

»Man muß weitermachen...«

Über Samuel Beckett

Meine Damen und Herren,

ähnlich wie in der Europäischen Union sind auf dem Gebiet der Künste und Wissenschaften die scharf gezogenen und eifersüchtig gehüteten Grenzen veraltet und die Schlagbäume – bis zu einem gewissen Grade – überflüssig geworden. Nehmen Sie zum Beispiel die beiden souveränen Republiken Philosophie und Literatur. Heute kann man, ohne seinen intellektuellen oder akademischen Paß vorzeigen zu müssen, als Leser oder Schreiber relativ reibungslos von der Philosophie in die Literatur und von der Literatur in die Philosophie wechseln. Es gibt zwar noch orthodoxe Grenzhüter, die den Untergang der abendländischen Wertewelt nahe fühlen, wenn philosophische Werke wie Literatur oder literarische Werke als Philosophie gelesen werden, doch die Zeit wird über sie hinweggehen so wie die Grenzgänger an ihnen vorbei. –

In diesem Semester möchte ich an literarische Grenzgänger oder Grenzlandbewohner erinnern, die in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts eminente Bedeutung für die Philosophie gewonnen haben, und zwar nicht bloß als Stichwortgeber, Anreger oder Illustrierer, sondern als genuin philosophische Autoren, die sich vom herkömmlichen Philosophen vielleicht nur dadurch unterscheiden, daß sie eher Täter als Denker sind. Philosophieren wird im Alltagsverstand zumeist mit »reinem« Denken identifiziert. Man vergißt allerdings – aus einer unseligen Tradition der Gegenüberstellung von Theorie und Praxis heraus – leicht, daß die Denktätigkeit auch ein Tun ist, daß sie eine eigene Pragmatik besitzt und einer bestimmten ästhetischen und politischen Logik des Handelns folgt. Sie ist ein Tun im Medium der Sprache. Früher, zu Zeiten Hegels und seiner Schüler, hätte man gesagt: im Medium des Begriffs.

Heute, wo gemeinhin der Anstrengung des Begriffs nicht mehr zugetraut wird, die Welt in einer ihr angemessenen Totalität zu erfassen, und wo die Sprache als produktive wie als destruktive Macht erkannt ist, steht die Philosophie vor dem Dilemma, ihren Vorbehalt, ihre Zweifel oder ihr tiefes Mißtrauen gegenüber den Verführungen, Gewaltsamkeiten und Verzerrungen der Sprache formulieren zu müssen – aber eben in dieser Sprache, auf die sie ja nach wie vor angewiesen bleibt. Es werden daher komplizierte Strategien benötigt, subtile und geradezu hinterlistige Arten »uneigentli-

chen« und ironischen Sprechens, die die Sprache gewissermaßen hinter ihrem eigenen Rücken erwischen, im Moment der Generierung des Sinnes. Man stellt ihr Fallen, man quält sie ein bißchen, man sprengt sie manchmal sogar in die Luft, um in den Trümmern nach Erkenntnis zu stochern, alles, um die Sprache zu zwingen, etwas über sich zu verraten, was sie nicht sagen will, nicht darstellen kann, ihr eigentliches Geheimnis, wenn Sie so wollen, nämlich wie sie uns, die Sprechenden und Denkenden erschafft.

Ohne ins Einzelne zu gehen, läßt sich auf den ersten Blick erkennen, daß moderne, oder sagen wir lieber: zeitgenössische, zeitangemessene kreative Philosophie heute zumeist experimentellen Charakter trägt. In einem ganz generellen, aber näher bestimmbareren Sinn ist zeitgenössisches Philosophieren als ein Tun das selbstreflexive Experiment der Sprache mit sich selbst. Man kann ja die Bewegung der Moderne, was die Künste und Wissenschaften betrifft, überhaupt als eine große Selbst-Befragung verstehen: die Befragung der jeweils eigenen Voraussetzungen, Grundlagen und Medien. Die kritische Selbstverneinung der Vernunft durch eben diese Vernunft, die Immanuel Kant inaugurierte, läßt sich als ein Urstiftungsakt dieser Bewegung der Moderne ansehen. Diese Selbsterkundung hält bis heute an, in einem kaum noch übersehbaren Formenreichtum, aber die Philosophie ist nicht mehr unbedingt und immer die Avantgarde dabei. Die Künste haben sie manches Mal an Konsequenz und Radikalität überholt. Ob allerdings Kunst, Literatur, Kritik oder Philosophie: die Selbstreflexivität der Fragerichtung ist die gleiche.

Literatur ist über weite Strecken ein Schreiben über das Schreiben, seine Bedingungen, Hemmnisse und Wirkungen geworden. Die moderne Malerei und bildende Kunst wurde längst überwiegend eine philosophisch-reflektierende, eine Meta-Kunst, deren großes Thema die Kunst selber ist. Durch diese Konvergenz der reflexiven Selbstbefragungen werden alte disziplinarische Grenzen nivelliert, und es ist natürlich, daß im Medium der Sprache sich philosophische und literarische Selbsterkundungen gelegentlich überschneiden, überlagern, vermischen oder sogar kreuzen. Das Resultat sind manchmal sehr fruchtbare experimentelle Hybridformen, wie sie, in jeweils unterschiedlicher Weise, für das Werk von Samuel Beckett, Jorge Luis Borges und Italo Calvino kennzeichnend sind.

Wiederholung des Gesagten

Bei Samuel Beckett stand es, als man ihn endlich wahrnahm und las, von vornherein außer Zweifel, daß man sein Werk als Philosophie-in-künstlerischer-Aktion zu

lesen hatte, schon bevor sich herumsprach, daß man es mit einem philosophisch hochgebildeten und ambitionierten Autor zu tun hatte. Samuel Becketts sprödes Werk, das sich jeder vordergründigen Auflösung in Inhalte, Aussagen und Bedeutungen hartnäckig entzieht, hat inzwischen in etwa einhundertfünfzig größeren Studien, Monographien und Biographien und vielleicht sieben- bis achttausend Aufsätzen eine wahre Flut philosophischer Deutungen herausgefordert, unter denen das Werk zuweilen fast begraben wurde.

Beckett hat man dabei als Heiligen des Avantgardismus schon lange vor seinem Tod kanonisiert. Als der schweigsame, auch literarisch bereits verstummte alte Mann 1989 zurückgezogen in einem Pariser Altersheim starb, hielten ihn viele schon längst für tot. Er war bereits ein Klassiker der späten Moderne geworden. Damit teilt er das typische Schicksal vieler dieser Klassiker, d. h. er wird wenig und zumeist nur von professionellen und professoralen Lesern gelesen, und auf seinem Grab türmt sich eine Pyramide von Sekundärliteratur bis in die Wolken, Wolken von subtilen Analysen und Kommentaren darüber, was er gesagt hat und was er eigentlich sagen wollte, aber nicht gesagt hat, was er nicht sagen wollte, was andere schon gesagt haben und was er zu sagen oder sagen zu wollen versäumt hat und was er besser hätte sagen sollen, hätte er verstanden werden wollen. Es gibt ungeheuer viel Kluges und Lehrreiches darunter. Neben den Literaturwissenschaftlern und Kritikern haben sich auch bedeutende philosophische Denker an der Deutung von Becketts Werk versucht, z. B. Theodor W. Adorno, Günter Anders, George Bataille, Maurice Blanchot.

Der deutsche Nachwuchsphilosoph Ulrich Pothast legte eine bedeutende Interpretation des Beckettschen Werks vor, von der noch heute vieles Bestand hat. Ich habe heute abend jedoch nicht die Absicht, über die Geschichte dieser Deutungen zu sprechen oder ihnen womöglich überflüssigerweise noch eine bescheidene eigene hinzufügen. Ich möchte mich an die ironische Eröffnung halten, mit der Beckett einmal über seinen Maler-Freund van der Velde schrieb:

»Glücklicherweise geht es nicht darum, zu sagen, was noch nicht gesagt worden ist, sondern wiederzusagen, so oft wie möglich, auf möglichst engem Raum, was schon gesagt worden ist. Sonst verwirrt man die Amateure. [...] Man ist ja schon ziemlich verwirrt, notwendigerweise...daß man sich nicht noch mehr verwirren will, indem man zu sagen versucht, was, soweit einem bekannt ist, noch nicht gesagt worden ist. Denn der unwürdigen Versuchung nachzugeben, zu sagen, was noch nicht, so weit einem bekannt ist, gesagt worden ist, heißt, sich einer großen Gefahr auszusetzen, der,

zu denken was, soweit man weiß, noch nicht gedacht worden ist.« (*»Maler der Verhinderung«*, abgedruckt in: H. Engelhardt (Hg.), *»Samuel Beckett«*, Ffm. 1984)

Jeder, der über einen Autor oder ein Werk sprechen will, steht unter der Paradoxie des Kommentars. Der französische Philosoph Michel Foucault, der, wie mir scheint, Beckett sehr vieles verdankt, schrieb,

»der Kommentar [hat], welche Methoden er auch immer anwenden mag, nur die Aufgabe, das schließlich zu sagen, was dort schon verschwiegen artikuliert war. Er muß (einem Paradox gehorchend, das er immer verschiebt, aber dem er niemals entrinnt,) zum ersten Mal das zu sagen, was doch schon gesagt worden ist, und muß unablässig das wiederholen, was eigentlich niemals gesagt worden ist. Das unendliche Gewimmel der Kommentare ist vom Traum einer maskierten Wiederholung durchdrungen: an seinem Horizont steht vielleicht nur das, was an seinem Ausgangspunkt stand – das bloße Rezitieren.«

Ohne den Anspruch also, etwas völlig Neues zu sagen oder die Wahrheit Samuel Becketts auszusprechen, ohne aber auch nur zu rezitieren, möchte ich an einem Aspekt seines so kargen und dennoch so vielschichtigen Werks exemplarisch verdeutlichen, warum die Gestalt Samuel Becketts so eng mit der zeitgenössischen Philosophie verbunden ist und warum diese herausgefordert ist, auf sein Werk zu reagieren und mit ihm zu arbeiten. Wie sich zeigen wird, hängt dies eng mit dem Problem oder der Unmöglichkeit zusammen, etwas Neues zu sagen, mit dem Sagen und mit dem Gesagten, mit dem Problem der Sprache überhaupt.

»Man muß weitermachen...«

Zu Beginn möchte ich eine kurze Passage aus einem Buch rezitieren, das ich in den Mittelpunkt meiner Überlegungen stellen will:

»...ich weiß nicht, es ist ein Traum, es ist vielleicht ein Traum, es würde mich wundern, ich werde erwachen im Schweigen, nie mehr einschlafen, es wird ich sein, oder weiterträumen, ein Schweigen träumen, ein Traumschweigen, voller Gemurmel, ich weiß nicht, es sind Worte, nie mehr erwachen, es sind Worte, es gibt nichts anderes, man muß weitermachen, das ist alles, was ich weiß, sie werden aufhören, ich kenne das, ich fühle, daß sie mich loslassen, es wird das Schweigen sein, eine kurze Weile, eine ganze Weile, oder es wird meines sein, das währt, das nicht gewährt hat, das immer noch währt, es wird ich sein, man muß weitermachen, ich kann nicht weiter machen, man muß weitermachen, ich werde also weitermachen, man muß Worte sagen, solange es welche gibt, man muß sie sagen, bis sie mich finden, bis sie mir sagen, seltsame Mühe, seltsame Sünde, man muß weitermachen, es ist vielleicht schon geschehen, sie haben mich vielleicht schon gesagt, sie haben mich vielleicht schon bis an die Schwelle meiner Geschichte getragen, vor die Tür, die sich zu meiner Geschichte öffnet, es würde mich wundern, wenn sie sich öffnete, es wird ich sein, es wird das Schweigen sein, da

wo ich bin, ich weiß es nicht, ich werde es nie wissen, im Schweigen weiß man nicht, man muß weitermachen, ich werde weitermachen.«

Mit dem Versprechen, dem Eingeständnis oder der Resignation, weiterzumachen, endet der Roman »Der Namenlose« von Samuel Beckett, paradox, wie so vieles bei ihm. Am Nullpunkt der Existenz, noch verloren oder zerstreut im anonymen Gemurmel der Wörtler und Diskurse, selber anonym, namenlos, sogar Unbenennbarer, denn das besagt der Originaltitel des Romans »L'Innommable« eigentlich, sagt jemand »ich«. Aber wer – ich? Wir werden es nicht erfahren, die Stimme, die »ich« sagt in einem endlosen, atemlosen, pausenlosen Monolog, wird es selber nicht erfahren. Dem namenlosen »ich« ist sein Geschichte abhanden gekommen, oder er hat nie eine besessen, wer weiß? Aber wie kommt man zu einer Geschichte? Ein nahezu weltloses, körperloses, schicksalloses Ich, ein Ich aus Sprache, abstrakt, beinahe immateriell, so wie das ego cogito Descartes', nur das diesem »ich« der Gott schon lange gestorben ist, der traditionell als Garant seiner Einheit fungierte. Um dieses annähernd leere Ich kreisen wie Planeten blasse Projektionen, schemenhafte Figuren, Satz- und Handlungsfetzen, manchmal Namen, die wir aus anderen Romanen Becketts noch im Ohr haben, Murphy, Molloy, Malone, Maron, Mahood... –

Der Leserin oder dem Leser verlangt dieser lange, auf der Stelle tretende, in sich kreisende, sich dauernd selbst dementierende, ständig abreißende und neu ansetzende Monolog ein hohes Maß an Konzentration und Durchhaltevermögen ab. Vielleicht bezeichnet dieser Text einen absoluten Extrempunkt in der Weltliteratur, eine äußerste Grenze, jenseits derer nichts mehr möglich ist, was man noch Literatur nennen dürfte. Ihn einen »Roman« zu nennen, ist schon Beckettscher Humor. Dem Text fehlt praktisch alles, was einen traditionellen Roman ausmacht. Vielleicht, manche früheren Leser meinten das, besteht der ganze Text nur aus banalem Nonsense, aus Wortmüll und Sprachtrümmern. Oder es handelt sich um eine Art avantgardistische Philosophie, meinten die vorsichtigeren Kritiker, aber in diesem Falle um eine stotternde, gestammelte, verstörte Philosophie, deren Sache sehr mühselig darum kämpft, zur Sprache zu kommen, etwas zu sagen, sich zu sagen, etwas zu sagen, das noch nicht gesagt wurde...

Ganz am Anfang, in seinen ersten Erzählungen, gab es bei Beckett ja noch Figuren wie Belaqua oder Murphy, bizarr, skurril, von abgründiger Komik, vom Colorit bunten Wahnsinns umweht oder einer schon metaphy-

sischen Trunksucht ergeben. Doch dann geht es den Weg immer nur noch »bergab« in einen Verarmungsprozeß, einen Bankrott, ein Endspiel. Restmenschens krebse noch herum: autistische Irre, Krüppel, Ausgestoßene, auf's Vegetieren reduzierter Menschen-Müll, an dem noch wie schmutzige Lumpen ein paar Gedankenfetzen hängen. Ein Kommentator schrieb über die Beckettschen Bühnenfiguren und Romanhelden einmal:

»Sie hängen im Leeren, zwischen der Zeit des Anfangs (dem wirklichen Leben, aber hat es das jemals gegeben?) und der Zeit des Endes (dem wirklichen Tod, aber wird der jemals kommen?), unfähig, das eine zu finden oder sich ins andere hineinzustürzen. (...) Sie sind Arbeitslose der Existenz...«

Nach Becketts autistischen Punks und philosophischen Pennern dann bald noch weniger, nur noch Stimmen, die der albernen Komödie der sogenannten zwischenmenschlichen Kommunikation müde sind, nur noch sporadisches monologisches Sprechen am Rande der Bedeutung, wesenloses, verlorenes Gemurmel. Schließlich vollständiges Verstummen. Schweigen, von Echos durchzogen, endlich Schweigen, erleichternd und – verstörend...

Beckett-Welt

Die literarische Welt des irischen Wahlfranzosen Samuel Beckett unterliegt einer solchen fortwährenden gnadenlosen Reduktion. Er ist ja immer den Dramatikern des »Absurden« zugeschlagen worden, dabei gibt es nichts Absurdes, wo kein Sinn mehr vermißt oder gesucht wird. Die Kategorie des Absurden stand bei Beckett, vielleicht anders als bei Camus, bei Ionesco oder Arrabal, nie im Mittelpunkt. Beckett ist ein einsamer und singulärer Meister, ein Meister der Reduktion. Reduktion des Menschen auf fleischlichen, mit Prothesen geflickten Abfall, der durch den puren Schmerz des Existierens noch am Leben gehalten wird; Reduktion dieses Schmerzes dann auf den Punkt seiner größten Dichte, Reduktion des Sinnes bis zum Rand des überhaupt Sagbaren und somit Reduktion der Literatur auf den absoluten Gefrierpunkt. Reduktion schließlich von tausendundeiner Geschichte auf das nackte Skelett ihrer Grunderfahrung, die dem Nihilismus in seiner unverhülltesten Form ähnelt. Keiner vor ihm und, soweit ich sehe, auch kaum einer nach ihm hat wie Samuel Beckett eine solche Radikalität über Jahrzehnte festgehalten und vorangetrieben, mit so schonungsloser Konsequenz und mit der Gelassenheit einer Verzweiflung, die sich aus der Gewohnheit des Scheiterns nährt. »Künstler sein heißt scheitern, wie niemand zu scheitern wagt«, sagt Beckett. Mit der ihm eigenen ver-

schlossenen, asketischen Ungerührtheit geht er dieses Wagnis lebenslang ein. Sein Lieblingsschauspieler, mit dem er auch einen Film gedreht hat, war Buster Keaton, dieser minimalistische, tragikumflorte Stummfilm-Clown, der mit seiner berühmten unwandelbaren Miene stoischer Melancholie durch eine grotesk katastrophale Welt stiefelt, als wäre sie die Normalität. Für Beckett *ist* die Katastrophe die Normalität.

Eigentlich müßte man sagen: die Beckett'sche Welt ist die *nach* der Katastrophe, Endzeit auf einer verbrannten Erde, auf der die reduzierten, amputierten, rest-menschlichen Krüppel herumkriechen, denen auch die Krücken des Sinns, des Ideals und aller traulichen, trostreichen Ganzheiten noch weggeschlagen wurden. Man sagt, Samuel Becketts Thema sei die *condition humaine*, die existentielle »Befindlichkeit« des Menschen überhaupt, schnörkellos und ohne sentimentale Pietät in ihrer monotonen Entsetzlichkeit. Das ist wohl so, aber es ist auch eine historisch bestimmte condition, nämlich die existentielle Situation des Nietzsche'schen »letzten Menschen«, die Beckett vorführt, des Menschen einer Endzeit, des 20. Jahrhunderts nämlich, von dem der ungarische Schriftsteller und Beckett-Anhänger Imre Kertész einmal schrieb, seine beiden zentralen Metaphern seien Auschwitz und die Pornographie. Es war auch das Jahrhundert, das dem Menschen die technischen Mittel für die finale ontologische Katastrophe an die Hand gab, Mittel, seine Existenz als Gattung auszulöschen. In zwei Weltkriegen haben wir getan, was wir konnten. »Nichts ist wirklicher als das Nichts«, sagt Beckett, und man darf ergänzen: wir haben die paradoxe Möglichkeit, dieses Nichts durchaus jederzeit Wirklichkeit werden zu lassen. Das klingt ein wenig nach dem Pathos des Pariser Existentialismus, nach der Vorstellung vom Menschen, durch den das Nichts in die Welt kommt. Aber Beckett, in den Pariser Cafés und Bistros sozusagen Tischnachbar von Sartre, Camus, de Beauvoir, war alles andere als ein Existentialist französischer oder deutscher Prägung.

Man kann das fast auf den ersten Blick feststellen. Man nehme nur Becketts Bücher und halte sie gegen die zur gleichen Zeit publizierten Werke der existentialistischen Avantgarde der Nachkriegszeit. Machte man sich Becketts Sicht zu eigen, so müßte man sagen: wieviel naives Weltvertrauen, was für eine biedere und besinnliche Seinsfrömmigkeit und welche objektive Verlogenheit steckt selbst noch in den Werken eines Jaspers, Heidegger, Malraux, Marcel, sogar Sartre! Wieviel Tröstlichkeit, wieviel Optimismus, wieviel, verzeihen Sie, philosophischer Kitsch! Wieviel blinder, ignoranter

Glaube immer noch an »den Menschen« und die alten humanistischen Ideale. Bei Albert Camus ist das Absurde eine große Befreiung, eine sonnentrunkene Herausforderung, eine metaphysische Vitalisierungskur. Als Camus seine berühmte philosophische Durchhalteparole ausgab, nach der man sich den im Hades sinnlos Steine wälzenden Sisyphos als einen glücklichen Menschen vorstellen müsse, lief in einem kleinen Pariser Theater bereits Becketts »*Warten auf Godot*«, die grausame und höhnische Komödie der großen Illusion, die sich menschliche Hoffnung nennt. Wladimir und Estragon, die beiden traurigkomischen Clowns, die über das Warten vergessen haben, worauf, mußte man sich glücklicherweise nicht als glückliche Menschen vorstellen. Sie verharrten in wunschlosem Unglück, Arbeitslose der Existenz, denen die Zeit nicht mehr verging. Und das Absurde? Einmal sagt Wladimir: »*Jetzt wird es aber wirklich sinnlos!*« Darauf Estragon: »*Noch nicht genug!*«

Der existentialistisch-humanistischen Beschwörung des verlorenen und wiedergefundenen Sinns, die im Nachkriegs-Paris den intellektuellen Ton angab, antwortete Sam Beckett mit einem herzlosen Gelächter. Dem Heroismus der modischen Helden des Existenzialismus hält er den Stumpfsinn der endlosen Wiederholung entgegen, das leer durchdrehende Geschwätz, den metaphysischen Leerlauf, das Nicht-Sterben-Können jener »*Arbeitslosen der Existenz*«, die sprechen, weil man weitermachen muß, und die nicht weitermachen können, die also sprechen, nur weil sie nicht schweigen können, sprechen nur, um die Abwesenheit einer Hoffnung zu übertönen, die nicht mehr wiederkommt. Freilich, auch daraus kann man noch Trost saugen; dazu muß man aber vielleicht schon ein durchtriebener Dialektiker sein wie etwa Theodor W. Adorno, der über Beckett bemerkte: »*Das Tröstliche großer Kunstwerke liegt weniger in dem, was sie aussprechen, als darin, daß es ihnen gelang, dem Dasein sich abzutrotzen. Hoffnung ist am ehesten bei den Trostlosen.*« – Ein Trostloser, das allerdings war Samuel Beckett in der Tat, untröstlich von Anfang an und ungetröstet bis zum Ende. Mit einer Dialektik, die ganz andere Ergebnisse zeitigt, als diejenige Adornos, proklamierte Beckett den nur scheinbar zynischen Satz: »*Nichts ist komischer als das menschliche Unglück*«. Er mußte es wissen, im Unglücklichsein war er ein Experte, von Jugend auf.

Nicht zuende geboren

Zu seinem so schroffen, unzugänglichen Werk gibt es inzwischen doch eine Menge gangbarer Wege. Ein Schlüssel, den ich bevorzuge, geht von einer Denk-

Figur aus, die sowohl in Becketts Leben wie in seiner Arbeit von größter Bedeutung ist. Beckett hielt sich – durch einen Vortrag des Psychiaters Carl Gustav Jung in London auf diese Spur gebracht – für nicht richtig, nicht fertig, nicht zuende geboren. Auf dem Weg zur Welt ist er, aus einer niederträchtigen Laune des Schicksals heraus, auf halbem Wege steckengeblieben; es gelang ihm nie recht, in diese Welt hineinzukommen, aber der Rückweg war desgleichen versperrt; auch wenn Beckett noch als Erwachsener seine Tage häufig im Bett verbrachte, schweigend, in fötaler Stellung, bei geschlossenen Vorhängen gegen die Wand starrend, gelähmt von stummer Depression – das Existieren wollte dennoch unerbittlich seinen Fortgang nehmen. »Man muß weitermachen, ich kann nicht weitermachen, man muß weitermachen, ich werde weitermachen...«

Becketts »unvollständige Geburt« stattete ihn mit einer zweifelhaften Gabe aus: einem grimmigen, helläugigen, Schopenhauerschen Scharfblick für die Nichtigkeit, das Grotteske, den Schmerz und die Last des menschlichen Existierens. Eigentümlicher Weise gilt das nicht nur metaphorisch, sondern auch physiognomisch: wer das Foto des alten Schopenhauer mit Porträts von Beckett vergleicht, entdeckt tatsächlich den gleichen hellgrauen, durchdringenden Eisblick, das gleiche ironisch-sarkastische Funkeln, das gleiche sardonische Lächeln.

Anders als Schopenhauer konnte Beckett seiner Gabe allerdings keine resignative, biedermeierliche Behaglichkeit mehr abtrotzen; ihn vergiftete sie, ihn machte sie ruhelos und untauglich für die Normalität eines Lebens, das Denken und Existieren trennt. Adornos Wort von den Kunstwerken, die sich dem Dasein abtrotzen, trifft für Becketts Romane und Theaterstücke schon wirklich zu. Beckett hatte Jahre schwerster Depressionen, exzessiven Suffs und ziellosen Boheme-Lebens hinter sich, ehe er sich literarisch äußern konnte, und als er sich das Schreiben abrang, dann eine nicht-endenwollende Schule der Erfolglosigkeit, schließlich der prekären, mittellosen Existenz als literarischer »Geheimtip«, bis ihn 1948, nach mehreren erfolglosen Romanen, endlich sein erstes Theaterstück mit einem Schlag berühmt machte: »*En attendant Godot*« – »*Warten auf Godot*«. Aber auch der Ruhm, der dann schließlich 1969 zum Weltruhm wurde, als Beckett den Nobelpreis für Literatur erhielt, konnte ihm nicht weiter ins Leben hineinhelfen. Beckett hat, wie die meisten seiner Figuren, nie im üblichen Sinne gelebt. Er ist nur zwischen Geburt und Tod stecken geblieben, zwischen einer Geburt, die er nicht gewollt, und einem Tod, von

dem er sich nichts erhofft hat. Man ist begonnen worden, nun muß man weitermachen. Man kann nicht weitermachen, denn es gibt nichts, woraufhin zu leben wäre. Man muß weiter machen...

Momentaufnahme. Das Leben

»*Mein Leben ist langweilig und ohne Interesse*«, pflegte Beckett zu sagen, »*die Professoren wissen mehr darüber als ich*«. Beschränken wir uns also auf ein paar Momentaufnahmen. Nehmen wir z. B. ein altes Foto in die Hand. Frankreich 1945, die Provinz, Roussillon. Eine Siegesparade. Die Bevölkerung des Bezirks jubelt ihren Resistance-Kämpfern zu, Widerständlern gegen die Nazi-Besatzung, die die französische Ehre gerettet haben und in diesem Bewußtsein strahlend, mit stolzesgeschwellter Brust, ihre Karabiner präsentieren und den Triumph der Befreiung auskosten. Ganz, ganz hinten im Zug, dort wo sich die Reihen schon lichten und auflösen, schlurft mürrisch und eingesunken, mit hängendem Kopf, die Hände tief in den Taschen vergraben, ein hagerer, baumlangler Mann mit einem zerfurchten Raubvogelgesicht hinterdrein, als ob er eigentlich nicht dazugehörte. Er trägt ärmlichste Kleidung, ist nicht mehr jung, mit ergrautem Haar schon und schlep-pendem Gang. Wenn er aufblickte, könnte man erschrecken. Über der Haken-nase stehen starre, eis-helle Möwenaugen, wie er selber sie nannte, ausdruckslos, fast stechend, gewohnt, hinab auf den Grund der Dinge zu stoßen. Auf Nachfrage zuckt man die Schultern, bis vielleicht einer sagt: ah, das ist Sam, der Ire...

In den beiden schlimmsten Jahren der faschistischen Besatzung hat er viele Male sein Leben riskiert. Er war bei Sabotageaktionen dabei, transportierte geheimes Material, unterhielt in seiner Wohnung einen konspirativen Treffpunkt, schmuggelte Menschen und Nachrichten ins Ausland. Dies alles mit stoischem Gleichmut, unbeeindruckt von der Gefahr. Mehrere Male entging er nur äußerst knapp der Verhaftung, der Folter, dem KZ. Spricht man „Sam, den Iren“ später in Interviews auf diese Zeit an, zuckt er nur wortlos und mürrisch mit den Achseln. Er gibt sich betont unpolitisch. Er hätte eben viele jüdische Freunde gehabt, sagt er einmal, das sei alles. Ein Mann wie jener, wir wollen den Namen nicht nennen, der in der Besatzungszeit einige Male ein verbotenes Flubblatt las, ohne es bei den Behörden abzugeben, und sich daraufhin später als Militanter und führender Intellektueller der Resistance feiern ließ, ist Samuel Beckett gewiß nicht.

Kannten ihn schon nur wenige als antifaschistischen Militanten, dann erst recht kaum einer als Schriftsteller. Samuel Beckett eröffnete ja eine ganz neue Schriftsteller-Kategorie: diejenigen, die ihre Karriere gleich mit einer Schaffenskrise oder Schreibblockade beginnen. Früher einmal, als frischgebackener sechs- und zwanzigjähriger Literaturwissenschaftler, hatte er einen brillanten, philosophisch tief gedachten Aufsatz über Marcel Proust geschrieben, den man kaum verstand und der daher nur in französischen Kennerkreisen seine verdiente Beachtung fand. Doch dann erschien nichts mehr. Beckett lungerte für Jahre unschlüssig, wie ein durchreisender Fremder in seinem eigenem Leben herum, von Depressionen gelähmt, von ekelhaften, schmerzreichen Krankheiten gequält, einem exzessiven und aggressiven Alkoholismus ergeben, der in Dublin zur Folklore gehört und anscheinend zum Pflichtprogramm für irische Poeten, Erzähler und Dramatiker. Der verschlossene, unzugängliche Beckett, 1906 in einem Vorort von Dublin geboren, ist eine sperrige, spröde Persönlichkeit. Der glatten, durch Routine und Konvention vorgebahnten Passage in die gesicherte und geordnete Existenz verweigert er sich, weniger aus freiem Entschluß, als aufgrund eines tief verwurzelten, man möchte, wenn man die Kinderfotos betrachtet, sogar sagen: angeborenen Weltmißtrauens.

Mit der Welt, in der er aufgewachsen ist, mit seiner Mutter genauso wie mit seiner irischen Heimat, verbindet Beckett eine Art Haßliebe; um nicht zum Mutter-Mörder oder Amokläufer zu werden, so behauptet er später, übersiedelte er nach Paris. Dort gerät der mürrische junge Mann, ein Schriftsteller ohne Werk, in den Bann eines vorerst Größeren: In Paris residiert sein Landsmann James Joyce, der mittlerweile endlich weltberühmte Dichter des Jahrhundertromans »*Ulysses*«, als ungekrönter König der literarischen Avantgarde. Beckett findet Zugang zum Joyce-Clan, wird für Joyce eine Weile sogar unentbehrlich, fast ein Familienmitglied. Um es weniger höflich auszudrücken: Er läßt sich von Joyce als Laufbursche, Sekretär, Korrekturleser, Rechercheur, Agent, Lektor und Übersetzer benutzen, ohne dafür eine andere Gegenleistung zu bekommen, als sich in der Nähe des Meisters aufhalten zu dürfen. Später entstand daraus das literaturgeschichtliche Gerücht, Beckett sei James Joyce' Sekretär gewesen. Beckett schwieg dazu. Er bewundert Joyce rückhaltlos, er ahmt ihn nach, versucht ihn sich durch Imitation anzuverwandeln. Monatelang trägt er mehrere Nummern zu kleine Lackschuhe, weil sein Idol Joyce, stolz auf seine zierlichen Füße, eben solche trägt. Später

werden sich die Literaturwissenschaftler dann wundern, warum so viele der Beckett'schen Figuren unter Fußschmerzen zu leiden haben.

Beckett hat Mühe, sich aus dem Bannkreis von Joyce zu befreien. Erst als Joyces seelenkranke Tochter Lucia sich in ihn verliebt, sucht er das Weite. Ähnlich wie Schopenhauer hat Beckett sich aus der menschlich-allzumenschlichen Geschlechterliebe nach ein paar halberzigen, mißglückten Versuchen nicht mehr viel gemacht. Er kehrt nach Irland zurück, wohnt bei den Eltern, verfällt in noch tiefere Depressionen. Er ringt um seine Einsamkeit und um einen eigenen unverwechselbaren Stil, mehr noch vielleicht um seine eigene Aussage. Mittlerweile sind ein paar Gedichte von ihm erschienen, die bei den Kritikern freundliches Aufsehen erregt haben, ein paar literaturwissenschaftliche Beiträge zu Büchern über Joyce, eine Erzählung, aber noch nichts wirklich Durchschlagendes. Beckett brütet weiter, starrt an die Decke, verbringt die Tage im Bett, oder er sitzt in irgendeinem Pub und grübelt stundenlang stumm in sein Whisky-Glas. Er liest Petrarca und Dante, Giordano Bruno, Descartes, Geulinkx, Spinoza, Vico, Nietzsche und Schopenhauer, den Philosophen, der ihn am meisten beeinflussen wird. Ziellospendelt er zwischen Dublin, London, Paris und – Kassel, wo eine schöne, grünäugige Jüdin vorübergehend sogar eine gewisse auftauende Wirkung auf den irischen Eisklotz ausübt. Wohl der letzte Liebesversuch, den er unternimmt. Natürlich gescheitert. In Paris unterzieht er sich 1934 einer Psychoanalyse, mit wenig Erfolg.

Die Schule der Erfolglosigkeit wird überhaupt andauern. Sein erster Band mit Erzählungen erscheint: »*More Pricks than Kicks*«, »*Mehr Prügel als Flügel*« in der deutschen Version, von dem er innerhalb eines Jahres 2 Exemplare verkauft. 1936 hält er sich noch einmal in Deutschland auf, das er nun nicht mehr wiedererkennt. Die modernen Gemälde, die er sich ansehen wollte, sind aus den Museen verschwunden. Seine zumeist jüdischen Freunde stehen unter wachsendem Druck, sind emigriert oder verschollen. Beckett flüchtet sich abermals nach Paris, wo er in einem billigen Hotelzimmer am Montparnasse unterkommt. Boheme-Leben, wie gehabt. Er schlägt sich mit Literatur-Übersetzungen durch, trinkt exzessiv, beginnt eine lieblose Affäre mit Peggy Guggenheim, der kunstliebenden Millionenerbin, befreundet sich mit Giacometti und vor allem mit Marcel Duchamp, dessen Leidenschaft fürs Schachspiel er teilt. Dann gibt es plötzlich, ganz buchstäblich, einen Einschnitt. »*Nicht ist komischer als das Unglück*« – manchmal gilt wohl auch noch der ältere

Satz: Nichts ist nützlicher als das Unglück. Am 7. Januar 1938, auf der Rückkehr von einer seiner üblichen Safttouren, wird Beckett am Montparnasse von einem Zuhälter angefallen, der ihm ein Messer in die Brust stößt und ihn lebensgefährlich verletzt. Viel später wird Beckett den Mann vor Gericht nach dem Grund für den Mordversuch fragen und eine typisch »absurde« Antwort erhalten: »Was weiß ich...«

Eine frühere Bekannte, die Pianistin Suzanne Deschevaux-Dumesnil, liest von dem Mordanschlag in der Zeitung. Sie besucht Beckett im Krankenhaus – und wird ihn nicht mehr verlassen. Peggy Guggenheim räumt das Feld. Neidlos sagt sie über ihre Nebenbuhlerin: »Ich machte Szenen – sie machte Vorhänge«. Suzanne wird so etwas ähnliches wie Becketts Lebensgefährtin werden, seine Agentin in jedem Fall, seine Verbindung zur Außenwelt, seine Sprecherin, seine Managerin, am Ende auch seine legalisierte Ehefrau und seine Erbin. Der Fast-Tod scheint Beckett ein Stückchen ins Leben hineingestoßen zu haben. Drei Monate später erscheint sein erster Roman: »Murphy«, die wunderschön abgründige, hochkomische Geschichte eines Mannes, der ganz in seinem Geist zu leben versucht, seine Geliebte verläßt, in einer Irrenanstalt sein Glück findet, sich jedoch dann versehentlich selbst in die Luft sprengt. Eine Schriftstellerkarriere beginnt – um sofort unterbrochen zu werden; denn gerade jetzt besetzen die Deutschen Paris, die Vichy-Regierung wird installiert und Beckett geht mit seiner Begleiterin mehr oder weniger in den Untergrund. Seine Pariser Resistance-Zeit beginnt. Beckett ist Mitglied einer der größten und effektivsten Widerstandsgruppen, die in Paris und in Nordfrankreich operiert. Doch die Organisation ist, wie so viele, von Verrätern durchsetzt. Schließlich rettet ihn nur noch die Flucht nach Südfrankreich vor dem Zugriff der Gestapo. In einem kleinen Dorf auf dem Lande erlebt er das Kriegsende und die Befreiung. Erst jetzt, Beckett ist bereits vierzig, beginnt seine literarische Produktivität entwickelte Formen anzunehmen. Er lebt nun, von der Welt vollkommen zurückgezogen, in Paris oder Roussillon, und unterhält Kontakte zur Außenwelt ausschließlich über Suzanne.

In vergleichsweise schneller Folge entstehen nun Becketts berühmte Romane »Watt«, »Mercier und Chamier«, dann die Trilogie, die die Quintessence seines Werkes enthält: »Molloy«, »Malone stirbt«, »Der Namenlose«, die er nicht mehr auf englisch, sondern in französischer Sprache schreibt. Suzanne schickt die Manuskripte an Verlage; es häufen sich die Ablehnungen wie üblich, bis ein mutiger Klein-Ver-

leger dann doch zugreift. Als Beckett davon erfährt, macht er ein finsternes Gesicht. Gefragt, ob er sich nicht freue, versetzt er: »Der nette Mann kann einem leidtun. Er wird sich ruinieren!«

Die Romantrilogie

Die Prognose war übertrieben, aber gewiß: Bestseller waren Becketts Romane gerade nicht, sind es auch zu keiner Zeit geworden. Es sind Romane, wie das Jahrhundert sie verdient. Beim breiteren Publikum eilt ihnen der Ruf voraus, schwierig, langweilig, sogar unlesbar zu sein. Ein Vorurteil, das sich bei der heutigen Lektüre nicht unbedingt bestätigt. Becketts Romane sind voll von abgründigem, rabenschwarzem Humor, sie entfalten eine ganz eigentümliche, bizarre Poesie und der illusionslose Sarkasmus des Autors erlaubt diese ungerührten, helllichtigen und zwingenden Einblicke in das Grotteske, Heillose und Verstörende der menschlichen Existenz, wie sie zuvor nur Dostojewski und Kafka zustande gebracht haben. Beckett ist im Grunde ein großer Realist: seine Helden, Lebensversehrte und Halbkrüppel, sind allesamt so gut wie tot, stammeln eine Menge albernes sinnloses Zeug und begehen kraftlose, konfuse Handlungen, die zu nichts führen – sind sie also nicht wie du und ich? Der Blick auf die *condition humaine* ist nüchtern und unverstellt, aber immer hochkomisch. »Nichts ist komischer als das Unglück«. Man kann die Welt anders ansehen als Beckett – aber sicher nicht ehrlicher und illusionsloser. Das Personal des Beckettschen Prosawerks besteht aus Virtuosen des Unglücks, seltsam eigensinnigen, gleichmütigen Vergeblichkeitsartisten und Sinnverweigerern, verkrüppelt, von Schmerzen geplagt – Randgänger und komische Heilige, um ihr Ziel gebrachte Sucher und seit Ewigkeiten Wartende. Becketts frühe Romane sind Meisterwerke artistischen Sprachwitzes, abgründige Grottesken von einem Humor, so schwarz – um eine Lieblingssprachfigur von Beckett zu benutzen –, so schwarz also, daß schwarz schon nicht mehr das richtige Wort ist.

Größere Lektüeranstrengungen verlangt dann sicher schon Becketts Romantrilogie »Molloy«, »Malone stirbt« und vor allem »Der Namenlose«. Den traditionellen epischen Formen und narrativen Strategien des klassischen Romans folgen diese Werke kaum noch; sie sind eher über das Erzählen von Geschichten, über die Bedingungen des Schreibens und Sprechens, also gewissermaßen Meta-Literatur. Ich gebe dennoch einen flüchtigen Überblick über das Gerüst der äußeren »Handlung«:

Die Trilogie beginnt mit der Stimme Molloy's. Er liegt bewegungsunfähig im Bett seiner Mutter, ohne zu wissen, wie er dort hingelangt ist. Er versucht sich daran zu erinnern und berichtet von der vergeblichen Suche nach seiner Mutter, die er unternommen hat. Schon am Beginn seiner Reise war eines seiner Beine steif, er grübelt vergeblich, welches es war. Trotzdem besteigt er ein Fahrrad, um die Stadt zu suchen, in der er die Mutter vermutet. Er überfährt einen Hund. Ein brutaler Polizist bedroht ihn deswegen. Die Besitzerin des Hündchens, Madame Lousse, verhindert Molloy's Verhaftung und nimmt die menschliche Ruine Molloy gewissermaßen an Hundes statt auf, um ihn aufzupäppeln und ihm bürgerliche Respektabilität zurückzugeben. Molloy erträgt die aufdringliche Fürsorge jedoch nicht und flieht. Nunmehr ohne Fahrrad durchquert er mühsam Ebenen und Wälder und macht Halt am Meer. Hier erkundet er die komplizierte Mathematik des Steinlutschens. Er muß feststellen, daß auch sein zweites Bein steif wird. Er setzt seine Reise auf dem Bauch kriechend fort und bleibt schließlich entkräftet in einem Straßengraben liegen. Unbekannte Samariter finden ihn dort und bringen ihn in das Zimmer seiner inzwischen offenbar verstorbenen Mutter. Molloy's Geschichte endet an ihrem Anfang.

Alle Geschichten Becketts haben eine kreisförmige Struktur. Im zweiten Teil von »Molloy« lernen wir dann den subalternen Beamten Jacques Moran kennen, der von einem mysteriösen Chef den Auftrag erhalten hat, Molloy zu finden. In Begleitung seines debilen Sohnes, den er ständig beschimpft, und mit Hilfe eines Fahrrades macht sich Moran auf den Weg. Der führt jedoch ins Leere. Am Ende kehrt Moran unverrichteterdinge, frustriert, ohne Fahrrad und mit lahm werdenden Beinen zurück. Molloy hat er nicht gefunden, aber er ist ihm zum Verwechseln ähnlich geworden. Vielleicht sind beide Figuren identisch, vielleicht erzählt Molloy die Geschichte Morans, oder Moran die von Molloy.

Malone, der Held des zweiten Romans der Trilogie, liegt ebenfalls ans Bett gefesselt in einem schäbigen Zimmer. Sein erster Satz – »Ich werde endlich doch bald ganz tot sein« – zeigt, daß sein Verfall schon weiter fortgeschritten ist als der Molloy's. Malone betrachtet mit interessierter Unvorgenommenheit das, was von seinem Körper übriggeblieben ist und registriert, um sich intellektuell zu beschäftigen, den kümmerlichen Inventar seines Zimmers. Malones Intellekt ist eine autonome Maschine, die souverän über Körper- und Dingwelt schwebt. Er lebt im Geist. Die Zeit beim Sterben vertreibt sich Malone, indem er kleine Geschichten erzählt, die er mit einem abgelutschten

Bleistift in ein Schulheft einträgt. »Diese stinklangweiligen Geschichten über Leben und Tod«, wie er sagt. Sie gelingen allerdings nie richtig, obwohl Malone sich mit seinen Figuren Mühe gibt. Er spricht über den alten Vagabunden und Irrenhüßler Macmann, die mit ihm liierte Lustgreisin Moll und den äußerst langweiligen Knaben Sapó. Schließlich läßt Malone Macmann mit den Worten »nichts mehr« verstummen und sterben. Auch Malone ersehnt, endlich schweigen zu können: »Dann wird es aus sein mit den Murphy, Mercier, Molloy, Moran und Malone und so weiter«, hofft er, »es sei denn, daß es jenseits des Grabes weitergeht«.

Tatsächlich wie von jenseits des Grabes spricht nun die Stimme des »Namenlosen«. »Wo nun? Wann nun? Wer nun?«, mit diesen Fragen beginnt der Text. Der Namenlose befindet sich irgendwo und irgendwann, bewegungs- und formlos in einem unbestimmten, vielleicht unendlichen Raum und ruft seinen Vorgängern Molloy, Malone usw., die wie Planeten auf einer Kreisbahn um ihn rotieren, Beschimpfungen zu. Der Namenlose ist, als schließliches Ergebnis der Beckettschen Reduktion, nichts weiter als eine Art cartesianisches *cogito*, reines Denken, bloßes Sprechen. Daß er überhaupt eine Physis besitzt, merkt er nur daran, daß ihn die Tränen, die ihm unaufhörlich aus den Augen rinnen, benetzen. Er stellt sich seine Form als Ei vor, als weiße Kugel, vielleicht als ein Schädel von innen. Fortwährend muß er Phantasieschöpfungen produzieren, denen er Gesichtszüge, Eigenschaften und biographische Details andichtet. Der Namenlose borgt sich von diesen Erfindungen seine Identität aus, um seiner Namenlosigkeit zu entrinnen. Zugleich ersehnt er seine endgültige Auflösung ins Nichts, in das große Schweigen.

Einer dieser Doppelgänger des Namenlosen heißt Mahood. Angeblich haust Mahood als Rumpf ohne Arme und Beine in einer Ton-Vase, die als Blickfang im Eingang eines Restaurants aufgestellt ist. Am Ende erfindet sich der Namenlose die Gestalt seines künftigen Erloschenseins, den amorphen, gespenstischen Breimenschlichen Worm, der es trotz vielerlei Anstrengungen nicht schafft, geboren zu werden. Der Namenlose lauscht der Stimme, die in ihm spricht. Er entdeckt, daß er selbst aus Wörtern gemacht ist, die nicht die seinen sind. Die Versuche, zu erzählen, verwirren sich und versiegen endlich, doch das Verstummen, das vollkommene, erfüllte Schweigen, das alles gesagt, alles ausgesprochen, alles erzählt hat, mißlingt, es will sich nicht einstellen. »Man muß weitermachen...«

Unaufhörlich und unbeendbar das Gemurmel der Sprache, die uns spricht, uns erschafft und uns verwirft.

Eine philosophische Übung

Diese lächerlich dürre, vollkommen unzureichende Beschreibung der Romantrilogie wird Ihnen, falls sie die Bücher nicht kennen, die Frage nicht beantworten, worin ihre eigentliche Kunstfertigkeit und ihre philosophische Bedeutung besteht. Vermutlich sind Sie sich auch nicht sicher, ob die Lektüre von »Molloy«, »Malone stirbt« und »Der Namenlose« denn wohl ein wirkliches, wie man heute so sagt, Lesevergnügen sein mag. Wenn es das sein sollte, müßte es sich wohl schon um ein sehr ungewöhnliches, sublimes und esoterisches Vergnügen handeln, denken Sie vielleicht. In der Tat ist diese Lektüre auch eine Tortur, ein Exerzitorium, eine asketische Übung, eine Härteprüfung, in jedem Falle eine Extremerfahrung. Die Romane verweigern den Lesern alle Annehmlichkeiten einer komfortablen Erzähldramaturgie. Süffige Unterhaltsamkeit, Suspense, identifikationsfähige Gestalten sucht man vergebens. Die ganze Behaglichkeit narrativer Illusionen, all die Kunstgriffe epischer Konstruktion, die in der Postmoderne so erfolgreich Wiederauferstehung feiern, fallen bei Beckett einer gnadenlosen, grimmigen Travestie zum Opfer.

Ich möchte die These aufstellen, daß es sich bei Becketts Romanen, in ihrer Gesamtheit wie im Einzelnen, auch um so etwas wie ein geistiges Exerzitorium, eine intellektuelle Askese, eine philosophische Übung handelt. Philosophische Übungen haben keine spezifische Geschicklichkeit zum Ziel, ihre Funktion liegt nicht im Training eines gehobenen Denksports; eine philosophische Übung im Stile Samuel Becketts verstehe ich vielmehr als eine Versuchsanordnung oder ein Szenario, mit deren Hilfe wir die Voraussetzungen unseres eigenen Denkens und Sprechens experimentell erforschen können, nicht im Medium des Begriffs und der diskursiven Erörterung, sondern in dem der Anschauung, nicht theoretisch im akademischen Sinne, sondern praktisch, im Sinne eines Probehandelns oder eines Probe-Seins. Ziel dieser Übung mag die Erfahrung einer Verstörung sein, die man mit gutem Grund als einen der wichtigsten Ausgangspunkte der europäischen Gegenwartsphilosophie betrachten kann.

Wiederholung: Das cartesianische Projekt

Vordergründig besteht die Übung im Versuch einer Wiederholung des cartesianischen Projekts, das die moderne europäische Subjektivität prägte. Wir erinnern uns des historischen Ereignisses. An einem Wintertag des Jahres 1639 hatte sich bekanntlich der Offizier und Privatgelehrte René Descartes in einem Häuschen in der Nähe von Ulm in einen bequemen seidenen Haus-

rock gewickelt, den schweren Lehnstuhl an den Kamin gerückt und sich in aller Gemächlichkeit an die Durchführung eines Umsturzes gemacht, einer unblutigen, aber durchaus grausamen und folgenreichen Revolution, bei der nahezu die Gesamtheit des Wissens von der Welt, welches das Barock zu seinem Stolz und Ruhm aufgetürmt und ausgebreitet hatte, mit wenigen Federstrichen für null und nichtig erklärt wurde. Möglicherweise war alles Wissen nur wesenloses Schattenspiel, Schaumschlagerei, Scharlatanerie. Descartes entschloß sich, einen radikalen Neuanfang zu versuchen. Er war bereit, die gesamte Körper- und Dingwelt der unumschränkten Herrschaft eines *deus malignus* zu überlassen, eines boshaften und irrsinnigen Gottes der Lüge, der Täuschungen, Trugbilder und Illusionen, um nur eine einzige, dafür aber uneinnehmbare und absolut vertrauenerweckende Bastion der Wahrheit und des Lichts dagegen einzutauschen: das *ego cogito*.

Dies war die körperlose, immaterielle denkende Substanz der *res cogitans*, die in ihrer reinen weltlosen Selbstgewißheit gegen das Andrängen der Alpträume und Phantasmen des Zeitalters, gegen die stinkenden Miasmen der öffentlichen Lüge, gegen die Dogmen und Diktate einer mit Folter und Scheiterhaufen regierenden Kirche und die Anmaßungen einer scharlatanesken Wissenschaft immun, ja vollkommen unberührt blieb. Die Gewißheit des denkenden Ich wurde zum eigentlichen philosophischen Ausgangspunkt der Neuzeit. Es ist bekannt, daß auf der ausdehnungslosen Nadelspitze dieses *cogito* Weltreiche gegründet und eine vollkommen neue Ordnung der Dinge errichtet wurden, in der das Denken scheinbar ein für allemal über das Sein triumphierte.

Es läßt sich behaupten, daß der Mensch selbst damals eine neue Gestalt bekam, zumindest eine neue innere, psychische Struktur, die ihn vom frühneuzeitlichen Menschen seinem Wesen nach unterscheiden und abheben sollte. Im Menschen ging das Licht der *res cogitans* auf, ein Licht, das die Aufklärung ankündigte. Das Ich als geistige Instanz, als reines, wunschloses, unbestechliches Bewußtsein, fand in der Evidenz seiner selbst eine sichere Zuflucht, eine Beruhigung und Sicherheit, die dieses Ich für einen Zeitraum von zwei oder dreihundert Jahren zum Kern der Identität des modernen Menschen machte. Das Bewußtsein überdauerte alle Mißlichkeiten des Lebens, alle Hinfälligkeit und Endlichkeit des Körpers, die Zufälle des Geschlechts, des sozialen Status und der Schicksalsschläge. Ich denke; ich bin – das gilt für den Krüppel, den Bettler, den Siechen und Leprösen wie für den Glücklichen, Reichen und Schönen, es ist die einzige

Universalie, die einzige Waffe des waffenlos und unfertig geborenen Menschentieres, mit der es über die Erde, die Natur und sogar sich selbst triumphiert. Das tausendfach gefährdete, vergängliche, schmerzempfindliche, leidende Fleisch wird nebensächlich, es wird überhaupt sächlich, ein Ding, eine Maschine, bloß ein ausgedehntes Ding unter anderen Dingen, über das sich der Geist als das Seelenvolle, Unvergängliche und Unsterbliche glanzvoll erhebt.

Die Beckettschen Romangestalten, die Helden seiner Reduktionsexperimente, sind allesamt auf eigentümlich verzerrte, karikaturhafte Weise von der cartesianischen Denkfigur infiziert. Schon Murphy, der Protagonist von Becketts erstem Roman, ist ein moderner, wenn auch bizarrer Cartesianer. Er pflegt sich mit Vorliebe, wie wir erfahren, nackt an einen Schaukelstuhl zu fesseln und solange zu schaukeln, bis sich der Geist völlig vom Körper lösen läßt, denn er ist der cartesianischen Überzeugung, *»daß sein Geist ein geschlossenes System wäre, das keinem anderen Wandlungsprinzip als seinem eigenen unterworfen, selbstgenügsam und gegen die Wechselfälle des Körpers gefeit wäre.«* Folgerichtig versucht Murphy, konsequent ausschließlich in seinem Geist zu leben, in dem er souverän, autonom und schmerzunempfindlich ist. Das Problem besteht darin, dieses Bedürfnis mit der Körperwelt zu harmonisieren, die sich ständig störend dazwischendrängt. Daher sein Geschaukel. Das Problem formuliert Murphy in einem Gleichnis:

»Ein Mann liegt im Bett und möchte schlafen. Eine Ratte ist hinter der Wand, an seinem Kopfende, und möchte sich bewegen. Der Mann hört, wie die Ratte sich rührt, und kann nicht schlafen, die Ratte hört, daß der Mann sich rührt, und wagt nicht, sich zu bewegen. Sie sind beide unglücklich, einer rührt sich, und der andere wartet, oder beide sind glücklich, die Ratte bewegt sich und der Mann schläft.«

Das Ideal setzt die körperliche Bewegungslosigkeit voraus. Fast alle Gestalten Becketts, die seine Romane und Theaterstücke bevölkern, sind körperlich irgendwie fixiert, zur Bewegungslosigkeit verurteilt (oder berechtigt), sie sitzen in Rollstühlen, liegen gelähmt ans Bett gefesselt, bewohnen arm- und beinamputiert Vasen oder Mülleimer, sind bis zum Hals in den Boden eingegraben oder liegen mit dem Gesicht im Schlamm. Zumeist ist ihnen ihr physisches Leben nur eine ferne Erinnerung, oft eine unangenehme, an eine Last, ein Leid, ein Bündel von Schmerzen und ein Gemenge unsinniger, trostloser und idiotischer Triebimpulse, die nirgendwo hinführten als zu neuem Leid. Ihre Anteilnahme an der sogenannten wirklichen, äußeren Welt tendiert gegen Null. Sie sind Autisten,

mehr oder weniger vollständig eingekapselt in ihre solipsistische geistige Existenz, auf die sie sich zurückgezogen haben.

Das Verschwinden des Subjekts

Bis hierhin gelingt die Wiederholung des cartesianischen Projekts noch recht und schlecht, doch von nun an geht etwas schief, etwas stimmt nicht mehr zusammen und das Erwartete tritt nicht ein. Die Wiederholung verfehlt sich und scheitert. Der sichere Halt im Geistigen stellt sich nicht mehr ein. Der Mensch, von allen Körperlichkeiten und Weltzusammenhängen befreit, findet in sich keinen »Kern«, kein inneres Selbst, sein Zentrum ist leer. Der Rückzug auf das eigene geistige Ich ist keine Heimkehr mehr, kein Trost, kein Frieden, keine uterine Geborgenheit wartet auf den philosophischen Aussteiger ins Innere. Er greift ins Leere, der angestammte Platz des ego cogito im Zentrum der Welt ist verwaist. Dort ist niemand. Siegmund Freuds Worte verdrehend, könnten wir sagen: Wo *Ich* war, ist *Es* geworden. Dieses Es, so wird sich zeigen, ist niemand bestimmtes, sondern etwas Anonymes und Gestaltloses, etwas Unbenennbares, aber dennoch mehr als Nichts – nämlich das anfanglose und unbeendbare Gemurmel der Sprache.

Ich erwähnte bereits, Samuel Beckett war ein aufmerksamer und überdies lebenslanger Leser Arthur Schopenhauers. Schopenhauers pessimistische Erlösungssehnsucht, die sich auf die Überwindung des Willens zum Leben und positiv auf das Nicht-Sein richtet, findet in Beckett ein spätes Echo; in Becketts Aneignung gewinnt dabei das längst totgesagte Denken Schopenhauers noch einmal eine überraschende Aktualität. Wenn man nun Schopenhauers Hauptwerk, *»Die Welt als Wille und Vorstellung«* aufmerksam liest, so findet man an versteckter Stelle, in einer längeren, verklaustrierten Fußnote einen Schlüssel für Becketts Auffassung vom Scheitern des cartesianischen Projekts. Schopenhauer stellt sich die Frage, ob es überhaupt möglich sei, daß *»wir uns unser selbst AN UNS SELBST UND UNABHÄNGIG VON DEN OBJEKTEN DES ERKENNENS UND WOLLENS bewußt werden können«*, eine Frage, der er offenbar im Selbstversuch nachgeht und die er auf beunruhigende Weise beantwortet:

»dies können wir...schlechterdings nicht, sondern sobald wir, um es zu versuchen, in uns gehen und uns, in dem wir das Erkennen nach Innen richten, einmal völlig besinnen wollen; so verlieren wir uns in einer bodenlosen Leere, finden uns gleich der gläsernen Hohlkugel, aus deren Leere eine Stimme spricht, deren Ursache aber nicht darinnen anzutreffen ist, und in dem wir uns so selbst ergreifen wollen, erhaschen wir, mit Schauern, nichts, als ein bestandloses Gespenst«.

Diesen Gedanken greift Beckett fast wörtlich auf, wenn er am Beginn seinen »Namenlosen« sagen läßt: »...*ich bin eine große, sprechende Kugel, sprechend von Dingen, die es nicht gibt, oder die es vielleicht gibt, unmöglich es zu wissen...*« –

Das Ich und die Sprache

Damit kommen wir zum zweiten und wesentlichen Teil der philosophischen Übung, die ich in der Lektüre von Becketts Romantrilogie sehe. Beckett lädt uns ein – wenn man das so mephistotelisch ausdrücken darf – dieses Schaudern, von dem Schopenhauer sprach, selbst zu erfahren, diese philosophische »Höhenangst«, wenn Sie so wollen, die uns schwindeln läßt, sobald wir in die bodenlose Leere blicken, die sich dort auftut, wo das Ich ganz bei sich selbst sein möchte. In dieser Leere können wir eine Stimme pausenlos sprechen hören, das heißt, wir hören den endlosen murmelnden Monolog der Selbstwahrnehmung sich abspulen. Schopenhauer schrieb, die »Ursache« dieser Stimme sei nicht in uns selbst zu finden. Und in der Tat: diese anonyme Stimme eines bestandlosen Gespenstes können wir jedenfalls nicht gut »Ich« nennen, weil sie, wenn sich das Ich in der Selbst-Reflexion auffaltet, immer schon längst dabei ist, zu sprechen. Sie ist »namenlos«, eben weil sie nichts Individuelles ist, sondern sich am Ende dem philosophischen Nachdenken als die Sprache selbst erweist, die in uns spricht und uns sagt. Was wir ein paar Jahrhunderte lang »Ich« nannten, erweist sich als ein bloßer Oberflächeneffekt der Sprache. In immer neuen abgerissenen, stammelnden Versuchen nähert sich der Namenlose dieser schwindelerregenden Erfahrung:

»...die Worte sind überall, in mir, außer mir...ich höre sie, sie zu hören ist nicht nötig, ein Kopf ist nicht nötig, unmöglich sie aufhören zu lassen, unmöglich aufzuhören, ich bin in Worten, ich bin aus Worten gemacht, aus Worten der anderen, welcher anderen, auch der Ort, auch die Luft, die Mauern, der Boden, die Decke, lauter Worte, das ganze Universum ist hier, bei mir, ich bin die Luft, die Mauern, der Eingemauerte, alles gibt nach, öffnet sich, treibt ab, fließt zurück...«

Das cartesianische *Ego*, so stellt sich heraus, diese helle Kammer, dieser Leuchtturm und Lichtstrahl, diese scheinbar uneinnehmbare Bastion gegen den deus malignus – ist eine Stiftung des Lügengottes selbst, ein Simulakrum, ein Trugbild. Das »Ich« ist auf den Treibsand der Worte gebaut, der Worte der anderen, deren Sprechen immer schon begonnen hat, wenn man sich in der Welt vorzufinden beginnt, oder, um mit Beckett zu sprechen, wenn einem »*das Licht der Welt eingetrichtert*« wird. Das »Ich«, mit seinem Denken, seinen Erinnerungen, seinen gehätschelten sogenannten individuellen Eigenschaften, ist ein Effekt oder ein Produkt

dieses unablässigen Diskurses. Das scheinbar Eigenste und Intimste ist uns in Wahrheit das Aller-Fernste und Entlegenste, das »Ich« hat sich nie gehört, es ist schon enteignet seit der unvordenklichen Vergangenheit, in der es noch nicht war, selber noch nicht sprach. Der Namenlose ermißt dieses »Ich«, das aus Stimmen, Wörtern und Diskursen gemacht ist und das sich nie wirklich diesem großen Gemurmel entreißt, auf seine Möglichkeit hin, »den anderen« zu entkommen. Er ermahnt sich und tastet nach Rissen oder Spalten in den Mauern der Sprache, um vielleicht doch zu entwischen. Hören Sie einmal eine längere Passage aus dem Monolog des »Namenlosen«:

»Hör auf, dich wie ein Kind anzustellen, das nach allen Erzählungen, man habe es im Kohl gefunden, sich schließlich an die Stelle im Gemüsegarten erinnert, und an die Art Leben, die es dort führte, bevor es auf die Welt kam. [...] Sie haben mir gesagt, erklärt, beschrieben, wie das alles ist, wozu es dient, tausendmal, einer nach dem anderen, bei den verschiedensten Gelegenheiten, in vollkommener Übereinstimmung, bis ich den Anschein hatte, wirklich auf dem laufenden zu sein. Wer würde, wenn er mich hörte, je glauben, daß ich nie etwas gesehen, nie anderes gehört habe als ihre Stimmen? Und die Menschen erst, all die Lehren, die sie mir über den Menschen erteilten, bevor sie geruhten, mich ihnen zuzuordnen. All das, worüber ich spreche, womit ich spreche, ich habe es von ihnen. Meinetwegen, aber es dient zu nichts, es nimmt kein Ende. Über mich muß ich jetzt sprechen, selbst wenn ich es mit ihrer Sprache tun muß, es wird ein Anfang sein, ein Schritt zum Schweigen, zum Ende des Wahns, des Wahns, sprechen zu müssen und es nicht zu können, außer von Dingen, die mich nichts angehen, die nicht zählen, an die ich nicht glaube, mit denen sie mich überfüttert haben, um mich zu hindern, daß ich sage, wer ich bin, wo ich bin und daß ich tue, was ich tun muß. Sie lieben mich sicher nicht. Ah, sie haben mich gehörig zugerichtet, aber sie haben mich nicht dabei gekriegt, nicht ganz, noch nicht. Für sie zeugen, bis ich krepriere, als ob man an einem solchen Spiel kreprieren könnte, das ist es, was ich für sie tun soll. Den Mund nicht auf tun können, ohne sie zu proklamieren, als ihr Artgenosse, das ist es, wozu sie mich erniedrigt zu haben glauben. Mir eine Sprache eingetrichtert zu haben, von der sie sich einbilden, daß ich mich ihrer nie bedienen könnte, ohne mich zu ihrer Sippschaft zu bekennen, ein feiner Trick. [...] Mein Unvermögen, zu absorbieren, meine Fähigkeit, zu vergessen, haben sie unterschätzt. Teure Verstandlosigkeit, dir werde ich letzten Endes verdanken, ich zu sein. Es wird bald nicht mehr viel übrig sein von dem, was sie in mich hineingestopft haben. [...] Glaubt man etwa, ich sei schon mit genügend Quatsch vollgekleistert, um mich nie mehr davon befreien zu können und keiner Geste mehr fähig zu sein, die ihren Grips beleben könnte? Aber drinnen werde ich, ohne mich zu rühren, leben, mich aussprechen und mir allein zuhören können. Sie haben mich mit ihren Eigenschaften belastet, und ich habe sie mit mir herumgeschleppt, wie beim Karneval, unter den Wurfkörpern. Nun ist es an mir, mich totzustellen, ich, den sie nicht zum Leben bringen konnten, und mein Miß-

geburten-Panzer wird von mir abfaulen. Aber es ist gänzlich eine Sache der Stimmen, jede andere Metapher ist ungeeignet. Sie haben mich mit ihren Stimmen aufgeblasen, wie einen Ballon, selbst wenn ich mich leere, so höre ich wieder nur sie. Wen, sie?« – »Aber wer, sie?«

Auch diese Frage bleibt ohne Antwort, denn jene »sie« haben nichts, was auf die Frage »Wer?« antworten könnte. Genauso gut könnte man fragen, wer die »Autoren« unserer Sprache seien. Sie sind grundsätzlich und absolut anonym. Wahrscheinlich gibt es sie nicht mehr oder hat sie nie gegeben. Ihre Herrschaft ist dennoch unumschränkt, weil wir genötigt sind, ihre Sprache weiterzusprechen, weiterzusagen, was sie begonnen haben, ihre Gedankenfiguren endlos zu wiederholen, als sei es eine Art Strafarbeit, die wir erledigen müssen, ehe wir sterben dürfen. Molloy sagt einmal:

»Sprechen ist Erfinden. Falsch – wie zu erwarten war. Man erfindet nichts, man glaubt zu erfinden, aber man stammelt bloß Lektionen herunter, kleine Brocken einer Strafarbeit, die man gelernt und wieder vergessen hat.«

Becketts Figuren, in den Romanen wie auf der Bühne, sind Marionetten der Sprache; sie plappern, faseln, stammeln Floskeln und Gemeinplätze in einem unüberwindlichen Zwang zur Wiederholung. Existieren ist sprechen, und Sprechen ist das Wiederholen des Gesagten. Es gibt im 20. Jhd. keinen großen Schriftsteller, der nicht auch ein Poet der Entfremdung gewesen ist. Becketts Entfremdung nun ist nicht die klassische (wenn man Entfremdungen »klassisch« nennen darf) zwischen Ich und Welt, sondern die zwischen Ich und Ich, dem Ich, das durch die Sprache-der-anderen geformt wurde. Für Molloy »umgab sich die Empfindung meiner selbst mit einer unpersönlichen Schicht, die oft kaum zu durchbrechen war«. Diese dichte, opake und fremde Schicht, dieser Mehltau der Worte, der sich über das Selbst legt, ist die Sprache-der-anderen. Aber wie ihr entgehen? Wie die Wiederholung vermeiden? Wie etwas Neues sagen? Oder anders – »wie nicht sprechen?« (Derrida) Der »Namenlose« formuliert das Problem so:

»Alles ist letzten Endes auf Worte zurückzuführen, das darf man nicht vergessen, ich habe es nicht vergessen. Ich habe es sagen müssen, da ich es sage. Ich habe in einer gewissen Art, vielleicht mit Wärme, es ist alles möglich, zunächst von dem zu sprechen, was ich nicht bin, als ob ich es wäre, dann als ob ich es wäre, von dem, was ich bin. [...] Es ist eine Frage der Stimmen, in der richtigen Art, wenn sie absichtlich aufhören, um mich zu prüfen, wie jetzt gerade jene, die, allgemein ausgedrückt, will, daß ich am Leben sei. Die richtige Art, die Wärme, die Unbefangenheit, die Überzeugung, so als ob es meine eigene Stimme wäre, die meine eigenen Worte spräche, Worte, die sagen, daß ich am Leben bin, da sie wollen, daß ich da sei, ich weiß nicht, warum, bei ihren Bil-

lionen von Lebenden und ihren Trillionen von Toten, das genügt ihnen nicht, ich muß auch meinen kleinen Krampf dazu beitragen, bei der Geburt schreien, quengeln, hohnlächeln und röcheln, in Liebe zum Nächsten und im Schoß der Vernunft. Aber was die richtige Art ist, weiß ich nicht. Dies Sammelsurium von Albernheiten habe ich natürlich von ihnen, und dies Gemurmel, das mich würgt, haben sie in mich hineingestopft. Und es kommt unverändert wieder heraus, ich brauche nur zu gähnen, um sie zu hören, alte versauerte Lehren, an denen ich kein Jota ändern kann.«

Becketts Gestalten versuchen auf alle erdenklichen Weisen, sogar mit Privat-Sprachen, mit non-verbale Ausdrucksformen (Schachpartien, mathematischen Formeln, Buchstabenspielen) oder mit selbstdestruktiven Mitteln, der Sprache-der-anderen zu entkommen. Watt zum Beispiel spricht gegen Ende des Romans, dessen Titelheld er ist, nur noch rückwärts und sprengt die Grammatik mit dem Zufallsprinzip. Aber es hilft nichts. Es gibt nichts zu sagen, das nicht schon gesagt wurde. Es wird deutlich, warum das Schweigen in Becketts Roman so eine große Rolle spielt. Das Schweigen wird zur Chiffre der Erlösung, wo Existieren gleichgesetzt wird mit der zwanghaften Wiederholung der alten Phrasen, Klischees und »versauerten Lehren«. Diese Erlösung wird jedoch vielleicht nie erreicht, denn die Stimme im Inneren ist offenbar nicht dauerhaft zum Verstummen zu bringen, sie wird endlos und mit niederschmetternder Redundanz die alten Phrasen abspulen und uns zu bestandlosen Gespenstern, zu Wesen aus zweiter Hand machen.

So wird der Roman »Der Namenlose« zu einem Roman über das Schweigen, das mit fast religiöser Inbrunst herbeigesehnt wird und, man möchte paradox sagen, herbeigeredet werden soll, ohne daß es jemals erreicht würde. »Man muß weitermachen« – dieser Satz, so stellt sich heraus, ist keine Ermutigung, sondern eine Verurteilung. Die existentialistische Schwärmerei vom Menschen, der angeblich zur Freiheit verurteilt sei und sich mit dem Pathos der Wahl zu »entwerfen« habe, ist für Beckett eine naive Illusion, weil sie nicht mit der Macht der Sprache rechnet und so die Rechnung ohne den Wirt macht.

Die Sprache ist für Beckett eine Transzendenz ohne Hoffnung. Auf der Suche nach seinem »Ich« stößt der moderne Mensch auf ein Nichts, ein flüchtiges Phänomen aus Sprache, ein vorüberirrendes Muster auf deren Oberfläche, eine gespenstisch-wesenlose Stimme im allgemeinen gestaltlosen Gemurmel der Wörter, und doch ist dieses Nichts mehr als nichts und entfaltet eine monströse Gewalt. Der Mensch ist verurteilt zur Wiederholung und gezwungen zum Sprechen, selbst wenn die Wörter in seinem Mund längst zu Asche geworden

sind und nichts mehr besagen. Er bekleidet sich notdürftig mit den Lumpen alter, abgedroschener Geschichten, an die er selbst nicht mehr glauben kann, um den Anschein zu erwecken, ein Individuum zu sein, etwas Noch-nie-Dagewesenes, ein Wesen mit Eigenart und Autonomie; alles was er erreicht, ist jedoch nur eine Zunahme der Entfremdung. Die Identität der Person ist eine Fiktion, eine Attrappe, deren Fadenscheinigkeit unübersehbar ist, eine fromme Reliquie aus dem klassischen Zeitalter, den heroischen Tagen, als das Denken noch geholfen hat.

Diese Depotenzierung und Dezentralisierung des rationalistischen Subjekts kann man wohl als eine der allgemeinsten, Schulen und Richtungen übergreifenden Erfahrungen des philosophischen Denkens vor allem in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bezeichnen. Beckett war nicht der erste, der die Ohnmacht des Subjekts gedacht hat; seit Hugo von Hoffmannsthal's Lord-Chandos-Brief gibt es in der Literatur der klassischen Moderne auch schon Erfahrungen der Sprach-Entfremdung; aber kein Autor vor Beckett hat diese Entmachtung und Entfremdung des Ich derart radikal und mit derart einprägsamen Bildern dargestellt, ja, nicht nur dargestellt, sondern auch vorgeführt und exemplifiziert.

Endspiel

»Man kann auch«, schrieb Arthur Schopenhauer, »unser Leben auffassen als eine unnützerweise störende Episode in der seligen Ruhe des Nichts«. Samuel Beckett unterstreicht diesen Satz mit seinem gesamten Werk. Was ihn von Schopenhauer unterscheidet, ist, daß er keinen vitalistischen »Willen zum Leben« annimmt, den man zu überwinden hätte, sondern an seine Stelle die Sprache setzt, den Diskurs, der uns ausspricht und der uns zwingt, einzustimmen, die Rede zu übernehmen, weiterzusprechen. Der Zwang findet in uns selbst seinen Verbündeten, die wir nicht aufhören können. Die condition humaine nach Beckett ließe sich als Endspiel metaphorisieren.

»Endspiel« heißt bekanntlich auch eines der erfolgreichsten Theaterstücke Becketts. Mit »Endspiel« ist bei Beckett nicht das Finale eines Turniers gemeint, bei der ein Sieger ermittelt wird, sondern die letzte Phase des Schachspiels. Es gibt in dieser Phase unter Umständen ein totes Spiel: beiden Teilnehmern bleiben nicht mehr genug Figuren, um zu siegen. Sie können endlos ihre Züge machen und auf dem Feld hin- und her- und aneinander vorbeirücken, ohne das Spiel einen Milimeter voranzubringen und die Chance eines Endes zu vergrößern. Gäbe es das Remis nicht, wären sie für alle Zeit im Spiel gefangen. Die menschliche Existenz

aber kennt kein Remis. »Man muß weitermachen, wir werden weitermachen«, in einer existentiell trostlosen, nichtsdestoweniger komischen Situation, die unabwendbar die Situation des Menschen ist.

Beckett, Zeitgenosse

Meine Damen und Herren,

ich weiß, daß der unerbittliche Nihilismus, den Autoren wie Schopenhauer, Samuel Beckett, Emile M. Cioran und andere Denker vertreten, eine aggressive Komponente enthält, die immer noch und immer einmal wieder den schärfsten Widerspruch herausfordert. Der Wunsch nach Optimismus ist nämlich schwer zu besiegen. Die Philosophie als Trost-Spendier-Box wird selbst heute noch beschworen. Eine der vulgärereren Strategien des Optimismus ist gewiß die verbreitete Absicht, den Nihilismus zur Privatsache zu erklären, zur Glaubensfrage oder zum Gegenstand persönlicher Obsessionen, die unverbindlich bleiben und zu nichts verpflichten. So billig ist existentielle Behaglichkeit aber heute nicht mehr zu haben. Das ungeheure Echo, das Becketts Werk trotz seiner Unzugänglichkeit und Sperrigkeit gefunden hat, ließe sich kaum erklären, wenn Beckett nicht Grunderfahrungen der Zeit formuliert und ins Bild gesetzt hätte. Selbst, wenn sie niemals auf dieses Symbol direkt Bezug nimmt, ist Becketts Werk eine Literatur »nach Auschwitz« und Auschwitz eine Metapher für das 20. Jahrhundert. Die Diagnose, die Theodor W. Adorno in seinem Aufsatz über Becketts »Endspiel« erhob, ist schwerlich von der Hand zu weisen:

»Nach dem Zweiten Krieg ist alles, auch die auferstandene Kultur zerstört, ohne es zu wissen; die Menschheit vegetiert kriechend fort nach Vorgängen, welche eigentlich auch die Überlebenden nicht überleben können, auf einem Trümmerhaufen, dem es noch die Selbstbesinnung auf die eigene Zerschlagenheit verschlagen hat.«

Die Idee des selbstgewissen, selbsttransparenten »Ich«, das als Subjekt seine wißbare Welt beherrscht und ihren Bestand garantiert, ist in den industriellen Völkermorden des Jahrhunderts verbrannt. In den faschistischen Konzentrationslagern und den Arbeitslagern des GULAG, in denen den Menschen nicht nur das Leben, sondern noch die Würde ihres Todes geraubt wurde, hat der Humanismus, dessen Idol das Individuum war, unwiderruflichen, irreparablen Schaden genommen, oder wie Adorno es ausdrückt:

»Der Einzelne selbst ist als geschichtliche Kategorie, Resultat des kapitalistischen Entfremdungsprozesses und trotziger Einspruch dagegen, als ein wiederum Vergängliches offenbar geworden.«

Becketts Endspielszenarios exekutieren auch die Wahrheit einer düsteren Epoche, die sich durch den Glitzerglanz multimedialer Millenniumsfeiern kaum aufhellen dürfte. Hier wie sonst gilt es, nicht dem Überbringer der schlechten Nachricht diese entgelten zu lassen. Samuel Beckett hat die Extremerfahrungen des Jahrhunderts einbezogen und ausgemessen. Die Regression, der Wahn, die Agonie und die existentielle Obdachlosigkeit sind keine Erfindungen Becketts, sowenig wie das Leiden der Kreatur und das Schwanken des Lebens zwischen Schmerz und Langeweile eine idiosynkratische Kreation Schopenhauers war. Beckett formuliert eine Wahrheit, nicht um originell zu sein, sondern um »wiederzusagen, so oft wie möglich, auf möglichst engem Raum, was schon gesagt worden ist«, die Wahrheit der *condition humaine*, die sich nicht abweisen läßt, weil wir alle sie in unserer Existenz zu bestätigen gezwungen sind. Adorno meinte, es könne »zum Kriterium einer fälligen Philosophie« gemacht werden, ob sie der Interpretation der rätselhaften Texte und Stücke Becketts »gewachsen sich zeigt«. Daran ist meines Erachtens so viel richtig, daß das Werk Becketts in seiner Gesamtheit eine Herausforderung für die Philosophie ist, allerdings weniger eine Herausforderung der Interpretation, denn so rätselhaft sind die Beckettschen Arbeiten nun auch wieder nicht, sondern eine Herausforderung, sich den geäußerten Gedanken gewachsen zu zeigen, anstatt hinter sie zurückzufallen

Beckett und die Post-Moderne

Es gibt einige wenige, seltene literarische Werke, diejenigen von Franz Kafka gehören dazu, die von Beckett oder, in unseren Tagen, vielleicht die von Imre Kertész, die eine ganz eigentümlich katalytische und kathartische Wirkung besitzen: vor ihnen, oder besser: nach ihnen ist einfach kein Kitsch mehr möglich. Das heißt, Kitsch ist natürlich immer möglich, aber er macht sich nunmehr jedes Mal unmöglich, wo er vor solchen Werken zu bestehen versucht. Nach der Kafka-Lektüre wächst uns ein Blick zu, der das sprichwörtlich »Kafkaeske« der menschlichen Situation überall zu entdecken vermag.

Ähnlich, nur rätselhafter in der Wirkung, ist es mit der Beckett-Lektüre: alles Kitschig-Verlogene, alle verschwommenen Halbheiten und frommen Lügen, alle metaphysische Schönrederei und die anmaßende Großsprecherei professioneller Ethiker lösen sich nach ihr auf, um zu nichts zu vergehen. Nur was auch in den eisigen Temperaturen der Beckettschen Endzeit noch Stand hat, nur was den Spottgeburten seiner allzu realistischen Phantasie ins Auge blicken kann und sich aus

dem Bad im uferlosen Gerede und Geschwätz unbeschadet erhebt, verdient den Titel einer zeitangemessenen Philosophie. Sich der Beckettschen philosophischen Übung auszusetzen heißt nicht zuletzt, sich selber unbrauchbar zu machen: für die Verführungen eines habituell hurra-optimistischen Konsumjubels genauso wie für die Tröstungen trostloser Kirchen oder für die neuen, stromlinienförmigen Muntermacher und Animateure des Denkgeschäfts. Vor Beckett besteht weder erschlichene Euphorie noch falsche Tiefe. An seinem scharfsichtigen Sarkasmus zerschellen alle Anflüge von Größenwahn, die man sich immer einmal wieder leisten möchte, um einen Ersatz für die verlorene menschliche Würde zu bekommen. Mit anderen Worten: niemand ist gezwungen, Beckett zu folgen, sein Martyrium zu imitieren oder sein persönliches Lebensgefühl zu kopieren; aber jede Philosophie, die beansprucht, etwas über das Menschliche auszusagen, hat die Beckettsche Herausforderung anzunehmen und ihr zu antworten, wenn sie nicht zentrale Erfahrungen des 20. Jahrhunderts vernachlässigen will.

Heute, ein gutes halbes Jahrhundert nach seinen ersten großen Bühnenerfolgen und dem Erscheinen seiner Romane ist natürlich die Frage erlaubt, ob Beckett denn heute noch als unser Zeitgenosse gelten kann. Die Halbwertszeit auch der Literatur hat sich verkürzt, selbst Ewigkeit beanspruchende philosophische Aussagen über das Menschliche haben inzwischen ein knappes Verfallsdatum, wo sie unter die Hände der Journalisten fallen. Nichts ist so langweilig wie die Avantgarde von gestern, jener legendären Vergangenheit, als die intellektuellen Rollkragenpullover trugen, Jazz hörten und ernste Gesichter machten, als das Fernsehen noch schwarz-weiß war und statt Talk-Shows bierernste Diskussionssendungen brachte. Heute, wo Spaßhans Küchenmeister ist und die frenetische Buntheit regiert, die sich für post-modern hält, wirkt das Beckettsche Werk in der Tat ja schon wieder reichlich sperrig, schmallippig und spielverderberisch. Becketts meisterhafte Reduktionsexerzitionen, die provokativ das leere, abgedroschene Geschwätz auf die Bühne brachten, wollen heute auch nicht mehr so richtig Kontrast machen, wo dieses Geschwätz in den Medien gang und gäbe ist und sei's ironisch, sei's zynisch als Unterhaltung affirmiert wird. Beckett ist modern, aber nicht *à la mode*. Becketts Restmensch, seine verkrüppelten, grauen Untoten stehen irgendwie verloren, unbehaust, ja fast wie unbefugt vor den Kultstätten der Body-Culture im neuerdings sogenannten Menschenpark, der um jeden Preis ein Erlebnispark sein muß.

Trotz alledem halte ich es für sinnvoll, von Becketts Zeitgenossenschaft auszugehen. Denn er war es ja, der als erster und am schonungslosesten die Wahrheit einer anbrechenden Epoche aussprach, die man später »Post-Moderne« nennen sollte, ohne mit diesem Begriff recht glücklich zu werden. Er stand später, in vager Form, für fröhliche Beliebigkeit, für ironisches Spiel mit Regeln und Traditionsbeständen, für das *anything-goes* einer neuen Unbefangenheit, die die alten Grenzen zwischen Hoch- und Massenkultur einreißt und mit erfrischendem Eklektizismus das eigene Erbe zur effektvollen Plünderung freigibt. Doch was gelegentlich so fröhlich aussieht, manchmal auch allzu fröhlich und schon ein bißchen gezwungen, entspringt einem beunruhigenden Grundgefühl, auf das Samuel Beckett mit allen seinen Arbeiten verwies, bis er verstummte: es handelt sich um das Gefühl: es ist alles gesagt. Die Idee der Postmoderne in den 60er und 70er Jahren entsprang einem umsichgreifenden Bewußtsein, daß die Moderne sich erschöpft hat. Die Aufklärung überstieg ihren Zenit und war in Totalitarismus umgeschlagen. Das humanistische Projekt verwandelte sich in Ideologie. Die nachindustriellen Massengesellschaften stabilisierten sich und schafften die alten Klassenkampfutopien ins Museum. Die Kunst erreichte die Grenzen der Abstraktion und der Sinnlichkeit, die Literatur drang bis an die Ränder der Sprache vor, die Philosophie hüllte sich in stummer Schau des Seins in Schweigen. Manche Theoretiker riefen die Post-Histoire aus, das Ende der Geschichte, als sei Hegels großer Traum zwischen Plattenbauten und Konsumtempeln Wirklichkeit geworden. Die Avantgarden, die politischen wie die künstlerischen und theoretischen, hatten sich totgelaufen, ihre Zeit schien vorbei. Nachdem alles kritisiert, reflektiert, destruiert und dekonstruiert war, drohte Ratlosigkeit, als man sah, wie wenig damit getan ist. Es war alles gesagt, das hieß: von nun an konnte es nur noch um Wiederholung gehen, bestenfalls um Variation, Montage, Zitat und arrangiertes Re-Zitat des schon Gesagten und schon Gedachten. Beckett, der sich meines Wissens selber niemals zum Thema der Postmoderne geäußert hat, schuf mit dem unbeendbaren Endspiel eine umfassende Metapher für diese Epoche, die noch anhält und kein Ende absehen läßt.

Es ist bezeichnend, daß 1970, als der der Post-Moderne zugeschlagene Philosoph Michel Foucault seine Inauguralvorlesung am ehrwürdigen Collège de France hielt, er mit diesen Worten zu sprechen begann: »*Man muß weiterreden, ich kann nicht weitermachen, man muß weiterreden, man muß Wörter sagen, solange es noch welche gibt...*« Er erwies, ohne ihn zu nennen,

Beckett damit die Referenz und gab zu erkennen, daß sein Text ein heimliches Manifest der Post-Moderne geworden war.

Es ist nicht möglich, Beckett zu den Akten zu legen, er bleibt Zeitgenosse, solange das Endspiel anhält, solange wir den Versuch nicht aufgeben, etwas Unge-sagtes zu sagen, solange wir den ausichtslosen Aufstand gegen die Worte der Anderen, aus denen wir bestehen, nicht aufgeben. Man muß das nicht Hoffnung nennen, man muß es nicht Abenteuer nennen, aber die Wiederholung, zu der wir verurteilt sind, kann mißlingen, sie kann auf gezielte Art vergeßlich werden, Fehler einkopieren, Abweichungen einschließen, Mutationen hervorrufen, Verschiebungen anbringen

Ich schließe, indem ich ein letztes Mal dem »Namenlosen« das Wort gebe:

»Noch etwas: was ich sage, was ich vielleicht in bezug auf dies, in bezug auf mich, in bezug auf meinen Aufenthaltsort sagen werde, wurde schon gesagt, da ich, seit jeher hier seiend, immer noch hier bin. Endlich eine Folgerung, die mir gefällt, die meiner Lage würdig ist. Ich habe also keinen Grund zur Beunruhigung. Und doch bin ich unruhig. Ich steuere also nicht ins Verderben, ich steuere nirgends hin, meine Abenteuer sind vorbei, mein Sagen gesagt, so was nenne ich Abenteuer.«

Meine Damen und Herren –

wir können nicht weitermachen, man muß weitermachen, – wir werden weitermachen...ich aber werde, zumindest jetzt, nicht mehr weitermachen. Ich danke Ihnen.

Literaturhinweis

Becketts Werke sind im Suhrkamp-Verlag in preiswerten Taschenbuch-Einzelausgaben oder auch als Gesamtkassette erhältlich. Im Suhrkamp- und Suhrkamp-Insel-Verlag sind zu den Stücken und Romanen Materialienbände erschienen, die Interpretationen und Deutungen enthalten. Sie nicht alle noch lieferbar.

Biographien zu Beckett:

Alfred Simon, »Beckett«, Ffm. 1991, Suhrkamp Taschenbuch
Deidre Bair, »Samuel Beckett. Eine Biographie«, Reinbek 1994, Rowohlt TB, 894 S., DM 29.90