

Hanns-Josef Ortheil
Thomas Klupp
Alina Herbing
(Hrsg.)

WELTLITERATUR IV
Das zwanzigste Jahrhundert

Impressum
Verlag Universitätsverlag Hildesheim
Vertrieb Universitätsverlag Hildesheim
 Marienburger Platz 22
 31141 Hildesheim
 verlag@uni-hildesheim.de
Druck Druckhaus Lüthmann
 Marktstraße 2-3
 31167 Bockenem
Gestaltung Verena Hirschberger
ISSN 1433-5999
ISBN-10 3-934105-37-8
ISBN-13 978-3-934105-37-9

Hildesheim 2011

Hildesheimer Universitätschriften; 24

Samuel Beckett und die Kunst der Reduktion

*destillieren, kürzen, kürzen, kürzen*¹

Samuel Beckett gehört wie Albert Camus und Jean-Paul Sartre zu jenen Schriftstellern der Nachkriegszeit, die man gemeinhin unter dem Stichwort des *Existentialismus* oder auch, was auf Camus stärker als auf Sartre zutrifft, des *Absurden* zusammenfasst. Damit ist jeweils nicht nur eine literarische Strömung bezeichnet, ein historischer Abschnitt in der Geschichte der europäischen Literatur, die nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges nicht darum hin kam, die Frage zu stellen nach dem Sinn oder Unsinn der Kunst sowie des Lebens überhaupt inmitten einer Welt, deren Sinn aufs Ganze gesehen fragwürdig geworden war. Mit dem Existentialismus und dem Bedürfnis, dem als absurd wahrgenommenen Lauf der Dinge literarisch Raum und Ausdruck zu verschaffen, verband sich auch so etwas wie ein Lebensgefühl, das da lautete: Wir wissen zwar nicht, was diese Welt für uns parat hält und wie wir damit umzugehen haben, aber wir wissen doch wenigstens dies, dass wir den überlieferten Rezepten der Politik, der Religion, aber auch des Wissens nicht mehr recht trauen können, haben sich diese Rezepte doch als überholt oder gar als grundsätzliche Irrlehren herausgestellt.

Dieser Diagnose zufolge bleibt als Tatsache, die nicht geleugnet werden kann, allein die Zurückgeworfenheit auf die eigene Existenz, wenn auch unklar bleibt, ob dieser Existenz noch ein Sinn zugemessen werden kann oder nicht. Sinn entsteht, diesen Überlegungen zufolge, allenfalls dadurch, dass man sich selbst als sinngebend versteht, wobei sich das Eingeständnis, das eigene Handeln als sinnlos begreifen zu müssen, ebenfalls jederzeit einstellen kann. Was Sartre *Verantwortung* nennt, ist genau dies:

¹ Becketts Arbeitsanweisungen zu der in Stuttgart produzierten Fernsehfassung seines späten Stückes *Quoi où* (engl.: *What Where*, dt.: *Was Wo*) von 1983. Zitiert nach: Mel Gussow: *Begegnungen mit Beckett. Gespräche mit und über Beckett*. Berlin: Alexander 2006, S. 66.

selbst erlauben und ertragen zu müssen, welche Art von Sinngebung oder Sinnverweigerung man mit seinem eigenen Handeln, und zwar in jedem Moment, vollzieht.² Der Existentialismus richtet seine Aufmerksamkeit als eine Art Entscheidungslehre auf einen Bereich, in dem sich die Einsicht in die Notwendigkeit einer existentiellen Sinngebung mit der Skepsis gegenüber großangelegten Sinngebungsprojekten aufs Engste berührt. Sartre betont dabei den Aspekt der gesellschaftlichen Verpflichtung, der Verantwortung und des intellektuellen Engagements. Camus begibt sich mehr oder weniger rückhaltlos in die Abgründe des Absurden. Dagegen nimmt sich Beckett mit seinen strengen Sprachexerzitien wie ein Asket aus.

Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang allein schon, wie unterschiedlich die drei Autoren auf die Verleihung des Nobelpreises für Literatur reagieren. Alle drei bekommen ihn verliehen bzw. angeboten, und alle drei ziehen daraus unterschiedliche Konsequenzen: Camus nimmt den Preis 1957 offenherzig an. Er nimmt auch an den Feierlichkeiten in Stockholm vollumfänglich teil, und dies offenbar mit Vergnügen. Sartre lehnt den Preis 1964 rundherum ab – vielleicht auch deshalb, weil Camus ihn *vor* ihm erhalten hatte. Sartre verweigert die Annahme, macht aber aus der Verweigerung eine ganz große Geste, ein ganz großes Thema. Beckett hingegen, typisch, nimmt den Preis 1969 zwar an, bleibt der Verleihung aber sang- und klanglos fern. Nicht aus Protest,

² Sartre: „Aber wenn wirklich die Existenz der Essenz vorausgeht, so ist der Mensch verantwortlich für das, was er ist. Somit ist der erste Schritt des Existentialismus, jeden Menschen in Besitz dessen, was er ist, zu bringen und auf ihm die gänzliche Verantwortung für seine Existenz ruhen zu lassen. Und wenn wir sagen, dass der Mensch für sich selber verantwortlich ist, so wollen wir nicht sagen, dass der Mensch gerade eben nur für seine Individualität verantwortlich ist, sondern dass er verantwortlich ist für alle Menschen.“ Jean-Paul Sartre: *Ist der Existentialismus ein Humanismus? Drei Essays*. Frankfurt/Main: Ullstein 1989, S. 11. Camus: „Le temps des artistes irresponsables est passé.“ („Die Zeit der unverantwortlichen Künstler ist vorbei.“) Albert Camus, „Discours de Suède“ (1957). In: ders.: *Essais*, herausgegeben von Roger Quilliot und Louis Faucon. Paris: Gallimard 1965 (= *Bibliothèque de la pléiade* 183), S. 1077-1096, hier S. 1095 (Übersetzung in Klammer von S.Z.).

sondern weil er den Rummel um seine Person fürchtet, die Belästigungen durch die Presse, das Interesse, das nicht seiner schriftstellerischen Arbeit, sondern seiner Person gilt.³ Beckett ist nicht der Mann, der im Rampenlicht stehen möchte, weder als Held noch als Protestler. Er hat auch, als Autor, nichts zu erklären, wenn es um sein Werk geht. Könnte er eine einfache oder überhaupt eine Erklärung für das geben, was er da schreibt, dann müsste er ja nicht mehr in der Weise, *wie* er schreibt, schreiben, sondern könnte gleich die Erklärung von sich geben. Im Hinblick auf sein berühmtestes Theaterstück, *En attendant Godot* (*Warten auf Godot*), lautete entsprechend Becketts Standardantwort auf die Frage, wer denn nun „Godot“ sei: „Wenn ich es wüsste, hätte ich das Stück nicht geschrieben.“⁴

Die Zumutung, auch die existentielle Zumutung, die von Becketts Arbeiten ausgeht, liegt darin, dass man mit ihnen allein gelassen wird, ja dass sie geradezu daraufhin komponiert sind, dass in ihnen und in der Auseinandersetzung mit ihnen jede Art von Gemeinschaft als unselbstverständlich erscheinen muss. Dass man mit Becketts Texten zunächst einmal allein ist, gezwungen ist, mit ihnen und den darin auftretenden Figuren allein zu sein, macht gleichzeitig den Reiz und die Schwierigkeit dieses Werkes aus: Man kann diese Texte zwar historisch, biographisch, philosophisch, symbolisch oder gar theologisch ausdeuten, wenn man will oder das Bedürfnis dazu verspürt. Aber diese Deutungen werden stets Züge einer Fluchtbewegung tragen, so als ob man froh sein müsste, diese Texte nicht lesen zu müssen, nicht allein mit ihnen zu sein, sondern einen Ankerpunkt außerhalb von ihnen

³ Vgl. James Knowlson: *Samuel Beckett. Eine Biographie*. Aus dem Englischen von Wolfgang Held. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001, S. 715-719.

⁴ Zitiert nach Chris J. Ackerley und Stan E. Gontarski (Hg.): *The Faber Companion to Samuel Beckett. A Reader's Guide to His Works, Life, and Thought*. London: Faber and Faber 2006, S. 232 (Übersetzung oben und nachfolgend von S.Z.). Im englischen Original: „If I knew I wouldn't have written the play.“ Dazu passend auch Becketts Antwort gegenüber Sir Ralph Richardson: „Hätte ich mit Godot Gott gemeint, dann hätte ich auch Gott und nicht Godot gesagt“ (ebd.). Im englischen Original: „If by Godot I had meant God, I would have said God and not Godot.“ Vgl. hierzu auch: Gussow: *Begegnungen mit Beckett* (Anm. 1), S. 46-47.

zu finden. Ob man es schafft, solche Ankerpunkte innerhalb der Texte zu finden, wird letztlich darüber entscheiden, ob man es überhaupt schafft, sie zu lesen.

Tritt man in die Welt dieser Texte ein, wird man allerdings auch noch mit einer weiteren Zumutung konfrontiert: Das Alleinsein erstreckt sich nicht nur auf die Figuren, die in diesen Texten vorkommen, und auf die Leser, die mit diesen Figuren alleingelassen werden. Das Alleinsein greift vielmehr auch in die Struktur von Subjektivität ein, und zwar erneut nicht nur jener der Figuren, sondern auch jener, die Leser durch Selbstbildung im Umgang mit Literatur lange Zeit einzuüben gewohnt waren. Das Alleinsein betrifft die basalen Elemente, aus denen sich Figuren und Strukturen zusammensetzen, es betrifft zuvorderst auch die sprachlichen Elemente, aus denen heraus sich nicht nur Texte, sondern auch soziale und individuelle Dispositionen formieren. Alles in allem zielen Becketts Texte auf eine ganz grundsätzliche Infragestellung der Möglichkeit bzw. der scheinbaren Selbstverständlichkeit und vermeintlichen Alternativlosigkeit subjektzentrierter Weltentwürfe. Letztlich richten sie sich, mit einem scharfen Wort von Alain Badiou, gegen den „Cartesianischen Terrorismus“.⁵ Die Zumutung von Becketts Texten liegt, so gesehen, darin, dass sie sich gegen andere Zumutungen wenden: jene, die als solche nicht mehr durchschaut werden, weil man *selbst*, zumindest immer *auch*, ein Produkt von ihnen ist.

Beckett lesen heißt, ein Läuterungsprogramm zu durchlaufen, eine Entschlackung durchzumachen, in ein bereits stattfindendes Erschöpfungsgeschehen⁶ mit einzutreten. Der Preis, der dabei am Ende winkt, auch wenn ungewiss bleiben muss, ob man ihn er-

⁵ Alain Badiou: *Beckett. L'incroyable désir*. Paris: Hachette 1995, S. 38.

⁶ Gilles Deleuze hat auf den Aspekt der Erschöpfung in Becketts Werk eigens aufmerksam gemacht. Die Erschöpfung folge gegenüber der bloßen Ermüdung einer ganz anderen Logik: Während Ermüdung sich durch Verwirklichung von Möglichkeiten einstelle, greife Erschöpfung das Vorhandensein und die erneute Schaffung von Möglichkeiten selbst an. Vgl. Gilles Deleuze: „Erschöpft“ (frz. 1992). Aus dem Französischen von Erika Tophoven. In: Samuel Beckett: *Quadrat. Stücke für das Fernsehen*. Mit einem Essay von Gilles Deleuze. Frankfurt/Main 1996, S. 49-101, besonders S. 51-74.

reicht und ob man ihn wertschätzen kann, ist der, dass man in der Lage sein wird, dieses Werk nicht mehr oder nicht mehr nur als deprimierend, sondern als komisch und erhellend wahrzunehmen. Becketts Texte sind keine Aufrufe, keine Programmschriften, allenfalls sind sie es wider Willen. Sie sind auch keine Gleichnisse, sie stehen nicht für etwas anderes, sondern sie stehen, in ihrer Nacktheit, allenfalls für sich selbst – so wie die in ihnen auftretenden und, manchmal nur sekundenlang, zur Sprache kommenden vereinzelt Figuren und Elemente. Eben dadurch aber sind diese Texte in der Lage, eine recht eigenartige Wirkung zu entfalten: Ruhe, eine Schärfung der Beobachtungsgabe und eine gesteigerte Aufmerksamkeit für die Art und Weise, wie wir – als prekäre Summe kommunizierender Singularitäten – uns erinnern, wie wir Gedanken entwickeln und wie wir unseren Mitmenschen und unserer dinglichen Umwelt begegnen.

Suchte man Raumbilder zur Beschreibung der Atmosphäre dieser Texte, man landete nicht in blühenden Gärten, nicht in pulsierenden Städten, nicht im Hochgebirge, aber auch nicht am Strand, am Meer, sondern in einem Trümmerfeld, einer Ebene mit wenigen Requisiten. Höchstens gibt es eine Begrenzung des Feldes, so dass das Trümmerfeld auch die Form eines Zimmers, einer Kammer annehmen kann. Versammelt auf der jeweiligen Fläche sind stets nur Einzelheiten, deren Zusammenhang, sollte es ihn geben, sich nie von selbst versteht. Das gilt auch für die Figuren, die sich auf diesen Flächen, meist eher zögerlich als zupackend, bewegen, falls sie sich überhaupt noch bewegen und nicht in einen körperlichen oder geistigen Dämmerzustand verfallen sind.

Oft stellt sich ein Zusammenhang zwischen diesen vereinzelt Figuren nur in Form der Ahnung an einen früheren Zustand oder in Form der meist vergeblichen Hoffnung auf einen künftigen Zustand, auf ein künftiges Miteinander ein. Die Figuren in Becketts Texten sind stets auf der Suche nach Begegnungen, aber sie wissen auch darum, oder sie weisen wissentlich oder unwissentlich darauf hin, dass so etwas wie eine Gemeinschaft zwischen ihnen, zwischen Menschen ebenso wie zwischen Dingen, sich nicht von selbst versteht, dass es Gemeinschaften nicht ohne Ein- und Ausschluss gibt, nicht ohne wiederauflebende Erinnerungen und Hoffnungen inmitten des Vergessens, aber auch nicht

ohne Formen von Herrschaft und Knechtschaft, die bis in kleinste Gesten und subtilste Wahrnehmungen hineinreichen.

Es ist beim Bild der vereinzelt Figuren sicherlich nicht verkehrt, an die Skulpturen und Objekte von Alberto Giacometti zu denken. Diese scheinen bisweilen direkt einem Stück von Beckett entnommen zu sein – oder umgekehrt. Es verwundert daher auch nicht, dass es zwischen Giacometti und Beckett tatsächlich des Öfteren, sie wohnten beide in Paris, zu freundschaftlichen Begegnungen und in den frühen sechziger Jahren sogar zu einer Zusammenarbeit kam: 1961 stellte Giacometti in Absprache und teilweiser Zusammenarbeit mit Beckett für eine Neuinszenierung von *Warten auf Godot* am Pariser Odéon-Théâtre das Bühnenbild, d.h. insbesondere die wenigen Requisiten, einen Baum und einen Mond, her. Später erinnerte sich Giacometti wie folgt an die Zusammenarbeit mit Beckett:

Beckett forderte mich auf, das Bühnenbild für *Godot* zu machen. Dazu brauchte es einen Baum. Einen Baum und den Mond. Wir verbrachten die ganze Nacht im Atelier vor einem Baum aus Gips, um ihn karger zu machen, kleiner, die Zweige dünner. Es sah nie gut aus und gefiel weder ihm noch mir. Und jeder sagte immer wieder zum andern: „Vielleicht so.“⁷

Giacomettis Bericht ist in vielerlei Hinsicht aufschlussreich. Denn was Giacometti von seiner Kooperation mit Beckett berichtet, entspricht auch der Art und Weise, wie Beckett an seinen *Texten* gearbeitet hat. Der Baum, der immer karger, in seinen Ästen immer dünner werden soll, macht auf ein Verfahrensprinzip aufmerksam, das Beckett immer wieder im Detail, darüber hinaus

⁷ Zitiert nach Manfred Milz: *Samuel Beckett und Alberto Giacometti. Das Innere als Oberfläche: ein ästhetischer Dialog im Zeichen schöpferischer Entzweiungsprozesse (1929-1936)*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006, S. 27. Im italienischen Original: „Beckett. Mi aveva chiamato per fare la scena di *Godot*. Ci doveva essere un albero. Un albero e la luna. Siamo stati lì tutta la notte, con quell'albero di gesso, a togliere, ad abbassare, a fare i rami più sottili. Non andava mai bene, per nessuno dei due. E uno diceva sempre all'altro: ‚forse‘.“ Von Beckett wissen wir im Übrigen, dass der Baum dann tatsächlich seinen Weg auf die Bühne fand. Giacometti hingegen, so berichtet Beckett, sah sich die Generalprobe des Stücks an und verließ nach der Pause das Theater. Er fand das alles unerträglich. Vgl. Knowlson: *Samuel Beckett* (Anm. 3), S. 1004.

aber auch in seinem Gesamtwerk zur Geltung gebracht hat. Es handelt sich um das Prinzip der Reduktion, das in Becketts Arbeiten in verschiedenen Variationen und Akzentuierungen zu beobachten ist. Im Folgenden werden einige Spielformen dieses Prinzips der Reduktion – dieser Kunst der Reduktion – in einem Durchgang durch Becketts Werk etwas ausführlicher vorgestellt.

Im Grunde genommen beginnt die Reduktion bereits in dem Moment, in dem Beckett sich daran macht, etwas aufs Papier zu bringen. Es ist die klassische Situation des Schreibens: Man sitzt vor dem leeren Blatt Papier, und man fragt sich, wie es losgehen soll. Doch wie muss man sich diesen Moment bei Beckett genau vorstellen? Natürlich können wir dem Autor nicht über die Schultern schauen. Doch gibt es im Falle von Beckett immerhin einen Hinweis von einem Zeitzeugen, Martin Esslin, auf den man sich in diesem Zusammenhang berufen kann. Esslin war in den sechziger und siebziger Jahren Leiter der Hörspielabteilung beim BBC in London. In einem Aufsatz aus den neunziger Jahren erinnert er sich an ein Gespräch, das er mit Beckett über dessen Arbeitsweise führte:

Ich fragte Beckett einmal, wie er bei seiner Arbeit vorging. Er erwiderte, dass er sich vor ein leeres Stück Papier setzte und dann darauf wartete, bis er die Stimme in seinem Inneren hörte. Er nahm wahrheitsgetreu auf, was die Stimme sagte – und dann, fügte er hinzu, wandte er natürlich seinen Sinn für Form auf das Ergebnis an.⁸

Diese Sätze machen es möglich, einige Merkmale von Becketts Werk aus der geschilderten Schreibsituation heraus verständlich werden zu lassen. Dabei wird es nicht darum gehen können, diese Sätze als Wahrheit darüber zu verstehen, wie Beckett nun tatsächlich geschrieben hat. Sondern es wird, ausgehend von diesen Sätzen, allenfalls darum gehen können, ein bestimmtes *Konzept* des

⁸ „I once asked Beckett how he went about his work. He replied that he sat down in front of a blank piece of paper and then waited till he heard the voice within him. He faithfully took down what the voice said – and then, he added, of course, he applied his sense of form to the product“. Martin Esslin: „Telling It How It Is. Beckett and the Mass Media“. In: Joseph H. Smith (Hg.): *The World of Samuel Beckett*. Baltimore und London: The Johns Hopkins University Press 1991, S. 204-216, hier S. 206 (Übersetzung oben von S.Z.).

Schreibens zu erfassen – ein Konzept, das in Becketts Werk, verstanden als Echoraum, einen Widerhall findet.

Schenkt man diesen Sätzen für einen Moment Glauben, dann zeichnet sich das Bild eines Schreibers ab, der, wenn er sich hinsetzt, nicht bereits weiß, was er schreiben wird. Der Inhalt steht nicht bereits fest. Auch scheint es keine vorangegangene Planung zu geben, kein Studium von Tatsachen, keine Regeln, keine Tradition. Aus anderen Quellen weiß man allerdings, dass dieses Schreiben keineswegs ein voraussetzungsloses war. Umfangreiche Dokumente, die von Becketts Auseinandersetzung etwa mit der bildenden Kunst zeugen, liegen vor. Auch hat der am Karfreitag 1906 geborene Beckett, bevor er sich ganz der Schriftstellerei widmete, moderne Sprachen studiert, vor allem Französisch und Italienisch. Später war er selbst Lektor für Englisch (in Paris, wo er James Joyce kennenlernte), danach auch eine Zeitlang Assistent am renommierten Trinity College in Dublin, bis er 1932 definitiv nach Frankreich übersiedelte, wo er sich während der Zeit des Faschismus auch politisch betätigte und sich der Résistance anschloss. Beckett, mit anderen Worten, war selbst ganz und gar kein unbeschriebenes Blatt. Er war literarisch gebildet, biographische Erfahrungsarmut gab es sicherlich auch nicht; relativ spät, mit der Uraufführung von *Warten auf Godot* 1953, wurde er schließlich auch noch mit einem Schlag weltberühmt, wobei er mit dem Schreiben bis zu seinem Tod 1989 nie aufhörte, wenn sich seine Aktivitäten auch zunehmend auf Regieführungen, Selbstübersetzungen und sonstige Inszenierungen seiner eigenen früheren Arbeiten verlagerten.

Beachtet man all dies, so wird deutlich, dass der Hinweis auf die Situation vor dem leeren Blatt, dem Warten, dem Vernehmen einer inneren Stimme, dem wahrheitsgetreuen Aufzeichnen und schließlich dem Schritt zur Überarbeitung nicht etwa das Schreibverfahren eines Langweilers war, der von der Welt halt nichts wusste und dem deshalb nichts anderes übrigblieb, als sich auf seine innere Stimme zu verlassen. Nein: Das Warten auf die innere Stimme ist vielmehr bereits eine Maßnahme der Reduktion. Es geht nicht darum, überhaupt auf einen Gedanken zu kommen, sondern es geht darum, aus der Überfülle an Informationen und Eindrücken etwas Bestimmtes – eine Stimme – herauszuhören,

mit der man literarisch etwas Eigenartiges, Eigenständiges anfangen kann.

Beckett hat in dieser Hinsicht viel von Joyce gelernt, zu dem er Ende der zwanziger Jahre als eine Art Privatsekretär eine enge Beziehung unterhielt. Beckett half Joyce dabei, Materialien beizusteuern für dessen *Work in Progress*, jenes Werk, das später unter dem Titel *Finnegans Wake* bekanntgeworden ist. An Joyce faszinierte Beckett die literarische Technik des *Stream of Consciousness*, eine Technik, die bei Joyce zunehmend – und am extremsten tatsächlich in *Finnegans Wake* – zu einem Labor der Neuerfindung nicht nur von Worten, sondern von Sprache überhaupt geworden war. Gleichzeitig war diese Ästhetik der Fülle, wie man sie nennen könnte, für Beckett ein Feld, das in gewisser Hinsicht ausgereizt war, eben weil es von Joyce bereits in einer Extremform bearbeitet worden war, einer Extremform, die nicht dazu geeignet war, jüngeren Schriftstellern Mut zu machen.

Wenn Beckett von einer inneren Stimme spricht, „the voice within him“, schließt er damit zwar zum einen an das *Stream-of-Consciousness*-Programm von Joyce an. Es geht auch hier um Erinnerungen, die ähnlich wie in Prousts *mémoire involontaire* unwillkürlich in die Gegenwart hineinreichen und dort als Impulse für das Schreiben genutzt werden können. Doch werden diese Impulse von Beckett nicht etwa nur oder überhaupt als Segen, sondern eher als Bedrohung wahrgenommen. Zwar spricht Beckett in der zitierten Stelle vom Warten auf die Stimme. Doch konterkariert man diese Stelle mit den zahlreichen anderen überlieferten Aussagen von Beckett, in denen er beispielsweise über Schlaflosigkeit klagt, wird deutlich, dass es eher darum geht, aus dem bedrohlichen Wirrwarr an inneren Stimmen – im Plural – eben jene einzelnen Stimmen herauszuhören, herauszufiltern, die es einem möglich machen, einen Text zu schreiben. Der Plural der Stimmen ist dabei durchaus auch auf die verschiedenen Sprachen zu beziehen, in denen Beckett schreibt, vor allem Englisch und Französisch, oder die er im Original zu rezipieren in der Lage war, vor allem Italienisch (von besonderer Bedeutung ist hier Dante) und Deutsch.

Reduktion ist also, anders gesagt, das Verfahren, das bereits in den Initialmomenten der Arbeit Becketts zwischen dem Gehör-

ten und dem Papier, das vor einem liegt, am Werk zu sein scheint. Es geht in diesen Momenten, den Momenten des Wartens, die schließlich in Becketts bekanntestem Theaterstück, *Warten auf Godot*, so prominent werden, um einen Zustand, aus dem heraus etwas entstehen kann, wobei dieses Entstehen bei Beckett stets auf seine prekären Anfangsmomente zurückgeführt wird und somit den Charakter einer reinen Möglichkeit gewinnt, die sich gegenüber ihrer restlosen Aktualisierung als prinzipiell resistent erweist: von daher das Auf-der-Stelle-Treten in Becketts Stücken, der Mangel an Handlung, das Zögern vor jeder Art von Entscheidung, ja die Ruinierung eines jeden Willens zur Tat.

Bezieht man das Warten als Zustand auf den Prozess des Schreibens, d.h. auf den Moment *vor* dem Schreiben, bevor man den Stift ansetzt, dann wird auch klar, dass dieses Warten ein Zustand ist, bei dem nicht nur der Inhalt des Schreibens noch nicht feststeht. Auch die Form, verstanden als Signal für eine bestimmte Gattungszugehörigkeit dessen, was da aufs Papier kommen soll, steht nicht von Anfang an fest. Aus dem Warten beim Schreiben und den Stimmen, die danach herausgefiltert werden, können ebenso gut Gedichte wie Romane, Hörspiele, Essays, Filme oder Theaterstücke entstehen. Die Gattungsfrage wird von Beckett nicht am Anfang des Schreibens entschieden, sondern sie gehört zur Phase der Überarbeitung, also zu jener Phase, die durch die Anwendung seines Formsinns – „his sense of form“ – bestimmt scheint.

Von daher mag sich im Übrigen auch die erstaunliche Vielfalt an Gattungen und medial unterschiedlichen Präsentationsformen erklären, in denen sich Beckett bewegt: Gedichte und Essays sind es in den frühen Jahren. Es gibt sie vereinzelt allerdings auch noch im Spätwerk. Mit den Romanen beginnt Beckett ebenfalls bereits früh. Hier stellt sich in den dreißiger und vierziger Jahren ein Schwerpunkt heraus. Danach rückt Beckett von der Romanform wieder ab. Es folgen vermehrt Arbeiten fürs Theater, Hörspiele sowie Film- und Regiearbeiten. Die Grenzen zwischen den Gattungen und den unterschiedlichen medialen Präsentationsformen seiner Arbeiten bis hin zu den Selbstübersetzungen bleiben jedoch durchlässig. Die einzelnen Arbeiten sind weniger durch Abgrenzungen voneinander, sondern vielmehr durch Übergänge

und allmähliche Transformationen bestimmt.⁹

Was sich bei all den Transformationsprozessen im Einzelnen durchhält, ist jedoch, kaum zufällig, die starke Präsenz von Stimmen, von Geräuschen, von akustischen Eindrücken. Die lautliche Dimension von Becketts Werk gehört zu den großen Auffälligkeiten. Immer wieder sind es Figuren, die allein durch ihr Sprechen bestimmt, allein durch ihre Stimme gekennzeichnet scheinen: Im *Endspiel* von 1957 – auf Französisch: *Fin de partie*, auf Englisch: *Endgame* – gibt es zwei Figuren, die Eltern des Protagonisten, die jeweils aus einer Mülltonne heraus sprechen und praktisch nur als Stimmen präsent sind. Ähnliches geschieht im Stück *Play (Spiel)* von 1962/63, in dem die Figuren aus großen Urnen sprechen. In *Krapp's Last Tape (Das letzte Band)* von 1958 ist es ein Mann, der mithilfe eines Tonbandgerätes seine dreißig Jahre zuvor aufgezeichneten Erinnerungen anhört und kommentiert. Krapp begegnet also, indem er seinen Tonbändern lauscht, seiner eigenen, fremd gewordenen Stimme. Überhaupt sind die Stimmen bei Beckett – und so wohl auch in der Szene vor dem leeren Blatt – nie einfach *eigene* Stimmen. Die Stimme, die man aus sich heraus hört oder zu hören glaubt, so wie Krapp beim Abhören seiner Tonbänder, ist eine Stimme, die spricht, ohne dass man sie wirklich im Griff hätte.

Das wird auch in einem späteren Stück, *Not I (Nicht ich)* von 1972, auffällig, ein Stück, das in der späteren Filmversion nur einen weiblichen Mund zeigt, der sich bewegt und dessen Stimme einen Monolog von sich gibt, den die sprechende Person nicht mehr zu steuern in der Lage scheint. Auffällig in der Filmversion ist nicht nur die zerhackte Sprache, auch der Bildeindruck, der durch die extreme Vergrößerung und die Konzentration allein auf den Mund und die Lippenbewegungen entsteht, führt zu einer Fragmentarisierung des Wahrgenommenen. Sprache wird, in Ton und Bild, ebenso in ihre semiotische wie in ihre körperliche und gestische Feinmotorik, wenn man so sagen kann, zerlegt. Der ge-

⁹ Zutreffend rechnet deshalb Jana Ziganke Becketts Schreibverfahren (die Romantrilogie im Besonderen) unter jene „infinite Schreibstrategien“, die sie bereits bei Sade und Flaubert präfiguriert sieht. Jana Ziganke: *Infinite Schreibstrategien bei Sade, Flaubert und Beckett*, Bielefeld: Aisthesis 1999.

hetzte, holpernde Sprachstrom scheint dabei tatsächlich ein Eigenleben zu führen. Die Sprache, die Stimme, treibt die Sprecherin an, nicht umgekehrt.

Ähnlich wird man sich vielleicht auch, ausgehend von der beschriebenen Szene vor dem leeren Blatt, Becketts Schreibsituation vorzustellen haben. Auch diese Stimme führt ein Eigenleben, und sie bedarf einer Form der Reduktion, damit überhaupt, künstlerisch, ein Umgang mit ihr gefunden werden kann. Dazu kommt noch Folgendes: Gehörte Stimmen lassen sich nicht einfach weghören. Wer die Augen schließt, sieht nichts mehr. Schwieriger wird es, wenn man den Gehörsinn (auch den inneren, wenn man ihn so nennen möchte) ausschalten möchte. Höchstens kann man versuchen, und das ist wohl Becketts Weg, die gehörten Stimmen schreibend zu bearbeiten, sie als Material zu verstehen, wie Tonbandstimmen, die man schneiden, neu zusammensetzen, neu arrangieren kann, deshalb vielleicht auch Becketts Liebe zum Hörspiel.

Becketts Obsession mit der Stimme und mit Stimmen zieht sich durch, von seinen ersten bis zu seinen letzten Arbeiten. So liest sich eine der letzten Prosaarbeiten, *Worstward Ho* (*Aufs Schlimmste zu*) von 1983, wie eine Montage von Wortschnipseln, deren Assoziationslogik sich weitgehend auf der akustischen Ebene, auf der Ebene von Wiederholungen und Klangähnlichkeiten, abspielt:

Weiter. Sag weiter. Gesagt sei weiter. Irgendwie weiter. Bis nirgendwie weiter. Gesagt nirgendwie weiter. [...] Nicht jetzt. Wisse es besser jetzt. Nichtwisse es besser jetzt. Wisse nur Hinaus. Kein Wissen wie wisse nur kein Hinaus. Hinein nur.¹⁰

¹⁰ Samuel Beckett: *Worstward Ho. Aufs Schlimmste zu*. Aus dem Englischen von Erika Tophoven-Schöningh. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1989, S. 7 und S. 13 (Übersetzung nach Lektüre des Originals modifiziert durch S.Z.). Im englischen Original: „On. Say on. Be said on. Somehow on. Till nohow on. Said nohow on. [...] Not now. Know better now. Unknow better now. Know only no out of. No knowing how know only no out of. Into only.“ *Worstward Ho* sei, so Beckett, sein „letzter Atemzug“ gewesen (zitiert nach Gussow: *Begegnungen mit Beckett* (Anm. 1), S. 62). Es folgten allerdings noch weitere Arbeiten. Hingegen zählt *Worstward Ho* zu jenen Arbeiten, die Beckett, beginnend mit dem Titel, selbst nicht wirklich übersetzen konnte (vgl. ebd., S. 66).

Nicht nur die akustische, auch die syntaktische Struktur der Sprache wird hier in Einzelteile zerlegt, mit Auslassungen durchsetzt und durch Wiederholungen und Abschweifungen in ein stakkatohaftes Sprachgeschehen verwandelt.

Geht es hier um das Zerlegen der Sprache in Einzelteile und um eine Art Sog, der dadurch entsteht, dass man weglässt und das Übriggebliebene in ein Spiel von Wiederholung und Differenz versetzt, geht es in anderen Texten mehr um ein Eindämmen der Stimmen, ein Zum-Flüstern-Bringen, manchmal auch um ein Zerschneiden, das bis in die einzelnen Buchstaben hineingeht. Die Reduktion wird in solchen Arbeiten verstärkt auf der Ebene des erwähnten „Formsinns“ verständlich. Es geht darum, Material, das vorliegt oder als bereits vorliegendes imaginiert wird, durch verschiedene Formen der Reduktion zu bearbeiten.

Diese Formen, so wird im Folgenden noch zu zeigen sein, haben sich im Verlauf der Jahre, in denen Beckett als Schriftsteller tätig war, verändert. In den frühen Prosatexten ist der reduzierende *Formsinn* noch fast ausschließlich auf die Figuren bezogen, die Protagonisten von Becketts Texten, die sich schon früh durch Handlungsarmut, durch eine Haltung des Zögerns und Beobachtens kennzeichnen. Besonders symptomatisch dafür ist eine Stelle im frühen Roman *Watt*, den Beckett in den letzten Kriegsjahren, zwischen 1943 und 1945 schreibt, aber erst zehn Jahre später, 1953, veröffentlicht. Es ist darin von Mr. Hackett die Rede, eine Figur, von der wir später im Roman erfahren, dass sie dem Protagonisten, Mr. Watt, ähneln soll.

Mr. Hackett wird als Beobachter eingeführt, als eine Figur, mit der wir in der Lage sind, wiederum andere Figuren im Roman zu beobachten. An einer Stelle wartet Mr. Hackett auf die Straßenbahn und beobachtet dabei ein Pärchen, das ebenfalls auf die Straßenbahn wartet. Dabei beginnt er zu vermuten, dass sich dieses Pärchen überhaupt erst beim Warten auf die Straßenbahn kennengelernt habe: „Sie sind es leid, auf die Straßenbahn zu warten, sagte Mr. Hackett, dann machen sie halt Bekanntschaft miteinander.“¹¹ Das ist die Erklärung, die Mr. Hackett für die wahrge-

¹¹ Samuel Beckett: *Watt*. In: ders.: *Werke*. In Zusammenarbeit mit Samuel Beckett herausgegeben von Elmar Tophoven und Klaus Birkenhauer. Übertragen von Elmar Tophoven, Erika Tophoven und Erich Franzen. Band 2.

nommene Situation bereithält. Interessant ist nun allerdings, wie Beckett, der im Namen Hackett eine Art Echo zu finden scheint, die Stelle kommentiert. Ungewöhnlich bereits, dass man in einem Roman Fußnoten und einen Kommentar findet. Hier nun ist Folgendes zu lesen: „In diesem Werk wurde viel kostbarer Raum, der sonst verlorengegangen wäre, durch Weglassung des überflüssigen Reflexivpronomens nach dem Tätigkeitswort *sagen* gewonnen.“¹²

Was ist damit gesagt? Zunächst einmal dies, dass man es hier – angeblich – mit einer Maßnahme zum Platzsparen zu tun hat. Der Hinweis führt sich allerdings selbst *ad absurdum*, nimmt die Fußnote doch ihrerseits einiges an Platz weg, und wohl sogar mehr, als man durch die Einsparung des Reflexivpronomens nach dem Verb *sagen* im ganzen Roman gewinnen kann. Es muss damit also noch etwas Anderes gesagt sein, und dieses Andere wird auch explizit gemacht, indem das Reflexivpronomen als *überflüssig* bezeichnet wird. *Überflüssig* aber ist das Reflexivpronomen in einem Roman und im Hinblick auf eine Figur insofern, als in dem Moment, in dem eine Figur etwas *zu sich* sagt oder *sich etwas sagt* und dieses Sagen thematisch wird, klar ist, dass dieses Sagen eins ist, das in erster Linie ein Signal an den Leser ist, eine Möglichkeit für den Leser, an den Gedanken einer Figur teilzuhaben. Was ein Autor eine Figur sagen lässt, ist für den Rezipienten les- oder hörbar unabhängig davon, ob die Figur es für sich, für jemand anderen oder einfach so sagt. Gleichzeitig kann der Hinweis auf die Weglassung des Reflexivpronomens auch so verstanden werden, dass es Beckett nicht darum geht, das Innenleben dieser Figuren darzustellen, dass es nicht um deren Innerlichkeit oder Reflexivität geht, sondern prinzipiell nur um das, was sagbar oder eben, potentiell für andere, hörbar ist. Auch hier geht es, nebst der Darstellung von Gesten und Kontexten, wieder um Stimmen, auf denen aufbauend Beckett seine Figuren entwickelt, indem er sie

Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 209-475, hier: S. 212. Im englischen Original: „Tired of waiting for the tram, said¹ Mr. Hackett, they strike up an acquaintance.“

¹² Ebd. – Im englischen Original: „1. Much valuable space has been saved, in this work, that would otherwise have been lost, by avoidance of the plethoric reflexive pronoun after *say*.“

Dinge sagen lässt. Einem reflexiven Innenleben dieser Figuren wird man aber auch über die Stimmen nicht begegnen, sind diese doch, und zwar durchgängig, inexpressiv.¹³

Der Roman *Watt* ist der letzte Roman, den Beckett auf Englisch schreibt. Danach schreibt Beckett, zumindest was die Romane angeht, nur noch auf Französisch, wobei er die auf Französisch geschriebenen Romane in der Regel, nach einigen Jahren, nachdem sie bereits erschienen sind, selbst wiederum ins Englische übersetzt. Die Entscheidung zum Sprachwechsel – von der Muttersprache Englisch bzw. Irisch zum Französischen – war ihrerseits eine Maßnahme, die im Dienste des Reduktionsprinzips stand. Französisch war zunächst einmal schlicht die Sprache, die Beckett noch nicht so gut beherrschte und die ihn dazu zwang, mit einem reduzierteren Bestand an Worten und insgesamt einer reduzierteren Fähigkeit zum sprachlichen Ausdruck umzugehen.¹⁴

Doch blieb Beckett an diesem Punkt nicht stehen. In seinem ersten großen auf Französisch geschriebenen Roman, *Mercier et Camier* (*Mercier und Camier*), der bereits 1946 entstand, aber erst 1970 gedruckt wurde, entschließt Beckett sich dazu, jedes dritte Kapitel als eine Art Zusammenfassung der beiden vorangegangenen Kapitel zu inszenieren, die Textmenge von zwei Kapiteln also wieder in eine überschaubare Form zu bringen, sie zu reduzieren. Auch das 9. Kapitel besteht aus einer solchen Zusammenfassung (von Kapitel 7 und 8). Die Zusammenfassung gibt hier allerdings gleichzeitig Auskunft über etwas, das im vorangegangenen Kapitel offenbar nicht mehr steht, eine Stelle im 8. Kapitel, die scheinbar gelöscht worden ist: „Der Arsch und das

¹³ Becketts Kritik am Modell des Ausdrucks, der Expressivität, die nichts anderes als die Kehrseite einer als gefühlvoll konzipierten Innerlichkeit ist, zieht sich auch in seinen theoretischen Schriften durch. Ganz deutlich wird dies in Becketts Wertschätzung der ausdruckslosen Malweise Bram van Velde, die das Modell für eine inexpressive Ästhetik schlechthin abgibt. Vgl. hierzu: „Samuel Beckett und Georges Duthuit. Drei Dialoge.“ In: Samuel Beckett: *Disjecta. Vermischte Schriften und ein szenisches Fragment*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2010, S. 179-190, besonders S. 186.

¹⁴ „Englisch war zu einfach. Ich wollte mich disziplinieren.“ Zitiert nach: Gussow: *Begegnungen mit Beckett* (Anm. 1), S. 42.

Hemd, mit graphischen Darstellungen (restlos gestrichene Stelle).“¹⁵

Die Reduktion, die mit den Zusammenfassungen insgesamt erfolgt, bewegt sich stets zwischen den Polen der Fülle (den vorliegenden vorangegangenen Kapiteln) und der Leere, die durch die sichtbar vorgeführte Verknappung angestrebt wird. Gleichzeitig ist klar, dass die Summe der Kapitel *und* ihrer Zusammenfassungen doch insgesamt, ähnlich wie bei der Fußnote in *Watt*, eher mehr als weniger Text zur Folge hat. Deutlich wird der Anspruch auf Reduktion, der Hinweis darauf, dass Reduktion eine Entwicklungstendenz bezeichnen könnte. Gleichzeitig aber wird der Schritt noch nicht wirklich vollzogen, da die als Zusammenfassungen lesbaren Listen ihre Legitimation und ihren Witz noch ganz dem Umstand verdanken, dass es die entsprechenden Kapitel noch zur Gänze gibt. Einzig der Hinweis auf die Streichung lässt erkennen, dass auch die vorhandenen Kapitel ihrerseits bereits als Reduktionen eines umfassenderen Textes gelesen werden können.

1974 übersetzt Beckett übrigens den auf Französisch geschriebenen Roman selbst ins Englische und nimmt dabei, wen erstaunt es, auch Kürzungen vor. Nach *Mercier und Camier* folgen die drei Romane *Molloy*, *Malone meurt* (*Malone dies / Malone stirbt*) und *L’Innommable* (*The Unnameable / Der Unnennbare*), die kurz nacheinander in den Jahren 1947 und 1948 geschrieben wurden und ab 1951 zuerst auf Französisch und ab 1953 in Becketts Selbstübersetzung jeweils auf Englisch erschienen sind. Nebst dem gleichzeitig entstandenen Erfolgsstück *Warten auf Godot* sind es diese drei Romane, die den Ruhm von Beckett als Schriftsteller begründet haben.

Die drei Romane werden in der Forschung zu Recht auch als *Romantrilogie* bezeichnet, stehen die einzelnen Werke doch in einem unmittelbaren Zusammenhang. Dieser Zusammenhang ergibt sich ganz wesentlich durch wiederkehrende Figuren, deren Organisationsform gleichzeitig eine weitere Facette in der Umsetzung des Reduktionsprinzips verdeutlicht. Die Figuren nämlich, die in diesen Romanen vorkommen, werden als handelnde Figu-

¹⁵ Samuel Beckett: *Mercier und Camier*. In: ders.: *Werke* (Anm. 11), Band 1, S. 477-612, hier: S. 581. Im französischen Original: „Le cul et la chemise, avec graphiques (passage entièrement supprimé).“

ren von Mal zu Mal weniger. In Form von Imaginationen und Erinnerungen treten sie allerdings immer wieder zutage, besonders im letzten Roman, *Der Unnennbare*, in dem es nur noch eine Figur gibt, die allein aus der Erinnerung an die Figuren und Geschehnisse der vorangegangenen Romane besteht und lebt. Zudem ist es der Schreibprozess, der in diesen Romanen immer dominanter zum Teil des Romangeschehens wird. Die Erzählerfiguren werden selbst als Erfindungen kenntlich gemacht, die Imagination als Grundlage und gleichzeitig als Effekt des Schreibens verständlich gemacht, wobei der Schreibprozess selbst wiederum auch als imaginerter Schreibprozess vorgeführt wird...

Es erstaunt, bei all den Verdrehungen, nicht, dass Beckett nach der Romantrilogie den Eindruck gewinnen musste, an einem Endpunkt angekommen zu sein. Das Theaterstück *Fin de Partie* (*Endgame / Endspiel*) von 1957 mag deshalb, auch nach dem Großfolg von *Warten auf Godot* seit der Uraufführung 1953, wie eine Art Fazit seiner schriftstellerischen Arbeit gelesen werden: Was gibt es noch zu tun, wenn alles bereits zu einem Ende gekommen scheint, man das eigene Ende in gewisser Hinsicht überlebt? Gab es bei *Warten auf Godot*, dem großen Stück, das vom Warten handelt, noch immerhin die wenn auch zunehmend als vergeblich gekennzeichnete Hoffnung auf etwas oder jemanden, der da noch kommen mag, Godot, so ist beim *Endspiel* von Anfang an klar, dass sich nichts mehr tun wird und dass es nur noch darum gehen kann, die Erinnerungen, die man hat, auferstehen zu lassen oder abzuwehren.

Die Reduktion, die Beckett hier betreibt, spielt sich auf verschiedenen Ebenen ab. Zum einen nimmt erneut, wie bei den Romanen, das Personal immer deutlicher ab, bis hin zu *Das letzte Band* von 1958, das nur noch aus einer Person mit einem Tonband besteht (es ist das Stück, das Beckett als erstes wieder zuerst auf Englisch schreibt). Zum anderen werden die Stücke immer kürzer, *Warten auf Godot* umfasst noch zwei Akte, *Endspiel* nur noch einen, und das kürzeste Stück, das Beckett schließlich 1969 schreibt, *Breath (Atem)*, besteht nur noch aus einem Atemzug, der von einem Anfangs- und einem Schlusschrei – Geburt und Tod – gerahmt wird: das ganze Leben, reduziert auf die drei entscheidenden Momente, Geborenwerden, Atmen, Sterben.

Alle Arbeiten, die jetzt – zwischen 1969 und Becketts Tod am 22. Dezember 1989 – folgen, sind kurze Arbeiten. Die Verknappungen, die Beckett dabei vornimmt, sind zudem solche, die oft bis ins Wortmaterial hineinreichen. Am Beispiel von *Aufs Schlimmste zu* von 1983 konnte dies bereits gezeigt werden. Die einzelnen Worte werden nun nicht mehr als Anfänge des Schreibens oder eines Imaginationsprozesses verstanden, sondern als Endpunkte, als Zeugen für Ereignisse, die bereits vergangen sind und die nur noch in Form von Worten erinnert werden können. *Residua* – Rückstände, Reste – heißt entsprechend sinnfällig einer der späten Prosabände von Beckett.¹⁶ Doch auch Gedichte, die ihrer konventionellen Form nach bereits durch Kürze auffallen, treten wieder in den Fokus von Becketts Arbeit.

In der Sammlung *Mirlitonnades*, die Gedichte aus den Jahren 1977 und 1978 enthält – in deutscher Übersetzung zuerst unter dem Titel *Flötentöne*, später unter dem Titel *Trötentöne*¹⁷ erschienen – findet sich folgendes Gedicht:

Worte, Überlebende
des Lebens,
leistet ihm noch
eine Weile Gesellschaft.¹⁸

Man mag sich fragen, wer in diesem Gedicht eigentlich spricht. Denn nicht die Worte werden hier als sprechend aufgefasst. Die Worte sind vielmehr die Angesprochenen, sie erscheinen bedürftig, nicht mehr in der Lage, dem Leben *von sich aus* Gesellschaft zu leisten. Worte aber, denen das gesagt werden muss, sind stumm.

Es verwundert daher auch nicht, dass das Ringen Becketts mit den Stimmen, die ihn umgeben, die ihn bedrängen und umtreiben, in letzter Instanz mit einem Beistand rechnet, der von der

¹⁶ Samuel Beckett: *Residua*. In: ders.: *Werke* (Anm. 11), Band 4, S. 187-209.

¹⁷ Samuel Beckett: *Trötentöne. Mirlitonnades*. Französisch und deutsch. Übertragen von Barbara Köhler. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2005.

¹⁸ Samuel Beckett: *Flötentöne*. In: ders.: *Werke* (Anm. 11), Band 5, S. 243-258, hier: S. 255 (Zeilenumbruch modifiziert durch S.Z.). Im französischen Original: „mots survivants / de la vie / encore un moment / tenez-lui compagnie.“

Stille ausgeht. Am Schluss von Becketts Werk steht, wie am Anfang, das leere Blatt. Nur wird dieses, in letzter Konsequenz, von keiner Stimme mehr umgeben: „Ganz zum Schluss wird mein letztes Werk ein weißes Stück Papier sein.“¹⁹

¹⁹ „At the end of the day my last work will be a blank piece of paper.“ Diesen Ausspruch Becketts zitiert Martin Esslin im Film *Waiting for Beckett. A Portrait of Samuel Beckett* (1994, Regie: John L. Reilly) aus dem Gedächtnis. Hier wiedergegeben nach: Walter Goodman: „Television Review. Seeking Beckett Through His Words“. In: *New York Times* vom 7. Mai 1996, S. 18 (Übersetzung von S.Z.).