

AFSCHEIDSREDE PROF. DR. ETTY MULDER



De monumentale Kunst der Fuge van Johann Sebastian Bach (1750) is een verzamelcompositie van circa twintig muziekstukken. Het werk behoort tot de hoogtepunten in de Europese cultuurgeschiedenis. Het representeert op esthetisch-didactische wijze alle compositorische

technieken op het terrein van de fuga. Bach heeft niet aangegeven voor welke instrumenten hij het bestemde. Er is sprake van een hoge abstractie en een mathematische opbouw die, als creatief beginsel, ook los kan worden gezien van muziek. In haar afscheidsrede geeft ETTY Mulder voorbeelden van fugatische structuren - omkering, spiegeling, verdichting - in literaire tekst van Marguérite Duras en Paul Celan. Opvallend is hoe deze auteurs, die beiden de Hitlervervolgning doormaakten, allebei een rol verleenden aan fugatische constructieprincipes in hun literaire scheppingsproces.

ETTY Mulder (1946) studeerde aan de Utrechtse universiteit muziekwetenschap, kunstgeschiedenis en filosofie. Zij promoveerde in 1978 bij Helene Nolthenius en werd in 1982 benoemd tot Hoogleraar Muziekwetenschap aan de Radboud Universiteit Nijmegen. In 1989 werd de leeropdracht gewijzigd in muziekwetenschap en algemene cultuurwetenschappen. Vanaf 2002 werd nadruk gelegd op de verwerking van de holocaust in de kunsten. Haar specialismen liggen op het gebied van de theoretische verbindingen tussen de muziek en de andere kunsten alsook de samenhang tussen muziekfilosofie en psychoanalyse.

JOHANN SEBASTIAN BACHS DIE KUNST DER FUGE ALS
WOORDCONSTRUCT BIJ MARGUÉRITE DURAS EN PAUL CELAN.
MUZIKALE VORMPRINCIPES IN LITERAIRE TEKST



De laatste maten van de onvoltooide laatste fuga uit *Die Kunst der Fuge* in het handschrift van van J.S. Bach (zie ook pagina 9/10)

Bach-Celan-Duras; cd-bijlage bij de afscheidsrede van Eddy Mulder op 4 juli 2007

1. *Die Kunst der Fuge*, contrapunctus 1.
2. Paul Celan, *Todesfuge* gelezen door de dichter zelf
3. *Die Kunst der Fuge*, fuga a tre sogetti

Johann Sebastian Bachs *Die Kunst der Fuge* als woordconstruct bij Marguérite Duras en Paul Celan Muzikale vormprincipes in literaire tekst

Rede in verkorte vorm uitgesproken bij het afscheid als hoogleraar in de Algemene Cultuurwetenschappen aan de Faculteit der Letteren van de Radboud Universiteit Nijmegen op woensdag 4 juli 2007

door prof. dr. Eddy Mulder

Vormgeving en opmaak: Nies en Partners bno, Nijmegen
Drukwerk: Thieme MediaCenter Nijmegen

ISBN 978-90-8 12177-1-2

© Prof. dr. Etty Mulder, Nijmegen, 2007

Niets uit deze uitgave mag worden vermenigvuldigd en/of openbaar worden gemaakt middels druk, fotokopie, microfilm, geluidsband of op welke andere wijze dan ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de copyrighthouder.

Mijnheer de rector magnificus,
dames en heren,



Voorafgaand aan mijn rede plaats ik enkele inleidende opmerkingen over de fuga. De fuga wordt algemeen omschreven als de hoogst ontwikkelde muzikale vorm in contrapuntische stijl. Het is daarbij van belang dat de term behalve een vorm ook een procédé aanduidt. Een pregnant thema dat imiterend door alle stemmen wordt ingevoerd, doorloopt deze één voor één, zodat uiteindelijk de stem die het thema draagt tot hoofdstem wordt. Het traditionele muzikwetenschappelijk vocabulaire van de fuga is Latijn, Duits en Italiaans. Het in de hoofdtoonaard gepresenteerde thema draagt de naam: *dux, Führer, guida*. Dit thema wordt beantwoord door een nieuw inzettende stem in de kwint of onderkwart: *comes, Gefährte, riposta*.

Het eerste deel van de fuga wordt bepaald door het procesmatig verloop van het thema door alle stemmen, de expositie. De stemmen kunnen elkaar zonder onderbreking opvolgen. Vaak worden de inzetten echter van elkaar gescheiden door een tussenspel: episode of *divertimento*. Dit geldt ook voor het tweede deel, de doorvoering, waarin het thema en het antwoord zich in andere toonaarden dan de hoofdtoonaard kunnen presenteren. Het intreden van de stemmen wordt meestal gescheiden door tussenspelen waarin onderlinge motivische verwantschap kan bestaan.

Via tal van uitweidingen en gecompliceerde passages wordt het laatste deel beheerst door het *stretto of Engführung*. Hiervan is sprake zodra een stem met het hoofdthema inzet voordat dit thema in het voorafgaande, in een andere stem, ten einde is gekomen. Kenmerkend voor de fuga, die twee- tot vierstemmig kan zijn, is een aantal transformatieprocessen, die met suggestieve termen worden omschreven als onder meer: *Urbild, Gegenbild, Spiegelung*. De zogenaamde spiegel fuga is de meest ingewikkelde, geometrische vorm.¹

Die Kunst der Fuge van Johann Sebastian Bach is een monumentaal toonbeeld van creatieve pluriformiteit; een verzamelwerk in symmetrische rangorde van achttien fuga's en canons, gedateerd 1750, BWV 1080. Van groot belang is dat het werk niet

idiomatisch werd geschreven. Dat wil zeggen dat de componist conform tijd en stijl niet bindend aanduidde welk instrumentarium hij in gedachten had. Om deze reden kan, bij uitvoering, een grote keuzemarge van instrumenten bestaan.

Tot zover deze muziektheoretische introductie.

GEACHTE TOEHOORDERS

In de inleidende passages van de roman *Doktor Faustus; das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde* van Thomas Mann uit 1947, wordt stilgestaan bij de structuur van ijsbloemen. Het gaat daar om de gelijkenis tussen verschijnselen der organische en anorganische natuur en de treffende overeenkomst met vegetatieve vormen.

De tekst preludeert hier op vormverwantschappen tussen kunstuitingen van verschillende disciplines, isomorfie in creatieve processen. De schrijver verleent daaraan een diepe zin, overeenkomstig zijn opvatting van symmetrie als ordenend beginsel in de ontwikkeling van de cultuur.

Ijsbloemen zijn, vanwege overeenkomsten met levende planten op te vatten als *Parallelbildungen*. “Die schöpferisch träumende Natur träumte hier und dort Dasselbe”, zegt Thomas Mann, in een strekking die hij ongetwijfeld ontleent aan de natuurfilosofie van Goethe, waarop zijn Faustroman voortborduurde.² Dit is een suggestieve denkwijze, zeer inspirerend bij het bestuderen van parallelle tussen de verschillende takken van kunst. Ik geef daarvan een voorbeeld. In het *Archiv für Musikwissenschaft* van 1982 onderzoekt Angelika Abel verbanden tussen de twaalftoonsmuziek en Goethes kleurenleer op basis van composities van Anton Webern – de Bach van de twintigste eeuw – en schilderijen van Paul Klee. Hier gaat het om wetten van licht en donker, voorgrond en achtergrond, in muziek en beeld, waarbij via optische regels een overgang wordt gemaakt van het auditieve naar het visuele. De door Goethe ontwikkelde beginselen van complementariteit van kleuren worden overgebracht naar het muzikale domein, en geven de samenhang aan tussen de kleurenscale en de dodecafonie.³

Ook vanuit een meer actuele invalshoek kan naar samenhang worden gestreefd. Dit geldt bijvoorbeeld voor de computergestuurde kleuren-analogie op vijf schermen die de beeldend kunstenaar Peter Struycken thans voorbereidt bij de compositie *Explosante-Fixe* van Pierre Boulez. Een interdisciplinair kunstwerk dat komende herfst in het Groninger Museum te zien zal zijn.⁴ Deze fascinerende overgangsprocessen van de ene kunstvorm naar de andere kunnen alleen ontstaan vanuit het a priori dat er in de diepten van het scheppingsproces basale gelijkvormigheid heerst. Muziek wordt in het literaire meesterwerk van Thomas Mann gekarakteriseerd als paradigma van crisis in de kunst en in de cultuur überhaupt. Muziek krijgt hier een unieke normatieve betekenis. De auteur volgt daarin de cultuur- en muzieksociologie uit de Frankfurter Schule van Theodor Adorno. Met hem heeft hij, gefascineerd als hij was door Adorno's denkwereld, in de Exil-jaren van 1940-1945 in Californië veel contacten gevoerd met betrek-

king tot de ontwikkeling van de nieuwe muziek. Men kan stellen dat hij bij Adorno in de leer ging om zijn Faustroman te kunnen schrijven. Hij was bijzonder geïnteresseerd in de ontwikkeling van de atonaliteit en de twaalftoonsmuziek bij Arnold Schönberg en in de weerslag daarvan in diens *Harmonielehre*.⁵ Zijn denkbeelden over culturele neergang die afleesbaar zou zijn uit muziek introduceert Thomas Mann, mede door de hier genoemde invloed, aan de hand van een hoofdpersoon, de componist Adrian Leverkühn in wie wij Nietzsche, Mahler en Schönberg kunnen herkennen. Een verzamelpersonificatie die wordt geschraagd door een vierde personage dat voor onze geest wordt opgeroepen, Johann Sebastian Bach, wiens mathematiek voor *Doktor Faustus* cruciaal is.

“Als Bach bewust geweten had waarmee hij bezig was” dan zou hij daaraan gestorven zijn, schrijft Marguérite Duras.⁶ Bij deze auteur, jarenlang geïdentificeerd met haar eerste tekst *Hiroshima mon amour*⁷ zal ik, evenals bij Paul Celan, in het navolgende stilstaan. Beiden passen fugatische technieken toe. Een vermogen tot waarnemen en scheppen op dit niveau van Bach, zegt Duras, is alleen mogelijk wanneer men in zekere zin doof is voor eigen kunnen. Een dergelijke scherpte van waarneming kan alleen bestaan als daar geen innerlijke verwerking op volgt. Zo beoordeelt zij de intensiteit van Bachs polyfonie. In het woord fuga: vlucht, verwarring, verbanning, klinken betekenisaspecten door van werkwoorden uit achtereenvolgende fasen van het Latijn en het Italiaans: fugare, fugere, fuggire: op de vlucht jagen, vluchten, voortsnellen, vervliegen. Een voorvorm van dit muzikale constructieprincipe zien we in de zestiende-eeuwse caccia: melodisch identieke of verwante stemmen volgen elkaar binnen nauw bestek na, zitten elkaar letterlijk op de hielen, als een parodie op jagen en jacht en als allegorie op jachttaferelen.⁸

Dit principe, van oudsher nauw samenhangend met de horizontale organisatie van het melodische materiaal, blijft doorklinken in de historische ontwikkeling van onze muziek. Het komt, samen met andere elementen, tot een hoogtepunt in de bloeitijd van de fuga in de achttiende eeuw. Het blijft met zijn karakteristieken als verdichting, extensie, omkering en tegenbeweging tot in de twaalftoonsmuziek aanwezig, ook dus na de geleidelijke vervaging van de tonaliteit.

Muziekvoorbeeld: de inzet van het grondthema, in de eerste fuga uit Die Kunst der Fuge. (luister naar bijgevoegde cd)

Als abstract beginsel doet de fugatische techniek zich gelden op een breed terrein van schepping en constructie binnen de kunsten. De auteurs op wie ik de aandacht vestig, waren generatiegenoten. Zij woonden enkele tientallen jaren gelijktijdig in Parijs. Celan, geboren in 1920, was afkomstig uit Czernowitz in de Bukovina en overleed in 1970 op zijn vijftigste jaar. Duras stierf in 1996 op haar tweeëntachtigste. Hun leven stond, op totaal verschillende wijze, in het teken van de Hitlervervolgung.

In het werk van beiden doet zich een preoccupatie met muziek gelden. Muziek is voor hen een geladen, enigmatische betekenisbron. Marguérite Duras heeft een uitzonderlijke affiniteit met Bach. Er is, naar haar zeggen, in deze beangstigende muziek iets tegenwoordig dat wij pas later werkelijk kunnen ervaren. Deze muziek is anticipatie. Zij vervult de diepzinnige functie dat zij het huidige en het komende verbindt. Dit is een zienswijze die samenhangt met de definitie bij Doktor Faustus die muziek als *Zweideutigkeit* omschrijft: haar betekenis in de beleving van de tijd valt niet samen met wat zij per klinkend moment presenteert.⁹ Dit obsessief-muzikale karakter van Duras treft men aan in verschillende van haar teksten, onder meer in een kort, hermetisch script, een romanscenario uit 1969, getiteld *Détruire dit-elle* (Vernietigen, zegt zij).¹⁰ Deze tekst, waarmee ik mij door de jaren heen in verschillende etappen heb beziggehouden, werd geschreven in de vorm van een fuga, of beter: een parafrase van een fuga, terwijl ook sprake is van het oproepen van muziek in de tekst. In de slotpassages staat de intrige in het teken van impasse, bijnaastilstand in de betrekkingen tussen de protagonisten, waaruit zich geleidelijk een gevoel van verwachting losmaakt. Er wordt een akoestisch element in de tekst opgeroepen dat zich eerst voordoet als amorf, vervolgens klank die zich verfijnt tot muziek. Volgens regieaanwijzingen van de auteur bedoelt zij daar de laatste, onvoltooide fuga uit *Die Kunst der Fuge*. Het is dus deze muziek die de lezer daar in gedachten moet nemen, als bestanddeel van de literaire receptie. Dit vierstemmige stuk, een quadrupelfuga, breekt in Bachs partituur af op een dramatisch moment. Het gaat om het moment waarop de intussen in het stemmenweefsel ingevoerde noten-naam B-A-C-H (bes a c b - ; in het Duits wordt de noot *bes* aangegeven als letter *b* en de noot *b* geschreven als *h*) op het punt staat zich te gaan samenvoegen met het hoofdthema van *Die Kunst der Fuge*, dat u zojuist hebt gehoord.¹¹ Deze expliciete keuze wordt in de door Duras zelf geregisseerde film verifieerbaar in de soundtrack, de klanklaag die de film begeleidt. Er speelt hier ook een geheel ander aspect mee, dat samenhangt met het lot van haar echtgenoot, Robert Antelme, als overlevende van Buchenwald, zoals ik heb beschreven in 2001 in *Fuga uit Buchenwald*, destijds uitgebracht in verband met de Nederlandse vertaling van het kamprelaas van Antelme. Het gaat dan om de passage waar hij, in dat relaas *L'Espèce Humaine*¹² in 1947 de naderende bevrijding weergeeft, in de minutieuze beschrijving van het aanzwellen van kanongebulder als voorbode van de bevrijding door de Russen. Duras parafraseert de bewoordingen van juist deze passage. De film eindigt in een verscheurend akoestisch effect waarin tegelijkertijd Bachs laatste fuga en kanongebulder waarneembaar zijn. Deze hoogst aangrijpende slotpassage is als aankondiging van verlossing dus meerduidig, in de fugatische zin van *mehrfache Verwendung des gleichen Materials*. Splitsing en fusie van betekenis treden vooral op wanneer de teksten hardop gelezen worden zoals Duras dat doet, bijvoorbeeld in haar drie films met de titel Aur lia Steiner. Het effect doet zich voor in een betekenissequentie op het klinkende woord *la mère*: op drie

manieren geschreven (*la mère, la mer, l' amer*: de moeder, de zee, het bittere). Sterk muzikaal is ook de motivische omkering binnen het betekeniscomplex van * crire* en *crier* (schrijven en schreeuwen) waarmee ze – dat zou men kunnen stellen – de lading weergeeft die het schrijven voor haar heeft. In het werk van Paul Celan, waar over de rand van innerlijke ontwrichting een enorme scheppingskracht wordt gerepresenteerd, zijn tal van verwijzingen naar muziek te vinden. Zingen, liederen, stemmen. *Es sind noch Lieder zu singen jenseits des Menschen*, zegt hij in *Fadensonnen*, alsof de muziek zich afspeelt in een domein waaraan het menselijke eigenlijk vreemd is.

Vanuit zijn ernstige psychische verwondheid had hij alle redenen om dat zo te stellen. *Stimmen* is de titel van een belangrijk gedicht uit de bundel *Sprachgitter*. Ook met *Psalm* uit *Niemandsrose* wordt een muzikale titel gegeven. Enkele gedichten dragen ook de expliciete titel *Lied*. Er zijn in dit oeuvre twee momenten aan te wijzen waar de fuga als construct de expliciete rol speelt die de titel ervan aangeeft. Ik doel hier op de *Todesfuge* uit 1945 en ook op het latere gedicht *Engführung* waarvan de titel rechtstreeks is ontleend aan de theorie van de fuga, doelend op de slotformule waarin de stemmen in elkaar schuiven. Met betrekking tot het eerstgenoemde gedicht zou Celan, volgens sommige bronnen, de fuga in cis-moll uit *Das Wohltemperierte Klavier* 1,4; BWV 849, in gedachten hebben gehad.

Op dit punt geef ik nog enkele verdere nuances met betrekking tot *Die Kunst der Fuge*. Ondanks de extreem evenwichtige bouw zijn geoefende luisteraars en muziektheoretici het er over eens dat in *Die Kunst der Fuge* de krachtenbeheersing niet absoluut is. Er zijn momenten aan te wijzen waar de architectuur lijkt te wankelen en het evenwicht dreigt te breken.

In een beschouwing over Johann Sebastian Bach benadrukt Pierre Boulez de buitensporige heftigheid die hier in het geding is. Hij omschrijft de opbouw van structuur als inwendige opeenhoping van energie, van gevoelskracht tot een punt waar de componist en de luisteraar een verzadiging lijken te bereiken die veel weg heeft van een delirium. Zijn roes-achtige waarneming sluit nauw aan bij die van Duras. Tenslotte, zegt Boulez, komt er een moment waarop, door zijn muzikale motieviek keer op keer om te draaien (in technische zin) ook het hoofd van de componist lijkt te gaan draaien. Boulez identificeert zich hier met Bach, hij kent dit proces uit eigen ervaring. *Es schwindelt* heeft iemand in dit verband gesteld, er is sprake van een muzikale duizeling, angstig besef ineen te zullen zakken, een inwendige gisting van de polyfonie, aldus Boulez.¹³ Dit bange vermoeden dat de structuur zal kunnen breken wordt bewaarheid in de plotselinge gewaarwording – en die kan men ook ondergaan bij enkel het lezen van de partituur – hoe de afsluitende fuga met de naam Bach plotseling van haar fundament afgestoten wordt. Geen enkele andere partituur bevat een zo dramatische overgang van geschreven muzieknoten naar geschreven letters als deze, op dit punt waar *Die Kunst der Fuge* in maat 239 van *contrapunctus XIV* plotseling tot stilstand komt. Er is daar een notitie

geplaatst: “Über dieser Fuge, wo der Name B.A.C.H. im Contrasubjekt angebracht worden, ist der Verfasser gestorben”. Het handschrift is van Bachs oudste zoon Carl Philipp Emanuel. Terug naar de *Parallelbildung* van de ijsbloem. Overeenkomstig dit boeiende gegeven kan het constructieprincipe van de fuga mede worden aangetroffen in de opbouw van tekst en taal. De meerstemmigheid – twee-, drie- of vierstemmig – maakt het mogelijk de structuur te parafaseren, zoals bijvoorbeeld Rutger Kopland doet in zijn gedicht *Die Kunst der Fuge*, maar ook personifiëren, vanuit de mogelijkheid om stem en persoon te laten samenvallen. Het is mogelijk de muzikaal-technische aanduiding ‘stem’, te lezen als ‘mens’ en zo een literaire constellatie van protagonisten te zien. Ofwel om de literaire structuur zelf op narratieve wijze via muzikale principes te benoemen: altijd gaat het om stapsgewijze ontplooiing van materiaal in velerlei gedaanten.

De betekenis van dit construct in taal en tekst laat zich dus verklaren uit het antropomorfe karakter ervan, de voorspelbare groei en ontwikkeling van het lichaam, en de meerduidige mechanismen van de psyche, bekend uit de theorie van de droom. Zo vinden we in Freuds *Traumdeutung* aanduidingen voor hetgeen zich in het onbewuste, in de zogenaamde Primär-Vorgang afspeelt als *Umstellung*, *Zweideutigkeit*, *Einschränkung*, *Verdichtung mit Ersatzbildung*, *Darstellung durch das Gegenteil*. Processen van verdichting, inkrimping, extensie waaraan de droominhoud onderhevig is.

Omvormingen en accentverschuivingen die wij allen uit ervaring kennen en die, wonderlijk genoeg, overeenstemmen met muziektheoretische procesbeschrijvingen. Centraal staat de factor tijd. Het muzikale genie is in staat om geheel uiteenlopende tijdsorden synchroon te ondergaan en te ‘zien’ in de creatieve zin des woords. Bach heeft het vermogen gehad om in één moment alle potenties van zijn thematische materiaal intuïtief, onmiddellijk en totaal te doorgronden, als een visioen. Dit ‘zien’ in één moment kan overeenstemmen met de psychoanalytische notie dat in het onbewuste geen tijd bestaat.

Ervaringen van tijdloosheid en afzien van het dynamische verloop van lineaire tijd sluit aan, en dat betreft de beide genoemde auteurs, bij leven onder traumatische druk van zintuiglijke ervaringen en repetitieve herinneringsbeelden. Kenmerkend voor psychische verwonding is dat de ervaring die eraan ten grondslag ligt, in het bewustzijn aanwezig blijft. De tijd gaat niet meer voorbij. Niet voor niets kent de mythologie aan de hel, tot in de *Inferno* van Dante, eeuwigheidswaarde toe.¹⁴

Voortgaand op de parallellie van muziek en tekst nu het volgende. Volgens Theodor Adorno betreft de interpretatie van taal en spraak in de eerste plaats verstaan en begrijpen van betekenis, terwijl met muzikale interpretatie op de uitvoering wordt gedoeld. In het eerste geval is er sprake van discursiviteit en analyse, in het tweede gaat het om vertolking die in principe van analyse heel ver af staat. De interpretatie van gedicht of muziek in deze laatste zin beklemtoont het geheel eigen, gesloten karakter en accentueert dat. Maar wanneer we Paul Celan zijn eigen gedichten horen zeggen, merken we op dat een tweedeling tussen letterlijk verstaan en interpreteren in de zin

van uitvoeren juist hier relatief is. Adorno, van wie het gezegde stamt over de onmogelijkheid van poëzie na 1945 en die zich onder meer met de *Todesfuge* van Celan bezig hield, zou dit ongetwijfeld onderschrijven (en daarmee het poëtische gehalte van het gedicht erkennen). Het ligt voor de hand te veronderstellen dat de confrontatie met juist dit gedicht er mede toe heeft geleid dat Adorno zijn apodictische uitspraak later relativeerde¹⁵.

Over de fuga van de dood is veel gezegd en geschreven, zij het niet vanuit de muziekwetenschap. Het gedicht kan leiden tot de suggestieve veronderstelling dat de fuga heeft moeten wachten tot Paul Celan om tot de uiterste onthulling van Bachs hoogstaande constructieprincipe te komen. Kunst is daarmee uit het domein van het esthetische losgemaakt en houdt ons de waarheid voor. Zoals Schönberg aangaf: “Kunst soll nicht schmücken, sie soll wahr sein”.¹⁶

Bij een lezing of voordracht van dit gedicht profileren zich de verbaal-muzikale elementen direct, zij kunnen in verdere motieven worden ontleed. Het materiaal wordt uitgespreid in zich herhalende, variabele tekstdelen, waarbij aan het einde een procédé van reductie optreedt. Goethes prototypische hoogblonde Margarethe uit Faust en de bruid van het Hooglied, Sulamith, over wie de bijbeltekst zegt: “je haarlokken zijn omwonden met een band van koningspurper”, vormen de laatste regel van de *Engführung* van het gedicht.

De muzikale factor neemt de letterlijkheid van de beelden in zich op, absorbeert en abstraheert deze. Het is de schoonheid van de wisseling van repetitieve motieven en metaforen die de verscheurende letterlijkheid opheft. Oerbeeld, ook in de zin van *cantus firmus*, is het thema van onophoudelijk voortgaand drinken. Het drinken van zwarte melk der vroegte. Het gedicht is vanzelfsprekend een uitdaging geweest voor vertalers uit alle windstreken.

Ik lees het eerste couplet in het Nederlands uit de integrale Celanvertaling van Ton Naaijens

Fuga van de dood
 Zwarte melk der vroegte we drinken haar 's avonds
 we drinken haar 's middags en 's morgens we drinken haar 's nachts
 we drinken en drinken
 we graven een graf in de luchten daar lig je niet krap
 Een man heeft een huis die speelt met de slangen die schrijft
 die schrijft als het donkert naar Duitsland je goudgele haar
 Margarete
 hij schrijft het en treedt voor het huis dan flitsen de sterren hij fluit
 om zijn honden
 hij fluit zijn joden tevoorschijn laat graven een graf in de aarde
 gelast ons kom speel nu ten dans¹⁷

Zwarte melk is een oxymoron, een absolute tegenstelling. Het is essentieel dat een versmelting van tegengestelden zich als muzikaal construct in de fuga zonder enig probleem kan voordoen. De *Todesfuge* neemt, vanwege het muzikale karakter, deze mogelijkheid in zich op.

Naast het beeld dat als hoofdthema in de wij-vorm een statische activiteit weergeeft, drinken, staat als individueel tweede thema een figuur, een magiër van wie het gedicht zegt dat hij met slangen speelt. Het is een veelzeggend narcistisch beeld, aan wie de dichter een reeks van wisselende activiteiten motivisch toekent: *hij woont, hij speelt, hij beveelt, hij roept, hij schrijft en hij droomt.*

Tekstvoorbeeld: het gedicht in een lezing van Paul Celan (luister naar bijgevoegde cd)

Todesfuge

*Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends
wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
wir trinken und trinken
wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der
schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes
Haar Margarete
er schreibt es und tritt vor das Haus und es
blitzen die Sterne er pfeift seine Rüden herbei
er pfeift seine Juden hervor lässt schaufeln ein Grab in der
Erde
er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz*

*Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends
wir trinken und trinken
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mir den Schlangen der
schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes
Haar Margarete
Dein aschenes Haar Sulamith wir schaufeln
ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng*

*Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet
und spielt
er greift nach den Eisen im Gurt er schwingts seine Augen
sind blau
stecht tiefer die Spaten ihr einen ihr andern spielt weiter zum
Tanz auf*

*Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags und morgens wir trinken dich abends
wir trinken und trinken
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen*

*Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus
Deutschland
er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch
in die Luft
dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng*

*Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus
Deutschland
wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken
der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau
er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der
Luft
er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein
Meister aus Deutschland*

*Dein goldenes Haar Margarete
Dein aschenes Haar Sulamith*

Zonder referenties met een directheid als in de *Todesfuge* speelt het fugatische vorm-principe bij Celan een overduidelijke rol in de opbouw van het gedicht *Engführung* waarvan de titel letterlijk verwijst naar de afsluitende passage met de kenmerkende cumulatie van melodische motieven, opeenstapeling van thema's. *Engführung*, het grote, bijna-elegische gedicht dat de bundel *Sprachgitter* afsluit, voert over dode, desperate

landschappen. Zinsdelen spoken er als gedachtenflarden rond. Zij staan in de marge van het gedicht genoteerd en roepen daar ‘en passant’ reeds gepasseerde thema’s in het geheugen terug, hernemen ze en houden ze vast.

De term *Engführung* wordt met betrekking tot dit gedicht los van het fugatische aspect in de verbale structuur ook gebezigd vanwege een geheel andere verbinding. Celan zelf heeft deze willen leggen in de context van het commentaar dat hij vertaalde bij Alain Resnais’ film over de kampen *Nuit et brouillard* (*Nacht und Nebel*): hij laat totaal verschillende lege landschappen, Oost-Europese en Aziatische na de massale destructie, ook de nucleaire, in zijn gedicht over elkaar schuiven en in elkaar schuiven. “Het schrikbeeld van de ontbladerde natuur met haar amorfe stenen stuurt de poëzie verder naar de grens van het onuitspreekbare. Het gedicht wordt letterlijk in het nauw gedreven, *enggeführt*, de ‘weg van het onmogelijke’ op gestuurd”. Dit is althans de suggestieve veronderstelling in het commentaar bij de nieuwste Nederlandse vertaling.¹⁸ Terzijde wijs ik hier op de schakel die de cineast Alain Resnais heeft gevormd, tussen Duras (haar tekstscenario *Hiroshima mon Amour*) en Celan (diens vertaling en commentaar bij Resnais’ film *Nuit et Brouillard*). Een indirecte maar veelbetekenende verbinding. Het is in de techniek van cumuleren en hernemen dat een raadselachtige opeenhoping van verbale energie ontstaat. Hoewel het oeuvre van beide auteurs zoals gezegd qua stijl ver van elkaar af staat, is er in dat procédé van verbale cumulatie in technische zin op zichzelf zeker enige overeenkomst aan te wijzen tussen de poëtica van Celan en bepaalde passages in het werk van Marguérite Duras.

Détruire dit-elle is opgebouwd uit zeventien losse, ogenschijnlijk omwisselbare en vergelijkbare fragmenten, met vier protagonisten. Al in de hier gekozen, gefragmenteerde vorm alludeert Duras op *Die Kunst der Fuge*. Er is sprake van onophoudelijke verweving tussen de personages, of een neiging daartoe, door identificatie en projectie, versmelting op het vlak van de handeling. De hoofdpersonen zijn erop gericht hun vier stemmen in relationele zin tot ontplooiing te brengen en tot een werkelijke intrige te voeren. Deze tendens blijft steken, is niet levensvatbaar.

Als raamvertelling is deze tekst nauw verwant aan Goethes roman *Die Wahlverwandtschaften* uit 1809, waarin zich soortgelijke mechanismen voortdoen. Deze roman werd door Gerrit Komrij in het Nederlands als theaterstuk geparafraseerd met de titel “het chemisch huwelijk”.¹⁹ Het was mijn collega, de hoogleraar literatuurwetenschap wijlen Wim Bronzwaer, die ik hier wil noemen, die mij attendeerde op deze ontlending van Duras aan Goethe.²⁰

Muziekvoorbeeld: de onvoltooide slotfuga uit Die Kunst der Fuge, loopt onder de spreektekst (luister naar bijgevoegde cd)

Het is mogelijk deze invoering van muziek in de narratieve structuur intertekstueel te interpreteren. Volgens literatuurwetenschappelijke gewoonte wordt de fuga dan opgevat als equivalent van de literaire intrige waarin ze wordt opgeroepen. In deze tekst-muziekrelatie doemt het vormprincipe van een spiegel fuga op. Het is ook mogelijk de interpretatie van de muziek binnen het bestek van de tekst te houden in de zin van de woorden die wij lezen, en haar intratekstueel te benaderen. In dat geval is zij de sublieme compensatie die de hoofdpersonen ten deel valt, verlossing.

In dit script over intens verbonden mensen die niet in staat zijn elkaar te bereiken, zijn relaties doorgevoerd tot in vergaand voyeuristische zin: men dompelt zich in de passie van de ander. Het werkwoord *regarder*: zien, kijken is van extreem belang: men slaat elkaar onophoudelijk gade.

Het Nederlandse werkwoord *regarder*en vormt hier een schakel met de wijze waarop in de polyfone compositie de stemmen elkaar *regarder*en: betrekking hebben op elkaar. Hevig aanwezig is daarbij de onvervulbare wens tot doorbreking van een impasse. De vormparallel tussen deze tekst en de onvoltooide quadrupelfuga doet zich zo gelden, van het begin tot het eind. Treffend is hoe Duras de tekst, wanneer de muziek er volledig in is doorgedrongen, laat eindigen met de zinsnede: “c’est une musique sur le nom de Stein”. Het is muziek op de naam Stein. Zij verwijst hiermee naar één van de protagonisten uit *Détruire*. Ik vat de nederlandse vertaling van het slot samen:

de duisternis doet haar intrede. Met onberekenbare kracht, in een aangename zoetheid dringt zij de ruimte binnen

Met heel veel moeite houdt de muziek op, begint weer opnieuw, houdt weer op, sterft weg, zwelt aan. Houdt op.

Komt dat uit het bos?

Het is ver.

Wat een moeite. Wat een enorme moeite. Wat is het moeilijk.

Het moet er dwars doorheen, er dwars doorheen.

De muziek begint opnieuw. Deze keer overspoelt zij de hele omgeving.

Zij stopt weer.

Nu zal het lukken, de muziek zal dwars door het bos heen gaan, zegt Stein, zij komt er aan.

Zij praten zachtjes tussen de muziekvlagen door om Alissa niet wakker te maken.

Zij moet bomen vermorzelen, muren verpletteren, mompelt Stein Maar daar is ze inderdaad.

Daar is ze inderdaad, ze vermorzelt bomen, verplettert muren.

Ze buigen zich over Alissa.

Het is muziek op de naam van Stein, zegt ze.

Einde citaat

Muziekvoorbeeld: slotfragment van de onvoltooide slotfuga uit Die Kunst der Fuge (luister naar bijgevoegde cd)

Duras is hier zo ver gegaan dat zij de muziek van Bach, de naam Bach laat verwijzen naar haar protagonist Stein. We moeten dit heel letterlijk nemen en in verhouding tussen het Duits en het Nederlands. We moeten stilstaan bij Bach en Stein en ons realiseren dat Beek en Steen in de liedkunst van de voormalige Duitse cultuur bij wijze van spreken tot eenzelfde *Winterreise* behoren.²¹ Stein wordt in de tekst ook als Blum aangesproken. Hij is een geleerde die de theorie van Rosenfeld doceert. Met steen, beek, bloem en rozenveld zijn de funeraire tekenen gezet van verlies en diepe, onafwendbare smart. Op deze cryptische wijze wordt door de schrijfster een verbinding gecomponeerd met het *détruire* dat haar leven beheerst.

De kunst, de literatuur en de muziek in het bijzonder kunnen worden opgevat als paradigmatisch voor de crisis in de cultuur überhaupt, zegt Thomas Mann. Wat hij ons in Doktor Faustus voorlegt is de ontwikkeling van Europa, ten einde gevoerd, afleesbaar uit de ontwikkeling van de muziek in het bijzonder. In die interpretatie hebben de schone kunsten, althans in de wetenschapsbeoefening, het veld geruimd voor een cultus van de herinnering aan de schone kunsten. De aanduiding daarvan luidt vandaag *cultural memory*. Zolang er een deskundige reflectie op deze dramatische interessante ontwikkeling kan bestaan, zolang wij kunnen fantaseren dat die ijsbloem eigenlijk de zon is, is daarmee misschien nog niets verloren. Ik laat achter deze zin niettemin ruimte voor een vraagteken en houd rekening met de mogelijkheid dat wij ons moeten voegen in de gelaagdheid van het woord *Nichts*, zoals Paul Celan die oproept in de volgende regels uit het gedicht *Engführung*. Wellicht, volgens de wetten van de fuga, moet hier ook de inversie van het woord *Nichts* meeklinken, en gaat het om dat waar *Nichts* naar verwijst, als 'het nieuwe woord' voor hetgeen verdwenen is: als niets meer daar is, is alles daar. Als alles leeg is, is niets meer leeg. Ook in het gedicht *Psalm* is sprake van een *Nichts* en *Niemand* in deze betekenisvolle zin.

*Also stehen noch Tempel. Ein
Stern
Hat wohl noch Licht.
Nichts.
Nichts ist verloren²²*

SLOTWOORD

Aan het einde van mijn afscheidsrede gekomen wil ik mijn dank uitspreken aan het Stichtingsbestuur, het College van Bestuur en het bestuur van de Faculteit der Letteren van de Radboud Universiteit Nijmegen voor het in mij gestelde vertrouwen. Na mijn

opleiding en werkzaamheden aan het Utrechtse Instituut voor Muziekwetenschap werd ik in 1980 in de Nijmeegse faculteit benoemd als wetenschappelijk hoofdamtenaar en vervolgens, in 1982, tot hoogleraar Muziekwetenschap, in opvolging van Alphons Asselbergs. Na Hendrik Andriessen en Asselbergs was ik de derde op de leerstoel Muziekwetenschap die in 1952 was ingesteld na een petitie van studenten. Het was vooral de systematische kant van het vak die in Nijmegen centraal stond: reflectie op de muziekpraktijk, de muziekfilosofie en de functie van muziek. In totaal ben ik, Utrechtse jaren meegerekend, bijna dertig jaar aan de universiteit verbonden geweest. In dit jaar 2007, waarin ik mijn ambt neerleg, was ik vijftienvintig jaar hoogleraar.

Ons instituut in de kelder van het Erasmusgebouw, K.16, was een serene ruimte die druk werd bezocht door studenten. Het was een groot genoeg daar samen te werken met Joost Langeveld, docent in de theorie der muziek, tussen onze klavieren, geluidsinstallaties, boekwerken en tropische planten, in een eigen collegieruimte annex bureau met een kleine wisselende staf. We werkten samen met de afdeling neurologie en met de Hogeschool Nijmegen aan een programma muziektherapie. We werkten samen met Algemene Literatuurwetenschap, Duits en Dramatologie, met mijn collega's Wim Bronzwaer, Gerhard Kluge, Erik de Kuyper en Felix Vieregge. De semiotische orde van de kunsten na de Tweede Wereldoorlog stond al in 1990 op ons programma, lang voordat er gestreefd werd naar verdere integratie van de kunstvakken en lang voordat dit terrein zich zelfstandig ontwikkelde.

Bij gebrek aan officiële hoofdvakstatus werden door de jaren heen via de facultaire onderwijscommissies mogelijkheden geboden aan studenten die muziekwetenschap in hun doctoraal centraal wilden stellen. Velen maakten daarvan gebruik. Hoe zinvol dit alles geweest is, blijkt uit de posities die een aantal van hen, ook van mijn promoti, is gaan innemen.

Mijn officiële onderzoekopdracht werd begin jaren negentig: muziek in de moderne letterkunde. Tegelijk participeerde ik in het programma van het Institut für Kritische Wertungsforschung und Musikaesthetik te Graz, opgericht door de school van Theodor Adorno en publiceerde in de *Studien zur Wertungsforschung* van dit instituut. De faculteit vergde intussen meer en meer bindende samenwerking, in nieuwe structuren waarin de specialistische eigenheid van de kunst disciplines gevaar begon te lopen. Een gevaar dat begin jaren negentig nog wel degelijk werd ervaren, maar dat tenslotte niet meer afdoend kon worden bedwongen.

Terwijl ons onder de zegen van de digitalisering en het managementdenken geleidelijk werd ingeprent dat alles maar dan ook alles – zelfs mensen – kon worden gereduceerd tot 0 of 1, betrad in diezelfde tijd de toenmalige rector Fons Plasschaert op maandagochtenden om negen uur met de vioolkist onder de arm onze kelder om met ons Bach te komen spelen. Wij hielden de moed erin!

De jaren negentig stonden voor mij bovenal in het teken van samenwerking met Hans Ester, germanist, docent en onderzoeker op het gebied van de Algemene Literatuurwetenschap. Samen vervulden wij jarenlang bestuursplichten zowel op afdelingsniveau Algemene Kunst en Cultuurwetenschappen alsook tot op heden in de Stichting Kunstenaarsverzet 1942-1945 die vanaf eind jaren negentig met het onderzoeksinstituut HLCS (Institute for Historical, Literary and Cultural Studies) van de Radboud Universiteit samenwerkte, en vervolgens ook in Nijmegen en Utrecht onderzoek financierde. In 1990 al had onze Stichting in de medische faculteit een bijzondere leerstoel gevestigd die tot in 2005 functioneel is gebleven in de afdeling psychiatrie, met leeropdracht transgeneratiele oorlogsgevolgen, respectievelijk psychotraumatologie. Van vele publicaties nam dr. Hans Ester het voortouw, en ik kan mij niet anders voorstellen dan dat wij samen nog vele jaren op deze weg van vruchtbare samenwerking zullen voortgaan. Hans, ik wil je danken voor onze samenwerking in vriendschap en loyaliteit. Ik dank je voor je vasthoudendheid, je vertrouwen in de voorwaarden waaraan een organisatie dient te voldoen.

In de veelheid van ontwikkelingen is er één die ik speciaal wil melden. Bij mijn hoogleraarsbenoeming in 1982 kwam het getal van vrouwelijke hoogleraren aan onze universiteit op drie. Collega Dessaur, als auteur bekend onder de naam Andreas Burnier, verbonden aan de juridische faculteit, Catharina Halkes, als bijzonder hoogleraar verbonden aan de theologische faculteit en ik hadden een min of meer vaste afspraak om op gezette tijden onze ervaringen uit te wisselen. Na het emeritaat en vertrek van Christine Mohrmann was ik in 1982 net als zij de enige vrouwelijke hoogleraar aan de letterenfaculteit. Voorwaar een grote eer maar een twijfelachtig genoegen.

Het duurde tien jaar voordat Anneke Neijt als hoogleraar Nederlandse taalkunde mij uit dit bevreemdende isolement kwam bevrijden. Inmiddels is er iets veranderd, al is de situatie allesbehalve ideaal. Toch ben ik blij dat ik naast de mannelijke collega's die ik al noemde nu mijn dank kan uitspreken voor de collegialiteit die ik mocht ondervinden van Maria Grever, Willy Jansen, Irene Asscher, Toine Lagro, en in het bijzonder Anneke Neijt. Niet alleen dank ik jou, Anneke voor de officiële rol die je in deze academische zitting namens de faculteit jegens mij als scheidend hoogleraar op je hebt willen nemen. Ook voor het initiatief om een afscheidssymposium te organiseren onder de titel *Herinnering en muziek* ben ik je bijzonder erkentelijk. Dankzij jou staat het 'symposiumlogo': de muzieknoden op de naam van Bach velen vanaf vandaag in het geheugen gegrift. De bijdragen aan het symposium hebben mij bijzonder getroffen.

Mijn dank geldt ook het Heyendaal Instituut waarmee ik in de afgelopen jaren intens heb mogen samenwerken, en in het bijzonder wel dr. Ria van de Brandt. Ria, onze werkafspraken voor komende jaren liggen vast.

Een persoonlijk woord richt ik tot een collega van de Universiteit van Amsterdam, vrouwelijke hoogleraar van het eerste uur, emerita in de taalkunde van het moderne

Nederlands, Frida Balk-Smit Duyzentkunst, die mij de eer aandoet vandaag aanwezig te zijn. Lieve Frida wat wij door de jaren heen allemaal hebben waargenomen in de wereld van de wetenschap is met geen pen te beschrijven.

Dank ook aan Wiecher Zwanenburg, oud-decaan van de Faculteit der Letteren van de Universiteit Utrecht, voor de vriendschap die ik van hem mocht ontvangen. Utrecht, de thuisbasis waar ik vanuit de Nijmeegse faculteit zo vaak te gast mocht zijn, bleef onder alle omstandigheden een veilige haven. Dat zovele collega's van verschillende universiteiten en verschillende disciplines hier vandaag zijn samengekomen, beschouw ik als een grote eer. Ook: als een bevestiging van de interdisciplinaire noodzaak van muziek aan een universiteit.

Dames en heren, het is mij een behoefte op deze dag tenslotte de namen te noemen van mijn Utrechtse docenten van weleer, aan wie ik grote dank verschuldigd ben. In de eerste plaats Helene Nolthenius, mijn promotor in 1978, hoogleraar in de muziekgeschiedenis van oudheid en middeleeuwen en auteur. In menig opzicht was zij mijn voorbeeld. Het is mij een eer te mogen werken aan haar biografie. Ik verheug mij erop voor de voltooiing daarvan nu de handen vrij te hebben. Ook noem ik Eduard Reeser, nauwe geestverwant van Nolthenius, specialist in de muziek na zestienhonderd. Tenslotte, lieve vrienden van de Stichting Pierre Boulez, de Stichting Kunstenaarsverzet 1942-1945, de Stichting Hildegard von Bingen, jullie zijn er beter dan wie ook van doordrongen dat mijn afscheid van de universiteit weinig zal veranderen in mijn activiteiten. Met de wijze waarop ik mij in mijn stichtingen heb opgesplitst zijn jullie al langer vertrouwd.

Hoogeleerde Sars, beste Paul. Bij je aantreden als decaan en fungerend rector magnificus heb ik je toegewenst dat de muzen je zouden mogen vergezellen. Die nadrukkelijke wens wil ik vandaag in het openbaar herhalen. Persoonlijk wil ik je danken voor de wijsheid en de creativiteit waarmee je mijn werk in de afgelopen jaren hebt gestimuleerd. Voor het feit dat vandaag, op deze plaats, een typoscript van de *Todesfuge* van Paul Celan hier in de corona, in ons midden, aanwezig mocht zijn, als een symbool van het belang van deze tekst in onze wereld, wil ik jou als decaan bijzondere dank betonen.

Dan nu mijn meest persoonlijke muzen: Tobias dank ik voor de stimulerende dichtertelijke vondsten waarvan hij mij op gezette tijden deelgenoot maakt en die de wereld een beter aanzien geven. Ik ben zeer dankbaar dat mijn vader, zo jong van geest als hij is, vandaag deze zitting heeft willen bijwonen. Bovenal dank ik Gertie. Voor jou heb ik deze fuga gecomponeerd.

Ik heb gezegd

NOTEN

- 1 Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bärenreiter Verlag Kassel 2007. Lemma: *Fuge*.
- 2 Thomas Mann, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*, Frankfurt 1947. Fischer Taschenbuch Verlag 1971, p.21-22.
- 3 Angelika Abel, *Die Zwölftontechnik Weberns und Goethes Methodik der Farbenlehre*. Zur Kompositionstheorie und Ästhetik der Neuen Wiener Schule. In: *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band XIX*. Steiner Verlag Wiesbaden 1982.
- 4 Peter Struycken, *Explosante- Fixe*. Computergestuurde kleuren-analogie op vijf schermen bij de compositie ...*Explosante-Fixe...* van Pierre Boulez. In opdracht van Stichting Pierre Boulez. Groninger Museum september-januari 2007.
- 5 Thomas Mann, *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans.* (Frankfurt 1949) Fischer Taschenbuch Verlag 1984 p.31-36 ; Arnold Schönberg, *Harmonielehre*. Universaledition Wien, 1922.
- 6 Marguérite Duras en Michelle Porte, *Les Lieux de Marguérite Duras*. Les Editions de Minuit, Parijs 1977 p. 29.
- 7 Marguérite Duras, *Hiroshima mon amour. Scénario et dialogues. Réalisation : Alain Resnais*. Gallimard, Parijs 1959.
- 8 Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bärenreiter Verlag Kassel, 2007. Lemma: *Caccia*.
- 9 Thomas Mann, *Doktor Faustus* o.c. p. 50.
- 10 Marguérite Duras, *Détruire dit-elle*, zie literatuur. Idem: *Vernietigen, zegt zij*. Van Gennep BV Amsterdam 1988. Vertaling: Herman Groenewegen.
- 11 Deze door Bach zelf aangegeven ‘muzikalisering’ van zijn naam wordt als verhulde hommage bij verschillende componisten na hem aangetroffen. Bijvoorbeeld bij Pierre Boulez * 1925 in *Pli selon pli*, portrait de Mallarmé.
- 12 Robert Antelme, *De menselijke soort*, zie literatuur, p.220-221.
- 13 Pierre Boulez, *Moment de J.S. Bach* (1951) in *Points de Repère I*. Christian Bourgeois Editeur, Parijs 1995, p. 65-81.
- 14 Dante Alighieri, *La Divina Commedia, Inferno III, 1-7* :
Dinanzi a me non fur cose create
se non eterne, ed io eterno duro.
Lasciate ogni speranza voi ch'entrate.
Voor mij werden geen dingen geschapen ; dan de eeuwige ; en ik duur eeuwig ; Laat af van alle hoop, gij die hier binnen treedt. Vertaling H.D. Tjeenk Willink & zoon NV Haarlem 1965, Wilhelmina Kuenen en Frederica Bremer, p.53.
- 15 *Sprache interpretieren heisst: Sprache verstehen; Musik interpretieren heisst: Musik machen*. Th. Adorno, Fragment über Musik und Sprache. Gesammelte Schriften. Frankfurt am Main 1978/1990, p.253.
- 16 Arnold Schönberg, *Probleme des Kunstunterrichts*, in: *Musikalisches Taschenbuch* 1911, Jg, 1, Wenen. Geciteerd door Th. Adorno, *Philosophie der Neuen Musik; Schönberg und der Fortschritt, Dialektik der Einsamkeit*, noot 7.

- 17 Paul Celan, *Verzamelde Gedichten*, zie literatuur, p. 44.
- 18 Ibidem, p. 198.
- 19 Johann Wolfgang von Goethe, *Die Wahlverwandtschaften*, Cotta, Tübingen, 1809.
- 20 Wim Bronzwaer (1936-1999). Hoogleraar Algemene Literatuurwetenschap aan de Katholieke Universiteit Nijmegen.
- 21 *Winterreise*. Liederencyclus van Franz Schubert op teksten van Wilhelm Müller 1827.
- 22 *Engführung* Paul Celan, *Gesammelte Werke*, I, p.195-2004.

BRONNEN

muziek:

- Johann Sebastian Bach , *Die Kunst der Fuge* (1750). Bachs Werke Verzeichnis 1080, nach dem Handschrift und dem Erstdruck herausgegeben von Wolfgang Graeser, Berlin (Breitkopf & Härtel) 1927.

tekst:

- Paul Celan, *Todesfuge* (1945) in: *Gesammelte Werke*. Suhrkamp Verlag Frankfurt, 1983, deel 1, p. 41.
- Paul Celan, *Engführung* (1947) in: *Gesammelte Werke*. Suhrkamp Verlag Frankfurt, 1983, deel 1, p.195-204.
- Marguérite Duras, *Détruire dit-elle*. Les Editions de Minuit. Parijs 1969.

LITERATUUR

- Robert Antelme, *L'Espèce humaine*. Editions Gallimard, Parijs 1947. Ned. vert. door Paul Huigsloot, *De menselijke soort*. SUN, Nijmegen, 2001
- Marguérite Duras, *Détruire dit-elle*. Les Editions de Minuit, Parijs 1969. Ned. vert. door Herman Groenewegen, Van Gennep, Amsterdam 1988.
- Marguérite Duras et Michelle Porte, *Les lieux de Marguérite Duras*. Editions de Minuit, Parijs 1977.
- Paul Celan, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Beda Allemann, Stefan Reichert en Rolf Bücher. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1983.
- Paul Celan, *Verzamelde gedichten*. Uit het Duits vertaald door Ton Naaijken, Meulenhoff, Amsterdam, 2003.
- Paul Celan, *Du musst versuchen, auch den Schweigenden zu hören. Briefe an Diet Kloos-Barendregt*. Handschrift-Edition- Kommentar. Hrsg. von Paul Sars. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2002: Handschrift, Faksimiles, p.57,58: *Todesfuge*.
- Freud, Sigmund *Die Traumdeutung* (1900), in *Gesammelte Werke* 2/3, div.ed.
- Johann Wolfgang von Goethe, *Die Wahlverwandtschaften, Ein Roman*. Cotta, Tübingen 1809.
- Gerrit Komrij, *Het chemisch huwelijk*. De Arbeiderspers, Amsterdam 1983.
- Thomas Mann, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde* (Frankfurt 1947). Fischer Taschenbuch Verlag 1971.
- Thomas Mann, *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans*. (Frankfurt 1949) Fischer Taschenbuch Verlag 1984.

- Mulder, E., Marguérite Duras en de komst van de muziek in *Détruire dit-elle*. Het verhaal van Bachs laatste fuga in: Etty Mulder en Hans Ester, *De schone waarheid en de steen der dwazen; transartistieke studies*. Ambo, Amsterdam 1996, p 45-56.
- Mulder, E., Marguérite Duras' romanscenario *Détruire dit-elle*. Een psychobiografisch aspect. In: Etty Mulder: *Op zoek naar Eurydice, psychoanalytische benaderingen van kunst*. Boom, Amsterdam 1999, p.91- 101.
- Mulder, E., *Bemerkungen zu Paul Celans Todesfuge* in: *Fliessende Übergänge. Historische und Theoretische Studien zu Musik und Literatur*. Ed. Hans Ester i.s.m. Etty Mulder, Rodopi, Atlanta/Amsterdam 1997 p.89-99.