

Fränzi Maierhöfer

Becketts forcierte Negation

„Nihil in intellectu“ krächzt Jacksons grau-roter Papagei in Becketts Roman „Malone stirbt“ recht deutlich und verständlich. Die „berühmte Einschränkung“ aber bringt er nicht mehr heraus¹. Jackson, darob sehr erbost, bemüht sich verbissen, dem Vogel den Rest doch noch „einzutrichtern“ (Ma 87). Polly hingegen zieht sich erzürnt in eine Ecke seines Käfigs, seines gut, beengend gut eingerichteten Käfigs zurück und läßt nur „kuah kuah . . .“ hören.

Die Papageienepisode mit ihrem spielerischen Ernst und ihrer tragischen Komik, bildungsbefrachtet und sehr simpel zugleich, scheinbar obskur und dennoch von gezielter, subtiler Bosheit, kann als Schlüssel zum Verständnis der Dichtung Becketts dienen. Papagei Polly, von dem sicher niemand Kenntnisse in Philosophiegeschichte und exakte Definitionen erwarten wird, weigert sich einfach, den zweiten Teil des Satzes nachzusprechen und damit etwas zu bestätigen, was er nicht weiß. Er kennt ja bloß seinen Käfig und offensichtlich zieht er seinen Schutz gewagten Experimenten vor. Der Vogel erweist sich als klüger und auch ehrlicher als sein Dressurmeister, der ihn zu rhetorischen, stets wiederholbaren Bekenntnissen abrichten will (wer ist denn Jackson eigentlich und woher hat er die Weisheit?). Und wenn Polly den ersten Teil brav zitiert, tut er nur die traurige Wahrheit kund, daß es für ihn nichts zu denken gibt. Könnte es anders sein bei einem Papagei?

Konsequenter noch als sein Papagei, Jackson jedoch ganz unähnlich, verhielt sich der 1906 in Dublin geborene, nach seinen eigenen Worten „fast wie ein Quäker“ erzogene Protestant Samuel Beckett, als er 1932 eine vielversprechende akademische Karriere mit der Begründung aufgab, er könne die Absurdität nicht ertragen, andere zu lehren, was er selber nicht wisse. Seither ist der Ire, der sich nicht scheute, durch handwerkliche Gelegenheitsarbeiten Geld zu verdienen, von Beruf Dichter. 1945 zog er sich für über fünf Jahre in sein Zimmer zurück. Während dieser freiwilligen Klausur destillierte er die meisten jener Werke aus sich heraus, auf die sein Ruhm sich gründet. Unter diesen Umständen bedarf es wohl kaum näherer Erläuterung, daß ein Werk das andere ergänzt und erklärt².

¹ „Nihil est in intellectu, quod non prius fuerit in sensu“ (John Locke). Leibniz fügte als weitere Einschränkung hinzu „nisi intellectus ipse“.

² Es ist schwierig, Becketts Dichtungen genau zu datieren. Er lebte und lebt sehr zurückgezogen; auch liegen jeweils zwei Originale vor, weil der Dichter seine Werke aus dem Französischen ins Englische bzw. aus dem Englischen ins Französische selbst übersetzt. Man muß zwischen Entstehungszeit und Veröffentlichungszeit unterscheiden.

Auf die neuere Literatur, sogar auf Hörfunk und Film, übt Beckett einen faszinierenden Einfluß aus. Vom breiten Publikum wird sein Werk – das Erfolgsstück „Warten auf Godot“ ausgenommen – kaum beachtet. Vom Odium der Schwerverständlichkeit umgeben, bereitet er auch Fachkritikern Schwierigkeiten. In welche Schublade des literarischen Archivs gehört Beckett, der radikal und rücksichtslos mit allen vertrauten Gewohnheiten der Literatur – durchaus nicht mit ihren Traditionen – gebrochen hat, denn eingeordnet? Überdies machen es die außergewöhnliche Bildung und Belesenheit des Autors, seine grundsätzliche Unbeeinflussbarkeit und sein erschreckender Scharfblick zum gegenwärtigen Zeitpunkt kaum möglich, eine verbindliche geistige Genealogie aufzustellen. Wie viele und scheinbar zusammenhanglose Linien dabei verfolgt sein wollen, mögen einige Hinweise verdeutlichen: Dante, James Joyce (mit dem Beckett bekannt war), Proust, Dostojewskij³ und Shakespeare, Augustinus, die Philosophen Descartes und Geulincx sind von ebensolcher Bedeutung wie die Stummfilmkomiker Chaplin und Buster Keaton⁴. Lange Zeit beschäftigte sich der Dichter vornehmlich mit bildender Kunst. Von den Bildern des Malers Bram van Velde, die manchmal wie Illustrationen zu Becketts Werken wirken, zeigte er sich so gefesselt, daß er öffentlich für den Holländer eintrat.

„Ja, meine Vergangenheit hat mich hinausgeworfen, ihre Gitter haben sich geöffnet, oder ich bin selbst ausgebrochen, vielleicht unterirdisch“ (T 140). Das Subjekt dieses Satzes, der Beckett-Protagonist, eine Art moderner Jedermann-Figur, spricht in den Prosatexten in verschiedenen Masken von sich als „ich“. Er erzählt sich unentwegt Geschichten, in denen er sich und sein Verhalten oft bis zur Kaum-noch-Kenntlichkeit verfremdet wiederfindet (vgl. Papagei). In den Stücken tritt er uns in verschiedene Aspekte zerlegt und in Spiegelungen reflektiert gegenüber. Wir übernehmen hier die praktische Methode der beiden Amerikaner Jacobsen und Mueller, diese unfassbare und doch jedem bekannte Figur in Anlehnung an einen Passus aus der französischen und engli-

lichung unterscheiden. Siehe die Zeittafel in Hugh Kenner, Samuel Beckett (München 1965) 25 f., die Bibliographie von John Fletcher in Jean-Jacques Mayoux, Über Beckett (edition suhrkamp 157) 123 f. und die Angaben in der Zeitschrift „Biblio“, Januar 1967, (Librairie Hachette, Paris). – Dieser Untersuchung liegen folgende Ausgaben zugrunde: Proust (P) (Zürich 1960); More Pricks than Kicks (MP) (London 1934) – noch nicht übersetzt –; Murphy (Mu) (Hamburg 1959, rororo 311); Watt (Wa) (Frankfurt(London 1963) – noch nicht übersetzt; Molloy (M), Malone stirbt (Ma), Der Namenlose (N) (Frankfurt 1963); 1954–59); Erzählungen und Texte um Nichts (T) (Frankfurt 1963); Wie es ist (W) Glückliche Tage (GT) und andere Stücke (Alle, die da fallen = AF, Das letzte Band = LB, Aschen-glut = A) (Frankfurt 1964); Warten auf Godot (G), edition suhrkamp 3; Endspiel (E), edition suhrkamp 96; Spiel ohne Worte 1 und Spiel ohne Worte 2 in: Aus einem aufgegebenen Werk und kurze Spiele, edition suhrkamp 145; Spiel in: Spectaculum VI (Frankfurt 1963); Gedichte (Wiesbaden 1959). Sprachenkennern sei die hervorragend ausgestattete Ausgabe empfohlen: S. Beckett, Dramatische Dichtungen in drei Sprachen, 2 Bde (Frankfurt 1963–64).

³ Frederick J. Hoffman versucht in seinem Buch (Samuel Beckett, The Language of the Self, Southern Illinois University Press, 1962) den Dichter in die Tradition einzuordnen. Er geht dabei von Dostojewskij aus.

⁴ Der inzwischen verstorbene Buster Keaton spielte die Hauptrolle in Becketts „Film“.

schen Fassung aus „Wie es ist“ einfach „quidam“, abgekürzt Q⁵, zu nennen. Mit einem seiner Namen (Molloy, Malone, Krapp usw.) wird Q immer dann bezeichnet, wenn er im Rahmen eines bestimmten Bildes in einer für ihn charakteristischen Situation zu sehen ist.

Stimmen und Worte

Bei besonders feierlichen Anlässen fordern uns Festredner meist auf, den Stimmen der Dichter zu lauschen. In Beckett begegnen wir einem Dichter, der bewußt nur auf seine Stimme hört, sich ihr stellt und ihr Diktat aufnimmt. Er hat ihr seine Stimme geliehen, um ihr Ausdruck zu verleihen, seine verschiedenen Kreaturen als „Bauchrednerpuppen“ (T 142) benutzend. Die Stimme berichtet fast nur von Versäumtem, Unterlassenem, von vergeblichen Tastversuchen und der ergebnislosen Suche nach dem, was fehlt. „Ah, aber die leise, unwillige Menschenstimme, die murmelt, was ihre Menschlichkeit erwürgt, im Verlies, geknebelt, in Gewahrsam, auf der Folter, das kurze Gestöhn eines zum Leben Verurteilten, um zu stammeln, was es heißt, die Verbannung feiern zu müssen, gib acht“ (N 80). Ihr klagender und anklagender Ton ist in dem Stimmengewirr, dem der Sprechende sich ausgesetzt sieht, niemals zu verkennen. Diese Menschenstimme, „unser aller Stimme“ (W 133), deren Urheber im Dunkel verborgen bleibt, klingt durch die mahnenden Stimmen hindurch, denen Q stets davongelaufen ist, durch die feindlichen Stimmen, die ihn irritieren, und übertönt die Stimme der Vernunft, von der er sich mit bitterem Hohn distanziert. Die Stimme vermittelt „diese hypothetischen Imperative“ (M 186). So fordert sie den im Walde umherirrenden Molloy auf, dessen Bereich so schnell als möglich zu verlassen, d. h. sich aus dem Dämmern des Unbewußten in Richtung höherer Bewußtheit zu bewegen. Deren Licht hat Molloy schon durch die Blätter und Zweige des Waldes schimmern sehen und sich davor gefürchtet. Bei diesem Befehl weicht die Stimme sogar von ihrer üblichen Weise ab und fügt hinzu: „Es ist vielleicht schon zu spät“ (M 186). Der „Namenlose“, der nichts mehr ersehnt, als endlich aufgeben zu können, endlich sich ganz vom Dunkel der Unbewußtheit verschlingen zu lassen, vernimmt in der Stimme die des „Meisters“, der ihm immer wieder befiehlt weiterzumachen.

Bei dieser Stimme unklarer Herkunft, die zu sprechen nötigt, lassen sich deutlich zwei verschiedene Tonarten unterscheiden, wenn es sich nicht um zwei verschiedene Stimmen handelt: „Fetzen einer alten Stimme in mir, nicht meine“ (W 7), Fetzen einer gedemütigten und gleichgültigen Stimme, die Q nicht anzusprechen und die ihn nicht zu formen vermochte, nun schwächer wird oder ganz aufhört und die ihn doch „denaturiert“ (N 134) hat. Schüler Mahood (manhood = Menschheit), eine der Masken

⁵ J. Jacobsen and W. R. Mueller, *The Testament of Samuel Beckett* (New York 1964) 5. Die Stelle lautet in der deutschen Ausgabe „irgendein Jemand“ (W 9).

des Namenlosen, brachte es z. B. nie fertig, ordentlich nachzusprechen, daß der Mensch ein höheres Säugetier ist. Becketts fast monomanische Vorliebe für den Buchstaben M (mammal = Säugetier) als Initiale der Eigennamen in der Trilogie lenkt die Aufmerksamkeit immer wieder auf die Klemme, in der Mahood steckt. Einerseits soll er zugeben, ein Säugetier zu sein („Nenn das Unglück nicht beim Namen!“ E 57), ein Stück Natur also, was er weder zugestehen will noch kann, da er ja andererseits ein höheres Tier sein soll. Das versteht er nicht, und diese zwiespältige Klassifizierung läßt ihn auch gleichgültig, weil sie nichts über ihn als Menschen aussagt. „Aber die andere Stimme, von dem, der nicht diese Leidenschaft für das Tierreich hat, die Neues von mir erwartet, wie ist ihr Tenor? Jetzt weiß ich weder aus noch ein. Denn über mich, im eigentlichen Sinne, ich weiß, was ich meine, scheint man mir noch nichts gesagt zu haben“ (N 102 f.).

Selbst wenn die Stimme die so notwendige Nachricht übermittelte, wäre Q nicht in der Lage sie aufzunehmen. Er tut alles in seinen schwachen Kräften Stehende, um nicht da zu sein. Die Stimme selbst ist nur eine Informationsquelle, als solche indifferent, sie äußert sich über alles und nichts, hat keine Meinung und keine Überzeugung, trifft keine Entscheidung. Becketts Jedermann auch nicht.

Um eine Menschenstimme, eine menschliche Stimme zu sein, muß sie artikulieren. Sie braucht Worte⁶. Für Beckett sind die Worte zugleich unzulänglich⁷ und das einzig existente Beschwörungsmittel für etwas, das hinter und zwischen ihnen liegt, ein Instrument des Bewußtseins („ein Wort von mir und ich bin wieder“ W 32). Weil Worte für sich allein bestenfalls die Aufgabe von Signalen erfüllen können, greift er zurück auf die Geste, die Mimik, das Bild. Gerade die oft schauerlich groteske Inkongruenz von Q's Rede und Gebärde liefert den Beweis, daß sein Verhalten insofern stimmt, als er eben nicht tut, was er redet, gar nicht weiß, was er tun soll und also nur redet, um zu reden und sich durch bloßes Hantieren ermüdet. Ihm ist die Trennung von Körper und Geist in der Tat geglückt. Molloy, der mit steif werdenden Beinen am Strand sitzt, zerdrückt „viele Handvoll Sand“ und beschäftigt auf diese Weise „einen Teil“ seines Körpers (M 151), während sich sein Geist anstrengt, die bestmögliche Reihenfolge herauszufinden, in der Molloy die Steine lutschen soll, die er in seinen Taschen trägt.

Als Kommunikationsmittel versagen die Worte dann, wenn die „Leute“, wie Beckett seine Figuren nennt, sich nichts zu sagen haben. Seine Theaterstücke sind wahre Mei-

⁶ Die deutsche Ausgabe gebraucht stets den Ausdruck „die Worte“. E. Tophoven, der die meisten Werke Becketts ins Deutsche übertragen hat, teilte mit, daß er Satz für Satz mit dem Dichter besprochen habe (Kenner a.a.O. 213). Im Gegensatz dazu zog Hans Mayer bewußt die Übersetzung „Die Wörter“ für Sartres „Les Mots“ vor. Vgl. die Nachbemerkung in J. P. Sartre, Die Wörter (Hamburg 1965) 197 f.

⁷ Niklaus Gessner behandelt in seiner bemerkenswerten Dissertation fast nur den negativen Aspekt (Die Unzulänglichkeit der Sprache. Eine Untersuchung über Formzerfall und Beziehungslosigkeit bei Beckett, Zürich 1957). Als er Beckett einmal fragte, ob es denn nicht ein Widerspruch sei, zu schreiben und an die Unzulänglichkeit des Wortes zu glauben, bekam er zur Antwort: „Was wollen Sie, mein Herr? Das sind die Worte; man hat nichts anderes.“

sterwerke in der Kunst des Aneinandervorbeiredens. Dahinter wird die Leere offenbar, die das leere Gerede nicht kaschiert. Henry in „Aschenglut“ erinnert sich an die Unterhaltungen mit seiner Frau Ada: „... das war so was, so ähnlich wird die Hölle sein, leeres Geschwätz neben dem Gemurmel der Lethe über die guten alten Tage, als wir wünschten, tot zu sein. Pause. Preis der Margarine vor fünfzig Jahren“ (A 79). Auch Henry hat nie ein Gespräch geführt. Die Worte sind für den nicht stattfindenden Dialog nicht haftbar zu machen. „Sie sind nicht leerer als ihre Ladung“ (Ma 40).

Becketts Sprache gleitet an der Grenze des Schweigens entlang, ihm mit jedem Wort ein Stück Neuland abringend und dem Bewußtsein zum Bewußtsein bringend. Der Sprecher des „Namenlosen“, der sich selbst nur aus Worten geschaffen fühlt, weiß, wenn er schweigen könnte, wäre alle Bewußtheit und alles menschliche Leben ausgelöscht, und die Stille wiederhergestellt. Doch „das einmal gebrochene Schweigen wird nie wieder heil“ (N 166). Die Stimme zwingt ihn weiterzusprechen und sein Thema zu suchen.

Tun und Zeit

„Die Sonne schien, da sie keine andere Wahl hatte, auf nichts Neues“ (Mu 5). Dem Mond und den Sternen ergeht es nicht anders. Es bewegt sich nichts. Warum sollte Q auch nur einen Finger krümmen, wenn nichts in Bewegung zu setzen ist? Warum sollte er etwas zu tun versuchen, wenn „nichts zu machen“⁸ ist? Anders geartet als der Sisyphos des A. Camus, ist Becketts Q ganz und gar nicht glücklich, seinen Stein wälzen zu dürfen, hält er ihn doch nicht für den seinen. Er reagiert wie Dantes Belacqua⁹, der sich mit vielen anderen lässig im Schatten eines Felsens am Fuß des Läuterungsberges niederläßt, mürrisch die Hände in den Schoß legt und wartet, bis die Gestirne die ihnen vorgeschriebenen Bahnen gezogen sind. Weder Belacqua noch Q sind faul im üblichen Sinn. In ihnen ist die Antriebskraft des Handelns erlahmt, weil sie sich mit der völligen Sinnlosigkeit ihres Tuns konfrontiert sehen. Der Protagonist von Becketts „Spiel ohne Worte 1“, „ein Mensch“, führt die Belacqua-Haltung in ihrer letzten Konsequenz vor. Schließlich liegt er auf dem Boden und betrachtet seine Hände, seine untätigen Hände, für die es nichts mehr anzufassen gibt. Er rührt sich überhaupt nicht mehr.

Der glückliche Sisyphos des Camus konnte sich noch in die Verachtung seines absurden Schicksals flüchten. Becketts Q verabscheut vor allem sich selbst. Dazu verurteilt, in Untätigkeit zu erschlaffen und zu verrotten, verliert er jede Selbstachtung und damit jedes Interesse am Leben. Die Beschäftigungen, die ihm auferlegt sind, hält er selbst nicht für Tun. Er schafft ja nichts, schlägt nur die Zeit tot, um sich von der Pause ab-

⁸ „Nichts zu machen.“ Der erste Satz in „Warten auf Godot“ 7.

⁹ Belacqua, Becketts erster Protagonist, ist entnommen aus Dantes *Divina Commedia*, Purgatorio, Canto IV.

zulenken. Allerdings kann er ebensowenig aufhören weiterzuwursteln, wie er es unterlassen kann zu sprechen. Zu kraftlos, um zu protestieren, zu schwach, um sich aufzuraffen und die „unsterbliche Trägheit“ (N 96) abzuschütteln, fühlt er sich verfangen „in den Netzen jener unergründlichen Instanz, wo Sein Schuldigsein heißt“ (T 122). So meint Q, unter Furcht und Druck eine „Strafarbeit“ (N 47) ableisten oder eine Straflektion aufsagen zu müssen, um damit die ursprüngliche Sünde, geboren worden zu sein, zu bereuen und abzubüßen.

Die bereits überzogene Spannung dieser unerträglich unmenschlichen *conditio*, die Beckett mit an Besessenheit grenzender Intensität in immer neuen Bildern zeigt, hat er dadurch gelöst, daß er ihre Komik beleuchtet. Und zwar, indem er die vollendete Blödsinnigkeit von Q's Benehmen ins rechte Licht rückt. „Denn“, so räsoniert Molloy, „Schlimmeres als das, was ich tue, ohne zu wissen, was und warum ich es tue, habe ich mir nie vorstellen können, und das erstaunt mich nicht, denn ich habe es nie versucht“ (M 96). Zweifellos ist die Zwangslage, in der Q, mag er nun Molloy oder Moran heißen, sich ohne sein Wissen und Wollen eingekeilt fühlt, unmöglich – für Beckett allerdings ist Unmögliches (nicht Absurdes) das einzig Mögliche, das überhaupt vom Menschen erwartet werden kann –, sein Verhalten hingegen schlichtweg absurd. Probiert er doch, sich lebendigen Leibes totzustellen! „Ein Mann wie ich kann bei seiner Drückbergerei nicht vergessen, wovor er sich drückt“ (M 262). Das gesteht Moran, nachdem er gerade darüber nachgedacht hat, daß es nicht seine Schuld sein würde, wenn sein Sohn, dem väterlichen Befehl gehorchend, auf einem Botengang, „unterwegs krepierete“. („Jedem seine Verantwortung. Ich kenne Leute, die sich durch die ihre nicht am Schlafen hindern lassen.“ M 262)

Becketts Q, der nichts zu tun hat, drückt sich davor, Geschichte zu machen und verantwortlich zu zeichnen. Er überläßt den Gang der Dinge sich selbst – „mit ruhigem Gewissen, das heißt mit leerem“ (N 49). Die Waage, in die Q nichts zu werfen hat und nichts werfen zu können glaubt, ist eines der penetranten Motive Becketts, fast in jedem seiner Werke, wenn nicht ausdrücklich erwähnt, so doch latent als Menetekel vorhanden. Durch Warten mehr oder weniger krampfhaft auf gleich gehalten, wird sie sich von selbst neigen; denn auch Warten verbrennt Energie – für nichts. Geschichte geschieht weiter als Zeitablauf, der nichts bewirkt. Als Fortsetzung des Stücks „Warten auf Godot“ sollte das „Endspiel“ gelesen werden, das Spiel vom endgültigen Aufhören; nicht vom entschiedenen Streik etwa, sondern vom sukzessiven Erlöschen.

„Dieses doppelköpfige Ungeheuer der Verdammung und der Erlösung – die Zeit“ (P 9) ist bei Beckett stets auch in doppeltem Sinn zu verstehen. Um dem Anblick des fortschreitenden Verfalls, der fortschreitenden Auflösung – und darin allein sieht Q Geschehen und Veränderung – zu entinnen, starrt er wie hypnotisiert auf die Uhr. Die Illusion, durch Aufziehen des Uhrwerks die Zeit zu beherrschen, wiegt ihn in trügerischer Sicherheit. Krapp in „Das letzte Band“ rennt nie zur Flasche, ohne sich vorher zu vergewissern, wieviel Uhr es ist. Figur B in „Spiel ohne Worte 2“ blickt zwischen

Freiübungen, Zähneputzen und Haarkämmen regelmäßig auf die Uhr, obwohl niemand ihn irgendwo erwartet. Winnie in „Glückliche Tage“ überläßt es ganz dem Klingeln, über Wachen und Schlafen zu bestimmen. Pozzo im „Godot“ lauscht vorgebeugt an seinem Bauch und winkt auch Wladimir und Estragon herbei, damit sie seine echte Sprungdeckeluhr bei der Arbeit hören können. Doch es ist nur das Pochen des Herzens zu vernehmen. „Verflucht nochmal!“ (G 57) „Kardialzeit“¹⁰ steht kontra Chronometer-Ticken. Der Uhrzeiger rückt weiter vor, Q kauft die Zeit nicht aus, er läßt sie verrinnen.

In seinen helleren Momenten wünscht er sich (oder träumt er nur davon?) dorthin zu gelangen, wo es einen Anfang und ein Ende gibt, wo es etwas Begonnenes zu vollenden gilt, dorthin, wo die Zeit vergeht und etwas Wirkliches geschieht, an dem er Anteil nehmen kann. Der „Namenlose“ glaubt, vielleicht die Schwelle seiner Geschichte erreicht zu haben oder dorthin getragen worden zu sein. Aber es würde ihn wundern, wenn die Tür sich öffnete. Es wäre in der Tat verwunderlich. Er müßte sie selbst aufstoßen.

Das geschlossene System und die undurchdringliche Mauer

„Ich fürchte sehr, sagte Wylie, daß das Syndrom Leben zu diffus ist, um eine Linderung zu erlauben. Für jedes beruhigte Symptom verschlimmert sich ein anderes. Die Tochter des Blutegels¹¹ ist ein geschlossenes System. Das Quantum ihres Mankos ist unveränderlich“ (Mu 36). Auch die Tränen der Welt seien unveränderlich, meint Pozzo im „Godot“. Für jeden, der aufhöre zu weinen, fange ein anderer an. Mit dem Lachen verhalte es sich ebenso. Diesem unbarmherzig sinnlosen Umfüllungsprozeß – in einem geschlossenen System kann es keinen natürlichen Rhythmus des Kreislaufs, kein Werden geben –, dem sich Q ausgeliefert fühlt, versucht er verzweifelt zu entfliehen. Dabei muß er entdecken, daß sein individuelles „Quantum des Mankos“ nicht unveränderlich ist, sondern während des Leerlaufs der Zeit zunimmt. Das „Syndrom Leben“, welches er zu erleiden gezwungen ist, verschlechtert sich durch seine verkrampfte Abwehrhaltung noch mehr. Dem stetigen Energieverlust, dem Vorgang des Alterns und Schrumpfens, den Q an sich wahrnimmt, steht keine Möglichkeit der Aufladung gegenüber. So flüchtet sich Q's Geist zu sich selbst, indem er sich selbst als ein selbstgenügsames und geschlossenes System vorstellt. Als Hilfskonstruktion, als Hilfsstütze gegen den Ansturm der äußeren Wirklichkeit bedient er sich dabei der Theorie des niederländischen Philosophen A. Geulincx (1624–1669). Wie der später zum Calvinismus übergetretene Philosoph hält Q Körper und Geist für zwar kongruente, aber voneinander unabhängige und sich nicht beeinflussende Systeme. Diese Parallelschaltung

¹⁰ Das treffende Wort stammt aus Eva Hesse, *Die Welt des Samuel Beckett*, in: *Akzente* 3 (1961) 249.

¹¹ Anspielung auf das Buch der Sprüche 30, 15 (vgl. Kenner a.a.O. 215).

erlaubt es ihm, sich gegen Schmerz geschützt zu wähnen und es dem eventuellen Urheber der „causae occasionales“ zu überlassen, Empfindungen hervorzurufen, die er dann immer noch ignorieren kann. Vorsichtshalber spricht Q von seinem Geist und nicht, wie Geulincx, von seiner Seele. Darauf würde er gerne verzichten. Sein Milieu ist die Welt, die er sich vorstellen will, keine erlebbare Welt. Kontakt mit der Außenwelt aufzunehmen möchte Q unter allen Umständen vermeiden, denn draußen lauern das Lachen und das Weinen, das Leben und der Tod.

Als Schauplatz der ungelebten Leben seiner Quidam-Figuren bringt Beckett die Kammer, das Abteil (das Murphys ist dreidimensional und „fensterlos wie eine Monade“ Mu 105), das Zimmer, meist ein Krankenzimmer wie das Malones, mit einem oder zwei Fenstern, die nie geöffnet werden, das Gewölbe, das Verlies, den Unterschlupf, den Keller, die Wabe. Das „Endspiel“ findet nur im Kopf statt. „Das letzte Band“ spielt in einem gedachten Innenraum. In krassem Gegensatz dazu wird in „Spiel ohne Worte 1“ ein Mensch rückwärts auf eine grausam überbelichtete, wüstenähnliche Bühne geschleudert, auf der ein jämmerliches, bald verdorrendes Bäumchen keinen ausreichenden Schatten spendet. In einer körperlosen Welt gibt es nichts, das Schatten werfen könnte. So soll die Pantomime „Spiel ohne Worte 2“ auf einer grell beleuchteten Plattform dargestellt werden, und der „Eindruck eines Frieses“ entstehen. Vom scharfen Sonnenlicht geblendet, krebst Willie in „Glückliche Tage“ wieder in seine Höhle zurück.

Beckett, der ansonsten „die zeilenschinderische Vulgarität einer Literatur der Beschreibungen“ (P 63) verachtet, hat bemerkenswerte Genauigkeit auf die detaillierte Schilderung von Kleidung verwendet, die sich allenthalben als groteske Verpackung enthüllt. Zwar soll Kleidung verhüllen, schützen, wärmen. Q aber benutzt sie zusätzlich als Wall, hinter dem er sich verbergen, hinter dem er fast verschwinden kann. Murphys Jacke, „eine autonome Röhre“ (Mu 44), ist überlang, Sapos Mantel so gut zugeknöpft, daß nichts von innen nach außen dringen kann. Die Stoffe, farblich nicht mehr recht definierbar, doch wahrscheinlich ehemals schwarz, jetzt grünlich schillernd, patiniert, sind verfilzt und fast luftundurchlässig. Auf dem Kopf vieler Figuren thront ein Hut, „eine stolze Bombe“ (Ma 109), eine Kombination zwischen Sturzhelm und Kaffeewärmer, fast immer einige Nummern zu klein. Sapo (der „Held“ der Geschichte, die Malone sich erzählt) hat seine Kopfbedeckung sogar mit einer Schnur am ersten Mantelknopf befestigt, damit er sie nicht verliert. Lucky im „Godot“ kann ohne Hut nicht denken.

Becketts Q, der von der Voraussetzung ausgeht, in seinem Geist alles für ihn Notwendige vorzufinden, schließt Erfahren und Erleben aus. Deshalb sind seine Sinnesorgane eine für ihn überflüssige Ausstattung. Hören und Sehen sind ihm vergangen, nicht nur, weil er gar nichts hören und sehen will, sondern weil für ihn gar nichts Wahrnehmbares existiert. Er ist schwachsinnig geworden, was Beckett unermüdlich und mit allerrohester Deutlichkeit vorführt. Molloy, der nur nach innen schielt, sieht

auch nur auf einem Auge. Der kurzsichtige Krapp setzt keine Brille auf. Pozzo, der ohnehin nie etwas gesehen hat, erblindet. Im „Endspiel“ demonstriert Hamm das Endstadium: seine Augen sind bereits rückentwickelt.

Und weil es nichts zu sagen gibt, weil kein Q dem andren sein Ohr leiht, ist es entbehrlich. Fast alle Protagonisten Becketts sind harthörig. Krapp kann seine eigene Stimme – eine andre gab es für ihn nie –, die er auf dem Tonband konserviert hat, nur noch vernehmen, wenn er vorgebeugt, mit der Hand hinterm Ohr, angestrengt lauscht. „Und Mahood ist bekanntlich aphon“ (N 181).

Geruchs-, Geschmacks- und Tastsinn werden kaum erwähnt. In einer gegenstandslosen Welt finden sie kein Objekt, dem sie sich zuwenden könnten. Q's Sinne sind ausschließlich auf sich selbst gerichtet. Für Beckett bedeutet das – Q fühlt nichts. Mit letzter Kraft macht Q seine verkümmerten Organe seinem halb zwangsläufigen Solipsismus dienstbar. Krapp verwendet seine Nase, um Alkohol zu beschnüffeln, Murphy und Molloy ihre Zunge, um an irgend etwas zu lutschen, gegebenenfalls an ihren Fingern. Zum Abtasten seiner näheren Umgebung benötigt Malone einen Stock, denn er liegt bewegungsunfähig im Bett. Moran, der kaum noch stehen und sitzen kann, läßt sich auf den Rücken fallen und träumt von den Vorteilen „einer örtlichen und schmerzlosen Paralyse“, von den für ihn erstrebenswerten Folgen der Abtötung der Sinne: „Endlich in Wahrheit außerstande sein, sich zu rühren, das muß fabelhaft sein. Mir vergeht der Verstand, wenn ich nur daran denke. Und dazu eine vollständige Aphasie! Und vielleicht völlige Taubheit! Und möglicherweise eine Lähmung der Netzhaut! Und wahrscheinlich Verlust des Gedächtnisses! Und gerade noch ein Überrest von Gehirn, um jubeln zu können! Und um den Tod wie eine Auferstehung zu fürchten“ (M 300).

Eine der Eigentümlichkeiten Becketts ist es, die Schwierigkeiten des aufrechten Ganges, Kennzeichen der Menschenwürde, als wahrhaft atemberaubendes Kunststück zu beschreiben. Watt beispielsweise gelingt nur ein seiltänzerisches Versuchen, und damit zählt er noch zu den Fortgeschrittenen in der Kunst des Gehens. Dem oben genannten Willie fehlt, wie vielen seiner Artgenossen, das zum Gehen notwendige Rückgrat. Er kriecht und kann seinen Kopf kaum heben. Molloy und sein „Alter ego“ Moran konnten einmal gehen, ja sogar radfahren. Aber für sie gibt es nirgendwo einen Ausweg. So ziehen sie sich zurück – zurück zur Mutter. Letztlich erweist sich die Höhle, Q's Lieblingsaufenthalt, als Mutterschoß, den er aus eigenem Entschluß niemals verlassen hätte und von dem er wieder zurückgesogen werden möchte, um niemals gewesen zu sein. Sein zwiefach verdrehtes Verhältnis zur Natur findet hier seinen tiefsten Grund. Einerseits möchte Q in seinem Unterschlupf verbleiben und nicht in der bösen Welt ausgesetzt werden. Zeit seines vergeblichen Lebens tut er auch sein möglichstes, um wenigstens hinter dem Rockzipfel irgendeiner „Nanny“ (= Kindernurse, T 113) Schutz zu suchen, damit sie weiter die Verantwortung für ihn trage. Andererseits ist seine Beziehung zur Mutter denkbar schlecht. Er schiebt ihr die Schuld an dem unglückseligen Ereignis seiner Geburt zu und verachtet sie.

Molloy, der sich zu Beginn seiner Geschichte im Zimmer seiner Mutter befindet, weiß nicht genau, wie er dorthin geraten ist. Bestimmt aber muß ihm jemand mit einem „Gefährt“ (M 7) geholfen haben. Denn unterwegs, auf dem wirklichen, oder nur in der Erinnerung wirklichen Rückzug, haben sich Molloy und Morans Knie versteift. Weil sie ihre Knie nicht mehr beugen können, kommen beide, einmal gefallen, aus eigener Kraft nicht wieder auf die Beine. Malone, die nächste Rückentwicklungsstufe beider auf dem Wege der „Sublation“, liegt nackt und steifbeinig im Bett und vertreibt sich die Zeit, während er darauf wartet, wenigstens bei seinem Tod dabei zu sein, indem er sich die Geschichte von Sapo erzählt, der seinerseits vorzugsweise auf einem Bein steht. Als weiteres Bild in dieser Reihe taucht Mahood auf. Er hockt in einem Blumentopf. Damit ist die vegetative Schicht, auf die auch Estragon im „Godot“ rückfallen möchte – er würde gern ein Baum sein, anwachsen und gar nichts tun – in der Parodie erreicht. Doch Mahood kann keine Pflanze werden, er schlägt keine Wurzeln, und sein Bewußtsein schwindet nicht. Mit der ihm eigenen Rigorosität führt Beckett die Bilderfolge noch weiter. Die nächste und letzte Station auf dem Weg der Unterbietung der menschlichen Natur ist Worm – rückgratlos, beinlos, formlos, schleimig und zu widerlich, um noch komisch zu sein, was sich von Mahood immerhin behaupten läßt. Der Erdenwurm also, das getreue Abbild der Vorstellung, die Q von sich hat. So, wie er sich einschätzt, so ist er – der „Anti-Mahood“ (N 124). Eigentlich existiert er gar nicht. Die Menschen haben sich ihn erdacht. Und wenn es dem namenlosen Sprecher trotzdem bisweilen gelingt, sich mit Worm zu verwechseln, so liegt das daran, weil er keine Aufgabe und kein Mitbestimmungsrecht zu besitzen glaubt.

Becketts Troglodyten, von denen einige zur Sicherung ihres geschlossenen Systems stets den Schlüssel bei sich tragen, womit sie ihren Besitz auch vor sich selber abschließen, wehren sich mit Erfolg dagegen, „einen kläglichen Abfluß“ ihres „Seins ins Tun“ zu erleiden (Mu 25). Murphy, der diese Worte spricht, verkohlt in jungen Jahren, an seinen Schaukelstuhl gefesselt, in seiner nicht zu lüftenden Dachkammer. Seine älteren und alten Nachfolger, die nie jung gewesen sind, erkrankten an Sauerstoffmangel und Verkrampfung. Der „Namenlose“ verfügt über keinerlei Abflußöffnung. Malone stöhnt über den unerträglichen Kopfschmerz: „Weißglühende Migräne“ (Ma 206). Von seinem Überdruck versucht er sich durch einen erfundenen, gewaltsamen Durchbruch zu befreien. Das Verfahren wirkt nicht. Henry in „Aschenglut“ schreit geradezu nach dem „Klempner“ (A 92).

In seinem bisher letzten großen Theaterstück, im „Spiel“, stellt Beckett drei Menschen, einen Mann und zwei Frauen, in Urnen auf die Bühne. Ein Stilleben par excellence. Was an den Wänden gutbürgerlicher Stuben zur Zierde hing, der Dichter demaskiert es als das, was es ist: einen Mord am Leben. Wie abgepflückte Blumen stecken die drei in ihren Vasen und monologisieren ihre Erinnerungen vor sich hin. Auch das nur, wenn der Lichtreiz des Scheinwerfers sie „anspricht“. Die Wände der Gefäße berühren sich – die Insassen spüren nichts voneinander. Der *circulus vitiosus*

schließt sich. In dem geschlossenen System, worin sich Q gefangen sieht, kann er sich nur erhalten, wenn er sich davon abkapselt – bis ihm die Kräfte erlahmen. Selbst wenn sein Impuls, die Fesseln zu sprengen, stark genug wäre, würde er seine Energie vergebens vergeuden. Die Gefäßwände sind fühllos, die Materie ist tot. „Es gibt keine Verbindung, weil es keine Vehikel der Verbindung gibt“ (P 52 f.).

Die undurchdringliche Mauer erstickt jeden Versuch im Keim, eine Bewegung von innen nach außen zu wagen. Den Schmerz zwar läßt sie von außen nach innen dringen, aber, wie Murphy sich in einem denkerischen Trapezakt nachweist, dem äußerlich realen Fußtritt, der das Vorhandensein des gedachten Fußtritts bestätigt, folgt nicht die reale Liebkosung. Die Mauer isoliert einseitig, und deshalb ziehen Murphy und Genossen es vor, sich nur im Bereich des Denkens aufzuhalten. Zusätzlich umgeben sie sich mit einer Schicht des Unpersönlichen, die schwerer zu durchbrechen ist als ein Steinwall.

Das Fehlen der „Vehikel“ nach außen und das Gefühl, trotzdem der Angeklagte zu sein, erklären Becketts, in ihrer Art möglicherweise konkurrenzlose, Blasphemien. Entweder sind seine auf den ersten Blick erschreckenden „Lästerungen“ keine, sondern der Niederriß aller Attrappen, die das Scheinverhältnis der „Leute“ zu „Godot“, „ihrem mißratenen Hampelmann“ (N 79) markieren. Oder aber sie sind der senkrechte Affront eines zutiefst Verletzten und Enttäuschten, der sich gleichzeitig der eigenen Unfähigkeit Leben zu schaffen bewußt ist.

Ähnliches gilt für Becketts wilde Obszönitäten, bei denen jeder genau die Portion Schmutz ins Gesicht bekommt, die er zu finden erwartet. Q will sich von dem ihm an-erzogenen, aber verekelnden Ekel mittels des Ekels befreien. Damit versucht er „etwas wie einen psychischen Diätfehler“ (C. G. Jung) wieder auszugleichen. Voll Trauer bemerkt er einmal, daß seine Lehrer wohl „Schmutzfinken“ gewesen sein müssen, „die Taschen voll von Giften und Gegengiften“ (N 21), damit er werden konnte, wie er ist. Allerdings hat er sich auch nie dagegen gewehrt, daß zuviel an Unverdaulichem in ihn hineingestopft worden ist.

Da Q nicht einmal die Möglichkeit einer Erfüllung ahnt – er ist zugleich eingesperrt und ausgesetzt, seine Empfindungen nur das widerwillige Hinnehmen einer scheinbar erpreßten Entsagung –, erblickt er die einzige Hoffnung darin, jedes Verlangen aus-umerzen. „Ja, sie war ganz unaussprechlich, diese Bedürfnislosigkeit, an der ich zugrunde ging“, gesteht Molloy (M 69 f.). Malone hat zu nichts mehr Lust. Er wird sich nicht mehr aufregen und weder warm noch kalt, sondern lau sein und lau sterben, „ohne Enthusiasmus“ (Ma 8).

Die Suche nach der Identität

Die von Literarkritikern vielgerühmte Suche nach der Identität erweist sich bei einigem Zusehen als problematisch. Q hat es nämlich gar nicht nötig, sein Ich zu suchen. Es ist ihm nur zu sehr bewußt, er bringt es nicht los. Sein Ichbewußtsein steht in schar-

fem Gegensatz zu seiner Lebenskraft und -freude. Mangels eines Zieles, wenigstens eines Stützpunktes außerhalb seiner selbst, sieht Q aus seiner In-sich-selbst-Verschlossenheit keinen andren Ausweg als das „Ende“, um das Bewußtseinsfünkchen des Ich, „diesen lustigen Zeitvertreib“ (M 350) zu ersticken. In seinem imaginären Aufenthaltort, den Malone „Tote Welt, ohne Wasser, ohne Luft“ (Ma 53) nennt, gibt es kein Wachsen und Gedeihen, kein Reifen, nur unerträgliche Stagnation. Eingekerkert in sich selbst, dem nie zu erreichenden Ende, dem „Paradies von vor der Hoffnung“ (W 28) entgegenlehnend, versucht Q sich bei Lebzeiten abzumelden: „... man muß gleichsam die Blenden der Seele schließen, dieser bohrenden, lauernden, unruhigen Seele, die man noch so sehr verleugnen kann, die in ihrem Käfig kreist wie in einer Laterne in der Nacht, in der es weder Häfen noch Schiffe noch Materie noch Verständnis gibt“ (Ma 95 f.).

Nein, Verständnis findet Q nirgends, niemand ist für jemand da. Becketts Welt ist voller Pseudopaare¹². Kaum differenziert, abwesend und gleichgültig, ziehen sich deren Bestandteile weder an noch stoßen sie sich ab. Sie bleiben aneinander gebunden durch die Macht der Gewohnheit und durch das unausrottbare Bedürfnis, einander etwas zu sein. Bolton in „Aschenglut“ läßt Holloway mitten in der Nacht zu sich rufen und kann nicht sagen, was er eigentlich von ihm will. „Bitte! Pause. Bitte! Pause. Bitte, Holloway!“ (A 92). Der antwortet nicht. Hat er doch Bolton vorher schon eine Beruhigungsspritze angeboten.

Eine gewisse Befriedigung und Selbstbestätigung in sinnvoller Arbeit zu finden, ist Q eben auch verwehrt. Bloßes Zweck-Erfüllen stellt ihn nicht zufrieden. Murphy mutmaßt sogar, daß es die Zwecke waren, die ihm die Mittel degradierten. Geldverdienen und Besitzerwerb sind für Becketts Q ohne jede Wichtigkeit. All seiner sozialen Funktionen¹³ beraubt, bemißt sich sein Wert für andere allein nach seiner menschlichen Substanz und danach, was er anderen bedeutet, nicht danach, was er für andere schafft (selbst wenn er das könnte), und wie er im Kollektiv funktioniert. Der Name Marx¹⁴ fällt im Gesamtwerk des Iren ein einziges Mal. Auf Becketts Ebene der Darstellung hat Marxismus keinen Ort mehr.

¹² Für die aus Männern und Frauen zusammengesetzten Gespanne wäre sogar diese Bezeichnung ein Euphemismus. Quidam ist kein richtiger Mann, folglich sind Frauen überzählig. Sie finden die ihnen unter diesen Umständen gemäße Form der Koexistenz als vielseitig verwendbares Betriebs- und Pflegepersonal. Winnie in „Glückliche Tage“, die sich „hinaufgesogen“ fühlt, bleibt bei ihrem Selbstbefreiungsversuch auf halbem Weg stecken und sinkt wieder zurück. Willie ist ihr keine Stütze. Er möchte seine Ruhe haben.

¹³ Bert Brecht, der „Warten auf Godot“ kurz vor seinem Tod las und davon beeindruckt war, beabsichtigte ein Gegenstück zu schreiben, in dem er die Figuren wieder in soziale Rollen zurückversetzen wollte.

¹⁴ Ein Mann, den Q für einen religiösen Fanatiker oder für einen dem Irrenhaus Entsprungenen hält, schimpft vom Dach eines Autos auf die Vorübergehenden ein. Nur Fetzen seiner Rede dringen zu Q, der nichts davon versteht: „Union ..., Brüder ..., Marx ..., Kapital ..., Beefsteak ..., Liebe“ (aus der Erzählung „Das Ende“, T 88).

Die Summe aller weiter nicht differenzierten und noch nicht personifizierten Q's ergibt die andern, die Mans, die anonymen „sie“, den „ewigen Dritten“ (N 186), der stets an allem schuld ist. Die andern eben, die dies und das tun sollten, die dies und das von einem fordern, die Vorgesetzten, Behörden und nebelhaften Autoritäten, auf die sich die Verantwortung so leicht abwälzen läßt. „Sie“ sind es, die Estragon verprügeln und „sie“ sind es, denen der „Namenlose“ sich zu entwinden bemüht. Dem Druck, den „sie“ auf ihn ausüben, kann er nicht entgegenwirken, denn er hat nichts als sein Ich-Bewußtsein entgegenzusetzen. Sonst unterscheidet er sich nicht von „ihnen“.

Teils aus Schwäche, teils aus Mangel an Anreiz, teils unter dem Eindruck dessen, was „sie“ ihm beigebracht haben, teils, weil er es fertigbringt zu glauben, die Welt, die er nie angerührt hat, sei so unwandelbar und undurchdringlich, wie er sie sich denkt, bleibt Q nur der Rückzug in sich selbst. Die Trilogie („Molloy“, „Malone stirbt“, „Der Namenlose“) beschreibt einen solchen Rückwärtsgang. Der innere Monolog, den der „Namenlose“ – ohne Namen, weil er sich so weit entfernt hat, daß ihn niemand mehr anrufen kann – führt, ist keiner: der Sprecher spaltet sich und redet mit seinen Manifestationen und deren und seinen Echos. In-sich-Hineingehen, so demonstriert Beckett, sollte nicht mit In-sich-Gehen verwechselt werden. Die Ausrichtung des Ich, des Zentrums rationalen Bewußtseins, ausschließlich auf sich selbst weist den Weg zur Selbstfindung und -verwirklichung nicht. Im Gegenteil. Durch diese – gegenläufige – Wendung zu sich selbst hat sich Q von sich abgewendet. „Vielleicht war es das letzten Endes, was ich tat“ (N 73).

Auch den solipsistischen Strudel, dem sich Q ergeben hat, bis er seinen Namen verlor („Ohne Eigennamen kein Heil“, N 106), hat Beckett um etwas, um ein entscheidendes Etwas überdreht, totgedreht. Die letzten Worte des „Namenlosen“ am Ende eines überlangen, nur noch gehehelten Satzes lauten: „... ich werde weitermachen.“ In seiner Schwäche findet er die Kraft dazu. Damit wird die „umgekehrte Spirale“ (N 61), in die sich der Sprecher verwickelt fühlt, aufgefangen und in einen systematischen Erkundungsabstieg verwandelt. Auch ein Bohrer hat die Form einer Spirale. Das Fünkeln des Ich hat einen trichterförmigen Raum eingekreist und abgesteckt, einen dunklen Raum ausgeleuchtet, den es integrieren müßte. Q jedoch wußte weder Grund noch Anlaß, warum er derlei Strapazen auf sich nehmen sollte. Er hat den „Fortschritt“ von der tödlichen zur moralischen Langeweile bereits hinter sich. „Sie“ haben ihn zwar mit Einzelverboten und -geboten reichlich eingedeckt, ihn aber über das eigentliche Wesen der ganzen Ordnung nicht aufgeklärt. Für ihn, der sich in „skandalöser Weise verpfuscht“ (N 180) wähnt, handelt es sich zunächst um eine Frage des Lichts und des Schattens, des Hellen und des Dunklen, des Mehr- oder Wenigerbewußtseins, was er mit „dem ethischen Yo-Yo“ (Mu 64) nicht in Verbindung zu bringen weiß. In dem Wertsystem, das er kennt, findet er selber keinen Platz, er hat keine Ahnung, was er warum tun soll. Wenn er dann, zusammen mit „ihnen“, „langsam, traurig, im Gänsemarsch, lange Schatten werfend“, vor den „Meister“ tritt, und der fragt: „Was habt

ihr aus eurem Material gemacht?“ – so wird die Antwort heißen: „Wir haben es hinter uns gelassen.“ Weder Q noch „sie“ wissen, „was der Meister hören möchte, als Antwort auf seine Frage“ (N 164).

Die Ungeborenen

„Nichts zu verlieren, sagte Celia. Also nichts zu gewinnen“ (Mu 132). Das könnten die Insassen von Becketts „Panoptikum lebender Leichen“ (M 295), die darauf verzichten sich zu suchen und zu „machen“, auch von sich behaupten. Sie alle, alte Kinder, junge Greise, weigern sich, ihr „Lebensurteil“ (N 149) zu unterschreiben und ziehen es vor, sich „mitten unter die Nichterschienenen“ (N 194) fallen zu lassen. „Ungeboren zur Welt gekommen, ohne zu leben dort verweilend, ohne Hoffnung auf Tod, Epizentrum der Freuden, der Leiden, der Ruhe . . . Der, außerhalb des Lebens, der man letztlich immer, dem langen vergebliehen Leben gemäß, gewesen ist“ (N 125).

Selbstverständlich ist hier nicht die natürliche Geburt gemeint. Bloßes Anwesend-Sein auf Erden ist in Becketts Sinn durchaus nicht mit Geboren-Sein identisch. Die foetale Belacqua-Position, die Q so gerne einnimmt, verrät ihren ganzen gefährlichen Doppelsinn: einerseits will sich Q nicht von seiner Mutter lösen, „auf deren Kosten“ er, wie Molloy sich ausdrückt, „dahinsiechte“ (M 41). Andererseits gewinnt der „Namenlose“ in seinem entmaterialisierten Exil die Überzeugung, daß er dort nie geboren werden wird, weil er sich „nicht konzipieren ließ“ (N 138). Biologische Geburt allein gilt sogar als erste Ursache eines irreparablen Todes. In dem Hörspiel „Alle, die da fallen“ ist von einem kleinen Mädchen die Rede, das an einer rätselvollen Krankheit „dahinstarb“. Was fehlte ihr? „Sie war niemals richtig geboren worden“ (AF 47).

Aus diesem Grund ist es unmöglich, Becketts „Leute“ nachträglich zu „taufen“ und als Zeugen für eine Haltung aufzurufen, für die sie gar nicht stehen können¹⁵. Man müßte ihnen erst einmal Geburtshelferdienste leisten, sie zur Welt bringen, ehe man sie taufen kann. Von dem amorphen Ex-Theologiestudenten Murphy heißt es ausdrücklich, daß er nicht getauft war (Mu 153).

Forciertes Negationsverfahren

Stimme ohne Meinung – Worte ohne Sinn; Tun ohne Objekt, bloße Beschäftigung – Leerlauf der Zeit; ungeformte „Breimenschen“ (N 180), die nur sich als Ziel ihrer kümmerlichen und verkümmernenden Gefühle kennen, geflohen, verloren hinter einer

¹⁵ Ruby Cohn nennt in ihrem stoffreichen Buch (Samuel Beckett, *The Comic Gamut*, New Brunswick, New Jersey 1962) einige Interpreten, die sich redlich bemühten, „Warten auf Godot“ zu taufen“ (vgl. den Abschnitt: A checklist of Beckett criticism).

Mauer aus totem Stoff, in dem und durch den sie nicht „geboren“ werden können; Opfer der Launen einer stets spürbar abwesend-anwesenden Autorität, vor der sie sich fürchten und die sie verabscheuen, weil sie glauben, von ihr nicht „gesehen“ zu werden, und die sie doch wenigstens als Zeugen der Anklage ihres Nicht-Gesehen-Werdens so bitter benötigen; Einsätze in einem Spiel, dessen Regeln ihnen unbekannt sind, an dem sie sich ihrer Trägheit zum Trotz sogar beteiligen würden, wenn sie nur Antwort auf die Frage fänden: „Wozu?“ Weil ihnen diese Antwort niemand gibt, werden sie „krepieren“ (W 183).

Läßt sich die Demonstration empörender Sinnlosigkeit noch weiter steigern? Kaum. Beckett hat – „auf der Suche nach dem was ich verloren habe wo ich nie gewesen bin“ (W 60) – die Sackgassen der ihm zugänglichen Erfahrung ausgesprochen. Der Leser kann an diesen Expeditionen teilnehmen und selbst erfahren: sie führen – zu nichts. Becketts vorsätzlich forciertes Negationsverfahren („Ich werde zuerst sagen, was ich nicht bin, sie haben mir beigebracht, so zu verfahren ...“ N 81), das seine Durchschlagskraft aus dem unbeugsamen Willen „weiterzumachen“ bezieht, treibt die Verneinung so weit, daß sie sich durch sich selbst aufhebt. Mit Hilfe seiner einmaligen Kollektion an „Beinahe-Menschen“, „Gerade-noch-Menschen“, „Gerade-genug-Menschen“ (N 59) und der Schilderung ihrer entsetzlich komischen Energieverschleuderung ist es ihm gelungen, eine nihilistische Absurdität in poetische Bilder zu bannen.

Die Dichtung des *Iren* enthält keine Vorschläge zur Verbesserung der Menschen und ihrer Welt. Beckett bekennt: „Ich konnte nicht die Antworten geben, die man erhofft hatte. Es gibt keine Patentlösungen.“¹⁶ Sein Thema heißt: „Da ist etwas, das nicht stimmt.“ Dieses Thema hat er in künstlerisch vollendeten Gebilden sichtbar gemacht. In dieser Kunst, die auf des Messers Schneide balancierend „das Nichts durchschritten hat und in einem neuen Raum einen neuen Anfang findet“¹⁷, nur die möglichen Gefahren zu sehen, ist verfehlt. Ebenso falsch ist es, darin, Unheil unkend, nur die kläglichen Reste einer ehemals als heil empfundenen Weltanschauung aufzuspüren und ihren Verlust zu beklagen. Geht es doch um einen Neuanfang. Wenn dabei Trümmer fallen, bedeutet das weder Rückschritt noch Einbuße: die Sicht wird klarer. Becketts *Quidam*, der sich in einer gänzlich abgeräumten Welt befindet, also eben nicht in der Welt, sondern in einem erdachten Bunker, fehlt jede reale Möglichkeit zu sein, sich zu entwickeln und zu verwandeln, irgend etwas zu tun und zu glauben – mit Becketts Vokabular ausgedrückt – geboren zu werden, um zu leben. Er leidet an einem akuten Mangel, an seelischer Unterernährung, an einem ungestillten, für ihn unstillbaren Bedürfnis. Die unterentwickelte Seelenlandschaft, die der Dichter beschreibt, war und ist noch nicht kultiviert und auch noch nicht (nicht: nicht mehr) christianisiert. Samuel Beckett hat Q die Diagnose gestellt. Die Therapie ist nicht seine Sache.

¹⁶ Beckett in *Spectaculum VI* (Frankfurt 1963) 319.

¹⁷ Ebd. 319.