

Hermann-Christoph Müller

Worte und Musik

Ein Hörspiel von Samuel Beckett und Morton Feldman

1 Zur Entstehungsgeschichte siehe Martin Esslin, *Samuel Beckett und die Kunst des Rundfunks*, in: *Samuel Beckett*, hrsg. v. Hartmut Engelhardt, Frankfurt a. M., 1984, 174. ↑

2 Das muß er im übrigen auch, um seinem Namen gerecht zu werden, der im Englischen Croak lautet und von dem Verb für »krächzen« abgeleitet ist, das zudem »düster in die Zukunft blicken« bedeutet. ↑

3 Sigmund Freud, *Das Ich und das Es*, Studienausgabe Bd. 3, Frankfurt a.M. 1982, 294 f. ↑

4 Samuel Beckett, *Dramatische Dichtungen in drei Sprachen*, Bd. 2, Frankfurt a.M. 1981, 289 f. ↑

5 siehe dazu: Ulrich Pothast, *Die eigentliche metaphysische Tätigkeit – Über Schopenhauers Ästhetik und ihre Anwendung durch Samuel Beckett*, Frankfurt a.M. 1989. ↑

6 Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und*

In dem Hörspiel *Words and Music* von Samuel Beckett besitzt die Musik denselben Stellenwert wie die Sprache. Ihr fällt keine bloß illustrative, begleitende Funktion zu, sondern sie übernimmt eine selbständige, die »Handlung« tragende Rolle. Beide, Sprache und Musik, treten mit den ihnen eigenen Ausdrucksmöglichkeiten und Wirkungsweisen als Akteure eines inneren Monodramms auf. Insofern stellt Becketts Text nur die eine Hälfte des Hörspiels dar, die andere stammt von seinem Bruder, dem Komponisten John Beckett. Erst mit der von ihm komponierten Musik wurde das Stück vollständig und konnte von der BBC im Jahr 1961 produziert und 1962 zum ersten Mal gesendet werden.¹

In einer Produktion des Senders *Voices International New York* aus dem Jahr 1990 hat Everett Frost *Words and Music* neu inszeniert und dazu Morton Feldman mit der Komposition einer neuen Musik beauftragt. Diese Realisation nehme ich zum Anlaß, die weniger bekannte Hörspielarbeit Becketts und eine der letzten Kompositionen Feldmans aus dem Jahr 1987 mit dem genauen Titel *Samuel Beckett, Words and Music* näher zu betrachten.

Die Hinweise darauf, daß die Figuren und die äußere Handlung des Hörspiels aus einer mittelalterlich höfischen Welt stammen, sind spärlich, aber eindeutig. Da ist zunächst der Herr und Meister Krak. Mit seinem Stock verleiht er den Aufforderungen an seine beiden Diener, den Hofdichter Joe und den Hofmusiker Bob, den nötigen Nachdruck. Als Insignium herrschaftlicher Macht weist der Stock ihn zugleich als eine Person von gehobenem Stand und feudaler Würde aus. Desweiteren entspricht die ehrerbietige Anrede »My Lord«, mit der Joe seinem Herrn jeweils antwortet, der Konvention der höfischen Gesellschaft. Neben diesen äußerlichen Kennzeichen findet sich auch in der literarischen Form eine Anspielung auf die mittelalterliche Minnelyrik. Als Krak zu Beginn mit schlurfenden Schritten die Szene betritt, entschuldigt er sein verspätetes Eintreffen damit, daß er im Turm ein rätselhaftes Gesicht gesehen habe. Später kulminiert dann das Stück in der Evokation dieses Gesichts der vormals Geliebten Lily. Wenn der Hofdichter Joe ihr Bild in der Vorstellung seines Herrn entstehen läßt, indem er zunächst ihre Haare, dann die Stirn, Augen, Nase und Mund sowie schließlich ihre Brüste beschreibt, dann folgt er damit exakt dem Beschreibungsmuster, das die mittelalterliche Poetik für den Topos der schönen Frau forderte: die Beschreibung von oben nach unten, unter besonderer Berücksichtigung des Kopfes und unter Aussparung des Hüft- und Lendenbereichs und der Beine. Die äußere Handlung des Hörspiels beschränkt sich darauf, daß Krak seinem Hofdichter und Hofdiener befiehlt, über vorgegebene Themen zu improvisieren. Und die beiden kommen dieser Aufforderung nach, indem sie abwechselnd versuchen, das Gemüt ihres Herrn mit Stegreifreden und musikalischen Improvisationen über die Themen Liebe und Alter zu erheitern. Insgesamt erinnert die Szenerie von *Words and Music* an die von der Musikgeschichte kolportierte Situation des Freiherrn von Kaiserling, der sich bekanntlich die quälenden Stunden der Schlaflosigkeit von seinem Diener Johann Gottlieb Goldberg mit Musik verkürzen ließ.

Indem Beckett die dramaturgischen Mittel aufs äußerste reduziert, vermeidet er es aber, diese Grundsituation naturalistisch darzustellen. Über den genauen Ort und die Zeit der Handlung bleibt der Hörer im unklaren. Die wiederkehrenden Geräusche, wie die Stockstöße Kraks auf den Fußboden oder die Schläge des Taktstocks auf das Pult, sind weniger dazu geeignet, die Illusion einer realen Situation oder eines tatsächlichen Raums entstehen zu lassen, als vielmehr den Wechsel zwischen Sprache und Musik anzuzeigen und den zeitlichen Fluß zu strukturieren. Auch wird keine Wahrnehmungsperspektive festgelegt wie noch in den vorangegangenen Hörspielen *All that Fall* und *Embers*, wo die Sichtweise der Protagonisten Maddy Rooney bzw. Henry zugleich die Sichtweise des Hörers bestimmt. Im

Vorstellung, Bd. 1
der Werke in zehn
Bänden, Zürich 1977,
332. ↑

7 Das Zitat stammt
aus einem
Rundfunkinterview
zwischen Morton
Feldman und Everett
Frost aus dem Jahr
1987, das vom
Westdeutschen
Rundfunk in einer
Synchronübersetzung
von Hartmut
Reddmann am
27.1.1993 gesendet
wurde. ↑

8 Morton Feldman,
Essays, hg. von
Walter Zimmermann,
Kerpen 1985, 128. ↑

9 ebd., 129. ↑

Unterschied hierzu treten in *Words and Music* die Figuren nicht einmal mehr als reale Personen in Erscheinung. Weil über ihr Aussehen und ihre Eigenschaften kaum etwas mitgeteilt wird, bleiben sie anonym. Insofern verbergen sich hinter den Namen Bob und Joe auch keine tatsächlichen Figuren, sondern sie sind Synonyme für eine körperlose Stimme, die spricht, und eine Musik, die erklingt. Und selbst Krak gewinnt keine klaren Konturen, obwohl er zeitweise etwas über seinen Charakter verrät, wenn er seinen Unmut und seine Verärgerung durch Fluchen, Stöhnen und Räuspern kundtut.²

Versteht man nun die jeweils auf ihre Worte und ihre Musik reduzierten Figuren als Träger einer inneren Handlung und das gesamte Stück als die Darstellung eines Bewußtseins- und Empfindungsstroms, dann erschließt sich der eigentliche Sinn dieses Hörspiels. Es ist das nach außen gekehrte Innere eines nicht näher beschriebenen Selbst und seiner mehr oder weniger diffusen Empfindungen, Gedanken und Vorstellungen. Dabei ist die Übereinstimmung zwischen den Rollen von Krak, Bob und Joe und den Funktionen der einzelnen Instanzen des psychischen Apparats zu offensichtlich, als daß sie Zufall sein könnte. In Analogie zu Sigmund Freuds zweitem topischen Modell würde Krak dem Über-Ich, Joe bzw. Worte dem Ich und Bob bzw. Musik dem Es entsprechen. »Das Ich repräsentiert, was man Vernunft und Besonnenheit nennen kann, im Gegensatz zum Es, welches die Leidenschaften enthält.«³ Diese kurze Formulierung Freuds läßt sich geradezu wörtlich auf Bob und Joe übertragen. Und wenn dann beide gleichsam als Prinzipien der Lust und der Realität miteinander in Konflikt geraten und einer den anderen in seinem Vortrag unterbricht, dann tritt Krak als oberste Kontrollinstanz auf und ermahnt sie: »Vertraget euch.«

Anstatt diese allegorische Leseweise in allen Einzelheiten auszuführen, soll hier nur noch die am Schluß des Hörspiels stehende Anspielung auf die Sexualität – oder den Tod, das bleibt offen – erwähnt werden, da sie die Vermutung bestätigt, daß es sich bei dem Stücks um ein inneres Monodram mit einer eindeutig psychologischen Komponente handelt. Nachdem das Bild Lilys wieder zu verblassen beginnt, soll Joe es in der Vorstellung seines Herrn wachhalten. Begleitet von der Musik, zu der er jetzt zu singen versucht, durchbricht er dazu das Beschreibungsmuster des Topos' der schönen Frau und setzt es zugleich in der vorgegebenen Richtung nach unten fort. Nach mehrmalig zögerndem Ansetzen singt er sacht: »Dann hinab ein kleines Stück/durch den Dreck/dorthin, wo/alles schwarz, kein Betteln,/kein Geben, kein Wort,/kein Sinn, keine Not,/durch den Feim/hinab, ein kleines Stück,/dahin woher ein Schimmer/von jenem Quellpunkt.«⁴

Es wäre aber falsch, *Words and Music* als eine bloße Umsetzung psychologischer Theorie in Literatur aufzufassen. Denn unter anderem hat Beckett in dem Hörspiel auch einen Gedanken aus Schopenhauers Ästhetik verarbeitet, mit der er seit seiner frühen Studie über Marcel Proust vertraut war.⁵ Gemeint ist die Auffassung von der Musik als einem Quietiv. In seiner Philosophie von der Welt als Wille und Vorstellung definiert Schopenhauer die Musik bekanntlich als eine »unbewußte Übung in der Metaphysik, bei welcher der Geist nicht weiß, daß er philosophiert.«⁶ Als eine – zugegebenermaßen paradoxe – Erkenntnisform an der Grenze zwischen Erkenntnistheorie und Metaphysik, ist sie dazu prädestiniert, den Willen zum Leben zu verneinen, d.h. den Menschen zeitweilig von dem permanenten Willensdruck zu befreien, der ihm ein Dasein bereitet, das zwischen Begierde und Befriedigung, zwischen Schmerz und Langeweile pendelt. Nicht die momentane Befreiung von einem Mangel, auf den ein neuer folgt, sondern das Stillstellen des Pendels zwischen Schmerz und Langeweile ist es, was die Musik zu bewirken vermag. Vor diesem Hintergrund erscheint der Verlauf und der Ausgang des Konflikts zwischen Joe und Bob wie die kurzzeitige Befreiung des Selbst von der Herrschaft des Willens. Denn unter dem Einfluß der Musik wechselt Joe bei seinem Vortrag vom anfänglich dozierenden Tonfall in eine poetische Redeweise, geht schließlich vom Sprechen in Gesang über, um dann am Schluß ganz zu verstummen und nur noch der Musik zu lauschen. Es ist bekannt, daß Beckett immer wieder auf frühere Ideen, Motive und Figuren zurückgegriffen hat, um sie in seinen späteren Werken weiterzuentwickeln. Insofern ist die Kenntnis der Motivgeschichte innerhalb seines Gesamtwerks häufig Voraussetzung zum Verständnis einzelner Aspekte. Im Zusammenhang mit Becketts Auffassung von der Musik als einer willenlosen Kontemplation sei deshalb noch auf den Roman *Molloy* und das Hörspiel *Radio I* verwiesen, in denen Beckett die Musik bzw. das Musikhören mit dem Motiv des Sterbens verknüpft.

Daß Morton Feldman, der erklärtermaßen jede Art von außermusikalischer Mitteilung und programmatischem Inhalt ablehnt, die Musik zu *Words and Music* komponiert hat, löst im ersten Moment Verwunderung aus. Denn die Musik zu einem literarischen Hörspiel ist in einem gewissen Grad

immer funktional gebunden, und Beckett hat mit seinem Text nicht nur den inhaltlichen Kontext vorgegeben, sondern mit der Dialogstruktur des Stücks auch den Einsatz, die Dauer und den Charakter der zu komponierenden Musik festgelegt. Im Gegensatz zu den Hörspielen *Cascando* und *Radio I*, in denen die Art der zu verwendenden Musik lediglich durch eine Punktlinie angedeutet und völlig offengelassen ist, finden sich in *Words and Music* genaue Anweisungen wie »sanfte, dem Vorhergehenden entsprechende Musik, sehr ausdrucksvoll« oder »spielt die ganze Melodie allein, regt Worte dann mit Auftakt an, Pause, regt wieder an und begleitet schließlich ganz sachte«, mit denen Beckett dem Komponisten eine Vorstellung von der Musik und ihrer dramaturgischen Funktion für das Stück zu vermitteln versucht. Bei näherem Hinsehen nun erfüllt Morton Feldmans Komposition die gestellten Bedingungen nicht obwohl, sondern gerade weil er auf alle sprachähnlichen und gedanklichen Gehalte in seiner Musik verzichtet und nicht versucht, die Anweisungen wörtlich zu befolgen und den Inhalt des Stücks musikalisch zu illustrieren. »Ich habe mich kaum damit auseinandergesetzt, indem ich es gelesen habe. Natürlich hab ich reingeschaut, aber ich habe hinten angefangen, dann hier und dort etwas gelesen, so habe ich Beckett kennengelernt. Ohne die Musik konnte ich das ganze gar nicht lesen. Musik gab es aber noch nicht, ich konnte also kein Gesamterlebnis bekommen. Ich hätte die beiden letzten Minuten, die ich dafür geschrieben habe, nicht machen können, wenn ich nicht so angefangen hätte. [...] Wenn ich seine Terminologie verwendet hätte, die er meinetwegen verwendet, wenn er Musik geschrieben bekommen will, dann hätte ich das nie komponieren können. Ich weiß zwar, was das Wort »Puccini« bedeutet, wenn er aber etwas gefühlvolles haben will, dann habe ich überhaupt keine Ahnung davon, was das heißt.«⁷

Feldman hat die Musik für ein Ensemble, bestehend aus zwei Flöten bzw. einer Piccoloflöte, Vibraphon, Klavier, Violine, Viola und Violoncello geschrieben. Da Beckett bei den ersten drei Musikeinsätzen das Stimmen der Instrumente verlangt, beginnt die Komposition mit dem vierten der insgesamt 36 Abschnitte, die Feldman in der Partitur, beginnend bei vier, fortlaufend durchnummeriert hat. Die Länge reicht von einem Takt mit nur einem Ton als dem kürzesten bis zu 40 Takten als dem längsten Abschnitt, der sich aus zuvor gespielten Teilen zusammensetzt. Da eine detaillierte Untersuchung der gesamten Partitur hier ohnehin kaum möglich sein wird, sollen nur einige Stellen herausgegriffen und im Hinblick auf Feldmans Komponieren erörtert werden. Das Herstellen klangfarblicher Nuancen, sowie eines insgesamt changierenden Klangs durch die Oktavversetzung einzelner Noten und Notengruppen und deren Umverteilung unter den Instrumenten läßt sich unmittelbar in den ersten Takten beobachten. Die Töne des Streicherakkords und des Flötenmotivs im vierten Abschnitt werden in den unmittelbar darauffolgenden Abschnitten unter Hinzufügung nur weniger Noten umgeschichtet, so daß das Flötenmotiv schließlich im Klavier erscheint, ohne daß dadurch aber der Gesamtcharakter wesentlich verändert würde. Zusätzlich durch die leise Dynamik, die mit Dämpfern zu spielenden Streicher und die Quartflageoletts des Violoncellos entsteht der typische, seine »Identität« verschleiernde Gesamtklang. Feldmans Ideal des »pure tone« kann man sich als einen Instrumentalklang vorstellen, der eine spezifische Farbe besitzt, von dem aber – technisch gesprochen – der Einschwingvorgang abgeschnitten ist, so daß von ihm nicht unmittelbar auf die ihn hervorbringenden Instrumente zurückgeschlossen werden kann.

Ein weiteres kompositorisches Mittel, mit dem Feldman die Unschärfe schwebender Klänge erzeugt, ist die Verwendung von Mustern und deren Überlagerung. »Meine Musik ist hauptsächlich von den Methoden beeinflusst, bei denen Farbe im wesentlichen in einfacher Form verwendet wird. Auf diese Weise bin ich dazu gekommen, die Frage nach der Grundbeschaffenheit des musikalischen Materials neu zu stellen. Womit könnte man am besten, mit gleichermaßen einfachen Mitteln, musikalische Farbe darstellen? Durch Muster.«⁸ Es sind hauptsächlich rhythmische Muster, die wiederholt und dabei unregelmäßig variiert werden. Überlagern sich diese leicht unregelmäßig gestalteten Muster noch, so resultiert daraus der Eindruck eines ametrischen Rhythmus, eine Irritation im zeitlichen Fluß der Musik. Dies ist im 26. Abschnitt der Fall, der an der Stelle steht, wo Krak sich seiner Imago der Geliebten bewußt zu werden beginnt (siehe Notenbeispiel). Die Position des Vibraphon-Akkords und des Klavier-Tons werden hier innerhalb der konstanten Muster, die von den beiden Flöten und den Streichern gespielt werden, leicht verschoben. Zusätzlich bewirkt der ständige Taktwechsel, daß das Muster der Flöten zugleich symmetrisch als auch asymmetrisch erscheint. Aus der Überlagerung der Muster resultiert eine Verschleierung des Metrums, bei der das Gehör gleichsam wie bei einem Vexierbild die periodischen und aperiodischen Abläufe zu synchronisieren versucht. In den beiden folgenden Abschnitten wird dieses musikalische Material dann in der oben beschriebenen Weise noch weiter

variiert. Wie die Muster genau abgewandelt werden, ob die feinen Unregelmäßigkeiten selbst wieder regelmäßig sind, ob die aperiodischen und asymmetrischen Proportionen systematisch auftreten, insgesamt also die Frage, wie Feldman im einzelnen komponiert, führt zu dem eigentlichen analytischen Problem, vor das einen seine Musik stellt. Feldman hat diese Frage immer mit dem Erinnern und der Konzentration während des Kompositionsvorgangs und einer inneren, subjektiven Notwendigkeit zu beantworten versucht: »Die Konzentration während des kompositorischen Vorgangs ist ausschließlich darauf gerichtet, welches Muster zu einem Zeitpunkt wie oft wiederholt werden soll und darauf, in welcher Weise seine zwangsläufige Umwandlung in etwas anderes verlaufen soll.«⁹

Wegen ihres zugleich statischen als auch fließenden Charakters, ihrer Abbildlosigkeit und »Ungenauigkeit«, die wahrscheinlich noch am ehesten durch die Person Morton Feldmans als irgendein kompositorisches System erklärt werden kann, fügt sich die Musik in die Konzeption des Hörspiels als des mit sich selbst im Konflikt befindlichen Geistes ein und bleibt zugleich auf etwas außerhalb ihm Liegendes gespannt. Auch wenn der Eindruck entsteht, die hier besprochene Realisation von *Words and Music* sei ein kongeniales Werk, so soll die Ähnlichkeit der künstlerischen Haltung von Samuel Beckett und Morton Feldman zum Schluß dennoch erwähnt werden: Beiden war ein tiefsitzender Zweifel am Gelingen menschlicher Kommunikation und die Introvertiertheit eines in die gewollte Isolation zurückgezogenen Ichs gemeinsam, und beide kannten – wie Feldman in dem Interview mit Everett Frost formulierte – »diese satte, nie enden wollende Sehnsucht«.

The image displays a musical score for Morton Feldman's 'Words and Music'. The score is arranged in a system with seven staves, each labeled with an instrument: Picc. (Piccolo), Fl. (Flute), Vib. (Vibraphone), Pf. (Piano), Vn. (Violin), Vla. (Viola), and Vc. (Violoncello). The music is written in a complex, multi-measure rest system, characteristic of Feldman's style. The time signature is 2/2, and the key signature is one flat (B-flat). The score is divided into two systems by a double bar line. The Piccolo and Flute parts feature rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes. The Vibraphone part consists of chords and single notes. The Piano part features chords and single notes. The Violin, Viola, and Violoncello parts feature chords and single notes. The score is written in a clear, legible font.