

Beckett und die Ausbeutung der Unfähigkeit

Das Verhältnis der Geschlechter im Werk Samuel Becketts

„Denn die einzig mögliche geistige Entwicklung geht in die Tiefe. Die künstlerische Tendenz ist nicht Ausdehnung, sondern ein Zusammenziehen“ (P 52)¹, schrieb schon der 24-jährige Beckett. Der inzwischen oft und aus vielerlei Perspektiven und Motiven zitierte Satz indiziert die Zielrichtung der Dichtung des in Frankreich lebenden, 1906 bei Dublin geborenen irischen Nobelpreisträgers, die er kompromißlos und unbeirrt beibehielt. Während sich die internationale Sekundärliteratur über sein Werk auftürmt, wurden Becketts Texte immer knapper, immer rücksichtsloser auf Rudimente reduziert, konzentrierter, „verdichteter“ also. Noch sparsamer als früher setzt der Dichter das Material Wort ein, um bisher Ungesagtes ins Bewußtsein zu heben und sein Thema noch enger einzukreisen: „da ist etwas, das nicht stimmt“ (W 145). Was ist es, das nicht stimmt?

Das Universum in Becketts Vision ist statisch. Darin verhallt die verzweifelte Frage des auf Godot wartenden Wladimir ohne Antwort: „Was tun wir hier?“ Für ihn und für die anderen „Leute“, wie sie Beckett nennt, gibt es hier nichts zu tun, außer die Zeit totzuschlagen, die ohnehin vergeht. „Was immer das Übel war, es entwickelte sich nicht. Kann man so etwas erklären“ (M 358).

Hineingeworfen in eine Welt ohne Werden, ohne Ziel und Ausgang, sieht der Beckett-Protagonist für alle Energie, auch für seine eigene, nur den Weg der Entropie. „Bah!“ sagt Wladimir beim Warten und spuckt auf die Erde, die er als Erbe einer langen Ahnenreihe akosmischer Weltverächter nur als „Beinhaus“ betrachten kann. Seine Sinne vermögen ihn nichts zu lehren; denn er steht, zusammen mit den anderen „Leuten“, in der Tradition der zutiefst schizophrenen Weltansicht des cartesianischen Dualismus². Vor den für ihn unzumutbar sinnlosen Forderungen des Lebens in diesem Beinhaus flieht der Beckett-Protagonist in eine vermeintlich sichere, rein geistige Welt, in den erdachten Innenraum des Kopfes. „Jenseits ist . . . die andere Hölle“ (E 41)³. Dort drinnen hat er das „Schlüsselwort der Geschichte überhört“ (N 172). Hat er sich doch zurückgezogen, weil seiner Meinung nach „nichts zu machen“ (WG) ist, kein Weg irgendwohin führt, weil nichts geschehen und nichts werden kann, er selber auch nicht. Konsequent fragt sich der Sprecher der „Texte um Nichts“: „Wohin ginge ich, wenn ich gehen könnte, was wäre ich, wenn ich sein könnte, was sagte ich, wenn ich eine Stimme hätte, wer spricht so und nennt sich ich?“ (T 118).

Für den Beckett-Protagonisten, in den Texten Sprecher ein und derselben Stimme, in den Stücken eine Art moderner Jedermann-Figur, die in verschiedene Aspekte gespalten und in Spiegelungen reflektiert ist, haben die beiden Amerikaner Jacobsen und Mueller die Bezeichnung Quidam gefunden, „irgendein Jemand“ (W 9)⁴. Quidam aber ist – trotz redlicher gegenteiliger Bemühungen – kein Neutrum. Quidam tritt auf als Mann und Frau. Es handelt sich um „Leute“ eben.

Solisten

„Warten auf Godot“ ist ein frauenloses Stück. Das gleiche gilt für die meisten anderen Stücke und Texte Becketts, selbst wenn weibliche Figuren darin mitspielen. M, wie der Mann in „Spiel“ lapidar bezeichnet wird, steht isoliert, in einer Urne steckend, zwischen den Gefäßen, die seine beiden Frauen enthalten. Mit seiner Frau, F1, und seiner Geliebten, F2, verbindet ihn nur die Distanz: „Wenn man bedenkt, daß wir nie zusammen waren“ (Sp 265). Sehnsüchtig wünscht er sich, „all dies“ möge endlich „nichts anderes gewesen sein als . . . Spiel“ (Sp 257). War es schließlich doch nur sein „Abscheu vor der rein platonischen Tour“ (Sp 243) Frauen gegenüber, der ihn in dieses Dreiecksverhältnis hineinmanövrierte.

Die übrigen Protagonisten Becketts sind keinesfalls Praktikanten der sogenannten platonischen Liebe. Andererseits empfinden sie tiefen Ekel vor ihrer Körperlichkeit überhaupt, verachten ihre Abhängigkeit von Körperfunktionen, sei es die Notwendigkeit der Nahrungsaufnahme, die Tatsache des Alterns oder die Sexualität. Als cartesianischer Automat kann ihr Leib auch bei ihrer geistig-seelischen Abwesenheit seine animalischen Funktionen ausüben, und Abwesenheit bei gleichzeitiger körperlicher Anwesenheit ist ein allen Protagonisten Becketts gemeinsames Charakteristikum. Sie alle sind, wie Hamm im „Endspiel“, „nie dagewesen“. So fühlen sie sich als Opfer und Gefangene von „Maschinen im kybernetischen Sinne“⁵, an unerfüllter menschlicher Sehnsucht leidend, dabei stets ihrer quälenden Selbstbeobachtung ausgesetzt.

Bestes Beispiel für die unerträgliche Aufspaltung – sei sie „cartesianisch, manichäisch oder schopenhauerisch“⁶ – bietet Krapp in dem Einakter „Das letzte Band“. Gleichzeitig ist damit Gelegenheit gegeben, das Grundmuster und Formprinzip des Stücks aufzuzeigen, entstanden aus dem Zusammenklang von Worten, Gesten, Tonfall, Kulissen, Requisiten, Beleuchtung.

„Eines Abends, spät, in der Zukunft“, einer chimärenhaften Zukunft ohne Hoffnung, sitzt Krapp, ein erfolgloser Schriftsteller, in seiner „Bude“ (LB 85). Dorthin, zu sich selbst, hat sich Krapp zurückgezogen (engl. crab, Krebs). „Gern steh ich auf, geh darin umher und dann wieder hierher zurück zu . . . mir“ (LB 93). Dem käfigähnlichen Handlungs- bzw. Zufluchtsort, dem Einzelzimmer,

„wo nie was geteilt wurde“ (O 33), ist die Zeit der verpaßten Zukunft zugeordnet. An der ungepflegten Erscheinung im speckigen schwarzen Anzug fällt die „schwere silberne Uhr mit Kette“ auf, die er oft zu Rate zieht. Sie markiert sein Mißverhältnis zur Zeit. Krapp, der stets die Gegenwart auszusparen versuchte, flüchtet sich in die Fiktion der beherrschbaren, weil meß- und teilbaren, reversiblen Uhrzeit. Sein Leben zerfällt in „Momente. Ihre Momente, meine Momente . . . Die Momente des Hundes“ (LB 99).

Vor ihm, dem unfrisierten, unrasierten „zermürbten alten Mann“ von 69 Jahren, stehen auf dem Tisch mit den zwei Schubladen ein Tonbandgerät und Blechschachteln, die Bandaufnahmen enthalten. Krapp hat seine Lebenserinnerungen auf Band gesprochen. Mit dem Tonbandgerät ist die Spule, das Grundmuster des Stücks, auf der Bühne gegenwärtig. Das Band dreht sich auf der Spule, wie sich die Räder im Uhrwerk drehen. Unerbittlich hält es fest und repetiert mechanisch, was Krapp, der damalige Krapp, der Aufzeichnung und Aufbewahrung für wert befunden hat. Doch schon der frühere Krapp verlacht (auf dem Band) den Krapp von noch früher. Der heutige Krapp sucht für die Kette seiner Ichs von vor zehn, zwanzig, dreißig Jahren vergebens einen gemeinsamen Nenner. Auch bei ihm erklärt sich das „Durcheinander der Identitäten“ aus seiner „geringen Fähigkeit, irgendeine zu haben“ (N 90). Überdies findet er sich in seinen Erinnerungskonserven kaum mehr zurecht. Er weiß zum Beispiel nicht mehr, was „Witibtum“ bedeutet, ein Wort, das er auf Band bannte, als seine Mutter starb.

Welcher Art sind nun die Erinnerungen, die Krapp auf dem „letzten Band“ festhielt, das er sich immer wieder vorspielt? Welche Dinge sind „der Mühe wert, wenn aller Staub – wenn all mein Staub sich gelegt hat“ (LB 93), wie die Stimme des 39jährigen Krapp vom Band her fragt? Berührt der Tod der Mutter den Krapp von heute? Nein. Die Wörter „Witibtum“ und „Witwenvogel“ fesseln ihn mehr. Ist es das Mädchen im schäbigen grünen Mantel auf dem Bahnsteig? Beinahe. Das Dienstmädchen? Bianca? Kaum. Das „Erlahmen der Jagd nach dem Glück“, das „Anklaffen der Vorsehung“? Eher. Immerhin reagiert Krapp mit freudlosem Gelächter. „Mißklang hier“ (LB 95). Sind es seine früheren mit feierlicher und etwas wichtigtuersicher Stimme vorgetragenen philosophischen Bekenntnisse? Bestimmt nicht. Krapp schaltet fluchend ab.

Was also bleibt Krapp? Einzig das Erlebnis mit ihr (ohne nähere Angaben). Mit der Hartnäckigkeit des Süchtigen spielt er sich dreimal die Stelle mit dem Mädchen im Kahn vor, dessen Augen ihn einließen. „Spuuule!“ wiederholt er genießerisch. Was also bleibt? „Eros, nichts sonst, und dies war nicht einmal mehr als das Glück eines versäumten Glücks.“⁷

Unter Tränen liest Krapp öfter in Fontanes Roman „Effi Briest“⁸. „Hätte mit ihr glücklich sein können, da oben an der Ostsee . . .“ (LB 105). Das Geschick der hypothetischen Effi interessiert ihn dabei so wenig wie damals das des wirklichen Mädchens. „Und sie? Bah!“ Krapp hat die Insel seines Ichs niemals verlassen, er

hat sie nur ein einziges Mal vergessen. Seine Wiederbelebungsversuche an einer toten Erinnerung beleben die Leere seines gegenwärtigen Lebens nicht. „Dichter Witwenschleier“ (LB 97) verhängt sein Leben. Folgerichtig schließt das Stück: „Vielleicht sind meine besten Jahre dahin. Da noch eine Aussicht auf Glück bestand. Aber ich wünsche sie nicht zurück. Jetzt nicht mehr, wo dies Feuer in mir brennt. Nein, ich wünsche sie nicht zurück“ (LB 109). So sagt das letzte Band. Nicht Krapp. Der „starrt regungslos vor sich hin. Das Band läuft weiter in der Stille“ (LB 109). Die solipsistische Spirale der Einrollung ist – beinahe – auf dem Nullpunkt angelangt.

Wie die Spule, auf der das letzte Band sich dreht, hat auch die, welche Krapps inneren Zustand symbolisiert, eine zweite Ebene. Die zweite der Schubladen von Krapps Tisch enthält keine Bänder, sondern Bananen, deren er sich, obwohl an Verstopfung leidend, nicht enthalten kann. „Gift für einen Mann in meiner Verfassung.“ Gleichwertig mit den Bananen rangiert Fanny, ein „klappriges altes Hurengespenst“, die ihn ein paarmal besuchte. Allerdings bringt Krapp den Bananen mehr menschliche Gefühle entgegen. Er streichelt die Banane, ehe er sie sich in den Mund steckt. Der zweite Kreis des Solipsismus scheint sich ebenfalls zu schließen. Die beiden Erlebniskreise, der seelische und der körperliche, drehen sich einander parallel, ohne aufeinander einzuwirken, wie die Uhrwerke der zwei Uhren, mit denen der von Beckett öfter erwähnte Descartes-Schüler A. Geulincx die Konstruktion des Menschen erklären wollte.

Der Name Krapp hat eine doppelte Bedeutung. Nicht nur die fehlende Hoffnung auf Erlösung durch den Durchbruch in die Transzendenz, verursacht von unüberwindlichem Mißtrauen der materiellen Erde, dem Leben gegenüber, liefert Krapp und seine Verwandten dem rückwärtsziehenden Sog des Solipsismus aus. Er ist auch ein Miesmacher und Drückeberger (crab). Nicht widrige Umstände haben ihn von dem Mädchen im Kahn getrennt. Er selbst war es, der davon redete, es sei „hoffnungslos und verfehlt“ weiterzumachen, und der nun, als alter Mann, selbstironisch erkennt: „Es hätte ihn von seinen Hausaufgaben ablenken können“ (LB 105).

Vergleichbare „Wiederholwut“ (G 23) wie Krapp dem einzigen, den Zwiespalt in Harmonie lösenden Erinnerungserlebnis gegenüber zeigen auch Becketts spätere Protagonisten. Das Fernsehspiel „Eh, Joe“ stellt den alten „abgehalfterten Don Juan“ Joe vor, während eine Frauenstimme, nach A. Simon die seines Gewissens, von einem Mädchen spricht, das Joe verlassen hat und das deshalb Selbstmord beging. Die Gegenüberstellung Eros – Sex erinnert an die Problematik im „Letzten Band“. Vage erinnert sich der Blinde in „Bruchstücke I“ an seine Frau Dora. In „Damals“ beschwören drei (innere) Stimmen des alten Mannes Erinnerungsbuchstücke, aus denen sich das Bild einer vergangenen, zerbrochenen Liebe zusammensetzen läßt.

In keinem Fall spenden die Erinnerungsphantome den Trost in der tristen Ge-

genwart, nach dem der Mann im „Ohio Impromptu“ ausdrücklich verlangt. In jedem Fall beweist die künstlerische Form des verkappten Monologs bzw. Pseudo-Selbstgesprächs die psychologische Unmöglichkeit des Solipsismus. Krapp hat mit seinem Spielzeug, dem Tonbandgerät, immerhin einen Beinahepartner. Aber nur beinahe. Die späteren Protagonisten Becketts brauchen wenigstens ihre eigene Stimme, die ihnen Gesellschaft leisten soll. In keinem Fall bedeutet die Bestimmung des Altseins eine Ansammlung einer bestimmten Anzahl von Jahresringen. „Alter ist wenn ... hohes Alter mein' ich ... wenn man ein Mann ist ... ein Mann war ... hockend ... nickend ... am Herd ... wartend“ (WM 279). Gemeint ist ein Zustand des Nur-noch-Wartens und Nichts-mehr-Erwartens, des Wartens auf das Ende.

Von vorneherein ist das Verhältnis der Beckettischen Männer zu den Frauen belastet und verzerrt durch ihr ambivalentes Verhältnis zur Mutter. In den Stücken läßt es sich nur indirekt, durch Aussparung, nachweisen. So spricht beispielsweise Hamm im „Endspiel“ nie mit seiner Mutter, die in einer Mülltonne steckt. Die Mutter wird der verachteten, animalisch-geistlosen Materie zugeordnet und deshalb als Ursache allen Übels angesehen. Hat sie ihn doch zur Welt gebracht und damit der Last des Lebens ausgeliefert! Andererseits möchte der Beckett-Protagonist zurück in den Mutterleib, „das Allerschlimmste“ (D 49), zurück in das „Paradies von vor der Hoffnung“ (W 28), um niemals geboren worden zu sein. Die Vorliebe der Beckett-Figuren für die fötale Belacqua-Haltung⁹ ist inzwischen sattsam bekannt. „Ich bin im Zimmer meiner Mutter. Ich wohne jetzt selbst darin“, berichtet Molloy zu Beginn der Roman-Trilogie (M 7).

Nun setzen sich, wie erwähnt, die „Leute“ aus Männern und Frauen zusammen, und Beckett hat die andere Hälfte nicht vergessen. „Ich dachte daran“, sagte er einmal, „ein Stück über die entgegengesetzte Situation zu schreiben, mit Mrs. Krapp, dem Mädchen im Kahn, das hinter ihm hernörgelt. In diesem Falle wären sein Versagen und seine Einsamkeit genauso.“¹⁰ Und ihre?

Solistinnen

Frauen als Hilfspersonal, Pflegerinnen und/oder Prostituierte (z. B. Celia in „Murphy“ oder die Lousse in „Molloy“) tauchen gelegentlich in Becketts Dichtungen auf, wenngleich mehr am Rand des Geschehens oder in der Erinnerung eines männlichen Protagonisten (z. B. Krapp oder der Mann A in „Bruchstück I“). Diese Rolle übernehmen sie meist bereitwillig, manchmal widerwillig, resignierend, oft unaufgefordert, immer unreflektiert und nicht unbedingt zur Freude des Betreuten. „Nicht mit den guten Stiefeln ins Wasser“, mahnt Ada in „Aschen-glut“ bemutternd den Henry, der seinerseits alles vergessen hat, was mit ihr zusammenhängt (Asch 131).

Die Hauptrolle spielen Frauen erst in einigen späteren, kurzen Stücken Becketts. Die einzig abendfüllende Rolle aber ist die der Winnie in „Glückliche Tage“, einem Zweiakter, der ursprünglich „weibliches Solo (female solo)“¹¹ heißen sollte und durchaus als Komplementärstück zum „Letzten Band“ verstanden werden kann.

Das Bühnenbild präsentiert einen grell beleuchteten Hügel, in dessen Mitte Winnie, eine guterhaltene Frau um die Fünfzig, bis zur Taille eingegraben ist. Auch sie zählt zu Becketts „Arbeitslosen der Existenz“. Bei allen Unterschieden hat sie nämlich mit den auf Godot Wartenden eine gemeinsame Grundüberzeugung: die von der Unveränderbarkeit der Welt und daher von der Sinnlosigkeit allen Tuns. „Keine Besserung, keine Verschlimmerung, keine Veränderung“, stellt sie mehrmals hinsichtlich ihres Zustands und des der Welt fest, um doch später mit „brechender“ Stimme zu klagen: „Was soll man bloß tun? . . . den lieben langen Tag . . . Tag für Tag“ (GT 201). Ihre offensichtliche Unbeweglichkeit ist begründet auf ihren Glauben an die Unveränderbarkeit ihrer Lage und die der Welt und bedingt sie gleichzeitig. „Nein, irgend etwas muß geschehen, in der Welt, vor sich gehen, sich ändern, ich kann es nicht, wenn ich mich wieder bewegen soll“ (GT 191). Tatsächlich ist im 2. Akt die Bühne „wie zuvor“, der verbrannte Sonnenschirm z. B. wieder heil, und genau das hat Winnie angenommen.

Dabei wartet sie nicht einmal auf Godot, sondern nur auf das Klingeln des Weckers, das sie jedesmal verletzt wie „ein Messer“, nein, „ein Meißel“, und von dem sie sich dirigieren und sich ihren Tag in Portionen zerteilen läßt. Sein Vorhandensein nimmt sie als gegeben hin, gehorcht seinem Befehl zum Einschlafen und Aufwachen, besser wohl Augenöffnen, genauso selbstverständlich wie sie auch Willie immer gehorcht hat, „getreulich und gehorsam“ (GT 191). Willie, der sich nur kriechend fortbewegt, und das nicht weit, lebt außerhalb ihres Gesichtsfelds rechts hinter ihr, halb vom Hügel verdeckt. Beiläufig fällt ihr Blick auf ihn, als sie sich – nach dem Zähneputzen – „sittsam“ umwendet, um auszuspucken. Von ihm erwartet sie alles – und nichts. Denn ob sie jemals von Willie die Hilfe und das „Erbarmen“ erhofft hat, worum sie ihn mehrmals ebenso zaghaft wie flehentlich bittet, scheint mehr als fraglich; bescheinigt sie ihm doch Lust- und Interesselosigkeit, Mangel an Mumm und an „irgendeiner Meinung über irgend etwas“ (GT 215). Andererseits beneidet sie ihn um die „wunderbare Gabe“, seine Zeit meist schlafend oder wenigstens dösend zu verbringen. Als aber der „arme Willie“, ansonsten mit der Zeitung oder mit pornographischen Postkarten beschäftigt, auf ihren Anruf „Huhuuh“ nicht gleich reagiert, schlägt sie ihn mit dem Griff des Sonnenschirms so kräftig auf den Kopf, daß er eine blutende Wunde davonträgt. Die Episode ist symptomatisch für Winnies Lebenshaltung und ihr Verhältnis zu Willie. Denn auch Winnie ist gespalten, jedoch in anderer Weise als Krapp und seine männlichen Verwandten.

Sie ist keine Solipsistin, zieht sich nicht zu sich selbst zurück, redet nicht zu

sich selbst, der „Wüste“, sondern richtet ihre das Stück füllende Dauerrede an den Statisten Willie. Sie braucht sein Vorhandensein, sogar nur sein mutmaßliches Vorhandensein in „Hörweite und womöglich auf dem Quivive“ (GT 177), um zu wissen, daß er sie theoretisch hören kann, obwohl er es praktisch nicht tut.

Winnie spaltet das Bemühen, dem kitschigen Bild zu entsprechen, auf das schon die Regieanweisung „kitschige naturgetreue Darstellung“ hinweist. Sie will sich dem Bild anpassen, das sie von der Welt, Willie und sich hat: ein Bild der unverändert zufriedenen und gutgelaunten, dem armen Willie gehorsamen, ihn betulich, wenn auch ziemlich gereizt umsorgenden, beinahe asexuellen, stets adretten, immer mit irgendwelchem Kleinkram beschäftigten Frau, die programmgemäß einen „glücklichen Tag“ nach dem anderen erlebt. Schließlich spult sie ja programmgemäß nur die Rituale ab, die sie für selbstverständliche Bestandteile des täglichen Repertoires hält. Wie die namenlose, sich nur durch einen namenlosen Ihn definierende Sprecherin des Textes „Schluß jetzt“ (R), hatte wohl auch Winnie nur die Wünsche, die er äußerte. „Es sieht nicht so aus, als ob man viel verlangte, manchmal würde es sogar kaum möglich erscheinen“, murmelt sie mit brechender Stimme, „weniger zu verlangen – von einem Mitmenschen – um es milde auszudrücken“ (GT 181). Nicht umsonst redet Winnie oft vom „alten Stil“ und spielt dabei auf Dantes *Dolce stil nuovo*¹² an, der die humanismusgläubige Aufbruchstimmung der Renaissance signalisierte.

Eben ihr unreflektiertes, deshalb aber keinesfalls natürliches Bemühen, so zu sein, wie sie nicht ist, spaltet Winnie von ihren eigenen meist uneingestandenen Wünschen und Bedürfnissen ab. Sie kennt sich nicht und entwickelt sich nicht; wach zwar, doch nicht wachsam muß sie hilflos feststellen: „Immer gewesen zu sein, was ich bin – und nun so anders als das, was ich war“ (GT 213).

Im zweiten, kürzeren und noch grausameren Akt klappt der Spalt zwischen dem Wunsch nach rosarot getünchten glücklichen Tagen und dem Schmerz über deren lebenslanges Ausbleiben unüberbrückbar weit auseinander. Während Winnie noch forciert betont, wie glücklich sie sei, strafen Tonfall, Gestik und Mimik ihre Worte noch deutlicher Lügen. Sie ist nun bis zum Hals eingesunken und kann nur noch die Augen bewegen. Nun muß ihr auch das bloße Vorhandensein des Sacks, der ihre Utensilien enthält, einschließlich eines Revolvers¹³, genügen. Damit herumspielen kann sie nicht mehr. Sie, die sich für Willie völlig überraschend „hinaufgesogen“ fühlt, sinkt immer tiefer in die Erde, die „alte Tilgerin“, die sie geistesabwesend tätschelt und die sie doch mißachtet. „Was für ein Segen, daß nichts wächst“ (GT 189).

Der Hügel, in dem Winnie versinkt, symbolisiert auch die Anhäufung leerer, erwarteter Momente, der „Augenblicke gleich null, die immer gleich null sind und doch zählen“ (E 315). Clov im „Endspiel“ meint: „Ein Körnchen kommt zum anderen, eins nach dem anderen, und eines Tages, plötzlich, ist es ein Haufen, ein kleiner Haufen, der unmögliche Haufen“ (E 211). Damit spielt er auf ei-

nen Beweis „jenes alten Griechen“ (E 295) an, des Zeno von Elea (etwa 470 v. Chr.), den R. N. Coe die graue Eminenz der Stücke Becketts nennt¹⁴.

Wie die stete Überbelichtung und der Mangel an Schatten anzeigen, weiß Winnie jeden Moment, daß sie sich zwischen den beiden Klingesignalen nur über die Runden bringt. Sie weiß, daß sie den Inhalt ihres Sacks und ihre Erinnerungen, die, anders als bei Krapp, entweder einfach auftauchen oder die von ihr wie Fernsehspiele abgerufen werden, nur als Hilfsmittel zum Zeitfüllen benutzt. Willie, Zitate und Gebete erfüllen den gleichen Zweck. Der Routine ihrer Rituale folgend, beginnt sie im 1. Akt ihren „himmlischen Tag“ mit dem Anruf „um Jesu Christi willen Amen“ und beschließt ihn mit einem Gebet. Im 2. Akt unterläßt sie das Beten.

Gleichfalls vom Glockenklang geleitet sind die „Tritte“ der May/Amy im gleichnamigen, etwa 15 Jahre nach den „Glücklichen Tagen“ entstandenen Stück. Die alte Frau mit den zerzausten grauen Haaren, die der Zuschauer wie ein Tier im Käfig hin und her gehen sieht, lebt allein bei ihrer sterbenden Mutter. Der Teppich wurde entfernt, damit sie wenigstens ihre Tritte hören kann, wenn sie schon keine Spuren hinterläßt. Auch May/Amy betet und muß sich doch fragen lassen: „Wie hättest du womöglich Amen sagen können, wenn du, wie du behauptest, nicht da warst?“ (Tr 75). Tatsächlich sagte sie vorher: „Ich war nicht da“, was auch der obengenannte Hamm im „Endspiel“ von sich bemerkt. Während sie über „es alles“, über ihr verlorenes, unglückliches Leben nachdenkt, findet sie die Erklärung für ihre lebenslange Abwesenheit: Das Elternhaus, das sie seit ihrer Kindheit niemals verließ, war der Ort, wo „sie begann“, nicht der, wo sie geboren wurde. Das sei ein Unterschied, sagte Beckett dazu¹⁵. Schon von dem kleinen Mädchen in dem Hörspiel „Alle, die da fallen“ heißt es, sie sei „niemals richtig geboren worden, das war's, was ihr fehlte“ (A 73).

Etwas eingeschränkt läßt sich das von allen Leuten Becketts sagen. Doch haben die männlichen Exemplare immerhin „die Nacht der Welt erblickt“ (M 61). Seine Frauenfiguren nicht einmal das. Zwar sind bei ihnen nicht Leib und Seele zertrennt – Winnie wünscht sich ausdrücklich, daß ihr „sichtbares Fleisch“ (GT 195) schmelze –, sondern sie sind von vorneherein von ihren Möglichkeiten abgespalten. So reden sie denn, wie etwa die drei Frauen in „Kommen und Gehen“, eben von „alten Zeiten“ und „von dem, was dann kam“ (K 117), von der Serie ihrer gleichförmigen „unerinnerlichen Tage“.

Musterfall Winnie beschreibt mit der ihr eigenen höchstens viertelbewußten Hellsichtigkeit ihren verdrängten seelischen Zwiespalt. Dabei bedient sie sich ungenauer, verunstalteter, kaum verstandener Zweideutigkeiten, vieler Zitatfragmente und „Gebetsbrocken“ (R 15), die sie wie Zitate behandelt. Wie ein kunstvoll gewobenes Netz strukturieren Winnies „wundervolle Zeilen“ das Stück gerade dadurch, daß sie an ihren Bruchstellen die Wahrheit durchbrechen lassen. „Weh mir, wehe, . . . daß ich sehe, was ich sehe“, lautet das erste Zitat, eine An-

spielung auf Ophelia, als sie Hamlets Verwirrung wahrnimmt. Kontrapunktiv dazu steht die Eröffnung des 2. Akts mit einem Zitat aus Miltons „Verlorenem Paradies“. Winnie zitiert: „Heil, heilig Licht“ (GT 211). Dabei entschlüpfte ihr, die jeden Schatten in ihrem pseudo-optimistischen Weltbild leugnen will („Oh, dies wird wieder ein glücklicher Tag gewesen sein“ GT 197), schon eingangs eine ihre wahre Lage blitzartig beleuchtende Aussage: „Flamme höllischen Lichts“. All ihre Zitate, auf die im einzelnen einzugehen hier nicht der Ort ist¹⁶, beschäftigen sich leitmotivisch und scheinbar widersprüchlich mit Unbeweglichkeit, Vergänglichkeit, Mangel an Schatten und dem vermeintlichen Glück unterentwickelten Bewußtseins. Wenn Winnie „Schwierigkeiten für den Verstand“ feststellt, so liegt das daran, daß sie den ihren niemals verwendete.

Nach „Schmerzenslust“ (Mal 27) zitiert Winnie, immer tiefer einsinkend, aber immer noch lächelnd, aus dem Schatz ihrer im „Tollhaus des Schädels“ (Mal 33) verwahrten Sätze auch solche über die Dankbarkeit, die sie über ihre Lage zu empfinden vorgibt, und über die großen „verkannten“ Gnaden, die ihr widerfuhr. In allen Fällen bezieht sie sich dabei auf ein Minus, einen Ausfall, auf etwas weniger Migräne, darauf, daß sie ihre Klassiker nur teilweise vergaß, daß sie nicht viel weiß und das nicht sicher, „große Gnade, alles, was ich verlange“ (GT 213). Beckett zog sogar einen Titel für das Stück in Erwägung, der das Wort „Gnade“ enthielt.

Alle Leute Becketts, Männer und Frauen, sind dabei, an ihrer „Bedürfnislosigkeit“ zugrunde zu gehen (vgl. M 69f.). Während die Männer mit dem Problem des Weitermachens beschäftigt sind, das aus ihrer Endspielsituation heraus unlösbar ist, befassen sich die Frauen mit dem Weiterreden. „Das eben“, sagt Winnie und meint Willies Vorhandensein damit, „ermöglicht es mir weiterzumachen, das heißt, weiterzureden“ (GT 169).

Bis auf einen schwach beleuchteten Frauenmund bleibt die Bühne bei dem kurzen Stück „Nicht ich“ dunkel. Wieder verwendet Beckett die Form des dramatisierten inneren Monologs. Diesmal ist es ein Vernehmer unbestimmten Geschlechts, der die weibliche Solo-Rede mit „Gesten hilflosen Mitleids“ begleitet. Bezeichnenderweise spricht der Mund über das Leben der Frau – „überhaupt keine Liebe“ – in der dritten Person, spricht von ihr. Auch in dem Stück „Rockaby“, das eine vorzeitig gealterte Frau in einem Schaukelstuhl zeigt, die ihrer eigenen Stimme lauscht, nicht der auf einem Tonband konservierten wie Krapp, wird die dritte Person benutzt. Die Frau spricht von sich als „sie“ und wiederholt mehrmals: „Zeit, daß sie aufhört . . .“ (Ro 9). Damit meint sie ihr „Hin- und Herirren“, ihr ganzes Leben. Wer nur „begonnen“ hat (vgl. „Tritte“), kann nicht sterben, nur „aufhören“, ist „Nicht ich“. So kann es nicht verwundern, wenn Mrs. Rooney, eine andere der Ungeborenen, am hellichten Tag auf offener Straße beinahe einen anderen mit ihrem Ehemann verwechselt und wenn das Mädchen im Kahn Krapps Absage kommentarlos mit Kopfnicken hinnimmt.

Gesellschaft

„Gesellschaft“ (Company/Compagnie) lautet der Titel eines der bisher letzten Prosatexte Becketts, „Eine Fabel“ der Untertitel. Der Definition nach kann das Wort Fabel ebenso den Grundplan einer Tragödie wie eine lehrreiche Tiererzählung bezeichnen. Becketts Fabel meint beides. Sie zielt auf sein Zentralthema, auf die tragische Grundsituation der Einsamkeit der Kreatur Mensch, auf ihre Furcht vor und Flucht aus der Gemeinschaft und ihrer Sehnsucht danach.

Wieder ist es eine Stimme, die aus dem Dunkel kommt und die allein Gesellschaft leistet (G 11). Sie spricht vom „Erfinder der Stimme und des Hörers und seiner selbst, . . . um sich Gesellschaft zu leisten“ (G 41). Und auch von dem Verlangen nach der Gesellschaft anderer, „in der er seiner eigenen entkommen könnte“ (G 95).

Wie so oft bei Beckett führt der Rückzug zu sich selbst zur zwanghaften Selbstwahrnehmung, nicht zur Wahrnehmung einer „anderen lebenden Seele“, nach der die Frau in „Rockaby“ lebenslang vergebens „mit ausgehungerten Augen“ Ausschau hält (Ro 12). Weder Erfinder noch Hörer der Stimme, noch der Protokollführer beider sprechen in „Gesellschaft“ von sich als „ich“, außer in der Vergangenheitsform. Folglich gibt es in der Gegenwart kein „wir“. Denn – so stellt Beckett immer und immer wieder dar – das egozentrische Kreisen um sich selber führt zu nichts, auch nicht zur Selbsterkenntnis. „Keiner schaut in sich, wo niemand sein kann“ (V 59), heißt es von den etwa 200 Insassen des zylinderförmigen „Verwaisers“, in dem die Temperatur zwischen warm und kalt liegt. Der Titel des seltsam objektiv-abstrakt beschreibenden Textes ist abgeleitet von einem Satz des A. Lamartine (1790–1869): „Ein einziges Wesen fehlt einem, und alles ist verwaist.“¹⁷ Er schildert die Atmosphäre allgemeiner Gleichgültigkeit unter den Männern und Frauen, die sich auf zwei Schritte Abstand nicht als solche erkennen. Einmal hebt ein „Suchender“ den Kopf einer noch jungen Frau, streicht ihr die Haare zurück und öffnet die geschlossenen Augen mit Daumendruck. Er blickt in „ruhige Einöden“ und läßt, „wenn es ein Mann war“, den Kopf sinken (V 131f.). „Zermartere dir nicht den Kopf“, sagt sich Molloy im gleichnamigen Roman, „Mann oder Frau, was macht das aus?“ (M 118) Hat er recht mit seiner fragenden Feststellung?

Offensichtlich sind bei den Originalen der Beckettschen „Totenporträts“ (D 39) nur gewisse geschlechtsspezifische Nuancen der Abwesenheit und Lebensverweigerung auszumachen: die männlichen Exemplare, abgespalten von einer verachteten Materie, von der sie doch abhängig sind, die weiblichen noch gar nicht geboren. Beide wollen endlich „enden“. Eine androgyne Revolution erübrigt sich bei ihnen. Auf der Suche nach ihrem „Verwaister“ verfehlen Becketts Leute ihren möglichen Partner, finden kein Gegenüber, denn sie können selber niemandem eines sein. Mit den Rücken zueinander stellt sich das „ideale Paar“ in

„Alle, die da fallen“ vor. „Wie Dantes Verdammte, die Gesichter abgewandt, daß die Tränen über unsere Hintern fließen“ (A 61). Auch in „Damals“ sind Mann und Frau nicht einander zugekehrt, sondern „immer parallel wie an einer Radachse“ (D 41).

Winnie, die Zitate reiche, die zum Schluß des Stücks die Musikbox leise singend bei einem Lied aus Lehárs „Lustiger Witwe“ begleitet, faßt das Verhältnis der Geschlechter im Werk Becketts wohl am besten zusammen: „Wenn zwei versammelt sind“, sagt sie hier stockend und damit auf Mt 18,20 anspielend, „in dieser Weise – folgt daraus nicht, daß, weil man den anderen sieht, man auch vom anderen gesehen wird, das Leben hat mich das gelehrt . . . auch das . . . Ja, das Leben nehme ich an, es gibt kein anderes Wort“ (GT 179).

Niemals nämlich ist es die Gesellschaft (als Sozietät) mit ihren sogenannten Zwängen, die Trennwände zwischen den Geschlechtern aufrichtet. Sogar die unbezweifelbaren Einflüsse der Erziehung werden nicht als Entschuldigung herangezogen. Die autobiographischen Äußerungen der Beckett-Figuren liefern allerdings Erklärungen. Sie verweisen auf ein Zuviel an Entbehrungen, auf einen Mangel an Liebe und Zuneigung, auf die Tatsache eines ungewollten Daseins als Waisen, die ihrerseits Nachkommen anderer Waisen sind. Den Plan, Krapp eine Familie beizugeben, ließ Beckett wieder fallen, obwohl er mit Darstellungen der „Schrecken des häuslichen Lebens“ (A 67) nicht knausert. Auch die Frage der Nachkommenschaft spielt für sich keine Rolle. Weder begründen Kinder das Verhältnis zwischen Mann und Frau noch rechtfertigen sie es. Genausowenig Sexualität allein. „Was sie auch suchen mögen, das war es nicht“ (V 71). Jede und jeder ist auf sich verwiesen, eingemauert in sich selbst, unfähig, der bzw. dem Nächsten eine Nächste/ein Nächster zu sein.

Der oben angeführte Molloy räsoniert noch weiter. „Wäre eine Frau fähig gewesen, mich aufzuhalten, während ich so zu meiner Mutter hindrängte?“, fragt er auf dem Weg dorthin zurück. „Ohne Zweifel“ (M 118). Er hat niemals eine Frau getroffen, nur einmal eine „gestreift“. Niemand hält ihn auf. Auf einem Gebiet nämlich ist bei Beckett die Gleichberechtigung voll hergestellt, auf dem Gebiet der „Leidenschaft der Trägheit“ (WM 273).

So ist die Welt Becketts voller Pseudopaare, Herren und Knechte, die sich gegenseitig benutzen, wie Pozzo seinen Knecht Lucky und der ihn in „Warten auf Godot“. Oder, schlimmer noch, die fehlende Partnerschaft pervertiert zum Verhältnis Schinder und Opfer. „Denn die lebendigen Toten vermögen nichts füreinander zu tun; allenfalls sind sie fähig, sich wieder einmal zu dem ewigen Paar des Schinders und des Opfers zusammenzutun.“¹⁸ Der einzelne, gleich welchen Geschlechts, erscheint dann als wertloses Glied in einer unzerreißbaren Kette von Schindern und Opfern und „zu Opfern beförderter Schinder“ (W 133).

Ihnen allen fehlt „ein Augenblick der Brüderlichkeit. Aber diese ist ihnen außerhalb der Gewaltsamkeitsausbrüche ebenso fremd wie den Schmetterlingen“

(V 37). Nicht nur im „Verwaiser“, aus dem dieser Satz entnommen ist, beschreibt Beckett das zwischenmenschliche Klima gewöhnlich als „lauwarm wie in der Vorhöhle“ (W 55). Die Temperatur der „Lauwärme des Erbdrecks“ (W 12), in dem alle seine Leute stecken, sinkt radikal ab bei unterlassener Hilfeleistung, gleich wem gegenüber, Mann, Frau oder Kind. Als beispielsweise Hamm am Ende des „Endspiels“ über die Sinnlosigkeit aller Hilfe angesichts des Elends in der Welt redet, „herrschte eine außergewöhnlich bittere Kälte, null Grad auf dem Thermometer“ (E 271).

Sein Vorgänger Wladimir, der zusammen mit Estragon auf Godot wartet, steht zusammen mit seinem Kumpan neben dem blinden Pozzo und dem stummen Lucky, die beide zu Boden gestürzt sind, aus eigener Kraft nicht mehr aufstehen können und um Hilfe und Erbarmen schreien. Lange bevor die beiden Wartenden Hilfe leisten, stellt Wladimir Überlegungen über sein nutzloses Leben an und kommt zu dem Ergebnis: „Es ist wahr, daß wir unserer Gattung mit verschränkten Armen beim Abwägen der Für und Wider auch alle Ehre machen. 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“ (WG 169).

Ein einseitig negatives Menschenbild also? Als Ausdruck nihilistischer Welt-sicht? Im Gegenteil.

„Ich arbeite mit Nichtkönnen, Nichtwissen. Ich glaube nicht, daß die Unfähigkeit in der Vergangenheit ausgebeutet wurde“¹⁹, erklärte Beckett. Bei der Ausbeutung der Unfähigkeit, und das heißt auch bei deren Ausleuchtung, entstehen Schattenrisse, Negativ-Bilder auch menschlicher Möglichkeiten, die ihrer Entwicklung zum Positiv harren. Der Schauspieler Ernst Schröder²⁰ erkannte darin einen Bekannten von Beckett und von sich selbst. „Hierher!“ schreit der am Boden liegende Pozzo auf den Anruf „Abel!“ „Kain!“ gleichermaßen. „Das ist die ganze Menschheit!“ (WG 179) Der Dichter selbst verweigert seinen Leuten jede „Komplizenschaft“ (P. Brook), niemals aber sein Mitleid.

ANMERKUNGEN

¹ Die Abkürzungen und Seitenzahlen beziehen sich auf folgende Ausgaben: Proust (P) (Zürich 1960); Molloy (M) (Frankfurt 1954); Malone stirbt (Ma) (Frankfurt 1958); Der Namenlose (N) (Frankfurt 1959); Erzählungen und Texte um Nichts (T) (Frankfurt 1963); Wie es ist (W) (Frankfurt 1963); Dramatische Dichtungen Bd. 1 (Frankfurt 1963), darin: Warten auf Godot (WG), Endspiel (E); Bd. 2 (Frankfurt 1964), darin: Alle, die da fallen (A), Das letzte Band (LB), Spiel (Sp), Glückliche Tage (GT), Worte und Musik (WM); Aus einem aufgegebenen Werk (Au) (Frankfurt 1966), darin auch: Kommen und Gehen (K); Residua (R) (Frankfurt 1970); Gesellschaft (G) (Frankfurt 1981); Der Verwaiser (V) (Frankfurt 1972); Stücke und Bruchstücke (Frankfurt 1978), darin: Damals (D), Tritte (Tr); Mal vu mal dit / schlecht gesehen schlecht gesagt (Mal) (Frankfurt 1983); Drei Gelegenheitsstücke (Frankfurt 1983), Darin: Rockaby (Ro), Ohio Impromptu (O).

- ² Die Auseinandersetzung Becketts mit Descartes ist mehrfach belegt. Das gleiche gilt für die Philosophen Geulincx und Schopenhauer.
- ³ Anspielung auf Jean Paul Sartres „Bei geschlossenen Türen“: „Kein Rost erforderlich, die Hölle, das sind die andern.“
- ⁴ J. Jacobsen, W. R. Mueller, *The Testament of Samuel Beckett* (New York 1964); vgl. auch: F. Maierhöfer, Becketts forcierte Negation, in dieser Zschr. 180 (1967) 105–119.
- ⁵ H. Breuer, *Samuel Beckett. Lernpsychologie und leibliche Determination* (München 1972) 87.
- ⁶ S. E. Gontarski, *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts* (Bloomington 1985) 59.
- ⁷ G. Hensel, *Samuel Beckett* (Velber 1968) 70.
- ⁸ Fontane zählt zu Becketts Lieblingsautoren. Effi taucht auch in „Alle, die da fallen“ auf.
- ⁹ Belacqua, Becketts erste Hauptfigur, ist entnommen aus Dantes *Divina Commedia*, *Purgatorio*, Canto IV.
- ¹⁰ S. E. Gontarski, a. a. O. 55. ¹¹ Ebd. 69.
- ¹² R. Cohn, *Samuel Beckett. The Comic Gamut* (New Brunswick 1962) 253.
- ¹³ Viele Leute Becketts spielen mit der Möglichkeit des Selbstmords. Zur Ausführung kommt es nie.
- ¹⁴ R. N. Coe, *Beckett* (Edinburgh 1964) 89. Zenos Beweis lautet: Bringt ein fallender Getreidehaufen ein Geräusch hervor, so müßte auch jedes einzelne Körnchen und jeder kleinste Teil eines Körnchens ein Geräusch hervorbringen. Ist das nicht der Fall, so kann auch der ganze Haufen, dessen Wirkung nur die Summe der Wirkungen seiner Teile ist, kein Geräusch hervorbringen.
- ¹⁵ J. Knowlson, *Footfalls*, in: *On Beckett. Essays and Critics*, hrsg. v. S. E. Gontarski (New York 1986) 352.
- ¹⁶ S. E. Gontarski, *Literary Allusions in „Happy Days“*, ebd. 308–323.
- ¹⁷ Zur Übersetzungsproblematik s. den Übersetzer: E. Tophoven, *Dreißig Jahre Vergegenwärtigung Beckettscher Werke*, in: *Beckett und die Literatur der Gegenwart*, hrsg. v. Brunkhorst, Rohmann u. Schoell (Heidelberg 1988) 37.
- ¹⁸ A. Simon, *Beckett* (Frankfurt 1988) 286.
- ¹⁹ S. Beckett, zit. n. I. Shenker, *An Interview with Beckett* (1956), in: *The Critical Heritage*, hrsg. v. Graver u. Federman (London 1979) 148.
- ²⁰ E. Schröder, *Ein Hammer und drei Nägel*, in: *Materialien zu Becketts „Endspiel“* (Frankfurt 1968) 116.