

Ästhetische Erfahrung als tiefstes Element seelischen Erlebens. Form und Formlosigkeit in Prozessen seelischer Veränderung und Gestaltung

Aesthetic Experience as the Deepest Element of Psychic Experience. Form and Formlessness in Processes of Mental Change and Development

Isolde Böhme, Köln

Im Text geht es um die Bedeutung von Musik als Form, die seelisches Erleben in Gang setzt, seelischen Raum allererst erschafft. Einleitend wird über Musik, die bedeutet, gesprochen, dann leitet der körperliche Aspekt von Musik in ‚Musik und Tanz‘ zur ästhetischen Erfahrung als tiefstem Element der psychoanalytischen Erfahrung über. Diese Erfahrungen gehen in die Pränatalzeit zurück, wo allererste seelische Form entsteht. Die zweite Hälfte des Textes nimmt die Arbeit „Samuel Becketts Fernsehspiel Geistertrio in Auseinandersetzung mit späten Texten Bions“ auf, die die Autorin zusammen mit Ursula Burkert und Johann Peter Haas 2011 in der Zeitschrift für psychoanalytische Theorie und Praxis veröffentlicht hat. Die formal-ästhetischen und einen Zusammenhang mit Becketts Werk herstellenden, von der psychoanalytischen Methode geleiteten Untersuchungen wurden gekürzt und geringfügig überarbeitet. Ein letzter Teil ergänzt drei Mitteilungen ästhetischer Erfahrungen mit der Person Beckett – bis in das Jahr seines Todes 1989 hinein.

The text focuses on the meaning of music as form, which sets inner experiences in motion, initially creating psychic space. Music, meaning spoken, is first discussed, then the physical aspect of music in „music and dance“ which leads over to the aesthetic experience as the deepest element of psychoanalytic experience. These experiences stretch back to the prenatal period, where the first psychic form originates. The second half of the text takes up the work „Samuel Beckett’s television play Ghost Trio in examination of later writings from Bion“, which the author published together with Ursula Burkert and Johann Peter Haas 2011 in Journal for Psychoanalytic Theory and Practice: Psychoanalytische Theorie und Praxis. Investigations supported by psychoanalytical methods, formal-aesthetic and in relation to Beckett’s work, are shortened and slightly revised. The final section supplements three disclosures of aesthetic experiences with Beckett as a person – up until the year of his death in 1989.

Der Vorschlag, für ein *Jahrbuch Musiktherapie* zu schreiben, das den Themenbereich *Formen* in den Mittelpunkt rückt, hat mich sehr verlockt. Verlockend war einerseits die Beschäftigung mit Ästhetik und psychoanalytisch psychotherapeutischer Arbeit, andererseits die Annäherung an Kunst – seien es nun Bilder, Filme, Videos, sei es Literatur, Tanz, Theater oder Musik – über die ästhetische und damit sinnliche Erfahrung. Früheste seelische Erlebensformen sind dabei im Spiel – in der Arbeit mit Patienten wie beim Erleben von Kunst. Wenn der Regisseur Michael Haneke sagt, „Die Kunstform, die dem Film am nächsten steht, ist zweifellos die Musik“ (Cieutat und Rouyer, 2013, 154), spricht er von der eminenten Bedeutung der Form für den Film, die gleichzeitig mit dem Körper und dem Affekt verknüpft ist. Um diese Bedeutung von Musik als Form, die seelisches Erleben in Gang setzt, seelischen Raum allererst erschafft, soll es in meinem Text gehen. Ich werde mich zunächst mit Musik, die bedeutet, beschäftigen, dann über den körperlichen Aspekt von Musik – Musik und Tanz – zur ästhetischen Erfahrung als tiefstem Element der psychoanalytischen Erfahrung kommen. Diese Erfahrungen gehen in die pränatale Zeit zurück, wo allererste seelische Form entsteht. Vom vierten Lebensmonat an kann das ungeborene Kind die Stimme der Mutter hören. In der zweiten Hälfte dieses Textes habe ich auf eine frühere Arbeit – „Samuel Becketts Fernsehspiel *Geistertrio* in Auseinandersetzung mit späten Texten Bions“ – zurückgegriffen, die ich 2010 zusammen mit Ursula Burkert und Johann Peter Haas bei einer psychoanalytischen Tagung vorgetragen habe und die wir 2011 in der Zeitschrift für psychoanalytische Theorie und Praxis veröffentlicht haben. Beiden Kollegen möchte ich für die Zusammenarbeit sehr danken, Ursula Burkert vor allem, die mir erlaubt hat, ausgedehnte Textpassagen, die von ihr stammen, hier zu veröffentlichen. Der Suhrkamp-Verlag hatte *Geistertrio* zusammen mit den anderen Fernsehstücken Becketts 2008 als DVD herausgebracht. Unsere formal-ästhetischen und einen Zusammenhang mit Becketts Werk herstellenden, von der psychoanalytischen Methode geleiteten Untersuchungen habe ich lediglich gekürzt und geringfügig überarbeitet und in einem letzten Teil ergänzt durch drei Mitteilungen ästhetischer Erfahrungen mit der Person Beckett – bis ins Jahr 1989 hinein, das Jahr, in dem Samuel Beckett im Alter von 83 Jahren starb. Sich bildende und vergehende Form deuten auf den Sinn, der das Leben selbst ist.

Musik als Inhalt und Bedeutung

In einem Rundfunkinterview aus dem Jahr 1982 *Musik und Religion* (Heinrich 2013) ist der Religionsphilosoph Klaus Heinrich dem Prozess der Selbstverständigung der Menschheit in der kultischen Bedeutung der Musik nachgegangen – und zwar in der säkularisierten westlichen Gesellschaft seit der Aufklärung. Sein Weg beginnt bei den Symphonien des 19. Jahrhunderts. In Zitaten – etwa aus den Finalsätzen der 9. und der 3. Symphonie Beethovens und aus dem Finalsatz der 1. Symphonie von Brahms – stellt er überzeugend dar, wie sie vom Harmonie-

glauben der europäischen Aufklärung bestimmt sind. Im Jahre 1982 hört er etwa den vom Vokalensemble und dem riesigen Chorapparat gesungenen Hymnus an die Freude „weniger zu sich gekommen, als vielmehr fahl und ausgehöhlt: eine geradezu verzweifelte kollektive Kraftanstrengung“ (Heinrich 2013, 22). Die Erschütterung dieses Glaubens beschreibt er zunächst in einem Prozess „von den Mozartschen Klavier- und Orchestertrübungen (...) bis zu den Chaos-Bläsern der Salome und den archaisch-dissonanten Schlägen des *Sacre*“. Nach den Schrecken des 20. Jahrhunderts spricht er von einem fortbestehenden „Interesse (...) an der kultischen, initiatorischen, meditativen Suche nach einem alternativen religiösen Fundament, *in* den Selbstzerstörungsprozessen der Gesellschaft zugleich *außerhalb* ihrer“ (ebd., 27). Er zitiert Rihms Tutuguri-Musik und konstatiert „eine neue Kulttheatermusik des auskomponierten Entsetzens (...), eine neue Musik des (durchaus nicht resignativen) Schweigens der Gattung, der Erinnerung“ (ebd., 28), kommentiert das Zitat „aus Nonos berühmtem neuen Quartett *Fragmente – Stille. An Diotima*. Und da können Sie hören: Spannung zu halten, statt sie auszuagieren oder einzuschmelzen, ist hier die Utopie.“ (ebd., 29)

Musik und Tanz

In der Geschichte der Menschheit ist Musik eng mit Tanz – auch mit Sprache – verbunden. Bei den Idolen der Kykladen-Kultur im 3. Jahrtausend v. Chr. finden sich „Darstellungen von harfenspielenden Sängern oder Doppelflötenspielern“ (Weber 2011, 346). Am Ende des 7. Jahrhunderts v. Chr. „begegnen wir den Musen zum ersten Mal in ausführlicherer Darstellung. Sie treten da als ‚tänzerisch Bewegte‘ auf“ (ebd.). Etymologisch stößt man beim „Namen ‚Muse‘ (...) mit Wahrscheinlichkeit auf die Wurzel *mn*, im Griechischen verbunden mit *menos*, der inneren Kraft, die den Körper bewegt, im Lateinischen mit *mens*, innerer Sinn, Denken, denkender Geist.“ (ebd., 347) Den Gedanken der Musik als Bewegung entwickelt der Psychoanalytiker Kaspar Weber weiter. Er stellt fest,

„daß ein Ton (...) noch keine Musik bedeutet, so wenig wie eine Farbe schon Malerei ausmacht. *Das kleinste Element der Musik ist nicht der Ton, sondern der Schritt von einem Ton zum andern, eine Bewegung also (...)*. Diese Bewegung liegt nicht in den Tönen als physikalischer Erscheinung, sondern *entsteht in uns, ist Bewegung in unserer Vorstellung, also innere Bewegung.*“ (ebd.)

In Analogie zu Freuds Formulierung des Denkens als Probehandeln charakterisiert er „*das musikalische Denken (...)* als *Probe-Tanzen in der Vorstellung*“ (ebd., 349). Ganz Ähnliches sagt der Tänzer und Choreograph Mats Ek: „Was ist Tanz? Diese Frage zu beantworten, heißt, sich unglaubwürdig machen. Ich versuche es trotzdem: Tanzen ist Denken mit dem Körper. [...] Es gibt so viele Gedanken, die nur der Körper denken kann.“ (zit. nach Thurner 2009, 22, übersetzt von I. B.) Für die Entstehung des Seelischen aus der körperlichen Verbindung zwischen Mutter und Kind in der pränatalen Zeit hat Suzanne Maiello (1999 [1995]) durch Ultraschall-

untersuchungen sehr eindrucksvolle Einsichten gewonnen. Vom vierten Lebensmonat reagiert der Fötus auf Herzschlag, Atem- und Darmgeräusche der Mutter wie auch deren Stimme. Zur gleichen Zeit beginnt der Fötus, an seinem Daumen zu saugen. „Maiello stellt die interessante Hypothese auf, daß es eine Verbindung geben könnte zwischen der Wahrnehmung der Leere, die durch das Verstummen der mütterlichen Stimme entsteht, und dem Versuch, diese Lücke durch den Daumen im Mund zu füllen.“ (Weber 2011, 349) Sie nimmt an, dass bereits zu diesem frühen Zeitpunkt im Leben eine Sehnsucht existiert, welche sich auf die Stimme, nämlich auf deren Wiederauftauchen, richtet. Es müsse deshalb schon zu diesem Zeitpunkt eine Idee von einem anderen geben, die Vorstellung eines Objekts (siehe Maiello 1999, 142). Sebastian Leikert nimmt diesen Gedanken auf: Die Stimme, die Erwartung der Stimme und das Wiederauftreten der Stimme führen zur Entwicklung einer rudimentären Form von Objekt Konstanz (siehe Leikert 2008, 131). Anzieu schlägt für den positiv getönten Bereich dieses Erlebens den Begriff „Lauthülle“ vor. Der Raum der Laute, so Anzieu, stelle den ersten psychischen Raum dar (siehe Anzieu 1991, 207 ff.). Die durch die Lauthülle gebildete frühe Form des Selbst entwickelt sich später – nach Anzieu – auf der Basis nachgeburtlicher taktiler Erfahrungen zum sogenannten Haut-Ich. Eine Verbindung zum akustischen Beziehungsmodus wird durch die Rhythmik der Hautberührungen hergestellt (siehe Leikert 2008, 106). Verstörende Lauterfahrungen können zu desintegriertem Erleben, zum Zerreißen der Lauthülle führen. Der Stimme kommt also eine bedeutsame Rolle beim Entstehen eines inneren Raumes, damit beim Aufbau psychischer Struktur zu.

Ästhetische Erfahrung als tiefstes Element der Psychoanalyse

„Das Ich ist vor allem ein körperliches, es ist nicht nur ein Oberflächenwesen, sondern selbst die Projektion einer Oberfläche.“ (Freud 1923, 153) Der italienische Psychoanalytiker Giuseppe Civitaresse (2013 [2012]) nimmt diesen Satz Freuds aus „Das Ich und das Es“ auf, um eine dialektische Spannung darzustellen. Einerseits ist es so, dass Seelisches immer vom Körper her kommt, dass die Psyche ein spezialisierter Teil des Körpers ist. Andererseits sind der Körper, das Körperbild und das Körpererleben auch etwas, was im intersubjektiven seelisch-körperlichen Dialog zwischen Mutter und Vater und Kind, zwischen den Erwachsenen und dem Kind hergestellt wird. Wie der Säugling und das Kleinkind die Welt wahrnimmt, ist immer schon geformt vom Austausch mit der Mutter.

„Die erste Heimat des Ichs ist eine präsymbolische Sprache aus Rhythmen, Stimm-lagen, Klängen, Wörtern, Schweigen, Gesten, Äußerungen, Gerüchen und Farben. Die Konstruktion der Identität beginnt im Spiel von Assonanz und Dissonanz, Abwesenheit und Nicht-Abwesenheit. (...) Die ersten Kontakterfahrungen, die präobjektal sind, sind Eindrücke im buchstäblichen Sinn – sie korrespondieren mit den autisti-

schen Formen, die Tustin (1986) beschrieben hat.“ (Civitarese 2013, 50 f., übersetzt von I. B.)

Von dieser Verbindung zum Körper, zum körperlichen Sein im Uterus und in der ersten Lebenszeit nach der Geburt ist die Rede, wenn Civitarese (sich auf Bion und Grotstein beziehend) sagt, „die ästhetische Erfahrung sei das tiefste Element der Psychoanalyse“ (ebd., 1, übersetzt von I. B.).

Das Auftauchen von Seelischem steht im Zentrum von Wilfred Bions Text *Zäsur*. Ausgehend von Freud – „Intrauterinleben und erste Kindheit sind weit mehr ein Kontinuum als uns die auffällige Caesur des Geburtsakts glauben läßt“ (Freud 1926, 169) – interessiert sich Bion für die Augengruben und Hörgruben des sich intrauterin entwickelnden Kindes, und wie diese primitiven Wahrnehmungen in der analytischen Situation zu erleben sind. Seelisches kann auftauchen in einer transitiv-intransitiven Stimmung, im Hinhören und sich dem Hören überlassen. Analog kennzeichnet ein Fließen, die Suspension von Raum und Zeit, künstlerische Prozesse. Bei der gemeinsamen träumerischen Aktivität in der analytischen Situation wie in der Begegnung mit Kunst geht es um eine sich fortpflanzende Bewegung, die, auch wenn sie Worte benutzt, von den Dingen kündigt.

In ähnlicher Weise versteht Reimut Reiche die Kunst der Psychoanalyse:

„Die Psychoanalyse hat einen ihr eigenen Zugang zur ästhetischen Erfahrung, zur künstlerischen Form und zur Schönheit. (...) So wenig das Gelungene eines gelungenen Kunstwerks darin besteht, daß der abgebildete Apfelbaum ‚realitätsgerecht‘ und die Perspektive ‚unverzerrt‘ wiedergegeben wird, so wenig besteht eine gelungene Analyse darin, daß eine sexuelle oder charakterliche Hemmung von einem ‚pathologischen‘ in einen ‚realitätsgerechten‘ Zustand umgewandelt worden sind. Wenn ein psychoanalytischer Prozess zu sich selbst findet, kommen Inhalt und Form tendenziell zur Deckung. (...) *Inhalt*: das sind in diesem Fall die Probleme, Traumata und Konflikte, derentwegen der Analysand ursprünglich gekommen war. *Form*: das ist die Art und Weise, wie diese Inhalte innerhalb des analytischen Behandlungsrahmens sukzessive in die Übertragung kommen, dort zur Darstellung, zur Auflösung oder Umformung gelangen, auf jeden Fall: eine neue Gestalt annehmen. Diese Konvergenz wird in Falldarstellungen selten oder nie in den Mittelpunkt gerückt, teils aus Scham (...), teils aus Unvermögen, teils aus neurotischer und teils auch aus realer Angst davor, dies Schöne werde zerstört, (...) Am stärksten wiegt wohl das Unvermögen; denn nach hundert Jahren Psychoanalyse fangen wir gerade erst an zu verstehen, was wir hier treiben. Das dürfte nicht der geringste unter den Gründen dafür sein, warum sich so viele Psychoanalytiker von Bion so sehr verstanden fühlen, obwohl sie oftmals nicht so richtig verstehen, wovon er spricht. Etwa, wenn er sagt: ‚Niemand kann jemals wissen, was in der analytischen Sitzung vor sich geht ...‘“ (Reiche 2011, 48 f.)

Am Anfang der Psychoanalyse stand Freuds Selbstanalyse seiner eigenen Träume: „*Die Traumdeutung*, von Freud im Herbst 1899 abgeschlossen und veröffentlicht, vom Verleger auf das Jahr 1900 vordatiert, ist (...) nicht nur ‚Urbuch‘ und ‚Stiftungswerk‘ der Psychoanalyse (...), sondern auch ‚mehr als ein Jahrhundertwerk‘.“ (Deserno 1999, 10) Diese ersten einführenden Bemerkungen seines Sammelbandes *Das Jahrhundert der Traumdeutung* überschreibt Heinrich Deserno mit ei-

nem Freudzitat aus dem Jahr 1932: „Insight such as this falls to one’s lot but once in a life time.“ (Übersetzung I. B.: Eine solche Einsicht fällt einem nur einmal in der Zeit eines Lebens zu.) Der Königsweg des Traumes hat sich seither in vielfältiger Weise verzweigt. Bereits Bertram D. Lewin (1955) unternahm den Versuch „Kenntnisse und (...) Theorie über den Schlaf und den Traum auf ein Verständnis der analytischen Situation zu beziehen“ (Lewin 1955, 133). Christopher Bollas betrachtet den „Traum als eine Fiktion, die mit Hilfe einer einzigartigen Ästhetik aufgebaut wird: Durch die Verwandlung des Subjekts in die eigenen Gedanken, genauer gesagt durch das Einbinden des Selbst in eine Allegorie von Begehren und Schrecken, die vom Ich gestaltet wird“ (Bollas 1987, 239). Bei Bion dient das Träumen der Transformation von Erfahrungen. Im Schlaf und im Wachen wird träumend Erfahrung unbewusst prozessiert und metabolisiert. Und: Am Anfang ist es die Mutter, die ihr (auch schon ihr ungeborenes) Kind träumt.

Geträumt wird in visuellen Bildern. Die ersten musikalischen Bilder dürften das beruhigende Sprechen oder Singen der Mutter sein. Bernd Oberhoff (2007) hat für das italienische „Madrigal“ der Renaissance die Übersetzung eines „muttersprachliche(n) Gesang(s)“ (ebd., 243) gefunden.

„Das Kind erfährt das Sprechen der Mutter also wie Musik, wie einen mütterlichen Gesang, der ihm die gefühlsmäßige Haltung dieser so wichtigen Person übermittelt. Ist damit nicht bereits eine charakteristische Qualität des Madrigalgesangs benannt, der durch seine weiche ‚Dolcezza‘ das Gefühl einer liebevollen mütterlichen Ansprache vermittelt?“ (ebd., S. 244)

Oberhoff beschreibt bei einem doppelchörigen Madrigal den Charakter eines „gemeinsamen harmonischen Hin- und Herschwingens, (...) prädestiniert, im Hörer Gefühle wiederzubeleben, wie er sie (...) in glücklichen Momenten mit der Mutter erlebt hat“ (ebd., 245).

Becketts Fernsehstücke

Zwischen 1977 und 1982 hat Samuel Beckett vier Fernsehstücke beim Süddeutschen Rundfunk inszeniert: *Quadrat*, *Geister-Trio*, *nur noch Gewölk* und *Nacht und Träume*. Die filmischen Mittel, die Beckett in diesen Stücken verwendet, sind überaus reduziert. In *Quadrat* sind es vier Figuren, die gemäß einer festen, sich wiederholenden Choreographie ausschreiten, zunächst begleitet von ganz leiser Schlagzeugmusik, dann sind in der Stille nur noch die schlurfenden Schritte zu hören. In *Nacht und Träume* sitzt ein Mann an einem Tisch und träumt. Der Traum von seinem Ich und seinen Händen scheint von sieben Takten einer Schubertmelodie evoziert. *Nur noch Gewölk* zeigt einen Mann, der bestimmte Verrichtungen macht, in bestimmte Richtungen geht und von einer Frau spricht. In *Geistertrio* ist es eine sitzende Gestalt, ein alter Mann mit einem Kassettenrekorder in der Hand, eine weibliche Stimme, ein kurzer Blick des Erstaunens in einen Spiegel. Passagen aus dem Largo von Beethovens Klaviertrio op. 70 Nr. 1 (Geistertrio) werden gespielt.

Becketts Geistertrio¹ als ästhetische Erfahrung

Von der Entstehungsgeschichte des Fernsehfilms wird berichtet, Beckett sei in Tanger am Strand spazieren gegangen, habe einige Takte aus dem Largo von Beethovens *Geistertrio* vor sich hin gesummt und die Szene einer merkwürdigen Verabredung halluziniert: Ein Mann sitzt in seiner Kammer und wartet auf den Besuch einer Frau. Er lauscht Bruchstücken des Largos, bis ein Junge erscheint, der ihm durch Kopfschütteln verständlich macht, „dass sie nicht kommt, jedenfalls nicht an diesem Abend“ (Knowlson 2001, 777). Der Spitzname *Geistertrio* bezieht sich vermutlich auf einen Hinweis auf Shakespeares *Macbeth*, der sich in der Kompositionsskizze des zweiten Satzes, eben des von Beckett verwendeten Largos in d-Moll, fand.

Das Fernsehspiel beginnt mit einem Blick in einen karg ausgestatteten, schwach und diffus beleuchteten Raum. Auf den ersten Blick erkennt man links eine stilisierte Couch und – mit Mühe – auf der anderen Seite eine reglos kauernde Gestalt. Eine monotone, leise Stimme aus dem Off erläutert die Situation. Es gebe noch ein Fenster und „die unerlässliche Tür“. Elemente des Raums (Fußboden, Wand, Tür, Fenster, Pritsche) werden nacheinander vorgestellt. Es handelt sich um graue Rechtecke, ohne einen Hinweis auf eine Funktion, ohne Beziehung zueinander. „Einzige Spur von Leben, eine sitzende Gestalt“. Der nähert sich die Kamera langsam, fast überraschend wird Musik hörbar: die Takte 19 bis 35.1 des 2. Satzes, des Largos, von Beethovens *Geistertrio*, das sogenannte „Macbeth-Thema“. Nicht hörbar ist der Anfangstakt des Themas, Takt 18. In der Annäherung an die Figur nimmt die Lautstärke der Musik zu, als Quelle der Musik wird ein Kassettenrekorder erkennbar. Mit erneuter Entfernung der Kamera von der Person wird die Musik leiser, bis sie nicht mehr hörbar ist. Stille, Reglosigkeit. Dann die Stimme aus dem Off: „Er wird nun meinen, er höre sie.“ Der Mann geht langsam zu Türe, Fenster, Pritsche, bis er schließlich bei einem weiteren grauen Rechteck kurz verweilt. Die Stimme sagt „Ah“. Er kehrt zu Sitzplatz und Kassettenrekorder zurück. In der Annäherung der Kamera werden die Takte 64–79.6 des Largos hörbar, wieder das „Macbeth-Thema“. Nachdem die Musik verklingt: „Er wird nun wieder meinen, er höre sie.“ Ein Blick aus der Tür, der Mann wirkt resigniert. Er beugt sich über den Kassettenrekorder, Musik wird aus der größeren Entfernung hörbar, die Takte 83–84.6. Die Stimme aus dem Off unterbricht: „Halt! Nochmal!“ Der Mann ist in Großaufnahme zu sehen. Wieder ist Musik zu hören: die wahrscheinlich lebendigste und optimistischste Stelle aus dem Largo, die Takte 26–30.7, einmal unterbrochen (siehe Maier 2000, 178 ff. sowie 186). Von nun an fehlt die kom-

1 Die Überlegungen sind weitgehend übernommen aus der erwähnten Arbeit „Samuel Becketts Fernsehspiel *Geistertrio* in Auseinandersetzung mit späten Texten Bions“, die ich mit Ursula Burkert und Johann Peter Haas veröffentlicht habe. Ein wichtiger Teil des hier zitierten, teilweise nur geringfügig variierten Textes stammt von Ursula Burkert, vor allem die dichte Beschreibung des akustisch-visuellen Filmtextes. Ich danke Ursula Burkert für ihre Erlaubnis, diesen Text hier zu verwenden.

mentierende Stimme. Durch sinnliche Geräusche und intensive Stille allein wird die Sehnsucht des Mannes deutlich, dass jemand oder etwas da wäre oder käme. Er öffnet die Türe, sie knarrt laut, der Blick fällt auf einen leeren, grauen Gang. Er öffnet das Fenster, es regnet. Es gibt nun eine Welt außerhalb des Raums, eine Außenwelt. Schließlich blickt der Mann in den Spiegel und schaut lange sein Gesicht an. Auch der Zuschauer sieht erstmals das Gesicht – maskenhaft. Der Mann kehrt zum Kassettenrekorder zurück, kurz wird Musik hörbar, dann das Geräusch von Schritten vor der Türe. Er öffnet die Türe, in dem langen Gang erscheint ein junger Mensch, schaut den Mann schweigend an und wiegt nur sanft den Kopf, während er sich rückwärts entfernt. Der Mann kehrt zu seinem Hocker zurück, die Takte 83–96.8 sind zu hören, das Ende des Largos (siehe Maier, a. a. O.). Nach dem letzten Ton klingt die Musik in der Stille nach, der Mann hebt den Kopf und blickt den Zuschauer offen an. Es ist der erste direkte Kontakt des Zuschauers mit dem Mann, der erste Blickkontakt, ein archaisches Lächeln im maskenhaft anmutenden Gesicht. Dann endet das Fernsehspiel – in Stille.

Was wird uns hier vorgeführt? Es scheint um Gefühle der Leere, der Leblosigkeit und der Hilflosigkeit zu gehen, um eine Sehnsucht nach Kontakt sowie die immer wieder enttäuschte Hoffnung. Die reduzierte Szene erzeugt das Gefühl von Eingeschlossen-Sein, von Entfremdung von anderen und von sich selbst. Das Eingeschlossen-Sein in einen uterinen Raum und die hier erwachsende Hoffnung auf die Stimme, auf die innere Bewegung, bietet sich als eine Deutungsfigur an.

Die Entwicklung auf einen Blickkontakt hin, die trotz der tristen und ängstlichen Atmosphäre des Stückes – wie in vielen der späten Arbeiten Becketts – ein Fünkchen Optimismus hervorruft, geht mit einer spezifischen Verwendung der Musik einher.

Beckett hatte zunächst geplant, das Musikstück während des ganzen Films laufen zu lassen, aber nur zeitweilig hörbar zu machen. Die hörbaren Phasen der Musik sollten im Verlauf des Films im Verhältnis zu den unhörbaren zunehmen. Beckett hat sich schließlich dafür entschieden, einzelne Motive aus dem Stück auszuwählen, jedoch die Idee der Steigerung der Dauer und auch Ausdruckskraft der Musik im Verlauf des Stückes beibehalten.

Ein bemerkenswerter Kampf Becketts mit Beethoven hat hinsichtlich der Schlusszene stattgefunden: Nachdem er zunächst hartnäckig bemüht war, auch für die Schlusszene des Films die Musik dem Film anzupassen, die Musik sich aber sperrte, gab er schließlich nach und übergab sozusagen das Ende des Stückes ganz an Beethoven. Er gab der Musik ihre Zeit. Die Handlung steht still bis zum Verklingen des Largos (siehe Maier 2000, 185).

Die Dominanz der Musik am Ende ließe sich so verstehen, dass es dem Protagonisten gelingt, sich von der Musik als Erweiterung der Stimme trösten zu lassen. „Sie“, die Mutter, die Geliebte kommt heute nicht, aber er kann am Ende des Largos den Kopf heben und dem Zuschauer in die Augen blicken. Er wirkt belebt und kommt in Kontakt, ein Lächeln huscht über sein Gesicht, wenn es auch zaghaft erscheint. Der Musikwissenschaftler Michael Maier bringt dieses Aufblicken

in Verbindung mit einer biografischen Szene: Beckett sei als kleiner Junge mit seiner Mutter unterwegs gewesen, der Himmel war klar und blau. Er habe zur Mutter aufgeblickt und sie zweimal gefragt, ob der Himmel denn nicht deutlich weiter weg sei, als es scheine. Anstelle einer Antwort habe sie schließlich verärgert seine Hand fortgestoßen und sich abgewandt (siehe Maier 2006). Der Protagonist im Fernsehstück blickt auf, während es dem Zuschauer völlig unmöglich ist, sich abzuwenden.

Die atmosphärische Entwicklung, die die innere Entwicklung des Protagonisten abbildet, wird im Wechselspiel der musikalischen Themen gezeigt. Das Largo enthält zwei musikalische Themen: das sogenannte „Macbeth-Thema“, das Unruhe und Bedrohlichkeit ausstrahlt, und das ruhigere und weichere „Cantabile-Thema“. Die beiden Themen sind rhythmisch deckungsgleich; dem „Cantabile-Thema“ fehlt aber die markante Vierundsechzigstel-Triole, die im „Macbeth-Thema“ den Eindruck der Düsternis und Bedrohlichkeit hervorruft (siehe Maier 2006, 271). Im Verlauf des Stückes geht nach einer unruhigen Suche mit dem zweiten Thema eine stabile Bewegungsform aus dem ersten Thema hervor. Darüber hinaus setzen die Streicher und das Klavier im ersten Thema abwechselnd ein. Im zweiten Thema herrscht eine ruhige Gleichzeitigkeit aller Instrumente.

Man bemerkt auch im Verlauf des Largos, z. B. im Vergleich der Takte 1–8 und 18–25, eine Stabilisierung der Harmonien (siehe Maier 2006, 273). So erscheint das „Cantabile-Thema“ wie etwas lange Ersehntes und endlich Gefundenes: das *eigentliche* Motiv des Stückes. Das Macbeth-Thema durchzieht den ersten und zweiten Teil von Becketts *Geistertrio* und taucht insgesamt viermal im Stück auf. Erst am Ende des zweiten Teils, zunächst kurz unterbrochen durch die letzten Worte der Stimme aus dem Off („Halt! Nochmal!“), dominiert das „Cantabile-Thema“. Mit dem Verschwinden der monotonen Stimme aus dem Off gewinnt es Raum als Ruhepunkt, vielleicht verbunden mit der Hoffnung auf Kontakt.

Das „Nochmal!“ am Ende des zweiten Teils führt also nicht einfach zu einer Wiederholung der Szene, sondern zu einem Perspektivwechsel, der mit der Änderung des musikalischen Themas einhergeht: Der Zuschauer rückt näher an den Protagonisten und seine – auch für ihn veränderte – Wahrnehmung heran. Die kalte Stimme verstummt und die Musik ist nun immer und von jeder Position der Kamera aus hörbar.

Die Stimme im Stück ist aufgespalten: Wir hören zunächst die nicht modulierende, leblose, kommentierende Stimme aus dem Off. Mit ihrem Verschwinden wird die belebende Stimme der Musik dominanter. Die kommentierende Stimme schlägt anfangs eine Brücke zum Zuschauer und zieht ihn subtil in das Stück hinein, in die Innenwelt des Protagonisten. Der Zuschauer hört die Stimme, während es scheint, der Protagonist folge ihrer Anweisung. Die Stimme könnte eine verstörende innere Stimme des Protagonisten darstellen, einen Teil seiner Seele: das unbelebte primäre Objekt. Die Musik dagegen können Zuschauer und Protagonist gemeinsam hören und fühlen, ganz besonders im letzten Teil des Stückes. Sie bringt den Zuschauer mit dem Protagonisten in Kontakt – und mit den Abgründen seiner eigenen Seele.

Das Fernsehstück als visuell-akustische Metapher

Beckett hat seinen Weltruhm vor allem mit seinen Theaterstücken erworben, hat sich mit der konsequenten Beschränkung der Mittel gewissermaßen an den Nullpunkt des Theaters begeben. *Geistertrio* bedient sich nun der technischen Möglichkeiten des Fernsehens und stellt diese zugleich dar.

Mit einem „Guten Abend“ wird der Betrachter als Fernsehzuschauer begrüßt. Das Medium des Fernsehens ist unmittelbar präsent, auch mit der Stimme aus dem Off, die weder leiser noch lauter werden wird, die der Hörer so „gefälligst einstellen“ soll. Im Schwarzweißfernsehen machen genau die beschriebenen Nuancen der Farbe Grau das Bild. „Die gewohnte Kammer“ lässt die Camera obscura anklingen. Der Raum wird zunächst gezeigt, dann abstrakt in seinen Komponenten beschrieben. Der virtuelle Raum hat eine materiale Spur „Fußboden. Staub. Wand. Staub“ und wird von der Stimme erschaffen: Es gibt die Seite mit der unerlässlichen Tür, die mit dem Fenster, die mit einer Pritsche – sämtlich Flächen von Grau in unterschiedlichen Schattierungen –, die vierte Seite öffnet sich zur Kamera. Mit den Mitteln der Zentralperspektive entsteht ein illusionärer Raum, der die Spur der Vergänglichkeit trägt: Staub.

Der musikalische Charakter des Stückes zeigt sich nicht nur darin, dass es Musik verwendet. Die Gestalt des alten Mannes erscheint zunächst als Skulptur in einem Interieur-Bild und wird von der Stimme in Bewegung gesetzt. Ein Hörspiel wird mit einem Stummfilm verknüpft. Die beiden sind aufeinander bezogen und werden doch getrennt wahrgenommen. Der von drei festen Kamerapositionen ausgehend fotografierte geometrische Raum wird im Durchschreiten der Figur als belebter Raum wieder erschaffen. Das geschieht in mehreren Wiederholungen, in einer spiralförmigen Bewegung, bei der die emotionale Qualität sich zunehmend verdichtet. Diese formale Struktur – die der Permutation – nimmt Becketts Umgang mit der Sprache in seinen Prosatexten auf. Sie folgen „einer abstrakten Idee von Linearität, die man über die Kombination diskreter Elemente herstellt, die zueinander in quasi musikalische Beziehung treten“ (Bernold 2006, 53). Deleuze (1996) spricht von der „Sprache I“ Becketts. Das Mögliche, der scheinbar unendliche Raum der Fiktion, wird durch die Worte oder die Wiederholung des Spiels in Variationen erschöpft. Der Künstler und seine (erschöpften) Geschöpfe erschöpfen sich, indem sie das Mögliche erschöpfen, und umgekehrt.

Der schweigende alte Mann und die Stimme, der alte Mann und das Kind, das ihn anblickt und sich entfernt, gesellen sich zu den berühmten Beckett'schen Figuren. Molloy und sein Sohn, Malone und Mahood, Hamm und Clov und viele andere haben ihre charakteristischen Stimmen, ihre Haltungen und Weisen, sich zu bewegen, ihre Geschichten. Deleuze' „Sprache II“ ist eine Sprache der Stimmen, der sich vermischenden Ströme. Aus Wörtern bilden sich Sätze, sie werden zu Stimmen, die sprechen. Diese werden zu Figuren, die Geschichten sind, die sich darin erschöpfen, Geschichten zu sein, die nicht Wirklichkeit repräsentieren, sondern eine neue Wirklichkeit erschaffen, die mit dem Ende der Geschichte verstummen. Paradigma könnte tatsächlich ein Stück Kammermusik sein. Die miteinander

kommunizierenden und sich vermischenden Stimmen der Geige, des Cellos und des Klaviers machen das Klaviertrio.

Als die Stimmen im *Geistertrio* ließen sich betrachten: der schweigende alte Mann, Beethovens Musik und die Stimme, die die Bewegungen des alten Mannes kommentiert, dann der Blick, der das Zurückweichen des Jungen zu erschaffen scheint, weiter das Klopfen, die knarrende Tür, die Schritte, die den Betrachter in eine Geisterwelt ziehen, und natürlich die Stimme des Klaviertrios, die aus dem Kassettenrekorder kommt. Was geschieht, ist ein Oszillieren in der Wahrnehmung zwischen dem Erblicken eines äußeren Raums und dem Erleben eines inneren Raums. Genau so wird die Antizipation der Zukunft – die Zeitform des Unbewussten ist die vollendete Zukunft – möglich: das Träumen. Bei Beckett geht es um das Unabschließbare, das Ende, das sich vollzieht, das geschehen sein wird, ohne als Gegenwart wahrgenommen zu werden. Clov fragt Hamm im *Endspiel*: „Glaubst du an das zukünftige Leben?“ Hamm antwortet: „Meines ist es immer gewesen.“ (Beckett 1995, 130)

Material zu sein, gilt bei Beckett für die Sprache, er verlangt es auch von seinen Schauspielern, von deren Körpern. Kleists *Marionettentheater* hat er bewundert: Dem Gliedermann mit seinen mathematisch berechenbaren Bewegungen soll, den idealen Schwerpunkt vorausgesetzt, vollkommene Harmonie möglich sein, damit ist er wahres Vorbild des Tänzers. Beckett spricht von Schauspielern, die er braucht, „die Substantive wären“ (zitiert nach Bernold 2006, 50). Die Gestalt des alten Mannes, die zunächst als Skulptur in einem Interieur-Bild erscheint, wird von der Stimme in Bewegung gesetzt. Auch die Stimme ist Material. Beckett: „Man müsste einen stimmlichen Schatten finden, eine Stimme, die ein Schatten wäre. Eine Stimme ohne Ton, eine weiße Stimme.“ (ebd., 83)

Das Fernsehspiel zieht den Betrachter in das Bild hinein. Der angeschnittene Raum findet Erweiterung und Spiegelung im (privaten) Raum des Betrachters. Das Fernsehgerät steht im Wohnzimmer. Nimmt man den Film *Geistertrio* als Charakter, erlebt der Betrachter eine rhythmisierte Welt, folgt den Stimmen, um eine Geschichte zu finden, und es entstehen in ihm affektive Bilder, die sowohl etwas vom Kunstwerk sagen als auch von ihm selbst. Die unbewusste Sinnstruktur des Films wird in der Begegnung zweier Charaktere in einem vergänglichem Moment verstanden. Ein solcher Augenblick des Verstehens ist der Blick des alten Mannes in unsere Augen. Das Bild rechnet nicht mit dem Betrachter, zieht ihn aber in seinen Bann, in ein Gefängnis, ein Gefängnis der Einsamkeit.

Das Auftauchen des Seelischen in einer künstlichen, einer toten Welt

Der erste Innenraum, der erste private Raum, der Mutterleib ist ein während der Schwangerschaft abgeschlossener Raum. Die Assoziation der Gebärmutter rührt an *ein* Verstehen von Kunst, das des Künstlers, der sein Leben lang auf der Suche nach der ursprünglichen Einheit mit der Mutter ist, die er verloren hat: In der anti-

ken Formulierung beschwört Orpheus die verlorene Eurydike, aus dem Hades zu ihm zurückzukehren. Beckett gibt sich in seinen Texten immer wieder explizit auf die Reise zur Mutter, zum mütterlichen Körper. So beginnt sein Roman *Molloy* mit dem Satz: „Ich bin im Zimmer meiner Mutter. Ich wohne jetzt selbst darin.“ (Beckett 2005, 7) Im Verlauf schildert der Roman eine Reise von Molloy, die er zum Teil allein, zum Teil mit seinem Sohn macht, zu seiner Mutter, einer toten Mutter. Malone sagt in *Malone stirbt*: „Alles ist bereit. Außer mir. Ich werde in den Tod geboren. Das ist mein Eindruck. Komische Schwangerschaft.“ (Beckett 2005, 387)

Auch der Raum des *Geistertrios* lässt an den mütterlichen Körper denken, in dem der alte Mann bleibt, den der junge Mensch – bedächtig den Kopf wiegend – mit schlurfenden Schritten verlässt. Die Bewegung ist erschöpft – beim alten Mann wie beim Kind. In *Texte um Nichts* heißt es: „Ja, ich war mein Vater und ich war mein Sohn.“ (zitiert nach Deleuze 1996, 53 f.) Einer scheint die Variation des anderen, eine Möglichkeit der Existenz des anderen zu sein. Der tote mütterliche Körper findet sich in der homogenisierten Wirklichkeit, die sich abbildet, der fehlenden Farbe, der nicht modulierten Stimme, der von der von Ein- und Aus- und Rückspul-Taste zerschnittenen Musik. Eröffnet wird der Raum einer künstlerischen Performance, nicht der eines Schreibenden, sondern der eines Hörenden.

Becketts Rätselfigur lässt sich mit der Suche nach der ästhetischen Erfahrung in der Psychoanalyse in Verbindung bringen. Der Erwerb der Sprache beim Kind ist mit dem Verlust der Mutter-Kind-Einheit verbunden. Das, was verloren ist und aktiv aufgegeben wird, kann in den sinnlichen Aspekten der Sprache wieder gefunden werden: Rhythmus und Melodie als Musik der Sprache transportieren Stimmungen und sind verankert in Triebhaftem. Der mütterliche Körper ist ein sprechender Körper, die Verbindung zu ihm ermöglicht nachträglich, indem sie verworfen wird, die Konstitution eines Subjekts und eines sublimen Objekts: von sinnlich hervorgebrachtem Sinn. Der steht im Gegensatz zur Halluzination, in der die Schöpfung omnipotent geschieht, mit Ein-, Aus- und Rückspultaste etwa. So ist erst die Begegnung im gegenseitigen Anblick am Ende des *Geistertrios* ein solcher Moment, in dem sinnlich hervorgebrachter Sinn entsteht. Dazu mag gehören, dass Beethoven „siegt“, das Largo zu Ende gespielt wird. Deleuze spricht von der dritten Sprache Becketts, die im Medium der Fernsehstücke erst zu sich komme. Es ist die Sprache der Konstruktion, der (akustischen und optischen) Bilder, die in einer – wie Bion sagt – transitiv-intransitiven Stimmung entstehen. Konkretes wie Abstraktes erfährt Metaphorisierung.

Die Bereitschaft, sich auf das Unbekannte einzulassen, wird gehalten in Genauigkeit. Für Beckett gelte, so Deleuze, „allergrößte Genauigkeit und höchstgradige Auflösung; der endlose Austausch von mathematischen Formulierungen und die Verfolgung des Formlosen oder Unformulierten“ (Deleuze 1996, 56). Die genauen Regieanweisungen bei den Fernsehstücken, die Kameraeinstellungen, die Zooms, die exakten Taktangaben beim *Geistertrio* lassen an die Mechanik von Kleists Gliedermann denken. „Nur ein Gott könne sich auf diesem Felde mit der Materie messen“ (Kleist 1980, 12). Bernold spricht von der Genauigkeit, die „wer-

den“ (Bernold 2006, 35) kann, es sind „kleine Würfel aus geronnener Dauer, (...) Gesten der Ankunft, des Abschieds, der Begleitung“ (ebd., 37).

Der Film als visuelle Metapher ist eine Rätselfigur. Die abstrakte formale Gestaltung imponiert als Endpunkt einer Entwicklung, die auf Descartes' objektivierendes Denken zurückgeht. Der lässt sich verbinden mit dem von Hannah Arendt beschriebenen modernen Menschen, der „in das Gefängnis seiner selbst, seines eigenen Denkvermögens“ versetzt worden ist, das „ihn unerbittlich auf sich selbst zurückwirft, ihn gleichsam in die Grenzen seiner selbstgeschaffenen Systeme sperrt“ (Arendt 1958, 365). Gesellschaftlich ist Arendt mit den totalitären Systemen des 20. Jahrhunderts beschäftigt. Mit dem Bezug zu *Macbeth* sind die Geister die Ermordeten. Das Klopfen ans Tor zu Beginn der 2. Szene macht Macbeths Mordtat offenbar. „Nur keine Geister mehr!“ (Shakespeare 4. Aufzug, 1. Szene) wird er später sagen. Die Geister konfrontieren mit der Untat, mit der Schuld.

Epilog: Musik und Text und Leib und Leben

Beckett soll zu der Frage, was er getan hätte, wenn er nicht Schriftsteller geworden wäre, gesagt haben, er hätte Musik gehört. Bernold beschreibt in seinen Begegnungen mit dem alten Beckett etwas von dieser musikalischen Seinsweise, versteht seine persönlichen Mitteilungen auch als einen literaturwissenschaftlichen Kommentar:

„Wir verbrachten unsere Zeit damit, uns zuzuwinken, uns Zeichen zu geben, von weitem wie von nahem. (...) Ein Zeichen, das war ein Teil der aktuellen oder virtuellen Situation, in der wir uns gemeinsam befanden, dergestalt dass, wurde es von einem von uns gesendet, es bereits einen Teil dessen vorwegnahm, was der andere antworten würde. (...) Man erkennt hier eine Form des Spiels. Eine reziproke Form, da ja jedem Spielzug sozusagen der folgende vorausgeht. (...) Dies kam dem Musizieren nahe. Und es hatte auch viel Ähnlichkeit mit manchen Passagen aus seinem Theater.“ (ebd., 19)

Der französische Schriftsteller Pierre Michon beschäftigt sich in seinem Buch *Körper des Königs* in einem kleinen Text mit Gedanken, die der Körper denken kann. Es geht um ein Porträt Becketts, 1961 fotografiert von Lütfi Özkök.

„Der König hat, wie man weiß, zwei Körper: einen ewigen, dynastischen, den der Text weiht und inthronisiert und den man nach Belieben Shakespeare, Joyce, Beckett oder Bruno, Dante, Vico, Joyce, Beckett nennt, der aber immer derselbe unsterbliche Körper bleibt (...); und einen zweiten, sterblichen, funktionalen, relativen Körper, den man zum Aas wirft, der Dante und nur Dante heißt (...) nur Joyce (...) nur Shakespeare (...) Oder er trägt den Kerkernamen Samuel Beckett, und in dem Gefängnis dieses Namens sitzt er im Herbst 1961 (...)“ (Michon 2015, 11).

Michon schildert die beeindruckende Körperlichkeit Becketts und meint, „daß man schwerlich diesen *saccus merdae* mit Namen Samuel Beckett fotografieren kann, ohne daß im gleichen Augenblick das Porträt des Königs erscheint, die Li-

teratur in Person (...)“ (ebd. 12 f.). Michon ist überzeugt, dass der, der fotografiert wird, dies akzeptiert.

„Ich bin der Text, warum sollte ich nicht Ikone sein? Ich bin Beckett, warum sollte ich nicht dessen Erscheinung haben? Ich habe meine Sprache getötet und meine Mutter, ich bin am Tage der Kreuzigung geboren, ich habe, ineinandergeflossen, die Züge des heiligen Franziskus und Garry Coopers, die Welt ist ein Theater (...) Der Fotograf drückt auf den Auslöser. Die zwei Körper des Königs werden sichtbar.“ (ebd. 13)

Ganz am Ende möchte ich Siegfried Unseld das Wort geben. Der kleine Text „Das letzte Mal. Beckett“ erzählt von einem letzten Besuch des Verlegers beim Autor im Mai 1989, der inzwischen in einer „Maison de Retraite“ lebte. „Unser Gespräch lief anders als sonst, mühsamer, bemühter. (...) Ich frage ihn zögernd, vorsichtig, ob er in diesem Zimmer arbeiten könne? Er übersetze seine jüngste Arbeit, den englisch geschriebenen Text *Stirrings Still* (...) ins Französische.“ (Unseld 2006, 334) Unseld fragt nach der Übersetzung, und Beckett will

„aufstehen, schafft es nicht, schafft es nur, indem er sich abstützt auf dem wackeligen Tisch. Er kann sich nur schwer aufrechterhalten, schwankt ein wenig, eine spindeldünne Gestalt. Er geht, immer gestützt, ans Bücherregal, holt die bibliophile Ausgabe von *Stirrings Still* und zeigt sie uns. Ich lese: ‚One night or day then as he sat at his table hood on hands he saw himself rise and go. First rise and stand clinging to the table. Then sit again. Then rise again. Then go. On unseen feet start to go [...]‘ (...) Der Ort hier hat seine eigene Magie. Es ist der, den Beckett immer wieder so beschrieben hat. Die Zahl der Dinge nehmen ab. Die Dinge machen sich überhaupt davon. (...) Alles wird immer weniger, am Ende des Weniger steht das Nichts.“ (ebd., 335)

Die Abschiedsworte Becketts, die Unseld dem Leser verschweigt, seien in anderer Form nachzulesen im

„Roman *Watt*, auf jenen Seiten, auf denen ein Grundgeheimnis seines Werkes aufscheint: ‚Gott möge Sie segnen, Mr. de Baker, sagte Louit. Und Sie, Mr. Louit, sagte Mr. Baker. Nein, nein, Sie, Mr. de Baker. Sie, sagte Louit. Warum eigentlich mich, Mr. Louit, na, wenn es denn unbedingt sein muß, jedenfalls auch Sie, sagte Mr. de Baker. Sie meinen, Gott möge uns beide segnen, Mr. de Baker? sagte Louit, Diable, sagte Mr. de Baker.“ (ebd., 335 f.)

Literatur

- Anzieu, D. (1991): *Das Haut-Ich*. Frankfurt a. M.
- Arendt, H. (1958[2002]): *Vita activa*. München
- Beckett, S. (1951[2005]): Molloy. In: Beckett, S.: *Drei Romane*. Frankfurt a. M.
- Beckett, S. (1952[2005]): Malone stirbt. In: Beckett, S.: *Drei Romane*. Frankfurt a. M.
- Beckett, S. (1996): *Quadrat. Stücke für das Fernsehen*. Frankfurt a. M.
- Beckett, S. (1995): *Theaterstücke*. Frankfurt a. M.
- Bernold, A. (1992[2006]): *Becketts Freundschaft*. Berlin
- Bion, W. R. (1977[2009]): *Raster und Zäsur*. Frankfurt a. M.
- Böhme, I.; Burkert, U.; Haas, J. P. (2011): Samuel Becketts Fernsehspiel *Geistertrio* in Auseinandersetzung mit späten Texten Bions. *ZPTP* 26. Jg. 327–345, *ZPTP* 26. Jg. 346–366
- Bollas, C. (1987): Figur im Stück des Anderen sein: Träumen. In: Deserno, H. (Hrsg.) (1999): *Das Jahrhundert der Traumdeutung*. Stuttgart, 239–253
- Cieutat, M.; Rouyer P. (2013 [2012]) (Hrsg.): *Haneke über Haneke. Gespräche mit Michel Cieutat und Philippe Rouyer*. Aus dem Französischen von M. Seibert. Berlin Köln
- Civitarese, G. (2013 [2012]): *The Violence of Emotions*. London and New York
- Deleuze, G. (1996): Erschöpft. Vorwort zu Beckett, S.: *Quadrat. Stücke für das Fernsehen*. Frankfurt a. M.
- Deserno, H. (1999) (Hrsg.): *Das Jahrhundert der Traumdeutung*. Stuttgart
- Freud, S. (1914): *Der Moses des Michelangelo*. GW X, 172–201. Frankfurt a. M.
- Freud, S. (1923): *Das Ich und das Es*. GW XIII, 236–289
- Freud, S. (1926): *Hemmung, Symptom und Angst*. GW XIV, 111–205. Frankfurt a. M.
- Heinrich, K. (2013): Musik und Religion. Ein Rundfunkessay mit Tonbeispielen. In: Heinrich, K.: *Dämonen beschwören, Katastrophen auslachen*. Frankfurt a. M.
- Kleist, H. v. (1980): *Über das Marionettentheater*. Frankfurt a. M.
- Knowlson, J. (2001): *Samuel Beckett. Eine Biographie*. Frankfurt a. M.
- Knowlson, J. und E. (2006): *Beckett Erinnerung*. Frankfurt a. M.
- Leikert, S. (2008): *Den Spiegel durchqueren*. Gießen
- Lewin, B. D. (1955): Traumpsychologie und die analytische Situation. In: Deserno, H. (Hrsg.) (1999): *Das Jahrhundert der Traumdeutung*. Stuttgart, 113–139
- Maiello, S. (1999 [1995]): Das Klangobjekt. Über den pränatalen Ursprung auditiver Gedächtnisspuren. *Psyche* 53, 2, 137–157
- Maier, M. (2000): Geistertrio. Beethovens Musik in Samuel Becketts Fernsehspiel. *Archiv für Musikwissenschaft*, LVII, Heft 2, 172–194

- Maier, M. (2006): *Becketts Melodien*. Würzburg
- Michon, P. (2015 [2002]): *Körper des Königs*. Frankfurt a. M.
- Oberhoff, B.: Die ästhetische Re-Inszenierung des mütterlichen Klangsprechens im Madrigal des 16. Jahrhunderts. In: Soldt, P. (Hrsg.) (2007): *Ästhetische Erfahrungen*. Gießen, 239–260
- Reiche, R. (2011): *Mutterseelenallein 2*. Frankfurt a. M.
- Shakespeare, W.: *Macbeth*. Sämtliche Werke. Dritter Band: Tragödien. Heidelberg o. J.
- Thurner, C. (2009): *Beredte Körper – bewegte Seelen*. Bielefeld
- Unsel, S.: Das letzte Mal. Beckett. In: Knowlson, J. und E. (2006): *Beckett Erinnerung*. Frankfurt a. M., 331–336
- Weber, K. (2011): Psychoanalyse und Musik. *ZPTP* 26. Jg., 346–366

Dr. Isolde Böhme
Von-Werth-Str. 44
50670 Köln
E-Mail: isolde.boehme@t-online.de