

Konrad Schoell

Über Samuel Becketts Werk

Essays und Studien

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar

ISBN 978-3-89958-398-4

2008, kassel university press GmbH, Kassel
www.upress.uni-kassel.de

Druck und Verarbeitung: Unidruckerei der Universität Kassel
Printed in Germany

INHALT

I.	Erfahrungen mit Samuel Beckett.....	7
II.	<i>En attendant Godot</i> als Ausgangspunkt	11
	1. Der Mythos Godot.....	11
	2. Wladimir und Estragon oder: Über das Leben zu zweit	16
III.	Becketts Theater als Metatheater.....	24
	1. <i>Fin de partie</i> : Hamm der Dichter und Schauspieler.....	24
	2. <i>Catastrophe</i> als Impromptu	29
IV.	Über Becketts narrative Werke.....	32
	1. Belacqua als Identifikationsfigur	32
	2. Regression und Reduktion : <i>Molloy</i>	35
V.	Kurze Spiele. Kurze Erzähltexte	38
	1. Kurzdramen, Pantomimen, Film- und Fernsehspiele, Hörspiele.....	38
	2. Kurzerzählungen.....	42
VI.	Thematisches	44
	1. Komik und Humor bei Beckett	44
VII.	Becketts Prosastil	62
	Company und Mal vu mal dit : Exakte Beschreibung und vorsichtige Einschränkung	62
VIII.	Methodenfragen	75
	1. Beckett und die Theatersemiotik	75
	2. Beckett und das abstrakte Theater	86

écoute-les
s'ajouter
les mots
aux mots
les pas
aux pas
un à
un

(Mirlitonnades)

I. Erfahrungen mit Samuel Beckett

Samuel Beckett hat immer Wert auf die Feststellung gelegt, dass er am Karfreitag, dem 13. April 1906, geboren sei. Der irische Protestant stellte sich somit unter das Zeichen der Passion, ohne deshalb in finsternen Pessimismus oder gar Lebensekel zu verfallen. Er starb in Paris am Freitag vor Weihnachten 1989. So hat sich in seinem langen Leben gewissermaßen das Leben Jesu rückwärts wiederholt. Es wäre seiner Zurückhaltung aber völlig unangemessen, auf einer solchen Parallele rückwärts zu insistieren. Dem widerspricht seine sprichwörtliche Bescheidenheit, die ihren späten Ausdruck darin fand, dass nach seinem Wunsch die Nachricht von seinem Tod erst nach der Beerdigung bekannt gegeben wurde. So bescheiden wie sein Leben sollte auch sein Tod sein. Er war nach vielen Zeugnissen aus seiner Umgebung ein liebenswerter Mensch, der den Kontakt zu alten und neuen Freunden nicht abreißen ließ. Offiziellen Ehrungen aber, wie aus Anlass der Verleihung des Literaturnobelpreises (1969), ging er aus dem Weg. Als ich ihn im Namen der Arbeitsgruppe Gegenwartsliteratur an der damaligen Gesamthochschule Kassel zum Symposium aus Anlass seines 80. Geburtstages nach Kassel einlud, lehnte er auf einer Karte mit eingedrucktem Namen handschriftlich höflich ab:

Samuel Beckett Paris

5.11.85

Cher monsieur

Merci de votre lettre du 1er novembre et de votre aimable invitation à laquelle je regrette vivement de ne pouvoir me rendre.

Croyez, cher monsieur, à mes sentiments très cordiaux.

Samuel Beckett.

Freundlich, offen und hilfsbereit war er immer. Auf Briefe, mochten sie noch so unbedeutend sein, wie zwei, drei konkrete Fragen zum Verständnis seines Werks, die ich schon während der Arbeit an meiner Dissertation an

ihn stellte,¹ antwortete er ebenfalls umgehend, sachlich, klar und ebenfalls von Hand in seiner kleinen zügigen Schrift.

Sicher lag es auch an meiner eigenen Zurückhaltung, dass ich ihn nur einmal und verhältnismäßig spät getroffen habe, in Berlin 1978 aus Anlass einer seiner berühmten Inszenierungen in der Werkstatt des Schillertheaters. Er hatte einige Wochen in der Akademie der Künste gewohnt und wie immer sehr eingehend und sehr exakt mit den Schauspielern probiert, war aber der Premiere ferngeblieben. Am Morgen danach machten meine Frau und ich uns auf den Weg zur Akademie, um ihn vielleicht doch zu sehen. Wir trafen den hageren Mann mit dem Adlergesicht in Rollkragenspullover und Parka auf dem Weg zum Zeitungskiosk. Dort sprachen wir ihn an, sagten, wie gut uns die Inszenierung gefallen hatte und wie lange wir uns schon mit seinem Werk beschäftigten. Meine Frau fragte ihn, ob er nicht zu uns nach Kassel kommen wolle, wo er ja fast ein Menschenalter zuvor mehrmals die Familie seines Onkels besucht hatte – eine enge Beziehung zu Kassel, über die wir erst heute mehr wissen.² Nein, meinte er und zog die Schultern hoch, damit seien für ihn zu viele Erinnerungen verbunden. Nachdem er meiner Frau in das Buch, das sie gerade zur Hand hatte, *Premier amour*, eine liebenswürdige Widmung geschrieben hatte und nach ein paar Worten zum Abschied ging er etwas mühsamen Schrittes zurück, ein alter Mann schon, mit kranken Augen und in sich gekehrt, aber so menschlich und gütig, gar nicht wie der Nihilist, als der er immer wieder hingestellt wurde.

¹ *Das Theater Samuel Becketts*, München: Fink, 1967

² S. u.a. Gottfried Büttner: „Beziehungen Becketts zu Kassel“, in: *Beckett und die Literatur der Gegenwart*, Hrsg. M. Brunkhorst, G. Rohmann, K. Schoell. Heidelberg: Winter 1988, 292-299; *Der unbekannt Beckett : Samuel Beckett und die deutsche Kultur*, hrsg. Von T. Fischer-Seidel u. M. Fries-Dieckmann. Frankfurt/M: Suhrkamp 2006 , Erika Tophoven: *Becketts Berlin*, Berlin: Nicolai 2005 und *Samuel Beckett und Kassel 1928-1932*, Hrsg. Samuel Beckett Gesellschaft. Göttingen: Verlag B. Heinz, 2006.

Samuel Beckett hat in Dublin französische und italienische Literatur studiert und ist in jungen Jahren als Englisch-Lektor an die Ecole Normale Supérieure in Paris gekommen. Er hat dort in der unmittelbaren Umgebung seines Landsmanns James Joyce gelebt und er hat eine Arbeit über Marcel Proust geschrieben. Er ist viel in Europa, vor allem auch in Deutschland, gereist und hat von Kassel aus ans Trinity College in Dublin geschrieben, dass er auf eine akademische Karriere verzichtete. Statt dieser hat er erste Gedichte, Erzählungen und einen Roman geschrieben, der damals keinen Verleger fand und dessen Veröffentlichung er später für die Zeit nach seinem Tod hinausschob: *Dream of Fair to Middling Women*. In den dreißiger Jahren lebte er überwiegend in Paris als einer der vielen internationalen Literaten und Künstler, die die freie Atmosphäre des Paris der Zwischenkriegszeit angezogen hatte. Die Entscheidung für ein Leben in Frankreich wurde in der Zeit der deutschen Besatzung zur Entscheidung für die Résistance, für den Rückzug in die Provinz und für eine Phase hektischer literarischer Arbeit in französischer Sprache.

Für meine Staatsexamensarbeit an der Universität Freiburg Anfang der 60er Jahre hatte ich mich mit modernem Theater beschäftigt und vor allem Anouilh gelesen. Danach hatte ich in Avignon beim Festival moderne Theaterarbeit kennen gelernt und ging als Assistant für ein Jahr an ein Gymnasium in der Banlieue – mit dem festen Entschluss, in dieser Zeit weiter über gegenwärtiges französisches Theater zu arbeiten, aber auch zusammen mit meinem Freund, dem Maler Jacques Servant, Museen und Galerien zu besuchen. Zunächst beschäftigten mich in gleicher Weise Adamov, Genet, Ionesco, Beckett und einige andere Autoren sowie die Regisseure Barrault, Vilar, Blin und Serreau. Adamov, Ionesco und Serreau habe ich auch persönlich aufgesucht, nicht aber Beckett, den ich nicht zu stören wagte. Doch sehr bald schrieb ich von Paris aus an meinen Betreuer, den Romanisten und Theaterfreund Jürgen von Stackelberg, dass im Zentrum der beabsichtigten Dissertation Samuel Becketts Theater stehen sollte. Die Zeit der Uraufführungen von *En attendant Godot* und *Fin de*

partie war zwar vorüber, aber *O les beaux jours* [*Happy Days, Glückliche Tage*] konnte ich in Paris mit Madeleine Renaud erleben. Und für *Play* [*Comédie, Spiel*] arbeitete ich 1964 als Dramaturg mit dem Leiter des „Neuen Theaters“ in Nürnberg, Horst W. Blome, an einer der allerersten Inszenierungen mit.

II. *En attendant Godot (Warten auf Godot)* als Ausgangspunkt

1. Der Mythos Godot

Mythen stammen aus jener fernen Zeit, wo Geschichte und Glaube sich überschneiden, wo Menschen und Götter sich begegnen: Amphitryon. Sagenhaftes Geschehen wird literarisch geformt; es arrangiert sich um eine Hauptfigur: Elektra, oder um einen zentralen Ort: Troja. Nach ersten Berichten in der Geschichtsschreibung werden solche Figuren im Epos und in der Tragödie gestaltet, so dass sie der Literatur für Jahrhunderte oder Jahrtausende zur weiteren Verwendung und Neuakzentuierung zur Verfügung stehen. Neben den antiken griechischen und römischen Mythen haben nur wenige alttestamentarische wie Sodom und Gomorrha und mittelalterliche wie der vom Forscher Doktor Faustus überlebt. Ein ganz besonderer Fall ist der erst im 17. Jahrhundert durch Tirso de Molina sogleich dramatisch gestaltete Mythos vom unsteten Verführer und Betrüger Don Juan

Vor dem rasch skizzierten Hintergrund fragt man sich, ob es überhaupt neue literarische Mythen, Mythen des 20. Jahrhunderts etwa, geben kann. Die großen historischen Figuren, mit gemeinhin positivem oder negativem Image, haben keine literarischen Mythen gebildet, weder Churchill noch de Gaulle, weder Hitler noch Stalin. Vielleicht stehen sie im Rückblick doch hinter Caesar und Napoleon zurück. Gibt es statt ihrer anerkannte neue Mythen? Vielleicht muss man im 20. Jahrhundert vor allem in anderen Medien suchen, bei Filmschauspielern und ihren Figuren: Charlie Chaplin, Marlene Dietrich; bei Kunstfiguren wie Mickey Mouse und Astérix. Im Bereich der dramatischen Literatur scheinen zum Mythos erhöht allenfalls monströse Bösewichter wie König Ubu und Mackie Messer oder große Leidende wie Mutter Courage, aber die beiden zuletzt genannten Figuren waren ja schon vor Brecht literarisch geformt.

Alfred Jarrys König Ubu aus den 90er Jahren des 19. und Samuel Becketts Godot aus den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts scheinen mir die beiden Figuren des modernen Dramas zu sein, die am deutlichsten zum Mythos geworden sind. Nicht als ob sie schon eine große Nachkommenschaft der Neugestaltung (so wie bei Amphitryon oder Don Juan) gefunden hätten, aber als in der literarischen Welt und darüber hinaus bekannte, durch Nennung oder Anspielung jederzeit abrufbare Präsenz, die symbolisch für bestimmte Einstellungen oder Verhaltensweisen, ja für eine Weltsicht steht. Zugegeben: Ubu und Godot haben nichts Gemeinsames. Wo der eine durch seine unübersehbare klotzige, vulgäre Gegenwart frappiert, fällt der andere durch chronische Abwesenheit auf.

Das ist das eigentlich Paradoxe am Mythos Godot. Ihm entspricht kein Erscheinungsbild, kein Handeln, vielleicht gar kein Sein. Allerdings hat Wladimir eine Vorstellung von Godot, die der kleine Junge, der als sein Bote kommt, zu bestätigen scheint. Aber welcher Art ist diese Vorstellung? Godot mit dem weißen Bart; Godot, der einen Hof mit Schafen und Ziegen besitzt; Godot, der sein Personal mit Unterkunft und Nahrung versorgt; Godot, der belohnt und bestraft – ein lieber Gott aus dem Bilderbuch. So wie die Vorstellungen Estragons von Israel durch eine illustrierte Bibel aus seiner Kindheit geprägt sind, so sind die Projektionen Wladimirs aus dem Religionsunterricht übertragen. Wer weiß, wie Godot wirklich ist, wie wirklich Godot ist? Ob Wladimirs Godot dem „wirklichen“ entspricht? Einstellung und Verhalten, von denen die Rede war, sind nicht diejenigen Godots, sondern die der anderen zu ihm. Und dennoch, nein gerade deshalb, fassen wir ihn als einen modernen Mythos auf.

„Gott ist tot“, haben nach Nietzsche auch die Existentialisten gesagt, und daraus eine neue Freiheit, aber auch größere Verantwortung des Menschen für sich und für ihre Mitmenschen abgeleitet. Über diesen Stand geht Beckett nicht hinaus, geschweige denn hinter ihn zurück. Sein Godot, so christlich geprägt sein Bild sein mag, ist kein wiedererstandener Gott, dem man die Verantwortung zurückgeben könnte; er ist kein wiederkehren-

der Gott, der überall Gnade walten lässt, wenn auch die Geschichte von den zwei Schächern am Kreuz in Analogie wenigstens für einen der beiden untrennbar verbundenen Landstreicher-Clowns Rettung bedeuten könnte. Aber er bleibt der fremde, der verborgene Gott.

Vorausgesetzt, Godot steht überhaupt für Gott, eine Identifikation, die Beckett durchaus auch zur Irreführung der Interpreten angelegt haben könnte. Jedenfalls ist seine Weltsicht, jedenfalls sind die Bedeutungen, die in seinen Werken liegen, nie so offensichtlich oder so eindeutig. Der Autor hat, von den geradlinigen Interpretationen entnervt, betont, dass es im Titel des Stücks auf das „Warten“ viel mehr ankommt als auf „Godot“. Und völlig zu Recht ist in den verschiedenen Sprachen die Wendung mit „En attendant...“, „Waiting for...“, „Warten auf...“ zu einer festen Formel geworden. Godot ist dann nicht mehr und nicht weniger als das Ziel dieses Wartens. Ein Ziel, das für jeden Zuschauer oder doch für jede historische Situation neu besetzt werden kann. Ohne Wladimir und Estragon ist Godot nichts. Ohne den Menschen, der wartet, sucht, strebt, wäre Godot ein Zeitvertreib wie Pozzo und Lucky. Für den aktiv Wartenden aber bedeutet Godot Ankunft, Heimat, Geborgenheit. Er bedeutet auch Arbeit, Ansehen. Godot bedeutet Glück und Frieden. Wenn Wladimir und Estragon ihn auch nicht zu Gesicht bekommen, diese Ziele also hier und heute nicht erreichen, so haben sie doch ihre ganze Existenz darauf ausgerichtet. Im Warten erkennen sie den Wert an. Der Mythos Godot beruht auf der Grundhaltung des Wartens.

Einen großen Teil unseres Lebens verbringen wir mit Warten. Das Warten hängt unmittelbar mit dem täglichen Stress zusammen. Es ist sein Anlass oder auch sein Ausdruck. Als solcher korreliert es direkt mit der objektiven und vor allem der subjektiven Zeit. Wir warten auf die Straßenbahn, auf die Nachrichten, auf einen Anruf. Wir warten beim Zahnarzt, auf der Bank, im Restaurant. Daneben kennen wir alle das Warten in größeren Dimensionen, das nicht mehr als Stress unmittelbar spürbar wird, aber viel tiefer ans Herz greift. Die meisten von uns warten auf das Glück oder

wenigstens auf eine Chance, auf Veränderung. Manche warten nur noch auf den Tod, viele warten gerade jetzt wieder verzweifelt auf Frieden in der Welt.

Wladimir kennt das gespannte Warten. Er hat einen Termin, dessen Festlegung im System von Ort und Zeit ihm allerdings zunehmend zweifelhaft vorkommt: Ist das Rendez-vous hier? An diesem Bäumchen? Hat er heute gesagt oder morgen? Auf alle Fälle sind Wladimir und Estragon da, ebenso gut heute wie morgen und übermorgen. Die Spannung des ganzen Stücks beruht auf der Zwei-Akte-Struktur, die zirkulär und zugleich doch fortschreitend ist wie eine Spirale. Wohl geht ihre Windung abwärts, aber die Spirale ist auch eine Feder, in ihr steckt Spannung.

Während Estragon das Ziel zu vergessen scheint, steht Wladimir in der Pflicht. Er tut seinen Dienst, ohne noch mehr darüber zu wissen, als dass der Termin einzuhalten sei. Aus diesem Pflichtbewusstsein erwächst seine innere Spannung, die sich in nervösem Hin- und Hergehen äußert. Daraus bezieht er aber auch jene Überlegenheit über seinen Kumpan, die ihn dem kleinen Jungen auftragen lässt: „Dis lui que tu nous as vus“ [Sag ihm (Godot), dass du uns gesehen hast.] Estragon hingegen verbringt die Wartezeit zum guten Teil mit Schlafen und Träumen. Sein Warten ist viel gelassener, wie das eines Naturmenschen. In seiner Haltung finden wir die von Beckett bevorzugte Gestalt aus Dantes *Purgatorio* wieder, den trägen Belacqua, der darniederhockt, die Arme um die Knie geschlungen und den Kopf darauf gestützt. Auch Estragon wartet, aber wie Belacqua spannungslos.

So bewusst wird aber das Warten immerhin, dass die beiden Landstreicher-Clowns sich die Frage nach anderen Möglichkeiten stellen. Der Gegensatz zum Warten ist das Weggehen, das sie zu Ende eines jeden Aktes erproben und verbal, aber nicht wirklich vollziehen: „Alors on y va? – Allons-y. (Ils ne bougent pas.)“ [Also, wir gehen? – Gehen wir! (Sie gehen nicht von der Stelle)]

Ein stärkerer Gegensatz zum Warten, in dem ja immer auch ein Teil Hoffnung steckt, ist der Selbstmord. Auch diesen spielen sie in Gedanken in beiden Akten durch, sind aber, nicht nur aus praktischen Gründen, dazu nicht fähig. Aus dem Warten kommen sie in ihrer Wüste nicht mehr heraus.

Der Ort der Verabredung mit Godot, oder jedenfalls der Ort, an dem Wladimir und Estragon in jedem Akt zusammentreffen, ist eine öde Gegend. In der Offenheit dieser Wüste gibt es als einzigen Fixpunkt den Baum, das dürre Bäumchen. Ein Weg geht da lang, vielleicht ist es auch ein Kreuzweg, aber nichts geschieht, nichts lebt. Außen existieren andere, die man aber gern meidet. Es sind diejenigen, die Estragon geschlagen haben, die vielleicht die Schuhe vertauscht haben. Von ihnen ist nichts Gutes zu erwarten. Außen auch leben Pozzo und Lucky, die allerdings zweimal auf dem Weg vorbeikommen und Halt machen. Pozzo und Lucky repräsentieren die Gesellschaft, Herr und Knecht in ihrer gegenseitigen Abhängigkeit, auch König und Künstler oder Hofnarr, auch Blinder und Blindenhund. Wer von beiden mehr zu bedauern ist, können Wladimir und Estragon nicht endgültig entscheiden, aber es ist sicher, dass sie nicht mit ihnen tauschen möchten.

In der Wüste warten Wladimir und Estragon auf ein wirkliches Ereignis, auf das Geschehen, das die Verhältnisse verändert, das ihrer Existenz einen Sinn gibt, auf das Ziel. Umgeben von nur ironisch so genannten „Aspects riants“ [Heitere Aussichten!], warten sie hoffend auf ein Ende dieser Situation, ein Ende der Unsicherheit und der Angst. Beckett hat in ihrem Warten eine Chiffre für den „unbehausten Menschen“ gefunden, eine Chiffre, die auch nach über 60 Jahren nicht überholt ist.

2. Wladimir und Estragon oder: Über das Leben zu zweit³

Sie leben schon fünfzig Jahre zusammen. Sie sind zusammen alt geworden und doch nicht auf Vergangenes fixiert. Im Stück wird nur ein Minimum an Vorgeschichte exponiert: der Vorabend, den sie ebenso mit Warten verbrachten, die Zeit, als sie gemeinsam bei der Weinlese waren und Wladimir Estragon einmal aus dem Wasser gezogen hat, eine offenbar bürgerliche Jugend „vor einer Ewigkeit...so um 1900“, als sie noch anständig aussahen, auf den Eiffelturm steigen und sich hinunterstürzen können hätten. Mehr als die gemeinsame Vergangenheit der beiden Freunde, mehr als die Gegenwart, die sie mit Unterbrechungen zusammen verbringen – denn nachts scheinen sie verschiedene Unterkünfte aufzusuchen, wo Estragon allein verprügelt wird – bestimmt die Erwartung einer gemeinsamen Zukunft ihre Beziehung. So alt können sie doch gar nicht sein, könnte man meinen, da sie doch noch – gemeinsam - Pläne machen. Nur leider sind diese Pläne, die sich auf Arbeit, Kost und Logis beziehen, gar nicht von ihnen auszuführen, sondern völlig von dem großen Unbekannten, von Godot, abhängig.

Das Zusammenleben der beiden Freunde ist so alt, dass es nicht mehr viele Überraschungen bieten kann. Sie kennen sich gegenseitig mit all ihren Vorzügen und Fehlern. Wladimir weiß längst, dass Estragon vergesslich ist, und dieser kennt Wladimirs unerschöpfliches Grübeln über Fragen der Erlösung. Ihr Zusammenleben ist schon fast solch ein Dauerzustand geworden wie das des alten Ehepaars Winnie und Willie in *Happy Days* [*Glückliche Tage*], ein Dauerzustand unlösbarer Gemeinschaft, für den Beckett in seinem kurzen Prosatext *Imagination morte imaginez* [*Ausgeträumt träumen*] ein besonders einprägsames Bild geschaffen hat: Zwei menschliche Figuren (eine männliche und eine weibliche) sind dort

³ Ursprünglich erschienen im Programmheft des Staatstheaters Kassel für die *Warten auf Godot*-Aufführung 1986.

Rücken an Rücken mit angezogenen Beinen in einem runden Kuppelbau, den sie ganz ausfüllen, gemeinsam den Licht- und Temperaturschwankungen ausgesetzt. Erklärbar ist das Bild vielleicht als Zwillingsspaar in dem von Beckett gern reflektierten vorgeburtlichen Zustand, aber als Symbol kann es für das enge, notwendige Zusammenleben, auch das zwischen Wladimir und Estragon, verstanden werden.

In den langen Jahren der Gemeinsamkeit sind sich die beiden Männer ähnlich geworden wie ein altes Ehepaar. Die gleichen Umstände haben sie zu dem Landstreicherpaar gemacht, als das sie zumeist interpretiert werden. Wie die Beckettschen Romanfiguren Watt, Molloy usw., wie Krapp im Einakter *Krapp's Last Tape [Das letzte Band]* sind sie abgerissene, heruntergekommene Gestalten, die bessere Zeiten kannten, die heute mit ihren Bewegungs- und Ausscheidungsorganen Schwierigkeiten haben. Und diese Schwierigkeiten treffen sie besonders empfindlich, da ihr Leben und Tun größtenteils auf die Fortbewegung als Suche und auf die natürlichen körperlichen Funktionen der Nahrungsaufnahme und der Ausscheidung reduziert sind.

Alt sind Wladimir und Estragon auch und nicht mehr gesund, aber sie sind dennoch keine Krüppel wie ihre Besucher Pozzo und Lucky im II. Akt, wie die beiden beinlosen Figuren Nagg und Nell in den Mülltonnen in *Fin de partie* und im übrigen auch der blinde und an den Rollstuhl gebundene Herrscher Hamm in jenem Stück und sein Diener Clov, der sich nicht setzen kann. So nah am Endzustand wie die Figuren in *Endspiel* sind Wladimir und Estragon noch lange nicht. Sie mögen auch lebensmüde sein, sich Gedanken über die Chancen eines Doppelselbstmords machen, aber es bleibt bei den Spekulationen. Vom Tod sind sie noch weit entfernt. Selbstmord, Tod und Erlösung sind für sie Gedankenspiele wie so vieles andere auch. Denn sie sind nicht nur unbehauste Menschen, Landstreicher, sondern auch Clowns. Ihre Beschäftigung, das Ausfüllen der Wartezeit, besteht aus den verschiedensten Spielen.

Diese Spiele können mehr mechanisch abrollen wie das Hütevertauschen, sie sind aber auch wie bei anderen Beckett-Figuren (und beim Autor selbst) Ausdruck des Interesses an Mathematik und Logik, an Reihen und Permutationen. Sogar bei der Frage des gemeinsamen Selbstmordes beschäftigt Estragon – natürlich nicht nur formallogisch – das Problem des größeren Gewichts und damit der Wahrscheinlichkeit eines gemeinsamen Todes: „Gogo léger – branche pas casser – Gogo mort. Didi lourd – branche casser – Didi seul“ [Gogo leicht - Ast nicht brechen – Gogo tot. Didi schwer – Ast brechen – Didi allein.] Bei der Frage nach der Erlösung eines der beiden Schächer an den Kreuzen von Golgatha gerät Wladimir an das Problem der biblischen Überlieferung, da nur ein Evangelist den Ausgang so beschreibt. Neben den körperlichen Bedürfnissen haben die Beckettschen Figuren solche geistigen Bedürfnisse des Erklärens und Verstehens.

Wenn Wladimir und Estragon auch in so vielen Zügen sich gegenseitig (und anderen Beckett-Figuren) gleichen, so sind sie in mancher Hinsicht doch auch stark differenziert. Estragon ist nicht nur vergesslich, sondern er hegt auch am ehesten Zweifel an der Aufgabe, an der Verabredung, am Sinn des Wartens. Wladimir hingegen hat ein gutes Gedächtnis, glaubt an die Verabredung mit Godot und ist überhaupt bewusster und der Zukunft und der Aufgabe gegenüber sicherer.

Vor dem scheinbar mächtigen Pozzo zeigt Estragon hemmungslos seinen Hunger, während Wladimir viel mehr Stolz und Zurückhaltung kennt. Estragon ist mehr dem Materiellen zugeordnet, während Wladimir viel häufiger die großen gedanklichen Probleme aufwirft. Wenn man dann noch berücksichtigt, dass Estragon vor allem mit seinen Schuhen und Füßen Schwierigkeiten hat, während Wladimirs Schwierigkeiten mehr Kopf und Hut betreffen, so ist man leicht geneigt wie einige Beckett-Forscher, den einen der Clowns dem Körper, den anderen dem Geist zuzuordnen. So eindeutig ist die Antinomie aber nicht, denn im II. Akt spielen beide mit den Hüten und außerdem ist Estragon ja einstmals

Dichter gewesen. Andere Beckett-Typen zeigen stärker die Aufspaltung des menschlichen Wesens in zwei verschiedene Funktionen oder Bereiche, die Hörspiele *Embers [Aschenglut]* und *Cascando* etwa oder späte Stücke wie *Rockaby* und *Ohio Impromptu*.

Wladimir und Estragon brauchen sich gegenseitig zur Fortführung des Dialogs: „Hör mal, Gogo, du musst mir von Zeit zu Zeit den Ball zuspielen.“ Sonst würde das Stück wie spätere Beckett-Texte zum Monolog werden. Aber sie brauchen sich auch als Partner. Zu Beginn eines jeden Aktes ist Wladimir froh, Estragon wieder zu finden und will ihn umarmen. Dieser allerdings ist da zurückhaltender und unsicherer. Wenn aber eine unbekannte Gefahr droht, brauchen sie sich wirklich gegenseitig. Jedes Mal bei den Geräuschen vor dem Auftritt von Pozzo und Lucky geben sie sich gegenseitigen Halt, denn nur gemeinsam sind sie (relativ) stark. Die Einsicht in die Notwendigkeit eines Partners zeigt sich auch bei den genannten Überlegungen zum Selbstmord, der wenigstens einmal deshalb verworfen wird, weil keiner den anderen allein zurücklassen will. Wladimir braucht Estragon zur Überwindung seiner Einsamkeit, so dass er ihn sogar aus dem Schlaf weckt. Sonst zumeist will er ihn beschützen gegen die unbekanntenen Feinde. Auch gegen Pozzo tritt er mutig für den Freund ein, als dieser von Lucky ans Bein getreten wird. Nicht selten sorgt sich Wladimir um Estragon wie ein Vater oder großer Bruder, im II. Akt singt er ihm sogar ein Schlaflied. Denn Wladimir ist der stärkere. Nicht als Herr und Herrscher wie Pozzo im Verhältnis zu Lucky oder Hamm zu Clov, aber doch in seiner eigenen Vorstellung körperlich und geistig überlegen: „Wenn ich bedenke...die lange Zeit...da frag ich mich...was wohl aus dir geworden wäre...ohne mich...“ Gegen diese Überheblichkeit nützt Estragon umso mehr kurz danach Wladimirs Schwäche aus: „Das ist kein Grund, die Hose offen zu lassen.“

Häufiger als das Hervorheben eigener Überlegenheit zur Demütigung des anderen ist in ihrer Beziehung aber das gegenseitige Nicht-zuhören-wollen. Begründet mag es darin sein, dass nach dem jahrzehntelangen

Zusammenleben nichts Neues mehr vom Partner erwartet wird, dass man die ewig alten Geschichten oder doch alten Themenkreise satt hat. Estragon will die Geschichte von den beiden Schächern, die Wladimir stark beschäftigt, nicht anhören; dieser umgekehrt will Estragons Alptraum ebenso wenig hören wie den Witz vom Engländer im Bordell. Was dazu führt, dass sie mit einander vorübergehend schmollen. So leben sie auch aneinander vorbei. Wenn einer dem Freund das Zuhören verweigert, trifft das diesen besonders hart, denn neben den körperlichen Bedürfnissen und dem Interesse an Spielen brauchen beide Freunde auch lebensnotwendig das Reden, das Erzählen, und dafür auch einen Zuhörer. Wie wichtig dieser für sie ist, kann auch an ihrer Nachfolge-Figur Hamm gezeigt werden, der, um sich die Bereitschaft zum Zuhören zu erkaufen, seinem verkrüppelten Vater gar eine Belohnung verspricht.

In dem langen und oft auch langweiligen Zusammensein kann der Gedanke an Trennung aufkommen. Estragon, der doch der unsicherere, der schwächere Partner ist, spricht mehrfach, vor allem am Ende eines jeden Aktes davon, sie sollten besser auseinander gehen oder hätten es schon längst tun sollen. Aber die Scheidung wird nicht stattfinden. Wladimir kann ganz beruhigt sein. Es ist fast wie mit Clovs Absicht, Hamm zu verlassen. Wohin soll der Scheidungswillige denn auch gehen, wenn keine Alternative besteht und wenn er allein kaum lebensfähig ist?

Sie leben nicht nur nebeneinander weiter und gelegentlich aneinander vorbei; es gibt durchaus auch Augenblicke des Gegeneinanders. Estragon lacht mit Pozzo mitleidlos über Wladimirs körperliche Gebrechen. Seine Hilfe für den am Boden liegenden Freund macht er davon abhängig, dass dieser schwört, mit ihm anschließend wegzugehen und nie wieder zu kommen. Wladimir seinerseits kann schon auch mal mit dem Freund schimpfen: „Bist du bald fertig mit deinem Klagen? Du gehst mir langsam auf die Nerven mit deinem Gejammer.“

Oft genug fühlt sich einer von ihnen trotz der Gegenwart des anderen allein. Die Einsamkeit ist fast der Normalzustand der Beckett'schen Helden,

eine Einsamkeit, der sie durch die Suche nach einem Partner auch nur vorübergehend entkommen, die sie eher noch in der Erinnerung oder in der Imagination überwinden können wie Malone, wie Krapp, wie die Mittelpunktfigur des späten Prosatextes *Company*. Während Estragon öfter mit dem Gedanken an Trennung und an Alleinsein spielt, erträgt Wladimir auch kurze Momente der Einsamkeit kaum. Zu Beginn des II. Aktes, allein, ehe Estragon auftritt, singt er scheinbar fröhlich seine Liedchen – was Estragon ihm auch prompt vorwirft – doch wenig später, als Estragon tatsächlich für einen Augenblick wegläuft, ist Wladimir fast verzweifelt, „stößt einen herzerreißenden Schrei aus: Gogo!“

Den kleinen Jungen als Boten Godots befragt beide Male Wladimir allein. Im I. Akt schimpft Estragon zunächst mit dem Jungen, weil er so spät kommt, und Wladimir nimmt ihn in Schutz, fragt dann aber, als ob er allein auf der Welt wäre: „Kennst du mich nicht?“ Das Verhör, das er allein mit dem Jungen führt, endet mit dem Auftrag „Sag ihm [Godot], dass du mich gesehen hast.“ Im II. Akt verschläft Estragon den Auftritt des Boten, und Wladimir schließt ihn dann auch erst recht aus: „Du sagst ihm, dass du mich gesehen hast und dass...Er überlegt...dass du mich gesehen hast.“ In ähnlicher Weise hatte Estragon zuvor in einem Stoßgebet nur sich selbst ohne den Freund genannt: „Gott hab Erbarmen mit mir!“ Wenn nur einer der beiden Schwächer erlöst wird...

Aber Wladimirs einsame Verhandlung mit dem Jungen im II. Akt, von der er seinem Freund auch nachträglich nichts sagt, kann auch als rücksichtsvolle Schonung des ohnehin kleingläubigen Estragon gesehen werden. Denn über aller erzwungenen oder gesuchten Einsamkeit steht für Wladimir und Estragon doch das Zusammenhalten und Zusammenbleiben. Es ist im Wesentlichen durch das Ziel bestimmt, das für beide Gültigkeit hat, wenn es auch Estragon weniger bewusst ist. Das Warten setzt sich nicht nur gegenüber der Absicht des gemeinsamen Weggehens oder des Selbstmords durch, sondern auch über alle Ideen und Versuche der Trennung. In diesem Ziel heben sich alle auseinander und gegen einander

gerichteten Strebungen wieder auf. Ihnen gegenüber steht die Partnerschaft, die die Solidarität einschließt, die bedeutet, sich gegenseitig zu helfen, sich gegenseitig zu bestätigen, mit einander die Zeit auszufüllen, sich zu beschützen, sich zu tragen, wenn's denn sein muss. „Laut lachend“ über so viel vermeintliche Uneinsichtigkeit in der Frage Pozzos, ob sie Freunde seien (die auf ihr Verhältnis zu **ihm** bezogen war), kann Estragon ausrufen: „Er fragt, ob wir Freunde sind!“

Das kann in der Tat keine Frage sein. Man kann vielmehr die Beziehung der beiden Männer als die Beckettsche Darstellung eines in die Jahre gekommenen Liebesverhältnisses sehen. Die Partner kennen ihre Stärken und Schwächen bis in einzelne Reaktionen hinein. Sie hätten manchen Grund auseinander zu gehen, wäre da nicht die Einsamkeit, die sie erwartet. So bleiben sie zusammen als in vielen Jahren gefestigter Bund in einer Beziehung, die, so angegriffen sie sein mag, doch dauerhafter ist als manche andere Zweierverhältnisse.

Glückliche Liebesverhältnisse sind keine Themen für Beckett, vor allem in seinen reifen Werken. Im Drama, im Roman, in Novellen und Kurzerzählungen hat er sie nur selten gezeigt oder als rasch vergänglich und meist nur in nostalgischer Erinnerung seiner Figuren dargestellt. Im frühen, erst postum veröffentlichten Roman *Dream of Fair to Middling Women* [Traum von mehr bis minder schönen Frauen] reist der jugendliche Held Belacqua verliebt seiner Gespielin Smeraldina-Rima bis nach Wien und nach Kassel nach, ohne dass er oder sie zu einer Bindung fähig wären. In der Novelle *Premier amour* findet das Erzähler-Ich bei Lulu-Anne einige Monate Liebe als das Leben unter einem gemeinsamen Dach und somit Versorgtsein, bis er wegen der Geburt eines Kindes flieht. Nagg und Nell, die beiden alten „Krüppel“ in *Fin de partie* [Endspiel], bewahren die Erinnerung an längst vergangene schöne gemeinsame Erlebnisse, doch es bleibt nur die Solidarität der Teilung des Restes an schönen Dingen, sei's ein Zwieback. Winnie in *Happy Days* [Glückliche Tage] ist glücklich, wenn Willie sich ihr nur zuwendet.

Wladimir und Estragon sind Partner auf Dauer, an Godot oder vielmehr an ihre Verabredung mit ihm gebunden, noch mehr aber aneinander gebunden durch die Jahrzehnte gemeinsamen Lebens.

III. Becketts Theater als Metatheater

1. *Fin de partie*: Hamm, der Dichter und Schauspieler

Fin de partie [Endspiel] ist das zweite aufgeführte Stück Becketts, wie *En attendant Godot* zuerst in französischer Sprache geschrieben und vom Autor selbst ins Englische übersetzt. Wegen der Schwierigkeit, ein Theater zu finden, das das Risiko der vom Avantgarde-Regisseur Roger Blin beabsichtigten Aufführung übernehmen wollte, fand die Uraufführung 1957 im Royal Court Theatre in London statt. Während *Warten auf Godot* durch die Offenheit, durch sein Bühnenbild und durch die Zweiaktigkeit, durch das Auftreten zusätzlicher Figuren bis hin zur mutmaßlichen Existenz eines mächtigen Herrn Godot in die Weite reicht, ist *Fin de partie* ein Stück der Enge. Der Ort der Handlung ist ein Innenraum, der Ort der Zuflucht nach einer Katastrophe, „le refuge“, der aber die Ungleichheit und Machtstruktur nur noch eindringlicher macht. Die Bewohner dieses engen Rückzugsgebiets haben allerdings noch geringen Kontakt zur Außenwelt, denn Clov, die Dienerfigur, muss auf Befehl seines blinden Herrn Hamm aus den beiden Fenstern hinaus in „l'autre enfer“ [die andere Hölle] schauen und über etwaige Veränderungen dort berichten. Von den wenigen Geschehnissen außerhalb, dem zunehmenden Verfall, aber einmal auch der Erscheinung eines anderen Lebewesens, eines Kindes gar, dem aber, falls es real sein sollte, niemand eine Überlebenschance gibt, hängt das gegenseitige Verhältnis und jede mögliche Entwicklung im Innern des Bunkers ab, die Rolle Hamms als Herrscher und der Versuch Clovs zu fliehen. In der Aktualität der Aufführungsrealität ist aber die Herrschaftsstruktur festgeschrieben, und der Fluchtversuch verbleibt im Bereich der Wunschvorstellungen.

Der Schock, den dieses Stück bei der Uraufführung und lange Zeit danach ausgelöst hat, rührt aber weniger von dem Abhängigkeitsverhältnis der beiden Hauptfiguren her, die ja ganz ähnlich wie Pozzo und Lucky in *Warten auf Godot* die Dialektik von Herr und Knecht, wie Hegel sie

beschrieben hatte, verkörpern, sondern von den beiden anderen Figuren, deren Restleben sich in Mülltonnen abspielt. Die Symbolik ist überdeutlich: das alte beinlose Paar Nagg und Nell ist, wie der Zuschauer alsbald erfährt, Vater und Mutter des „Herrschers“ Hamm. Die Eltern, die Alten, sind nur noch Müll, darauf hat insbesondere Adorno hingewiesen⁴) Der Niedergang aber, der Verfall, dem diese beiden Figuren ausgesetzt sind, macht auch vor den beiden anderen nicht Halt: Der mächtige Hamm ist nicht nur selbst auch gehbehindert und an den Rollstuhl gebunden, sondern auch blind und daher für alle Kenntnis des „Außerhalb“ sowie beim Wunsch, in seinem Rollstuhl immer genau in der Mitte seines „Reichs“ platziert zu sein, auf die Hilfe Clovs angewiesen. Dieser seinerseits, der jüngste unter den vier Figuren, zeigt auch schon erste Anzeichen körperlicher Behinderung: er kann sich nicht setzen.

Die Dramaturgie des Stücks ist raffiniert und kann als Muster für einen Einakter gelten, obwohl auch hier ursprünglich eine zweiaktige Version beabsichtigt war. Es beginnt mit einer langen stummen Szene, in der Clov eine Bestandsaufnahme des Innenraums und der Außenwelt vornimmt: Er schaut aus den Fenstern, deckt die beiden Mülleimer auf und enthüllt auch Hamm in seinem Rollstuhl. Dieser Beginn ist verschiedentlich als Eröffnung des Spielraums und somit als Bewusstmachung der Theater-situation verstanden worden. Umso härter schlagen die ersten Worte Clovs ein, der Prolog, der sich selbst negiert: „Fini, c’est fini“ [Ende, es ist zu Ende]. Der Stellenwert dieser Minimalaussage wird durch Haltung und Stimme des Sprechers hervorgehoben: „regard fixe, voix blanche“ [mit starrem Blick und tonloser Stimme]. Aber auch diese apodiktische Aussage kann nicht so stehen bleiben. Clov variiert sie im gleichen Atemzug ins Futur: *ça va finir* [es geht zu Ende] und in die Hypothese: „*ça va peut-être finir*“ [es geht vielleicht zu Ende]. Das Thema des Stücks ist angekündigt: das Ende, und doch auch sogleich in Frage gestellt: Gibt es denn wirklich

⁴ Th.W. Adorno: „Versuch, das Endspiel zu verstehen“ in ders.: *Noten zur Literatur II*. Frankfurt 1961

ein Ende? Hamms erste Handlung und Rede setzt diese Eröffnungsszene ohne Clov fort: Er nimmt das Tuch von seinem Gesicht, das ihn bisher bedeckte. Die Eingangsszene wird noch deutlicher zur Szene des Erwachens und unterstützt zusammen mit dem Bühnenbild mit den beiden hoch gelegenen und zuerst von Vorhängen bedeckten Fenstern die Interpretation des Handlungsraums als das Innere eines Schädels. Hamms erste Äußerung aber weist in Richtung auf eine andere der geläufigen Interpretationen: Das Endspiel wird durch Hamm zum Spiel: „A...(bâillement)... à moi. (Un temps) De jouer“ [Also...(er gähnt)...Ich bin wieder dran. (Pause) Jetzt spiele ich!] Das Spiel kann als Schlussphase zum Beispiel eines Schachspiels verstanden werden, wenn auch Zahl und Verteilung der Figuren etwas problematisch erscheinen. Die beginnende erste Rede Hamms unterstreicht aber die dritte Verständnislinie, die schon angedeutet wurde: Ebenso wie Clovs erste Pantomime ist Hamms Monolog ein überdeutlicher Hinweis auf die Theatersituation.

An diesem Monolog erkennt der Zuschauer, dass Hamm ein Dichter, Redner oder Schauspieler ist oder alles drei in einer Figur. Man hat auch seinen Namen mit dem englischen Ausdruck „ham actor“, etwa „Schmierenkomödiant“ in Beziehung gebracht. Hamms Monolog ist dann so etwas wie ein erster Probegalopp des Schauspieler-Dichters, komisch vor allem durch das sofortige Platzen jedes Pathos. Auf die rhetorische Frage: „Peut-il y a... (bâillement) y avoir misère plus... plus haute que la mienne. Sans doute. Autrefois. Mais aujourd’hui?“ [Kann es überhaupt...(er gähnt)...ein Elend geben, das...erhabener ist als meines? Wahrscheinlich. Früher. Aber heute?] Die Suche nach dem richtigen Ausdruck wendet sich zur Bewusstheit der Grammatik wie bei einem ausländischen Sprachlerner: „Quels rêves – avec un s!“ (Hierfür hat auch der hervorragende Übersetzer Elmar Tophoven kein deutsches Äquivalent gefunden.)

Zur Bewusstmachung des Theaters gehört auch das parodierende Zitat. Als die Eltern Nagg und Nell aus ihren Mülleimern auftauchen und sich die

Geschichte ihres gemeinsamen Lebens bis zum verstümmelnden Fahrradunfall in Erinnerung bringen, fällt Hamm nur der Stoßseufzer ein: „Mon royaume pour un boueux!“ [Mein Königreich für einen Müllkipper!], womit er Shakespeares Richard III parodiert, der - allerdings im Augenblick höchster Bedrängnis - ausruft: „My kingdom for a horse!“ [Mein Königreich für ein Pferd!]

Wir haben schon Hamms sehr bewussten Umgang mit der Sprache festgestellt. Er ist ein Erzähler, der immer wieder seine eigene Geschichte erzählen muss. Das Stück baut über weite Strecken auf der Minimalkommunikation auf: Einer erzählt, berichtet aus der Vergangenheit und braucht hierfür auch wenigstens einen Zuhörer. Auf das Theaterpublikum in seiner Präsenz wird in dem Einakter der Enge weniger oft direkt angespielt als noch in *En attendant Godot* („Aspects riants. - Heitere Aussichten!“), aber gelegentlich ebenso ironisch „Je vois une foule en délire. Ich sehe...eine begeisterte Menge.“) Und da Clov sich aber verweigert, muss Hamm seinen alten Vater Nagg mit dem Versprechen einer Praline als Zuhörer kaufen. Die Geschichte, die Hamm erzählt, ist seine eigene, die seiner Herrschaft. Und der Erzähler muss befürchten, mit ihr bald am Ende zu sein, denn dieses Ende wäre zugleich sein Ende.

Wie in Becketts Romanen finden sich auch in Hamms Erzählung ständig Reflexionen als vor allem sprachkritische Bemerkungen: „Ça c'est du français!“ Trotz der Konzentration auf sich selbst und seine Geschichte braucht Hamm dringend auch den anderen, einen Gegenspieler und sei es der ihm weit unterlegene Clov. Wozu dient ihm Clov? „A me donner la réplique“. Um die Zeit auszufüllen, um weiterzukommen, dem Ende näher, braucht Hamm aus psychologischen Gründen den Stichwortgeber. Aber das Stück braucht ihn in erster Linie zur Aufrechterhaltung der Theaterfiktion, die ja doch traditionell auf dem Dialog beruht. Die Grenze ist hier erreicht, wo der Dialog gespielt wird und keiner echten Kommunikation entspricht. In nachfolgenden Stücken hat Beckett noch andere Auswege gesucht, um mit Scheindialogen Theater zu machen: In *Krapp's Last Tape* [Das letzte

Band] lässt er den 69jährigen Krapp durch das technische Hilfsmittel des Tonbandgeräts mit zwei früheren Phasen seines Lebens zwar auch nicht, natürlich nicht, in einen echten Dialog, aber doch in eine Auseinandersetzung mit deprimierendem Grundton treten. In *Play [Spiel]* versuchen sich ein Mann und zwei Frauen erzwungener Maßen an einer Aufarbeitung ihres Verhältnisses in drei parallelen und sich überschneidenden, Monologen, die aber in diesem Totenreich nie mehr die Chance zur Kommunikation erhalten.

2. *Catastrophe* als Impromptu

Unter den späten kurzen Theaterstücken Becketts setzt *Catastrophe* [*Katastrophe*] die Reihe der autoreflexiven und metatheatralischen Stücke fort. Es knüpft damit auch an die vor allem französische Tradition der „Impromptu“-Stücke an und tut dies in mancher Hinsicht deutlicher als *Ohio Impromptu*, das kurze Stück, das wie manches andere in Becketts Spätwerk auf der Aufspaltung von Figur und Stimme (oder Sprecher und Hörer) beruht. Nicht nur bei Beckett, auch nicht nur im Umkreis der Avantgarde der Zeit, sondern viel weiter verbreitet bis hin zum Boulevardtheater finden wir im (französischen) Theater der siebziger und achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts die Tendenz zum Metatheater.⁵ Das kurze Stück über eine Theaterprobe *Catastrophe* gehört dazu. Es stellt zunächst einmal etwas Atypisches im Werk Becketts dar, da es dem tschechischen Dramatiker Vaclav Havel gewidmet ist, der zu dieser Zeit noch im Gefängnis saß, und somit beweist, dass auch der scheinbar weltferne älter gewordene Beckett Engagement für die Freiheit gezeigt hat.

Das Stück hat vier Figuren: einen Regisseur, eine Regieassistentin und einen Schauspieler, der stumm bleibt, aber die geforderten Stellungen einnimmt, sowie einen weder als Figur noch als Stimme anwesenden, aber namentlich angesprochenen Beleuchter Luc. Das Stück zeigt den letzten Teil der Probe, vielleicht der Probe eines Beckett-Stückes, das dann auch *Catastrophe* heißen könnte. In dem Stück, zumindest in seinem jetzt zu probierenden letzten Teil, geschieht nichts, keine Handlung, keine Rede; es kommt nur auf die Haltung des Darstellers (le protagoniste) an, die die Katastrophe ausdrücken soll. Der Regisseur leitet die Probe, lässt sich von seiner Assistentin Details des Kostüms und der Haltung des Schauspielers erklären und korrigiert daran. Das Kostüm der Figur (langer schwarzer

⁵ Vgl. K. Schoell: *Die französische Komödie*. Wiesbaden 1983, Kap. 12: „Komödie als Metatheater. Von Jean Anouilh bis zum Théâtre du Soleil“.

Hausmantel und schwarzer Hut, barfuss) entspricht der bei Beckett üblichen Strenge, wird aber vom Regisseur in Richtung auf grau (Schlafanzug) und weiß (kahler Kopf und Hände, dann auch die Beine) verändert. Der Regisseur legt großen Wert darauf, dass die Hände wie Krallen wirken, und dass die Zuschauer die nackten Zehen sehen können. Er lässt den Kopf senken und die Hosenbeine hoch rollen, schließlich die Beleuchtung verändern, so dass nur noch der (gesenkte weiße) Kopf zu sehen ist. „On la tient, notre catastrophe“, und „formidable, il va faire un malheur“, lauten die letzten Kommentare des Regisseurs, bevor er zu einem wichtigen Komitee entflieht. In dieser außertheatralischen Geschäftigkeit des Regisseurs bringt Beckett ein wenig Satire an, aber in der Ausrichtung der Probe und der dadurch vermittelten Wirkung des Binnenstücks ist vor allem Becketts Idee vom Theater ausgedrückt: Er lässt seinen Regisseur davor warnen, durch Details, durch konkrete Elemente, zu viel Erklärung anzubringen. Die Regieassistentin schlägt vor, dem Darsteller einen Knebel in den Mund zu stecken, was zweifellos zu der Intention der Widmung des Stücks gepasst hätte und die Situation der Folter vorweggenommen hätte, die in einem der letzten Beckett-Texte (*What Where*) zum Thema wird, was hier aber den Regisseur zu dem Ausbruch veranlasst: „Quelle idée! Cette manie d’explication! Petit bâillon! Que de points! Plus d’i! Petit bâillon! Quelle idée!“ Der Regisseur ist sich nämlich sicher, dass die Figur ohnehin nicht reden wird.

Das kurze Stück von nur zehn kleinen Seiten bietet einen Einblick in die Poetik Samuel Becketts. Die Zielvorstellung ist eine möglichst augenfällige, aber über eine bestimmte Situation hinausragende Grundaussage bei Abstraktion von allen Details und Zurücknahme jeder einseitigen Verdeutlichung. Das Stück ist ein ausschnitthaftes, zugleich aber auf Steigerung dieser einen Situation angelegtes Kurzdrama. Wir sind hier auch sehr nah bei den Bildern und Linien der späten Beckett-Werke bis hin zu den choreographisch geordneten Bewegungen der stummen und

verhüllten Figuren in *Quad*. Auch ein Vergleich mit den Minimalhandlungen der Stücke Nathalie Sarrautes würde sich lohnen.

IV. Über Becketts narrative Werke

1. Belacqua als Identifikationsfigur

Als Student der französischen und italienischen Literatur hat sich Beckett am Trinity College unter seinem akademischen Lehrer Rudmose-Brown mit großen Epochen und Werken der Literatur und Philosophie beschäftigt. Während seiner anschließenden Lektorentätigkeit an der Ecole Normale Supérieure entstand sein erstes kritisches Werk, der Essay über Proust, der wesentlich dazu beitragen sollte, dass sich ihm eine weitere akademische Laufbahn eröffnete, die er aber von sich aus bald abbrach. Nicht nur Gegenwartsautoren wie Marcel Proust oder Jules Romains beschäftigten ihn, sondern auch ganz andere Epochen und Gattungen wie die provenzalischen Troubadours und besonders nachhaltig Dante. Vieles von seiner Dante-Lektüre hat sich auch noch in seinen späteren Werken als Anspielung niedergeschlagen. Sein Verfahren erinnert hierbei an dasjenige seines älteren und schon berühmten Landsmannes Joyce, für den Beckett in Paris ja auch vielfach tätig war. In Dantes *Divina Commedia* fühlte er sich einer Figur so nah, dass er sich mit ihr identifiziert hat und sie zu einer Hauptfigur in der Fiktion gemacht hat, die andererseits unverkennbar Beckett selbst reflektiert: Belacqua. Belacqua ist der Florentiner Lautenmacher, den Dante als Muster der Faulheit vorstellt und den er bei seiner Jenseitswanderung im Purgatorio (Canto IV) in einer typischen Haltung der Untätigkeit antrifft. Belacqua repräsentiert die Faulheit, die Trägheit, die nach mittelalterlich-christlicher Lehre eine der sieben Todsünden ist und daher zu Recht bestraft wird. Zugleich erinnert ihre embryonale Haltung aber auch an die vorgeburtliche Situation, die in Becketts Sicht den (verlorenen) glücklichen Zustand darstellt.

Diese Figur und die von ihr repräsentierte Lebenseinstellung hat Beckett in verschiedenen Abwandlungen dargestellt. In der Novelle *La fin [Das Ende]* beginnt der namenlose Held seine Wanderung und Suche aktiv, wenn auch größtenteils einsam, aber er beendet sie in ruhendem Zustand in

einem abgestellten alten Boot, das langsam von unten voll Wasser läuft. Der Ich-Erzähler rechnet sich aus, wie lange es dauern wird, bis er ertrinkt; aber er unternimmt keinerlei Rettungs- oder Fluchtversuch.

Anspielungen auf den trägen Belacqua begegnen wir bei Beckett immer wieder. Besonders deutlich ist die Identifikation aber im ersten Roman, der allerdings erst postum veröffentlicht wurde: *Dream of Fair to Middling Women* [*Traum von mehr bis minder schönen Frauen*]. Dieser Roman, der im Gegensatz zu Becketts späterer Schreibweise nahezu unverschleiert viel Autobiographisches enthält, stellt in einem seiner Handlungsstränge das Verhältnis Belacquas zu Smeraldina dar, eine Liebesgeschichte, deren Hauptfiguren aufgrund vieler Anspielungen als Beckett selbst und seine Cousine Peggy Sinclair sowie andere Personen aus dem Umfeld erkennbar sind und deren Örtlichkeiten ganz offen an Städte von Dublin bis Paris, Wien und Kassel und verschiedene Lokalitäten erinnern. Literarische Anspielungen sind in dem Erstlingsroman in geringerem Maß zu entdecken, viel geringer als bei seinem zeitweiligen Auftraggeber Joyce, hingegen ist besonders auffallend Becketts großes Interesse und virtuoses Spiel mit der Sprache, mit den Sprachen, was für den Übersetzer W. Held für die deutsche Version eine große Herausforderung war.

In der Erzählung *Le dépeupleur* [*Der Verwaisener*] finden sich wiederum Figuren, die an Belacquas Trägheit erinnern, für deren indolentes Verhalten aber eine Art Begründung gegeben wird: Es sind „les vaincus“ [die Besiegten], die den mit mathematischer Präzision geschilderten Kampf um den Aufstieg, um einen Platz in einer Nische des zylinderförmigen geschlossenen Raumes verloren und aufgegeben haben. Als zentrale Figur der Verlierer tritt dieses Mal eine Frau auf: „La vaincue“. Daneben, fast ebenso resigniert, gibt es die Gruppe der „sédentaires“ [Sesshaften, Sitzenden], die in der schon bekannten Belacqua-Weise darnieder hocken und abwarten. Aber der ganze Text ist durch die Rangordnung geprägt, wonach im Gegenteil die aktiven Figuren, „les chercheurs“ [die Suchenden] und vor allem „les grimpeurs“ [die Kletterer, die Hochsteigen-

Wollenden], im Mittelpunkt des Interesses stehen. Die zahlreichen beständig und mühsam mit Leitern nach oben strebenden namenlosen Figuren sind ameisenhaft in Bewegung, ohne allerdings in dem streng geregelten Innenraum, mehr eine Hölle als ein Purgatorium, eine echte Chance auf Ausstieg zu haben.

Der noch auf Englisch verfasste Roman *Murphy* zeigt mehr noch als *Dream of Fair to Middling Women* in seiner Hauptfigur eine Belacqua-Gestalt, von der dem Leser das Bild eines im Schaukelstuhl lebenden Einzelgängers in Erinnerung bleibt. Murphy, der, zwar als Pfleger, aber selbst stark gefährdet, in der Psychiatrie ankommt und schließlich dort umkommt, hat aber im Gegensatz zur Hauptfigur in *Dream of Fair to Middling Women* mit seinem Autor und dessen Leben in den 30er Jahren sehr wenig gemeinsam. Denn für Beckett sind dies die Jahre seines Wanderlebens mit Stützpunkten in Dublin, London, Paris und längeren Aufenthalten in Kassel, sowie Reisen nach Hamburg und Berlin.

2. Regression und Reduktion : *Molloy*

Auch Becketts weiteres Romanwerk verarbeitet immer deutlicher die romanesken Grundsituationen der Wanderung und der Suche. Diese allgemeine Feststellung gilt in verschiedener Akzentuierung für die beiden Romane *Murphy* und *Watt*, die beide sich stark mit der (Selbst-) Suche der jeweiligen Hauptfigur beschäftigen. Sie gilt aber auch für den ersten französischen Roman *Mercier et Camier*, der wesentlich die Wanderung der beiden „Helden“ darstellt.

In den beiden Teilen von *Molloy* stehen Wanderung und Suche des jeweiligen Protagonisten noch gleichgewichtig und eng miteinander verbunden im Mittelpunkt, während in den beiden nachfolgenden Romanen *Malone meurt* [*Malone stirbt*] und *L'Innommable* [*Der Namenlose*], die mit *Molloy* die Trilogie von Becketts bedeutendsten Romanen bilden, dem jeweiligen Helden und Erzähler aufgrund der sich steigernden Unbeweglichkeit der Ortswechsel materiell unmöglich gemacht wird, womit zugleich aber die Suche als Erinnerung und Selbstvergewisserung nur umso intensiver stattfindet.

Nehmen wir als Beispiel *Molloy*, den ersten Roman der Trilogie und zugleich den bekanntesten Roman aus der Zeit der „Schreibmanie“, wie Knowlson diese Phase von Becketts Leben nennt,⁶ der Jahre 1946 bis 1953, in denen auch sein berühmtestes Theaterstück *En attendant Godot* entstand.

Molloy besteht aus zwei nahezu gleich langen Teilen, die jeweils von einem anderen Ich-Erzähler berichtet werden. Im ersten Teil schildert Molloy selbst seine mühsame Suche nach seiner Mutter, die mit zunehmender Degradation des Ich verbunden ist: War er zunächst noch hoch auf dem Fahrrad unterwegs, so bewegt er sich später nur noch kriechend; aber immerhin ist er, wie der Leser aus dem ersten Satz des Romans erfährt, im Zimmer seiner Mutter und damit am Ziel der

⁶ James Knowlson: *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*. New York 1996.

Wanderung und Suche angekommen und hat selbst den Platz der Mutter eingenommen. Der nur getriebene, leidende „Held“ hat allerdings die Lösung der lang andauernden Spannung gar nicht bewusst wahrgenommen. Im zweiten Teil des Romans berichtet Moran von seiner sehr viel stärker zielgerichteten Suche nach Molloy im Auftrag einer höhergestellten Institution und deren Vertreter, aber diese Suche ist rein äußerlich noch weniger erfolgreich, denn Morans Bericht endet mit dem Eingeständnis, Molloy nicht habhaft geworden zu sein. Beide Teile sind Berichte in der ersten Person und arbeiten mit Hilfe der Technik der Rückblende: Molloy beschreibt zwei Seiten lang seine gegenwärtige Lage im Zimmer seiner Mutter, um dann erst am Anfang seiner Wanderung einzusetzen. Moran seinerseits stellt auch zwei Abschnitte über die Gegenwart des Schreibens, über sich und seinen Sohn voraus, ehe er zum eigentlichen Bericht, seinem Auftrag, ansetzt. Die beiden aufeinander folgenden Berichte aber hängen nicht nur durch die Person Molloy als Ich des ersten und als Gegenstand des zweiten Berichts unmittelbar zusammen. Denn Moran kommt erst dann ans Ende seines Auftrags, als er dem zu observierenden Molloy am ähnlichsten geworden ist.

Molloy und Moran schreiben jeder eine Art Bericht, der erstere mehr aus eigenem Antrieb zur Selbstversicherung, der zweite im höheren Auftrag als Dokumentation seiner Aufgabe und ihrer Ausführung. Doch beide gehen sehr bewusst und gelegentlich spielerisch mit dem Wort um. Sie sind Schriftsteller. Und der Roman wird zum Metaroman, da er in beiden Teilen als im Entstehen begriffen gezeigt und nicht selten korrigiert oder in Frage gestellt wird.

Soll man sich die beiden Teile in umgekehrter Reihenfolge als zwei Phasen des Weges einer Figur vorstellen? Wird Moran über die im Auftrag durchgeführte Suche nach Molloy selbst diesem ähnlich. wie Molloy seinerseits zum Double seiner Mutter wird? Ist hierfür nicht die einfachste Erklärung, dass Moran, der Schreiber, der Schriftsteller, der Erfinder der Figur Molloy ist? Er hat dann aus selbst Erlebtem in der fiktiven Person

Molloy einen Roman geschaffen, den Molloy-Teil. Der Moran-Teil stellt danach den objektiven Bericht für die übergeordnete Autorität dar, auf den sich die Fiktion stützt.

Im ersten Teil hält der Schriftsteller Moran die Fiktion ein und schreibt einen Roman, in dem er die Züge seiner Person absichtlich karikiert und sich selbst im fortgeschrittenen Verfall, eben als Molloy, darstellt. Der zweite Teil ist der von Youdi über den Boten Gaber angeforderte Bericht, den er im eigenen Namen schreiben muss. Zusammen haben wir einen Roman vor uns, der zugleich der Roman des Romans ist.

Der nächste Roman der Trilogie *Malone meurt* [*Malone stirbt*] ist noch eindeutiger und einheitlicher als Roman eines Romans geschrieben, in dem das Schreiben über das Schreiben mit der Erfindung, die dem Schreiben entspringt, parallel läuft. Die Geschichten, die der Schriftsteller Malone, der im Bett liegt, erzählt und die Beschreibung seiner eigenen gegenwärtigen Lage als eine Art Inventar, verlaufen parallel und fast ineinander. Ganz eng ineinander verschlungen bis zum Identitätswechsel, ist dann die Einheit des Ich und seiner Geschöpfe in *L'Innommable* [*Der Namenlose*]. Wenn wir die Erzählerfigur in diesem Roman als den Schöpfer der Erzähler der vorausgehenden Romane ansehen, wird die Identität der einzelnen Personen vollends in Frage gestellt und tendiert zu einer allgemeinen Identität aus Schöpfer und Geschöpf. Wir erkennen dann eine Reihe von Erfindern und Erfundenen. Der Roman und der Roman über den Roman finden ihren Anstoß im Befehl einer unerklärlichen höheren Macht, die wohl einfach dem Schöpferdrang des Schriftstellers Samuel Beckett entspricht. Moran, der Erfinder Molloy's, ist seinerseits ein Geschöpf von Malone, und das Ich von *L'Innommable* gibt sich als Erfinder der ganzen Reihe von Figuren vor ihm zu erkennen. Weit abgeschirmt dahinter befindet sich der Romanautor Samuel Beckett.

V. KURZE SPIELE, KURZE ERZÄHLUNGEN

1. Kurzdramen, Pantomimen, Film- und Fernsehspiele, Hörspiele

Beckett neigt zur Verkürzung. In seinem kürzesten dramatischen Text *Breath [Atem]* kommt nur das Einatmen und Ausatmen einer unsichtbaren Person zu Gehör. Das ist das absolute Extrem der Reduktion: keine Handlung, kein Konflikt, keine menschliche Figur, keine sprachliche Äußerung. Das Stück von 1968 mit seinen 30 Sekunden Dauer, das in der Tat nicht mehr hintergebar war, hat Kritiker zu vorschnellen Urteilen veranlasst, die auf die Behauptung hinausliefen, der Autor Beckett sei am Ende. Seine nachfolgenden Texte, sowohl in narrativen wie in dramatischen Genres (soweit man diese überhaupt noch unterscheiden kann), dienen zum Beweis des Gegenteils. Und dennoch ist die Feststellung nicht falsch, dass mit *Breath* ein Stand erreicht ist, zu dem das ganze bisherige Werk Becketts hin tendierte, in einer Entwicklung der dramatischen und der erzählenden Literatur, die in die progressive Konzentration durch Isolierung einzelner Elemente aus dem Zeichensystem des Theaters oder aus der Narrativik führt. Wie viele Dramatiker des 20. Jahrhunderts hat Beckett Einakter geschrieben. Ähnlich wie Sartre (*Huis clos*) hat er in *Endspiel* dieses Subgenre in seinen Möglichkeiten der Geschlossenheit voll ausgeschöpft. In *Krapp's Last Tape [Das letzte Band]* hat er den Einakter als Ein-Personen-Stück noch viel weiter reduziert und dennoch in seiner Dramaturgie die Elemente Handlung und Entwicklung beibehalten und mit Hilfe der elektronischen Aufzeichnungen neu belebt, Figur und Sprache gerade durch die Geschlossenheit gar verstärkt. Für *Come and Go [Kommen und Gehen]*, das Fünf-Minuten-Spiel mit immerhin drei Figuren, hat er anlässlich seiner eigenen französischen Übersetzung eine neue Genre-Bezeichnung erfunden, die ebenso für viele der späteren Stücke passt: „dramaticule“. Dieses 1966 in Berlin und München uraufgeführte Theaterstück zeigt formal und inhaltlich Züge seines gesamten Schaffens. Die drei auftretenden Frauen tragen als Namen nur noch kurze Silben, sind

fast schon namenlos wie manche Figur aus dem Romanwerk oder aus späteren Kurztexten. Außerdem gleichen sie sich bis auf die Farbe ihrer Kleider, so dass sie austauschbar sind wie die Perlen einer Kette. Wie alle „Helden“ des späteren Beckett sind sie alt und wahrscheinlich krank, wenn auch nicht gerade verkrüppelt. Sie leben in der Erinnerung an eine zweifellos bessere Vergangenheit. Das Stück ist ein kurzer Ausschnitt aus ihrem eintönigen Leben, im Prinzip nach vorne und hinten unbegrenzt, ort- und zeitlos, nämlich von der gleichen großen strukturellen Offenheit wie *En attendant Godot*. Vielleicht könnte das kulissenlose, ortlose Stück wie andere Spiele Becketts auch als Hörspiel aufgeführt werden? Nein, denn es lebt von den rein akustisch viel schwerer darstellbaren verschiedenen Kombinationen des Miteinander und Gegeneinander der drei Figuren. Immer wenn eine der Frauen gerade weg ist, sprechen die anderen beiden voll Mitleid und vielleicht auch voll Neugier über die Krankheit der dritten.

Die instabile und konfliktreiche Konstellation der Dreierheit hat Beckett etwas später in dem Zweiakter *Play [Spiel]* neu eingesetzt: Dort ist die Zusammenstellung der Figuren die aus dem Boulevardtheater beliebte von einem Mann und zwei Frauen. Aber was Beckett daraus macht, geht in völlig andere Richtung: Beckett, der Dante-Kenner, hat daraus ein Höllenspiel gemacht. Die drei Figuren befinden sich während der beiden Akte in überdimensionalen Urnen und sind dazu verdammt, ihre Dreiecksgeschichte immer wieder zu rekapitulieren. Die Teufel als Akteure der höllischen Gerechtigkeit sind durch eine technische Einrichtung ersetzt, den Lichtstrahl, der eine der Figuren nach der anderen oder auch mal alle drei zugleich anstrahlt und dadurch zur Erinnerung und zum Geständnis, zur Rechtfertigung, wenn sie denn möglich wäre, zwingt.

Schon *Come and Go* und danach auch *Play* haben, wenn auch mit einem Minimum an gegenwärtiger, vorgeführter Handlung die Aufspaltung wieder überwunden, die die kurzen Beckett-Stücke in „Akte ohne Worte“, in denen die Bewegung allein herrscht, und Hörspiele, in denen das Wort allein Welt schafft, teilte. Becketts Experimente mit der wortlosen drama-

tischen Kunst finden sich im wesentlichen in den beiden *Acte sans paroles* [*Spiel ohne Worte*] I und II, in dem Stummfilm *Film* und in sehr späten Texten wie dem Fernsehskizzenario *Quad* [*Quadrat*], die man als Bewegungskunst auch dem Ballett zuordnen kann. Aber trotz der großen Mängel der Sprache, die gerade Beckett aufgedeckt hat, verzichtet der Dichter nur schwer auf sie, die ja sein eigentliches Ausdrucksmittel ist.

Pantomimische Einlagen in Theaterstücken sind nicht nur im modernen Theater häufig – die italienische Stegreifkomödie lebte davon. Aber in den genannten selbständigen Pantomimen *Acte sans paroles I* und *II* ging Beckett weiter als die meisten Theaterautoren, indem er versuchte, die konkreten Zeichen des Theaters völlig zu isolieren: Gestik, Proxemik und die Gegenstände. Spätestens seit Craig und Artaud ist die Bedeutung der außersprachlichen Zeichen auf dem modernen Theater wieder in den Vordergrund gerückt, und doch hat kein Dichter – außer gelegentlichen Versuchen bei Surrealisten oder bei Claudel - von sich aus wie Beckett ganz auf sein Ausdrucksmittel, die Sprache, verzichtet.

Becketts erste Pantomime *Acte sans paroles I* zeigt einen Mann, der allein in die Wüste geworfen, alle ihm gegebenen Mittel zu seiner Rettung versucht, aber erleben muss, dass sie ebenso mysteriös immer wieder aus seiner Reichweite verschwinden, bis er schließlich resigniert sich nicht mehr rührt. Das Spiel mit dem Gegenstand erinnert an das Motiv der Clownskomik: die Tücke des Objekts, aber so wichtig das Mitleben und das Mitspielen der Würfel, des Seils, der Schere auch sind, hinter ihnen steht eine unbekannte große Macht, die mit dem Mann ihr Spiel treibt, und ihn langsam konditioniert, um an ihm die Ausweglosigkeit aller eigenen Initiative zu demonstrieren. Die zweite Pantomime ihrerseits zeigt den Tagesablauf zweier konträrer Typen, die wir vereinfacht als den Träumer und den Manager kennzeichnen können. Hier bewirkt die scharfe Zeichnung der konkreten Kunstform Pantomime gerade in der Gegenüberstellung eine Karikatur der menschlichen Typen. Nur das – wiederum ganz ausgesparte - Wort hätte die Nuancierung bringen können.

Im Hörspiel als dem anderen der dramatischen Reduktionsgenres, hat Beckett umgekehrt die Sprache isoliert. Die einzigen Realitäten, die im Hörspiel gegenwärtig sind, sind das Geräusch und das Wort. Wer nicht spricht oder sich anderweitig laut äußert, ist nicht anwesend. Im Augenblick der Stille, der bei Beckett so oft eintritt, versinkt alles in der Ort- und Zeitlosigkeit. Umgekehrt ist alles, was hörbar wird – und sei es die innere Stimme des Gewissens oder der Erinnerung – anwesend und dadurch wirklich. Diese besondere Form der Realität im Hörspiel hat es einem sehr bewussten Experimentator wie Beckett angetan. In *Words and Music [Worte und Musik]* äußern sich die beiden bestellten Unterhalter des einsamen alten Croak zu dessen Trost und über vorgegebene Themen jeweils in ihrem Medium, der eine mit Worten, der andere in musikalischen Tönen.

Noch eindeutiger „innere Wirklichkeit“ wird in der Erinnerung des Hörspiels *Cascando* laut. Dieses Mal ist es nicht ein bestellter Redner, sondern ein Schriftsteller-Erzähler und sein Partner Musik, die sich nebeneinander und gemeinsam äußern. Wie so viele Paare bei Beckett ergänzen sie sich und bilden erst zusammen eine vollständige „Person“. Das Thema der Erzählung ist auch eines von Becketts ältesten Themen: die Suche, vornehmliches Thema aller Beckett-Romane. Die Suche des Ich nach einem gewissen Maunu, der vielleicht auch wieder eine Spiegelung des gleichen Ichs ist. An diesem Stück wird Becketts virtuoser Umgang mit der neuen Form des Hörspiels deutlich. Die typischen Formelemente des Hörspiels, Blende und Schnitt, werden in seiner Hand aus Mitteln zum Motiv. Den Zusammenhang des Stückes, den immer wiederkehrenden Rahmen, bildet ein „Öffner“, der wie der Schaltmeister beim Rundfunk die beiden Räume des Wortes und der Musik abwechselnd oder gleichzeitig öffnet und schließt, das heißt zwei Tonbänder einschaltet, einfach die Regler schiebt, dadurch aber eine große Machtfülle ausübt.

2. Kurzerzählungen

Neben seinen bekannten Romanen aus den vierziger und fünfziger Jahren, *Murphy*, *Molloy*, *Malone meurt* usw. hat Beckett in den fünfziger Jahren in französischer Sprache eine Sammlung *Nouvelles et Textes pour rien* [*Novellen und Texte um nichts*] veröffentlicht, in der die Novellen *L'expulsé* [*Der Ausgestoßene*] und *La fin* [*Das Ende*] Schicksale eines vereinsamten Menschen in fortschreitender Isolation und bis zum Verlust aller menschlicher Kontakte und in *La fin* bis hin zum still erwarteten Ende im Tod darstellen, während die *Texte um nichts* in noch viel geringerem Maß Figuren enthalten und zugleich nur minimal handlungsbezogene Eindrücke wiedergeben. Die schon erwähnte Novelle *Premier amour* [*Erste Liebe*] hingegen aus derselben Zeit, die nicht nur in ihrem Titel mehr Hoffnung enthält, hat Beckett jahrzehntelang zurückgehalten. Es ist die zunächst in viel größerer menschlicher Nähe beginnende Geschichte eines Mannes, der Geborgenheit in einer zwischenmenschlichen Beziehung sucht, aber an der Wirklichkeit der Gemeinsamkeit und Aufgabe scheitert.

In der Spätphase seines Schreibens hat Beckett immer häufiger Kurztexte verfasst, die ohne jede Einordnung in ein bestimmtes Genre großenteils Erzähltexte sind, die zum Teil Handlungselemente enthalten wie der erwähnte Text *Le dépeupleur* [*Der Verwaiser*], zum Teil aber auch besonders stark aus den Beschreibungen leben wie *Imagination morte imaginez* [*Ausgeträumt träumen*]. Es geht hier nicht um das äußere und innere Erleben eines Ich, das geschildert wird, sondern um die Beschreibung einer Situation. Diese gibt sich als objektiver Bericht. Um die Objektivität vorzutäuschen, greift Beckett wie schon in seinem frühen Roman *Murphy* zur Präzision der Maßzahlen und zur Exaktheit der Geometrie. Ein kleiner schneeweißer, kreisrunder Kuppelbau wird beschrieben, in dem Helligkeit und Wärme sehr raschen Schwankungen unterliegen. Und darin, in dieser utopisch-sterilen Welt, herrscht doch noch Leben. Flach nebeneinander in die Kreisform gedrängt liegen ein

männlicher und ein weiblicher Körper, die sich nicht rühren, die aber immerhin leben. Ihre Unbeweglichkeit ist ähnlich wie die der drei Beckett-Figuren in den Urnen in *Play*, aber jetzt sind sie auch noch stumm. Es ist, nach *Breath*, die äußerste Konsequenz der Reduktion des Menschen bei Beckett. Hilfloser als die Krüppel in den Mülltonnen, unbeweglicher als das gliederlose Geschöpf, das den Roman *L'Innommable* erzählt, nackt und nichts sehend, liegen sie in ihren Kuppelbau gebettet als ein Stück von ihm. Da ihnen auch das Wort fehlt, ist jede Reaktion für sie unmöglich gemacht. Aber diese absolute Reduktion bedeutet nicht Auflösung, Elend, Tod, sondern viel eher ein Zurück, zurück zum früheren, glücklicheren Zustand. Was Molloy wieder anstrebt, wovon Estragon träumt, der embryonale Zustand, ist in *Imagination morte imaginez* dargestellt.⁷ In dem kurzen Prosatext zeigt sich Becketts große Stärke, die in dem Schaffen unvergesslicher, wenn auch oft unheimlicher Bilder besteht: ein alter Krüppel, der sich schließlich kriechend durch den Wald fortbewegt (*Molloy*), ein Mächtiger mit einem anderen Mann an der Leine (*Pozzo und Lucky* in *En attendant Godot*), ein altes Ehepaar nebeneinander in Mülltonnen (*Nagg und Nell* in *Fin de partie*), ein beinloser Restmensch in einem Glaskrug (*L'Innommable*), drei Köpfe, die aus großen Urnen schauen (*Play*), zwei unbewegliche Körper in einem weißen Rundbau (*Imagination morte imaginez*), ein großer roter Mund, der unaufhörlich spricht (*Not I*) [*Nicht ich*] – wahrlich kein heiteres Bild der Welt, sondern ein gewaltiger Alptraum.

⁷ Vgl. K. Schoell: „Beckett, die Grenzen der Gattungen und die Metaliteratur“, in: Peter Seibert Hrsg.: *Beckett und die Medien* (erscheint 2008)

VI. THEMATISCHES

1. Komik und Humor bei Beckett⁸

In der neueren Theorie der Komik scheint sich – in Deutschland – die Position durchgesetzt zu haben, die auf Joachim Ritter und Helmut Plessner zurückgeht, wonach Komik „Positivierung von Negativität“ darstelle, wie Rainer Warning dies zusammenfasst.⁹ In der Komik, so die Theorie, werde störendes, sozialwidriges Verhalten unschädlich gemacht, reintegriert und dadurch aufgehoben. Man spricht auch im Gegensatz zum satirischen Verlachen vom komischen „Hereinlachen“. Der versöhnliche Aspekt des Komischen wird dadurch im Gegensatz zum kritisch-stigmatisierenden Aspekt unterstrichen. Wenn wir Sigmund Freuds Unterscheidung des harmlosen vom tendenziellen Witz folgen,¹⁰ liegt der Akzent nach diesen Theorien also auf der Harmlosigkeit aufgrund der Heilbarkeit.

Andererseits hat die Komiktheorie jederzeit den zugrunde liegenden Kontrast herausgestrichen als intellektualistische Kontrasttheorie bei Kant: „plötzliche Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts“¹¹, als Zusammenstoß zwischen dem Lebendigen, Menschlichen und dem Mechanischen, Repetitiven oder Akzelerierten bei Henri Bergson „du mécanique plaqué sur du vivant“.¹² (*Le rire*) oder als Theorie des moralischen Fehlers oder des Fehlverhaltens schon im Anschluss an Aristoteles: „Das Lächerliche ist nämlich ein Fehler und eine Schande, aber eine solche, die nicht schmerzt und nicht verletzt.“¹³, sowie als psychologische Überlegenheitstheorie bei Hobbes: „glory arising from sudden conception of some

⁸ Zuerst erschienen in Peter Brockmeier, Carola Veit (Hrsg.): *Komik und Solipsismus im Werk Samuel Becketts*. Stuttgart: M & P 1997; überarbeitet hier wieder abgedruckt mit Zustimmung des Verlags Metzler und der Herausgeber.

⁹ *Das Komische, Poetik und Hermeneutik VII*. München: Fink, 1976.

¹⁰ *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. (1905)

¹¹ *Kritik der Urteilskraft*. (1790)

¹² *Le rire*. (1900)

¹³ Poetik, Kap. 5.

eminence in ourselves“¹⁴. Ein Sonderfall am Rand der Komiktheorie, aber in Bezug auf Kontrast eng verwandt mit den genannten Ansätzen ist Pirandellos Theorie des Humors, den er als „sentimento del contrario“ definiert¹⁵ und vor allem an *Don Quijote* exemplifiziert, wobei auch der versöhnliche Aspekt bis hin zum Mitleid überwiegt.

In all diesen Theorien und Überlegungen wird grundsätzlich davon ausgegangen, dass das Phänomen des Komischen als Ausgangspunkt und die individuelle oder kollektive Reaktion des Lachens als direkte Folge in ursächlichem Zusammenhang stehen. Sehr häufig wird der Konnex so eng behauptet, dass – von der Rezeption her gesehen – das Lachen zwangsläufig auf Ursache oder Anlass im Komischen schließen ließe. Diese Sichtweise erscheint mir als verkürzt und wird zumindest dem Bereich der Gegenwartsliteratur nicht gerecht. Ohne in physiologische Untersuchungen einzutreten, möchte ich doch behaupten, dass das Lachen eine Reaktion, ein Abreagieren ist, dem mehr und ganz andere Ursachen als die simple Komik zugrunde liegen können. Hier scheint Beckett anzuschließen, wenn wir das kurze Gedicht Becketts deuten: „En face / le pire / jusqu’à ce qu’il fasse rire“. Es handelt sich um das erste Gedicht aus Becketts *Mirlitonades*, in Elmar Tophovens Übersetzung der *Flötentöne*: „Man hat so lange das Schlimmste vor sich ,/ bis es einen zum Lachen bringt“, oder konziser von Karl Krolow: „bis zum Äußersten/ gehn / dann wird Lachen entstehn.“¹⁶

Damit stellt sich die Frage nach der Art des Lachens bei Beckett, bei seinen Figuren und bei seinem Publikum, aber natürlich auch die Frage nach der Komik, nach der besonderen Ausprägung, die diese ästhetische Kategorie bei ihm findet. Diesen Fragen soll in diesem Kapitel nachgegangen werden, indem verschiedene Formen des Komischen und des Humors in Becketts Werk, vor allem in seinem Theater unterschieden

¹⁴ *On Human Nature*.(1650)

¹⁵ *L’umorismo* (1908).

¹⁶ S. Beckett: *Flötentöne*. Französisch/deutsch, Frankfurt a. M. 1982

werden, die im wesentlichen an *Fin de partie* und *Happy Days* exemplifiziert werden, wobei vom Lachen der Figuren ausgehend auch das erwartete, das implizierte Lachen des Publikums definiert werden soll.

Becketts Welt

Becketts Welt ist oft bitter und grausam und zutiefst ernst. Die Romane und Theaterstücke zeigen alte Menschen, vielfach Krüppel, unbeweglich oder von Krankheit gezeichnet. Der bleibende Eindruck beim Leser ist der im Bett liegende Malone, der mühsam Rad fahrende Molloy, der sich bald nur noch kriechend fortbewegt und schließlich im Bett seiner Mutter endet; es sind die hintereinander her kriechenden, sich gegenseitig quälenden Figuren in *Comment c'est*, die ameisenartig in die Nischen nach oben krabbelnden Figuren in *Le dépeupleur*; es sind die beiden aneinander liegenden embryonartigen Figuren in *Imagination morte imaginez*; es ist das beinlose Geschöpf im Krug in *L'innommable*. Die bleibenden Erinnerungen des Theatergängers sind die blinden Pozzo und Hamm, die verkrüppelten Nagg und Nell in den Mülltonnen, die in die Erde versinkende Winnie, die unbeweglich in ihren Urnen sitzenden drei Figuren in *Play*, die ebenfalls unbewegliche Figur in *That Time*, der allein sichtbare Mund in *Not I*. Das Bild des Menschen ist gekennzeichnet durch Reduktion und Aufspaltung. In seinen Theaterstücken, um uns auf sie zu konzentrieren, hat Beckett neue Mythen geschaffen, Mythen des Wartens, des Endzustands, der Verfolgung und der Tortur, der Hölle oder des Purgatoriums, der Infragestellung der Identität, des Todes und der Erinnerung, des Nicht-Enden-Könnens und der ständigen Wiederholung. Viele vor allem späte Stücke sind ein Versuch der Aufarbeitung der Vergangenheit und zugleich ein Rückzug in das Bewusstsein. Auch jede für sich, nicht nur in der Abfolge des Werkes, sind die Figuren der Degradation, dem Verfall oder der gesteigerten Erstarrung ausgesetzt. Die Spirale der Wiederholungen führt nach unten. Handlungsfreiraum und Figuren-Lebendigkeit nähern sich asymptotisch dem Ende. Die Figuren werden zurückgeworfen auf die

einzig verbleibende Wirklichkeit, die innere Wirklichkeit des Gehirns, der Reflexion und Erinnerung, die allerdings auch kaum auf das Ziel gerichtet, diskursiv erfolgen können, sondern kreisend, annähernd mit vielfältigen Infragestellungen und versuchten Präzisierungen. Soll man da nicht von Pessimismus sprechen?

Dieser im Ganzen negativen Sicht stehen als positive, aufbauende Elemente, zum Teil allerdings nur in den frühen Werken, gegenüber: das Spiel zum Ausfüllen der Zeit und der Leere. Dies gilt ja in erster Linie für *En attendant Godot*, aber dort umso vielfältiger bis hin zu Gags aus dem Repertoire der Music Hall oder des Stummfilms.¹⁷ Daneben das Reden, Berichten, Erzählen, auch das Dichten, insbesondere bei Hamm, aber in anderer Weise als Selbstsuche bei Krapp, als Pflichtaufgabe auch bei den Figuren in *Play*. In den frühen Stücken gehört zum Spiel auch das Überspielen der Theaterfiktion, die Einbeziehung des Publikums, vor allem in dem von Beckett selbst nicht veröffentlichten ersten Stück *Eleuthéria* und noch in *En attendant Godot*. Als aufbauendes Element in der bedrückenden Welt sehen wir auch die Reste von Gemeinsamkeit, Solidarität und Liebe, wenn Wladimir und Estragon sich doch immer wieder gegenseitig bestätigen, dass sie nicht ohne den anderen leben können, wenn der alte Krüppel Nagg die Hälfte des Kekses für seine Frau Nell aufbewahrt, wenn Krapp und die Figur B in *That Time* sich immer wieder an die einzige Liebe erinnern, wenn in *Footfalls* May die Mutter pflegt.

Wir haben schon angedeutet, dass die Entwicklung von Becketts (dramatischem) Werk ein zunehmendes Aussparen zeigt. („Less is more“¹⁸) ein Aussparen, das zur Reduktion der Spielelemente führt, auch und besonders die „gags“ und die Publikumseinbeziehung betrifft. Keines der späteren Stücke enthält noch die Fülle der Clownsspiele wie *En attendant*

¹⁷ G. Celati: „Beckett, l’interpolation et le gag“, *Poétique* IV, 1973.

¹⁸ Notiz Becketts zu einer Stelle in *That Time*, mitgeteilt von E. Brater : *Beyond Minimalism. Beckett’s Late Style in the Theatre*, New York. Oxford 1987, 37.

Godot, nirgends wird mehr so häufig auf die Anwesenheit eines Publikums angespielt wie in diesem Stück und in *Fin de partie*. Die Reduktion der Mittel geht in Richtung auf Monolog und Reflexion (*Krapp's Last Tape*, *Footfalls*), führt zur Spaltung in Worte und Musik, zur Isolierung einzelner Sinne und Sinneswahrnehmungen, das Auge in *Film*, *Eh Joe*, das Ohr und das Hören in vielen der kurzen Stücke wie *That Time* usw., und zur Aufspaltung der Figur in Hörer und Sprecher (*Ohio Impromptu*). Diese Beschränkung auf das Wort, das gesprochene, das wiederholte Wort, auf Kosten vieler der visuellen Elemente der Theatersemiotik, wie Mimik, Gestik, Proxemik, Bühnenbild (die aber, wo sie vorhanden sind, umso bedeutungshaltiger werden), hat Enoch Brater als „minimal theater“ bezeichnet und versuche ich mit dem Begriff des „abstrakten Theaters“ zu erfassen. In dieser zunehmend reduzierten und grauen Welt, in dem gesteigert spürbaren Rückzug ins eigene Gehirn,¹⁹ in der Verinnerlichung und Entkonkretisierung, im ausschließlichen Versuch, die Wirklichkeit mit der Sprache zu erfassen, ist kaum noch Platz für Komik, es sei denn, sie äußert sich sprachlich.

Das Lachen der Figuren

Der Druck, der auf den Figuren lastet, der Ernst und die Ausweglosigkeit ihrer Situation, lassen sie aber nicht zur Untätigkeit oder gar zur Verzweiflung erstarren. Neben dem Weg der Selbstanalyse und der kritischen Überprüfung der Vergangenheit kennen sie auch das Lachen. Dieses Lachen der Figuren tritt punktuell wie ein kleines Aufblitzen auf; es ist in den späteren, kürzeren Werken seltener und findet sich am häufigsten bei Estragon, bei Clov und bei Nagg. Ruby Cohn, die das Lachen der Figuren

¹⁹ Vgl. den gut gewählten Titel des Buches von James Knowlson und John Pilling: *Frescoes of the Skull. The Later Prose and Drama of Samuel Beckett*, New York 1980.

untersucht hat,²⁰ stützt sich bei ihrer Einteilung auf Becketts eigene Klassifizierung allen Lachens, das eigentlich keines ist, sondern eher dem Schrei des Nachtvogels zuzurechnen ist, wie die entsprechende Figur im Roman *Watt* sagt: „The bitter laugh [...] is the ethical laugh. The hollow laugh [...] is the intellectual laugh. But the mirthless laugh is the dianoetic laugh [...] the laugh of laughs, the risus purus.“²¹

Estragons Lachen über Pozzos Frage, ob die beiden Vagabunden Freunde seien, sieht Ruby Cohn als Musterbeispiel für das intellektuelle Lachen, da Estragon es ja besser weiß; aber das Publikum seinerseits lacht auch intellektuell, weil es weiß, dass Pozzos Frage anders gemeint war, nämlich ob sie *seine* Freunde, Freunde von ihm, seien. Estragons Lachen, als Pozzo seine Pfeife sucht, ebenso wie sein Lachen über Wladimirs mühsames und schmerzhaftes Wasserlassen sind Beispiele des „risus purus“, des freien Lachens ohne Freude (mirthless).

Auffallend ist das Lachen Clovs zu Beginn von *Fin de partie*. Als „rire bref“ punktiert und strukturiert es seine Handlungen. Die Inspektion des kleinen Reiches, das er im Auftrag verwaltet, der Blick aus dem einen Fenster, der Blick aus dem anderen Fenster, das Öffnen der ersten und der zweiten Mülltonne, die Enthüllung Hamms, zusammen fünfmal „rire bref“, vielleicht lacht er, weil das, was er sieht, weder gut noch wahr ist, also sowohl ein ethisches als auch ein intellektuelles Lachen. Ich sehe in diesem Lachen der Bestandsaufnahme – wenn wir die Beckettschen Begriffe verwenden wollen- eher ein intellektuelles Lachen, „rire judiciaire“ im Französischen, dessen Anlass aber hier im Nicht-Wahren liegt, denn es handelt sich bei der Inspektion und den damit verbundenen Feststellungen im Gegenteil um eine Bestätigung. „Rire jaune“, wie Beckett im französischen Text von *Watt* das „hollow laugh“ übersetzt, passt sicher gut, aber nicht wegen des nichtwahren Charakters, sondern mehr im Sinn der

²⁰ R. Cohn: “The Laughter of Sad Samuel Beckett!”, in: *Samuel Beckett Now*, Hrsg. M. J. Friedman, Chicago, London 1970.

²¹ Beckett: *Watt*, S. 47, zit. nach Cohn, S. 185.

geläufigen französischen Verwendung: „Rire jaune, d’un rire forcé, qui dissimule mal le dépit ou la gêne.“²² Es reicht deutlich bis ins freudlose Lachen, das Lachen über Unglück – das im ganzen Stück *Fin de partie* vorherrscht. Außerhalb der Beckettschen Begriffe möchte ich dieses mehrfach kurze Lachen Clovs als Lachen des Wiedererkennens bezeichnen, der Feststellung des Status quo sowie einer zwangsläufigen und daher erwarteten weiteren Verschlechterung.

Nagg und Nell lachen bei der Erinnerung an den Tandemunfall, bei dem sie die Beine verloren haben. Es ist ein Lachen über das Unglück, aus der Distanz allerdings, eine Art der Verarbeitung und Überwindung des Schrecklichen, wenn es auch rasch verebbt. Wir sehen hier einen Fall des „risus purus“, ein Lachen ohne Freude, aber dennoch in befreiender Funktion. Wie das kurze Lachen Clovs schließt auch dieses Lachen das Publikum weitgehend aus, im Gegenteil: der durchschnittliche Zuschauer wird verwundert, erstaunt, beklemmt reagieren und an Sarkasmus denken.

Da sich das Lachen über den Unfall aber auf eigenes Unglück bezieht, ist die Gefahr nicht gegeben, es für Schadenfreude zu halten. Für das Theaterpublikum jedenfalls ist diese Erzählung nicht zum Lachen, ebenso wenig wie die mehrfachen Ansätze Hamms zu seinem Bericht [„roman“, „chronicle“] oder wie Clovs einziger Monolog am Schluss des Stücks. Ähnlich ist es auch bei der anderen narrativen Einlage Naggs, dem Witz, von dem er behauptet, er habe Nell immer zum Lachen gebracht und er habe seinerzeit, als sie jung verlobt waren, auf dem Comer See wegen ihres Lachens das Boot fast zum Kentern gebracht. Die Anekdote vom Engländer beim Schneider ist in ihren Phasen, mit der Steigerung, auch mit dem dazwischen geschobenen Kommentar „Je la raconte mal“ sehr gut aufgebaut und führt zu einer Pointe: „Regardez le monde... et regardez mon PANTALON!“ Nell kann darüber zwar nicht mehr lachen, aber für den Zuschauer soll es zu einem nachdenklichen, erkennenden intellektuellen

²² *Petit Robert*, s.v. „jaune“.

Lachen (oder Lächeln) führen. An dem kritischen Vergleich, der durch den Unterschied in der Dimension komisch wird, ist etwas Wahres. Ohne dass die Mängel von Gottes Schöpfung ausgeführt zu werden brauchen, wird die satirische Absicht klar.

Bei Naggs Lachen über Hamms metaphorische Ausdrucksweise denkt man an Schadenfreude. Hamm klagt nämlich: „Il y a une goutte d'eau dans ma tête. Un cœur, un cœur dans ma tête.“ Er könnte damit auf einen Baudelaireschen „spleen“ oder auf Migräne anspielen, er meint zweifellos einen Dauerzustand von Beklemmung und intellektueller Angst. Nagg aber versteht die uneigentliche, poetische Sprache nicht. Sein Lachen ist also nicht zynisch, sondern in erster Linie ein Lachen der Ignoranz, das Lachen des Tölpels oder Narren. Dieses kann sich allerdings auf das Publikum übertragen, das ebenfalls seine vermeintliche Überlegenheit gegenüber der poetischen und unwissenschaftlichen Sprache Hamms in befreiendem Lachen äußern möchte.

Nell weist Nagg daher auch zurecht: darüber darf man nicht lachen, jedenfalls nicht aus Schadenfreude: „Il ne faut pas rire de ces choses, Nagg. Pourquoi en ris-tu toujours?“ Aber sie fährt fort mit einer Feststellung, die so apodiktisch sogar Nagg schockiert:

„Rien n'est plus drôle que le malheur, je te l'accorde. Mais – [...] Si, si, c'est la chose la plus comique du monde. Et nous en rions, nous en rions, de bon cœur, les premiers temps. Mais c'est toujours la même chose. Oui, c'est comme la bonne histoire qu'on nous raconte trop souvent, nous la trouvons toujours bonne, mais nous n'en rions plus.“

Wenn das Publikum auch diese Überlegung Nells nicht nachvollziehen kann und will, sondern sich im Gegenteil nach seinem möglichen Mitlachen mit Nagg über Hamms Stil durch die Erklärung Nells ertappt fühlen wird und eher verlegen reagiert – „soweit wollten wir natürlich nicht gehen, wir haben ja nur über die Form gelacht“ – so handelt es sich doch um ein Kernstück in der Untersuchung der spezifischen Beckettschen Komik, die wir vorläufig mit „Galgenhumor“ bezeichnen können.

Traditionelle Formen der Komik

Direkt mit dem Lachen der Zuschauer rechnen die Stellen der Durchbrechung der Theaterfiktion, auf die wir hier nur kurz eingehen wollen. Estragon schaut die Bühne an: „Endroit délicieux“, er geht an die Rampe, schaut in den Zuschauerraum: „Aspects rians.“ Clov schaut durchs Fernrohr ins Publikum und behauptet: „Je vois...une foule en délire.“ Die Durchbrechung der Theaterillusion, das Über-die-Rampe-sprechen, die Bewusstmachung des Theaters als Theater, ist als augenzwinkernde Einbeziehung des Publikums eine uralte Form sprachlicher Komik in der Komödie, die nicht, oder nur nebenbei, den Partner auf der Bühne, sondern wie das (zumeist ernste, informierende) Aparte den Zuschauer anspricht. Das erwartete Lachen der Zuschauer ist ein Lachen des Einverständnisses, des Erkennens des Verfahrens, insofern ein intellektuelles Lachen auch im Beckettschen Sinn, da die „foule en délire“ keineswegs der Wahrheit entsprechen dürfte. In den gleichen Umkreis gehört auch der Hinweis, Verdacht oder Wunsch Winnies, sie werde immer noch von jemand gesehen.

Illusionsdurchbrechung als Bewusstmachung des Theaters ist auch eine Stelle wie Clovs Frage „A quoi est-ce que je sers?“ und die darauf folgende Antwort Hamms „A me donner la réplique.“ Die Metatheater-Situation wird häufig auch eher zu einer metaliterarischen, vor allem wenn der Erzähler und Dichter Hamm betroffen ist:

Hamm: J'ai avancé mon histoire [...] demande-moi où j'en suis. -
Clov : Oh, à propos ton histoire ? - Hamm : (très surpris) Quelle histoire ?

Natürlich ist bekannt, dass Becketts Stücke auch komische Stellen enthalten, die auf körperlicher oder sprachlicher Komik in den Figuren und ihrer Interaktion beruhen. Mindestens in den früheren Stücken von *En attendant Godot* bis *Play* kommt in der Aufführung durchaus Lachen auf – und Beckett hat in seinen eigenen Inszenierungen dies noch verstärkt herausgefordert, aber es verebbt auch schnell.²³ Die gestische und die

²³ Vgl. W. Iser: *Die Artistik des Misslingens. Ersticktes Lachen im Theater Becketts*, Heidelberg 1979.

proxemische Komik sind allerdings besonders stark in *En attendant Godot*, in *Fin de partie*, in *Krapp's Last Tape* und natürlich in *Acte sans paroles II* enthalten und finden sich schon in *Happy Days* nur noch vereinzelt und in späteren Stücken entsprechend der zunehmenden Bewegungslosigkeit kaum mehr.²⁴

Wir brauchen auf die Spiele in *En attendant Godot* nicht mehr einzugehen, den beschleunigten Hütetausch, das Seilziehen und Umfallen, die Degradationshandlungen bis hin zum Skatologischen. Nicht nur komisch sind im Bereich von Gestik und Proxemik Estragons Probleme mit seinen Schuhen und vor allem, für beide Wartenden, die magische Unfähigkeit zum Aufgeben: „Alors on y va? – Allons-y. (Ils ne bougent pas.)“

Clov, der seinen Namen sicher auch dem Clownstyp verdankt, den er verkörpert, hat manche Szenen der gestisch-proxemischen Komik, vor allem mit der Tücke des Objekts, mit der Leiter, mit dem Fernrohr. Wichtiger und keineswegs nur komisch ist die Rundfahrt mit Hamms Rollstuhl und dessen starres Bestehen darauf, genau in die Mitte gerückt zu werden. Etwas von der Bewegungskomik des Clowns ist auch noch in *Krapp's Last Tape* und wieder in *Happy Days* erhalten, obwohl Winnies Herrschaft über die kleinen Dinge in ihrem Sack ja nicht komisch ist. Aber in der Figur Willie wird Komik präsent, wenn er von Winnie degradiert wie ein Hund in die Hundehütte gelenkt oder mechanisiert wie ein Fahrzeug in die Garage eingeparkt wird, was der Zuschauer allerdings kaum sieht, was aber durch Winnies Anordnungen präsent wird. Und dasselbe Verhältnis der beiden Figuren, vor allem als allmählicher Niedergang Willies wird sprachlich noch komischer ausgedrückt: „Not the crawler you were, poor darling. (Pause) No, not the crawler I gave my heart to.“

²⁴ Celati, a.a.O., fasst Theaterillusionen durchbrechung, gestische und sprachliche Clownskomik mit der Betonung der discours-Ebene (in den narrativen Texten) unter dem Begriff „gag“ zusammen, wodurch die Unterscheidung der Mittel und Intention entfällt.

Noch ein Stück weiter gehend liegt in dem späten Kurzdrama *Catastrophe* die Bewegungskomik in der Verwendung der Figur wie eine Schaulensterpuppe, völlig unselbständig, leblos und manipulierbar durch die anderen Figuren, den Regisseur und seine Assistentin. Hier ist im direktesten Sinn Komik nach Bergsons Definition im Gang „du mécanique plaqué sur du vivant“ – wenn auch in der Manipulation menschenverachtendes Verhalten aufscheint.

Es gibt keine Notwendigkeit, uns ausführlicher mit der sprachlichen Komik zu beschäftigen, die in den früheren Stücken Becketts immer wieder präsent ist. Die Sprachauflösung in Luckys „Think“ hat bei allen ernstesten Aspekten etwas sehr Komisches, wenn sie zu Formen wie „l’Acacacacadémie d’Anthropopométrie“ führt. Hierüber ist sehr viel geschrieben worden²⁵, ebenso wie auch über die kreisenden, ziellosen Dialoge Wladimirs und Estragons, die oft in ihrer Verwendung von Wiederholung und Variation ebenso sehr poetisch wie komisch verstanden werden können: „Ça fait un bruit d’ailes.- De feuilles. – De sable. – De feuilles. [...] Ça fait un bruit de plumes.- De feuilles.- De cendres.- De feuilles.“

Derselbe Typ sprachlicher Variation tritt aber auch in Kombination mit der Theaterillusions-Durchbrechung auf: „Charmante soirée.- Inoubliable. – Et ce n’est pas fini. – On dirait que non. – Ça ne fait que commencer. – C’est terrible. On se croirait au spectacle. - Au cirque. - Au music-hall. - Au cirque.“

Der Kontext gibt allerdings auch einer durch Kontrast, Inkongruenz und Nivellierung komischen Aussage eine Dimension, die ins Ernste, in den allgemeinen Niedergang reicht. „Il n’y a plus de nature“, hatte Clov gesagt und eingeschränkt: „Dans les environs“. Und Hamm entgegnet in einer Richtigstellung, die kaum eine ist (*natura non naturans*): „Mais nous respirons, nous changeons! Nous perdons nos cheveux, nos dents. Notre

²⁵ Vgl. Horst Breuer: „Ordnung und Chaos in Luckys ‚Think‘“, in *Materialien zu Becketts ‚Warten auf Godot‘*, Hrsg. U. Dreyse. Frankfurt/M. 1973.

fraîcheur! Nos idéaux!“ Für den Zuschauer entsteht die Komik aus der Degradation des menschlichen Verfalls im Kontrast mit dem Anspruch Hamms, Leben darin zu erkennen.

In *Happy Days* steht eines der besten Beispiele sprachlicher Komik, kalauerhafter Wortkomik, allerdings so raffiniert, „sophisticated“, dass vielleicht Winnie, vielleicht auch der Zuschauer, es kaum verstehen. Winnie hat eine Ameise mit einem weißen Ball „in den Armen“ entdeckt. Willie erklärt: „Eggs.“ Als Winnie nicht versteht, wiederholt Willie: „Eggs“ und fügt nach einem Augenblick hinzu „Formication“, was er auch wiederholen muss. Erst eine Weile nach Willie fängt auch Winnie an zu lachen. Und der Zuschauer? Vielleicht ist der sprachliche Witz „formication – fornication“ im Französischen noch eher erkennbar, da immerhin das Stammwort „fourmi“ kurz zuvor genannt wird, während im englischen Text das Insekt als „an emmet“ vorgestellt wird.

Andere Formen der Komik

Wir haben zuletzt versucht, mit überlieferten Kategorien der Komik an das Theater Samuel Becketts heranzugehen, und festgestellt, dass trotz allem Endzustand und Pessimismus die Elemente der körperlichen und der sprachlichen Komik, die wir bei weitem nicht erschöpfend dargestellt und analysiert haben, vor allem in den früheren Stücken zahlreich sind. Im Abschnitt über das Lachen der Figuren war aber auch schon Gelegenheit, auf neue Formen des Komischen und des Humors hinzuweisen, die sich aus dem Bewusstsein des Niedergangs und der Vergänglichkeit erheben. Im Folgenden sollen nun solche Formen einer besonderen und für Beckett typischen Art des Komischen vorgestellt und auf ihre Rezipierbarkeit durch das Publikum hin untersucht werden.

Kaum bis in die Dramatik ausgewirkt hat sich Becketts Vorliebe für Logik und Mathematik. Sie zeigt sich in den geistigen Spielen der Serien und Permutationen, die die Romane *Watt*, *Murphy* und *Molloy* auszeichnen. Angedeutet ist sie in einem Kommentar des Erzählers Molloy

wie „A cette question je trouvais un certain nombre de réponses. Mais je ne savais laquelle était la bonne. Elles étaient peut-être toutes mauvaises.“ Aber einer der Höhepunkte findet sich, ebenfalls in *Molloy*, in den zehneitigen komplizierten und formallogischen Überlegungen über die Verteilung der 16 Lutschsteine auf vier Taschen und über ein Verfahren, sie gleichmäßig zu verwenden. Zu der Komik der Episode trägt nicht wenig bei, dass es sich um nichtige Gegenstände, am Strand gefundene Kiesel, sowie um ein Problem der objektiv allergeringsten Bedeutung handelt, das wie ein Luftballon aufgebläht wird und wie dieser zerplatzt: „Et la solution à laquelle je finis par me rallier, ce fut de foutre toutes mes pierres en l’air, sauf une, que je gardais tantôt dans une poche, tantôt dans une autre [...]“

Eine kürzere Abwandlung solcher logischer Spiele findet sich in den Überlegungen Wladimirs und Estragons zu den Konsequenzen des Erhängens:

Estragon (avec effort): Gogo léger – branche pas casser – Gogo mort. Didi lourd – branche casser – Didi seul. (Un temps.) Tandis que...(Il cherche l’expression juste.)

[...]

Vladimir: alors quoi faire?

Estragon: Ne faisons rien. C’est plus prudent.

Auch hier platzt die ganze mühsame Ableitung, da die Prämisse in Frage steht. Der Zuschauer lacht über das Missverhältnis von Aufwand und Ergebnis. Typisch für Beckett ist auch der Restzweifel: nicht einmal die fünfzigprozentige Chance ist sicher: „une chance sur deux. Ou presque.“

In die gleiche Kategorie der logischen Spiele gehören Aussagen wie Hamms Reaktion auf Clovs Entdeckung eines Kindes in der Entfernung: „S’il existe il viendra ici ou il mourra. Et s’il n’existe pas ce n’est pas la peine.“

Hier lassen sich auch Modifizierungen, Rektifizierungen und Präzisierungen anschließen,²⁶ die Becketts Stil kennzeichnen und ein tiefes

²⁶ Vgl. das Kapitel Becketts Prosastil.

Misstrauen gegenüber aller Eindeutigkeit, Misstrauen gegenüber der Erfassbarkeit der Wirklichkeit durch die Sprache ausdrücken, Misstrauen auch gegenüber der Wirklichkeit selbst.

In *Happy Days* finden sich auch einige solcher Stellen. Winnie kann sich an die Bedeutung von „a hog“ nicht erinnern: „Oh well what does it matter, that is what I always say, it will come back, that is what I find so wonderful, all comes back. (Pause.) All? (Pause.) No, not all. (Smile.) No no (Smile off.) Not quite. (Pause.) A part.”

Oder im Anschluss an eine logische Überlegung über Willies Blickwinkel: “Oh, I know it does not follow when two are gathered together – (faltering) – in this way (normal) that because one sees the other the other sees the one, life has taught me that...too.”

Man kann lächeln über die Versuche zur Genauigkeit, man erkennt dahinter aber auch die allgemeine Verunsicherung.

Ein Mittel der Strukturierung sind Ein- und Ausblendungen mitten in der Rede. Sie finden sich, durch die technischen Hilfsmittel motiviert, besonders in Hörspielen wie *Cascando* und *Words and Music*, werden dann aber rasch auf die Theaterstücke übertragen: In *Play* übernimmt der Scheinwerfer die Regie, lässt durch Anstrahlen einer der drei Urnenfiguren oder aller drei zugleich deren Monologe in Gang kommen und wieder abbrechen. Das deutet auf die Präsenz einer übergeordneten Macht, die willkürlich mit den Figuren umspringt, und wird komisch nur dann, wenn der Bruch zu abrupt ist oder wenn dadurch neue Zusammenhänge entstehen. Ähnlich fremd gesteuert ist der vierfache Erinnerungsfluss in *That Time*, der allerdings die litaneihaft redenden Stimmen kaum zueinander in Beziehung bringt und nicht komisch wirkt. Auch ohne technische Hilfsmittel, sondern als willkürliche Unterbrechung durch den Partner finden sich solche Strukturierungs-Brüche sehr oft in Becketts dramatischen Werken. Unter den späten Stücken ist in *Rockaby* die vielfach wiederholte Aufforderung „More“ Gliederungsmerkmal, in *Ohio Impromptu* das Klopfen des Listener. Komisch ist eine solche Unterbre-

chung nur dann, wenn zum Beispiel Winnie ihre philosophischen Gedanken auszubreiten beginnt und durch Willie unterbrochen wird:

„What is the alternative? (Pause.) What is the al- (Willie blows nose loud and long, head and hands invisible. She turns to look at him [...])”

Wie die zahlreichen Wiederholungen sind auch die Unterbrechungen noch kaum neue und besonders wirksame Formen der Komik. Sie werden es aber in der besonderen Ausprägung als Collage oder Juxtaposition. Die Beispiele sind überaus zahlreich, wir können uns aber wieder auf einige Stellen, dieses Mal aus *Fin de partie* und *Happy Days* beschränken. Die Juxtaposition ist umso komischer, je Ferneres sie in Kontiguität bringt, je weiter auseinander ihre Elemente liegen. Am wirksamsten wird sie, wo völlig Inkongruentes, etwa Hohes und Niedriges, nebeneinander gestellt wird. Hamm hat nach einem Teil seiner Erzählung mit seiner Trillerpfeife Clov wieder herbeizitiert und fordert nun direkt auf:

„Prions Dieu.“ Nagg bettelt dazwischen: „Ma dragée!“ und Clov berichtet, entsetzt wahrscheinlich: „Il y a un rat dans la cuisine.“ Darauf Hamm: „Un rat! Il y a encore des rats? [...] Tu l’achèveras tout à l’heure. Prions Dieu.“

Als Collage, nahezu im Sinn der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts, kann man die Szene bezeichnen, in der Willie Überschriften aus der Zeitung vorliest, die nicht nur Winnies Körperpflege und Kosmetik unterbrechen, sondern ihren Gedankenfluss auch in eine andere Richtung lenken. Die Erwähnung des Todes von Dr. Carolus Hunter, den Winnie in ihrer Kindheit kannte, weckt Erinnerungen: „Oh the happy memories!“ Aber Willie liest schon weiter: „Opening for smart youth.“ Winnie schwelgt in der Erinnerung an die erste Liebe: „My first ball! My second ball! My first kiss [...]“ und Willie fährt ungerührt fort: „Wanted bright boy.“ In der gleichen Weise, durch die selbst gestellte Aufgabe des Betens sehr nah der herangezogenen Stelle aus *Fin de partie*, werden die Reden von Winnie und Willie am Ende de ersten Aktes inkongruent komisch ineinander montiert:

Winnie fordert sich selbst auf: „Sing your song, Winnie.“ (Pause.) „No? Then pray.“ (Pause.) „Pray your prayer, Winnie.“ (Pause. Willie turns page. Pause.)

Willie: „Wanted bright boy.“ (Pause ...)

Überwindung des Schrecklichen im Humor

Winnie findet Gelegenheit, sich an den Kleinigkeiten zu erfreuen, an der Bestandsaufnahme ihrer Tasche, an den alltäglichen Verrichtungen: „so much to be thankful for“. Ihre Rede dient größtenteils der Selbstüberredung: „No better, no worse, no change.“ Reduziert auf wenige Handlungen und im wesentlichen auf das Denken und Sprechen, findet sie am meisten Befriedigung in geistiger Leistung, in der Erinnerung an einen Vers, in der Erneuerung von Kenntnissen: „That is what I find so wonderful, that not a day goes by – (smile) – to speak in the old style – (smile off) hardly a day, without some addition to one’s knowledge however trifling, the addition I mean, provided one takes the pains.“

Wirklich glücklich ist sie aber, wenn Willie noch die Beziehung zu ihr aufrechterhält, sei es auch nur mit einer einsilbigen Bemerkung. Willie hatte ihr auf die Frage geantwortet, ob das Haar singular oder plural sei, ob man „es“ oder „sie“ sagen müsse. „Willie: It. Winnie (turning back front, joyful) Oh you are talking to me today, this is going to be a happy day! (Pause. Joy off.) Another happy day.“

Wir brauchen diese Stellen nicht weiter zu verfolgen, sie sind sehr zahlreich, im zweiten, wesentlich kürzeren Akt allerdings seltener geworden und zum Teil durch das demütige „great mercies“ ersetzt; aber sie charakterisieren das Stück, das ja auch seinen Titel daher nimmt (und nur nebenbei von dem Trinkspruch „Happy days!“)

Der Zustand ist so schlimm, eine Steigerung des Unheils ist im zweiten Akt aufgezeigt, vielleicht wäre sogar noch eine weitere Steigerung in einem dritten Akt möglich, aber gerade aus der Übersteigerung bezieht die Figur ihre Serenität. „[...] laughing wild amid severest woe“, zitiert sie einen

Vers von Thomas Gray. Dies trifft ihre eigene Situation, wenn ihr Lachen auch nicht wild und laut, sondern ein verhaltenes Lächeln ist. In ihren wiederholten lächelnden Feststellungen des „wonderful“, „happy“, „mercy“ liegt etwas Befreiendes oder jedenfalls Tröstendes. „En face le pire jusqu'à ce qu'il fasse rire.“ In dem Endzustand nehmen für Winnie alle Kleinigkeiten Bedeutung an. Sie ist derart an ihre objektive Hilflosigkeit und Einsamkeit gewöhnt, dass sie in der schlimmen Situation gelassen die geringe positive Seite erkennen kann, wenn diese auch nur bedeutet: Es könnte noch viel schlimmer sein. Man kann objektiv von Ironie sprechen, da es ja keinen Grund zur Freude gibt²⁷, aber subjektiv ist die Gelassenheit als eine Form des Humors für die Figur kennzeichnend.

Kann aber auch der Zuschauer diese Stimmung der überlegenen Gelassenheit übernehmen? Für den Zuschauer wird sehr viel Komik aus dem Alltäglichen, aus der Präzisierung, aus der Wiederholung und Selbstüberredung bezogen. Sein Lachen und Lächeln ist zunächst eher eines der Wiedererkennung der Haltung Winnies und ihrer Rede: „That is what I find so wonderful!“ Ebenso wie das Unglück bis ins Unermessliche gesteigert auftritt, wird auch seine Überwindung, das Herr-Werden damit durch Wiederholung und Intensivierung übersteigert. Der ständige Blick auf die (noch) guten Seiten, das positive Denken, kann daher ansteckend wirken: Der Humor inmitten des Elends lässt sich auf den Zuschauer übertragen, der in jeder Situation noch etwas Gutes finden wird.

Nagg und Nell sind dazu fähig, im Rückblick über ihren schweren Unfall, den Beginn ihres Elends, sogar zu lachen. Dieses Lachen ist „risus purus“, Lachen über das eigene Unglück. Humor gehört dazu. Galgenhumor in dem Sinn der „Heiterkeit im Bewusstsein des Unentrinnbaren“²⁸ Mehr noch als die positive Einstellung und auch Selbstüberredung Winnies

²⁷ Vgl. K. A. Blüher: „Die paradoxe Sprache der Zeichen in Becketts *Glücklichen Tagen*“, in: *Beckett und die Literatur der Gegenwart*. Hrsg. M. Brunkhorst, G. Rohmann, K. Schoell, Heidelberg: Winter, 1988, 108-132.

²⁸ *Brockhaus Enzyklopädie*, s.v. „Humor“

setzt solches Lachen einen hohen Grad an Einsicht in das Schicksal und gelassene Abgeklärtheit voraus. Es ist geeignet, den Figuren Erleichterung zu verschaffen, eine gewisse Überlegenheit über ihr Schicksal – und man mag hierbei gern an Camus' Sisyphus denken. Aber es lässt sich so unvermittelt doch nicht auf den Zuschauer übertragen, der als der Andere kaum zu dieser distanzierten Haltung fähig sein dürfte. Das Verständnis dafür setzt einen fast ebenso abgeklärten, serenem Zuschauer voraus. Dieser wird nicht mit Nagg und Nell über eigenes Unglück lachen können, aber er erkennt auch in diesen Figuren modellhaft eine Einstellung, die von Überlegenheit und Gelassenheit geprägt ist. In paradoxer Formulierung kommt diese Einstellung zu der für sich genommen grausamen Feststellung „Rien n'est plus drôle que le malheur.“ Auch hier müssen wir mit dem Umschlagen durch das Übermaß rechnen. Die völlige Übersteigerung des Unglücks ist nur noch durch Humor erträglich und vielleicht sogar besiegbare: „En face le pire jusqu'à ce qu'il fasse rire.“

VII. BECKETTS PROSASTIL

Company und *Mal vu mal dit*: Exakte Beschreibung und vorsichtige Einschränkung²⁹

Mehr als irgendein anderer Schriftsteller der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts steht Beckett als Romancier wie auch als Dramatiker in der Nachfolge von Flaubert und Joyce in seinem ständigen Kampf um die Exaktheit. Dieser führt ihn zu mathematisch genauen Feststellungen. Seine Beschreibungen sind manchmal nur eine Liste von Zahlen und Maßeinheiten oder die Erklärung einer geometrischen Figur wie auch in *Le dépeupleur*. In diesem Charakteristikum seines Stils ist Beckett ein Vorläufer und Weggenosse Alain Robbe-Grillet, des Ingenieurs unter den Autoren des Nouveau roman. Als Dramatiker, vor allem seit dem Schreiben für Kino- und Fernsehfilm beginnt Beckett sich nicht mehr auf die Umschreibung der Szene zu verlassen (wie noch in *Play* oder *Eh Joe*), sondern liefert der Regie sehr genaue Zeichnungen für die Beleuchtung und den Standort der Figuren und der Kamera (*Ghost Trio*, *...but the clouds*, *Quad*). Becketts Exaktheit reicht aber (wie bei Robbe-Grillet auch) nicht nur in den Bereich der Mathematik, vielmehr handelt es sich um eine Frage der Sprache und des Stils.

In seinem Streben nach dem „mot juste“ sieht sich der Autor ständig in der Gefahr, von den festgelegten Bedeutungen der Wörter und ihren unerwünschten Konnotationen eingeholt zu werden. Der erste Impuls für die Verwendung der französischen anstatt der gewohnten englischen Sprache für seine literarische Produktion in den vierziger Jahren entstand aus einer solchen Vorsichtsmaßnahme gegen falsche Bedeutungen und falsche Töne. Aber auch dieser Sprachwechsel brachte keinen dauerhaften Erfolg in dem Kampf um Exaktheit. Denn Beckett stellte bald fest, dass auf die Sprache, gleich welche Sprache, kein Verlass ist, obschon er andererseits sie

²⁹ Zuerst erschienen in *Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur* 96,1986.

notwendig braucht. In dieser Hinsicht steht er Nathalie Sarraute näher, deren kritischer Band *L'ère du soupçon (Das Zeitalter des Misstrauens)* 1956 veröffentlicht wurde. Ihr Argwohn erfasst allerdings auch, mehr als bei Beckett, wie mir scheint, die Autor-Leser-Beziehung.

Das Streben nach Genauigkeit und die damit korrelierende Notwendigkeit der vorsichtigen Einschränkung führen zu den vielen Verneinungen, Zurücknahmen, Abschwächungen und Infragestellungen, die für Becketts Prosastil seit *Murphy* und *Watt* charakteristisch sind. Im Kampf mit den Worten als Kampf um die Exaktheit könnte man den Nouveau Romancier Claude Simon vergleichen.³⁰ Wir wollen hier nun das besondere Augenmerk auf die Funktion legen, die dieses Beckettsche Stilmerkmal in zwei seiner größten späten Prosawerke, *Company* (1980) und *Mal vu mal dit* (1981) einnimmt.

Was bei einer Betrachtung dieser beiden längeren narrativen Texte aus seinem Spätwerk auffällt, ist die Bedeutung der Sprache. Obwohl Beckett den zweiten Text wahrscheinlich mehr als ein Jahr nach dem ersten und außerdem zuerst in der anderen seiner beiden Literatursprachen verfasst hat, zeigen beide ähnliche Präokkupationen und könnten somit, falls das noch nötig wäre, die ungebrochene Weiterführung von Becketts ontologischer Suche beweisen.

Company

Das wesentliche Thema von *Company* ist die Kommunikation. Es ist daher offensichtlich, dass die Sprache darin eine entscheidende Rolle spielt. Von Anfang an ist sicher, dass mit anderen menschlichen Wesen, falls denn solche existieren, eine Kommunikation nicht möglich ist. Die einzige Kommunikation, die man noch erwarten kann, ist die mit der eigenen Vergangenheit und mit den eigenen Phantasiegebilden, wie schon in *Krapp's*

³⁰ Vgl. K. Schoell: „Schwierigkeiten bei der Perzeption und Reproduktion der Wirklichkeit: Claude Simon, Histoire“, in: E. Höfner, K. Schoell (Hrsg.): *Erzählte Welt. Studien zur Narrativik in Frankreich, Spanien und Lateinamerika*. Frankfurt/M. 1996.

Last Tape. Das Hauptthema von *Mal vu mal dit* ist wohl etwas breiter, es ist das Erfassen und die Wiedergabe von Eindrücken; jedoch ist auch hier sicher, dass die Sprache im Zentrum dieser Suche steht. Selbst wenn die Perzeption auf einer nonverbalen Ebene möglich wäre (eine Vorstellung, die Beckett wohl kaum vertritt), bleibt doch unbestreitbar, dass die Reproduktion, um angemessen verstanden zu werden, nicht ohne die Sprache auskommen kann.

In beiden Texten übertrifft die Funktion der Sprache bei weitem diejenige eines Mittels und wird zu einem Zweck in sich selbst. Die dichterische Qualität der Beckettschen Prosa und zugleich die andauernde Neigung zur Metafiktion werden darin erkennbar, dass die Sprache in ihr nicht nur zur Übermittlung von Information verwendet wird, sondern selbst zum Sujet oder zu einem wesentlichen Teil davon wird. Für den Erzähler in *Company* besteht das Problem der Texterstellung und Textvermittlung größtenteils in der Koordination von Vorstellungswelt und Sprache. Daher rühren die vielen dem Leser angebotenen Alternativen, die als Frage oder als kurzer mit „oder“ eingeleiteter Aussagesatz auftreten. Auch in *Mal vu mal dit* werden Fragen erhoben und Alternativen genannt, aber in diesem Text sieht sich der Erzähler (und der Leser) häufiger mit dem totalen Versagen der Sprache konfrontiert, die nicht einmal die Fakten, um wie viel weniger die Bedeutungen erfassen kann.

Die zweite Feststellung für beide Texte ist mit der ersten eng verbunden und erstreckt sich auch auf Becketts Werk im ganzen: Zwar finden sich in *Company* Restbestände einer „Geschichte“, Erinnerungen an die Kindheit und an das mittlere Lebensalter, andererseits kann in *Mal vu mal dit* eine bestimmte Örtlichkeit, können die Wanderungen in dem „wüsten Land“ erklärt werden; dennoch sind beide Texte ganz wesentlich als Geschichten, die sich im Kopf abspielen, zu lesen. Die genannten narrativen Elemente sind nicht das Entscheidende, sondern der Versuch, sie zu erfassen und in eine gewisse Ordnung zu bringen.

Beide Texte sind Reflexionen über das Funktionieren des menschlichen Denkens. Auf Fragen über vergangene und gegenwärtige Situationen muss eine Antwort gesucht werden. Alternativen werden durchgespielt, manche Vorstellung wird vage in die Zukunft projiziert. Die Arbeit der Imagination, die die Wirklichkeit neu zu konstituieren sucht, wird verfolgt. Dies alles findet im Kopf statt. Die äußere Welt wird zwar mit größter Genauigkeit beschrieben, aber dennoch bleibt ihre Existenz stets unter dem Schleier des Zweifels. In *Company* sind die Elemente der Wirklichkeit wie: Straßen, Häuser, Personen so stark mit Fiktivem vermischt, in den Kontext der Imagination gestellt, dass sie selbst ihren Realitätscharakter verlieren und zu geistigen Bildern werden. Die Hütte und ihr Inneres, der Weg und das Grab in *Mal vu mal dit* werden mehrfach und in verschiedener Beleuchtung beschrieben. Und dieser Wechsel der Perspektive ist geeignet, den konkretesten Gegenständen einen unwirklichen Anstrich zu verleihen. Geschieht die Veränderung in der Wirklichkeit oder nur im Auge des Beobachters?

Die dritte Vorbemerkung, die wichtigste von allen, die die anderen beiden mit umfasst, besagt, dass die beiden ausgewählten Texte wie die meisten Beckettschen Werke als metapoetische Texte gelesen werden können und sogar müssen. Ob ein Erzähler in der ersten Person seine eigene Situation erklärt wie in der Romantrilogie der 50er Jahre, ob er in der dritten Person, sozusagen neutral ein mehr äußerliches Geschehen beschreibt wie in *Mal vu mal dit*, ob er sich in eine forschende Stimme in der zweiten Person (wie sie Butor in *La modification* benützt) und eine distanziertere in der dritten aufspaltet wie in *Company* - in jedem Fall ist das Erzählen selbst das Wichtigste. Es ist die dem Erzähler gestellte Aufgabe, die ihn zu immer neuem Nachdenken über dieselben Themen zwingt: „Will you never have done...revolving it all?“ (*Footfalls*, p.13 [Wirst du niemals fertig sein, alles wieder durchzugehen?]) Allerdings werden die Erzähler im Spätwerk viel weniger als Figuren präsent denn die früheren Erzähler Molloy, Moran, Malone, Mahood, Worm usw. Die dazwischen liegenden Erfahrungen mit *Acte sans paroles*, *Film*, *Play*, mit

Rundfunk- und Fernsehspielen, haben anscheinend eine leichte Verschiebung in Becketts Interessen bewirkt, wonach der Sender immer unpersönlicher wurde, ein Scheinwerfer nur, eine Kamera oder ein Lautsprecher, aus dem die Stimme ertönt, wohingegen eine Konzentration auf die Botschaft selbst erfolgt ist, oder noch genauer: auf die Aufgabe des Kodierens und Dekodierens.

Die überwiegende Beschäftigung mit der Sprache, die Reduktion aller äußerlichen Handlung zugunsten des Geschehens im Bewusstsein, die metapoetische Funktion, sind häufige Erscheinungen in Becketts Werk. Paradoxerweise widerspricht diesen Akzenten nicht das Bewusstsein vom Versagen, oder zumindest von der Unsicherheit, der Sprache. Im Gegenteil: diese thematischen Schwerpunkte drücken sich in der gezielten Arbeit mit der Sprache aus, welche die auffallende Form der Exaktheit durch Anhäufung von Synonymen, durch logische und mathematische Reihen, sowie die der vorsichtigen Einschränkung durch Berichtigung und Zurücknahme findet. Beide Verfahren können wir in den ausgewählten Texten ebenso wie in vielen anderen des Autors feststellen.

In *Company* bestehen übereinander mehrere Ebenen der Wirklichkeit. Der Text stellt sich wie so viele frühere Beckettsche Prosatexte als eine Erzählung in der Erzählung oder gar als eine Erzählung in der Erzählung in der Erzählung dar. Es ist „the fable of one fabling of one with you in the dark“ (p. 89). Die innerste Erzählung besteht hauptsächlich aus Erinnerungsstücken, die durch die Phantasie ergänzt, durch Brüche und Unsicherheiten in Frage gestellt werden. Es handelt sich hier um die einfachste, auf Wirklichkeit beruhende Ebene, wenn auch viele der Behauptungen, wenn nicht gar alle, in Zweifel gezogen werden können. Diese Erzählung scheint in einer fast kontinuierlichen Linie dem Leben der Hauptfigur, dem Mann, der die Stimme hört nämlich, von seiner Geburt bis mindestens ins mittlere Alter einschließlich Projektionen in die Gegenwart des fortgeschrittenen Alters zu folgen. Die erwähnten Elemente der Lebenswirklichkeit stehen solchen aus des Autors Leben sehr nah:

beispielsweise sind beide am Karfreitag geboren. Doch trotz solcher Wirklichkeitselemente ist das Bild des Lebens, das daraus entsteht, sehr bruchstückhaft. Erinnerungen an die Kindheit treten auf, Wanderungen mit dem Vater über Berge und zum Meer, sportliche Leistungen unter Anleitung des Vaters, aber auch einsame Augenblicke in dessen Gegenwart, wenn der Vater allein den *Punch* liest und mit dem Jungen höchstens durch ein ansteckendes Lachen in Kommunikation tritt. Eindrücke betreffen die Mutter, die weder fähig noch willens ist, die metaphysischen Fragen der Kindes zu beantworten; Erinnerungen an das einstige „unartige Kind“, das sich in einem Baum versteckt, um nicht die Freundin der Mutter begrüßen zu müssen. Er erinnert sich daran, dass gute Taten nicht immer zu einem guten Ende geführt haben, als er einer Nachbarin helfen oder einen Igel retten wollte. Glücklichere Erinnerungen werden wach im Zusammenhang mit einer namenlosen „Sie“, mit der er Augenblicke einer stillen und leidenschaftslosen Liebe erlebt. Dennoch bleibt der vorherrschende Eindruck aus all diesen verschiedenen Lebensabschnitten der der Einsamkeit, der etwa im Bild des einsamen Spaziergängers in einer Winterlandschaft präsentiert wird.

Diese Ebene scheint die Exaktheit der Beschreibung herauszufordern. Wir finden hier eine ganze Reihe von Namen wie Connolly's Stores, Ballyogan Road, die in die irische Heimat des Dichters führen. Diese Namen dienen aber nur dazu, der Wirklichkeit der Phantasie einige Fixpunkte zu verleihen. In ähnlicher Weise bilden einige Beschreibungen eine Wirklichkeitsstütze für bestimmte Erlebnisse, so etwa die Beschreibung des kleinen Gartenhauses, das das Zusammenleben, das unglückliche mit dem in den *Punch* vertieften Vater, aber auch das glücklichste, das die zentrale Figur je hatte, die Gemeinsamkeit mit „Ihr“ evoziert:

She joins you in the little summerhouse. A rustic hexahedron. Entirely of logs. Both larch and fir. Six feet across-. Eight from floor to vortex. Area twenty-four square feet to furthest decimal. (53)....

Die Beschreibung führt zur Rechenaufgabe, die ihrerseits diejenige geistige Tätigkeit ist, die einen Beckett-Helden, sei es in der Vergangenheit, sei es in der Gegenwart, am meisten befriedigen kann.

Der Grund für das allmähliche Zerbrechen der Wirklichkeit und die Zerstreung ihrer Elemente muss auf der anderen Ebene gesucht werden, der des Geistes: „You go back into your mind.“ (58) Der geschriebene Text versucht hier dem Wirken der Erinnerung und der Phantasie zu folgen. Die Geschichte wird so erzählt wie sie „in den Kopf kommt“, wie sie erinnert oder ausgedacht wird, mit allen toten Punkten, Brüchen und Unsicherheiten. Daher ist es für den Erzähler (und natürlich auch für den Leser) meistens nicht möglich, deutlich zu unterscheiden zwischen dem, was aus der Erinnerung kommt (und somit „wirklich“ ist) und dem, was der Phantasie entspringt (und somit fiktional ist). Die immer wieder auftretenden Ausdrücke für die schwer zu trennenden geistigen Aktivitäten sind „reasoning“, „imagining“, „devising“, „supining“. Zweimal fragt sich der Erzähler verwundert, wie Phantasie und Vernunft zusammenfallen können. Jedenfalls ist sicher, dass die geistigen Tätigkeiten hier alle miteinander zusammenhängen, dass keine scharfe Trennungslinie erkennbar ist zwischen der Reflexion und Berechnung. „measure to measure“, einerseits und der Imagination und Erfindung, „figments“, andererseits.

Diese Ebene überdeckt also die erste und weist ihr ihren Platz in der Gesamtheit der geistigen Aktivitäten zu. In diesem Zusammenhang werden die vorsichtigen Einschränkungen notwendig. Das Denken selbst wird in Frage gestellt: „So with what reason remains he reasons and reasons ill“. Die Vorstellungskraft ihrerseits führt zu unvollkommenen Versuchen. Höchstwahrscheinlich wird es nicht möglich sein, die vorgestellten Eindrücke zu vervollständigen. Die Vorsichtsmaßnahmen gegenüber den geistigen Aktivitäten nehmen die Form der Einschränkung an, einer Einschränkung der zunächst gemachten Aussage, auf welche aber auch wiederum kein Verlass ist.

Es gibt auch Versuche, dem imaginierten Eindruck deutlichere Form zu geben, indem etwa für die Hauptfigur ein Name gesucht wird; aber der Erzähler muss diesen Versuch alsbald wieder aufgeben: „Let the hearer be named H. Aspirate. Haitch.“ (42) Die beste Lösung ist dann immer noch, alles offen zu lassen: „In what posture and whether fixed or mobile left open.“

Die Phantasie und die Erinnerung entfalten sich nicht nur in unvollkommener, sondern auch in durchaus unfreier Weise. Die dritte Ebene ist die der Stimme und des Hörers: „To one on his back in the dark a voice tells of a past.“(8) Die Stimme verlangt eine Art Antwort vom Hörer. Ihre Funktion ist derjenigen von so manchem Anstoßgeber in Becketts kurzen Theaterstücken vergleichbar, dem Stachel in *Acte sans paroles II*, dem Scheinwerfer in *Play* usw. Die Forderungen der Stimme werden als eine Art Tortur empfunden. Zeitweilig ist nicht erkennbar, welche Figur primär ist, die der Stimme oder die des Hörers. Das heißt, dass die Figuren nicht mehr so klar hintereinander geschaltet sind wie in der Trilogie. Allerdings spricht die Stimme in der zweiten Person und der Hörer in der dritten. Wenn es sich also auch nicht mehr um ein richtiges Soliloquium handelt wie in der Trilogie und anderen Beckettschen Texten, sprechen sie doch beide nebeneinander her, ohne je aufeinander zu antworten. Es scheint hier dieselbe Art des Nicht-Dialogs zu herrschen wie so oft in Becketts Theater.

Dass die „Stimme“ eine höhere Macht verkörpert in der Art, wie wir in früheren Beckett-Texten fordernde höhere Mächte gefunden haben, etwa Youdi in *Molloy*, ist keineswegs sicher. Man muss vielmehr erkennen, dass die beiden Figuren Voice und Hearer eine Einheit bilden, eine Gemeinschaft. Wenn dies nur immer so bliebe! Aber auch die Existenz der Stimme ist nicht zweifelsfrei gesichert. Voice kann ebenso fiktiv sein wie alles andere. Vielleicht gibt es ja eine zentrale Figur, die die Stimme und den Hörer erfindet. Nennen wir diese zentrale Figur W. „But W too is creature. Fignant“ (63). Wir können nichts anderes feststellen, als dass irgendwer

die Schöpferfigur erfindet, die beim Herumkriechen die Stimme und den Hörer erfindet; wenn es nicht genau umgekehrt ist!

Der Text handelt von der Schöpfung und zwar in sehr ernsthafter Weise, selbst wenn die Idee eines herumkriechenden Schöpfers lächerlich wirkt: „Could not conceivably create while crawling in the same great dark as his creature“ (75). Dies ist nun die metafiktionale Ebene, auf der die Suche als eine Suche nach der Fiktion gelesen werden muss. Es ist daher nicht weiter verwunderlich, dass auf dieser Ebene die wichtigsten Vorichtsmaßnahmen auftreten.

Andererseits aber finden sich in demselben Kontext die deutlichsten Exaktheiten der Beschreibung: die Kunst des Kriechens wird beschrieben, die Art, wie der Hörer im Dunkel liegt und die langsame Bewegung, die der Schatten des Zeigers einer Uhr durchläuft, wird über fast drei Seiten hin erklärt.

Mal vu mal dit

Beim Lesen von *Mal vu mal dit* wird wieder einmal klar, dass die literaturwissenschaftliche Unterscheidung zwischen dem Ich-Erzähler und dem Er-Erzähler zur Erfassung von Becketts Prosastil nicht ausreicht. Dieser Text erscheint zwar einfacher, da er ganz von einem neutralen „Er“ erzählt wird, welches aber alles andere als allwissend ist, sondern eine ausschließliche Perspektive von außen einnimmt, die dadurch subjektiv eingefärbt ist, dass sie nur seine Sicht der Umgebung und der Person darstellt. Es scheint auch, dass in diesem Text nicht mehrere Ebenen der Wirklichkeit und der Erzählung unterschieden werden müssen. Die beiden zu unterscheidenden Aspekte sind vielmehr der der Perzeption, der sinnlichen Wahrnehmung, und der der Reproduktion, der Wiedergabe mit Hilfe der Sprache. Was der Titel in erster Linie anzeigt, ist ebendies: die Mängel in den beiden genannten Fähigkeiten des Erkennens und des Beschreibens. Es handelt sich also um einen metafiktionalen Titel, und der Text muss als metafiktionaler Text gelesen werden. Der namenlose Erzähler steht im Kampf mit dem gesehenen oder erinnerten Stoff, in

derselben Weise wie so viele Ich-Erzähler in früheren narrativen Texten, mit dem wichtigen Unterschied allerdings, dass dieser Erzähler, ebenso wenig wie die Stimme, der Hörer oder der kriechende Schöpfer in *Company*, niemals die Umrisse einer Person erlangt. Ebenso wie in *Company* wird außerdem auch hier keine äußere Macht erwähnt, die dem Erzähler seine Aufgabe stellt. Die Aufgabe selbst aber bleibt dieselbe: einen Bericht zu erstellen, ein Inventar von Menschen und Dingen. Inmitten dieser Aufgabe ist der Erzähler von *Mal vu mal dit*, ein einziger Erzähler hier, wiederum klar erkennbar als eine Beckettsche Figur, die mit der Sprache kämpft, selbst wenn er gelegentlich von sich selbst in einer neutralen passivischen Form spricht: „Ainsi se déraisonne.“ (28)

In diesem narrativen Text betrifft die Exaktheit der Beschreibung die Umgebung, die in mathematischen Figuren und Einheiten dargestellt wird:

Les deux zones forment une enceinte vaguement circulaire. Comme ébauchée d'une main tremblante. Diamètre ? Attention. Mille mètres. Moins. En moyenne (11)

Und auch hier schon stehen wir wieder im Zweifel sogar gegenüber der Verlässlichkeit von Fakten und Zahlen: „Un chiffre advienne que pourra“(12)

Der ausführlichste Versuch einer präzisen Beschreibung betrifft die Hütte und ihr Inneres:

Deux petits oculi. Du toit conique chaque pan a le sein. Chacun de son côté verse un demi-jour. Donc pas de plafond. Forcément. (...) Emerge ensuite de l'ombre un mur mitoyen. (24f.)

Da zwischen diesen beiden zitierten Stellen eine kurze Beschreibung der Person selbst steht, wird erkennbar, dass die exakte Beschreibung dem Auge des Beobachters folgend allmählich ins Dämmerlicht vorstößt. Die alte Frau, die in der Hütte wohnt, wird genau beschrieben, aber auch in ihrem Fall der Helligkeit und somit dem Auge des „Spions“ folgend, der selbst kein anderer als der Erzähler ist.

Da die Eindrücke Sinneswahrnehmungen und größtenteils solche des Auges sind, ist verständlich, dass die exakten Beschreibungen, die der Erzähler von ihnen machen kann, unter dem Vorbehalt des „mal vu“ stehen. Das primäre Versagen liegt hier in der Perzeption; entsprechend wird oft auf die Schwierigkeiten angespielt, die das Auge und das Gehirn mit dem Erfassen der Wirklichkeit und des Imaginierten haben. Die Fähigkeit zur Perzeption ist aber im ganzen Text eng verbunden mit der Fähigkeit zur Reproduktion: „mal vu mal dit“. Wenn der Empfang versagt, kann die Verarbeitung und Wiedergabe nicht intakt bleiben. Zwischen dem Auge als dem Empfänger der Eindrücke und der Zunge als dem Organ der Äußerung steht der ganze Prozess der Filtrierung, Registrierung und Anordnung im Nervensystem im Gehirn. Dies ist die Phase, in der zweifelndes Zögern, Vorsichtsmaßnahmen und die Fülle der Fragen auftreten: „Le déjà mal vu s'estompe ou mal revu s'annule La tête trahit les traîtres yeux et le traître mot leurs trahisons.“ (60)

Es liegt nahe anzunehmen, dass wir uns wieder einmal im Innern eines Schädels befinden, wozu nicht wenig der Anblick der Hütte mit den beiden hoch platzierten Fensterchen und dem kegelförmigen Dach beiträgt, sehr ähnlich wie die Raumgestaltung in *Fin de partie*. Der Erzähler selbst erwähnt diese Möglichkeit einer Erklärung, verwirft sie allerdings alsbald wieder, da sie zu einfach sei.

Jedenfalls ist die innere Welt ein fester enger Ort im Gegensatz zu der weiten steinigen Landschaft außen mit dem einen Grabmal. Das Auge ist stark von den Lichtbedingungen abhängig, und seine Wahrnehmung wird mit der Zunahme des Dunstes schwächer und findet ihren Schlusspunkt in der völligen Dunkelheit, die Schweigen hervorruft. Dieses Ende, eine Metapher des Todes vielleicht, in dem aber auch Glück liegt, wird wie in so vielen Beckett-Texten lang erwartet. Viele Hinweise vor allem in den späteren Textpartien von *Mal vu mal dit* deuten darauf hin. Aber noch viel mehr Hindernisse, die aus der Sprache selbst entstehen, finden sich auf dem Weg zur sprachlichen Äußerung. In der Sprache werden die Fragen

formuliert, die Sprache auch zeigt das Zögern an. Es ist nicht eigentlich, oder doch nur selten, das Versagen der Wörter, die Unmöglichkeit, „le mot juste“ zu finden, die in *Murphy* aufgetreten war und in so vielen Beckett-Texten wiederkehrt. Die „Unzulänglichkeit der Sprache“ tritt gleich zu Anfang von *Mal vu mal dit* auf, wenn der Erzähler seinen Bericht zweimal, dreimal beginnt, aber durch „Encore“ wieder unterbricht. Aber noch häufiger im ganzen Text mahnt er sich selbst zur Vorsicht gegenüber der eigenen Aussage: „Attention“ (mehr als 10 Mal). Es scheint mir sicher, dass dieser Zwischenruf nicht als Zeichen an den Leser, als Aufruf zu besonderer Aufmerksamkeit, zu verstehen ist, sondern als Warnung des Erzählers an sich selbst. Solche Unterbrechungen sind strukturelle Hinweise des Erzählers, die ihm selbst bei der Ordnung seiner Rede, beim Vermeiden der darin lauenden Fallstricke, helfen sollen. In ähnlicher Weise findet sich als Zusammenfassung eines Themas oder einer Sequenz öfter: „Ainsi de suite“. Es kommt auch vor, dass der Erzähler, über eine etwas lang geratene Ausführung irritiert, sich selbst zuruft: „Assez“. Diese Unterbrechungen haben ihre Ursache aber nicht einfach in der Langeweile, sondern sie treten in Augenblicken auf, in denen der Erzähler allzu klare Bedeutungen ausspricht, in denen er in Versuchung ist, was er perzipiert zu interpretieren. So etwa bei der Frage der Veränderungen, des Verlusts von Elementen und der Gründe hierfür: „Pour quelle raison (...)Une autre encore loin à chercher. L’attire du cœur? Du crâne? L’enfer en deux? D’ici le rire des damnés“ (68)

Der auf diese Fragen, die einen Ansatz zur Interpretation enthalten, folgende Absatz beginnt mit „Assez. Plus vite“ und führt zurück in die Beschreibung. In *Mal vu mal dit* findet sich sehr häufig die Kombination von Fragen mit einer der Formeln für die Vorsichtsmaßnahmen als Warnung vor zu großer Genauigkeit in der Antwort, die ihrerseits manchmal doch erfolgt.

Ein andermal wird das zweifelnde Zögern des Erzählers durch Fragen und sprachliche Vorsichtsmaßnahmen in sehr gut passender Parallele zum

Verhalten der beschriebenen Person dargestellt: „La soudaineté de tout! Ensuite ? Attention S’asseoir ? Se coucher ? Sortir ? elle aussi hésite.“ (60)

Die Vorsichtsmaßnahmen können allerdings auch zu spät kommen, wenn der Erzähler in seinem Engagement schon zu weit gegangen ist, so dass er sich selbst an seine Rolle als „objektiver Beobachter“ erinnern, sich zur Ordnung rufen muss: „Du calme“.

In dieser Beckett-Erzählung vom Ende, die aus einer Perspektive von außen erzählt wird, ist dennoch die Präsenz des Erzählers spürbar, und zwar gerade in der Art, wie er sich verbirgt, indem er jeden Kommentar und jede persönliche Einmischung durch raschen Rückruf vermeidet.

Die exakte Beschreibung und die vorsichtige Einschränkung lenken den Leser in einer komplexen Anordnung von erinnerter und imaginerter Wirklichkeit in *Company*. Sie sind in *Mal vu mal dit* wichtige Mittel, um die Distanz des Erzählers aufrecht zu halten. In den beiden metafiktionalen Texten, die von Gedächtnis und Phantasie, von Perzeption und Reproduktion handeln, sind sie eingesetzt, um die Reichweite und die Grenzen dieser geistigen Leistungen aufzuzeigen.

VIII. METHODENFRAGEN

1. Beckett und die Theatersemiotik

Untersuchungen zu Becketts Werk im Licht der Theatersemiotik reichen in das weite und seit einigen Jahrzehnten umstrittene Feld der Methodenabgrenzung und berühren die Methodenkritik. In diesem Bereich können wir feststellen, dass die Semiotik der Literaturwissenschaft als Textwissenschaft neue Impulse vermittelt hat und besonders die Forschung zu Theatertexten durch ihr verstärktes Augenmerk auf die visuellen und akustischen Elemente der (realisierten oder auch intendierten) Aufführung bereichert hat. Die Inszenierung als Theaterpraxis ist sich seit langem oder immer schon der Zeichenhaftigkeit der Elemente der Aufführung bewusst, ohne deshalb in jedem Fall die Terminologie der Theatersemiotik zu bemühen. Die Dramenanalyse und die Theaterkritik ihrerseits konnten erfolgreich auf das System zurückgreifen, das die Semiotik ihnen zur Verfügung stellt. Im weiteren Zusammenhang der allgemeinen Semiotik als Lehre von den Zeichen und deren gegenseitiger Bedingtheit erkennen wir dass diese neue Methode auch in der Lage ist, eine neue Theorie im Bereich der Erkenntnis zu konstituieren.

Wir stellen uns nun zum Ausgangspunkt die Frage nach der Beziehung zwischen Becketts dramatischem Werk und dieser Theorie. Als These möchte ich voranstellen, dass Beckett, obwohl er ursprünglich kein Theatermann (wie etwa Jean Anouilh oder Harold Pinter) war, mehr als jeder andere Dramatiker unserer Zeit eine tiefe und unmittelbare Kenntnis von der Zeichenhaftigkeit aller Theaterformen hatte. Diese Kenntnis ermöglichte es ihm, die spezifischen Möglichkeiten der reduzierten Formen wie Pantomimen, Hörspiele, Stummfilme zu erkennen und zu verwirklichen. Seine späteren Spiele neigen dazu, aus dem Zeichensystem die eine oder andere Zeichengruppe herauszugreifen und durch diese Hervorhebung die Wirklichkeit aus einem neuen Blickwinkel zu beleuchten. Die jeweilige Wahl einzelner Zeichengruppen kann durch deren Isolierung und Ver-

stärkung zur Abstraktion führen. Diese Erfahrung sollte helfen, allzu viel symbolische Bedeutung zu suchen: „no symbols where none intended“. (*Watt*)

Unter dem Aspekt der Aufführungssemiotik wäre es besonders wichtig, Becketts eigene Theater- und Fernsehproduktionen zu betrachten, um zu erkennen, wie er, über den geschriebenen Text hinausgehend in der Praxis die Elemente Beleuchtung, Musik, Kostüm, Gestik, Proxemik eingesetzt hat. Eine solche Ausweitung über die veröffentlichten dramatischen Texte hinaus kann im Zusammenhang dieses Kapitels aber nicht geleistet werden.

Theatersemiotik

Die Dramentheorie, wie sie seit Aristoteles vor allem als Tragödientheorie existiert, hat sich immer mit der Abgrenzung der Genres beschäftigt, mit der Frage einer Rangordnung der Themen, der Charaktere und des Stils sowie der Strukturierung des Materials, um eine besondere Wirkung beim Zuschauer zu erreichen. Unter diesen Aspekten wurde die Tragödie und in geringerem Maß auch die Komödie als Literatur betrachtet. Moderne Dramentheorien, die sich auf die Kommunikationstheorie stützen, versuchen die Besonderheiten des Aufführungstextes und die spezifische Form der Kommunikation über die Aufführung herauszustellen.³¹ Sie haben das Theater als eine „plurimediale Form der Aufführung“ erkannt, die sich auf verschiedene Codes (verbale und nonverbale) und unterschiedliche Kanäle (optische, akustische usw.) stützt. Damit ist ein großer Schritt in Richtung auf eine systematische Aufführungsanalyse erreicht.

Die Theaterwissenschaft ihrerseits ist in erster Linie an der praktischen Arbeit interessiert. Es ist ihr gelungen, die Aufführungspraxis der mittelalterlichen Mysterienspiele zu erforschen, die Shakespeare-Bühne zu rekonstruieren, die Interpretation der Rolle Hamlets durch Schauspieler der verschiedenen Epochen zu vergleichen. Ihr Hauptinteresse in Bezug auf

³¹ S. Manfred Pfister: *Das Drama*. München 1977.

Gegenwartstheater liegt in der systematischen Analyse einer bestimmten Aufführung.

Die Theatersemiotik ihrerseits, die sich erst in den sechziger oder siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts entwickelt hat, setzt diese Untersuchungen fort, indem sie zwischen der Dramentheorie, die in erster Linie mit dem literarischen Text, und der Theaterwissenschaft, die größtenteils mit der Aufführungspraxis beschäftigt war, vermittelt. Als Teil der allgemeinen Semiotik versucht sie, das System der theatralischen Zeichen zu erfassen, womit sie in einer allgemeineren Form an die Zielsetzung der Theaterwissenschaft anschließt. Durch ihren Rückgriff auf die linguistischen Unterscheidungen von Bezeichnendem (signifiant) und Bezeichnetem (signifié) (Saussure), zwischen Denotation und Konnotation, und durch die strukturalistische Methode, Gegensatzpaare aufzustellen, gehört sie auch zu den Textwissenschaften. Ein Axiom der Aufführungssemiotik ist die Feststellung, dass die Theateraufführung ein komplexes und heterogenes System verschiedener Zeichen darstellt, das notwendigerweise redundant ist. Eine ihrer wesentlichen Erkenntnisse ist die Tatsache, dass die Zeichen im Theater auf einer doppelten Semiose beruhen, denn die Ereignisse auf der Bühne sind selbst auch Zeichen, was bedeutet, dass der Zuschauer sie doppelt dekodieren muss. Zum Beispiel: der weiße Mantel, den der Schauspieler X trägt, konnotiert Hermelin, was wiederum in der europäischen Kultur königliche Würde konnotiert.³²

Im Prinzip beschäftigt sich die Aufführungssemiotik mit jeder Art von Aufführung oder Schauspiel, in der folgende drei Komponenten zusammentreten, deren Verhältnis zueinander zur Unterscheidung der verschiedenen Aufführungsarten dienen: der Mensch, das Wort und die Handlung. In Bezug auf den Text konzentrieren sich manche Ansätze auf den Aufführungstext selbst (was nicht dasselbe ist wie der geschriebene literarische Text), andere betrachten die ganze Fülle der Zeichen. Das

³² Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters*. 3 Bde, Tübingen 1983.

Aktantensystem, das zunächst für die Erzähltextanalyse erdacht war, wurde von Theaterforschern für den Aufführungstext angepasst.³³ Als Methode erscheint die Aktantenanalyse besonders geeignet zur Erforschung von konflikt- und handlungsreichen Stücken und kann daher weniger zur Beschreibung von Becketts Theater beitragen.

Die Vertreter der Theatersemiotik sind überzeugt, dass dasselbe Bezeichnete durch verschiedene Bezeichnende oder Bezeichnende aus verschiedenen Systemen wiedergegeben werden kann, wobei der Theater-Code des bestimmten Zeitalters und des bestimmten Kulturkreises einer Assoziation Gültigkeit verleiht und anderen nicht. Eines der Probleme dabei ist die Festlegung minimaler semantischer Einheiten als Zeichen. Kowzan hat 13 Zeichensysteme unterschieden.³⁴ Fischer-Lichte hat sie etwas anders geordnet und vor allem um den Aufführungsraum ergänzt, nämlich die Beziehung zwischen Bühne und Publikum. Zusammen sind es dann folgende Zeichen: Geräusch/Ton, Musik, Sprache, parasprachliche Zeichen, mimetische, gestische, proxemische Zeichen, Maske, Frisur, Kostüm, Bühnenraum, Kulisse, Requisiten, Beleuchtung. Zur Ordnung innerhalb des Systems muss der Unterschied der Kanäle (akustisch vs. optisch), der Unterschied der Zeitausdehnung (vorübergehend vs. dauerhaft) und jener zwischen Figur und Raum berücksichtigt werden. In einer solchen Anordnung kann die Klassifizierung der Zeichensysteme den Regisseuren und den Kritikern dabei helfen, die wichtigsten Elemente in ihrem gegenseitigen Verhältnis zu berücksichtigen; aber es birgt noch einen Nachteil, nämlich den Mangel an hierarchischer Ordnung. So kann hier der dramatische Text selbst auf derselben Ebene erscheinen wie die Geräusche, die Proxemik (Bewegung im Raum) auf derselben Ebene wie die Frisur. Ein anderes Problem der Theatersemiotik ist noch, dass ihre Instrumente nicht in der Lage zu sein scheinen, den wichtigen Koeffizienten Publikum

³³ Vgl. Anne Ubersfeld: *Lire le théâtre*. Paris 1977, dies.: *L'école du spectateur*. Paris 1981.

³⁴ Tadeusz Kowzan: *Littérature et spectacle*. Paris/Warszawa 1975.

zu berücksichtigen, das Publikum als den kollektiven, historisch definierbaren Rezipienten. Es bleiben also noch genügend ergänzende Aufgaben für andere Forschungsrichtungen wie die historische und soziologische Forschung.

Beckett

Nach der kurzen kritischen Einschätzung der Theatersemiotik im Allgemeinen müssen wir auf Becketts Werk eingehen, das heißt, seinen semiotischen Aspekt erkennen. Ebenso wie der Literaturwissenschaftler und Romanist Beckett sich mit Kommentaren zu seinem eigenen Werk zurückhielt, lag ihm seit der Zeit der literarischen Hauptwerke wenig an theoretischen Diskussionen. Wir können von ihm daher keine Stellungnahme zur zeitgenössischen Literaturtheorie oder zu den Methodenfragen erwarten. Und tatsächlich wissen wir nicht, ob er sich für die theoretischen Ansätze des Strukturalismus oder der Semiotik interessierte. Sicher ist hingegen, dass Beckett als Dramatiker einen ausgeprägten Sinn für die Inhalte dessen hatte, was wir Theatersemiotik nennen. Obwohl etwa *En attendant Godot* und *Fin de partie* stark auf dem gesprochenen Wort basieren, sei es stärker poetisch oder narrativ eingesetzt, nutzt der Autor doch auch andere akustische sowie optische Zeichen in sehr effektiver Weise. Diese Feststellung widerspricht nicht der bekannten Tatsache, dass die Aufführung eines Beckett-Stücks nur geringer Requisiten und technischer Hilfsmittel bedarf außer der Arbeit mit dem Scheinwerfer, die besondere Bedeutung erhält. Vom Anfang seiner Theaterarbeiten an war diese Art „armes Theater“ weniger darin begründet, dass die Theater und die Regisseure, die seine Stücke aufführten, in der Tat oft nur geringe Mittel zur Verfügung hatten, als vielmehr darin, dass der Autor selbst die Kargheit bevorzugte. Wir wollen jedoch hier nicht auf eine Diskussion der Bühnenausstattung zurückkommen, auf die Frage des Bäumchens ohne oder mit Blättern, die Schuhe und Hüte, auf den geschlossenen Raum mit zwei hochgelegenen Fenstern, den Rollstuhl, die Mülltonnen...- alle diese

Zeichen haben tausende von Kritikern zur Suche nach symbolischer Interpretation veranlasst. In der Terminologie der Semiotik sollten wir eher als von Symbolen von „Ikonen“ sprechen, die nicht notwendig auf eine bestimmte Bedeutungsschiene verweisen, sondern nach Pavis auf die Bedeutungen und Zusammenhänge, die dem einzelnen Zuschauer zur Verfügung stehen - eine Definition, die dem Individuum Freiheiten lässt und die Möglichkeit verschiedenen Interpretationen offen lässt.

Wenn wir noch einmal kurz der Entwicklung von Becketts Arbeit fürs Theater und andere Medien folgen, erkennen wir, dass der Autor bald nach den beiden erwähnten großen Theaterstücken und einige Zeit lang parallel zu den nachfolgenden, kürzer werdenden Theaterstücken mit verschiedenen reduzierten Aufführungsformen experimentierte, einmal den Pantomimen *Acte sans paroles* I und II, die ganz auf den optischen Kanal konzentriert sind, dann wieder Hörspiele mit der ausschließlichen Verwendung des akustischen Kanals, die wir im Kontrast fast als „Paroles sans actes“ bezeichnen könnten: *All That Fall*, *Embers*, *Cascando*, *Words and Music*. Noch spätere kurze Stücke für die Bühne wie *Come and Go*, und weiterhin *Ohio Impromptu*, *That Time*, *Not I*, sowie die Filme und Fernsehstücke *Film*, *Eh Joe*, *..but the clouds*, *Quad* konzentrieren sich auf wenige Zeichensysteme, isolieren oft eines nach dem anderen und neutralisieren den Rest in einem stark abstrahierenden Verfahren. Auf der anderen Seite setzen Becketts spätere Prosatexte wie *Le dépeupleur* (Der Verwaiser) die Schaffung von Mythen in einer so einprägsamen Weise fort, dass Regisseure oft versucht waren, auch diese Texte zu inszenieren.

Beispiele

Um noch mehr zu verdeutlichen, welches konkrete Material, welche Beckett-Texte, unseren Feststellungen und Argumenten zugrunde liegen, möchte ich auf zwei oder drei der wichtigsten späteren Texte für die Bühne, fürs Radio, für die Leinwand oder für den Bildschirm etwas näher eingehen.

Anstatt voller Namen sprechen die drei weiblichen Figuren in *Come and Go* sich nur mit Abkürzungen an: Flo, Vi, Ru. Ihre Beziehung besteht aus vielen gemeinsamen Zügen und einem sehr kleinen Anteil Individualität jeweils, gerade genug, um dem Publikum zu erlauben, den regelmäßigen Abtritten und Neuauftritten zu folgen. Das optische Zeichen für die geringe Individualität ist sehr einfach: ihre Kleider, vor allem in Becketts eigener Berliner Inszenierung 1978, unterscheiden sich nur in der Farbe. Außer dem geregelten Abtritt einer nach der anderen geschieht nichts. Geredet wird Klatsch und vor allem in angedeuteten aber ernststen Anspielungen auf Krankheit, Verlust und Alter, die jedes Mal die abwesende Person betreffen. Der Titel gibt den Hinweis auf die Bewegung, auf die proxemischen Zeichen als die wichtigsten. Das Stück ist aber keine Pantomime, sondern so etwas wie ein Ballett ohne Musik, dafür mit begleitenden Reden.

Cascando ist ein Hörspiel, das ebenso wie das parallele Stück *Words and Music* das Instrument des Radios voll nützt. Auch hier ist kein Platz für Individualität. Der Öffner hat keine andere Funktion als diejenige, den akustischen Raum, das sind zwei Radio-Studios, zu öffnen und zu schließen. Er ist gar nichts weiter als diese Funktion. Voice in *Words and Music* ist mehr, ein Erzähler, vielleicht sogar der Erfinder der Geschichte, ein Dichter, aber er bleibt auch nur Begleitinstrument. Zusammen mit der Figur Music ist er Croaks Untergebener, beide in der Funktion, diesen zu trösten. Beide sind auf den akustischen Kanal reduziert, der eine auf sprachliche, der andere auf musikalische Zeichen.

Wenn wir die kürzeren und späteren dramatischen Texte Becketts erwähnen und dabei auch eine größere Zahl von Texten übergehen, müssen wir doch auf das TV-Spiel *Not I* eingehen, den Text, der Becketts Experiment einer Aufspaltung der Persönlichkeit am deutlichsten zeigt. Wir folgen hier E. Braters Hinweis, dass hinter der Figur Mouth eine andere Stimme als Souffleur steht und dass dies die Stimme des Hörers

selbst ist, der wiederum ein „alter ego“ von Mouth ist.³⁵ Im Versuch der Aufspaltung einer Figur steht dieser Text in Parallele zu anderen Texten wie *That Time*. Kritiker zitieren hierzu gern einen der seltenen Kommentare Becketts, der von diesem Stück gesagt hat, sein Hauptanliegen sei nicht die Verständlichkeit gewesen, sondern er hoffe, dass es dem Publikum auf die Nerven gehe. Das Stück basiert auf optischen Effekten. Für den Hörer (Auditor) zählen Kostüm und Gestik deshalb, weil er durchweg stumm bleibt und nur von Zeit zu Zeit die Arme hebt und wieder fallen lässt „in an gesture of helpless compassion“, wie der Regisseur sagt, aber auch, um ein paar Zäsuren in der kontinuierlichen, wenn auch unzusammenhängenden Erzählung von Mouth zu setzen. Mouth erzählt nämlich wahrscheinlich eine Geschichte über sein/ihr unglückliches Leben. Mouth ist das Minimum einer Figur, reduziert auf diesen rein funktionalen Teil des Gesichts und präsentiert vor allem durch die Beleuchtung. Keir Elam sieht in diesem Text den Höhepunkt von Becketts Kunst des Auslassens.³⁶

Wegen seiner besonderen Form möchte ich noch auf einen weiteren der späten Texte Becketts eingehen, das Fernsehspiel *Quad*. Es handelt sich um ein Spiel ohne Worte, eine Pantomime, könnte man sagen, die auf den verschiedenen hierfür passenden Zeichensystemen aufbaut: Musik, Rhythmus, Licht und vor allem Bewegung der Figuren im Raum. Die vier gleichen gesichtslosen menschlichen Figuren unterscheiden sich nur in geringen Nuancen der Beleuchtung und der Musikinstrumente, die ihnen zugeordnet sind. Sie vollziehen verschiedene streng geregelte mathematisch ablaufende Bewegungen von einer Ecke eines Quadrats über das Zentrum zu den anderen Ecken, ohne sich gegenseitig zu beachten oder gar zu berühren.

³⁵ Enoch Brater: *Beyond Minimalism*. S. Fn. 18.

³⁶ Keir Elam: „Not I, Beckett's Beckett's Mouth and the Ars(e) Rhetorica“, in: *Beckett at 80/Beckett in Context*, Hrsg. Enoch Brater, Oxford 1986, 124-148; 129.

Wenn wir Becketts kürzere Texte fürs Theater, für das Radio, für den Film und das Fernsehen im Ganzen betrachten, erkennen wir, dass das Konzept eines (dramatischen) Charakters nicht mehr gültig ist. Während die Kritiker die Charakterunterschiede zwischen Wladimir und Estragon diskutieren konnten und damit implizit erklärten, dass Wladimir und Estragon verschiedene Charaktere repräsentieren, während Hamms Grausamkeit und zugleich sein Bedürfnis nach Gesellschaft, Krapps widersprüchliches Verhalten, da er seine Fehler erkennt, aber nicht danach handelt, Winnies hartnäckige Selbstüberredung, dass sie glücklich sei, herausgestellt werden konnten, teilen sich spätere Figuren einen oder mehrere Charakterzüge (*That Time, ...but the clouds, Rockaby*) oder sie werden ganz austauschbar (*Come and Go, What where, Quad*). Von diesem Gesichtspunkt aus erkennen wir, dass die Tendenz früherer Prosatexte Becketts, besonders deutlich im Roman *Comment c'est* und später in *Le dépeupleur*, nämlich: Charaktere zu Figuren zu reduzieren, im dramatischen Werk völlig andere Formen hervorbringt. Die Figuren, die so auf der Bühne oder vor der Kamera auftreten, sind nicht notwendigerweise Marionetten in menschlicher Form, die von einem unsichtbaren Puppenspieler geführt werden. Manchmal erscheinen sie wie Schachfiguren in einem Spiel, das andere spielen, oft sind sie wie Tänzer in einem modernen abstrakten Ballett, und jedes Mal ziehen sie streng fixierte geometrische Figuren auf einem festgelegten Regelfeld. Während eine Tendenz von Becketts literarischem Werk zur absoluten Isolation einer Person im Monolog – wenn auch gelegentlich gespalten in zwei oder drei nebeneinander laufende Monologe – führt, gibt es auch die anderen Tendenzen, die parallele und sich ablösende Bewegung und Reden zusammenstellen oder Bewegungen verschiedener Figuren sich kreuzen und vermischen lassen.

Von den oben erwähnten Zeichensystemen, die zur Aufführung beitragen, haben nicht alle dieselbe Bedeutung für die Interpretation. Diese allgemeine Feststellung gilt besonders für Becketts Werk. Es ist nicht vorherzusehen, was bestimmte Regisseure mit einem Beckett-Text machen,

die oft auch von sich aus entsprechend ihren eigenen Interpretationen hinzufügen, aber wenn wir die Texte selbst betrachten, fällt auf, dass nur ganz selten Regieanweisungen in Bezug auf die Frisur vorkommen (*That Time*, *Rockaby*) oder auf außersprachliche akustische Zeichen (*Breath*, natürlich, *That Time*). Erstaunlicher ist noch, dass auch Maske und Mimik und sogar die Gestik kaum häufiger vorgeschrieben werden. Anstelle von Regieanweisungen zur Mimik finden wir deren Reduktion in den unveränderten Gesichtern in *Play* und *Eh Joe* und auch wieder beim Hörer in *That Time* sowie die Reduktion auf einen Teil des Gesichts bei der Figur *Mouth*. Wir haben schon die minimale Gestik des Auditor in *Not I* erwähnt und brauchen nicht zu wiederholen, dass noch viel weniger oder gar keine Gestik bei den Figuren in *Play* übrig bleibt und kaum mehr in *Ohio Impromptu*. Auf alle diese Zeichensysteme braucht nicht speziell hingewiesen zu werden.

Die Situation ist ganz anders bei einigen Stücken in Bezug auf die Proxemik. Obwohl nämlich zu den auffallendsten Beckett-Figuren die unbeweglichen oder jedenfalls halb gelähmten Menschen gehören (*L'Innommable*, Hamm, Nagg, Nell, Winnie, die drei Figuren in *Play* usw.), ist andererseits das Gehen sozusagen als Abschreiten des Feldes für eine größere Zahl anderer Figuren und Stücke charakteristisch. Ohne zurückzuschauen bis zu Wladimir und Estragon, Clov und Krapp, nehmen wir einmal *Film*: Die Flucht von O ist typisches Zeichen ebenso wie die schon erwähnten Auf- und Abtritte in *Come and Go*. In dem zuletzt erwähnten Stück und natürlich noch mehr in *Footfalls* und in *Quad* ist das Gehen/Schreiten viel mehr geworden als ein Zeichen unter anderen. Es ist das hervorstechende Zeichen oder – in den Begriffen der Literaturwissenschaft – von einem Motiv ist es zum Thema des betreffenden Stückes geworden. Becketts bekanntes Interesse an logischen und mathematischen Entwicklungen, vor allem Reihen und Serien, lässt ihn als Versuchsanordnungen alle möglichen Tausch-Kombinationen zwischen drei oder vier Punkten durchprobieren. Wir brauchen nicht zu betonen, dass diese Stücke

des Austauschs, des Platzwechsels, keinen Raum lassen für Individualität, d.h. dass die Figuren, die sich fortbewegen und ihre Plätze tauschen, nur mit A, B, C oder ähnlich bezeichnet werden und kaum durch die verschiedene Färbung ihrer sonst gleichen Kleidung oder durch minimale Zeichen der Beleuchtung und der Musik unterschieden werden. (*Quad*)

Wir sollten noch einmal auf ein besonders wichtiges Zeichen in späteren dramatischen Beckett-Texten eingehen: die Beleuchtung, das Licht, den Scheinwerfer. Spätestens von *Play* an hat Beckett dieses Zeichensystem sehr direkt und intensiv eingesetzt. Bei ihm tritt Licht nicht nur im Theater in konventioneller Form auf, wonach gilt, dass außer bei Versteckszenen im allgemeinen nur anwesend ist, was vom Licht angestrahlt wird, sondern in der wichtigen thematischen Form, in der dem Scheinwerfer eine eigene Rolle für die Handlung zugeteilt wird. Der Scheinwerfer in *Play*, wie der Öffner in *Cascando*, wie das Kameraauge in *Film*, das Licht in *Quad* und in *What where*, gehören alle in dieselbe Kategorie quälender unmenschlicher „Figuren“. In *Not I*, *That Time* und *Ohio Impromptu* entsteht durch den Einfluss der Beleuchtung mehr der Eindruck der extremen Konzentration. Kein Wunder, dass Kritiker und Literaturwissenschaftler dazu neigen, für all diese Handlungen als Spielort den geschlossenen Raum eines Schädels anzusetzen.

Mit Hilfe der Kategorien der Semiotik haben wir festgestellt, dass Beckett die verschiedenen Zeichensysteme der Aufführung sehr bewusst einsetzt, vor allem auch dadurch, dass er jeweils ein System auf Kosten der anderen hervorhebt. Unter diesem Aspekt können wir Beckett zu den Dramatikern des 20. Jahrhunderts rechnen, die in der Linie Artauds sich nicht ausschließlich auf das Wort verlassen, sondern die ganze Palette der Zeichen, vor allem der optischen, verwenden. Während nun bei Artaud selbst die Tendenz zur Fülle der Zeichen deutlich war, zur Redundanz und damit verbunden auch zur Violenz, reduziert Beckett seinerseits den Einsatz der Zeichensysteme, setzt sie einzeln ein und führt somit zu einer abstrakten Form, die in letzter Konsequenz der Mathematik nahe kommt.

2. Beckett und das abstrakte Theater³⁷

Das Werk an der Grenze

Wer hat mehr als Beckett die Grenzen ausgemessen? Die Grenzen der literarischen Gattungen, die Grenzen der Literatur? Wir haben alle bei Becketts Texten von der Reduktion gesprochen³⁸, und ich kann nicht umhin, darauf zurückzukommen, aber es ist gut möglich, dass der Begriff „Grenze“ dieses Werk noch besser umschreibt, da er die extremen Anstrengungen in Richtung auf Minimalisierung und zugleich Überwindung umfasst. Die Grenzen, von denen hier die Rede ist, sind also weder physischer noch psychischer Natur, denn es soll nicht von Grenzsituationen im Sinne der Existenzphilosophie die Rede sein; noch weniger sind die Grenzen durch Moral oder Religion bestimmt, denn die Idee des Tabu und der Tabubrechung interessiert hier nicht. Die Grenzen, die Beckett auslotet, sind ästhetischer Art: „L'esthétique générale [...] C'est un jeu charmant.“ (*Disjecta*, 118)

Wenn hier von abstraktem Theater die Rede ist, sollte wohl als erstes ein Fragezeichen angebracht werden: Hat Beckett abstraktes Theater geschaffen? In welchem Sinn kann man überhaupt von abstrakter Literatur sprechen? Und zweifellos noch kritischer: Kann es denn ein abstraktes Theater geben? Und was wäre dann der Beitrag Becketts zu diesem? Ist das Theater denn nicht im Gegenteil wesentlich körperlich und daher in der greifbarsten Form konkret? Als komplexe Form der Darstellung, der Wiedergabe, ist das Theater doch, wie die Theatersemiotik uns zu Recht in Erinnerung gebracht hat, eine multimediale und überbestimmte Ausdrucksform, womit es zweifellos eher am Gegenpol zur Abstraktion steht.

Wenn wir die Frage so stellen, müssen wir uns zunächst einmal in der Terminologie der Philosophie und dann in den anderen Künsten orien-

³⁷ Zuerst erschienen als „Beckett et le théâtre abstrait“ in *Revue d'Histoire du Théâtre* 1997, hier übersetzt und leicht überarbeitet.

³⁸ Vgl. K. Schoell: *Das Theater Samuel Becketts*. München 1967.

tieren, dort wo die Begriffe Abstraktion, abstrakte Kunst, vor allem als abstrakte Malerei völlig geläufig sind. Wir können dann in einem weiteren Schritt über Analogie, Vergleich und Opposition, wie die Methodik der Analyse es fordert, einer Antwort auf unsere Fragen näher kommen.

Abstraktion

In der Philosophie hat die Definition des Abstrakten eine lange Geschichte, die wir hier nicht verfolgen können. Was aber sicher scheint, ist, dass man mit Hilfe des Begriffs der Abstraktion zu klareren Unterscheidungen kommen kann. Als Methode besteht die Abstraktion darin, aus der vielfältigen und kontingenten Wirklichkeit allgemeine Züge herauszufiltern, um das Wesen zu erkennen. Ohne hier auf Abstraktion etwa in der Mathematik oder den Naturwissenschaften einzugehen, können wir andeuten, dass unter den Künsten die Musik die stärkste Affinität zur Abstraktion hat, da sie wesentlich nicht-mimetisch ist und - jedenfalls als Instrumentalmusik seit dem 19. Jahrhundert auf Referenz verzichtet. Die Diskussion um Abstraktion allerdings hat sich am wirkungsvollsten in der modernen Bildenden Kunst entwickelt. Spätestens seit dem Kubismus hat sich die Malerei befreit, hat ihre Komponenten isoliert oder deren interne Bezüge unterstrichen, hat sie in neuen Konstruktionen, in Collagen oder Assemblagen herausgestellt. In seinem bekanntesten kunstkritischen Essay, demjenigen über die Malerei der Brüder Van Velde hat Beckett selbst an deren Werk die Aussparung der Beziehung und die Aussparung des Objektes unterschieden, beide Ansätze jedoch als das Neue an dieser Malerei erkannt. (*Disjecta*, 137)

Viel seltener ist in der Literatur (und der Literaturkritik) von Abstraktheit die Rede. Solange die literarischen Texte sich als Mimesis verstehen, können vielleicht verschiedene Grade der Abstraktion erzielt werden, aber „abstrakte Literatur“, etwa ein „abstrakter Roman“, ist unter dieser Voraussetzung kaum vorstellbar. Demgegenüber erscheint die Poesie am ehesten geeignet für die Abstraktion, da sie ihre eigene

Wirklichkeit erst schafft, und wesentlich nicht-referentiell ist.³⁹ Unter den literarischen Genres und Formen kann wohl nur die reine Dichtung (poésie pure) für sich die Fähigkeit zur Abstraktheit reklamieren. Schon Mallarmé wollte ein „Buch über nichts“ schreiben. Jedenfalls geht die „poésie pure“ besonders weit in Richtung auf die Abstraktion, wenn sie auf Inhalt, Gegenstand und Sinn verzichtet und stattdessen Verbindungen von Formen, Wörtern, Rhythmen und Klängen schafft wie der „Lettrisme“ oder typographische Formen wie die *Calligrammes Apollinaires*, oder auch wieder die Richtung, die sich auf deutsch „konkrete Dichtung“ nennt, weil die Konkretheit der Komposition aus Silben auf dem Papier ihr wesentlich ist. (Eugen Gomringer)

Abstraktes Theater

Aber wie steht es nun mit dem Theater? Gibt es ein abstraktes Theater? Zunächst müssen wir ein Missverständnis ausräumen: Es geht uns im Augenblick um den dramatischen Text, nicht um die Praxis der Aufführung. In der Tat: poetisches Theater, unrealistische und symbolistische Aufführungen haben zu vielen Epochen stattgefunden, aber sind diese denn literarisch der „poésie pure“ vergleichbar?⁴⁰ Muss das Theater als Drama, als Text nicht, ebenso wie die narrativen Genres, im Kern mimetisch sein?

Seit Aristoteles akzeptieren wir den Lehrsatz, das Drama sei Handlung, obwohl wir wissen, dass die dramatischen „personae“ nicht notwendigerweise „handelnde“ Figuren sind, dass die „Handlung“ auch auf der Stelle treten kann, ohne ein Ziel zu erreichen, dass gar alle dramatische Handlung nur Ersatz sein kann, während sich das entscheidende Ereignis anderswo abspielt. Vielleicht können wir zugeben, dass die dramatische Handlung nicht immer antagonistisch ist und Konflikte ausdrückt, sondern auch

³⁹ Käte Hamburger: *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart 1968.

⁴⁰ Zu den Ideen und Versuchen zum poetischen Theater von Lugné-Poe, von Maeterlinck, Claudel usw. vgl. Jacques Robichez: *Le symbolisme au théâtre. Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre*. Paris 1957.

rituell sein kann und sogar nur Füllsel darstellt. Die „Geschichte“, die wir im dramatischen Text zu erwarten gewohnt sind, kann bis auf Null reduziert sein; die Situation kann gleich bleiben, ohne eine Entwicklung zu zeigen (vor allem im Einakter) oder an ihren Ausgangspunkt zurückkehren. Der dramatische Text kann in den angedeuteten Formen dennoch nicht als „abstrakt“ bezeichnet werden; er wäre es erst, wenn auf jedwede erkennbare Geschichte verzichtet würde. Das abstrakte Theater wäre ein Theater ohne „Geschichte“. In diesem Sinn hoffen einige Avantgarde-Autoren, vor allem zu Beginn der Epoche der Avantgarde, in ihren theoretischen Schriften auf das abstrakte Theater, wenn auch die Konzeption nicht sehr klar ist. So schreibt Alfred Jarry voll Zukunftshoffnung in „Douze arguments sur le théâtre“: „Nous croyons être sûrs d’assister à une naissance du théâtre, car pour la première fois il y a en France (ou en Belgique [chez] Maeterlinck) un théâtre ABSTRAIT..“⁴¹ Ähnliche Ideen und Wünsche in Bezug auf ein abstraktes Theater finden sich bei späteren Avantgarde-Autoren wie Artaud, Ionesco und Tardieu. Über die „Handlung“ hinaus gibt es ähnliche Vorstellungen zum Abbau der anderen Elemente des dramatischen Textes: Das erwartete abstrakte Theater sollte sich außerhalb der Kategorien von Ort und Zeit stellen.

Betrachten wir, ebenfalls unter dem Aspekt der Abstraktion, jenes andere Element des dramatischen Textes (und natürlich ebenso der Aufführung), die handelnde Figur, die außer in der Extremform des Monodramas nicht allein auftritt, sondern in einer Figurenkonstellation. (Pfister). In allen seinen traditionellen Formen braucht das Theater mindestens eine dramatische Figur, einen „Charakter“ mit einer Identität. Beckett seinerseits durchbricht diese Regel durch kaum individualisierte Figuren etwa in *Come and Go* oder schon allein durch den Titel seines späten Stückes *Not I*. Wahrscheinlich besteht Einigkeit darüber, dass ein Theater ohne jede dramatische Figur als „abstraktes Theater“ bezeichnet werden

⁴¹ Alfred Jarry: *Gestes et opinions du docteur Faustroll*. Paris 1955, 146.

könnte. Aber die Beispiele hierfür sind äußerst selten, aus der uns vor allem interessierenden Epoche etwa Jean Tardieu: *Une voix sans personne*. Vielleicht sollten wir uns daher eher fragen, welche Formen dramatischer Texte es gibt, die zwar nicht gänzlich auf die Figur (persona) verzichten, sie aber „abstrahierend“ verwenden. Im mittelalterlichen Theater etwa verkörpert eine allegorische Figur einen sozialen Stand wie den Adel oder den Klerus oder noch häufiger eine einzige Eigenschaft oder vielmehr ein Laster wie die sieben Todsünden: Neid, Habgier usw. Es ist eine Frage des Standpunktes: die Allegorien sind Konkretisationen menschlicher Situationen oder Eigenschaften, aber unter dem Aspekt der Konflikte, die mit ihrer Hilfe ausgedrückt werden, treten sie wie Abstraktionen von Figuren oder vielmehr von Standestypen und Eigenschaftstypen auf. In ähnlicher Weise erscheinen viele Typen des komischen Theaters der verschiedenen Epochen, der Geizige, der Spieler, der Verführer...in derart monomanischer Form auf der Bühne, dass man sie für Abstraktionen halten kann, denn sie sind geschaffen „unter Abstraktion“ aller anderen Charakterzüge. Zweifellos muss man hier die Grade der Abstraktion beachten, die letzten Endes bis zum Bild der Schachfiguren auf dem Brett führen kann - und dieses Bild führt uns zu Beckett zurück.

Wenn auch hier mehr vom dramatischen Text die Rede ist als von der Aufführung, dürfen wir doch die verschiedenen Formen der theatralischen Aufführung nicht vernachlässigen. Vielleicht kann man allgemein sagen, dass sie alle, von der Tragödie bis zur Oper, von der Farce bis zur Revue sich für die Abstraktion nicht besonders eignen. Wahrscheinlich gilt das auch für das Kasperltheater und sogar für das Marionettentheater. Die Pantomime aber, sofern sie keine Geschichte erzählt, sondern eine menschliche Situation, eine Stimmung, eine Leidenschaft vorführt, ist in der Abstraktion sehr weit gegangen.⁴² Noch weiter voran in Richtung auf Abstraktion geht das Ballett. Unter allen Künsten, die mit Menschen als

⁴² Vgl. Marcel Marceau: „Le mime“, *L'Avant-Scène* No. 185, 1958.

Akteuren arbeiten, ist vermutlich das Ballett die abstrakteste. Das reine Ballett, das keine Geschichte vorführt, stellt nicht einmal Typen oder Allegorien vor, sondern gewissermaßen physische Kräfte, eine Leichtigkeit im Kontrast zu einer Schwere, eine Beschleunigung, ein Hin und Her – und schon wieder kehren wir in die unmittelbare Nähe Becketts zurück.

Avantgarde

Wir hatten schon Gelegenheit, das eine oder andere Stück aus dem Repertoire der französischen Dramatik zu erwähnen, das in die Entwicklungslinie des abstrakten oder eher des abstrahierenden Theaters gehört. Hier ist jetzt nicht der Ort, auf die mittelalterlichen Moralitäten, auf die Aufführungen der Commedia dell'arte oder auf das Vaudeville zurückzukommen. Nahe liegender und ergiebiger für unser Thema ist der Rückblick auf einige Etappen des Avantgardetheaters. Nach den Andeutungen über Mallarmé ist leicht verständlich, dass im Bereich des Theaters, der Aufführung sowie aber auch des dramatischen Textes, der Symbolismus einen großen Schritt in Richtung auf ein abstraktes Theater unternommen hat. Zweifellos bildet der „universelle und abstrakte Mythos“, den Mallarmé für das ideale Drama empfiehlt, noch kein abstraktes Theater. Aber der Weg hätte sicher dorthin geführt, wenn der Traum des Meisters in Erfüllung gegangen wäre, der Traum von einer leeren Bühne.⁴³ Das Theater des Symbols, des Traums, der Irrealität (alle diese Begriffe finden sich bei Mallarmé oder seinen Schülern) käme als Theater-Aufführung der Abstraktion sehr nahe. Lassen wir hier die Versuche des Théâtre de l'Œuvre beiseite, so müssen wir wohl zugeben, dass die Dramatiker der Zeit diesen Ideen und Theorien nicht gewachsen waren; nicht einmal Maeterlinck, der doch ein großer Schöpfer von Bildern war.

Einen Schritt in Richtung auf die Abstraktion unternehmen die Avantgarde-Autoren des frühen 20. Jahrhunderts. Die „serate“ und Simultan-

⁴³ Vgl. Robichez S. 44.

spiele der Futuristen und die Spektakel der Dadaisten können nicht in die Geschichte des Theaters als dramatischer Text eingegliedert werden, was sie ja auch nie beanspruchten. Aber gerade in ihrer chaotischen Form haben sie geholfen, ein Theater zu schaffen, das vom Thema, von der Handlung und von den Figuren abstrahiert. Die Versuche der Apollinaire, Cocteau, Goll und Rosso di San Secondo mit stummen oder sprechenden Personen-Gegenständen, mit zerlegten Figuren oder Marionetten wiesen alle in Richtung auf die Reduktion der dramatischen Persona, also auf eine Abstraktion. Und wir brauchen in diesem Zusammenhang nicht von der Handlung zu sprechen, die zwar im Allgemeinen vorhanden ist, aber zumeist aufgelöst oder auf ein Minimum reduziert existiert.

Mit einem großen Sprung nähern wir uns dem Theater der Zeit der ersten Aufführungen Becketts, dem Theater der 50er Jahre. Hier finden wir mehrere Versuche, sogar systematische Versuche, eines minimalen oder abstrakten Theaters. Die ersten Stücke Ionescos zum Beispiel zeigen neben dem Versagen der Kommunikation und der Auflösung der Identität die Visualisierung der Konfliktsituationen – was man vielleicht als Konkretisationen bezeichnen könnte und was (wenn man weiterhin überzeugt ist, dass „konkret“ und „abstrakt“ ein Gegensatzpaar bilden) diese Stücke somit an den Gegenpol der Abstraktion stellt. Aber so einfach liegen die Verhältnisse nicht. Ein Einakter wie *Le nouveau locataire*, der eine stark visuelle Form annimmt, kann ebenso als eine Abstraktion des Themas anderer Ionesco-Stücke verstanden werden, nämlich des Überhandnehmens der Materie. Und wie sollen wir dann die Minimalstücke wie *Scène à quatre* einordnen? Austauschbare Figuren, die nur skizzenhaft präsentiert werden, eine Handlung in Form paralleler und rhythmischer Bewegungen, diese deutliche Balletthaftigkeit – eines vorwiegend verbalen Balletts immerhin – steht der Idee eines abstrakten Theaters nah, der wir hier nachspüren.

Aber unter allen Dramatikern der 50er Jahre ist zweifellos Tardieu derjenige, der sich am weitesten auf das Gebiet des abstrakten Theaters

vorwagt.⁴⁴ Seine doppelte Erfahrung als Dichter und Übersetzer auf der einen Seite und als Leiter eines Experimentierclubs des damaligen französischen Rundfunks, als Hörspielregisseur also, hat ihn zu Versuchen der Isolierung der einzelnen theatralischen Zeichen geführt und insbesondere dazu, von den visuellen Zeichen wie Bühnenbild, Requisiten, Kostümen usw. zu abstrahieren zugunsten der akustischen Zeichen und unter diesen vor allem der menschlichen Stimme. In *Conversation-sinfonietta* klingen die sechs menschlichen Stimmen zusammen wie Musikinstrumente in einem Konzert; und ein vergleichbares Experiment liegt auch *La sonate ou les trois messieurs* zugrunde. Aber am weitesten in Richtung auf die Abstraktion wagt sich *Une voix sans personne* vor, das Stück, das alle menschlichen Figuren ausschließt, um statt ihrer die Objekte und jenes Element der Theatersemiotik, das im modernen Theater gewaltig aufgewertet wird, zur Wirkung kommen zu lassen, nämlich das Scheinwerferlicht. *Les amants du métro*, jenes „komische Ballett ohne Tanz und ohne Musik“ präsentiert ein Liebespaar und um dieses herum ein halbes Dutzend „anonymer, das heißt entpersönlichter, ausdrucksloser, erstarrter, abwesender Figuren, die (erscheinen) als ob sie alle Schaufensterpuppen wären“, wie der Autor selbst erklärt. (*Théâtre II. Poèmes à jouer*, Paris 1960, 190) Wir müssen hier den Blick auf die Vorläufer und Zeitgenossen abbrechen, obwohl es sich lohnen würde, weiter auch in Richtung auf Nachfolger zu schauen wie die verhältnismäßig spät zum Theater gekommene Nathalie Sarraute. Ihr Stück *Pour un oui ou pour un non*, dessen Text ausschließlich aus dem Dialog und dem unterschwelligem Gespräch („sous-conversation“) besteht, verfolgt immer tiefer die Beziehungen zwischen zwei Männern, um in der Beziehung der beiden langjährigen Freunde den allertiefsten Gegensatz herauszustellen. Natürlich handelt es sich hier nicht eigentlich um abstraktes Theater, sondern vielmehr um ein extrem konzentriertes Theater.

⁴⁴ Zu Tardieu vgl. Paul Vernois: *La dramaturgie poétique de Jean Tardieu*. Paris 1981.

Beckett

Vielleicht war der Blick zurück und zur Seite etwas weit, aber er führt uns zu Beckett. Nach den ästhetischen Überlegungen und wenigen Beispielen zur Abstraktion auf dem Theater kommen wir unmittelbar zu Beckett. In welchem Sinn können wir bei Becketts Theater von Abstraktion sprechen?

Zweifellos legen Kritiker und Literaturwissenschaftler, die professionellen Rezipienten, an die Stücke ihre gewohnten Instrumente für Analyse und Vergleich an, wozu notwendigerweise und völlig zu Recht die Abstraktion gehört. Wir sind es, die einen Text, der von Leben sprüht, in dem kurze Handlungen, gestisches und verbales Spiel im Übermaß auftreten, mit Rückgriff auf das eine oder andere Wort des Autors oder eines ersten Regisseurs zum „Drama des Wartens“ erklären, oder – aus etwas anderer Perspektive – vom „Drama des Lebens zu zweit“ als Freundes- und als Herr-Diener-Paar sprechen (*En attendant Godot*). Wie geschickt wir diese abstrakten Erklärungen und diese Modelle auch begründen, müssen wir doch zugeben, dass Beckett sein bekanntestes Stück eben nicht als abstraktes Modell verfasst und somit auch Raum gelassen hat für verschiedene Interpretationen. Hätte er in *Fin de partie* nur die Schlussphase eines Schachspiels darstellen wollen, wären die meisten Interpretationen hinfällig. Ähnliches gilt für die Dimension der Zeit in *Krapp's Last Tape*, für die Zeit wiederum und für die Erstarrung in *Happy Days*. Die Abstraktion, die aus den Stücken gewonnen wird, ist, richtig besehen, eine nachträgliche und zusätzliche Konstruktion.

Von *En attendant Godot* zu *Krapp's Last Tape*, von *Fin de partie* zu *Happy Days* und zu *Play*, von *Come and Go* zu *Not I* können wir eine progressive Reduktion der Figuren und ihres Handlungsspielraumes feststellen. Diese Reduktion dient deutlich der Konzentration. Wenn auch alle genannten Texte noch eine „Geschichte“ zu zeigen oder zu berichten haben, führt die Konzentration des Raums, der Personenzahl und vor allem ihrer Handlungsfähigkeit zu einer Art Abstraktion. Betrachten wir *Play* etwas näher: Hier handelt es sich nicht mehr um die Endphase eines Spiels

oder einer Auseinandersetzung, sondern vielmehr um den Nachklang und den mehrfachen Kommentar zum erfolgten Schluss. Die banale Geschichte einer Dreiecksbeziehung steht der Wiederaufnahme der Boulevardsituation deshalb völlig fern, weil sie eine spätere Phase, sogar die postume Situation wählt. Die Figuren F1, F2, H in ihren Urnen sind auf bleiche Gesichter reduziert, die vom Anfang zum Ende geradeaus schauen. „Gesichter ohne Alter, wie ausgelöscht, kaum unterscheidbarer als die Urnen“. Zur Abstraktion trägt darüber hinaus vor allem die Entpersönlichung des „Richters“ in der Gestalt jenes bedeutenden Handlungsträgers, des Scheinwerferstrahls bei.

Die Entwicklung der dramatischen Werke Becketts (worunter auch die Hörspiele und Pantomimen, Filme und Fernsehspiele mit verstanden werden sollen) folgt, wie schon angedeutet, einer Linie der Reduktion. Sie werden nicht nur immer kürzer und könnten alle wie *Come and Go* in der französischen Version den Genre-Untertitel „dramaticule“ (Kurzdrama) tragen. Von der Reduktion betroffen sind: die dramatische „Handlung“, die sich in Richtung auf ihren Nullpunkt als Nur-Situation ohne Entwicklung bewegt; die Figuren, denen nicht nur die Handlungsmöglichkeit, sondern immer häufiger auch die Bewegungsfähigkeit abhanden kommt; der Handlungsort, der häufig nur noch durch das Licht des Scheinwerfers begrenzt ist, usw.

Die allgemeine Tendenz zeigt schon in den frühen 60er Jahren in Richtung auf eine Konzentration auf das Wort, das aber seinerseits auch reduziert ist und fast nur noch in Form des Monologs auftritt. Die Konzentration auf das Wort kann aber keineswegs so verstanden werden, als ob jede Form von Bewegung und insbesondere die Pantomime ausfallen würde. Im Gegenteil: sie tritt verstärkt dort ein, wo das Wort versagt. Der charakteristischste Zug der Entwicklung von Becketts dramatischem Werk ist die Trennung der akustischen Zeichen, also in erster Linie des Wortes, Dialog und Monolog, die überwiegen, und der visuellen Zeichen, Proxemik, Gestik, Mimik. Die späteren dramatischen Werke Becketts

lassen sich zu einem guten Teil zu den konkurrierenden Typen entweder des Bewegungstheaters (Pantomimen, Stummfilm, Fernsehstück...) oder des Worttheaters (Hörspiel, Monologstücke...) zuordnen.

Mit den Hörspielen einerseits und den Pantomimen andererseits hat Beckett versucht, die Elemente der Semiotik zu isolieren, aber das Resultat ist die Konzentration sowie die Bewusstheit der Mittel, die verschiedene Genres auszeichnen, und somit noch nicht direkt die Abstraktion.

Nach den Erfahrungen mit „Akten ohne Worte“ und „Worten ohne Handlung“ führt Beckett den Versuch fort, sich in jedem neuen Stück auf ganz wenige Zeichensysteme zu konzentrieren, die er häufig getrennt verwendet, indem die akustischen Zeichen (die Stimme) einem Partner und die optischen, Gesicht und Mimik, dem anderen vorbehalten bleiben. Erinnerung sei hier vor allem an das Fernsehspiel *He Joe*, aber man könnte im selben Sinn *Ohio Impromptu* und einige andere Stücke erwähnen. Auch in *Film* und in *Footfalls* haben wir ungefähr dieselbe Aufteilung vor uns, wenn auch der optische Anteil vor allem durch die Proxemik repräsentiert ist. Diese Form der Isolation eines Zeichenkomplexes unter Vernachlässigung anderer ist wahrscheinlich durch reduzierende Medien wie das Radio angeregt worden, wird dann aber auch in den komplexesten Medien wie Kino- und Fernsehfilm angewendet. Diese Verfahrensweise erscheint mir als der wichtigste Schritt in Richtung auf die Abstraktion im Theater und in den anderen Medien. Die Abstraktion wird weiterentwickelt in den Monologstücken (z.B. *Solo*) und in der choreographischen Form von *Quad*. Hierauf kommen wir sogleich zurück.

Vergessen wir nicht, dass es sich bei Beckett immer empfiehlt, verschiedene Zugänge zu suchen: einerseits also die Linie der dramatischen Produktion im weitesten Sinn zu verfolgen, diese Linie der Reduktion, der Isolation und Konzentration, die wir angedeutet haben, und andererseits die Entwicklung seiner Prosa, seiner Narrativik, nicht aus den Augen zu verlieren. Ohne auf den Roman *Comment c'est* mit seiner Kette von Verfolgern zurückzukommen, wollen wir noch einen Blick auf den sehr

bezeichnenden kurzen Prosatext *Imagination morte imaginez* werfen. Es handelt sich um die Beschreibung einer geometrischen Figur, die von zwei menschlichen Wesen gebildet wird, als ungeborene Zwillinge, könnte man sie deuten, somit ein neues Bild des Paares in seiner Zusammengehörigkeit und Abhängigkeit mit der äußeren Einwirkung der Temperaturschwankungen. Es handelt sich um eine nahezu unbewegliche Figur, die nicht unveränderlich ist und in der mathematischen Abstraktion besonders weit geht. Aber auch *Le dépeupleur* geht sehr weit in der Abstraktion, obwohl der Prosatext so etwas wie die Geschichte der verhinderten Flucht wiedergibt, eine Situation im Purgatorium, in der reduzierte menschliche Wesen ständig bemüht sind, einen höheren Platz in dem geschlossenen Raum zu erreichen. Es ist kaum erstaunlich, dass diese Allegorie des menschlichen Lebens Regisseure zu einer Umsetzung auf die Bühne angeregt hat, Aufführungen, die ihrerseits auch sehr abstrakt geraten sind.

Kommen wir wieder zurück zu Texten, die unmittelbar für die Aufführung verfasst wurden. *Come and Go* stellt drei weibliche Personen vor, die sich nur optisch durch die Farbe ihrer Kleider unterscheiden sowie durch ihre abgekürzten Nehmen: Flo, Vi und Ru. „Die drei Personen so ähnlich wie möglich, nur durch die Farbe unterschieden.“ Dieser Rest einer Individualisierung kann sinnvoll und notwendig sein, damit der Zuschauer ihren regelmäßig abwechselnden Gesten und Auf- und Abtritten besser folgen kann. In ähnlicher Weise haben die vier Figuren in *Quad* zunächst noch verschieden farbige Kutten an, während sie im zweiten Teil sogar auf diese Differenzierung verzichten. In *Come and Go* geschieht nicht mehr und nicht weniger, als dass eine der drei Freundinnen nach der anderen sich kurz entfernt, so dass jeweils die anderen beiden ungestört über sie reden können in einem wenig deutlichen Klatsch, aus dem jedes Mal ein bedauerlicher Zustand wie Inhalt Alter, Krankheit oder Isolierung hervorgeht. Der Titel des Stücks stellt die wechselnde Bewegung und somit das Vorherrschen der Proxemik heraus. Das Stück ist aber keine Pantomime, da es ohne den Dialog nicht bestehen kann, nennen wir es daher ein

Ballett ohne Musik, also eine Theaterform, die stark abstrahiert und somit dem abstrakten Theater sehr nahe kommt.

Auch das Hörspiel *Cascando* und das parallele Hörspiel *Words and Music* können wir in diese Reihe stellen, beides Stücke, die das Genre Hörspiel als Reduktionsform des Dramas (oder des Erzähltextes) voll nützen. Ebenso wenig wie in *Come and Go* ist eine Individualisierung der Figuren notwendig. Der „Öffner“ in *Cascando* ist nur dazu da, den akustischen Raum zu öffnen und zu schließen oder, um es noch konkreter auszudrücken, die beiden parallelen Studios (oder parallelen Mikrophone) ein- und auszuschalten. Er hat keine andere Funktion. „Stimme“, die andere Figur, kann der Erzähler sein, aber er ist zugleich der Erfinder der Geschichte von Maunu, also der Dichter, aber im Stück wirkt er wie ein Begleitinstrument ebenso wie Word im anderen Stück, das wie auch „Music“ von Croak beherrscht wird, den sie beide trösten müssen.. „Word“ und „Music“ sind also beide auch nur Funktionen, beide auf die akustischen Zeichen reduziert, Sprache beziehungsweise musikalische Töne. Zwar existiert eine Art Geschichte, diejenige Croaks nämlich, aber die Reduktion und Isolation der Elemente geht stark in Richtung auf die Abstraktion.

Die kurzen Stücke *Not I*, *That Time Mal*, *Footfalls*, *Solo* und ein paar andere Ministücke setzen diese Entwicklung in Richtung auf die Isolierung der Elemente, die Auflösung der Personen und die Vorherrschaft des Monologs fort.⁴⁵ In *Not I* ist nicht nur die Figur auf die Stimme und den sichtbaren sprechenden Mund reduziert (mit dem stillen „Zuhörer“ daneben), sondern ihre Worte sind auch extrem konzentriert und folgen einer abgehackten Syntax, um Platz für die Meditation zu lassen. Das Stück geht in seiner Konzentration besonders weit durch die nahe liegende Identifikation der Zuhörer-Figur mit dem Zuhörer-Zuschauer im Publi-

⁴⁵ Ruby Cohn: *Just Play. Beckett's Theater*. Princeton 1980, 79-85.

kum.⁴⁶ Auch *That Time* steht dem Monolog nahe, obwohl es sich um eine Kombination von drei Monologen handelt, die, ähnlich wie die Tonbandaufnahmen Krapps, drei Lebensphasen des Protagonisten, des Sich-Erinnernden, aufzeigen, von dem man nur den stummen Kopf sieht. Strukturell nähert sich das kurze Stück also auch an *Play* mit seinen drei zusammengehörigen Geschichten an. Diese Struktur ihrerseits, die Serie von drei Stimmen aus dem Dunkel, die von einem System der Permutationen geregelt wird, ist ein derart stark formalisiertes Element, dass man ohne weiteres von einer abstrahierenden Tendenz sprechen kann. Für *Footfalls* war die ursprüngliche Idee, das Zentrum des Stücks, nach Becketts eigener Aussage das dauernde Hin- und Hergehen Mays. Mit ihrem regelmäßigen Rhythmus skandieren die Schritte auf dem Fußboden die Worte, die dieses Mal einen nur schwachen Dialog der Erinnerungen, von Isolation und Elend, bilden. Aber das sichtbare Bild und der Ton der Schritte haben es fast nicht nötig, durch die Worte unterstützt und konkretisiert zu werden, denn sie liefern selbst schon die Atmosphäre und den Sinn.

Wenn wir auch einige einschlägige späte Texte Becketts übergehen, müssen wir zum Abschluss doch nochmals auf das Fernsehspiel *Quad* eingehen. Das Stück beruht ganz auf der Proxemik und schließt nicht nur alle sprachlichen Zeichen aus, sondern auch andere akustische mit Ausnahme der Percussionsinstrumente, die den Rhythmus vorgeben, ebenso wie die optischen, körperlichen Zeichen Mimik und Gestik. Als visuelle Hinweise benutzt es nur verschiedene Farben für die Kostüme (im ersten Teil), die im Übrigen identisch sind wie Mönchskutten und die Figuren entindividualisiert erscheinen lassen. Es handelt sich zwar um ein Stück ohne Worte, das aber über die Pantomime im strengeren Sinn (*mime pur*) durch die Koordination der Bewegungen (Schritte) mit dem Rhythmus der Musik und des Scheinwerferlichts hinausgeht. Noch mehr als im Fall

⁴⁶ James Knowlson, John Pilling: *Frescoes of the Skull. The Later Prose and Drama of Samuel Beckett*. New York 1980.

von *Come und Go* kann man hier von Ballett sprechen, da die Bewegung der vier menschlichen Figuren im Raum (Proxemik) alle anderen Elemente übertrifft⁴⁷. Der abstrakte Charakter dieses Stücks rührt von der Entmenschlichung der Figuren her, die zu Spielsteinen wie Schachfiguren werden, und von ihrer mathematisch geordneten Fortbewegung von einer Ecke des Vierecks zur anderen unter Umgehung des Mittelpunktes, von dem eine unbekannte Gefahr auszugehen scheint. Es ist bekannt, dass Beckett in einer erstaunlich deutlichen Selbstaussage den Spielraum als Abbild eines Gefängnishofes bezeichnet hat, aber es erscheint mir nicht notwendig zu sein, die Interpretation so einzuschränken. Es handelt sich einfach um eine quadratische Fläche, ein nacktes Plateau, das sich unter gleichmäßigem, neutralem Licht erstreckt.

Die ästhetischen Überlegungen der ersten Hälfte dieses Kapitels haben zu dem Schluss geführt, dass das Theater vor allem dann abstrahierend vorgeht, wenn es sich der Musik oder der Mathematik annähert. Es erscheint mir unwiderlegbar, dass die reine Pantomime (*mime pur*) und das reine Ballett ohne eine „Geschichte“ unter den theatralischen Genres und Formen der Abstraktion am nächsten kommen. Die Entwicklung der Werke Becketts für das Theater geht aber in Richtung auf eine Reduktion und Isolation der Elemente, eine Art der Abstraktion, die Konzentration bedeutet und zugleich zur Poesie führt. Die beiden *Acte sans paroles* aus den 50er Jahren stellen Pantomimen mit einer „erzählten Geschichte“ dar und sind keine reinen Pantomimen, aber wir erkennen leicht, in welchem Maß sich das visuelle Element, vor allem als Proxemik (noch durch Worte unterstützt oder nicht) in den kurzen Stücken der späteren Phasen befreit hat. Die Choreographie regelt Auf- und Abtritte und Gestik von Flo, Vi, Ru, die Schritte von May und jene der namenlosen Figuren in *Quad* usw. Wir brauchen nur die Regieanweisungen für die Monologstücke und anderen kurzen Spiele mit ihren Schemata und Zeichnungen für die

⁴⁷ Gilles Deleuze: „L'épuisé“, in: Beckett: *Quad*, Paris 1982, 55-106; 83.

Stellung und Bewegung der Personen-Figuren zu betrachten, um uns von dem Willen zur Abstraktion zu überzeugen.

Die Bezeichnung „fundamental theatre“ in ihrer Anwendung auf die späten Stücke Becketts (Lyons)⁴⁸ scheint sich weitgehend mit unserer Bezeichnung „abstraktes Theater“ zu überschneiden, aber der Aufsatz von Lyons beschäftigt sich in erster Linie mit dem Verhältnis von Narration und Inkorporation und enthält wesentliche Feststellungen über die Rolle des Monologs. Auch die Bezeichnung „minimal theatre“, von Enoch Brater auf Becketts Theater in seiner ganzen Entwicklung angewandt (Brater 1987) überschneidet sich zum Teil mit unseren Ausführungen. Die Bezeichnung „reines Theater“ (théâtre épuré) die ein Diskussionsteilnehmer anlässlich des Vortrags einer früheren Version dieses Kapitels vorgeschlagen hat, kommt der Idee, die hier entwickelt wurde, besonders nah.⁴⁹ Ich glaube jedoch, dass die Bezeichnung „abstraktes Theater“, vor allem auch wegen des Rückgriffs auf Verwendungen von „abstrakt“ in der Malerei und der Musik, besser als andere die Form charakterisieren kann, die Becketts Theater in seiner Entwicklung von den 50er zu den 80er Jahren angenommen hat, wobei „Theater“ immer in der vollen Breite der für Aufführung bestimmten dramatischen Texte und der Nebentexte verstanden wird.

⁴⁸ Charles R. Lyons: „Beckett’s Fundamental Theatre: The Plays from *Not I* to *What Where*“, in: *Beckett’s Later Fiction and Drama*, Hrsg. James Acheson, Kateryna Arthur. London 1987, 80-97.

⁴⁹ Universität Strasbourg, 2. April 1996.

Konrad Schoell

war als Professor für Romanistik/Literaturwissenschaft 20 Jahre an der Universität Kassel und 10 Jahre an der Universität Erfurt tätig. Vom Beginn seiner wissenschaftlichen Arbeit an hat er sich immer wieder mit dem Werk Samuel Becketts beschäftigt. Die Schwerpunkte seiner weiteren Arbeiten erstrecken sich über die Geschichte des Theaters vom Mittelalter bis zur Gegenwart sowie der (italienische und französischen) Novelle und der phantastischen Erzählung.