



«MINE IS A FAINT VOICE»

BECKETT SELON BEETHOVEN – BEETHOVEN SELON BECKETT¹

von Michael Kunkel

BECKETT GUCKEN

Als «play for television» ist Samuel Becketts *Ghost Trio* (1975) in besonderer Weise mit seinem Medium verbunden. Das bemerkt man leicht, wenn man es mittels anderer Medien als dem Fernsehapparat zu rezipieren versucht: Schaut man es auf einem Gerät der Gattung «i», sieht man aufgrund der in diesem Spiel sehr stark vorherrschenden Farbe Grau vor allem sich selber, das eigene Spiegelbild (was mit dem Beckettschen Konzept eines «Not I» nur bedingt in Übereinstimmung zu bringen ist); auch das kollektive cineastische Schauen ist bloß ein Behelfsmodus: Eine Stärke des Fernsehens liegt darin, dass es Vereinzelte massenhaft antreffen kann. Als solcher wird der Zuschauer von *Ghost Trio* manchmal direkt adressiert, um ihn zu einem Horcher zu machen: So wird ihm bedeutet, dass er den Ton ganz leise einstellen soll: «V [Voice]: Good evening. Mine is a faint voice. Kindly tune accordingly.»²

Eigentlich sind auch die Flachbild-TV's von heute nicht ganz das Richtige: denn der alte würfelförmige Fernsehkasten ist auch eine Art Forcierung oder Verengung der klassischen Guckkasten Bühnensituation, die für Becketts dramatisches Werk grundlegend bleibt. Eine Person sitzt vor der Glotze. Sie schaut und sie horcht. Das scheint die adäquate Situation zur Aufnahme von *Ghost Trio* zu sein.

Beckett selber kannte das Fernsehen wohl weniger aus der Medientheorie, sondern eher aus eigener Anschauung. Er war ein eifriger TV-Gucker vor allem von Sportarten wie Cricket und Tennis. Wir werden sehen, wie Beckett sich manchmal als degeneriert verrufene Merkmale des Mediums Fernsehen zunutze macht. Elementare Kategorien dieses Spiels sind Serien, unaufhörliche Wiederholungen, allgemein: Redundanz. Zwar ist das Ergebnis nicht unbedingt vorabendtauglich. Aber es setzt sich nicht völlig über den normalen Ein-

satz des Mediums hinweg. Die deutschsprachige SDR-Fassung des Spiels *Geister-Trio*,³ die am 1. November 1977 spätabends um 23 Uhr ausgestrahlt wurde, erreichte immerhin eine Sehbeteiligung von drei Prozent – was ungefähr 200 000 bis 300 000 Zuschauern entspricht.⁴ Sie wurden Zeuge dessen, was Gilles Deleuze mit dem Begriff «langue III»⁵ adelt: eine neue Sprache der Bilder, der Räume und der Klänge in Becketts Spätwerk.

Der alte Beckett fühlte sich im Fernsehstudio ausgesprochen wohl und arbeitete besonders gerne mit der Crew in Stuttgart zusammen, wo 1977 *Geister-Trio* produziert wurde. «We do it to have fun together» – diesen Ausspruch bezeugt der damalige Fernsehspiel-Redakteur Reinhart Müller-Freienfels vom SDR, Anreger einiger jener «crazy inventions for television», wie Beckett seine Fernsehspiele nannte.⁶ Beckett, der in Stuttgart Regie führte, verzichtete auf ein Honorar mit der Begründung, dass er kein professioneller Regisseur sei und nur zum Spaß mitmache – die einzige Forderung, die er erhob, bestand darin, dass in den Studios das Rauchverbot aufzuheben sei, was nach bürokratischen Umwegen nicht ganz un-Beckettscher Qualität schließlich gelang.⁷

BECKETT SELON BEETHOVEN – «ALL THE OLD GHOSTS»

In Becketts Fernsehspiel *Ghost Trio* äußert sich der Bezug zu Beethoven im Titel und in der ausgiebigen Verwendung der entsprechenden Musik aus op. 70 Nr. 1 (2 Satz).⁸ Becketts erste Titelidee war «Tryst», ein altes englisches Wort, das eine Verabredung zu einem Treffen bezeichnet, vor allem zwischen Liebenden.⁹ Wie kommen Beethoven und Beckett hier zusammen? Welche Art der Begegnung findet statt? Franz Michael Maier hat im Quellenstudium herausgearbeitet, dass die Beethoven-Musik während des Schaffensprozesses immer wichtiger wurde.¹⁰ Für eine erste Orientierung versuche ich, das Fernsehspiel aus der Beethoven-Perspektive heraus zu beschreiben. Man verzeihe, dass ich erwähne, was offensichtlich ist.

In der «Landsberg 10»-Skizze zum zweiten Satz von op. 70 Nr. 1 ist außer dem Hauptmotiv des Largo und anderen Einfallen ein Wort zu entziffern: «Macbeth». Damit kommt eine dritte Person ins Spiel: William Shakespeare. Wir wissen nicht sicher, ob das Largo-Motiv wirklich in Zusammenhang mit den Plänen Beethovens für eine *Macbeth*-Oper steht¹¹ – genau diese Vermutung geistert aber seit den Aussagen von Carl Czerny, auf den auch der populäre Übertitel zurückgeht, und Gustav Nottebohm durch die Welt.¹² Sicher hingegen ist, dass Shakespeare einen wichtigen Fluchtpunkt in Becketts Schaffen darstellt. Die Hypothese, dass es sich beim Largo um eine *Macbeth*-Musik handle, wird in der Beckett-Forschung entsprechend nicht unter Wert gehandelt, wobei Beckett diese Information angeblich vom Schallplattenhüllentext seiner Aufnahme hat.¹³ Interessant ist, dass Beckett hier womöglich über Shakespeare auf Beethoven kommt.

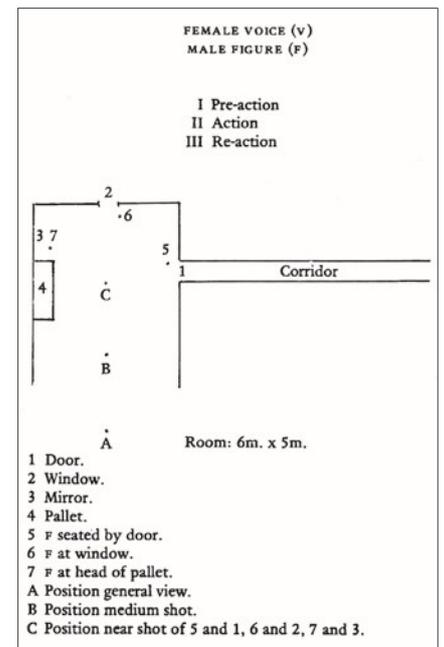


Ludwig van Beethoven, op. 70 Nr. 1, 2. Satz, Hauptmotiv zu Beginn

Dieses *Macbeth*-Motiv kommt bei Beethoven etliche Dutzend Male vor. Stefan Kunze charakterisiert Beethovens Musik als «beschwörende Wiederkehr des Gleichen», er spricht auch von einer «eigentümlichen Fixiertheit des Geschehens».¹⁴ Diese Formulierungen treffen natürlich auch auf Beckett zu, denn auch sein Spiel ist exzessiv auf Wiederholungen angelegt, wie man gleich zu Beginn merkt: «V: Good evening. Mine is a faint voice. Kindly tune accordingly. (Pause.) Good evening. Mine is a faint voice. Kindly tune accordingly. (Pause.)»¹⁵

Offene Aufforderungen zum Wiederholen kommen im Skript häufig vor. Das ganze Spiel beruht auf der Perpetuierung nur weniger Elemente. Bei Beckett wie Beethoven beschaut oder belauscht man immer

- 6.V: Dust. (Pause.) Knowing all this, the kind of wall –
 7. Cut to close-up of wall continued. 5 seconds.
 8.V: The kind of floor –
 9. Cut to close-up of floor. 5 seconds.
 10.V: Look again.
 11. Cut to general view from [Kameraposition] A. 5 seconds
 12.V: Door.
 13. Cut to close-up of whole door. Smooth grey rectangle 0.70 m. x 2 m. Imperceptibly ajar. No knob. Faint music. 5 seconds.
 14.V: Window.
 15. Cut to close-up of whole window. Opaque sheet of glass 0.70 m. x 1.50 m. Imperceptibly ajar. No knob. 5 seconds.
 16.V: Pallet.
 17. Cut to close-up from above of whole pallet. 0.70 x 2 m. Grey sheet. Grey rectangular pillow at window end. 5 seconds.
 18.V: Knowing all this, the kind of pallet –
 19. Cut to close-up of whole pallet continued. 5 seconds.
 20.V: The kind of window –
 21. Cut to close-up of whole window. 5 seconds.
 22.V: The kind of door –
 23. Cut to close-up of whole door. Faint music. 5 seconds.
 24.V: The kind of wall –
 25. Cut to close-up of wall as before. 5 seconds.
 26.V: The kind of floor.
 27. Cut to close-up of floor as before. 5 seconds.
 28. Look again.



Das Setting von Samuel Becketts «Ghost Trio»

mera, der bohrende Blick zu nahe kommt. So ist das Erklingen der Musik auch verbunden mit einer Irritation, die entstehen kann, wenn man in einen fremden Intimraum eindringt. Wir erinnern uns an die von Beckett selbst ins Spiel gebrachte Kategorie der «Keyhole-Art».¹⁸ Es wäre wohl übertrieben, Beckett als Propheten von Reality-Formaten im Fernsehen bezeichnen zu wollen – eine besondere Form von Voyeurismus spielt aber in *Ghost Trio* ganz offensichtlich eine wichtige Rolle. Noch dazu ist das Eindringen des Blicks und das Sich-wieder-Entfernen musikalisch höchst trivial organisiert: Je näher, desto lauter, je weiter entfernt, desto leiser.

KREIS UND ZAHL

Im Repetieren, Kombinieren, in der Symmetriebildung sucht Beckett oft «Zuflucht zur Arithmetik». Die Spiele sind auch Rechenexempel, und zwar zumeist auf der Basis sehr einfacher Zahlen.¹⁹ Eine wichtige Zahl in diesem Spiel korreliert zur Beethovenischen Besetzung bzw. Gattung, nämlich die Drei: In gewissem Sinn handelt es sich um ein Trio mit Tür, Fenster und Pritsche, denn diese bezeichnen die Grundpositionen des Spiels. Zudem verzeichnen wir drei Teile (I Pre-action, II Action, III Re-action), drei Kamerapositionen und drei «Personen» (F, V, Boy). Die andere Zahl des Spiels ist die Fünf: Die allermeisten Gänge bestehen aus Vielfachen von fünf Schritten, wobei das Beethovensche Tempo das Zeitmaß des Gehens bestimmt. Eine Fünfer-

Charakteristische Symmetrie, Veränderungen, Permutationen im Wiederholen von Wörtern wie «door», «window» und «pallet» | Samuel Beckett: «Ghost Trio» (Ausschnitt)¹⁶

die gleichen Dinge. Die Spiele leben von charakteristischen Veränderungen, Permutationen im Wiederholen, wie zum Beispiel im hier wiedergegebenen Ausschnitt (Abb. oben) – man achte besonders auf die Elemente «door», «window» und «pallet». Es entsteht eine Symmetrie, ein Objektpalindrom, eingebettet in die Positionsfolge von «wall» (4.–6., 24./25.) und «floor» (8./9., 26./27.): («look again»): door window pallet →|← («knowing all this, the kind of») pallet window door.

Derartige Symmetriebildungen, palindromatisch gebeugte Repetitionen, finden sich in *Ghost Trio* zuhauf. In diesem Beispiel sind die Positionen der Standardrunde von F (Figure) schon angedeutet, man kann sie als Rezipient des Spiels gewissermaßen bereits vorab absolvieren. Am Beginn gibt es noch eine andere Ebene der Verdopplung: V (Voice) beschreibt am Anfang das Set und entschuldigt sich dafür: «Forgive me stating the obvious.» Handelt es sich aber wirklich um die bloße begriffliche Verdopplung von etwas, das man auf der Mattscheibe ohnedies sieht oder erkennen kann? Tatsächlich können die Dinge am Anfang nur durch

die Benennung durch V identifiziert werden, da es sich bei allen Objekten um graue Quader handelt und keineswegs offensichtlich um Tür, Fenster und Pritsche. Alle Elemente dieses Spiels sind homomorph und dadurch sehr ähnlich (auch F, Rekorder, Stuhl, Spiegel usw.). Dass man sie unterscheiden könne, ist nur eine Behauptung. Solch ironisches Spiel mit Redundanz und Differenz ist für das ganze *Ghost Trio* bestimmend.

Bis zu einem gewissen Punkt im Spiel klingt Beethovens Musik immer dann, wenn eine Intimschwelle (bei Punkt B; s. Setting oben rechts) überschritten wird – und die Kamera und dadurch der Zuschauer in die Nähe von F kommt –, und umgekehrt: Wenn die Kamera sich entfernt, wird die Musik leiser und verschwindet. Dadurch entsteht der Eindruck, als sei die Musik in der Nähe von F quasi immer vernehmbar, als müsse man nur nahe genug herankommen, um sie zu hören. Das würde passen zu Peter Gülkes Auffassung der Beethovenischen Kammermusik als «Intimraum»¹⁷ – bei Beckett markiert die Musik aber auch eine Art Grenzüberschreitung, wenn die Ka-

Rasterung des Spiels im Tempo des *Largo assai* ist einer von Becketts ersten Einfällen, als Zäsur-Intervall figuriert die Dauer von fünf Sekunden.²⁰

Auch den für das Spiel bestimmenden Zirkelcharakter gibt es bei Beethoven: Das *Macbeth*-Motiv beschreibt ein doppelschlagartiges ornamentales Kreisen ohne besondere tonale Fliehkraft, ohne besondere Richtung. Deshalb kann das Motiv fast beliebig transponiert, manipuliert werden. Es kreist durch den Tonraum, wobei die harmonischen Wege die Tendenz haben, wieder zum Ausgangspunkt zurückzufinden. Vielleicht kann man von einer gewissen Kongruenz von Motivstruktur und formaler Konzeption sprechen: Beide haben Zirkelcharakter (begünstigt auch durch die Kleinterzirkel der verminderten Akkorde). Stefan Kunze identifiziert die ersten acht Takte als «geschlossene Periode ohne Thema» und bezeichnet genau das als «poetische Idee» dieses *Largos*.²¹ Ähnlich verhält sich F auf seinen immer gleichen Runden von der Tür zum Fenster zur Pritsche und wieder zur Tür: Er schaut sich um, aber niemand ist da. Auch das Fernsehspiel gerät in den Sog einer Absenz (jener Person, die nicht kommt).

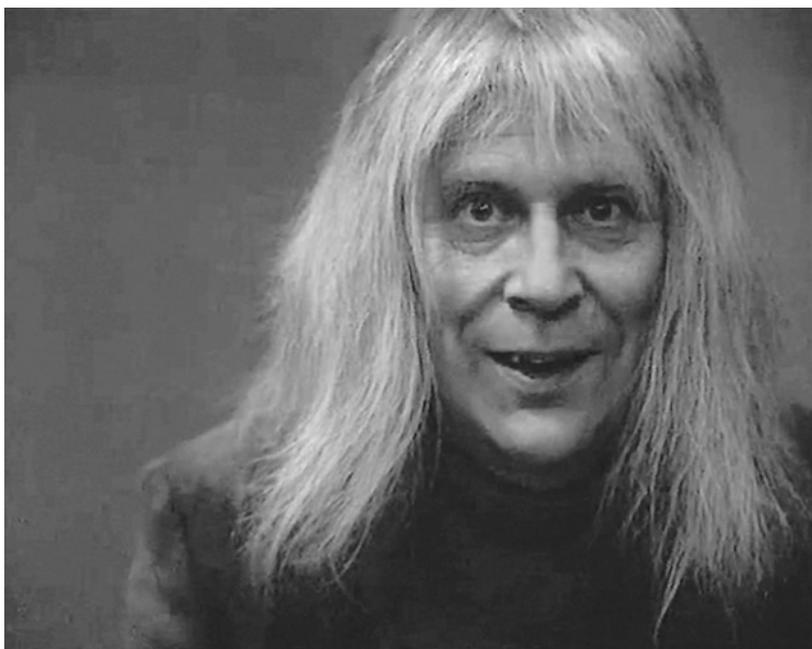
Für den zweiten Satz des Klaviertrios wie auch für das Fernsehspiel lassen sich somit einige Grundmerkmale oder Qualitäten erkennen:

- der Modus «repeat» (Wiederholung und Veränderung sehr weniger Elemente)
- das Spiel mit Redundanz und Differenz
- der Zusammenhang von Kammermusik und Intimraum
- die Zyklen (harmonische und abgeschrittene Wege, Motiv-Gestalt)
- «Absenz» als Thema.

Dies sind entscheidende Grundfunktionen für den Ablauf und die Logik der Spiele von Beethoven und Beckett (wie interessanterweise auch für viele zeitgenössische Beckett-Musiken).²² Hinzu kommt, dass auch Störungen oder Irritationen eingebaut sind, die sich an einer Stelle besonders verdichten: «II.35. Faint music audible for first time at A.»²³

Die Musik erklingt hier erstmals vor der Intimschwelle, noch dazu handelt es sich nicht um das *Macbeth*-Motiv, sondern um das «cantabile»-Thema. Das hat Konsequenzen: Nach dem «Repeat» bei II.38 verschwindet die freundliche weibliche Stimme, es etabliert sich in Teil III vollends jene non-verbale literarische Form eines «sprachlosen» Klang- und Bildraums, die Deleuze «langue III» nennt; die Dinge ma-

© SWR | Hugo Jehle



Samuel Beckett: «Geister-Trio» | Klaus Herm als lächelnder «F» (Filmstill 28'30'')

chen Geräusch; plötzlich gibt es Verbindungen nach draußen (man hört Regen, es erscheint ein «Boy»). Und schließlich sieht man das Gesicht von F, der am Schluss sogar ein bisschen lächelt. Diese Transformationen scheinen daraus zu folgern, dass einmal «falsche» Musik an einer «falschen» Position erscheint: «cantabile»-Musik außerhalb des Intimraums, bei A.

Das Lächeln, oder eher Halblächeln des F am Schluss des Spiels ist vielleicht der irritierendste Moment: zum einen deshalb, weil sich hier erstmals eine Gefühlsregung zu äußern scheint; irritierend ist zudem, dass ausgerechnet dieser wirkungsmächtige Moment nicht im Skript vorgesehen ist. Ist es ein Lächeln²⁴ der Erleichterung darüber, dass die Musik endlich aufgehört hat? Interessant ist, dass die Musik wirklich aufhört, inmitten all der endlos scheinenden Wiederholungen zu Ende kommt, final abkadenziert. «Oh all to end.» So lautet der Schluss von Becketts allerletzter Prosaarbeit *stirring still* (1986–88). Bekanntlich bleibt diese Sehnsucht bei Beckett, der die Weltliteratur um den Topos des unaufhörlichen Endens bereichert hat, sonst meistens eher unerfüllt. Und hier eigentlich auch: Trotz des Musik-Endens wird das Spiel gerade aufgrund des schwebenden, sich eindeutiger Klassifizierung sperrenden Charakters des Lächelns offen gehalten.

Es gibt also gewisse Gemeinsamkeiten zwischen Beethoven und Beckett. Qualitäten wie Repetitivität, Redundanz und Differenz, Intimraum, Absenz, Störungs-

empfindlichkeit usw. weisen in Bezug auf Beethoven auf einen besonderen Rezeptionsmodus hin, der sich nicht ganz ohne Weiteres in die wesentlichen Auffassungsarten einordnen lässt: Wir finden kaum Indizien zur Stützung des Heldenmythos oder der dramatischen Feier künstlerischer Subjektivität. Ganz im Gegenteil: Die Stimme erschrickt, wenn F in den Spiegel guckt (II.22). Genauso wenig kommt es zur Zertrümmerung des in bürgerlichen Kreisen gepflegten Beethoven-Bildes – in Bezug auf Beethoven ist das Musikbürgertum seinerseits das Ziel zahlreicher Missionierungsbestrebungen, etwa innerhalb der Neuen Musik, die dem zu destrukturierenden heroischen Gestus gerne unter umgekehrten Vorzeichen huldigen.²⁵ Beckett scheint da einen anderen, stilleren Weg zu wählen. Eine interessante Spur lässt sich in frühen Beckett-Quellen aufnehmen.

BEETHOVEN SELON BECKETT

«I feel that Beethoven's [late] Quartets are a waste of time. His pigheaded refusal to make the best of a rather pettyfogging [sic!] convention annoys me. He needed a piano or an orchestra.»²⁶ Dies schreibt Beckett am 24. Februar 1931 – also als 25-Jähriger – an seinen Freund Thomas McGreevy nach einer Darbietung von op. 127 in einem Kammerkonzert von The Royal Dublin Society. Auch hier liegt Beckett völlig quer zur Beethoven-Rezeption in der musikalischen Avantgarde, galten und gelten doch gerade die späten Quartette als bevorzugter

Gegenstand aufgeklärter Beethoven-Pflege und als Versprechen eines musikalischen Fortschritts, das von späteren musikalischen Vorreitern erst vollgültig eingelöst werden muss.

Das interessiert den jungen Beckett offenbar nicht. Im Zentrum seiner Beethoven-Vorlieben steht eher Musik für Klavier (Beckett selber war ein passabler Pianist) oder für Orchester. Eine besondere Bedeutung hat für ihn die Siebte Sinfonie, die er in einem Brief an seinen Cousin Morris Sinclair vom 27. Januar 1934 gegen eine Interpretation durch Wilhelm Furtwängler und die Berliner Philharmoniker in einem Londoner Konzert verteidigt: «the ignoble Furtwängler, who, it appears, has had the better part of his nudity covered with intervowen swastikas. He has the charming modesty of letting himself be led by his brass-players, who blow as only beer-drinkers can, while making with his little left hand very daring gestures towards his first violins, who fortunately paid not the least attention to them, and swinging the soft fleshiness of his posterior as if he longed to go to the lavatory. [...] Then finally he was able to go to the lavatory. But instead of staying there for the rest of his life, he came back, followed by his assistant executioners, in order to tear into tatters, in front of us, Beethoven's 7th. Mr Furtwängler, like the good Nazi he is, cannot tolerate mysteries, and it was rather like a fried egg, or, if you prefer, like a foot put in it, that he presented this music. He played the last movement like the most elegant of Ständchen. He had a rapturous reception. Not only did he button up that poor symphony to the point of strangulation, but he took the liberty of giving it a colourful buttonhole. And with what, in God's name? A Würstchen.»²⁷

Trotz Becketts recht früher Einordnung Furtwänglers als Nazi wie der offen pejorativen Erwähnung deutscher kultureller Errungenschaften («Bier», «Würstchen») unternimmt er 1936/37 eine ausgedehnte Kulturreise durch Deutschland, um Sprache und Kunst besser kennenzulernen. Auf dieser Reise gibt es auch eine Begegnung mit einem gewissen Axel Kaun, einem Buchhändler in Berlin. Dieser erhält 1937 einen Brief, der in der Beckett-Forschung als eine Art Gründungsdokument seiner «gültigen» (Nachkriegs-) Ästhetik gilt – dieser Brief ist in deutscher Sprache verfasst und kündigt eine radikale Neu-Positionierung an; interessant ist, dass Beckett hier als leitendes künstlerisches Konzept Beetho-

vens Siebte ins Spiel bringt. Ein zentraler Satz lautet: «Gibt es irgendeinen Grund, warum jene fürchterlich willkürliche Materialität der Wortfläche nicht aufgelöst werden sollte, wie z. B. die von großen schwarzen Pausen gefressene Tonfläche in der siebten Symphonie von Beethoven, so dass wir sie ganze Seiten durch nicht anders wahrnehmen können als etwa einen unergründliche Schlünde von Stillschweigen verknüpfenden Pfad von Lauten? Um Antwort wird gebeten.»²⁸

Für Beckett ist die Siebte also nicht nur «Apotheose des Tanzes» (Richard Wagner), er scheint viel eher an den Aposiopesen interessiert. Dieser Brief vom 9. Juli 1937 ist in der Tat ein spektakuläres und deswegen viel kommentiertes Dokument, in dem eine «Literatur des Unworts» und eine «Wörterstürmerei im Namen der Schönheit» gefordert wird: «Und immer mehr wie ein Schleier kommt mir die Sprache vor, den man zerreißen muss, um an die hinterliegenden [sic!] Dinge (oder an das hinterliegende [sic!] Nichts) zu kommen. Grammatik und Stil! Mir scheinen sie ebenso hinfällig geworden zu sein wie ein Biedermeier Badeanzug oder die Uner-schütterlichkeit eines Gentlemans.»²⁹

Becketts späteres literarisches Schaffen liest sich wie eine Einlösung dieses Imperativs. Er sei «sprechend ins Schweigen» eingegangen, sagt Ulrich Pothast über den Roman-Schreiber Beckett.³⁰ Und Oswald Wiener meint: «reden wie beckett über das maul halten, endlos, um schleim scheissend der weltberühmteste maulhalter zu werden und jedermann den rang ablaufen weil mindestens einer von uns sein maul so schön halten kann.»³¹

STILLES HÖREN

Selbstverständlich ist in der sprachgebundenen Kunstform Literatur ein vollkommenes «Maulhalten» kaum möglich – gerade aus der paradoxen Spannung zwischen der Unmöglichkeit, in der Literatur völlig auf sprachliche Aktivität zu verzichten, und Versuchen, dies eben gerade doch zu tun, speist sich eine starke Kraft in der Beckett-schen Kunstwelt, die neue Formen hervorbringen kann. Auch andere Äußerungen des jungen Beckett weisen in diese Richtung: «I am starting a Logoclasts' League. [...] I am the only member at present. The idea is ruptured writing, so that the void may protrude, like a hernia.»³² / «To be really wort-karg one must know every Wort.»³³

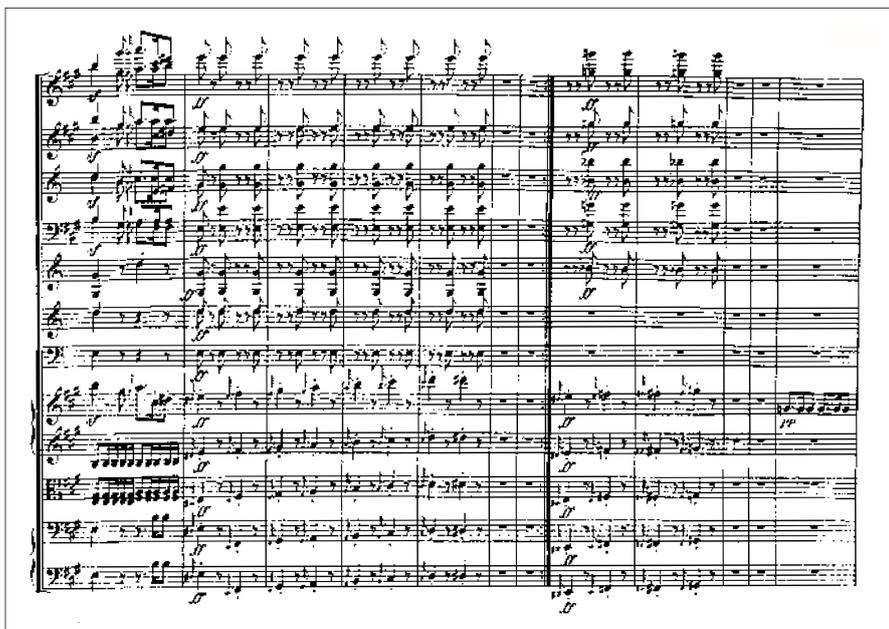
Zum Beispiel beim *Ghost Trio* haben wir

es mit einem Fall von fortgeschrittenem literarischen Logoklasmus zu tun. Auf dem Weg dahin spielt Beethovens Siebte eine wichtige Rolle, da Beckett in ihr offenbar vorbildhafte Situationen für ein «unterbrochenes Schreiben» findet und im Brief an Kaun auch benennt. Man könnte sich aber fragen: Was genau meint Beckett? Was zum Beispiel ist eine «von großen schwarzen Pausen gefressene Tonfläche»? Was ist gemeint mit jenem «schwindelnden unergründliche Schlünde von Stillschweigen verknüpfenden Pfad von Lauten»?

Der Gedanke an solche Scharnierstellen drängt sich auf. Es ist aber keineswegs sicher, ob Beckett an solche Stellen denkt. Interessant ist, dass Beethovens Musik ganz unmittelbar in Becketts Literatur eindringen kann und diese dann wirklich unterbricht, so dass die «Materialität der Wortfläche» vielleicht noch nicht aufgelöst, aber doch schon angefressen erscheint:

wine of music, Rhine wine; how then he had all but swooned with joy at the spectacle of his to all intents and purposes betrothed prancing off angrily in the embrace of the glider-champion; how then, having delivered her over to the unbridled desires of the Belshazzar and Herr Sauerwein the portraitist, of whom it may perhaps be now the moment to say that he did away with himself in the Seine, he jumped from a bridge, like all suicides, never from the bank, in consideration of his being too modern to live, he had sought, found, and lost, accompanied by the Mandarin, Abraham's bosom in a house of ill fame.





Seiten lang ein «unergründliche Schlünde von Stillschweigen verknüpfender Pfad von Lauten» | Ludwig van Beethoven: Siebte Symphonie, 1. Satz, Takt 170–181

simplest he was trine. Just think of that! Centripetal, centrifugal and ... not. Phoebus chasing Daphne, Narcissus flying from Echo and ... neither. [...] The third being was the dark gulf [...], where there was no conflict of flight and flow and Eros was as null as Anteros and Night had no daughters.»³⁵

Dieses dritte ist das eigentliche, klassische Dialektik hinter sich lassende Wesen Belacqua. Der Fluchtpunkt liegt möglicherweise in einem literarischen Kunstwerk aus wortlosen Lauten oder aus Stillschweigen, in der «langue III». Anhand von *Ghost Trio* können wir erfahren, dass eine Form möglich ist, innerhalb derer es zu Spannungen höchstens in Bezug auf Abwesenheiten, Auslassungen kommt oder wenn die Mechanik des Spiels ins Stocken gerät. Die Phase des heftigen Widerstreits ist jedenfalls überwunden. Eventuell ist hier auch eine Inspiration für jene besonders sorgfältige und aufmerksame Ausprägung musikalischer Wahrnehmung, die auch als «Analyse» bekannt ist – eine Ermutigung zur Relativierung jener dialektischen Tugenden, die gerade durch Beethoven gerne dekretiert werden?

Soweit nur einige besonders charakteristische Beispiele für Arten und Weisen, wie Beckett Beethoven denkt. Im Mittelpunkt stehen hier Techniken der Unterbrechung, der Aussetzung von Entwicklungsarbeit, Fehlleistungen, Stillstände und Ereignislosigkeit, auf deren Bedeutung für Beethoven Jürg Wyttenbach hingewiesen hat³⁶ – und die sonst, soweit ich sehe, in der

Beethoven-Rezeption bisher keine besonders prominente Rolle spielen. William Kinderman hat darauf hingewiesen, dass man viel für die Wahrnehmung von Beethovens Musik verderben kann, wenn man sie einfach für «Klassik» hält.³⁷ Manchmal können stille Hörer wie Beckett helfen, auf vermeintlich sehr bekannte Musik neu hinzuhören. ■

1 Dieser Text beruht auf einem Vortrag, der am 22. November 2013 innerhalb der Vortragsreihen «Stille als Musik» und «Beethoven interpretieren. Lecture Series zur aktuellen Aufführungspraxis und Rezeption der Kammermusik» der Hochschule für Musik Basel ebendort gehalten wurde.

2 Samuel Beckett: «Ghost Trio», in: ders.: *Collected Shorter Plays*, New York 1984, S. 248.

3 Im Gegensatz zur englischsprachigen BBC-Fassung ist die SDR-Fassung auf DVD erhältlich: Samuel Beckett: *Filme für den SDR*, Frankfurt am Main 2008.

4 Reinhart Müller-Freienfels: «Erinnerungen an Samuel Beckett beim SDR», in: Hermann Fünfgeld (Hg.): *Von außen besehen Markenzeichen des Süddeutschen Rundfunks* (= Südfunkhefte 25), Stuttgart 1998, S. 403–423, hier 413.

5 Gilles Deleuze: *L'Éprouvé*, Paris 1992.

6 vgl. Peter Goßens: «We do it to have fun together!», *Samuel Beckett beim SDR in Stuttgart* (= Spuren 50), Marbach am Neckar 2000.

7 Reinhart Müller-Freienfels im Gespräch mit dem Autor, Stuttgart 1992.

8 In *Ghost Trio* ist zudem eine dichte Menge an Selbstbezüglichkeiten zu verzeichnen. Beckett schreibt am 15. Januar 1976 an Con Leventhal: «got down first corpse of TV piece. All the old ghosts. *Godot* and *Eh Joe* over infinity. Only remains to bring it to life.» Zit. nach James Knowlson: *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, New York 1997, S. 548.

9 vgl. ebd.

10 Franz Michael Maier: *Becketts Melodien. Die Musik und die Idee des Zusammenhangs bei Schopenhauer, Proust und Beckett*, Würzburg 2006, S. 264–291.

11 vgl. Franz Michael Maier: «Geistertrio. Beethovens Musik in Samuel Becketts zweitem Fernsehspiel», in: *AfMw* 57/2 (2000), S. 172–194, hier S. 181.

12 Carl Czerny: *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethovenschen Klavierwerke*, Wien 1842, Reprint hg. von

Paul Badura-Skoda, 1963, S. 99; Martin Gustav Nottebohm: *Zweite Beethoveniana. Nachgelassene Aufsätze*, Leipzig 1887, S. 225–227.

13 James Knowlson: *Damned to Fame*, a. a. O., S. 549.

14 Stefan Kunze: «Beethovens «Besonnenheit» und das Poetische. Über das *Largo assai ed espressivo* des D-Dur-Klaviertrios op. 70 Nr. 1 («Geistertrio»)», in: Rudolf Bockholdt / Petra Weber-Bockholdt (Hg.): *Beethovens Klaviertrios. Symposium München 1990* (= Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses in Bonn. Neue Folge. Reihe 4, Schriften zur Beethoven-Forschung, 11), München 1992, S. 145–167, hier S. 159.

15 Samuel Beckett: «Ghost Trio», a. a. O., S. 248.

16 ebd., S. 248 f.

17 Peter Gülke: «Die Intimität des Volkstribunen. Beethovens Verständnis von Kammermusik», Vortrag an der Hochschule für Musik Basel, 11.3.2013.

18 vgl. Clas Zilliacus: «Beckett and Broadcasting. A Study of the Works of Samuel Beckett for Radio and Television», in: *Acta Academia Aboensis*, Ser. A, Vol. 51, Nr. 2, Abo Sydvästkusten 1976, S. 191.

19 Berühmte Beispiele sind etwa die kombinatorischen Exzesse in den Romanen *Watt* (etwa das – falsche – Kopfrechnen des Nackball in Zusammenhang mit der empirischen Überprüfung der in Ernest Louits Dissertation *The Mathematical Intuitions of the Visicelts* aufgestellten Thesen) und *Molloy* (etwa die Episode mit den 16 Lutschsteinen des Protagonisten).

20 siehe dazu Franz Michael Maier: *Becketts Melodien*, a. a. O., S. 269.

21 Stefan Kunze, Beethovens «Besonnenheit» und das Poetische, a. a. O., S. 157.

22 vgl. dazu etwa Michael Kunkel: «... dire cela, sans savoir quoi ...» *Samuel Beckett in der Musik von György Kurtág und Heinz Holliger*, Saarbrücken 2008.

23 Samuel Beckett: «Ghost Trio», a. a. O., S. 251.

24 Das Thema das Lächelns oder Lachens ist in Becketts Gesamtwerk immer wieder präsent. Vgl. etwa die Typologie in *Watt* («The bitter laugh laughs at that which is not good, it is the ethical laugh. The hollow laugh laughs at that which is not true, it is the intellectual laugh. Not good! Not true! Well well. But the mirthless laugh is the dianoetic laugh, down the snout – haw! – so. It is the laugh of laughs, the beholding, the saluting of the highest joke, in a word the laugh that laughs – silence please – at that, which is unhappy», *Watt*, London⁶ 1998, S. 47), die «mirlotonnade» («En face / le pire / jusqu'à ce / qu'il fasse rire» (*Poèmes suivis de mirlotonnades*, Paris² 1992, S. 35) und besonders der Schluss des Fernsehspiels *Eh Joe* (1965): Der Protagonist lächelt, wenn die peinigende Stimme verstummt – dieser Moment wird in *Ghost Trio* offensichtlich zitiert.

25 So etwa in den bekannten Beethoven-Stücken von Mauricio Kagel (*Ludwig van*, 1970) oder Nam June Paik (*Symphony Nr. 5*, 1965).

26 Martha Dow Fehsenfeld / Lois More Overbeck (Hg.): *The Letters of Samuel Beckett. 1929–1940*, Cambridge 2009, S. 68.

27 ebd., S. 182.

28 ebd., S. 513.

29 ebd., S. 513 f.

30 In Bezug auf *L'Innommable* (*Der Namenlose*) vgl. Ulrich Pothast: *Die eigentlich metaphysische Tätigkeit. Über Schopenhauers Ästhetik und ihre Anwendung durch Samuel Beckett*, Frankfurt am Main 1982, S. 306 f.

31 Oswald Wiener: *Die Verbesserung von Mitteleuropa*, Reinbek bei Hamburg 1972, S. LXII.

32 Brief vom 11.7.1937, zit. nach *The Letters of Samuel Beckett*, a. a. O., S. 512.

33 Aus den *German Diaries*, Hamburg, 25.10.1936, zit. n. Roswitha Quadflieg: *Beckett was here. Hamburg im Tagebuch Samuel Becketts von 1936*, Hamburg 2006, S. 70.

34 Samuel Beckett: *Dream of Fair to Middling Women*, New York 2006, S. 129.

35 ebd., S. 120.

36 vgl. dazu Michael Kunkel (Hg.): *Jürg Wyttenbach. Skizzen zu Ludwig van Beethovens Klaviersonate op. 109*, Saarbrücken 2011.

37 William Kinderman: «Vorbilder und Improvisation im Schaffensprozess Beethovens am Beispiel der Streicherfassung des Quintetts für Klavier, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn op. 16», Vortrag an der Hochschule für Musik Basel, 11.10.2013.