

Schliessen mit Schönberg : wie schliessen?

Autor(en): **Albèra, Philippe / Müller, Patrick**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz**

Band (Jahr): - **(2001)**

Heft 67

PDF erstellt am: **11.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927949>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Wie schliessen?

Wie ein Werk schliessen, das sich keiner durch Tradition oder Konvention vorgegebenen Form bedient? Wenn das Spiel der Symmetrien, das zur Harmonie führt, zerbrochen ist und der Weg zurück ungangbar scheint?

Diese Frage hat sich Schönberg in den meisten seiner Werke gestellt; oder vielmehr: seine Werke, im Zustand eines von den überkommenen Regeln emanzipierten Stils, stellen sie uns, sie antworten dadurch auf die Forderungen des aufgeklärten Menschen, der frei ist, sich selbst zu entscheiden. Wenn also nicht eine vorgegebene Form die abschliessende Erfüllung, die Lösung von Konflikten, die eine Geschichte zu ihrem Ende bringt, herbeiführen kann, und wenn auch die Sprachform der individuellen Wahl überlassen bleibt, wie soll dann den letzten Augenblicken Sinn gegeben, wie das Streben nach Wahrheit und Unendlichkeit dessen erfüllt werden, der sich von zu stark einschränkenden Formen losgelöst hat? War diese abschliessende Erfüllung, diese Lösung musikalischer Spannungen nicht auch ein Einklang von individueller Einmaligkeit und kollektiver Norm? Gerade deshalb aber erscheint solche Versöhnung nur noch als Lüge und falscher Schein und – auf technischer Ebene – als blosser handwerklicher Trick. Die Einsamkeitserfahrung dessen, der mit jeder etablierten Übereinkunft bricht, ist zwar nicht weniger eine Suche nach Harmonie, doch nach einer Harmonie, die sich durch die Suche nach dem «Anderen» einstellt. Sie feiert nicht, was da ist, und wohin Rückkehr immer möglich wäre, sondern sie wirft sich nach vorne, stürzt hervor, erhebt sich und löst sich auf, verirrt sich und sucht, schleudert sich in imaginäre Welten, durch die die Realität in ungeschminktem Licht erscheint, jenseits des verführerischen Scheins. Verschlungene und schwindelerregende Wege über dem Abgrund, Wege durch Dickicht und Traumlandschaften, worin sich die Spuren verlieren.

UNMÖGLICHKEIT DER RÜCKKEHR

Während die klassischen Werke konventionelle und mehr oder weniger vorhersehbare Schlüsse haben, so besitzen die Werke der Moderne ihre grösste Sinnfülle paradoxerweise gerade im Augenblick ihres Schliessens. Dies trifft bereits auf Beethoven zu: Das Finale der *Neunten Sinfonie* ist diesbezüglich paradigmatisch, doch sind es die Schlüsse seiner letzten Sonaten bis hin zum ironischen und nostalgischen der *Diabelli-Variationen* nicht weniger. Noch mehr gilt dies für Wagners Thema der Erlösung, das ihn von *Lohengrin* bis zu *Parsifal* beschäftigt, schliesslich für Mahler, der seine letzten Sätze üblicherweise zu einem Höhepunkt führt, zu einem

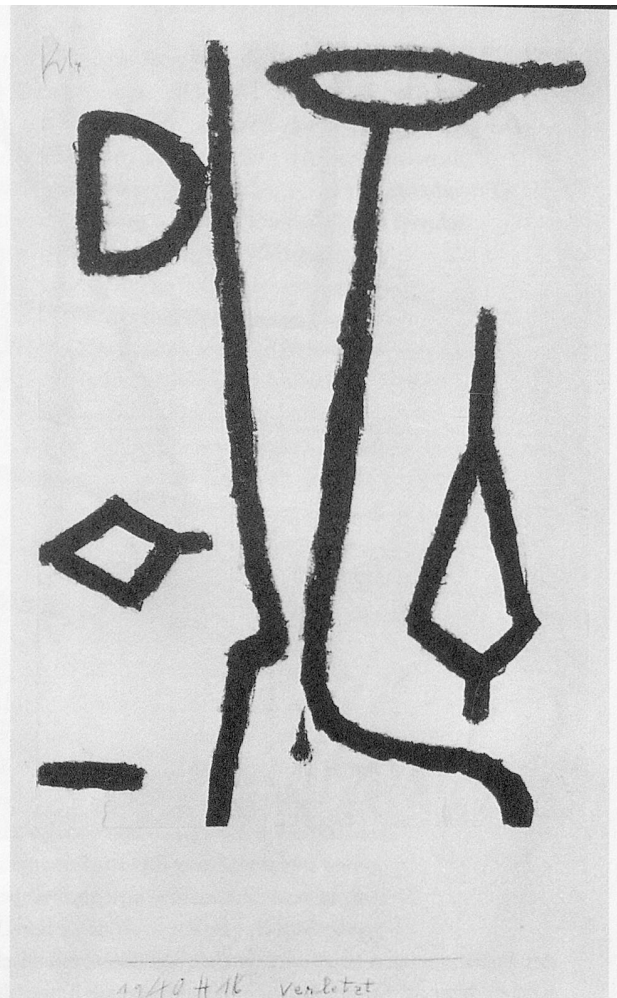
Schlüsselmoment in der Bedeutung des Werkes. Und dies gilt schliesslich auch für Schönberg. Der Sinn wird nicht gegeben: Er offenbart sich, nachdem der letzte Ton erloschen ist, *a posteriori*. Das Werk versucht an seinem Ende nicht mehr wiederzugewinnen, was es zu Beginn war, im vollen Licht eines beruhigten Bewusstseins; es ist im Gegenteil ein Weg, der sich ins Unbekannte öffnet; das Wissen um das Unfassbare und der Klang der Prophetie sind dem Gedanken der Verklärung verwandt, worin die antiken Figuren der Religion neu überdacht, in gänzlich neuer Weise gelebt werden.

In seiner ersten Komposition wirklich persönlichen Zugschnitts experimentiert Schönberg mit dieser Idee, dass das Werk, um abgeschlossen werden zu können, nicht an den Ausgangspunkt zurückkehren darf, wie dies die klassische Tradition zu tun pflegte, sondern zu anderem Bewusstsein gelangen muss, zu einer Verwandlung des Selbst und der Welt. *Verklärte Nacht* sagt im Titel, was beabsichtigt ist. Die Konstruktion der Form, die sich noch einmal an die Tradition der Sonate anlehnt, basiert zugleich auf einem dichterischen Text, dessen Sinn durch eine rein instrumentale Musik wiedergegeben wird. Auch die Motive und Klangfarben sind mehr als musikalische Strukturen. Die melodischen Arabesken und irisierenden Klänge des Schlusses, die aus der Ferne kommen und uns in die Ferne tragen, verklären das Prinzip der Reprise, indem sie ihr den Sinn einer Öffnung geben, eines Fortfliegens in eine Art magische Schwerelosigkeit. Sie sagen innerlich, dass die Liebe die Moral, die Schuld und den Zwang verjagt. Es handelt sich nicht mehr um eine aufgezwungene Versöhnung, sondern um die gewollte Übereinkunft zweier Individuen, die sich von gesellschaftlichen Alltagsbanalitäten befreit haben.

Diese Vision einer möglichen Übereinkunft mit dem Anderen in der Liebe und jenseits sozialer Normen musste Schönberg zu einem eigentlichen Gefühl von Fülle und Hochstimmung führen, das in der *Ersten Kammermusik* explodiert: Der enthusiastische Schwung scheint sagen zu wollen, dass die Sehnsucht alles vermag – ein Schwung und eine Sehnsucht, die an Richard Strauss' *Don Juan* erinnern; doch hier stehen sie in Zusammenhang mit einem ausserordentlich konsequenten Denken, das von einer kraftvollen Art von Selbstreflexivität zeugt. Das Ich bricht sich in den Linien einer komplexen und spontanen Polyphonie, in einer Überfülle von Erfindung, glücklicher Emanzipation und Erfüllung. Das Finale, das die Elemente des Werkes in einer kraftvollen Synthese neu anordnet, besitzt die volle Helle des Mittags, dieses blendende Licht, das die Hörner in den ersten Takten durch ihren kräftigen Ruf ausdrücken. Doch das folgende Werk öffnet entgegen dem eigentlichen Willen

1. Dieser Text wurde für eine Tanzproduktion von Noémi Lapzeson im September 2000 geschrieben. Er wurde im Hinblick auf diese Veröffentlichung leicht überarbeitet, behält jedoch einen nicht strikt musikwissenschaftlichen Zugang bei.

Paul Klee:
«Verletzt»
(Paul-Klee-
Stiftung,
Kunstmuseum
Bern)



seines Komponisten einen Riss innerhalb dieses Hochgefühls von Mensch und Künstler. Es neigt sich bereits gegen das Licht des (Sonnen-)Untergangs. Das Streichquartett, das in der Kammer-sinfonie noch durch die Bläser dominiert war, fordert sein Recht ein und führt uns zur Intimität des Bekenntnisses; es führt uns ins Dämmerlicht, in den Wald der Seele.

BEKENNTNIS DES EINZELNEN

Das *Zweite Streichquartett* spricht noch einmal von Liebe, doch von einer traurigen, verletzten, verzweifelten Liebe. Es handelt sich nicht mehr um einen Dialog wie in der *Verklärten Nacht*, sondern um das Bekenntnis eines Einsamen, der einen Ausweg sucht. Man begegnet den spirituellen Klangschwingungen des vorangegangenen Werkes wieder, doch nun sind sie über die Konventionen des Stils hinausgetrieben in jene unbekannte Region, die in diesem Augenblick und für das erste Mal der atonale Raum war. Nach dem jugendlichen, munteren und jubelnden Ton der Kammer-sinfonie stellt das Streichquartett in seinem ersten Satz (in einem Stil, der nah am vorangegangenen Werk bleibt) noch einmal die feinfühligke Zartheit jener post-romantischen Harmonie dar, die feine Übergänge und unendliche Nuancen kennt. Es werden die letzten Töne einer Musik sein, die noch mit diesem schmerzhaften, aber doch besänftigenden Ausdruck seiner selbst übereinstimmt, die noch die wiedergefundene Ruhe des vollendeten Einklangs erstrebt.

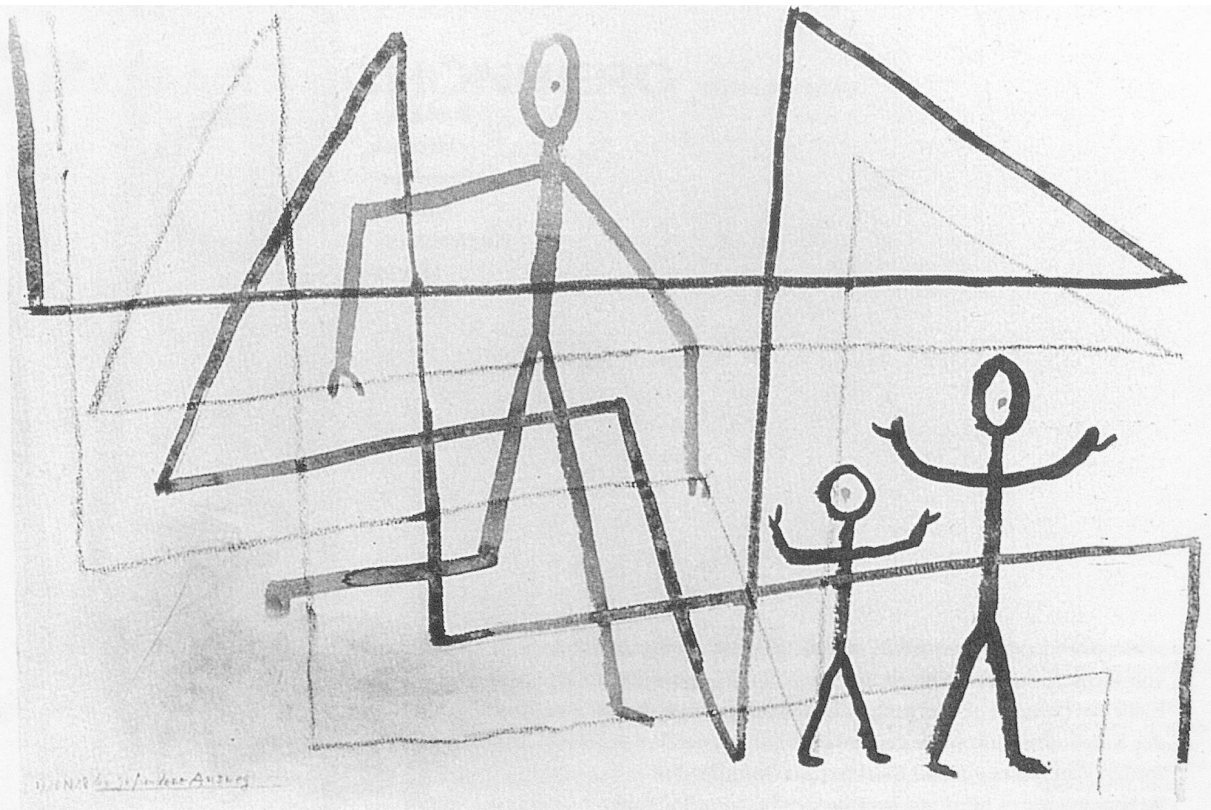
Woher stammt dieses Gefühl einer Vollkommenheit, die zugleich von Schmerz und Erlösung spricht, wenn nicht aus dem so abendländischen Begriff der Harmonie, der in der christlichen Symbolik während seiner gesamten Geschichte tief verankert ist? Ein letztes Echo findet sich noch bei Liszt und Wagner, bei dieser überspannten Sehnsucht im inbrünstigen, alles transzendierenden Gebet: Parsifal, Christus... Das Spirituelle nimmt das Körperliche auf, zugleich wird dieses manifest: Die physische Schwingung des Einklangs ist zugleich Gedanke und Gefühl, Körper und Geist. Erste Brüche. Nie mehr wird es wie früher sein, nachdem sich die Marschallin von Strauss und Hofmannsthal im Spiegel betrachtet und über die Vergänglichkeit der Zeit reflektiert hat. Die Rückkehr zu sich selbst ist demnach eine Form sinnlicher Resignation, ein retrospektiver Blick, für den die Nostalgie nicht mehr im Sinne E.T.A. Hoffmanns ein Streben nach Wahrhaftigkeit und Transzendenz darstellt, sondern das gefühlvolle Eintauchen in eine idealisierte Vergangenheit, worin noch Zuflucht ist. Wie mit dem Reiz dieses Bildes, dieses Kompromisses brechen, der das

romantische Streben nach dem Unfassbaren, nach der Wahrheit verhindert? Wie in der Wiederholung dem Narzissmus entkommen?

Mahler hatte das Wahrheitsmoment nicht in dieser Dialektik von Illusion und resigniertem Bewusstsein gesucht, sondern in der doppelten Bewegung einer Verklärung hin zu einem Jenseitigen und einer Rückkehr zum ursprünglichen Selbst. In den zwei komplexesten, zugleich rahmenden Sätzen der *Sechsten Sinfonie* wird die dichte Textur plötzlich aufgehehlt, wie in einer Vision weltlicher Epiphanie: Die Kuhglocken beenden den Fortgang des Diskurses und führen in eine wiedergefundene Kindheit, zu jenem Unbewussten, das durch das Bewusstsein in der Komposition selbst wiedergewonnen wurde. Es ist bereits die Luft der Gipfel, wo der vergebliche Lärm der Zivilisation zugunsten der gefärbten Stille der nährenden Natur zurücktritt. Man mag an jenes erstaunliche Bild von den «Kätzchen der leeren Hasel» denken und an «die Rührung, die uns beinahe bestürzt, wenn ein Glückliches fällt», womit Rilke seine *Duineser Elegien* beschliesst.

Das *Zweite Streichquartett* Schönbergs repräsentiert den Weg eines Menschen, der den Spiegel zerschlagen hat und der seine Rettung allein durch Erfahrung und Reflexion sucht. Der Weg zurück ist von nun an versperrt. Der zweite, sarkastische, verzweiflungsvolle Satz, der noch von der Gewalt des Ich geprägt ist, singt in spöttischem und boshafem Ton vom Verlust. «Alles ist hin», sagt das berühmte Wiener Chanson, das im schnellen Teil des Scherzos sein Unwesen treibt. Es ist die Fratze des Leidens; doch ist dies nicht noch eine Form der Zurücknahme, eine Halbherzigkeit? Im dritten Satz scheint alles unsicher, alles wird von einem kaum stilisierten Schrei erfasst: Die tonale Versöhnung erscheint gegenüber dem Ausdrucksdrang, gegenüber jener auflösenden Kraft, die alles mitreisst, als unmöglich. Die vokale Stimme, die sich

Paul Klee:
«Der gefundene
Ausweg»
(Privatbesitz,
Schweiz)



den instrumentalen beigesellt, durchdringt den musikalischen Körper, lässt die Streicher sich in Harmonien verlieren, die das Ausdrucksbestreben gleichsam mit Stigmata versieht. Die Vertikalität der Harmonik, an ihrem Grund festhalten wollte, ist nur noch eine herzerreissende Dissonanz, ein schwankendes Gebäude, das von Innen her explodiert. Doch gibt es im Ausdruck des Schmerzes das Streben, diesen zu überwinden, wie dies Nietzsche unter dem Schock von Wagners Musik formuliert hatte: «Verstehen wir doch jetzt, was es heissen will, in der Tragödie zugleich schauen zu wollen und sich über das Schauen hinauszusehen: welchen Zustand wir in betreff der künstlerisch verwendeten Dissonanz eben so zu charakterisieren hätten, dass wir hören wollen und über das Hören uns zugleich hinaussehen.» (*Die Geburt der Tragödie*, § 24) Der vierte Satz ist dieses Jenseitige. Es gibt da, wenn die zugleich verletzlischen und durchdringenden musikalischen Figuren stille stehen, plötzlich ein Streben nach Höherem, das ein geradezu körperliches Gefühl von Schwerelosigkeit verursacht. Wie wenn die geheime Saite, die uns an den Boden fesselt, nun, einmal zerrissen, uns zu jenen anderen Planeten führt, von denen die Stimme spricht, zu jener himmlischen Harmonie, die die tonale Harmonik in einen bleichen Mondschaten verwandelt, zu einem Augenblick, der nie mehr existieren oder immer von Nostalgie gezeichnet sein wird. Der Weg reisst sich plötzlich von der bekannten Landschaft los und lässt uns ahnen, dass eine Rückkehr zum Ausgangspunkt unmöglich ist. Das ist keine Übereinkunft unter den Menschen, die Wesentliches verschweigt, und auch nicht der resignative Verzicht, den Richard Strauss im *Rosenkavalier* in Musik setzte. Es ist das tragische, unvernünftige und kopflose Streben nach einem ursprünglichen Augenblick, der auch der letzte sein würde; es ist der geheime Sinn der Welt, der nur in ihren Extremen erscheinen kann, *vor* oder *nach* der Zeit. Schönberg begeht zur Mitte seines Lebens ohne es zu wollen den Weg des Dichters durch die Kreise der Existenz, die zugleich die verschiedenen Schichten der Welt sind. Das *Zweite Streichquartett* ist sein «Aufenthalt in der Hölle», und es erträumt, mehr als es sie erreicht, seine Aufnahme ins Paradies.

TIEFEN DES UNTERBEWUSSTEN

«Ich fühle Luft von anderem Planeten», singt die Stimme in einer ekstatischen Melodiephrase, die zugleich ein Gefühl von Erlösung und Erstaunen offenbart. Muss man, um sich zu finden, so weit weggehen? «So weit wie möglich», scheint die Stimme mit einer Musik zu sagen, die jede Fessel abschüttelt und die zu eigentlicher Schwerelosigkeit führt. Hier sind die Wurzeln gegen den Himmel gerichtet, wo sie unwahrscheinlichen Anker werfen: «In der Luft, da bleibt deine Wurzel, da, in der Luft», wird Paul Celan sagen. Man denkt auch an den Schluss von Mahlers *Lied von der Erde*, das zu ähnlichem Zeitpunkt entstand, an dieses Verschwinden der Stimme im Äther über einem unbeweglichen Akkord des Orchesters, an jene halluzinierende Wiederholung des Wortes «ewig». Die Erde – die unmögliche Erde – entfernt sich physisch von uns und wird zu jener duftigen Form, die die Musik evoziert, indem sie sich verströmt.

Indem sich die Kunst tiefstmöglich in den Schmerz versenkt, versucht sie, einen Ausweg zu beschwören: So wie uns der Bereich an der Grenze zum Unerträglichen in die Gegenrichtung zurückstösst. Für Schönberg ist der Abstieg in die Hölle ein Abstieg in die Tiefen des Unterbewussten. Er will dessen habhaft werden, was in der Sehnsucht jene ursprüngliche Kraft darstellt, die Schopenhauer zum Schlüssel der Welt gemacht hatte und von der die Musik jegliche «Darstellung» verweigert. In einem Brief an Kandinsky von 1911 schreibt Schönberg beinahe: «Und die Kunst gehört aber dem *Unbewussten!*» Macht der junge Mann der George-Lieder die bittere Erfahrung der wachsenden Sehnsucht und des eigenen Ungenügens, so wirft sich die Frau aus *Erwartung*, durch Liebesverrat verstört, in das nächtliche Dickicht des Waldes, in jenen vom romantischen Mythos verhüllten Abgrund des Unbewussten. Der Schluss des Werkes wird eine Ausflucht sein. Weder Erfüllung, noch Überwindung, sondern das körperliche Gefühl einer Spirale, die uns hinwegträgt – vielleicht die alchemistische Verwandlung der Materie in etwas Unfassbares, das zwischen den Fingern hindurchrinnt.

In *Die glückliche Hand* schliesst ein unsichtbarer Chor das symmetrisch konstruierte Werk mit den Worten ab: «Sucht zu packen, was dir entschlüpfen kann, wenn du's hältst»; in einem Vortrag über seine Oper hat Schönberg diesen Satz wie folgt wiederaufgenommen: «Glückliche Hand, die nicht hält, was sie verspricht!» Die Botschaft ist klar: das Werk erstrebt keinen Einklang, es ist kein Bild des Absoluten mehr, sondern eine nie gelöste Spannung zur Wahrheit.

Dieser Gedanke ist untrennbar mit der Moral des Künstlers verbunden, die Schönberg kurz vor seinem Tod und gleichsam als geistiges Testament in einem Brief an den Ehrenpräsidenten der israelischen Academy of Music (April 1951) formulierte; diese Moral hat dem Komponisten den Ruf der Kompromisslosigkeit eingebracht. Schönberg hat dies in den vom Judentum inspirierten Werken unmissverständlich deutlich gemacht – ein Judentum im Sinne eines Denkens, einer Ethik sowie eines politischen Kampfes in einer tragischen geschichtlichen Situation. Diese schlägt sich in der «Methode mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen» nieder. Die messianische Figur, deren Sinn es ist, ewig erwartet und begehrt zu werden, und die mit der Ethik eines rebellischen, die Unterdrückung erleidenden und sie anklagenden Opfers in Zusammenhang steht, wird von Schönberg für die europäische, deutsche Kultur fruchtbar gemacht, in der Hoffnung, sie zu retten. Und so verweist das Bilderverbot – «Du sollst dir kein Bild machen! Denn ein Bild schränkt ein, begrenzt, fasst, was unbegrenzt und unvorstellbar scheinen soll», singt der Chor im Opus 27 – auf jene bereits in der *Glücklichen Hand* angetönte Problematik, deren Spuren man auch in der folgenden Formulierung aus der *Harmonielehre* findet: «Ich hoffe, meine Schüler werden suchen! Weil sie wissen werden, dass man nur sucht, um zu suchen. Dass das Finden zwar das Ziel ist, aber leicht das Ende des Strebens werden kann.» Sie liegt auch im Zentrum der Konfrontation von Moses und Aaron in der gleichnamigen Oper. Der dritte, nicht in Musik gesetzte Akt schliesst mit einer Wüstenmetapher: Jener des endlosen, doch innerlich durch die Idee eines «allgegenwärtigen, unsichtbaren und unvorstellbaren Gottes» (wie es Moses zu Beginn formuliert) geprägten Irrens.

STREBEN NACH UNERREICHBAREM

Denn es geht nicht mehr darum, auf die Anfänge zurückzukommen, noch sich eines begrenzten Gebietes zu bemächtigen, das eine bewohnbare Welt darstellen könnte, sondern darum, das Unerreichbare zu erstreben und eine Form zu sein, die sich in der Bewegung erst bildet. Eine zu erstrebende Form viel eher als eine Form in Balance. Schönberg lässt seine Oper «offen», Moses lädt in die Wüste. Im Finale der *Jakobsleiter*, einem Werk des geistigen Widerstands im Ersten Weltkrieg, liess Schönberg die Stimme des Engels hören. «Durchsichtiges Ohnlicht – Zustand der Nähe – leuchtend jedoch – will farbensinnlich sich entfernen – ... Bewegung», singt der Chor, und am Ende: «Er muss noch lange wandern!»

Die Ablehnung herkömmlicher Erfüllung demonstriert äusserste Sensibilität gegenüber den Figuren der Beherrschung, die sich im Innern absoluter Formen verbergen. Die Musik Schönbergs basiert auf dem Bruch, der für jene, die in der Musik Trost suchen, immer ein Problem sein wird. Sie zielt auf den schmerzhaftesten und unannehmbaren Punkt, dorthin wo eine grundlegende Wandlung möglich wird. Doch diese ist keine Versöhnung mehr: Die Wahrheit ist jenes verheissene Land, das Moses am Ende von Schönbergs *Moses und Aron* bezeichnet; es ist nicht eine offenbarte Wahrheit, die man zu besitzen glaubt, sondern das Streben

nach Überwindung und nach dem Sieg, was die Freiheit des Subjektes begründet. Das triumphierende Es-Dur der *Ode an Napoleon*, das den Ton von Beethovens *Eroica* mit Nachdruck aufnimmt, hat nichts mehr zu tun mit der Fülle der *Ersten Kammermusik*; es erscheint wie ein Zitat – oder auch, indem der berühmte Sprechgesang den tonalen Raum durchquert und zerstört, wie ein Exorzismus. Wie später das *Streichtrio* ist dieses Werk zerrissen zwischen der momentanen Bedeutung der Klangsymbole und der inneren Kompositionslogik, die unter keinen Umständen mehr «darstellend» sein will, fern jedenfalls von jeder Ästhetik der Imitatio. Man findet dieses Paradox bereits in *Erwartung*, worin es von Madrigalisten in Bezug auf den Text wimmelt, obwohl die Musik nach unantastbaren logischen Kriterien organisiert erscheint. Von daher rührt der Gedanke einer musikalischen Struktur, die das Werk erzeugt, ohne «darstellend» zu sein, im Sinne einer thematischen Figur etwa oder einer klassifizierten harmonischen Formel: Das technische Element ist geistiger Inhalt.

Die Formen des Sieges sind bei Schönberg nie gesetzt, sie entspringen dem Kampf, einem Drängen. Seit dem Anfang der zwanziger Jahre – so in einem berühmten Brief an Kandinsky – sah der Komponist das Schicksal der Juden im nationalsozialistischen Deutschland voraus. Und in einem unmittelbar nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges komponierten Werk, einem Protokoll von Schrecken und Hoffnung, von Unterdrückung und Widerstand, lässt er die Erzählung eines im Ghetto von Warschau eingeschlossenen Menschen hören: Der Text wird auf Englisch gesprochen, doch ist es das Deutsche, die Sprache Schönbergs, die für die geschriebenen Befehle des Adjutanten verwendet wird. Die Muttersprache ist eine entheiligte Sprache geworden. Der heimatliche Boden ist der Boden des Exils. Das kurze hebräische Gebet, das den *Überlebenden aus Warschau* abschliesst, kann wie ein positiver Schluss erscheinen, wie das Gebet des jüdischen Volkes; doch ist es auch die Stimme der Opfer, diejenige, vervielfacht, der Individuen, die von der nationalsozialistischen Maschine zermalmt worden sind. Und es ist kurz und intensiv wie ein Traum. Es stellt jene Form von Sehnsucht dar, die den quälerischen Raum des Überlebenden öffnet. Und mit seiner Vehemenz könnte es ebenso gut die Worte von Paul Celans Psalm rezitieren: «Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm, niemand bespricht unsern Staub. Niemand.»

(aus dem Französischen von Patrick Müller)