



Studien zur Geschichte und Theorie
der dramatischen Künste

Herausgegeben von Hans-Peter Bayerdörfer, Dieter Borchmeyer
und Andreas Höfele

Band 25

Joachim Becker

Nicht-Ich-Identität

Ästhetische Subjektivität in Samuel Becketts
Arbeiten für Theater, Radio, Film und Fernsehen

Max Niemeyer Verlag
Tübingen 1998



Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Becker, Joachim:

Nicht-Ich-Identität : ästhetische Subjektivität in Samuel Becketts Arbeiten für Theater, Radio, Film und Fernsehen / Joachim Becker. – Tübingen : Niemeyer, 1998
(Theatron ; Bd. 25)

ISBN 3-484-66025-2 ISSN 0934-6252

© Max Niemeyer Verlag GmbH & Co. KG, Tübingen 1998

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Druck: Weihert-Druck GmbH, Darmstadt.

Einband: Buchbinderei Siegfried Geiger, Ammerbuch.

Inhalt

Einleitung: Vom Bauchredner der Romane zu den Charakterdummys des Theaters	1
1. <i>En attendant Godot</i>	11
1.1 Der Traum vom Erwachen	11
1.2 Exkurs: Becketts Ästhetik ›nach‹ Schopenhauer	19
1.3 Mit den Augen eines anderen: Der auditoriale Blick	30
1.4 Eigendynamik des Wartens	42
1.5 Träumende Sprechautomaten - kurzer Exkurs zur Paradoxie ..	48
2. <i>Fin de partie</i>	59
2.1 Endspiele ohne Ende	59
2.2 Vom <i>Theatrum mundi</i> zum <i>Theatrum mentis</i>	70
2.3 Exkurs zu Becketts Bühnenfriesen – <i>Acte sans paroles</i>	77
3. Vom Drama zum Hörspiel	86
3.1 Zwischenbemerkung zur ästhetischen Subjektivität	86
3.2 <i>All that fall</i> : Stimmen in der Radiohölle	98
3.3 Poeten, Autopoieten und Hörspielmoderatoren	120
3.3.1 <i>Embers</i> : Sender, Empfänger und Identitätsillusionen	120
3.3.2 ›Hörspiele‹ des (filmischen) Sehens	133
3.3.3 Eigenwillige Worte und Musik	145
3.3.4 <i>Cascando</i> : Der Hörer als Hörspielfunktion	154
4. Auditoren und Moderatoren auf der Bühne	161
4.1 Krapps Körper- und Maschinengedächtnis	161
4.1.1 Nicht- <i>Ich</i> -Identität	162
4.1.2 Leibliche Erinnerung	171
4.1.3 Licht und Erkenntnis	180

4.2 <i>Happy Days</i> : Glücklich, wer wahrgenommen wird	186
4.2.1 Das Eigenleben der Dinge	188
4.2.2 Identität des Begehrterwerdens	196
4.3 Kunstkörper von <i>Krapp's Last Tape</i> bis <i>Not I</i>	207
4.4 Komposition des Inquisitors: Filmästhetik in <i>Play</i>	224
5. Schlußbetrachtung und Ausblick auf Becketts Kameraaugen	234
Bibliographie	239

Einleitung: Vom Bauchredner der Romane zu den Charakterdummys des Theaters

»Gautama [...] sagte, daß man sich täuscht,
wenn man behauptet, das Ich existiert,
aber daß man, wenn man behauptet,
es existiert nicht, sich nicht weniger täuscht.«¹
Samuel Beckett

Die Werkgeschichte Samuel Becketts zeigt eine enge Verflechtung seines Schreibens für Theater, Rundfunk, Film und Fernsehen: Das erste Radiostück *All That Fall* entstand kurz nach *Fin de partie* (1956), gefolgt von *Krapp's Last Tape* (1958) und dem zweiten Hörspiel *Embers* (1959). 1961 schrieb Beckett *Happy Days*, bevor er in kurzer Folge die Radiostücke *Rough for Radio I*, *Words and Music* und *Cascando* abschloß. 1963 arbeitete der irische Dichter parallel an dem Skript für seinen Film und dem Theaterstück *Play*. Danach schrieb er abwechselnd Dramen und Fernsehspiele.

Eine Wechselwirkung zwischen seinem Schaffen für (und im) Theater, Rundfunk, Film und Fernsehen liegt also nahe. Das vorliegende Buch will serielle Gemeinsamkeiten und genrespezifische Unterschiede im Gesamtwerk zeigen. Die Beckett-Forschung hat diesen Zusammenhang bisher weitgehend vernachlässigt.² Auf die medienpezifischen Untersuchungen von Martin Esslin, Clas Zilliacus und anderen wird besonders im dritten Kapitel näher einzugehen sein. Generell läßt sich feststellen, daß die Interpreten ihre Aufmerksamkeit meist auf das einzelne Werk im jeweiligen Genre oder Aufführungsmedium fokussieren. Um Genre- und Mediengrenzen überschreiten zu können, muß die vorliegende Arbeit eine Auswahl aus Becketts Gesamtwerk treffen. Die Untersuchung konzentriert sich deshalb auf die

¹ Samuel Beckett, Vier Texte über moderne Malerei, Henri Hayden, homme peinture, in: Hartmut Engelhardt (Hrsg.), *Samuel Beckett*, Frankfurt am Main 1984, S. 21, deutsch von Dieter Mettler. Mit Gautama ist der Religionsstifter Gautama Buddha gemeint.

² Während die Wechselwirkung der Arbeiten für Theater, Rundfunk, Film und Fernsehen wenig beachtet wurden, sind Becketts Inszenierungen seiner Stücke gut dokumentiert und untersucht: Kalb, Jonathan, *Beckett in Performance*, Cambridge 1989; sowie McMillan, Dougald, and Fehsenfeld, Martha, *Beckett in the theatre*, Volume 1: *From Waiting for Godot to Krapp's last tape*, London/New York 1988.

Arbeiten für Radio und Theater (bis *Not I*), berücksichtigt dabei aber Becketts Romane sowie die Texte und Inszenierungen für Film und Fernsehen. Besonderes Augenmerk gilt den Aufführungskonzeptionen, die den Texten eingeschrieben sind – und auf die sich Becketts Figuren beziehen.

Viele von Becketts Figuren fallen aus ihren Rollen und denken über ihre medienspezifische Erscheinung nach. Die medialen Selbstreflexionen stören eine realistische Darstellungssillusion und erschweren die Identitätsfindung der Figuren. Dabei ist die Subjektproblematik in Becketts Stücken vertrackt genug – für die Figuren wie für die Interpreten. Die neuere Beckett-Forschung kreist um die Themen Selbstfindung und Selbstverlust der Figuren und verliert häufig die Rezipienten aus den Augen. Eine wichtige Ausnahme ist Gabriele Schwabs Untersuchung *Endspiel mit der Subjektivität*, die den Zuschauer/Leser zum zentralen Subjekt von Becketts Identitätsexperimenten macht.³ Auch diese wegweisende Deutung in der Nachfolge von Wolfgang Iser (s.u.) entgeht nicht immer der Gefahr, Becketts Figuren zu psychologisieren. Schwabs »Entwurf einer Psychoästhetik« setzt die dramatis personae zu schnell mit der psycho-physischen Disposition von Menschen gleich – wie dezentriert diese Subjektivität auch immer sein mag.

Die Verlockung ist groß, Becketts Figuren als realistische Verfallsformen ›ganzer Menschen‹⁴ zu behandeln, denn sie inszenieren sich mit erheblichem Aufwand als altersschwache und/oder leidende Individuen. Wer in diese Identifikationsfalle geht, hat Becketts Endspiele bereits verloren. Er wird als Betrachter in eine ausweglose Sinn- und Selbstsuche hineingezogen, die zu Martin Esslins existentialistischer Gottsuche⁵ oder in Horst Breuers Psychopathologie führt: H. Breuer kritisiert den Zustand des Titelhelden von *Krapp's last tape* als »Selbstverlust, Nichtidentität, Autismus«,⁶ d.h. er wertet Krapp als profilierten Charakter, um dann dessen Depersonalisation attestieren zu können. Die Inszenierung von Subjektivität hat aber mit deren Verfall nur insofern etwas zu tun, als regressive Identifikationsmuster

³ Schwab, Gabriele, *Endspiel mit der Subjektivität. Entwurf einer Psychoästhetik des modernen Theaters*, Stuttgart 1981.

⁴ »Wenn es mir darum zu tun ist, ganze Menschen (kursiv i.O.) hinzustellen, so muß ich auch ihre Vollkommenheiten mitnehmen, die auch dem Bösesten nie ganz fehlen.« Schiller, Friedrich, Vorrede zu: *Die Räuber*, Stuttgart 1976, S. 5.

⁵ Martin Esslin sah in *En attendant Godot* die »echte religiöse Suche unserer Zeit«. Ders., *Das Theater des Absurden*, Frankfurt am Main 1964, S. 414.

⁶ Breuer, Horst, *Endspiel der Subjektivität, Versuch über Samuel Becketts »Das letzte Band«*, in: Gulliver, Deutsch-Englische Jahrbücher, Bd. 4, Berlin 1978, S.187ff.

in Becketts Werken genauso durchgespielt werden wie andere Selbstbilder auch. Wie zu zeigen ist, wird keine dieser Rollen für die Figuren verbindlich. Sie spielen mit mehreren Identifikationsmustern zugleich – und mit der Spielsituation sowie den Erwartungen der Rezipienten spielen die dramatis personae noch obendrein.

Dieses komplexe Beziehungsgeflecht läßt sich erst in einer detaillierten Stückanalyse aufschlüsseln. Der Deutung liegt dabei eine konsequente Außenansicht der Figuren zugrunde. Im Einzelfall muß entschieden werden, inwieweit die diskreten Körper- und Bewußtseinsfunktionen als Abbild einer vernunft- oder leibgebundenen oder dezentrierten Identität zu verstehen sind. Sprache und Bewegung sollen im figurenübergreifenden Kontext gedeutet werden, statt das Figurenverhalten individualpsychologisch auszulegen. Dabei steht die Frage im Vordergrund, wer die Spielregeln bestimmt bzw. welche Prozesse das Stückgeschehen steuern, wenn die Figuren zu selbstbestimmtem Handeln nicht in der Lage sind. Gregory Batesons Untersuchungen selbststeuernder Systeme halfen dabei, den Akzent von der einzelnen Figur auf den logischen Rahmen des Stückganzen zu verlagern, der szenische und/oder akustische Elemente zusammenhält.⁷ Die vorliegende Arbeit geht davon aus, daß Subjektivität in Becketts Werken ästhetisch wird, d.h. weniger auf Repräsentation als auf Konstruktion beruht und auf sinnliche Erkenntnis durch einen externen Beobachter angewiesen ist.

Beckett distanzierte sich in seinen kunsttheoretischen Schriften immer wieder von einer Repräsentationsästhetik. 1967 beschrieb er sein Theater in einem Gespräch als einen eigengesetzlichen Mikrokosmos, der den lebensweltlichen Makrokosmos nicht realistisch abbildet, sondern nach eigenen Gesetzen dekonstruiert: »Heute ist es nicht mehr möglich, alles zu wissen, das Band zwischen dem Ich und den Dingen besteht nicht mehr... Man muß sich seine eigene Welt schaffen, um sein Bedürfnis, zu wissen, zu verstehen, sein Bedürfnis nach Ordnung zu befriedigen. [...] Da liegt für mich der Wert des Theaters. Man stellt sich eine kleine Welt her mit eigenen Gesetzen, regelt das Spiel wie auf einem Schachbrett... Ja sogar das Schachspiel ist noch zu kompliziert.«⁸

⁷ Vgl.: Bateson, Gregory, *Ökologie des Geistes*, Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven, Frankfurt am Main 1983.

⁸ Haerdter, Michael, *Probennotate zu Endspiel*: Samstag 9. September 1967, in: Völker, Klaus, (Ed.), *Beckett in Berlin*, zum 80. Geburtstag, Berlin 1986, S. 97. Beckett spricht hier über die Subjekt-Objekt-Krise: »Die Krise hat mit Ende des sechzehnten Jahrhunderts eingesetzt, nach Galilei. Das achtzehnte Jahrhundert hat man das Jahrhundert der

Becketts Regieassistent Michael Haerdter fragte an dieser Stelle nach: »Aber im *Endspiel*, wende ich ein, bleibt die verworrene Welt spürbar, man stößt an ihre Grenzen, das Unbegreifliche liegt vor den Fenstern... – Beckett runzelt die Stirn und überspringt die latente Frage mit einer eleganten Volte. »Haben Sie gewußt, daß man jetzt mit Maschinen Schach spielt?« (ebd.) Statt sich auf eine Diskussion über das »Unbegreifliche« einzulassen, läßt sich Beckett über die Entwicklungsfortschritte bei den ersten Schachcomputern aus. Der Hinweis auf kybernetische (d.h. selbststeuernde) Maschinen ist keine Finte, wie Haerdter vermutet. Durch seine Themenwahl beantwortet Becketts indirekt die Frage nach dem Verhältnis von Innen und Außen. Metaphysische Spekulationen über das »Unbegreifliche« zwischen Menschen und einer numinosen Gottheit »draußen« sind für das *Endspiel* nebensächlich. Statt dessen spielen die isolierten Akteure wie komplexe kybernetische (Schach-) Automaten die Kombinationsmöglichkeiten des Endspiels durch – und unterstreichen damit die Schachmetaphorik des Stücks

Die Spielregeln werden nicht nur von der Stückdramaturgie festgelegt, wie Becketts Euphemismus über die »kleine Welt mit eigenen Gesetzen« mißverständlich nahelegt. Becketts Stücke spielen vielmehr mit einer Vielzahl von kunstgeschichtlichen, philosophischen, psychologischen etc. Diskursen, die das Verhalten und Sprechen der Figuren prägen. Darüber hinaus beziehen sich die Figuren auf die jeweiligen Seh- und/oder Hörkonventionen von Theater, Rundfunk, Film und Fernsehen. Fester Bestandteil der Spielregeln ist die assoziative oder reflexive Ergänzung des szenischen/akustischen Geschehens in der Vorstellung des Rezipienten. Je minimalistischer die späten Stücke werden, desto mehr Kombinationsmöglichkeiten ergeben sich aus den szenischen und/oder akustischen Elementen. Denn diese beziehen sich (in-) direkt kommentierend auf alle vorigen Stücke sowie auf die darin durchgespielten Diskurse und potenzieren damit ihre Bedeutungsvielfalt. Wolfgang Iser beschrieb die Kontextabhängigkeit bzw. Bedeutungsvarianz von Becketts (Bruch-) Stücken schon 1972 anhand von *Fin de partie*:

Vernunft genannt, le siècle de la raison. Ich habe das nie verstanden: sie sind alle verrückt, ils sont tous fous, ils déraisonnent. Sie laden der Vernunft eine Verantwortung auf, die sie gar nicht tragen kann, sie ist zu schwach. Die Enzyklopädisten wollten alles wissen. Aber jene direkte Beziehung zwischen dem Ich und – wie die Italiener sagen – »lo scibile«, dem Wißbaren war schon unterbrochen.« (ebd.).

Genau solche Ideen schwimmen dem Zuschauer durch den Kopf, und sollte er geneigt sein, das merkwürdige Geschehen als Spiel hinzunehmen, so werden ihm die Regeln vorenthalten, nach denen es gespielt wird. Er wird nicht umhin können, sie zu suchen, und dabei die Entdeckung machen, daß dieses Spiel verschiedene ›Regelsysteme‹ zuläßt, deren Ursprung allerdings weniger im Spielverlauf als vielmehr in den Bedeutungsprojektionen der Zuschauer zu liegen scheint. [...] Zwar läßt er (der Stücktext, Anm. J.B.) verschiedene Konsistenzbildungen zu; doch gerade solche Sinngebungsakte zeigen an, daß damit nur eine der vorhandenen Textebenen gefaßt worden ist, so daß der Betrachter des *Endgame* seine eigenen Bedeutungsprojektionen dementieren muß, will er sich ebenfalls auf die von solchen Akten ausgeschlossenen Textebenen beziehen.⁹

Die folgenden Untersuchungen versuchen, die Funktion des Rezipienten als Koproduzenten an einzelnen Textstellen genau zu belegen. Dazu sollen die »verschiedenen Regelsysteme« in ihrer stückübergreifenden Wechselwirkung analysiert werden, um das Verhältnis zwischen stückimmanenten Identifikationskodem und Bedeutungsprojektionen der Rezipienten besser abschätzen zu können. Die vorliegende Arbeit beschränkt sich dabei auf die Stücke von 1948 bis 1972 und übergeht Becketts erstes Drama *Éleutheria* (1947).¹⁰ Die Parodie einer Salonkomödie im Bühnenerstling läßt sich mit der formalen Eigenständigkeit von *En attendant Godot* nicht vergleichen und rechtfertigt eine Vernachlässigung bei dem hier gewählten Deutungsansatz. Der Ausschluß von Becketts späten Stücken nach *Not I* erfolgt aus zwei Gründen: 1) Nachdem Winnie in *Happy Days* zuerst wie eine Jahrmarktsattraktion als ›Dame ohne Unterleib‹ und im zweiten Akt nur noch als sprechender Kopf zu sehen ist, erreicht die körperliche Reduktion mit dem Mund in *Not I* ihren vorläufigen Endpunkt. Die Überschreitung dieser Grenze würde die szenische Gestalt unsichtbar machen und die Figur nur noch als (Hörspiel-) Stimme erscheinen lassen. 2) Schon in *Play* deutet sich

⁹ Iser, Wolfgang, *Der implizite Leser*, Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett, München 1972, S. 412f.

¹⁰ Obwohl *Éleutheria* nach dem Willen des Autors zu Lebzeiten unveröffentlicht blieb und auch posthum nicht erscheinen sollte, wurde es 1995 bei Les Éditions de Minuit in Paris veröffentlicht. »Beckett nannte *En attendant Godot* immer ›mein zweites Stück‹, sein erstes war für ihn *Éleutheria*.« Bair, Deirdre, *Samuel Beckett, Eine Biographie*, Aus dem Amerikanischen von Werner Peterich, Hamburg 1991, S. 334. Über die Entstehungszeit des Stücks schreibt die Biographie: »Am 18. Januar 1947 öffnete Beckett das erste von zwei ›cahiers‹ [...] und schrieb sorgfältig mit der Hand auf die Titelseite: »Éleuthéria/Acte I/ Samuel Beckett.« A.a.O., S. 362.

der Einfluß von filmischen Montage- und Schnitttechniken an, die in Becketts *Film* münden. Dieser dritte und letzte Genrewechsel im Gesamtwerk bildet, entsprechend der Themenstellung, den Abschluß bzw. Ausblick der vorliegenden Arbeit.

Da sich Becketts späte Stücke (in-) direkt kommentierend auch auf seine früheren Texte beziehen, soll der epische Teil der Arbeitsbiographie kurz umrissen werden: 1956 sprach Beckett in einem seiner wenigen Interviews von den Problemen, in die er mit seinen Erzählungen geraten war: »*Textes pour rien* was an attempt to get out of the attitude of disintegration, but it failed.«, und er fügte apodiktisch hinzu: »There is no way to go on.«¹¹ Die *Ich*-Erzähler der Romane und Kurzprosa hatten in der Radikalisierung von Descartes *Meditationen* nach und nach alles in Frage gestellt, was nicht unmittelbare Gewißheit beanspruchen kann.¹² Die skeptische Grundhaltung ließ sie an ihrer personalen Einheit zweifeln und ihr Bewußtsein auf der Suche nach Identität zergliedern: Diverse Gedächtnisstimmen, sensuelle Gegenwartsbezüge und ohnmächtige Reflexionsversuche verwandeln das erzählende Bewußtsein in ein kakophonisches Vorstellungschaos. Die Sprech- und Denkakte werden von der Ratio nicht mehr hinreichend hierarchisiert und neigen in steigender Desintegration dazu, sich zu verselbständigen. Als scheinbar autonome Figuren bevölkern die Teil-*Ichs* Becketts Kunstlandschaften, da die skeptische Sinn- und Selbstsuche auch die Unterscheidung von Innen und Außen bzw. zwischen *Ego* und *Alter* aufgelöst hat. Der Erzähler des *L'Innommable* spricht daher von Becketts Romanfiguren als Figurationen seiner selbst bzw. von »Stellvertretern mit Puppenaugen«¹³ oder schlicht von »Sägemehlsäcken«.¹⁴ Als Produkte ein und desselben Bewußtseins treten die *personae*, Sprechmasken oder Rollenfiguren nacheinander im Monolog des Erzählers auf und zeigen in der Dualität von Aufführung und Wahrgenommenwerden ein theateranaloges Subjektivitätsmodell.

¹¹ Samuel Beckett im Gespräch mit Israel Shenker: *Moody Man of Letters*, The New York Times 6.5.1956, Sec. 2, S. 3.

¹² Vgl. die erste Meditation in: Descartes, René, *Meditationen über die Grundlagen der Philosophie*, Hamburg 1960.

¹³ »[...] ce dernier subrogé avec [...] ses yeux de poupée« Beckett, Samuel, *L'Innommable*, Paris 1953, S. 176. Ein Erzähler in den *Textes pour rien* bezeichnet sich deshalb folgerichtig als Bauchredner, dessen Puppen nur scheinbar von selbst sprechen (vgl. Kap. 2.1, Anm. 15).

¹⁴ »[...] ces paquets de sciure [...]« Beckett, *L'Innommable*, a.a.O., S. 173.

Die epische Sackgasse, von der Beckett in der zitierten Interview-Passage sprach, war schon zur Entstehungszeit von *En attendant Godot* 1948/49 absehbar. Nach den handlungsarmen Romanen *Molloy* und *Malone meurt* beschränkt sich das Geschehen im letzten Roman der Trilogie auf Bewußtseinszustände, die unbestimmbar zwischen sinnlichem Erleben und Fiktion changieren. *L'Innommable* schien 1951 an eine Reduktionsgrenze gelangt zu sein, über welche die personale Desintegration nicht sinnvoll hinausgeführt werden konnte: Da sich der Unnennbare als Wand ohne Dichte zwischen Innen- und Außenwelt bezeichnet,¹⁵ grenzt er sich nicht nur von seiner leiblichen, sondern auch von einer lebensgeschichtlichen Identität ab, die sich im alternden Körper einschreiben könnte. Der *Ich*-Erzähler gleicht damit Descartes denkender Substanz oder dem Cogito, das kategorial von der ausgedehnten Welt unterschieden ist.¹⁶

Der Unnennbare trägt seinen Namen zu Recht, da er sich seiner leiblichen Existenz im höchsten Maße unsicher ist und seine Selbstbeschreibungen immer wieder dementiert. Als monologisierendes Bewußtsein thront er über einer Urne und läßt die Körperwelt wie einen Film vor einem inneren Auge ablaufen. Im Gegensatz zum cartesianischen Cogito hat er allerdings das Vertrauen in die Logik im Allgemeinen und in die eigene Denkkraft im Besonderen verloren. Auch glaubt der Unnennbare nicht mehr an einen nicht-betrügerischen Gott, der bei Descartes eine adäquate Weltwahrnehmung verbürgen konnte und damit Cogito und Körperwelt verband. Sobald die radikale Vernunftkritik aber Descartes' Prämissen wie den ontologischen

¹⁵ »[...] c'est peut-être ça que je sens, qu'il y a un dehors et un dedans et moi au milieu, c'est peut-être ça que je suis, la chose qui divise le monde en deux, d'une part le dehors, de l'autre le dedans, ça peut être mince comme une lame, je ne suis ni d'un côté ni de l'autre, je suis au milieu, je suis la cloison, j'ai deux faces et pas d'épaisseur, c'est peut-être ça que je sens, je me sens qui vibre, je suis le tympan, d'un côté c'est le crâne, de l'autre c'est le monde, je ne suis de l'un ni de l'autre [...]« Beckett, *L'Innommable*, a.a.O., S. 160.

¹⁶ Descartes unterteilte den Menschen in eine denkende und eine ausgedehnte Substanz, die *res cogitans* und die *res extensa*. Aufgrund dieser Dualität standen der Philosoph und seine Nachfolger in der neuzeitlichen Philosophie dann vor dem Problem, die Kluft zwischen der unsterblichen Seele und dem endlichen Körper überbrücken zu müssen, um die leibliche Einheit des Menschen erklären zu können. Die kategoriale Trennung von Körper und Bewußtsein zweifelten erst Schopenhauer und Nietzsche grundlegend an und erklärten in unterschiedlichen Denkansätzen das cartesianische ›Spaltungsirre-sein‹ zum eigentlichen philosophischen Problem (vgl. Kap. 1.2.; 2.4.).

Gottesbeweis (vgl. Kap. 2.1) in Frage gestellt hat, wird das Cogito zur leeren logischen und grammatikalischen Abstraktion. Trotzdem erzeugt das erzählende oder denkende *Ich* die kaum zerstörbare Illusion eines Individuums. Wie skeptisch die Erzähler auch immer sein mögen: In der Epik wie in der Philosophie ist die Reduktion eines *Ich*-Erzählers oder Erkenntnissubjekts über die Stimme/das Bewußtsein, das spricht, hinaus kaum möglich. Denkbar ist nur der Einsatz von technischen Quellen des Sprechens wie Tonband-geräte oder Computer. Zu diesem kybernetischen Paradigmenwechsel in der Subjektproblematik gelangt Beckett aber erst durch die Schachmaschinen in *Fin de partie* und die gestaltlosen Stimmen in seinen Hörspielen.

Um einen Ausweg aus den absehbaren Aporien der Epik zu finden, mußte Beckett zunächst zu anderen Formen der Vernunftkritik und Selbstsuche übergehen. In den Theaterstücken kollidiert die Souveränität der sprachgewaltigen *Ich*-Erzähler mit einer eigendynamischen Körperlichkeit, die jeden geistigen Herrschaftsanspruch verhöhnt. Statt in den Abstraktionshöhen des cartesianischen Denkens leben die Dramenfiguren in den Niederungen einer übermächtigen und letztlich unverständlichen Dingwelt, die sie weder kontrollieren noch transzendieren können. Selbst in einsamen Monologen bleibt die defizitäre Physis als Gegenspieler des Geistes szenisch immer präsent. Da sie ihren Körper nicht spontan als eigenen, beseelten Leib erleben, stehen die Figuren den Regungen ihres ›Fremdkörpers‹ mißtrauisch gegenüber. In ihren Aussagen erscheint die Leiblichkeit als eine Sukzession von sich stets wandelnden Phänomenen, deren ontologische Basis ungewiß ist. In einer Aufführung der Stücke bleiben die *dramatis personae* aber für die Theaterzuschauer sichtbar und offensichtlich unverändert: Deshalb wird die Publikumperspektive zum identitätsstiftenden Kontinuum, auf das sich die Figuren wiederholt beziehen.

Der Perspektivenwechsel von der Meta-Ebene eines hierarchisierenden Erzählers zum angenommenen Zuschauer als dem zentralen Erkenntnissubjekt ist der entscheidende Wandel in der Subjektkonstitution von Becketts Werk. Während sich der Unnennbare zum Schöpfer der früheren Romanfiguren Becketts aufwirft, bildet er ungewollt eine logisch höhere Ebene als »diese Murphys oder Molloy«. ¹⁷ Statt als gleichzeitige und gleichberech-

¹⁷ Die einzelnen Figurationen sind austauschbar und bleiben immer auf den Erzähler bezogen: »il me sent en lui, alors il dit je, comme si j'étais lui, ou dans un autre, alors il dit Murphy, ou Molloy, je ne sais plus« Beckett, *L'Innommable*, a.a.O., S. 195.

tigte Figurationen eines Bewußtseins erscheinen die anderen Romanfiguren als bloße Vorstellungen, die der *Ich*-Erzähler willentlich kontrollieren und überschauen kann. Außerdem droht dem Unnennbaren aus der Sukzession seiner Stellvertreter eine Biographie zu erwachsen, die anstelle von konkurrierenden *Ichs* die kontinuierliche Verwandlung eines einheitlichen Selbst zu zeigen scheint. Da sich der *Ich*-Erzähler aber mit den Figuren, die er selbst ins Leben gerufen hat, nicht identifizieren kann, muß er etwaige Ähnlichkeiten ständig dementieren – und läßt seine Stellvertreter bald möglichst von der Bewußtseinsbühne abtreten.

In den Theaterstücken erscheinen die Figurationen eines Erzählers als gleichzeitig agierende Bühnenfiguren, von denen keine eine logisch höhere Ebene beanspruchen kann. Diese Koexistenz führt zu einer Anerkennung des Anderen als einem eigenständigem, nicht-fiktionalen Wesen (das bedeutet nicht notwendig: als „ganzem Menschen“). Denn die monomanische Grundtendenz aller *Ich*-Erzähler in Becketts Romanen scheitert in den Stücken an einem szenischen Gegenüber, das denselben solipsistischen Anspruch erheben könnte. Sowohl die irritierenden Blicke als auch das eigen-gesetzliche Verhalten der anderen zwingen die Figuren zur Auseinandersetzung mit der Außenwelt. Hamms Erzählerrolle in *Fin de partie* ist z.B. untrennbar mit seinem Herrschaftsanspruch und Buhlen um Bewunderung verbunden. Als Machtspiel muß die künstlerische Selbststilisierung aber die Existenz eines Kontrahenten notwendig anerkennen. Die Selbstdarstellungsversuche der *dramatis personae* setzen ein Wahrgenommenwerden oder *percipi* als Prämisse voraus, das die solipsistischen *Ich*-Erzähler der Romane u.a. in Frage stellten. Das (angenommene) Beobachtetwerden (auch durch die Zuschauer) wird für viele Bühnenfiguren zu einer der letzten Konstanten ihres Bewußtseins und zieht sich als stückbestimmende Struktur durch sämtliche Dramen.

In der anfangs zitierten Interview-Passage ist sich Beckett nicht des Auswegs bewußt, den er schon 1948/49 eingeschlagen hatte, um die Desintegration aus der epischen Sackgasse herauszuführen. Der Genrewechsel zum Theater ermöglichte es dem irischen Dichter, eine ästhetische Form von Subjektivität zu zeigen, die durch den Rahmen des Dramas bzw. seiner Aufführung vor der Atomisierung ins Schweigen oder in die Beliebigkeit bewahrt wurde. Beckett schrieb *En attendant Godot* nicht nur, um sich zwischen den beiden Romanen *Malone meurt* und *L'Innommable* zu erholen, wie seine Biographin Deirdre Bair monokausal mein: »Beckett hat gesagt, er habe ›Godot zur Entspannung geschrieben, um von der scheußlichen Prosa,

die ich damals schrieb und von der Wildheit und Regellosigkeit der Romane wegzukommen«.«¹⁸ Die Wandlungen des Beobachtermotivs erlauben es vielmehr, die Konzeption der ästhetischen Subjektivität im Dramatischen Werk weiter zu führen, als das in den Erzählungen möglich war: Diverse Körper- und Bewußtseinstteile bevölkern die Bühne als Figuren, Erscheinungen oder in Form von technischen Prothesen – wie z.B. Krapps Tonbandgedächtnis und der Scheinwerfer in *Play*.

Im Chaos von Gedächtnis-, Denk- und Wahrnehmungsakten bildet sich statt einer ratiozentrischen *Ich*-Identität ein Netz von Analogien und Differenzen zwischen den alten *Ichs* der Erinnerung, der Selbstwahrnehmung der Figuren und der Zuschauerperspektive. Mit Hilfe des Beobachtermotivs knüpfen Becketts Stücke diese Spaltprodukte des Bewußtseins aneinander, ohne sie zu hierarchisieren. Erst die Spielhandlung und das Wahrgenommenwerden der Figuren durch die Rezipienten kann die Identitätsfragmente zu einem relationellen Ganzen verbinden. In der Auseinandersetzung mit historischen und zukunftsweisenden Subjektivitätsmodellen führen die Stücke Konflikte und Kongruenzen von Körper und Geist vor – ohne dem Publikum die Problemlösung abzunehmen.

¹⁸ In: Bair, Deirdre, *Samuel Beckett*, a.a.O., S. 485. Die Dramenanalysen Bairs sind eine zu vernachlässigende Größe, da sie über gängige Klischees der Beckett-Rezeption nicht hinauskommen. Die Deutung von Widersprüchen und Paradoxien des Werks aus der Lebensgeschichte des Autors ist aber ein strukturelles Mißverständnis des ganzen Biographie-Genres: Wie kann die vergleichsweise geringe Komplexität von Stücken aus einer Vielzahl weitgehend unbekannter lebensgeschichtlicher Zusammenhänge halbwegs seriös gedeutet werden?

1. *En attendant Godot*

»We are such stuff / As dreams are made on,
and our little life / Is rounded with a sleep.«

William Shakespeare, *The Tempest*, IV,1

1.1 Der Traum vom Erwachen

En attendant Godot handelt vom Einschlafen und Gewecktwerden. Kein Ritual wird mit solcher Beharrlichkeit wiederholt; Estragon fällt in leichten Schlummer, sobald der Dialog stockt, Lucky schläft »jedesmal, wenn er hin-fällt« ein, und Pozzo sagt am Ende seines zweiten Auftritts: »Un beau jour je me suis réveillé, aveugle comme le destin. *Un temps*. Je me demande par-fois si je ne dors pas encore.« (DDI 184).¹ Angesichts der Nacht vor seinen Augen glaubt der erblindete Pozzo noch immer zu schlafen und zieht wie ein Traumwandler mit seinem Knecht und einem Koffer voll Sand durch das wüste Land von *En attendant Godot*. Gegen Ende des Stücks fragt sich auch Vladimir: »Est-ce que je dors en ce moment?« (DDI 196) und fürchtet, in einem Tagtraum zu leben, dessen Ereignisse am nächsten Morgen vergessen sein werden. Tatsächlich können sich weder Pozzo noch Estragon an ihre Begegnung im ersten Akt erinnern, die nach Vladimirs Worten nicht einmal das erste Zusammentreffen war. In der Abgeschlossenheit des eigenen Träu-mens leiden die Figuren nicht nur an grassierendem Gedächtnisschwund, sondern haben auch Schwierigkeiten, sich in Zeit und Raum verbindlich zu orientieren. In der schläfrigen Monotonie des Wartens hält Estragon die Landschaft für eine Sandwüste, aus der er Zeit seines Lebens nicht herausgekommen ist,² wohingegen Vladimir vermutet, daß die Zeit

¹ Alle Seitenangaben hinter den Zitaten, die mit dem Sigel DDI und DDII gekennzeichnet sind, beziehen sich auf: Beckett, Samuel, *Dramatische Dichtungen in drei Spra-chen*, Bd. I (Erstausgabe 1963) und Bd. II (Erstausgabe 1964), Deutsch von Erika und Elmar Tophoven, Frankfurt am Main 1981 (Suhrkamp), während die englische Ausgabe der Stücke, Hör- und Fernsehspiele sowie des *Film*-Skripts als Sigel CDW erscheint: Ders., *The Complete Dramatic Works*, London 1986 (Faber and Faber).

² »Estragon: J'ai tiré ma rouleur de vie au milieu des sables! Et tu veux que j'y vois des nuances! « (DDI 126).

stillsteht.³ Die traumschwere Atmosphäre des Stücks fast ohne raumzeitliche Anhaltspunkte macht alle Figuren zu Schlafwandlern, die zwischen Halluzination und Wirklichkeit kaum zu unterscheiden wissen. Estragons Eingeständnis, daß seine Entdeckung möglicher Verfolger eine Illusion gewesen sein könnte, läßt auch seine allnächtliche Passion des Verprügeltwerdens als wiederkehrenden Alptraum erscheinen.⁴

Inmitten des allgemeinen Bewußtseinsdämmers antwortet Estragon auf die Erkenntnisversuche Vladimirs zweimal mit einer resoluten Zurechtweisung: »Tu l'a rêvé.« (DDI 126, 195). Gogo (wie Vladimir ihn nennt) hält sowohl das plötzliche Ergrünen des Baumes als auch die Vermutung, daß der blinde Pozzo sie sehen konnte, für einen Traum Vladimirs. Aber augenscheinlich hat Estragon im Schlaf seine eigene Skepsis gegenüber Pozzos Blindheit vergessen und widerspricht weniger Didi (wie er ihn nennt) und dessen angeblichen Hirngespinnsten als sich selbst.⁵ Angesichts »dieser ungeheuren Verwirrung« (DDI 169) fragt sich Vladimir, ob der Verstand nicht grundsätzlich in der ewigen Nacht unergründlicher Tiefen umherirrt.⁶ Im Gegensatz zu Estragon, der regelmäßig einschläft, um vom Glück zu träumen oder vor Angst zu erwachen, zweifelt Vladimir also an einer eindeutigen Trennung von Wachen und Träumen. »Mais dans tout cela qu'y aura-t-il de vrai?« (DDI 196) fragt er sich folgerichtig und benutzt dabei eine Form des Futurs, weil er den Traum als Ganzen erst nach dem Erwachen beurteilen kann. Aber einer nachträglichen Unterscheidung von Traum und Wirklichkeit steht sowohl das endlos träumende Warten auf Godot als auch die generelle Gedächtnisschwäche aller Figuren entgegen. Daher kann sich Vladimir nur fragen, ob er im Augenblick schläft (s.o.), doch diese Frage verstrickt ihn unentrinnbar in der paradoxen Traumlogik von *En attendant Godot*: Im Wachen ist die Frage, »Schlafe ich gerade?«, sinnlos, da sie dem

³ »Vladimir: Le temps s'est arrêté.« (DDI 72).

⁴ »Vladimir à Estragon: A propos, ces gens, que tu as vus, où sont-ils passés? [...] / C'était peut-être une vision. / Estragon: Une illusion. / Vladimir: Une hallucination.« (DDI 186). Estragons Verprügeltwerden erscheint auch deshalb unglaublich, weil er von zehn Peinigern spricht, aber bei Vladimirs Untersuchung nur die Wunde von Luckys Fußtritt aufweist. Als Didi am Ende des zweiten Akts Gogos Schlaf bewacht, sagt er zudem: »Lui ne saura rien. Il parlera des coups qu'il a reçus [...]« (DDI 196).

⁵ »Vladimir: Voyons! Il est aveugle. / Estragon: Flûte! C'est vrai. *Un temps*. Qu'il dit. (DDI 182).

⁶ »Vladimir: [...] Mais n'erre-t-elle (notre raison, Anm. J.B.) pas déjà dans la nuit permanente des grands fonds, voilà ce que je me demande parfois.« (DDI 170).

Wachsein widerspricht; innerhalb des Traums ist eine Aussage über denselben aber eine Paradoxie. Denn das Geträumte kann nur von einer höheren logischen Ebene aus als nicht-wirklich beurteilt werden (vgl. Kap. 1.5). Da Vladimir die wache Erfahrung aber hinterfragt, entsteht ein Teufelskreis, der die Faktizität von Traum oder Wirklichkeit aus dem nicht eindeutig Geträumten zu beweisen versucht.

Das erkenntnistheoretische Oszillieren zwischen Schein und Sein oder Traum und Wirklichkeit bestimmt die gesamte Handlung von *En attendant Godot*. Vladimir und Pozzo schlafen zwar im Verlauf des Stückes nicht ein; dafür neigen sie gegen dessen Ende dazu, ihre gesamte Existenz für einen Traum zu halten. Pozzo nimmt die Dunkelheit vor seinen Augen als Indiz für den anhaltenden Schlaf, während Didi nach anfänglichen Zweifeln einen aufschlußreichen ›Beweis‹ für das Leben als Traum findet. Derweil er den schlafenden Estragon betrachtet, behauptet er: »Moi aussi, un autre me regarde, en se disant, il dort, il ne sait pas, qu'il dorme.« (DDI 196). Da Vladimir die Frage nach Schlafen und Wachen nicht allein lösen kann, beruft er sich auf die Autorität eines außenstehenden Beobachters, der keinen Zweifel daran läßt, daß der Beobachtete schläft. Doch die scheinbare Gewißheit wird in der Aussage wieder dementiert: Aus der Außenperspektive des Betrachters sagt Didi über sich selbst, daß er nichts von seinem Schlaf weiß. Gleichzeitig behauptet er mit der apodiktischen Gewißheit des angeblich externen Beobachters, daß er unzweifelhaft schläft. Der Widerspruch zwischen Nicht-Wissen und Gewißheit aus ein und demselben Mund wird noch unlösbarer, wenn man bedenkt, daß Vladimir von jemandem wahrgenommen wird, den er selbst nicht zu sehen vermag. Selbst wenn er träumend seine Umgebung betrachten könnte, wäre die Bühne bis auf den schlafenden Estragon leer. Wie kann der vermeintlich Schlafende dann aber von einem Beobachter außerhalb seines Traumes wissen?

Vladimirs ›übersinnliche‹ Erkenntnisfähigkeit läßt sowohl metaphysische als auch psychologische und philosophische Deutungen zu, die aber allesamt in Aporien enden: In einer philosophischen Deutung ist Vladimir zugleich Subjekt und Objekt seiner Untersuchungen. Er kann die verschiedenen Ebenen des Beobachters und des Beobachteten jedoch logisch nicht hierarchisieren, da sie in einem letztlich unverständlichen Bewußtsein zusammenfallen. In einem psychologischen Interpretationsansatz kann das Beobachterparadoxon dagegen als eine Form von Schizophrenie verstanden werden. Vladimir fühlt sich demzufolge in der (bis auf den schlafenden Estragon) leeren Szenerie beobachtet, weil er intrapersonale

Selbstwahrnehmungen auf seine Umwelt projiziert. Da er im restlichen Stück jedoch keine Neigung zu Selbstgesprächen zeigt, scheitert eine Figurenpsychoanalyse aus Mangel an Beweisen. Erfolgversprechender scheint ein Verständnis des angenommenen Beobachters als metaphysischer Vision, da *En attendant Godot* eine Vielzahl von biblischen Anspielungen enthält. Nicht nur Vladimir bezieht sich auf einen externen Zuschauer – auch Estragon fragt sich, ob er von einem transzendenten Beobachter wahrgenommen wird: »Tu crois que Dieu me voit?« (DDI 160).

Die schlimmste Strafe des Christentums ist die Verbannung aus dem Wahrgenommenwerden durch Gott in die Hölle. Estragons Frage, ob Gott ihn sieht, bezweifelt eben diese Anwesenheit des göttlichen Blicks, der allein die Sandwüste des Wartens von einer Hölle unterscheiden würde. Schon im ersten Akt hatte Vladimir mit der Erzählung von Christus und den beiden Schächern seine Erlösungssehnsucht gezeigt und die Deutung nahegelegt, daß nur einer der beiden ›Tramps‹ (wenn überhaupt) auf göttliche Gnade hoffen könne. Die Erlösungschancen stehen in der Geschichte von den beiden Schächern zwar nur eins zu eins, aber Vladimir hält das immer noch für einen guten Prozentsatz: »C'est un pourcentage honnête.« (DDI 14). Die Glücksspielwahrscheinlichkeit der Gnade scheint den Figuren noch lieber zu sein als das blinde Schicksal, von dem Pozzo spricht: »[...] aveugle comme le destin.« (s.o.). Auch in Luckys Parodie eines persönlichen Gottes hat sich eine gewisse Willkür im Wechsel zwischen göttlicher Belohnung und Apathie bzw. Strafe etabliert, aber »man weiß nicht warum«. ⁷

Da die Erlösung eine kontinuierliche Bewährung im ›irdischen Jammerthal‹ voraussetzt, zerstört selbst eine vorübergehende Abkehr des Allerhöchsten jede Hoffnung auf Gnade. Das Patronat des weißbärtigen Godots birgt demgegenüber weniger Risiken aber auch geringere Gewinnchancen: Der volle Bauch auf trockenem Stroh garantiert kein ewiges Leben, ⁸ aber das ›Pennerglück‹ gibt wenigstens eine zeiträumliche Orientierung in der traumschweren Erkenntniswüste von *En attendant Godot*. Da die ›Tramps‹ nicht einmal die Himmelsrichtungen kennen, können sie am Stand der

⁷ »Etant donné l'existence [...] d'un Dieu personnel [...] qui du haut de sa divine apathie sa divine athambie sa divine aphasie nous aime bien à quelques exceptions près on ne sait pourquoi [...]«. (DDI 88).

⁸ »Vladimir: [...] Ce soir on couchera peut-être chez lui, au chaud, au sec, le ventre plein, sur la paille. Ça vaut la peine qu'on attende. Non?« (DDI 32). Diese Stelle fehlt in Becketts englischem *Waiting for Godot*.

Sonne (die zu allem Unglück auch noch stillzustehen scheint) nicht ablesen, ob es Morgen oder Abend ist. Der (paradox temporäre) Stillstand der Zeit und die unsicheren räumlichen Koordinaten in Estragons „Sandwüste“ führen zu Brüchen in der Kausalität, die nicht nur die Wahrnehmung, sondern auch die Erinnerung und das Denken zweifelhaft machen. Die Perspektive Godots scheint dagegen dem omnipräsenten Auge zu gleichen, als das Gott innerhalb eines Dreiecks versinnbildlicht wird. Immerhin finden »seine« Boten Vladimir und Estragon, die sich selbst hoffnungslos verirrt haben.

Auch in moralischer Hinsicht scheint Godot für ein letztes Ordnungsprinzip zu stehen: Gogo fragt zweimal im zögernden Konjunktiv, ob sie Godot fallen lassen könnten,⁹ worauf Didi lakonisch antwortet: »Il nous punirait.« (DDI 202). Strafe und Belohnung machen potentiell die Erkenntnis von Gut und Böse möglich – wenn das »Wertesystem« nicht auf Willkür beruht. Vladi-mirs Bilanz, »Oui, dans cette immense confusion une seule chose est claire: nous attendant que Godot vienne« (DDI 168), bekräftigt auf den ersten Blick das Ordnungsprinzip Godot. Doch sicher ist nur, daß die »Tramps« auf ihn warten und sich von diesem oder einem anderen Beobachter wahrgenommen fühlen. Vor diesem Hintergrund wird sowohl Estragons Schlafsucht als auch sein Vorwurf verständlich, Vladimir lasse ihn nie schlafen: Glück scheint in *En attendant Godot* nur als Schmerzlosigkeit zu existieren, und da der Schlaf für Gogo das wirksamste Schmerz- und Beruhigungsmittel ist, macht er von dieser temporären Erlösungsmöglichkeit so oft wie möglich Gebrauch. Nach jedem Aufwachen wird Estragon laut Regieanweisung »in den ganzen Schrecken seiner Lage zurückversetzt«,¹⁰ weshalb er sich wie Lucky immer wieder in die Tröstungen des Traums flüchtet: »Je rêvais que j'étais heureux.« (DDI 194).¹¹

Vladimir gönnt Gogo die Gnade des kurzen Vergessens nicht, solange er – unerlöst – daneben wachen muß. Er weckt Estragon, um sich mit ihm ge-

⁹ »Estragon: Et si on le laissait tomber? *Un temps*. Si on le laissait tomber?« (DDI 202).

¹⁰ »Estragon: *rendu à toute l'horreur de sa situation*: Je dormais. *Avec reproche*: Pourquoi tu ne me laisses jamais dormir?« (DDI 24). Die Übersetzung des Schreckens als »schaudervolle Situation« (DDI 25) klingt zu sehr nach Landstreicherelend, anstatt die existentielle Angst ohne Erlösungshoffnung zu thematisieren.

¹¹ Auch Schopenhauer betont die Tröstungen des Schlafs: »Was man auch sagen mag, der glücklichste Augenblick des Glücklichen ist doch der seines Einschlafens wie der Unglücklichste des Unglücklichen der seines Erwachens.« Schopenhauer, Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 1, Frankfurt am Main 1986. Im Folgenden als W I – V abgekürzt, (W I 442).

meinsam die lange Zeit des Wartens zu vertreiben: »Je me sentais seul.« (DDI 24). Wenn man die Höllenhaftigkeit der irdischen Existenz mit Schopenhauer darin sieht, »daß einer der Teufel des anderen sein muß« (W II 740), dann gleichen Vladimir und Estragon armen Teufeln, die voneinander nicht lassen können, obwohl sie miteinander unglücklich sind.¹² Vladimirs Aussage, »Seul l'arbre vit.« (DDI 202) weist auf Analogien des Stücks zu der Vorhölle in Dantes *Göttlicher Komödie* hin.¹³ Im vierten Gesang beschreibt der Dichter den Limbus als Verbannungsort, in dem die Toten über grünes Gras wandeln – vergleichbar den oft reglos Träumenden unter dem einzig lebendigen Baum. Auch Dantes Hölle ist ein Ort außerhalb von Raum und Zeit, den die »Insassen« nicht verlassen können. Doch Vladimir und Estragon träumen in ihrer Sandwüste noch von Erlösung – und treiben ihr Pendeln zwischen Leid und Langeweile damit gegenseitig an.¹⁴ Der 25jährige Beckett griff in seinem *Proust*-Essay Schopenhauers Bild des Pendels auf und räumte (wie Schopenhauer) dem Leiden den Vorrang vor der nutzlosen Langeweile ein:

¹² Auf die immer wieder quälende Frage, wo sie gestern abend gewesen seien, antwortet Estragon: »Je ne sais pas. Ailleurs. Dans un autre compartiment. Ce ne pas le vide qui manque.« (DDI 136). Der gestrige Abend in einem anderen Abteil erinnert an Hamms Abklopfen der Wände, das er bald aufgibt, da es sich Innen und Außen um vergleichbare Höllenräume zu handeln scheint: »Au-delà c'est... l'autre enfer.« (DDI 240). Auch Lucky spricht in seinem Monolog von einem Leben in den Qualen eines Höllenfeuers, »... mais on a le temps dans le tourment dans les feux...« (DDI 90) und träumt davon, die Hölle zu sprengen und an den Himmel zu drängen, »... porteront l'enfer aux nues si bleues...« (ebd.).

¹³ Dante, *Die Göttliche Komödie*, Das Hohelied von Sünde und Erlösung, Heidelberg 1952, IV. Gesang, S. 22.

¹⁴ Schopenhauers Zentralthese vom Leben als fortgesetztes Leiden soll hier ausführlicher zitiert werden: »Die unaufhörlichen Bemühungen, das Leiden zu verbannen, leisten nichts weiter, als daß es seine Gestalt verändert. Diese ist ursprünglich Mangel, Not, Sorge um die Erhaltung des Lebens. Ist es, was sehr schwer hält, geglückt, den Schmerz in dieser Gestalt zu verdrängen, so stellt er sogleich sich in tausend andern ein, abwechselnd nach Alter und Umständen – als Geschlechtstrieb, leidenschaftliche Liebe, Eifersucht, Neid, Haß, Angst, Ehrgeiz, Geldgeiz, Krankheit usw. usw. Kann er endlich in keiner andern Gestalt Eingang finden, so kommt er im traurigen, grauen Gewand des Überdrusses und der Langerweile, gegen welche dann mancherlei versucht wird. Gelingt es endlich, diese zu verscheuchen, so wird es schwerlich geschehen, ohne dabei den Schmerz in einer der vorigen Gestalten wieder einzulassen und so den Tanz von vorne zu beginnen; denn zwischen Schmerz und Langerweile wird jedes Menschenleben hin und her geworfen.« (W I 432).

»Das Pendel schwingt zwischen diesen beiden Polen: Leiden – das ein Fenster zum Realen öffnet und die Hauptbedingung der künstlerischen Erfahrung ist, und Lange-
weile [...], die als das erträglichste, weil dauerhafteste der menschlichen Übel betrachtet
werden muß.«¹⁵

Wieweit das Leiden in *En attendant Godot* ein »Fenster zum Realen« öffnen kann, also durch den Schleier der Alltagswahrnehmung zu einer dahinterliegenden Realität vorzudringen vermag, sollen die nächsten Kapitel klären. Festzuhalten bleibt hier, daß die Figuren ihre Langeweile immer wieder mit Hilfe von Spielen abzukürzen und im Schlaf zu vergessen suchen. Die Wortspiele der beiden »Tramps«, die Selbstdarstellungen Pozzos, sowie Luckys Tanz- und Denknummer sind ein mehr oder weniger amüsanter Zeitvertreib: »Vladimir: Comme le temps passe quand on s'amuse!« (DDI 160). Estragons Flehen um Erbarmen zeigt aber wenig später, daß die dilettantischen Kunstübungen kein dauerhaftes Beruhigungsmittel sind. Auch die Kunstgenüsse des Schönen, der Gnade und der allerletzten Wahrheiten, von denen Pozzo berichtet,¹⁶ gehören einer fernen Vergangenheit an. Luckys Denknummern haben sich von einem harmonischen und verständlichen Kosmos abgewandt und drehen sich statt dessen um eine versteinerte, abweisende Welt: »[...] et la terre faits pour les pierres [...]« (DDI 92).¹⁷ Die Zeit der holistischen Welterklärungen scheint in Philosophie und Kunst unwiederbringlich vorbei zu sein, da Pozzo (wenn man Vladimirs Vermutung folgt) seinen Kunstknecht durch keinen neuen ersetzen will. Nicht nur der Spielraum ästhetischer Sedativa ist beschränkt, auch das Beruhigungsmittel der Gewohnheit nutzt sich ab.¹⁸ Vladimir und Estragon müssen sich deshalb in immer kürzeren Abständen gegenseitig beruhigen.

Vladimirs angenommener Beobachter weist zwar keinen metaphysischen aber einen funktionalen Ausweg aus dieser Situation: Die Zuschauerper-

¹⁵ Beckett, Samuel, *Proust*, Essay, Frankfurt am Main 1989, S. 24.

¹⁶ »Pozzo: La beauté, la grâce, la vérité de première classe, je m'en savais incapable. Alors j'ai pris un knouk.« (DDI 64).

¹⁷ Lucky zufolge hätte es auf dem harten, kalten Planeten am besten gar kein Leben gegeben; das ist aber genau die Bilanz, die Schopenhauer aus der Summe von Not, Schmerz und Leiden aller Art zieht: »[...] so wird man einräumen, daß es viel besser wäre, wenn sie (die Sonne, J.B.) auf der Erde sowenig wie auf dem Monde hätte das Phänomen des Lebens hervorrufen können, sondern, wie auf diesem, so auch auf jener Oberfläche sich noch im kristallinen Zustand befände.« (W V 352).

¹⁸ »Vladimir: Mais l'habitude est une grande sourdine.« (DDI 196).

spektive schafft Distanz zum Geschehen. Angesichts des gestürzten Pozzo vor seinen Füßen erhebt sich Vladimirs Rede zu Grundsatzbetrachtungen über die »Sippschaft [...], in die das Mißgeschick uns heineingeworfen hat« (DDI 169): »Mais à cet endroit, en ce moment, l'humanité c'est nous, que ça nous plaise ou non.« (DDI 168). In einem Anflug von Altruismus ersetzt Vladimir die leidende Individualperspektive durch die Reflexion über die *Conditio humana* – nach Schopenhauer der entscheidenden Schritt vom empirischen zum metaphysischen Blick.¹⁹ Beckett hat 1931 im *Proust-Essay* die Unterscheidung der beiden Anschauungsformen sinngemäß nachvollzogen und den empirischen Blick als Alltagswahrnehmung und das »dauerhafteste der menschlichen Übel« (vgl. Anm. 16) beschrieben, weil sie dem Subjekt das »Schauspiel der Realität«²⁰ vorenthalte. Da die Erfahrungswelt durch das Kontinuum von Zeit, Raum und Kausalität vertraut und verfügbar erscheine, könne sich auch das Individuum als konstante Größe erfahren. Dieses Selbstbild sei aber lediglich ein »Diener der Stumpfheit« und »Agent der Sicherheit« (ebd.), denn es täusche das *Ich* nur über die »unaufhörliche Veränderung seiner Persönlichkeit«²¹ hinweg.

Da der empirische Blick auch die Dynamik der Körperwelt verberge, sei das Bewußtsein weniger von Todesangst als von Langeweile bedroht. Genauso wie Estragon aus der Erinnerung des Verprügeltwerdens in die Glücksillusion des Schlafes flieht, kann sich die empirische Auffassungsart über die eigene Vergänglichkeit hinwegtäuschen, verharrt aber letztlich in der leidenden Individualperspektive. Die Monotonie des empirischen Blicks macht die Umwelt zudem öde wie eine Sandwüste und gibt Vladimir das Gefühl, in einem undurchdringlichen Traum zu leben. Deshalb zitiert Didi einerseits die Gewohnheit als Dämpfungsmittel (s.o.), das den (Alltags-) Verstand vor dem Untergang bewahrt und überlegt andererseits, ob dieser nicht schon von jeher im epistemologischen Dunkel umherirrt (s. Anm. 6).

¹⁹ »Die Gegenwart allein ist das, was immer da ist und unverrückbar feststeht. Empirisch aufgefaßt das Flüchtigste von allem, stellt sie dem metaphysischen Blick, der über die Formen der empirischen Anschauung hinwegsieht, sich als das allein Beharrende dar, das »Nunc stans« der Scholastiker.« (W I 385f.).

²⁰ Beckett, *Proust*, Essay, a.a.O., S. 18.

²¹ »Aber die vergiftende Findigkeit der Zeit in der Wissenschaft des Leidens beschränkt sich nicht auf ihre Einwirkung auf das Subjekt, jene Einwirkung, die, wie gezeigt wurde, eine unaufhörliche Veränderung seiner Persönlichkeit zur Folge hat, deren permanente Realität, wenn überhaupt, nur als retrospektive Hypothese verstanden werden kann.« Beckett, *Proust*, a.a.O., S. 12.

Die entscheidende Frage ist nun, ob und auf welche Weise der Verstand aus seiner träumerischen Blindheit herausfindet. Ulrich Pothast versucht in seinem Buch *Über Schopenhauers Ästhetik und ihre Anwendung durch Samuel Beckett*, »Fragmente eines metaphysischen Blicks« in *En attendant Godot* nachzuweisen.²² Während der 25jährige Beckett in seinem *Proust*-Essay tatsächlich davon ausging, daß das Leiden ein »Fenster zum Realen« öffnen könne (s.o.), so scheint das Pendeln zwischen Leid und Langeweile die Figuren von *En attendant Godot* lediglich in den Schlaf zu wiegen. Aber damit ist weder das Paradox von Vladimirs »unbeobachtetem« Beobachter gelöst, noch die Frage beantwortet, inwieweit Vladimir den Überblick eines externen Betrachters einnehmen kann. Das Beobachterparadoxon soll daher im nächsten Kapitel vor dem Hintergrund von Schopenhauers Philosophie und der kunsttheoretischen Schriften Becketts genauer untersucht werden.

1.2 Exkurs: Becketts Ästhetische Theorie »nach« Schopenhauer

Der Titel »Ästhetische Theorie *nach* Schopenhauer« ist bewußt doppeldeutig, denn einerseits sind Becketts frühe kunsttheoretische Schriften entscheidend von der *Welt als Wille und Vorstellung* geprägt. Sie folgen Schopenhauers Philosophie auf der Suche nach einem »Ding an sich« oder einer statischen Ideenwelt, die es jenseits der vergänglichen Welt der Erscheinungen zu erkennen gelte. Andererseits revidiert Beckett diesen metaphysischen Ansatz nach dem *Proust*-Essay zugunsten einer genuin ästhetischen Theorie. Die kunsttheoretischen Schriften wenden sich nach dem Zweiten Weltkrieg zunehmend vom Beglaubigungsstreben durch philosophische und literarische Autoritäten ab und werden zu immer kürzeren Aphorismensammlungen des Erkenntniszweifels. Dieser Wandel in der Kunstkonzeption zur späteren Skepsis gegenüber jeder Form von Metaphysik und philosophischer Systematik ist in der Beckett-Rezeption bisher begrifflich nicht klar genug herausgearbeitet worden.²³ Die Letztbegründungen der Ästhetik

²² Pothast, Ulrich, *Die eigentlich metaphysische Tätigkeit, Über Schopenhauers Ästhetik und ihre Anwendung durch Samuel Beckett*, Frankfurt am Main 1989, S. 358.

²³ Ulrich Pothasts Beckett-Auslegung mit Hilfe von Schopenhauers Metaphysik wird z.B. von Oliver Sturm kritiklos übernommen: »Beckett greift hier, Ulrich Pothast hat das überzeugend dargestellt, in den wesentlichen Punkten seiner Argumentation auf