

DIE ZEIT

Der Seher

Wir haben ihn überlebt, aber wir werden ihn nicht überwinden. Zum 100. Geburtstag des Schriftstellers Samuel Beckett

Von Peter Kümmel

Wir Luft–Schifffahrer des Geistes! Alle diese kühnen Vögel, die in s Weite, Weitesten hinausfliegen, gewiss! irgendwo werden sie nicht mehr weiter können und sich auf einen Mast oder eine kärgliche Klippe niederhocken und noch dazu so dankbar für diese erbärmliche Unterkunft!«

Dieser Satz Friedrich Nietzsches, entnommen der Schrift *Morgenröthe*, wirkt so, als sei er geschrieben für einen, der doch erst sechs Jahre nach Nietzsches Tod geboren wurde, Samuel Beckett.

Der erschöpfte Großvogel der modernen Literatur, Beckett, schuf nicht nur lauter Figuren, die auf Masten, Klippen, in Fallen, Sandhaufen, Bunkern, Urnen, Mülltonnen ihr Leben verbrachten. Auch er selbst war ein Mann der schmalen Landesimse und unbequemen Zwischenstationen. Ein Mann, der von Beginn an nicht weiterkam und stets mit erbärmlichen Unterkünften zufrieden war.

Beckett bekannte einmal, er komme sich vor wie nicht wirklich geboren, und noch als Erwachsener sehnte er sich zurück »in die Eihaut«. Denn was erwartete ihn draußen? Ein Leben, das ein Sterben war. Ein Anfang, der ein Ende war. Und drumher: der »grinsende Dreck« der menschlichen Gattung.

In Becketts *Warten auf Godot*, dem berühmtesten Stück der Gegenwart, erörtern zwei Vagabunden die Vorzüge des Suizids mit dem Strick.

Estragon: Sollen wir uns aufhängen?

Wladimir: Dann geht noch mal einer ab.

Estragon: (*aufgereizt*) Dann geht einer ab?

Wladimir: Mit allen Folgen. Da, wo es hinfällt, wachsen Alraunen. Darum schreien sie, wenn man sie ausreißt. Wußtest du das nicht?

Estragon: Komm, wir hängen uns sofort auf.

Schaffen wir uns ab, dann gibt s noch mal eine Belohnung! Weiter kann man das menschliche Kosten–Nutzen–Denken nicht treiben. Wann ist der Sex, das Belohnungsfieber, auf dem die Schöpfung aufgebaut ist wie auf einer genialen PR–Idee, je so unerbittlich verlacht worden?

Beckett war sich nur zweier Umstände gewiss: dass er geboren worden war und dass er sterben würde. Der Mensch ist zwischen Anfang und Ende gezwängt wie zwischen die Pressen einer Foltermaschine. Nur die Fixpunkte sind bedeutend, der Rest ist das Leben. Beckett hatte keine Bedenken, die Spanne zwischen Anfang und Ende zu manipulieren. Bei Beckett ist der Tod nur einen Atemzug entfernt. In seinem Universum gibt es keinen Unterschied zwischen einer Minute und hundert Jahren. Raffung und Dehnung, Rastlosigkeit oder Stillstand, es läuft aufs gleiche hinaus. Pozzo in *Godot* findet dafür ein Höllenbild: »Sie gebären rittlings über dem Grabe, der Tag erglänzt einen Augenblick, und dann von neuem die Nacht.«

Der helle Augenblick und die ewige Nacht, die Null und die liegende Acht, das sind die Koordinaten. Becketts Figuren sind lebende Symbole, er erfindet die Null, die mit Wünschen befüllt ist, er zeigt die liegende Acht, die dazu verdammt ist, ihre Vergangenheit zu verfluchen. Er gibt den Symbolen Stimme, Krallen und Zähne.

Kleiner denken! Samuel Beckett ist der Schriftsteller, der groß anfing und ins Kleine floh. In jungen Jahren war er Sekretär bei seinem Landsmann James Joyce. Das hat ihn geprägt zuerst, indem er Joyce nacheiferte, und dann, indem er das Gegenprogramm wagte. Joyces Stilprinzip war das der Akkumulation: Seine beiden großen Romane, *Ulysses* und *Finnegan's Wake*, vibrieren unter dem Ehrgeiz, die ganze Welt zu enthalten. Joyces Ideal war das selbst geschriebene Universallexikon, das Superbuch, welches die Stile, Individuen und Sprachen der Welt amalgamierte.

Becketts frühe Romane haben etwas von diesem Großschriftstellerfieber: Sie sind erschöpfend in ihrem komischen Weltversprachlichungszwang. Dann schwor Beckett der Fülle ab.

Joyce gibt uns die Metropole, das Labyrinth, das Gewimmel. Beckett gibt uns die Falle, das Verlies, die Einzelzelle. Joyce schuf das Buch als Feuerwerk und Füllhorn, Becketts Ideal war nun das nahezu leer radierte Blatt.

»Alle Lust will Ewigkeit, will tiefe, tiefe Ewigkeit.« Noch ein Nietzsche–Satz, der in Becketts Welt hineintönt. Bei Beckett ist er um einen Wert tiefer gesetzt. Von der Lust bleibt seinen Figuren nur der Zwang (Erinnern, Sprechen, Zählen), von der Ewigkeit der Leerlauf. Die Behauptung, alles Menschenglück liege in der Wiederholung, wird bei Beckett reduziert auf Schritte, Worte, Atemzüge.

Das Stilideal seines Werkes ist die Black Box, der Kasten, der geborgen werden muss, wenn ein Unfall passiert ist. Die Black Box speichert letzte Worte und Gebete, die Flüche, das Stöhnen, das Kleidergeraschelerer, die verloren sind. So eine Black Box ist jedes Beckett–Stück: Allerdings dokumentiert sie einen Absturz, der anhält. In Becketts Black Box überlebt das Innerste einer Figur, der Atem einer Erzählung, die Hitze einer Tragödie.

Seine Figuren sind Mythenwesen, deren Geschichte weitergedreht wurde: ins Burleske, Peinsame. Es sind Sisyphus–Hanswurste, Prometheus–Tölpel, Hiob–Clowns, an der Materie scheiternd und an der Sprache sowieso. Beckett zeigt Sisyphus, der mit den Beinen unterm ausgerollten Felsen steckt; Prometheus nach dem Tod des Adlers, den Schnabel des Tieres vermissend; Laokoon, die Schlangen nährend, die ihn würgen.

Wenn man die Dialoge des Komikers Karl Valentin liest und wenn man weiß, dass Beckett Valentin im Jahr 1937 auf der Bühne erlebte, reimt sich einiges zusammen: Hier könnte Beckett viel gelernt haben, die Endlosstruktur der Stücke, die Verzweiflungspräzision der Sprache, die Lust an der Abkürzung und der sauberen Lösung. Zitat Valentin: »Wenn ich gewusst hätte, wie leicht das Sterben ist, dann wär ich schon früher gestorben.«

Die Chrononauten. Wirf einen Frosch in heißes Wasser, und er wird versuchen herauszuspringen. Wirf ihn in kaltes Wasser, und bringe das Wasser allmählich zum Kochen, und der Frosch wird sich sieden lassen. So geht ein berühmtes Experiment; Beckett zeigt, dass unser Schicksal dieses Experiment weiter inszeniert, aber Beckett tut noch mehr: Er wendet es ins Wunderbare.

Beckett ist kein kalter Beobachter. Er ist ein Emphatiker im grauen Tarngewand. Er zeigt Vagabunden, denen Respekt gebührt. Dass wir in einem Körper leben, der Tag für Tag von seiner Kraft verliert, dass wir mit einem Gedächtnis operieren, das dem Schwund gehorcht, dass wir von einem Moment der Vorfreude zum nächsten bis ins Grab springen – das ist das Mysterium, dem Becketts Werk geweiht ist. *Godot* ist wie ein Naturschauspiel am Abendhimmel, das noch andauern wird, wenn wir längst dahinsind: das Flackern der Hoffnung. Wladimir und Estragon sind die ewigen Kometen des modernen Theaters, im Erlöschen gebannt, im Sinken geborgen.

Die modernen Künste, der Film, der Roman, wollen gewissermaßen durch die Wände sehen. Der moderne Künstler ist der Überwältiger seines Publikums. Seine Mission kulminiert in einem Befehl: Seid entwaffnet! Schaut, was alles gleichzeitig passiert. Staunt, wie viel es von allem gibt!

Beckett sieht auch durch Wände, aber er entdeckt in allen Räumen denselben, an sein Mobiliar geklammerten, auf den Tod zurasenden Zeitreisenden. Becketts Held ist der Chrononaut, der von langer Fahrt versehrte Niedergänger.

Die Urszene des Beckettschen Theaters liegt weit zurück. Sie findet sich, zur Sentenz verknüpft, in Sophokles' Tragödie *Ödipus auf Kolonos*. Dort heißt es, das glücklichste Geschick sei jenes, nicht geboren zu werden. Als gespenstisches Kabinettstück leuchtet Beckett dann wieder im 17. Jahrhundert bei Shakespeare auf. In der Totengräberszene denkt Hamlet darüber nach, was am Ende bleibt von uns allen: »Der Schädel hatte einmal eine Zunge und konnte singen & Ja, ja, und nun Junker Wurm &«

Der Herrscher wird zu Staub, der Wurm ist sein unvermeidlicher Thronfolger. Das ist Hamlets Weltgeschichte. Beckett ist da einen Schritt weiter. Bei ihm ist nicht mehr der Wurm das Tier des Schreckens. Bei ihm ist die schlimmste Bestie: der Floh. Denn der Floh steht im Ruf, Leben weiterzutragen. Im *Endspiel* entdeckt Clov einen Floh. Hamm befiehlt ihm, das Tier zu vernichten: »Von da aus könnte sich ja die Menschheit von neuem entwickeln!«

Dass es nicht aufhören will, ist Becketts Albtraum. Wer den Tod besiegen will, muss das Leben unterbinden. Deshalb: den Floh zerquetschen! Den Holzspan vergraben, damit das Feuer keine Nahrung mehr findet. Aber vermutlich gibt es kein Ende. Das Muster in Becketts Werk ist die Endlosschleife, das burlesk inszenierte Energieerhaltungsgesetz. Im *Godot* weint Lucky so lange, bis er Estragon gegen das Schienbein tritt und ihn zum Weinen bringt. Pozzo kommentiert die Szene: »Er weint nicht mehr. *Zu Estragon*: Sie haben ihn sozusagen abgelöst. *Träumerisch*. Die Tränen der Welt sind unvergänglich. Für jeden, der anfängt zu weinen, hört ein anderer irgendwo auf.«

Bim, Bam, Bom, Bem. Beckett fand, in der Kunst sei alles gesagt, es gehe nur noch darum, es kürzer zu sagen. Also sagte er es kürzer. In seinen vier großen Stücken *Godot*, *Endspiel*, *Glückliche Tage*, *Das letzte Band* reduziert Beckett das Drama auf seine Parodie: Menschen erwachen, warten, plappern, essen was, erinnern sich, vergessen, schlafen wieder ein.

Was er danach schrieb, trieb die Reduktion noch weiter. Immer kleiner das Vokabular, immer weniger Worte. Beckett floh ins Winzige, man könnte auch sagen: in die monströse Vergrößerung. Am Ende war alles so klein, dass doch Weltmodelle dabei herauskamen. Was er wegließ, schrie danach, in seiner Abwesenheit bemerkt zu werden. Niemand ließ mehr weg als er, Beckett; er stellte andauernd neue Weglassweltrekorde auf.

Sein Stück *Atem* »enthält« einen einzigen Atemzug: das kürzeste Kunstwerk. Seine fürs Fernsehen aufgezeichneten Stücke *Quadrat I* und *Quadrat II* zeigen Wesen in Kutten (die Menschheit?), um ein unheimliches Loch (den Tod?) herumhuschend, zuerst in Farbe (die Gegenwart?), dann in Grau (die Zukunft?). Zwischen Farb- und Grauzeit, hat Beckett gesagt, könnten 100000 Jahre liegen: das am tiefsten lotende Kunstwerk.

Das Stück *Kommen und Gehen* erzählt in etwa drei Minuten die komplexeste Geschichte von Freundschaft und Verrat. Drei Frauen, Lo, Mei und Su, verraten einander Geheimnisse über die jeweils Abwesende, tödliche Geheimnisse, von denen die Betroffene nichts weiß. Die Welt ist eine Verschwörung der Lebenden gegen die Toten, der Überlebenden gegen die Sterbenden. Da sie aber alle sterben, überkreuzen sich Verschwörung und Freundschaft. Und schließlich zeigt sich, dass Freundschaft die größte Intrige und Verrat der größte Freundschaftsbeweis ist.

Was wo handelt von vier Personen, Bam, Bem, Bim, Bom. Vier Agenten der Staatsmacht. Sie foltern und töten einander im Bestreben, Staatsgeheimnisse zu erfahren. Das Spiel dauert vielleicht vier Minuten. Was die

Romane der Weltliteratur als gewaltige Sinfonien entwickeln, das Wuchern der Intrige, der Macht, des Hasses, das bringt Beckett herunter aufs Totengeläut von: Bim, Bom, Bam, Bem.

Auf der Atemgaleere. Becketts Stücke zeigen einen Ausschnitt aus einem unendlichen Niedergang. Wladimir und Estragon werden auch übermorgen auf Godot warten; Hamm und Clov (im *Endspiel*) werden sich nie trennen; Winnie (in *Glückliche Tage*) sinkt tiefer in ihren Sandhaufen; Krapp (in *Das letzte Band*) wird weiter den Tonbanddokumenten seines Lebens lauschen. Diese Stücke sind Spiralen, die sich ins Unendliche schrauben. Auf den Spiralen sind, als kleine Prozessionen, Becketts Figuren unterwegs langsam abwärts reisend. Oder doch aufwärts?

Vielleicht nämlich ist die Abstiegsbewegung, in der alle Beckett-Figuren begriffen sind, eine auf den Kopf gestellte Himmelfahrt.

Beckett schickt seine Emissäre ins immer tiefere Dunkel; aber da leuchten sie. Er nimmt seinen Figuren alles und seinen Stücken auch: *Atem* ist nur ein Atemzug. Aber diesem Atemzug wird das Unendlichkeitszeichen eingeprägt.

Der atmende Mensch, er ist »das Meer mit der einen Welle«, wie Rilke gesagt hat. Am Ende, bei Beckett, liegt dieses Meer unerforschlich da.

Eine noch krassere Reduktion hat Beckett uns erspart: Er hat dem Menschen den Atemreflex belassen, den unbezwingbaren Drang, sich Luft zu sichern, die nächste Sekunde zu bestehen.

Aber einmal angenommen, Beckett hätte auch dieses Spiel noch getrieben und sich Wesen ohne Atemzwang vorgestellt. Wie würden die wohl leben? Würden sie überhaupt leben?

Becketts Figuren saßen eng beisammen und zwängen einander reihum zu atmen. Sie erfänden die Atem-Galeere. Deren Passagiere kannten nur ein Ziel: einander zum Inhalieren zu peitschen. Sie würden *nicht* aufgeben, sie würden weitermachen. Sie wären die Letzten, die aufgeben würden.

Nachspiel. Was bleibt von Beckett? Was nimmt das Theater von ihm mit? Neben allem, was er ins Theater geholt hat, der leer laufenden Kommunikation, dem Schweigen, dem »Was machen wir jetzt?«, sind es vielleicht vor allem zwei Dinge.

Erstens: die Abkürzungen. Es ist alles gesagt, man kann es nur noch kürzer sagen. Und die Regisseure von heute sagen es kürzer. Es wimmelt von »Reduktionisten«, die »radikale Abkürzungen« durch alte Stücke fräsen. Doch in letzter Konsequenz arbeiten die »Entschlacker« und »Entrümpler« auch mit Stilrüschen und ästhetischen Girlanden. Es gibt zwei Hauptmeister solcher Abkürzungskunst: die Sprengmeister (die ein Stück symbolisch in die Luft jagen) und die Gefriermeister (die ein Spiel in die Erstarrung treiben). Dass beide zum Dekorationsgewerbe gehören, ahnt man, wenn man sich Beckett ansieht, beispielsweise *Quadrat I* und *II*.

Zweitens: die Endspiel-Situation. Becketts *Endspiel* spielt an einem Ort, der an alles Mögliche erinnert: an einen Bunker nach dem Atomschlag; an den Schädel eines Riesen; an ein Schachbrett vor dem Matt. Es ist klar, dass dieses Spiel am Ende der Geschichte stattfindet, und vor allem findet es am Ende der Theatergeschichte statt.

Hamm und Clov lassen durchblicken, dass sie Spieler sind, die ihr Spielen kommentieren. Dass sie also ausgespielt haben. Sie ziehen sich selbst wie Figuren eines abwesenden Schachspielers übers Feld. Von diesem Gestus lebt das moderne Theater: Spieler, die, da nach vorn nichts mehr geht, mit altem Material ihre Nachspiele spielen: Sie lassen es auslaufen.

Die Zukunft ist leer, unbewohnbar. Zukunft ist nur das grelle Licht, gegen welches man das Röntgenbild mit dem tödlichen Befund hält.

Um zu ermessen, was an Zukunftserwartung verloren ging, lohnt es sich, kurz auf ein paar frühere Dramatiker zu schauen. Schillers Figuren sind Relais–Stationen, durch welche die Kräfte aus der Vergangenheit bis in die Zukunft laufen. Was vor ihnen lag, hat ihre Gegenwart bedingt. Was sie tun, wird die Zukunft bedingen. Es gibt für sie keinen Zufall, keine sinnlose Tat.

Oder Tschechow: Wenn seine Figuren von der Zukunft sprechen, dann mit der Scham der Zurückgebliebenen. Wie gern wären sie dabei! In euphorischen Momenten feiern sie den Schmerz, der darin liegt, Wegbereiter zu sein. Dann kommen sie sich vor wie Artisten, die ganz unten in einer Menschenpyramide stehen und alle halten, die hoch über ihnen turnen werden, im Licht. Wenn Tschechows Figuren von den Zukünftigen sprechen, dann wie von fernen, klügeren Geschwistern. Wenn Hamm im *Endspiel* hört, dass draußen ein junger Mensch sich herumtreibt, sagt er, nachdem er gegähnt hat: Geh ihn ausrotten.

So fasst er in bündigen Befehl, was wir, seine ewigen Zeitgenossen, durch Tat oder Unterlassung bewirken. Würde man Tschechows Figuren in Becketts Welt aussetzen, die unsere ist, sie würden feststellen, dass wir uns um alle, die noch kommen sollen, nicht scheren. Wünschen wir denen, die in 200 Jahren da sein werden, ein besseres Leben? Nein, wir fürchten uns vor ihnen. Schlimmer noch: Sie sind uns egal.

So haben wir die Welt, die uns gerecht wird. Eine Welt nach Beckett, aber keine, die ihn überwunden oder widerlegt hätte.

Die Verwirklichung im Unerreichbaren, das Glück einer Tat, deren Sinn sich erst in vielen Jahren enthüllt davon ist auch auf unseren Bühnen höchstens ein Hauch zu spüren. Die große Kette, falls es sie je gegeben hat, ist gerissen. Beckett hat es gesehen. Er erklärt nicht, warum es so ist. Er führt keine Klagerede. Er zeigt uns nur die Bruchstücke der Kette. Und wir? Wir spielen mit den Stücken und schämen uns ein bisschen.

DIE ZEIT 12.04.2006 Nr.16

16/2006