

die Wurzel des Bildungsrückstandes und der sozialen Selektion beseitigt.

Wenn die bayrischen Bischöfe bereits im November 1963 schrieben, „die Gleichheit der Chancen müsse das gesamte Bildungswesen von der Volksschule bis zur Universität umfassen“, so ist diese Forderung im Grundgesetz Art. 3, Abs. 3 verankert; sie bleibt aber unwirksam, solange Bildungspolitik nicht als Gesellschaftspolitik erkannt, das heißt solange die Gleichheit der Bildungschancen nicht das Anliegen aller ist.

Roman Bleistein SJ

Die beiden ungleichen Godots

„Godot ist nun gekommen“, sagte M. Bulatovic in einem Gespräch mit dem Kritiker H. Bienek. „Ich habe ihn hergeholt.“ Er wolle sein Schauspiel, „eine Variation über ein sehr altes Thema“, das in keinem Zusammenhang mit dem berühmten Parabelstück Becketts stünde, auch keinesfalls damit verglichen wissen. Die Wahl des provokatorischen Titels, die Übernahme des gesamten Beckettischen Personenregisters (Wladimir, Estragon; Pozzo, Lucky; der Junge, dazu eben noch Godot) und der Versuch, die Bühnentechnik nachzuahmen, fordern aber geradezu heraus, die beiden Spiele um Godot einander gegenüberzustellen¹.

Der vollendeten Einfachheit des Iren setzt der Jugoslawe eine verwirrende Überfülle meist selbstgebastelter Symbole entgegen. Wo Beckett durch Gebärden oder durch Schweigen mehr ausdrückt, als er mit seiner transparenten Sprache ohnedies zu sagen vermag, läßt der Verfasser des neuen Stücks seine Akteure manchmal unmotiviert „komische Verrenkungen“ und „allerhand Faxen“ machen, „müde Grimassen“ schneiden, „lange Nasen, auch ins Publikum“

drehen und in banales Gerede ausbrechen. Seine Personen behaupten fortwährend von sich, komisch zu sein, und bemühen sich krampfhaft, entsprechend zu handeln; die Becketts sind komisch und sie zeigen es. Überdies traktiert Bulatovic das Trommelfell des Zuschauers mit einer kaum erträglichen Geräuschkulisse. Seine Bühnenanweisungen sind eine Fundgrube von synonymen Geräuschwörtern: vom Schweinegrunzen und Eselsgeschrei übers Bellen, Winseln und Miauen der Darsteller bis zum Bremsenquietschen und der Detonation von Bomben reicht die Tonkala. Schließlich nennt er sein Stück u. a. ein „Ideendrama“. Tatsächlich wird darin viel von Ideen gesprochen, doch kaum eine zu Ende gedacht. Eigentlich sei es „ein Drama über den Erlöser“, den er dann in Person eines einfältigen, mehr sich anbietenden als biedernden Analphabeten und Bäckers erscheinen läßt, damit er den Menschen Brot bringe. „Brot und Freiheit sollen diesmal also ein und dasselbe sein.“ Godot, der sich selbst für „sehr belastet“ hält, nimmt als erstes die Post, einschließlich des Postfräuleins, in Beschlag. Seine guten Absichten verkennend (vielleicht waren sie ihnen nicht gut genug?), machen die Menschen Godot den Prozeß und verurteilen ihn zum Tod. Erstaunlicherweise überlebt er die Hinrichtung. Fast ebensoviel wie von der Titelfigur ist von Lucky und Pozzo die Rede, die, nach bewährter Beckett-Manier, gemeinsam an einem Strick hängend auftreten. Godot befreit den Sklaven Lucky, der sich nun zum Diktator aufschwingt. Müde und mitgenommen, verlassen vom Postfräulein und dem ausgemergelten Jungen, muß Godot wieder gehen. Er hinterläßt eine Bäckerei und „viel, viel Mehl“. Pozzo und Lucky haben die Rollen vertauscht, der Unterdrückte sitzt nun oben. Im Grund hat sich nichts geändert. Beim Abschied wünscht Godot seinen „armen“, „traurigen“ und „komischen Brüdern“ auf Wiedersehen. Wenn er, „ihr trauriger Bruder Lustig“, noch einmal käme und wieder von vorn anfinke, würde er damit den Zirkus der ewigen Wiederkehr immer des gleichen Theaters bestätigen, an dem er tatsächlich teilzuhaben glaubt. Gerade dieser absurde Gedanke ist es, den die im Urstück auf Godot

¹ S. Beckett, *Warten auf Godot*, edition suhrkamp 3 (Frankfurt 1964); M. Bulatovic, *Godot ist gekommen* (München 1966). Becketts „Warten auf Godot“ wird in den neuen Lehrplänen für Höhere Schulen in Bayern als Lesestoff für die 13. Klasse empfohlen.

Wartenden nicht mehr ertragen können. Der originale Wladimir verleiht seinen Gefühlen durch das bekannte, schöne Lied Ausdruck: „Ein Hund kam in die Küche...“ Und wenn Bäcker Godot nicht mehr zurückkehrt – warum ist er dann gekommen? Um zu verschwinden?

Den weltanschaulichen Standort dieses grobschlächtigen Stückes zu bestimmen dürfte kaum möglich und gar nicht lohnend sein. Es literarisch zu etikettieren stößt auch auf Schwierigkeiten. Auf dem Boden, den die neuartigen Experimente freigelegt haben, die man unter dem vorläufigen Hilfsbegriff „Theater des Absurden“ zusammenzufassen pflegt, schießen mancherlei merkwürdige, schwer einzuordnende Pflanzen ins Kraut. Daß sie gedeihen können, verdanken sie der Unsicherheit des Publikums. „Das Publikum kann man leicht abwimmeln. Das gibt sich mit ein paar Faxen zufrieden.“² Hilflös, daher entweder verstört und empört oder aus Ratlosigkeit applaudierend, will es mit überkommenen formalen Maßstäben an Versuche herangehen, deren Anliegen es ist, Existenzfragen mit neuen Mitteln und neuen Bildern zu stellen. Das Bewußtsein des Menschen unserer Tage soll sich und seine Probleme darin wiedererkennen. Gerade deshalb, um die Spreu vom Weizen scheiden zu können, sollte dieses mißratene „Geburtstagsgeschenk“ für Samuel Beckett – er wurde heuer im April 60 Jahre alt – Anlaß dazu geben, sein schon fast klassisches „absurdes“ Spiel „Warten auf Godot“ neu zu lesen.

Jeder kennt die eigentümliche Nervosität des Wartens, aus der, gesteigert zur enervierenden Spannung der Nicht-Spannung, das Stück seine lähmende und elektrisierende Wirkung bezieht. Die verschiedenen Aspekte des Wartens, jedem aus dem Alltag vertraut, schließt es mit ein und sagt doch noch viel mehr. Immer muß man warten – bis ein bestimmter Vorgang abgelaufen ist, bis das Wasser den Siedepunkt erreicht oder die Äpfel reifen. In diesen Fällen besteht das „Warten“ in der Unstimmigkeit zwischen dem Bewußtsein des Wartenden, der sich – ohne unmittelbar beteiligt zu sein und ohne Mög-

lichkeit, eingreifen zu können – gelangweilt fühlt, und dem realen Vorgang der Zustandsänderung des Wassers. Dem läßt sich natürlich entgegenhalten, daß man eben Geduld üben müsse. Wladimir weiß das auch genau und so schnauzt er Estragon an: „Konntest du nicht warten?“ Sein Kumpan hatte sich nämlich erdreistet, vor der Zeit, also bevor der reiche Pozzo gegangen war und die abgenagten Hühnerknochen zurückgelassen hätte, gierig danach zu fragen. Konnte er denn nicht abwarten, was sich ereignen würde? Damit ist die tragische Situation der beiden umschrieben: Sie sind in eine Welt geworfen, in der nichts Wirkliches geschieht, gar nichts Wirkliches geschehen kann. Als traurige Erben eines radikalen Dualismus und als Testamentsvollstrecker des cartesianischen ‚cogito ergo sum‘ existieren sie nur in einer gedachten Welt. „Nur der Baum lebt.“ Nur er wächst weiter, treibt ein paar Blätter und wartet nicht, weil allein er noch im Boden verwurzelt ist. Früchte bringt er nicht hervor, auch der Baum ist „ausgetrauert“. Es ist sinnlos, den beiden zu erklären, sie sollten ihre Pflicht tun und, wie andere normale Menschen auch, arbeiten um zu leben. Ihnen fehlt das Material, das sie bearbeiten könnten. Mit bisher nicht gekannter Schärfe stellt sich ihnen die Frage, wozu sie überhaupt leben, wenn es nichts anderes zu tun gibt, als die Tretmühle alltäglicher Verrichtungen in Gang zu halten: „Sicher ist, daß die Zeit unter solchen Umständen lange dauert und uns dazu treibt, sie mit Tätigkeiten auszufüllen, die – wie soll man sagen – auf den ersten Blick vernünftig erscheinen können, an die wir uns aber gewöhnt haben. Du wirst mir sagen, daß es geschieht, um unseren Verstand vor dem Untergang zu bewahren. Klar. Aber irrt er nicht schon in der ewigen Nacht unergründlicher Tiefen?“

So warten sie also, weil sie nichts zu tun haben als sich die Zeit zu vertreiben („Sie wäre sowieso vergangen“) und weil sie den Ort des Wartens nicht verlassen können. Dafür gibt es zwei Gründe. 1. Laut Bühnenanweisung langweilen sie sich auf einer Landstraße. Eine Straße stellt eine Verbindung zwischen zwei Punkten her, eine Anlage, die nur dann sinnvoll ist, wenn

² M. Bulatovic a.a.O. 36.

der Verbindungsweg auch benutzt wird. Nun erkennen Wladimir und Estragon die Straße nicht als Weg, sondern halten sie für einen Warteplatz, auf dem sie sich wie „auf dem Präsentierteller“ fühlen. Eine lange Tradition der Erziehung zur Weltverachtung hat ihnen den Boden unter den Füßen entzogen. „Bahh!“ sagt Wladimir und spuckt auf die Erde. Worauf also sollten sie gehen? Selbst Godot – wer immer sich hinter dieser Chiffre verbergen mag – dürfte es kaum gelingen, auf einer nichtvorhandenen Straße anzukommen. 2. Auch wenn sie sich davon überzeugen ließen, daß ihre Landstraße ein gangbarer Weg ist, wäre ihnen noch nicht geholfen, denn sie meinen warten zu müssen. Zu dieser Art des Wartens, ebenfalls jedermann bekannt, gehört das Herumsitzen im Vorzimmer eines Vorgesetzten, der seine Macht dadurch beweist, daß er über die Zeit derjenigen verfügen kann, die er auf sich warten läßt. Das demonstriert Pozzo, der Herr, der mit der Peitsche knallt, und den Estragon beinahe mit Godot verwechselt (das Gegensatz-Paar Lucky : Pozzo muß bei dieser Betrachtung weitgehend ausgeklammert werden, weil sie auf nichts warten). Er hat den beiden Unterhaltung versprochen, gibt dann vor, nicht mehr zu wissen, wovon er geredet hat und verlangt: „Warten Sie!“ Allerdings kann er sich das nur leisten, weil er weiß, daß sie seiner Aufforderung nachkommen werden. Auch Godot schickt seinen Botenjungen nur, weil er erwartet, sie wartend anzutreffen. „Es geschieht nichts. Keiner kommt, keiner geht, es ist schrecklich.“

Weil sie sich nicht von der Stelle zu rühren getrauen, warten sie weiter auf Godot. Wer oder was damit gemeint sein mag, ist oft gefragt und nie beantwortet worden. Das nimmt nicht wunder, weil die Frage falsch gestellt ist. Sie sollte lauten: worauf warten sie denn? Unter allen Umständen auf einen Jemand. Im 1. Akt sieht es so aus, als ob dieser Jemand ein Mensch sei, an den sie sich mit einer „vagen Bitte“ gewandt haben. „Und was hat er geantwortet?“ „Er würde mal sehen.“ Er müsse seine Familie, seine Freunde, seine Agenten und Korrespondenten, seine Register und sein Bankkonto befragen. Damit ist eine alltägliche Situa-

tion gekennzeichnet. Irgendeiner, der um irgend etwas gebeten wird, möchte sich persönlich nicht exponieren und verschanzt sich hinter seiner Rolle als Familienmitglied, Freund oder Bankkontenbesitzer. Dem steht das Rollenverhalten der beiden Vagabunden gegenüber. „Was ist unsere Rolle dabei?“ „Unsere Rolle...: Bettler!“ Sie sind Gesuchreichende, deren „vage Bitte“ unpersönlich behandelt wird, wenn überhaupt. Die Schuld daran liegt mehr auf ihrer Seite, denn sie haben sich selbst in die unwürdige Lage von Bittstellern hineinmanövriert, die nur betteln, aber nichts bieten. Sie haben, wie Wladimir „klar und deutlich“ sagt, ihre Rechte „verschleudert“. Ein persönliches Risiko wollen sie nicht eingehen, sie warten auf Antwort auf dem Amtswege. Godot soll ihnen „Bescheid“ geben, was sie tun sollen, „bis er kommt“. „Andererseits wäre es vielleicht besser, das Eisen zu schmieden, bevor es eiskalt ist.“ Genau das unterlassen sie und warten weiter auf Godot, der im 2. Akt die Konturen einer vergreisten Vater-Autorität mit langem, weißem Bart annimmt. Sie unterwerfen sich ihm nur, weil sie Angst vor Strafe haben. „Wenn wir ihn fallen ließen?“ „Würde er uns bestrafen.“ Ihrer Furcht geben sie nicht ungerne nach, denn ihre Fiktion vom Godot mit weißem Bart gestattet es ihnen, keine Initiative haben zu dürfen und die Gefahren des Erwachsenwerdens nicht riskieren zu brauchen. Gebunden an den „guten Mann“ fühlen sie sich nicht – noch nicht! –, wie Wladimir nachdrücklich betont. Wie könnten sie auch an einen abstrakten Begriff gebunden sein? Ihr Godot, der sie im Warten verharren läßt, ist das Ergebnis von Luckys, des Intellektuellen, akademischer „anthropopopometrischer“ Methode, nichts Lebendiges, sondern eine fixe Idee, die sie im Fixismus fixiert. Godot absorbiert ihre Energien und verhindert, daß sie wahrnehmen, was um sie herum vorgeht.

Kurz vor Luckys und Pozzos zweitem Auftritt kann Estragon, auf Godot wartend, die Langeweile nicht mehr ertragen und schreit „aus vollem Halse“: „Gott hab Erbarmen mit mir!“ Er wendet sich nicht an Godot! Wladimir reagiert auf diesen Ausbruch verärgert mit:

„Und ich?“ Als dann Pozzo, von Lucky mitgerissen, zu Boden stürzt und sich nicht mehr erheben kann, sind die Landstreicher für ihn Godot, ein Jemand, der Hilfe bringen könnte. Und was tun sie, die nichts zu tun haben? Sie lassen ihn liegen – sie sind ja mit Warten beschäftigt – und erörtern umständlich, was sie nun unternehmen sollen. Lucky verprügeln? Pozzo ein bißchen erpressen oder ihn auf die Beine stellen und mit seiner Dankbarkeit rechnen? Während Pozzo sich stöhnend am Boden windet und um Erbarmen ruft, spricht Wladimir eindrucksvoll von der Verabredung mit Godot, die sie einhalten, obwohl sie keine Heiligen sind. „Der Tiger eilt den Seinen ohne die mindeste Überlegung zu Hilfe. Oder aber er rettet sich im dichtesten Dschungel. Aber da liegt das Problem nicht. Was tun wir hier, das muß man sich fragen. Wir haben das Glück, es zu wissen. Ja, in dieser ungeheuren Verwirrung ist eines klar: wir warten darauf, daß Godot kommt.“ Recht geistesabwesend und weil sie sich davon eine „Ablenkung“ (vom Warten) versprechen, versuchen die beiden Pozzo zu helfen, verlieren dabei selbst das Gleichgewicht, stürzen nieder und können sich nicht mehr aufrichten. Erst als die kleine Wolke am Zenit erscheint, die Aussicht auf Regen und damit Wachstum verheißt, finden sie mühelos ihre aufrechte Haltung wieder. Der Name des Herrn „Godot“, auf den sie warten, kann phonetisch auch „God-Eau“ (= Gott und Wasser) gelesen werden. Nach Wasser zu lechzen ist eines der auffälligsten Merkmale vieler Beckett-Leute. Im „Spiel ohne Worte 1“ wird das am unmißverständlichsten ausgedrückt. Kaum stehen Wladimir und Estragon wieder, da wiederholen sie sofort, daß sie weder gehen noch etwas tun können, weil sie auf Godot warten – und Pozzo schreit immer noch um Hilfe. Die kleine Wolke zieht vorbei, die Temperatur bleibt unter Null. Nebeneinander – nicht miteinander – warten die beiden weiter auf einen anderen Jemand, um durch die Begegnung mit ihm erst selbst jemand zu werden. Wartend aber bleiben sie, was sie sind: in der Entwicklung stekengebliebene, überalterte Hanswürste. Godot kommt nicht.

Muß man nicht doch, allen Warnungen zum Trotz, argwöhnen, daß dieser die Szene in Abwesenheit beherrschende Godot mit Gott identisch ist? „Es hieße die Glaubensfragen in der modernen Literatur gründlich verfehlen, wenn man Godot kurzschlüssig gleichsetzen wollte mit Gott.“³ Er ist es und er ist es nicht. Das „Warten“ (der Titel der ersten Fassung des Stücks) bezeichnet einen unbestimmten Schwebezustand zwischen zwei in diesem Spiel nicht vorhandenen Polen: Gott und Mensch, die sich in der Welt Becketts gegenseitig so sehr bedingen, daß einer ohne den anderen nicht ist. Beide sind hier nicht anwesend, sondern nur in ihrer furchtbar komischen Verzerrung existent. „Godot“, eine Verkleinerungsform, entspricht den Clochards, und sie ihm. Gleichermaßen unfähig zu einer entschieden atheistischen Haltung (sie warten ja auf Gott und Wasser) wie zu einer religiösen Entscheidung (insofern ist Godot auch der Grund und der Deckname für ihre sämtlichen Ausreden), verbleiben die beiden im ungewissen Weder-Noch. Eine Dichtung, der es gelungen ist, die Absurdität des dauernden Wartens zu gestalten und damit zu enthüllen, kann wohl keine vorgefertigten Lösungen und handgreiflichen Antworten bieten. Beckett ist nicht „konstruktiv“, er reißt Ruinen ein, räumt ab und schafft Raum. In seiner Parabel hat er das Warten als allgemein menschliche Verhaltensweise entlarvt und die Längeweile des Nichts-Tuns und Nichts-Tun-Könnens zur Poesie verdichtet. Ursprünglich enthält jede Parabel einen Imperativ, der hier allerdings umgekehrt zu verstehen ist, also: „Wartet nicht, denn der deus ex machina wird nicht kommen!“ Was zu tun ist und wie das zu bewerkstelligen ist, hat der Zuschauer oder Leser, auf diese Weise aktiviert, selbst zu finden. Vorgespielt, gezeigt und dadurch bewußtgemacht wird ihm, was er nicht mehr tun kann, ohne der Parodie recht zu geben. Wobei ihm die Figuren auf der Bühne noch voraushätten, zu wissen, was sie sind – Hanswürste, die sich nur die Zeit vertreiben. So verstanden, hat die Destruktion durchaus ihren Sinn.

³ H. Beckmann, *Godot oder Hiob, Glaubensfragen in der modernen Literatur* (Hamburg 1965) 11.

Samuel Beckett, ein poeta doctus, verlangt einen mündigen Leser, der imstande ist zu sehen und sich zu entscheiden. Besondere literarische Kenntnisse freilich setzt das unmittelbare Verständnis der Werke des Iren nicht voraus. Die Fragen, die dieser Dichter aufwirft, sind innerhalb der Grenzen der Literatur nicht zu beantworten. Nur ein gewiegter, aber seichter „Literat“ konnte sich an ein so törichtes Unterfangen wagen.

Fränzi Maierhöfer

Der mißverstandene Realismus

Georg Lukács, der ungarische Philosoph und Literaturwissenschaftler, der im Vorjahr seinen achtzigsten Geburtstag feierte, gilt heute – jedenfalls außerhalb des sowjetischen Machtbereichs – als der prominenteste marxistische Theoretiker der Literatur. Die boshafte Bemerkung Theodor W. Adornos, daß Lukács seinen Nimbus im Westen den – noch nicht marxistischen – Schriften seiner Jugend, vor allem der brillanten „Theorie des Romans“ von 1916, verdanke, scheint angesichts seiner wachsenden Unterwerfung unter das sozialistische Dogma nicht unbegründet. Auch das kleine Buch „Wider den mißverstandenen Realismus“ (Hamburg: Classen 1958) – der herrschenden Orthodoxie ein Manifest des „Revisionismus“ eines inzwischen gescheiterten Ministers für Volksbildung in der unterdrückten ungarischen Regierung Imry Nagys – vermag den peinlichen Eindruck nicht zu korrigieren, daß hier ein außerordentlich begabter und gelehrter Mann seine Vernunft einer Theorie geopfert hat, gegen die es keine Berufung gibt, weil sie sich mit der auf die Beine gestellten Weltvernunft für identisch hält.

Die dennoch imposante denkerische Leistung dieses eigenwilligen und wendigen Marxisten¹,

der „heute kaum noch ein Zeitgenosse“ ist (Iring Fetscher), rechtfertigt das Unternehmen des Luchterhand-Verlages, Lukács' Werke groß herauszubringen. Von den geplanten zwölf Bänden sind bisher erschienen Bd. 9 „Die Zerstörung der Vernunft“ (1962), Bd. 11 und 12 „Ästhetik I. Die Eigenart des Ästhetischen“ (1963), Bd. 5 „Probleme des Realismus II. Der russische Realismus in der Weltliteratur“ (1964), Bd. 7 „Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten“ (1964). Der jüngste Bd. 6 „Probleme des Realismus III“ (1965) enthält die umfängliche Studie über den „Historischen Roman“, die Monographie „Balzac und der französische Realismus“ sowie, im Anhang, die „Fauststudien“, den „Don Quijote“ und „Über einen Aspekt der Aktualität Shakespeares“.

Das Buch über den historischen Roman, auf das allein wir hier eingehen wollen, wurde 1937 in Moskau abgeschlossen und erschien kurz darauf in russischer Sprache. Der vorliegende Text ist ein unveränderter Neudruck. In seinen Vorworten betont Lukács mehrmals, daß es sich bei dieser Arbeit nicht um eine – schon gar nicht vollständige – Geschichte des historischen Romans handle, sondern vielmehr um „eine Untersuchung der Wechselwirkung zwischen dem geschichtlichen Geist und jener großen Literatur, die die Totalität der Geschichte darstellt“, und auch dies nur „in bezug auf die bürgerliche Literatur“ (17 f.). Es soll gezeigt werden, „wie Entstehung und Entwicklung, Aufstieg und Niedergang des historischen Romans als notwendige Folgen der großen gesellschaftlichen Umwälzungen der Neuzeit in Erscheinung treten; es soll nachgewiesen werden, daß seine verschiedenen Formprobleme künstlerische Widerspiegelungen gerade dieser gesellschaftlich-geschichtlichen Umwälzungen sind“ (21). Da der Marxist in die höhere Vernunft jener „Umwälzungen“ eingeweiht ist – seine Theorie ist ja „die gedankliche Widerspiegelung des tatsächlichen historischen Prozesses“ (18) –, kann Lukács seine Untersuchungen als „theoretisch“ bezeichnen: Durch den „Aufweis“ der wesentlichen geschichtlichen Tatsachen soll lediglich die Richtigkeit, die „wirkliche Kraft der marxistischen Dialektik für jeden greifbar

¹ Vgl. die „Festschrift zum 80. Geburtstag“ herausgeg. von Frank Benseler, Neuwied: Luchterhand 1966, 624 S. Ln. 68,–.