

Sein ohne Zeit : Bemerkungen zu Samuel Becketts Stück «En attendant Godot»

Autor(en): **Anders, Günther**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Neue Schweizer Rundschau**

Band (Jahr): **21 (1953-1954)**

PDF erstellt am: **20.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-758742>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

SEIN OHNE ZEIT

Bemerkungen zu Samuel Becketts Stück «En attendant Godot»

Von Günther Anders

Bekanntlich hat das Stück dieses irischen Wahlfranzosen die Pariser Theatersaison 1952/53 beherrscht und die Federn nicht nur der Theaterkritiker, sondern auch der Philosophen in Bewegung versetzt. Die großartige Pariser Aufführung war auch außerhalb Frankreichs zu sehen; eine große Anzahl nichtfranzösischer Bühnen hat das Stück teils bereits gespielt, teils angekündigt; unter dem Titel «Warten auf Godot» ist die deutsche Fassung bei Suhrkamp erschienen — kurz: Beckett ist nun auch im deutschsprachigen Bereich ein literarisches, theatralisches und philosophisches Ereignis geworden. Und schon beginnen jene Zeitgenossen, die eben dem großen Werke Kafkas in voreiliger Frömmigkeit zugesetzt hatten, und die uns einreden wollen, daß es seriöser sei, in jedem Stück bedeutender Literatur Religion zu entdecken, als, wie es unsere Väter getan hatten, in jedem sakralen Text Literatur — schon beginnen also diese umgekehrten Aufklärer auch Becketts Clownerie auf den Leib zu rücken, um sie mit einem falschen Ehrenkleide zu investieren. Vielleicht gelingt es diesmal, den schiefen Interpretationen rechtzeitig einen Riegel vorzuschieben. Wie wenig die Ehre, die es verdient, dem Stück vorenthalten werden soll, beweisen die nachfolgenden Bemerkungen.

I. Das Stück ist eine negative Parabel

Daß es sich um eine *Parabel* handelt, darüber sind sich alle Kommentatoren einig. Aber *wer* oder *was* Godot sei, diese Frage, die man teils schlankweg mit «Gott», teils mit «Tod», teils mit «Lebenssinn» beantwortet, darüber ist der Streit in vollem Gange.

Aber er ist im Gange, ohne daß sich auch nur einer der Streitenden den Kopf darüber zerbrochen hätte, welchem Mechanismus echte Parabeln gehorchen, also auch die Parabel Becketts. Der Mechanismus heißt «*Inversion*». Was bedeutet «*Inversion*»?

Als Aesop oder Lafontaine sagen wollten: Menschen sind wie Tiere — zeigten sich die Menschen wie Tiere? Nein. Sondern sie

tauschten — und darin besteht eben der eigentümlich belustigende Verfremdungseffekt von Fabeln — die beiden Elemente der Gleichung, Subjekt und Prädikat, aus; das heißt: sie behaupteten, Tiere sind Menschen. Das gleiche tat vor einem Vierteljahrhundert Brecht, als er in der «Dreigroschenoper» mitteilen wollte: Spießer sind Räuber; auch er machte das Subjekt zum Prädikat und umgekehrt, stellte also Räuber als Spießer vor. Dieses quid pro quo der Fabeldichter muß man durchschaut haben, ehe man an Becketts Fabel herangeht. Denn Beckett verwendet es gleichfalls. Und zwar auf äußerst raffinierte Weise:

Denn um die Fabel von derjenigen Daseinsform, die Form oder Prinzip nicht mehr kennt und in der das Leben nicht mehr weitergeht, zu erzählen, zerstört er Form und Prinzip der Fabel: die zerstörte, nämlich die nicht weitergehende Fabel wird nun zur angemessenen Fabel vom nicht weitergehenden Leben. Will man daher Becketts «Inversion» zurückübersetzen, so bedeutet seine sinnlose Parabel vom Menschen die Parabel vom sinnlosen Menschen. Gewiß: dem klassisch-formalen Ideal der Gattung Fabel entspricht diese Fabel nicht mehr. Da sie aber die Fabel von demjenigen Leben ist, das keine «Moral» mehr kennt und das in Fabelform nicht mehr kondensiert werden kann, ist eben ihr Defekt und ihr Scheitern ihre Moral; wenn sie sich Inkonsequenz erlaubt, so, weil Inkonsequenz ihr Gegenstand ist; wenn sie es sich leistet, keine «Handlung» mehr zu erzählen, so, weil sie vom nicht-handelnden Leben handelt; wenn sie es sich herausnimmt, keine «Geschichte» mehr zu bieten, so, weil sie den geschichtslosen Menschen darstellt. Daß die Ereignisse und Redefetzen, aus denen das Stück sich zusammenstoppelt, unmotiviert auftauchen, unmotiviert abreißen oder sich einfach wiederholen (sogar auf so perfide Art wiederholen, daß die Beteiligten der Tatsache der Wiederholung noch nicht einmal gewahr werden), all das braucht also niemand zu leugnen: denn diese Unmotiviertheit ist motiviert durch ihren Gegenstand; und der Gegenstand ist das Leben, das keinen Motor mehr kennt und keine Motive. —

Obwohl sie also gewissermaßen eine *negative Fabel* ist, bleibt sie doch noch immer eine Fabel, so wie ein Lichtbild totaler Sonnenfinsternis doch noch immer ein Lichtbild bleibt. Schon deshalb, weil sie sich, trotz dieses Mangels an einer abziehbaren Lehre, doch noch immer in der Ebene der *Abstraktion* hält. Hatten sich die Romane der letzten 150 Jahre damit begnügt, formloses Leben einfach nachzuerzählen, so stellt sie die *Formlosigkeit als solche* dar; und nicht nur dieses ihr Thema ist abstrakt, auch die Figuren sind es: ihre «Helden» Estragon und Wladimir sind durchaus als «Menschen

überhaupt» gemeint; ja, sie sind «abstrakt» im grausamsten Wort-sinn: nämlich abs-tracti, das heißt Abgerissene. Da sie, abgerissen von der Welt, auf dieser nichts mehr zu suchen haben, finden sie auch nichts mehr auf ihr, auch sie wird also abstrakt: darum befindet sich auch auf der Bühne nichts mehr; nichts außer dem für den Fabelsinn unentbehrlichen Fabelutensil, nämlich dem Baum in ihrer Mitte, der, Pendant zum biblischen «Baum des Lebens», die Welt als ständig bestehendes Gerät für möglichen Selbstmord darstellt oder die Gleichung von «leben» und «sich nicht aufhängen». *Die beiden «Helden sind also nur noch am Leben, nicht mehr in der Welt».* Und dies ist mit so erbarmungsloser Folgerichtigkeit durchgeführt, daß andere Darstellungen weltlosen Daseins — und die zeitgenössische Literatur, Philosophie und bildende Kunst ist voll von der Darstellung solchen Daseins — daneben geradezu tröstlich wirken. Döblins Franz Biberkopf stand doch noch immerhin im Wirbel jenes Weltgetriebes, das ihn nichts mehr anging; Kafkas Landvermesser K. suchte doch noch immerhin in sein «Schloß» hineinzugelangen, ganz zu schweigen vom Ahnherrn des heutigen Geschlechtes, von Michael Kohlhaas, der sich durchaus noch mit dieser Welt herumschlug, wenn er sie auch behandelte, als sei sie das kantische Reich der Moral. Irgendwie hatten sie also alle noch «Welt»: zu viel und darum keine bestimmte Welt Biberkopf; Welt-hoffnung K.; eine falsche Welt Kohlhaas. Angekommen in der Nichtwelt waren sie noch nicht. Dort angekommen sind erst Becketts Geschöpfe. Erst in ihren Ohren ist das Dröhnen des Weltbetriebes, das Biberkopf noch betäubt hatte, verstummt; erst sie vergessen, in das Schloß der Welt auch nur hineinzuwollen; und erst sie haben darauf verzichtet, die Welt mit dem Maßstab einer andern zu messen. Daß diese wirkliche Weltlosigkeit, wenn sie literarisch oder theatralisch abgebildet werden soll, ungewohnte Mittel erfordert, liegt auf der Hand. Da es, wo es keine Welt mehr gibt, auch *Kollision mit der Welt* nicht mehr geben kann, ist die *Möglichkeit des Tragischen verlorengegangen*. Oder richtiger vielleicht: das Tragische an diesem Dasein besteht darin, daß ihm noch nicht einmal mehr Tragik vergönnt wird, daß es immer zugleich als Ganzes Farce ist (nicht nur, wie die Tragödie unserer Ahnen, von Farcen durchsetzt ist): also daß man es nur als Farce darstellen kann: als *Farce, nicht als Komödie*. Und das tut Beckett.

Wie eng Abstraktion und Farce zusammengehören, hat uns schon Don Quichotte gezeigt. Aber Don Quichotte hatte ja nur vom Sosein der Welt abstrahiert; nicht von der Welt in toto. Philosophisch gesehen, ist daher Becketts Farce «radikaler»: seine farcenhafte Komik erzeugt er nicht dadurch, daß er Menschen in eine ihnen nicht

passende Welt oder Situation versetzt, mit der sie nun kollidieren, sondern dadurch, daß er sie hinsetzt, ohne sie überhaupt irgendwohin zu setzen. Damit werden sie zu Clowns, denn die metaphysische Komik von Clowns besteht ja in der grundsätzlichen Verwechslung von Seiendem und Nichtseiendem, darin, über nicht existierende Stufen zu stolpern oder Stufen so zu behandeln, als wären sie nicht da. Aber im Unterschiede zu diesen Clowns (zu denen auch Chaplin noch gehört), die ja, um immer wieder erneutes Gelächter zu erzeugen, pausenlos geschäftig sind und geradezu grundsätzlich kollidieren, sind Becketts Helden *faule oder gelähmte Clowns*. Da für sie nicht nur dieser oder jener Gegenstand, sondern die Welt als ganze nicht mehr da ist, lassen sie sich auf sie eben gar nicht mehr ein. Damit ist der Typ seiner *fabulae personae*, die er als Vertreter der heutigen Menschheit wählt, festgelegt: es können nur *clochards* sein, aus dem Weltplan (nämlich aus dem Schema der bürgerlichen Gesellschaft) herausgefallene Wesen; Kreaturen, die nichts mehr zu tun haben, weil sie nichts mehr mit ihr zu tun haben.

II. Die Devise: *ich bleibe, also erwarte ich etwas*

Nichts mehr zu tun. — Seit Döblin vor mehr als zwanzig Jahren in Biberkopf den zum Nichtstun verdamnten und darum weltlosen Menschen dargestellt hat, ist durch geschichtliche Entwicklungen verschiedenster Art das «Tun» noch dubioser geworden als damals; nicht sosehr, weil die Zahl der Arbeitslosen zugenommen hätte, was nicht der Fall ist; sondern weil Millionen, die effektiv noch etwas tun, dabei das Gefühl haben «*getan zu werden*»: nämlich tätig sind, ohne das Ziel ihrer Arbeit selbst vorzunehmen oder ohne deren Ziel auch nur durchschauen zu können; oder in dem Bewußtsein tätig sind, selbstmörderische Arbeit zu leisten — kurz: *die Gängelung ist so total, daß auch das Tun zu einer Variante der Passivität geworden ist und selbst dort, wo es tödlich anstrengt oder gar tödlich ist, die Form eines Tuns für nichts oder eines Nichtstuns angenommen hat*. Daß Estragon und Wladimir, die absolut nichts tun, für Millionen tätiger Menschen repräsentativ sind, wird wohl niemand leugnen können.

So stellvertretend sind sie freilich nur deshalb, weil sie trotz ihrer Untätigkeit und der Sinnlosigkeit ihrer Existenz doch «weitermachen» wollen, also nicht zu tragischen Selbstmordkandidaten überhöht sind. Dem lärmenden Pathos der Desperadoheroen der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts sind sie ebenso ferne wie der Hysterie Strindbergscher Figuren. Sie sind wahrer: nämlich so unpathetisch und inkonsequent wie durchschnittliche Massenmen-

schen heute eben sind. Denn diese machen ja auch im Sinnlosen nicht Schluß, selbst die Nihilisten unter ihnen wollen noch leben, mindestens «nicht nicht-leben» — wenn nicht sogar diese negativ-voluntaristische Formel noch zu doktrinär ist: denn im Grunde leben die Estragons und die Wladimirs gerade deshalb weiter, *weil* sie sinnlos leben, weil nämlich der Entschluß zum Nichtweiterleben, die Freiheit zum Schlußmachen, durch die Gewohnheit an das Nichtstun oder das Nicht-selbst-Tun bereits gelähmt ist.¹ Oder letztlich ohne jedes spezielle «weil»: sie leben weiter, weil sie nun einmal leben; und weil anderes als zu leben für das Leben gar nicht in Betracht kommt.

Von dieser Art «Leben»: vom Menschen, der bleibt, weil er nun einmal da ist, berichtet nun also Becketts Stück. Aber es berichtet davon auf eine Art, die von allen bisherigen literarischen Darstellungen der Verzweiflung grundsätzlich abweicht.

Die Devise, die man allen klassischen Desperadofiguren (einschließlich Faust) in den Mund hätte legen können, hatte gelautet: «*Wir haben nichts mehr zu erwarten, also bleiben wir nicht.*» Estragon und Wladimir dagegen benützen «Inversionsformen» dieser Devise: «*Wir bleiben*», scheinen sie zu sprechen, «*also warten wir.*» Und: «*Wir warten, also haben wir etwas zu erwarten.*»

Daß diese Devisen «positiver» klingen, als die ihrer Ahnen, soll natürlich nicht geleugnet werden. Wohl aber, daß hier ein wirklicher Sprung in positive Religion, ein «großes Ja» beabsichtigt oder gar gelungen sei. Denn daß die zwei auf etwas Bestimmtes warten, davon kann gar keine Rede sein. Das tun sie tatsächlich so wenig, daß sie einander daran erinnern müssen, daß und worauf sie warten. Eigentlich warten sie also auf gar nichts. Aber angesichts und auf Grund ihres täglichen Weiterexistierens, ist es ihnen unmöglich, nicht zu schließen, daß sie *warten*; und angesichts ihres täglichen «Wartens» können sie nicht umhin, zu schließen, daß sie *auf etwas* warten. So wie wir angesichts von Leuten, die wir im nächtlichen Regen an einer Haltestelle stehen sehen, nicht umhin können, zu schließen, daß sie Wartende seien, und daß das, worauf sie warten, «nicht auf sich warten lassen» werde. Zu fragen, wer oder was der erwartete Godot sei, ist daher sinnlos. *Godot ist nichts als der Titel für die Tatsache, daß Dasein, das sinnlos weitergeht, sich selbst als «Warten», «etwas Erwarten» mißversteht.* Die Positivität der beiden läuft also auf eine doppelte Negation hinaus: auf die *Unfähigkeit, die Un-sinnigkeit anzuerkennen*; nicht auf etwas simpel Posi-

¹ So gesehen, ist die so häufig bestaunte Niedrigkeit der Selbstmordziffern in Konzentrationslagern nicht mehr überraschend.

tives — womit wir eigentlich nur wiederholen, was Beckett selbst über den Titel seines Stückes mitgeteilt hat: daß es ihm nämlich nicht auf Godot ankomme, sondern ausschließlich auf das «en attendant».

III. *Beckett zeigt nicht nihilistische Menschen, sondern die Unfähigkeit der Menschen, Nihilisten zu sein*

Französische Kommentatoren haben zur Charakterisierung dieses Lebens, in dem man nur deshalb weiter wartet, weil man nun einmal da ist, den Heideggerschen Ausdruck «Geworfenheit» verwendet. Zu Unrecht. Denn während Heidegger mit seinem Terminus die Zufälligkeit des eigenen Daseins zugesteht und unverblümt bezeichnet (um dann diesen Zufall trotzig in die Hand zu nehmen und aus ihm den eigenen «Entwurf» zu machen), tun die beiden Helden des Beckettschen Stückes weder das eine noch das andere, sowenig wie die Millionen, für die sie stehen. Weder erkennen sie ihr Dasein als kontingent an; noch denken sie daran, die Kontingenz aufzuheben, also das ihnen Zugeworfene in einen positiven Entwurf umzumünzen. Sie sind ungleich unheldischer als Heideggers Dasein, ungleich vertrauensseliger, ungleich «realistischer». So wenig sie vor einem Stuhl oder einem Haus zugeben könnten, daß diese nichts als «da» oder «für nichts» da seien, so wenig kommt es für sie in Betracht, ihre eigene Existenz als «nichts» oder nichtig aufzufassen. Vielmehr sind sie «Metaphysiker»: *nämlich außerstande, auf den Sinn-Begriff zu verzichten*. Heideggers Ausdruck ist die ausdrückliche Dethronisierung des Sinnbegriffs; *Wladimir und Estragon dagegen sind*, da sie aus ihrem Dasein auf etwas Erwartetes schließen, *Großsiegelbewahrer des Sinnbegriffs in der manifest sinnlosen Situation*. Daß sie (so hat man sie bezeichnet) «Nihilisten» repräsentieren, ist daher nicht nur falsch, sondern die glatte Umkehrung dessen, was Beckett zeigen will. Vielmehr sind sie, da sie letztlich ihre Hoffnung nicht verlieren, sie zu verlieren nicht imstande sind, naive und hoffnungslos optimistische Ideologen. *Was Beckett vorführt, ist also nicht Nihilismus, sondern die Unfähigkeit des Menschen, selbst in der unüberbietbar hoffnungslosen Situation Nihilist zu sein*. Vielleicht entspringt ein Teil der erbärmlichen Traurigkeit, die das Stück ausstrahlt, nicht so sehr der aussichtslosen Lage der zwei Helden, als eben der Tatsache, daß sie, als immer weiter Wartende, dieser Lage so gar nicht gewachsen, also daß sie nicht Nihilisten sind. Freilich macht diese ihre Unfähigkeit zugleich die Stärke ihrer Komik aus.

Daß nichts komischer ist als die total ungerechtfertigte totale Vertrauensseligkeit, hat ja die Komödiendichtung in ihrer mehr als zweitausend Jahre alten Praxis bewiesen; nämlich durch ihre Vorliebe für die Figur des gehörnten Ehemanns, also des Mannes, der trotz der Evidenz, daß er zu Unrecht vertraut, gewissermaßen konstitutionell daran verhindert ist, zu mißtrauen. Und dessen Brüder sind in der Tat Estragon und Wladimir: also *metaphysische corus*. Oder noch richtiger: sie gleichen jenen «maris imaginaires» aus dem französischen Märchen, die, da sie als «geborene Ehemänner» zur Welt gekommen waren, jeden Abend, obwohl sie auf einer menschenleeren Insel leben und niemals verheiratet gewesen waren, von neuem auf das Kommen ihrer Gattinnen warten. — Und wie sie sind in Becketts Augen wohl wir alle. —

IV. Der Gottesbeweis «ex absentia»

Nein, daß sie kommen werden; daß es «Godot» gibt, und daß dieser kommen werde, das hat Beckett mit keinem einzigen Wort nahegelegt. So gewiß der Name «Godot» das englische Wort für «Gott» verbirgt, so endgültig handelt doch das Stück nicht von ihm, sondern eben nur vom *Gottesbegriff*; kein Wunder also, wenn das Bild Gottes ausdrücklich vage bleibt: was Gott tue, heißt es in den theologischen Passagen, wisse man nicht; vom Hörensagen nehme man an, er tue überhaupt nichts; und das einzige, was sein täglich eintreffender Botenjunge, der Bruder des Kafkaschen Barnabas, mitzuteilen hat, ist eben, daß Godot heute leider nicht, morgen aber bestimmt kommen werde — womit Beckett deutlich genug zu verstehen gibt, daß es gerade Godots Nichtkommen ist, was das Warten auf ihn und das Glauben an ihn in Gang hält. «Komm wir gehen. — Wir können nicht. — Warum nicht? — Wir warten auf Godot. — Ach ja. —»

In diesem einen Punkt Kafka-Aehnlichkeit zu leugnen, hält schwer; dessen «Botschaft des toten Königs» scheint unverkennbar. Aber daß es sich dabei um literarische Abhängigkeit handle, ist durchaus nicht bewiesen. Die beiden sind des *enfants du même siècle*, gespeist von der gleichen vor-literarischen Quelle. Ob Rilke, ob Kafka, ob Beckett — *ihre religiöse Erfahrung stammt paradoxerweise stets aus der religiösen Vergeblichkeit, aus der Tatsache, daß sie Gott nicht erfahren, also paradoxerweise aus einer Erfahrung, die sie mit dem Unglauben teilen*. Bei Rilke aus der Unerreichbarkeit Gottes (1. Duineser Elegie); bei Kafka aus der Unerreichbarkeit auf der Suche («Das Schloß»), bei Beckett aus der Unerreichbarkeit im Warten. Für sie alle lauten die Gottesbeweise: «Er

kommt nicht, also ist er.» «Die Parusie geschieht nicht, also gibt es ihn.» Die Negativität, die in der negativen Theologie bekannt gewesen war, scheint hier ins Religiöse selbst hinübergewandert zu sein — wodurch sie sich ungeheuerlich steigert: war es in der negativen Theologie nur die *Abwesenheit von Attributen* gewesen, die man zur Umschreibung Gottes verwandt hatte, so ist es hier die *Abwesenheit von Gott selbst*, die man zum Zeugnis seines Seins macht. Daß das auf Rilke und Kafka zutrifft, ist wohl kaum zu leugnen. Ebenso wenig wohl, daß Heideggers Hölderlin entlehnte Devise, wo Gefahr sei, wächst das Rettende auch, dem gleichen Typ des *Beweises ex absentia* zugehört. Und zu ihnen gehören nun auch Becketts Geschöpfe. Ich betone: seine Geschöpfe, nicht Beckett selbst. Denn er selbst nimmt eine Sonderstellung ein; und zwar dadurch, daß er den Schluß aus dem Nichtkommen Godots auf dessen Existenz, den er seinen Geschöpfen in den Mund legt, nicht mitmacht, ihn sogar als absurd darstellt. *Sein Stück ist also gewiß nicht religiös; höchstens handelt es von Religion.* «Höchstens»: denn was er darstellt, ist eigentlich nur der Glaube, der an nichts glaubt als an sich selbst. Und das ist kein Glaube.

V. Das Leben wird zur Zeitvertreibung

Fragt man sich, wie ein solches zersetztes und dennoch nicht aufgegebenes Leben in concreto «vor sich gehe», so fragt man nach der Gangart, oder besser: nach der Konsistenz, seiner Zeit. Ich sage «Konsistenz», weil (wie der Sprachgebrauch weiß), was unmöglich ist, nicht mehr «geht»; oder positiv: weil Zeit nur für dasjenige Leben vorwärtsgeht, das selbst einem Ziel nach- und auf etwas losgeht. Und das tut eben das Leben des Estragon und Wladimir nicht mehr. Darum tritt Becketts Stück mit Recht auf der Stelle; darum beginnen (nicht anders als Straßenpassanten im Theater, die links die Bühne verlassen, um sie von rechts als angeblich andere wieder zu betreten) die Geschehnisse und Gespräche zu zirkulieren; Vorher und Nachher werden wie Rechts und Links, also zeitneutral; nach einer Weile wirkt die Zirkulation stationär, die Zeit scheint zu stehen und wird, wenn man der Hegelschen «schlechten Unendlichkeit» den Ausdruck nachbilden darf, zur «schlechten Ewigkeit».

Das führt Beckett so folgerichtig durch, daß er (wohl ohne Präzedenz in der Geschichte des Dramas), statt eines zweiten Aktes den ersten, wenn auch in leiser Variierung, einfach noch einmal bringt und wider Erwarten niemals Unerwartetes präsentiert... wodurch er nicht nur eine absurd verblüffende Wirkung

erzielt, sondern ein Entsetzen erregt, das sich schließlich bis zum Ekel steigert, wenn man begreift, daß seine Figuren (außer einer) von dieser Wiederholung nicht das mindeste wissen und selbst, wenn sie daran gemahnt werden, an nichts erkennen können, daß, was sie da erleben oder reden, wirklich nur die Rekapitulation dessen ist, was sie gestern erlebt oder geredet hatten. Wie gesagt, das ist völlig konsequent: denn wo es keine Zeit gibt, gibt es auch keine Erinnerung. Und dennoch ist die Zeit nicht so «versteinert» wie oft bei Kafka². Da Beckett nämlich ein Minimum von Tätigkeit doch noch übrigläßt — welcher Art dieses Rudiment ist, wird sich gleich zeigen —, gibt es eben doch auch noch ein Minimum von Zeit. Diese ist zwar kein Fluß; aber ihr Stoff läßt sich doch noch irgendwie zurückdrängen, beiseiteschieben und zur «Vergangenheit» machen: sie ist also gewissermaßen ein stagnierender *Zeitbrei*. Diesen in Bewegung zu setzen, gelingt freilich auch immer nur für Sekunden, höchstens für Minuten; zieht man die Hand, die die Zeit in Bewegung hält, auch nur einen Moment lang heraus, so gleitet alles wieder ineinander, und nichts verrät, daß etwas geschehen war. Aber vorübergehend hatte man doch immerhin «Zeit» produziert und genossen.³

Die rudimentäre Tätigkeit, die den *Zeitbrei* vorübergehend doch noch in Bewegung setzen kann, ist freilich kein rechtes «Tun» mehr; denn sie hat keine Abzweckung, außer eben der, die Zeit in Bewegung zu bringen, was im «normal» tätigen Leben nicht Ziel, sondern Folge des Tuns ist; ist also reine *Zeitvertreibung*. Ist «Konsequenz», im Sinne von «Abfolge von Zeit», einzige Absicht der Tätigkeit, so hat sie auf jede andere Art von Konsequenz verzichtet. Spielen die beiden «Fortgehen», so bleiben sie; spielen sie «Helfen», so rühren sie doch kaum einen Finger. Selbst ihre guten Regungen oder die Empörungen verpuffen so plötzlich, daß dieses Nicht-mehr-Dasein stets als *negative Explosion* wirkt. Und trotzdem sind sie immer neu «tätig», weil eben die Tätigkeit die Zeit in Gang hält, ein paar Meter Zeit hinter sie schiebt und sie dem angeblichen Godot entgegenspielt. —

Das geht so weit — und hier erreicht das Stück wahrhaft herz-

² Siehe des Verfassers «Kafka — pro und contra», Kap. 2.

³ «Vorübergehend» ist hier also nicht ein Zwischenfall in der «Zeit»; sondern die *Zeit selbst*; sie selbst wird zum Zwischenfall. Das klingt nur sinnlos, ist es aber nicht. Auch unser alltägliches Dasein ist ja nicht kontinuierlich «Sein in Zeit», sondern immer wieder durch das Zwischenspiel des zeitlosen Schlafes abgelöst; oder vom Schlaf aus gesehen: unser Dasein ist immer wieder durch «vorübergehende» Zeitstrecken, genannt «Wachen», unterbrochen.

zerreißende Töne —, daß die beiden sogar Gefühle und Gemütsbewegungen zu agieren vorschlagen, ja sich effektiv um den Hals fallen, weil eben auch Gemütsbewegungen Bewegungen sind und als solche den Schlamm der stehenden Zeit etwas zurückschieben. «Wie wär's», schlägt Estragon vor, «wenn wir uns freuten? Es ist doch schon etwas?» Und als Wladimir zurückfragt, was dieses «etwas» bedeuten solle, antwortet Estragon: «Etwas weniger», womit er sagen will: Die Zeit, die uns von Godot trennt, wird dadurch etwas «weniger». In der Tat besteht das tröstlichste Mittel, um die Windstille zu ertragen, in der Aktivierung des Beisammenseins, in der immer neuen Wiederaufnahme der Chance, daß sie das Sinnlose zu zweien bestehen. Ohne ihre rührende und verzweifelte gegenseitige Anhänglichkeit, ohne den Leerlauf ihrer Unterhaltung, ohne ihr Sich-Streiten, Sich-Verlassen, Sich-Wiederfinden, das ja Zeit in Anspruch nimmt, wären sie tatsächlich verloren. Daß Beckett uns ein Paar vorführt, ist also nicht nur technisch motiviert, hat nicht nur darin seinen Grund, daß das Stück eines *Robinsons der Erwartung* zum bloßen Bilde erstarren müßte, sondern darin, daß es zeigen will, daß jeder des andern Zeitvertreib ist und daß die Geselligkeit die Sinnlosigkeit des Daseins zudeckt. Freilich ausreichend ist diese gegenseitige Hilfe auch nicht; auch Geselligkeit verbürgt nicht das Kontinuum des Zeitflusses. Und wenn auf die Frage «Was habe ich mit meiner Pfeife getan?» der Partner die Bemerkung macht: «Reizender Abend», dann ist, wie in polytonaler Musik, die das Abbild der nicht funktionierenden Kommunikation ist, die Geselligkeit zum Monologisieren mit verteilten Rollen degeneriert.

*

Natürlich gibt es die «Zeitvertreibung» auch im «normalen» Dasein, während des Freizeitintermezzos; und der geläufige Ausdruck «Zeitvertreib» scheint in der Tat nahezu legen, daß der Mensch diese Zeit seiner «Freiheit» nur im Schweiß seines Angesichts erträgt und, da sie zu stagnieren droht, sich gezwungen fühlt, sie durch das Spielen von Tätigkeit, also durch *Spiele*, zu «vertreiben». Nun wäre es freilich oberflächlich, wollte man behaupten, im «normalen» Leben seien Ernst und Spiel säuberlich geschieden, während es den «Ernst» des Estragonschen und Wladimirschen Lebens ausmache, daß sie, um die Zeit überhaupt in Gang zu halten, pausenlos spielen müßten. Diese Unterscheidung ist illusorisch, welches Leben wäre «normal»? Vielmehr ist der *jämmerliche Kampf*, den Estragon und Wladimir um Scheintätigkeit führen, nur deshalb so eindrucksvoll, weil er das heutige

Schicksal des Massenmenschen abspiegelt. Einerseits hat sich nämlich heute die aller Zielsichtbarkeit beraubte maschinelle Arbeit von dem, was man illusionistisch «*menschliche Handlung*» nennt, so meilenweit entfernt, daß sie selbst zu einer Art von Scheintätigkeit geworden ist. «Wirkliche» Arbeit und scheinhafteste «Notstandsarbeit» unterscheiden sich weder strukturell noch psychologisch in irgendeinem Punkte. Andererseits ist der Mensch durch diese Art von Arbeit derart aus dem Gleichgewicht geraten, daß er sich nun gezwungen sieht, zur Equilibrierung, zur «Erholung» und zum «Zeitvertreib» das «Hobby» zu erfinden, also paradoxerweise gerade in seiner Freizeit scheinbar wirkliche Ziele zu setzen und die freie Zeit dadurch zu genießen, daß er spielend wirklich arbeitet... was er zuerst durch ausdrücklichen Regreß in eine im Vergleich zur Geldverdienstarbeit obsoletere Produktionsart bewerkstelligt, also in Form von Laubsäge- oder Schrebergartenarbeit. — Wenn ihn nicht die Gängelung der Alltagsarbeit sogar endgültig ruiniert, also der Fähigkeit beraubt hat, die Freizeitgestaltung, das «Spiel», die «Vertreibung der Zeit», selbst in die Hand zu nehmen, so daß er nun auf das Fließband des Radio angewiesen ist, damit die Zeit für ihn vertrieben werde. Beweiskräftiger aber als alle theoretischen Vergleiche oder als die Gleichung zwischen heutiger Tätigkeit und Untätigkeit ist die Tatsache, daß beides heute *zugleich* stattfindet, nämlich in den Millionen Heimen und Werkstätten, wo der Fluß von Arbeit und der der Radiosendung zu einem einzigen Fluß werden. Kurz: nur weil im heutigen Leben Arbeitszeit und Freizeit, Tätigkeit und Nichtstun, Ernst und Spiel so hoffnungslos ineinander verfilzt sind, wirkt auf uns der täppische Ernst, mit dem Estragon und Wladimir um den Schein von Tätigkeit ringen, so entsetzlich ernst und so phantastisch aktuell.

*

Die Zeit fortzutreiben, ist zwar jede Tätigkeit, auch jede Scheintätigkeit gleich gut geeignet; aber jede ist auch gleichermaßen schwer in Gang zu setzen, weil etwas zu tun, ohne es zu meinen, oder so zu tun, als tue man etwas, gerade diejenige Freiheit erfordert, die durch die Passivität des Estragonschen und Wladimirschen Lebens bereits gelähmt ist. Es ist daher völlig konsequent, wenn Beckett die beiden zwar spielen läßt, aber vergeblich: nämlich so, daß sie der Aufgabe der «Freizeitgestaltung» nicht mehr gewachsen sind.

Sie sind es freilich um so weniger, als sie noch nicht, wie wir, über festgelegte und anerkannte Spielformen der Freizeitgestal-

tung verfügen, nicht über Sport oder Mozartsonaten, vielmehr gezwungen sind, ihr Spielen erst zu *erfinden*, also Tätigkeiten aus dem Arsenal der Alltagsbeschäftigungen herauszugreifen, um diese, zwecks Zeitvertreibung, in Spiele zu verwandeln. In jenen Situationen, in denen wir Begünstigteren Fußball spielen und, sind wir fertig, von neuem beginnen, spielt Estragon das Dacapospiel «Schuh aus — Schuh an», und zwar eben nicht, um sich als Narren zu zeigen, sondern um *uns* zu narren, nämlich um uns durch das Rezept der «Inversion» zu zeigen, daß auch unser Spielen (dessen Sinnlosigkeit durch öffentliche Anerkennung bereits verdeckt ist) um nichts besser ist als seines. Der Inversions-Sinn der Szene «Estragon spielt Schuh aus—Schuh an» lautet: «Auch unser Spielen ist ein ‚Schuh-aus-Schuh-an‘-Spiel», etwas Phantomhaftes, ein Tun, als ob man täte. Ja schließlich bedeutet die Szene sogar in totaler Winkeldrehung: «Unser *wirkliches* ‚Schuh-aus-Schuh-an‘, also unser *Alltag*, ist nichts als Spiel, ist clownesk, folgenlos, und entspringt einzig der Hoffnung, die Zeit zu vertreiben.» Und: «wir sind wie die beiden zu Luxus und Misere der Konsequenzenlosigkeit verflucht» — nur daß die beiden Clowns wissen, *daß* sie spielen; wir aber nicht. Damit sind die zwei die Ernsthaften geworden; und *wir* die Farcenspieler. Und das ist der Triumph der Beckettschen «Inversion».

VI. Die Antipoden treten auf

Es liegt auf der Hand, daß ihnen das Los derer, die es nicht nötig haben, den Zeitbrei selbst in Fluß zu halten; oder die dies mit Selbstverständlichkeit tun, weil sie gar nicht wüßten, wie sie anderes tun könnten, beneidenswert erscheinen muß. In dem Paar *Pozzo-Lucky* begegnen ihnen diese Gegenspieler.

Die Versuche, diese beiden zu dechiffrieren; auszufinden, wer sie seien und was sie bedeuten, hat die Interpreten nicht weniger beschäftigt als die Frage nach der Identität von Godot. Aber alle Dechiffrierungsversuche waren deshalb schief angelegt, *weil das Paar selbst eine Dechiffrierung ist*. Was heißt das?

Das bedeutet, daß Beckett in ihnen etwas, was zuvor in begrifflicher Version bestanden hatte, aus diesem seinem spekulativen Chiffre-Dasein wieder befreit und ins Sinnliche zurückübersetzt; also nicht eine sinnliche Realität zur abstrakten Chiffre gemacht hat. Was?

Seit den frühen dreißiger Jahren, in denen Hegels Dialektik und die Klassenkampftheorie Marxens sowohl die Literatur wie die Philosophie des jungen Frankreich in Aufregung zu setzen begann, hat sich das berühmte Bild des Paares «*Herr und Knecht*» aus der

«Phänomenologie des Geistes» so tief in das Bildungsbewußtsein der um 1900 Geborenen eingegraben, daß man heute ohne Reserve sagen darf, es nehme denjenigen Platz ein, den im 19. Jahrhundert das Bild des «*Prometheus*» eingenommen hatte: es ist zum *Bilde des Menschen* überhaupt geworden. Sartre ist der Kronzeuge für diesen Wechsel: im «*Orest*» seiner «*Mouches*» hatte er noch einmal, zum letzten Male, die typische Prometheus-Figur (wie sie von Goethe ab über Shelley, Byron bis zu Ibsens «*Brandt*» üblich gewesen war) auf die Beine gestellt; um danach dieses Sinnbild endgültig durch das Hegelsche Bild zu ersetzen. Entscheidend für das neue Symbol ist seine Pluralisierung: daß «*der Mensch*» nun durch ein *Menschenpaar* verkörpert wird; daß der Einzelne (der als metaphysischer selfmade-man prometheisch gegen die Götter gekämpft hatte) nun durch *Menschen* abgelöst ist, die *miteinander* um die Herrschaft kämpfen. *Sie* gelten nun als das *Wirkliche*: denn was «ist», ist Herrschaft und Kampf um Herrschaft; und sie allein — und damit sind wir am entscheidenden Punkte — als Motor der *Zeit*: denn Zeit ist Geschichte; und Geschichte verdankt, in den Augen der dialektischen Philosophie, die Bewegung ausschließlich dem Antagonismus (zwischen Mensch und Mensch oder Klasse und Klasse); so ausschließlich, daß sie in dem Augenblick, da der Antagonismus aufhörte, gleichfalls ihr Ende finden würde.

Diese Hegelsche Denkfigur für das Prinzip der weiterschreitenden Geschichte zieht nun, in den Figuren Pozzo und Lucky über die Bühne, auf der vorher nichts als das «Sein ohne Zeit» geherrscht hatte. Daß das Auftreten des neuen Paares einen intrigierenden und logisch desorientierenden Eindruck macht, ist durchaus begreiflich. Denn diese Allegorie unterscheidet sich von fast allen Allegorien, die wir aus der Ueberlieferung kennen. Während nämlich die uns geläufigen Allegorien (der Tugend, Freiheit, Fruchtbarkeit usw.) das Abstrakte sinnlich ausschmückten und einkleideten, hat hier der Mummenschanz, der das Abstrakte ins Sinnliche zurückübersetzt, die Aufgabe, das Abstrakte allen Schmuckes zu entkleiden, die Gemeinheit und die Misere, die in der philosophischen Chiffre mehr oder minder unterschlagen gewesen war, in ihrer ganzen Nacktheit anzuprangern. *Entkleidung ist also der Sinn dieser Einkleidung, Desillusionierung die Funktion dieser theatralischen Illusion.* Der Auftritt, in dem Dialektik vorgeführt wird, ist selbst dialektisch: und wenn er einen so intrigierenden Eindruck macht — nicht nur auf uns, sondern auch auf Estragon und Wladimir, die während der Begegnung eine gewisse Scheu niemals überwinden können —, so ist das ausreichend begründet.

*

Aber wie scheu diese dem Paar auch begegnen mögen, eines können sie nicht verbergen: daß es ihnen beneidenswert erscheint. Dies zu erklären ist kaum mehr nötig, der Kreis der Deutung schließt sich nun ja von selbst. Daß in den Augen derer, die zum «Sein ohne Zeit» verurteilt sind, die Statthalter der Zeit, wie höllisch sie auch auftreten mögen, unter allen Umständen die Begünstigten sind, ist ja, nachdem wir das Höllenbild zeitlosen Daseins entworfen haben, evident. Pozzo, der Herr, ist beneidenswert, weil er es nicht nötig hat, allein «Zeit zu machen» oder allein vorwärtszukommen oder gar Godot entgegenzuwarten: denn Lucky zieht ihn ja ohnedies vorwärts. — Und Lucky, der Knecht, ist beneidenswert, weil er nicht nur vorwärts traben «kann», sondern sogar muß, denn Pozzo ist ja hinter ihm, hinter ihm her und sorgt dafür. Und ziehen sie auch an den beiden Zeitlosen vorbei, ohne selbst zu wissen, daß sie es schon gestern getan hatten — also gewissermaßen noch als blinde Geschichte, die ihrer Geschichtlichkeit noch gar nicht bewußt ist —, so sind sie doch, ob gezogen, ob gejagt, jeder durch den andern, beide bereits in Bewegung und beide, in den Augen Estragons und Wladimirs, bereits glückselige Wesen. Daß sie in Pozzo (obwohl dieser den Namen ihres Geschlechtes niemals gehört hat und ihn aus Prinzip falsch ausspricht) *Godot* selbst vermuten, ist also durchaus begreiflich, denn hinter Pozzos Peitsche könnte ihr Warten ein Ende finden. Aber ebensowenig zufällig ist es, daß Lucky, das Frachttier, «der Glückliche» heißt: denn ist ihm auch alles aufgeladen, trägt er auch sein Lebtag lang nur sandgefüllte Säcke umher, so ist er doch auch völlig entlastet; und dürften sie an seiner Stelle stehen, sie brauchten nicht mehr auf der Stelle zu treten, sie könnten weiter, weil sie weiter müßten, ihre Hölle hätte ihren Stachel verloren, und zuweilen fiel für sie sogar ein Knochen ab.

*

Der Versuch, diesem Bild von Mensch und Welt doch noch irgendwelche positive oder gar tröstliche Züge abzuzwingen, liefe nach alledem auf bloße Beteuerung hinaus. Und trotzdem unterscheidet sich Becketts Stück in einem Punkte von fast allen jenen nihilistischen Dokumenten, in denen sich die Gegenwart literarisch ausspricht: im *Ton*. Der Ton dieser Dokumente ist nämlich gewöhnlich entweder von jenem Ernst, der (da er die humane Wärme des Humors noch nicht kennt) mit Recht «tierisch» heißt; oder er ist, (da es ihm auf den Menschen schon nicht mehr ankommt) zynisch, also wieder inhuman. Der Clown aber — und inwieweit das Stück clownesk ist, haben wir ja gezeigt — ist weder tierisch ernst noch

zynisch; sondern von einer Traurigkeit, die, da sie das traurige Los des Menschen überhaupt abspiegelt, die Herzen aller Menschen solidarisiert und durch diese ihre Solidarisierung erleichtert. Daß keine Figur unseres Jahrhunderts so viel Dankbarkeit erregt hatte wie die jämmerliche des frühen Chaplin, war kein Zufall. Die Farce scheint zum Refugium der Menschenliebe geworden zu sein; die Komplizenhaftigkeit der Traurigen zum letzten Trost. Und ist, was da auf dem trostlos dünnen Grunde der Sinnlosigkeit sprießt: der bloße *Ton* der Menschlichkeit, auch nur ein winziger Trost; und weiß auch die Tröstung nicht, warum sie tröstet und auf welchen Godot sie vertröstet — sie beweist, daß Wärme wichtiger ist als Sinn; und daß es nicht der Metaphysiker ist, der das letzte Wort behalten darf, sondern nur der Menschenfreund. —