

Knut Holtsträter (Weimar–Jena)

Sammeln als Kulturtechnik postmodernen Komponierens bei Mauricio Kagel

Im Zuge meiner Dissertation über Mauricio Kagels musikalisches Werk bin ich immer wieder auf die Frage nach dem Subjekt in der Kunst des 20. Jahrhunderts gestoßen. Bei Kagel begegnet etwas, das man als das scheinbare Fehlen des Subjekts bezeichnen kann. Dies ist im scheinbaren Fehlen des künstlerischen Bekenntnisses zu beobachten, in der Zurücknahme von Anteilnahme und im gänzlichen Fehlen von romantischer Genieästhetik. Dies bedeutet im Umkehrschluss, dass der Rezipient auf das eigene ›Interpretieren-müssen‹ zurückgeworfen ist. Das Vorhandensein einer Wesenheit, die durch das Werk ›spricht‹, bezeichnet die Literaturwissenschaft bzw. Romantheorie als literarisches Subjekt, worunter man im weitesten Sinne die integrative Entität oder Wesenheit begreifen könnte, also die Kraft, die das Werk zusammenhält und die Rezeption lenkt, diejenige, die sich im und durch das Werk ›äußert‹. Nach Peter Zima ist dieses Subjekt in der Spätmoderne konsequent von den Autoren in Frage gestellt worden.¹ Die Postmoderne führe dies weiter, wobei der ›intertextuelle Prozess‹ verhangen sei zwischen den Tendenzen zur Subjektkonstitution und zum Subjektzerfall. Diese entgegengesetzten Bestrebungen lassen sich seiner Meinung nach nicht auf hegelianische Weise zur Synthese bringen. Schließlich kommt er zu der These, dass es die inhärente Intertextualität des postmodernen Textes – oder auch die ›Vielfalt- oder ›Polyphonie des Textes‹ – sei, die maßgeblich zum ›Zerfall des Subjekts‹ beitrage. In diesem Sinne sei nach Zima auch Roland Barthes' Aussage, dass der Autor tot sei, zu verstehen.² Da stellt sich für den Interpreten die pragmatische Frage: Was will der Autor mir in diesem bedauernswerten Zustand dann noch sagen können?

Ein ähnliches Phänomen bezüglich des scheinbaren Subjektverlustes ist auch bei Kagel zu beobachten. So hat beispielsweise Werner Keil versucht, diesem Phänomen gerecht zu werden, indem er die Autorenpoetik Kagels in Beziehung mit der Konzeptkunst Joseph Kosuths setzt und, das Paradoxon Jürgen Arndts weiterführend, schlussfolgert, dass Kagels Musik auf die ›Abwesenheit von Musik‹ verweise.³ Bei all der fruchtbaren und dennoch nicht auflösbaren Paradoxie dieser Argumentation sieht man in dem Ansatz beider das Bestreben und die Notwendigkeit, die anderen Künste in die analytische Betrachtung mit einzubeziehen. Und in ihr äußert sich, dass die Musikwissenschaft die Frage nach der Post-

1 Vgl. Peter V. Zima, *Das literarische Subjekt*, Tübingen und Basel 2001, S. 206.

2 Vgl. ebd. Allerdings versteht Barthes unter dem Autor das literarische Subjekt, was zu einigen Missverständnissen auf der Begriffsebene zwischen der französischen Literaturwissenschaft und z. B. der deutschen und der italienischen geführt hat.

3 Vgl. Werner Keil, »Mauricio Kagels kompositorischer Umgang mit Elementen populärer Musik«, in: *Das Populäre in der Musik des 20. Jahrhunderts. Wesenszüge und Erscheinungsformen*, hrsg. von Claudia Bullerjahn und Hans-Joachim Erwe, Hildesheim 2002, S. 311–336, hier: S. 331.

moderne in der Musik mit den Mitteln, die ihr zur Verfügung stehen, allein möglicherweise nicht lösen kann.

Ein weiterer Ausgangspunkt für meinen Rekurs über das Sammeln war eine Frage eher vorwissenschaftlicher Art und zielt – wenn man diesen Subjektverlust nun als gegeben hinnehmen mag – auf die ästhetischen Konsequenzen desselben: Und zwar erscheint es in letzter Konsequenz schwierig, allein auf ästhetischer Ebene die Postmodernität eines Werkes zu konstatieren. Ist jedes Werk ab den 1960er Jahren, in dem ein Akkord von Beethoven oder ein Tangorhythmus erklingt, auch sofort ein postmodernes? Sind die Beschreibungskriterien, die wir in der Musikwissenschaft für postmoderne Kunst und insbesondere Musik annehmen, adäquat? Wird das bloße Konstatieren von Kompositionstechniken wie Collage, Montage und das Erkennen und das Beschreiben von Zitattechniken dem Phänomen der Postmoderne überhaupt im Ansatz gerecht? Um etwas über die mögliche Beschaffenheit von postmoderner Kunst auszusagen und auch um den Schaffensprozess näher zu beschreiben, bietet sich die Metapher des Sammelns an.

Die Regulative des Sammelns

Im kulturanthropologischen Sinne kann Sammeln als Technik zur Identifikation und Strategie zur ›Ich-Bildung‹ angesehen werden, also letztendlich als Kulturtechnik. Und unter den Kulturtechniken ist sie neben dem Lesen und Schreiben eine der ältesten. Indem der Sammler Objekte um sich schart, schafft er sich – nach Jean Baudrillard – ein »System der Dinge«, das ihm dazu verhilft, Identität zu stiften und die Ansprüche des ›Ich‹ gegen das ›Es‹ zu stärken. Zudem verweisen die gesammelten Objekte ihrerseits auf Kontexte, die außerhalb der Sammlung liegen. So schreibt Walter Benjamin: »Man hat nur einen Sammler zu beobachten, wie er die Gegenstände seiner Vitrine handhabt. Kaum hält er sie in Händen, so scheint er inspiriert durch sie hindurch, in ihre Ferne zu schauen.«⁴

Die Kulturtechnik des Sammelns lässt sich meines Erachtens als ›Kunsttechnik‹ auf Kagels Arbeitsweise und Werk übertragen, wobei sich vielfältige Anknüpfungspunkte an ästhetische Diskurse ergeben, die das 20. Jahrhundert grundsätzlich prägten: Zum einen die Frage nach dem kompositorischen Subjekt, zum andern Fragen, die den Diskurs über die Postmoderne bestimmen, wie z. B. das allgemeine Konstatieren von Pluralität bzw. Heterogenität und der daraus folgenden Kontextualität.

Bei Kagel sind beide Aspekte gegeben: Einerseits ist in seinem Werk die Frage nach dem kompositorischen Subjekt eminent, die Pluralität und das Sammeln sind hingegen offensichtlich und naheliegend. So findet sich der Sammler Kagel in vielfältiger Form in seinem Werk: in seiner spezifischen Art der Werkgenese, in seiner enzyklopädischen Arbeitsweise, in der Verwendung von kompositorischem Material und in der Heterogenität der tatsächlichen Komposition. Hierbei wird darzustellen sein, dass das Objekt oder Zitat nicht nur in Hinsicht auf seine Anwendung als Material innerhalb postmodernen Komponierens zu

4 Walter Benjamin, »Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln«, in: ders., *Gesammelte Schriften* Bd. 4,1: *Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen*, hrsg. von Tillman Rexroth, Frankfurt a. M. 1991, S. 388–396, hier: S. 389.

lesen ist, sondern grundsätzlich zur Weltwahrnehmung und zum Selbst-Verständnis Kagels als eines postmodernen und surrealistischen Komponisten gehört.

Wo ist das Subjekt beim Sammeln?

Es hat sich – kurz gesagt – in sein Universum der Sammlung geflüchtet und beobachtet von höherer Warte aus dieses, sein geschaffenes System der Dinge. So schreibt Benjamin, dass »für den Sammler, ich verstehe den rechten, den Sammler wie er sein soll, der Besitz das allertiefste Verhältnis ist, das man zu Dingen überhaupt haben kann: nicht dass sie in ihm lebendig wären, er selber ist es, der in ihnen wohnt.«⁵ Baudrillard geht sogar einen Schritt weiter. Für ihn scheint der Sammler bereits gestorben zu sein, wenn er sagt: »Der Mensch, der sammelt, ist tot – überlebt aber tatsächlich in einer Sammlung, die ihn von nun an bis ins Jenseits ununterbrochen repräsentiert, indem der Tod selbst in die Serie und in den Kreislauf eingebaut wird.«⁶

Der Sammler kreierte also diesen Kreislauf von Leben und Tod und enthebt sich damit scheinbar den Gesetzmäßigkeiten desselben. Er löst die Linearität der Zeit in eine Systematik auf, die ihn glauben macht, dem Schicksal des Todes zu entrinnen. Nach Baudrillard steht demnach den gesammelten Dingen auch die Aufgabe zu, »die Tröstung aller Tröstungen« zu spenden.⁷

Der ursprüngliche Wert der Dinge, ob kultureller oder ökonomischer Art, wird in der Sammlung abgelöst durch ihre Objektivität. So meint nach Baudrillard beim Sammeln »das Besitzen [...] nie etwas Werkzeughaftes, das einen auf das Gebiet der Anwendung verweist, sondern meint das Objekt von seiner Funktion enthoben und im Verhältnis zum Subjekt. Aus dieser Perspektive bilden alle besessenen Gegenstände eine Abstraktion und sind aufeinander bezogen, es sei denn, sie beziehen sich ausschließlich auf das Subjekt. Sie schließen sich zu einem System zusammen, mit dessen Hilfe das Subjekt eine Welt aufzubauen sich bemüht.«⁸

Das sammelnde Subjekt bewegt sich also zwischen dem Bestreben nach Identitätsbildung mittels der Dinge und dem Hang zur Selbstausslöschung, die diesem Prozess der Repräsentation mittels der Dinge innewohnt. Diese beiden Bestrebungen halten sich aber in einem Gleichgewicht.

Wie lässt sich dies mit der Konstruktion einer Postmoderne vereinbaren, in der – nach Zima – das Subjekt sich nun gänzlich auflöse bzw. aufgelöst hat? Und schließlich gab es das Sammeln bekanntlich schon vor der Postmoderne, wie kann man es aber für die Postmoderne nutzbar machen? In diesem Zusammenhang ist es ratsam, einen assoziativen Umweg über den Surrealismus einzuschlagen, nicht nur allein aus dem Grund, dass er das Sammeln in besonderer Weise thematisiert, sondern auch, weil er in Kagels Werk auf zweierlei Weise begegnet: Zum einen ist der Surrealismus in Kagels Werk an den

5 Benjamin, »Bibliothek«, S. 396.

6 Jean Baudrillard, *Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen*, Frankfurt a.M. und New York 2001, S. 125.

7 Vgl. ebd., S. 124.

8 Ebd., S. 110.

›Oberflächen‹ zu konstatieren. So finden sich vielfältige Anspielungen an den Surrealismus auf bildlicher und kontextueller Ebene, z. B. das Gemälde von Magritte bei dem Fernsehspiel *Er*, die Filmmusik zu *Le Chien Andalou* und die vielfältigen Bildwelten seines Instrumentaltheaters. Zum anderen schwingt in Kagels Werk quasi ›unterschwellig‹ eine Art von Aggressivität mit, die ihn mit dem Surrealismus verbindet. Im Werk *Tactil* z. B. ist sie von Kagel sogar beabsichtigt, wenn er sagt: »Diese Sanftheit [des Stücks] aber löst häufig beim Zuhörer ein hohes Maß an Aggressivität aus, ein Phänomen, das mich immer wieder beschäftigt hat.«⁹ Diese Aggressivität findet sich in musikalischer Hinsicht auch in den Orchesterwerken, z. B. *Les Idées fixes*, und seiner dortigen motivisch-thematischen Verarbeitungstechnik, bei der das zerstörerische Moment gegenüber dem entwickelnden vorherrscht.

Dieser Eindruck des Zerstörens setzt eine ›Gegenständlichkeit‹ in der Musik voraus, die dadurch erreicht wird, dass musikalische Kontexte zitiert und verarbeitet werden, die in ihrer historischen oder ästhetischen Gesetzmäßigkeit den Charakter des Dinglichen bereits angenommen haben. Der zum Klang gewordene ›Gegenstand‹ bzw. das ›Objekt‹ in Kagels Werk stellt die Wesenverwandtschaft mit den Surrealisten her. So beschreibt Werner Spies die surrealistische Bewegung gerade über ihre Beziehung zu ihren Gegenständen:

Die Entdeckung der Objektmagie, des Marginalen, das Spiel mit den Wunderkammern, die sich die Surrealisten anlegen, die Hinwendung zu privaten Symbolen, die Erotisierung der Technik, all dies hat die [künstlerische] Praxis [...] auf unübersehbare Weise beeinflusst. [...] Ohne dieses an Texte und Begegnungen gebundene Zelebrieren der Dingwelt wären weder die Ready-made-Doktrin Duchamps noch die zahllosen Ableger individueller Mythologien auf so intensive Weise ins Bewusstsein gerückt worden.¹⁰

Die Wichtigkeit des Surrealismus hingegen für die Postmoderne haben bereits Wolfgang Iser und Dieter Mersch herausgestellt.¹¹ Nach Mersch liegen die Wurzeln des Surrealismus im Dadaismus, wo der Gegenstand, das Gezeigte, bereits eine ›Mystik‹ beinhaltet. Mersch erkennt diese in der Materialkunst Kurt Schwitters und in der Ästhetik des Zufalls eines Marcel Duchamp und Jean Arp, und zwar als »Mystik nicht im Sinne des Geheimnisses, des Verborgenen oder Apokryphen, sondern im Sinne des Sichzeigens, des Erscheinens als Erscheinen, als Einzigartigkeit einer Präsenz. Ein anderer Ausdruck lautet Ekstasis: Hervortreten, Zum-Vorschein-Kommen in der elementaren Bedeutung von Existenz.«¹²

9 Mauricio Kagel, Text in der CD-Beilage, S. 10, in Mauricio Kagel, *Exotica, Tactil* (Aufnahme: 1972, 1974), Polydor, Neuauflage der Deutschen Grammophon [o.J.].

10 Werner Spies, »Einführung«, in: *Surrealismus 1919–1944*, hrsg. von Werner Spies, Ostfildern-Ruit 2002, S. 15–40, hier S. 25.

11 Als Gegenposition Helga de la Motte-Haber, »Warum es keinen musikalischen Surrealismus geben konnte«, in: *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling und Sigrid Wiesmann, Kassel, Basel und London 1984, S. 458–461; siehe auch Jörn Peter Hiekels vorsichtige Annäherung an das Thema, die sich in der uneigentlichen Rede im Titel niederschlägt, »Bernd Alois Zimmermanns ›Surrealismus‹«, in: *Musica* 49 (1995), S. 227–232.

Das geht über den Materialbegriff, wie ihn die Musikanalyse in den letzten Jahrzehnten genutzt hat, natürlich weit hinaus. Björn Heile hat diese Problematik in Anlehnung an die Intertextualitätstheorie Michail Bachtins bei Kagel bereits dargestellt.¹³ Im Surrealismus ist die Besetzung des Gegenstandes freilich um die Instanz der Symbolisierung verkompliziert und gleichsam negiert. So fragt Dieter Mersch:

Welche Funktion haben jedoch solche anschaulichen [d. h. in seinem Beispiel surrealistischen] Mirakel; warum ihre Beharrung aufs Undeutbare, auf die Unentschlüsselbarkeit der Bilder? Handelt es sich nicht, wie beim Dadaismus, wenn auch in anderer Form, um Anrufungen des Sprachlosen, der Unsagbarkeit: Symbolische Hinweise oder Fingerzeige für das Unerklärliche, das Mystische? Das hieße freilich, im Mystischen wieder jenes Verborgene oder Verzauberte zu entdecken, dem sich der Dadaismus gerade entzog, indem er sich allein aufs *Sich zeigen*, dem *Erscheinen selbst* kaprizierte – und damit im Sinne Martin Heideggers auf das »Un-geheure«, mithin auch das Ungeheuerliche, daß etwas ist und nicht nichts. Demgegenüber setzt das Mysterium, das Geheimnisvolle – wie im Falle des Surrealismus – immer eine *Symbolisierung* voraus – und damit das, was der Dadaismus durch die Evokationen des *Zu-Falls* bewußt auszuschließen trachtete. Der Umstand gibt einen Wink darauf, worum es dem Surrealismus eigentlich zu tun ist. Denn was dieser als Rätsel inszeniert, betrifft die Ordnungen des Symbolischen, die er buchstäblich ver-rätzelt und damit durcheinander bringt.¹⁴

Insofern ist Kagels vielbeschriebener Enzyklopädismus nicht vom Gedanken der Aufklärung geprägt, z. B. eines Diderot, sondern vom Surrealismus. »Sein« Subjekt stellt sich uns in seinem Werk als ein durch die Objekte verzaubertes, mitunter diese Objekte zerstörendes, dar. Allerdings enthebt sich das Subjekt durch den künstlerischen Diskurs des Sammelns, der sich als ein auktorialer bezeichnen lässt, der künstlerischen Auflage des Ausdrucks. Es sind nicht mehr – wie Walter Benjamin es beim Sammeln beschreibt – die Dinge, durch die der Sammler die Welt sieht, sondern es sind – in der Umkehrung, die dem künstlerischen Akt innewohnt – nun die Dinge, durch die der Sammler seine Welt sprechen lässt. Die Dinge repräsentieren das Subjekt, es äußert sich durch diese, obwohl es im Werk doch durch den Eindruck der Abwesenheit, d. h. der Unkenntlichkeit glänzt.

Wie auch der Sammler hat der Surrealist ein leidenschaftliches Verhältnis zum Gegenstand. Diese Beschäftigung mit dem Gegenstand und der Gegenständlichkeit ist jedoch eine aus anderen, vielleicht sogar gegenläufigen Beweggründen. Während der Sammler versucht, das Es zu beruhigen, möchte der Surrealist dieses Es aufdecken und Es sprechen lassen. So schreibt Mersch:

12 Dieter Mersch, »3. Das Politische: Der Surrealismus«, in: *Vom Werk zum Ereignis. Philosophie der Gegenwartskunst. Fünf Vorlesungen*, http://nyitottegyetem.phil-inst.hu/kmfil/mersch/kunst_3.htm 30.09.02, o. S.

13 Björn Heile, »*Transcending Quotation*«. *Cross-cultural Musical Representation in Mauricio Kagel's Die Stücke der Windrose für Salonorchester*, PhD Diss. University of Southampton 2001.

14 Mersch, *Das Politische*, o. S.

Der Surrealismus verdankt seinem Impuls, das Geheimnis oder das Wunderbare auszudrücken oder zu malen, der Psychoanalyse Freuds – so jedoch, daß er deren Kern umwendet: Statt, wie es Freud ausgedrückt hat, Aufklärungsarbeit zu leisten und die Ansprüche des Ich gegen das Es zu stärken und damit, [...] »Kulturarbeit« zu leisten, »wie die Trockenlegung der Zuyderzee«, geht es dem Surrealismus gerade um die Freisetzung des Traums, das heißt der Stärkung des Es gegen die Ansprüche des Ich, der Vernunft. Dieselbe Umkehrung findet sich bei Lacan. Hieß es bei Freud: »Wo Es war, soll Ich werden«, sucht Lacan dem Ich seine Panzerung zu entkleiden und es um das Gewicht des Es zu vertiefen: Wo Ich war, soll Es sich schreiben.¹⁵

Diese Instanzen für die musikalische Analyse fortführend, stellt sich die Frage: Lässt sich das komponierende Subjekt aufteilen in ein komponierendes Ich, ein Über-Ich oder ein Es? Um ein Beispiel zu nennen: Wäre eine in einem nicht-dodekaphonen Werk »unmotiviert« erscheinende Zwölftonreihe – mit ihrem Zwang zur Vollständigkeit – als Abschlag an die Konventionen der Dodekaphonie zu interpretieren, als Äußerung des Über-Ich? Oder mit dem surrealistischen Auge betrachtet: Wäre dies ein automatisches Schreiben, *écriture automatique*, demnach eine Äußerung des Es? Beziehungsweise in herkömmlicher Terminologie: Ist diese zwölftönige Gestalt etwa als Personalstil des Komponisten zu bezeichnen? Ist dieser reflektiert oder unreflektiert?

Ich hoffe, dass ich wenigstens in einigen Punkten deutlich machen konnte, worum es beim Sammeln geht. Vielleicht könnte man aus diesen Kriterien eine Ästhetik der Postmoderne formulieren, die unter die Oberfläche des Werks dringt. Anstatt im Weiteren Musikbeispiele anzuführen, soll kurz umrissen werden, wie man diese Kategorien des Sammelns auf musikalische Analyse anwenden könnte. Und zwar wäre z.B. der von Adorno vorgebrachte Vorwurf, dass Neue Musik durch ihren Grad an Konstruiertheit nur noch »scheinbare Objektivität« suggeriere, ein Ausgangspunkt, um sich Kagels Werk zu nähern.

Bei Kagel ist ein eigentümliches Verhältnis von musik-immanenter Konstruktion (Dodekaphonie, Aleatorik) und musikalischer Rhetorik (Gesten usw.) zu beobachten, die sich gegenseitig aufzuheben scheinen. Letzteres – die Rhetorik – hört man, ersteres – die Konstruktion – ahnt man, und beim Studium der Noten schlägt sie mit ganzer Gewalt zu. Nach Adorno wäre sie ein Indiz für sein Ideal des »integralen Kunstwerks«, eines Kunstwerks, in dem alle künstlerischen Kräfte verschiedenster Art im glücklichen Gleichgewicht sind. Bei Kagel ist es aber anders: Seine Rhetorik wird durch die Konstruktion fadenscheinig, die musikalische Geste wirkt gegenüber dem Grad an Konstruiertheit, mit der sie in die musikalischen Abläufe eingebunden ist, merkwürdig flach – und zwar so, als ob in ihr die adorno-sche Kritik an der Neuen Musik bereits »einkomponiert«, »eingeschrieben« wäre. Ist das noch Ironie? Meines Erachtens ist dieser Sachverhalt zu tief in Kagels Ästhetik eingebettet, als dass man ihn als solche bezeichnen könnte.

15 Mersch, *Das Politische*, o.S. Dieses »sich Schreiben« findet sich auch in den Formulierungen Barthes und Kristevas, wenn sie das Schreiben von Texten nur noch als Einschreibung von Texten in Texte verstehen, also das, was wir heutzutage unter Intertextualität verstehen.

Sie werden sicher bemerkt haben, dass die Argumentation fortwährend in sich kreist. Aber dies ist meines Erachtens unumgänglich. Der Surrealismus wäre ohne die Psychoanalyse Freuds nicht denkbar, die Postmoderne nicht ohne den Surrealismus, das Reflektieren über die Postmoderne nicht ohne die Psychoanalyse und die Prämissen des Surrealismus. Ebenso ist das Sammeln als postmodernes Kriterium und in dieser neuen Ausprägung nicht ohne die Psychoanalyse und den Surrealismus denkbar. Dem Analytiker fällt hierbei die Aufgabe zu, diese kulturellen Diskurse – denn die Psychoanalyse ist in ihrer Historizität betrachtet nichts anderes als ein weiterer Diskurs in unserer Kultur, die unser Denken und Handeln bestimmt – gegeneinander abzuwägen und für die Analyse nutzbar zu machen, mit dem letztendlichen Ziel, zu verstehen und zu urteilen.

Megan Jenkins (Coralville, IA)

Seduction and Impotence: Readings of Mescalina and Nekrotzar

The conclusion of Ligeti's bizarre and ironic opera, *Le Grand Macabre* (1971), might seem lucid enough to convince the opera-goer that the variegated scenes and events portrayed are brought to an acceptable resolution. The consonant music of the concluding Passacaglia and the return of the full cast to the stage might lull one into a sense of satisfaction with the plot as a whole. After all, at the end of the opera, all the characters except Nekrotzar are alive and well, Breughelland is as lovely as it was in the first scene, and the music of the Passacaglia reinforces the overall positive mood with its consonance and its life-affirming text. I contend that despite the overall ›happy ending‹ of the opera, the conclusion of *Le Grand Macabre* is extraordinarily ambiguous. In a 1981 interview with Claude Samuel, Ligeti points to a purposeful ambiguity that he intended to include in the design of the opera: »If Nekrotzar is really Death, then Death is dead, we have passed into a state of eternal life, we are in paradise and we have lived through the Last Judgment without realizing it. But if Nekrotzar is a charlatan, nothing has changed; he is dead and we have won a reprieve.«¹ In other words, if Nekrotzar is Death, and he failed at his job because he was exhausted from all the sex and drinking in which he engaged in Scenes Two and Three, then Breughelland, and we the audience, are saved from ever having to die and face the Last Judgment. If, on the other hand, Nekrotzar is merely pretending to be Death, then his demise at the end of the opera is only his own, and the inhabitants of Breughelland, and by extension we the audience, must still contend with the eventuality of death and Last Judgment.

1 György Ligeti, *Ligeti in Conversation with Péter Várnai, Joseph Häusler, Claude Samuel and Himself*, London 1983, p. 117.