikationen ist nicht bloß eine Beckettische Bewegung von einer Aussage zu

derer Negation und weiter zur trotzigem Fortsetzung (wie zum Beispiel: »First the body. No. First the place. No. First both. Now either. Now the other. Sick of the either try the other. Sick of it back sick of the either. So on. Somehow on.«<sup>9</sup>). Der Vorgang setzt auch eine Vielfalt frei – mit optimistischen Untertönen wie in Barthes' »sinnlicher Stereophonie«. Denn *Double* ist auch ein großformales Crescendo, dessen Klangfarbenuniversum sich ständig ausweitet. Die korrigierenden Bewegungen sind produktiv; sie geben Anlaß zu erneutem »Lautschreiben«.

Die Relation zwischen Reduktion und Vielfalt beschreibt Pelle Gudmundsen-Holmgreen gerne mit dem Begriffspaar Askese/Ekstase. Es sind Begriffe, die charakteristischerweise nicht etymologisch verwendet werden, sondern strukturell – sie stellen (fast) ein Anagramm ihres Gegenstückes dar. Der Gegensatz ist nicht antithetisch wie gut/böse, Wesen/Erscheinung etc. Deshalb schließt die Suspension des Körpers in den schematischen Aspekten der Komposition (die »substanzlosen« Proportionen, die anonymen Symmetrien des Materials) auch die gleichzeitige Anwesenheit einer Artikulation des Körpers in der konkreten Geste nicht aus. Es wird jedoch eine Distanz zu dem artikulierenden Körper eingeschoben, so daß dieser sich nicht zu einer organischen Gesamtheit, einer »Aussage«, vereinen kann.

Doch in welcher Form ist der schreibende Körper, der an die Entstehung des Textes gebunden ist (den »Genotext« mit Barthes' Worten<sup>10</sup>), in der gehörten Musik (dem »Phänotext«<sup>11</sup>) anwesend? Wie eine Legion von vorbeigehenden Doppelgängern – Stimmen, die vom Lautschreiben zugleich hervorgerufen und vernichtet werden? Jeder Versuch einer Antwort auf diese Frage muß notwendigerweise strittig sein. Mit Hilfe desselben Roland Barthes, der mich hierher geführt hat, werde ich mich, als Analogie, in solchen unvollkommenen Versuch stürzen (saltando...).

In *Lesson in Writing* schreibt er über Bunraku, das japanische Puppentheater<sup>12</sup>. Die Puppe tritt hier nicht als Schauspieler auf der Bühne auf. Diese »Person« ist insgesamt abwesend. Die Puppe wird von drei Männern geführt, alle sichtbar, während die Musiker und der Sprecher neben der Bühne sitzen, ebenfalls sichtbar. Die Person der Bunrakupuppe entsteht nicht als Illusion, durch Nachahmen des organischen Körpers: »It is not the simulation of the body that it is after, but, as it were, its concrete abstraction.«<sup>13</sup> Der Gegensatz zwischen Äußerem und Innerem, der Schauspieler als expressives Medium einer inneren Persönlichkeit, existiert hier nicht. Die

9 Samuel Beckett, *Worstward* Ho, Brøndum, Kopenhagen 1994, S. 9.

10 *The Grain of the Voice*, S. 182ff. Barthes übernahm diesen Ausdruck von Julia Kristeva. 11 Ebd.

12 Roland Barthes, *Lesson in Writing*, in: *Image Music Text*, S. 170-178.

13 Ebd. S. 172.

Innerlichkeit ist durch eine Distribution des expressiven Codes, durch sichtbare Arbeit ersetzt: einer führt den Kopf und den rechten Arm, ein anderer bewegt die Beine, ein dritter den linken Arm und die linke Hand. Die Stimme kommt von der Seite, der Sprecher gibt sie mit »extravagant declamation, tremulous quiver, shrill feminine tones, broken intonations, tears, paroxysms of anger and lamentation, supplication and astonishment, indecent pathos, the whole concoction of emotion openly prepared at the level of this visceral, inner body of which the larynx is the mediating muscle«. <sup>14</sup> Die unverhohlene Distanzierung, die Abstraktion vom organischen Körper, die Barthes mit der Brechtschen Distanzierung vergleicht (der Schauspieler, der nicht *ist*, sondern zitiert), wird hier physisch dargestellt. Sie schließt den Verweis auf das verborgene, innere Subjekt aus und ermöglicht zugleich die konkrete Exponierung des vollen Registers des »indecent pathos« etc.

14 Ebd., S. 175-176.

Auf ähnliche Weise macht die gesamte umständliche Zählerarbeit in *Double* (die hörbaren Vermessungen, die Askese der Materialverwendung, die ganze schematische Aufteilung der Anwesenheit des Körpers über die Zeit) einen Akt des Distanzierens aus, der der Entfaltung konkreter Ausbrüche Raum gibt. Diese Ausbrüche – hörbar, konkret und zugänglich – weisen nicht auf einen Kern von Persönlichkeit hin, sondern sind »Körner« der Stimme, das *Double* des Komponisten, nicht er selbst. ■

(Übersetzung aus dem Dänischen: Alexander Teich)