



Peter Brockmeier: *Samuel Beckett*, Verlag J.B.Metzler, Stuttgart /Weimar 2001 (SM 332) ISBN 3-476-10332-3 €12,06

## INHALTSVERZEICHNIS.

Vorwort.

1. Das Leben des Autors.

2. Becketts Theorie des literarischen Schreibens.

2.1. Die Absicht des Autors. Die Kohärenz des Textes. Der literarische Text.

2.2. Wissen und Nichtwissen.

2.3. Die Sprache der Dichter: Hieroglyphen.

2.4. Ausdruck als Scheitern.

2.5. Schöpferisches Selbstdenken.

2.6. Ein Erfinder des Selbstdenkens: "l'image de ce vieux Geulincx".

2.7. Beckett, *Proust* (1931).

2.8. Eine Präfiguration Beckettscher Erzähler: Tante Léonie.

3. Literarische Prosa zwischen 1930 und 1950.

3.1. *Dream of Fair to Middling Women*.

3.2. *More Pricks than Kicks* (1934).

3.3. *Murphy* (1938).

3.4. *Watt* (1953).

3.5. *Mercier et Camier*.

3.6. Erzählungen in französischer Sprache: *Nouvelles et Textes pour rien*.

3.6.1. *L'expulsé*. S. ... 3.6.2. *Le calmant*. S... 3.6.3. *La fin*. S.... 3.6.4. *Textes pour rien* S. ...

3.7. *Premier amour*. S. ...

#### 4. Vier Romane in französischer Sprache.

- 4.1. *Molloy* (1951).
- 4.2. *Malone meurt* (1951).
- 4.3. *L'innommable* (1953).
- 4.4. *Comment c'est* (1961).

#### 5. Theaterstücke, Hör- und Fernsehspiele.

- 5.1. *Eleutheria* (1947; 1995).
- 5.2. *En attendant Godot* (1952). S.... 5.2.1. Titel und Sinn. S. ...
- 5.3. *Fin de partie* (1957) S. ... 5.3.1. Welttheater und Guckkasten. S...5.3.2 Spiel ohne Erlösung
- 5.4. Pantomimen: *Acte sans paroles 1*, *Acte sans paroles 2*.
- 5.5. *All that Fall*.
- 5.6. *Krapp's Last Tape*.
- 5.7. *Embers*.
- 5.8. *Happy Days*.
- 5.9. *Words and Music. Cascando*.
- 5.10. *Play*.
- 5.11. *Film*. und *Eh Joe*.
- 5.12. *Come and Go*.
- 5.13. *Breath*.
- 5.14. *Not I*.
- 5.15. *That Time*.
- 5.16. *Footfalls*.
- 5.17. *Ghost Trio*.
- 5.18. *...but the clouds....*
- 5.19. *A Piece of Monologue*.
- 5.20. *Rockaby*.
- 5.21. *Quad*.
- 5.22. *Ohio Impromptu*.
- 5.23. *Catastrophe*.
- 5.24. *Nacht und Träume*.
- 5.25. *Quoi où*.
- 5.26. Bruchstücke.

#### 6. Späte Prosa.

- 6.1. *Le dépeupleur* (1970).
- 6.2. *Company* (1980).
- 6.3. *Mal vu mal dit* (1981).
- 6.4. *Worstward Ho* (1983).
- 6.5. *Stirrings Still* (1988).

#### 7. Gedichte.

#### 8. Forschung.

#### 9. Bibliographie.

- 9.1. Samuel Beckett: Werkausgaben.
- 9.2. Sekundärliteratur.

## 10. Namensregister.

[AUSZUG S. 19ff.]

### 2.3 Die Sprache der Dichter: Hieroglyphen

Beckett hat 1929 einen literaturkritischen Essay "Dante...Bruno.Vico..Joyce" veröffentlicht, worin er die Vorbildlichkeit des Verfassers von *Finnegans Wake* - vor der Publikation 1939 als "Work in Progress" bezeichnet - begründet und skizziert hat, was unter Poesie zu verstehen ist. Beckett hat hier die soeben zitierte Aussage erklärt: "He [Joyce] was making words do the absolute maximum of work."

Beckett zufolge hat Joyce die ästhetischen Ideen von den Vernunftideen erlöst oder banaler gesprochen: die Form von dem Inhalt befreit, der nicht in ihr enthalten ist. Üblicherweise oder im traditionellen Kunst- und Literaturverständnis ist die Form ein Vehikel und hat nur eine auslösende Funktion: Sie setzt den "üppigen intellektuellen Speichelfluß" in Gang, mit dem ein dürftiger Inhalt verdaut und sie selber überflüssig wird:

"Here [in "Work in Progress"] is direct expression - pages and pages of it. And if you don't understand it, Ladies and Gentlemen, it is because you are too decadent to receive it. You are not satisfied unless form is so strictly divorced from content that you can comprehend the one almost without bothering to read the other. The rapid skimming and absorption of the scant cream of sense is made possible by what I may call a continuous process of copious intellectual salivation. The form that is an arbitrary and independent phenomenon can fulfill no higher function than that of stimulus for a tertiary quaternary conditioned reflex of dribbling comprehension." ("Dante...Bruno. Vico...Joyce", in: *Disjecta*, S.26)

Diese Ausführungen sind, ähnlich wie die Poetik Paul Valéry's (*Variété I-V*, 1924-1944; vgl. Laitenberger 1960, S.69f.), eine Absage an die seit der "Kunstperiode" (Heinrich Heine) geläufige Vorstellung, daß im Kunstwerk ästhetische Ideen mit Vernunftideen oder das Schöne mit dem Wahren-Guten, die einen als Vehikel der anderen, miteinander verbunden sind. Vergewärtigen wir uns die entsprechenden Definitionen und Beispiele aus Immanuel Kants *Kritik der Urteilskraft* (§49, S.192f.): Eine "ästhetische Idee" ist eine "Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgendein bestimmter Gedanke, d.i. Begriff, adäquat sein kann"; eine "Vernunftidee" ist ihr "Gegenstück (Pendant)", da sie "ein Begriff ist, dem keine Anschauung (Vorstellung der Einbildungskraft) adäquat sein kann". In dem von Kant paraphrasierten Gedicht Friedrichs II. v. Preußen wird eine "Vernunftidee von weltbürgerlicher Gesinnung" - 'Diene dem Wohl der Menschheit!' - durch eine "Vorstellung der Einbildungskraft" belebt oder anschaulich vergegenwärtigt: nämlich durch die "Erinnerung an alle Annehmlichkeiten eines vollbrachten schönen Sommertages, die uns ein heiterer Abend ins Gemüt ruft". (Ebd., S.196)

Kant gibt auch ein Beispiel dafür, daß ein "intellektueller Begriff umgekehrt zum Attribut einer Vorstellung der Sinne dienen und so diese letztere durch die Idee des Übersinnlichen beleben" kann: "die Sonne quoll hervor, wie Ruh' aus Tugend quillt". (Ebd., §49, S.197, u.

Anm. d) Entweder wird der Sonnenuntergang beschrieben, um eine ideale Gesinnung zu veranschaulichen, oder es wird die Idee der sittlich gefestigten Persönlichkeit eingesetzt, um einem Sonnenaufgang höheren Sinn zu verleihen. In beiden Fällen können wir den Inhalt verstehen, ohne uns allzusehr um die poetische Gestaltung der Sprache zu kümmern; es wird nämlich "über etwas" (*Disjecta*, S.27) geschrieben.

Bei Joyce hingegen ist Inhalt Form und Form Inhalt:

"Here form is content, content is form. You complain that this stuff is not written in English. It is not written at all. It is not to be read - or rather it is not only to be read. It is to be looked at and listened to. His writing is not *about* something; *it is that something itself.*" (*Disjecta*, S.27)

Seine Sprache transportiert nicht als Lautbild eine Bedeutung, die diesem fremd wäre oder als schöne Form einen wahren Inhalt; sondern sie setzt ihre Bedeutungen. Seine Sprache wird gemäß der vom Tertium comparationis gelösten und in diesem Sinn absoluten Metapher gestaltet: "The language is drunk. The very words are tilted and effervescent." (*Disjecta*, S.27) Die Rätselhaftigkeit einer solchen metaphorischen Redeweise liegt darin begründet, daß "sie entdeckt, was sie erschafft, und erfindet, was sie findet." (Ricoeur 1975, S.301) Ein literarischer Text hat eine "Bedeutung zweiten Ranges" durch die teilweise oder vollständige Aufhebung der außersprachlichen Referenz. Eine solche "virtuelle Referenz" oder Sinn-Innovation (ebd., S.279, 288f.) unterläuft das reine Lese-Verständnis; das Metaphern-Modell besteht nur, insofern es hörbar und sichtbar vergegenwärtigt wird. Die "Schönheit" des "ästhetischen Bildes" wird als auf sich selbst bezogen - "as selfbounded and selfcontained" - und als zeitliche und räumliche Einheit wahrgenommen. (*Disjecta*, S.28) Die Sprache verliert bei Joyce ihren abstrakt bezeichnenden Charakter; die Worte werden verlebendigt.

"And it is worth while remarking that no language is so sophisticated as English. It is abstracted to death. Take the word 'doubt': it gives us hardly any sensuous suggestion of hesitancy, of the necessity for choice, of static irresolution. Whereas the German 'Zweifel' does, and, in lesser degree, the Italian 'dubitare'." (Ebd.)

Die Worte sind bei Joyce ein konzentriertes Destillat aus Sprache, Bild und Gestik; sie haben die ursprüngliche Ausdruckskraft der Hieroglyphen:

"This writing that you find so obscure is a quintessential extraction of language and painting and gesture, with all the inevitable clarity of the old inarticulation. Here is the savage economy of hieroglyphics." (Ebd.)

Die Kombination der Autoren "Dante...Bruno.Vico..Joyce" - zwischen denen durch die Punkte jeweils drei, ein und zwei Jahrhunderte als zeitlicher Abstand markiert werden (ebd., S.169) - begründet Beckett mit der innovatorischen Bedeutung, die sie für das Verständnis der Poesie gehabt haben und mit der ideellen Präsenz Dantes und Vicos in "Work in Progress". Giambattista Vicos *La Scienza nuova* (1725) wird verständlicherweise ausführlicher als die

Werke der beiden übrigen italienischen Autoren behandelt (ebd., S.20-26): Vico hat ein geschichtsphilosophisches Modell des Ursprungs von Sprache und Dichtung und der Prinzipien der Entwicklung der menschlichen Gesellschaft entworfen. Sein Geschichtsbild erscheint Beckett als wegweisend, weil der Fortschritt der Menschheit einerseits von Individuen und ihren - moralisch neutralen - Motivationen angetrieben wird, andererseits aber einer zyklischen Notwendigkeit folgt: "corruption is generation". (Ebd., S.21) Geschichte folgt nicht metaphysischen Ursachen, wie Schicksal, Zufall, Glück, Gott. Das Individuelle ist die Konkretisierung des Universellen. Die drei Institutionen einer jeden Gesellschaft - "Church, Marriage, Burial" - haben nichts mit der transzendenten Vorsehung Bossuets zu tun, sondern sie sind immanenter Stoff des Menschenlebens: "Humanity is its work in itself. God acts on her, but by means of her. Humanity is divine, but no man is divine." (Ebd., S.22)

Dieses soziale und geschichtliche Ordnungsschema wird als strukturelles Prinzip von Joyce übernommen. Mit 'strukturell' meint Beckett "the endless substantial variations of these three beats [i.e. Church, Marriage, Burial] and interior intertwining of these three themes into a decoration of arabesques - decoration and more than decoration." (Ebd.) Die Themen sind: Geburt - Religion - theokratisches Zeitalter; Reife - Ehe - heroisches Zeitalter; Schlaf - Bestattung - menschliches Zeitalter - Verfall; "Generation".

Interessant für unsere Darstellung der poetologischen Konzepte Becketts sind seine Hinweise auf den historischen Rang und die sozialpsychologische Bedeutung der Dichtung bei Vico:

"Poetry was the first operation of the human mind, and without it thought could not exist. [...] Poetry is essentially the antitheses of Metaphysics: metaphysics purge the mind of the senses and cultivate the disembodiment of the spiritual; Poetry is all passion and feeling and animates the inanimate; Metaphysics are most perfect when most concerned with universals; Poetry, when most concerned with particulars. Poets are the sense, philosophers the intelligence of humanity." (Ebd., S.24)

Vico lehnte den Dualismus von Poesie und Sprache ab. Poesie ist die Begründung der Schrift. Als die Sprache Gestik war, waren das Gesprochene und das Geschriebene identisch. Die Hieroglyphen waren keine Erfindung der Philosophen, um geheimnisvoll tiefsinnige Gedanken auszudrücken, sondern als Ausdruck eine "alltägliche Notwendigkeit primitiver Völker", "the common necessity of primitive peoples". (Ebd., S.25)

Beckett nennt Giordano Bruno als Inspirator Vicos: Brunos Idee der identischen Gegensätze enthielt im Keim den zyklischen Fortschritt der Menschheit (ebd., S.20f.). Es gebe Bruno zufolge keinen Unterschied zwischen dem unendlichen Kreis und der Linie. Das Maximum des Vergehens sei das Minimum des Entstehens. Alle Dinge sind mit Gott identisch, der "Monade aller Monaden". (Vgl. entsprechende Belege in Bruno, 1995, S.72, 342f., 347ff.)

Dante - so Beckett - hat angesichts eines Publikums, das die Form seines Gedichtes mit "lateinischen Augen und Ohren" beurteilte (*Disjecta*, S.31), wie Joyce eine neue dichterische

Sprache erfunden, und er hat damit seine Zeitgenossen ähnlich provoziert wie Joyce die seinen. (Ebd., S.32) Dante schuf eine Volkssprache, die er aus den besten Bestandteilen der italienischen Dialekte zusammensetzte und die ebensowenig in den Straßen seiner Heimatstadt gesprochen wurde wie das Englisch aus "Work in Progress" von irgendjemandem "in Himmel oder auf Erden". (Ebd., S.30f.) Beckett konnte sich für das Argument, daß Dante eine "synthetische Sprache" konstruierte, auf entsprechende Passagen seines Werkes *De vulgari eloquentia* (I 6; 13; 16) stützen. Schließlich verbindet und kontrastiert Beckett den Aufbau der *Divina Commedia* mit dem Aufbau des Werkes von Joyce und versucht damit die Frage zu beantworten: "In what a sense, then, is Mr. Joyce's work purgatorial?" (Ebd., S.33) Hier erkennen wir das Konzept der immanenten Poetik der Werke Becketts und die theoretische Auswirkung seiner Beschäftigung mit Dante Alighieri. Das *Purgatorio* erscheint Beckett als Hieroglyphe der Menschheit, die von den gegensätzlichen Stimuli des Bewußtseins, "Vice and Virtue", die für alle beliebigen Gegensätze stehen, die jedem Individuum eigen sind, in eine Bewegung getrieben wird, die weder zu einer Belohnung noch zu einer Bestrafung führt; "Laster und Tugend" dienen nur als Stimulantia, damit das Kätzchen immer wieder nach seinem Schwanz schnappt. Eine gewisse 'Reinigung', nämlich die zeitweilige Befreiung von der Unruhe und die Stille des in sich Versunkenseins, werden wir im Verhalten der Figuren Becketts und in den Pausen zwischen den Repliken oder Sätzen oder Paragraphen seiner Texte wiederfinden:

"There is a continuous purgatorial process at work, in the sense, that the vicious circle of humanity is being achieved, and this achievement depends on the recurrent predomination of one of two broad qualities. No resistance, no eruption, and it is only in Hell and Paradise that there are no eruptions, that there can be none, need be none. On this earth that is Purgatory, Vice and Virtue - which you may take to mean any pair of large contrary human factors - must in turn be purged down to spirits of rebelliousness. Then the dominant crust of the Vicious or Virtuous sets, resistance is provided, the explosion duly takes place and the machine proceeds. And no more than this; neither prize nor penalty; simply a series of stimulants to enable the kitten to catch its tail. And the partially purgatorial agent? The partially purged." (Ebd., S.33)

Um zu verstehen, wie in Becketts Poetik die Idee der "mémoire involontaire" mit der Idee der Hieroglyphe verbunden wird (Kap.2.7), müssen noch einige sprach- und kunstphilosophische Aspekte des Konzepts der Hieroglyphe dargelegt werden.

Ernst Cassirer hat in seiner *Philosophie der symbolischen Formen* (1929-1931) auf Denis Diderot aufmerksam gemacht: Dieser zeigte, daß "jede wahrhaft originale geistige Form sich die ihr gemäße Sprachform erschafft"; das wiederum führt zur Unübersetzbarkeit eines Dichters, weil "die Gesamtdarstellung, der Ton und der Klang des Ganzen, [...] immer eine einzige subtile und unübertragbare 'Hieroglyphe'" bleibt (Cassirer, I, S.83f.). Diderot hat in der *Lettre sur les sourds et les muets* (1751) ausgeführt, daß die dichterische Sprache bezeichnet und gleichzeitig das Bezeichnete "emblematisch" darstellt. Während die normale, als Kommunikationsmittel verwendete Sprache zwischen Sinn oder Bedeutung ("la pensée") und seinem einigermaßen klaren, verständlichen Ausdruck ("l'expression") unterscheidet,

verbindet die Dichtung simultan den Gedanken, die bildhafte Vorstellung und den Klang, so daß der Verstand den Sinn begreift, das Gefühl bewegt wird, die Vorstellungskraft ("l'imagination") das Geschriebene sieht und das Ohr sie hört. Die dichterische Sprache ist ein "Gewebe von Hieroglyphen", die den Gedanken nicht allein ausdrucksstark und erhaben darstellen, sondern die ihn "malen". Aber das Verständnis oder der Nachvollzug dieser neu geschaffenen Sprache ist nicht jedermanns Sache: "Mais l'intelligence de l'emblème poétique n'est pas donné à tout le monde; il faut être presque en état de le créer pour le sentir fortement." (Diderot, IV, S.169)

In einem Kapitel über "Der Begriff und das Problem der Repräsentation" hat Cassirer in einem "primären Ausdruckserlebnis" den "Urquell" der dichterischen Sprache gesehen: Bei der lautmalerischen Gestaltung der Sprache unternimmt der Laut "gleichsam den Versuch, das unmittelbare 'Gesicht' der Dinge und mit diesem ihr wahres Wesen einzufangen". (Cassirer, III, S.128f.) Das "primäre Ausdruckserlebnis" bleibt auch in der "Darstellungsfunktion", "dort wo es der Sprache rein auf die Herausarbeitung eines bestimmten logischen 'Sinnes' ankommt", erhalten. (Ebd.) Wenn Beckett im Anschluß an Vico "Hieroglyphics" als "the common necessity of primitive peoples" bezeichnet oder von der "inevitable clarity of the old inarticulation" spricht (*Disjecta*, S.25, 28), so meint er doch wohl einen nicht logischen Ausdruck innerer Zustände: "Alles Sinnhafte wurzelt vielmehr in der Schicht des Affekts und der sinnlichen Erregung und wird immer auf sie zurückbezogen." (Cassirer, III, S.128) Die Verbindung von Affekt und sinnfälligem Ausdruck, von Inhalt und Form, "Urquell" der poetischen Sprache, hat Beckett Harold Pinter gegenüber mit einer Anekdote auch als alltägliche Notwendigkeit in einer hochzivilisierten Gesellschaft zu erfassen versucht:

"Wenn Sie unbedingt Form finden wollen, werde ich Sie Ihnen beschreiben. [...] Ich war mal im Krankenhaus. Auf einer anderen Station lag jemand im Sterben - der Mann hatte Speiseröhrenkrebs. In der Stille konnte ich sein Schreien ständig hören. Das ist die einzige Art von Form, die mein Werk hat." (Nach: Bair 1994, S.663)

## 2.4 Ausdruck als Scheitern

Beckett hat in dem zitierten Interview mit Israel Shenker der künstlerischen Allwissenheit und Allmächtigkeit eines James Joyce Unvermögen und Nicht-Wissen als Prinzip seiner eigenen literarischen Schreibweise gegenübergestellt. Er meinte, daß seine Forschung sich auf einen Seinsbereich richtete, der von den Künstlern als unbrauchbar oder definitionsgemäß nicht mit der Kunst vereinbar beurteilt worden sei. Joyce ist ihm zufolge dem "ästhetischen Axiom" gefolgt, daß "Ausdruck eine Vollendung" sein müsse. In diesem Sinn könne man James Joyce als Vertreter der klassischen Kunst ansehen, in der man annimmt, das Geheimnisvolle, das Chaotische, das Unerklärbare - also den künstlerisch unbrauchbaren Seinsbereich - mit der Form gebändigt zu haben. Beckett soll auf einem Spaziergang durch Paris gesagt haben:

"This [gemeint ist: die Madeleine-Kirche in Paris] is clear. This does not allow the mystery to

invade us. With classical art, all is settled. But it is different at Chartres. There is the unexplainable, and there art raises questions that it does not attempt to answer." (Driver 1961, S.23)

Beckett forderte nicht allein einen unkonventionellen Gebrauch, sondern den Mißbrauch der Sprache. (Merger 1995) Dies sieht er als einen Unterschied zur "Apotheose des Wortes" bei Joyce. Er stellte sich vor, daß das literarische Schreiben, wie vor ihm die moderne Musik und Malerei, die darstellende Funktion aufgibt, damit "das Sinnhafte" (Cassirer, III, S.128) quasi ohne Sprache zwischen oder hinter den Worten erscheinen kann.

"Oder soll die Literatur auf jenem alten faulen von Musik und Malerei längst verlassenem Wege allein hinterbleiben? Steckt etwas lähmend Heiliges in der Unnatur des Wortes, was zu den Elementen der anderen Künste nicht gehört? Gibt es irgendeinen Grund, warum jene fürchterlich willkürliche Materialität der Wortfläche nicht aufgelöst werden sollte, wie z.B. die von grossen schwarzen Pausen gefressene Tonfläche in der siebten Symphonie von Beethoven, so dass wir sie ganze Seiten durch nicht anders wahrnehmen können als etwa einen schwindelnden unergründliche Schlünde von Stillschweigen verknüpfenden Pfad von Lauten? Um Antwort wird gebeten. [...] Selbstverständlich muß man sich vorläufig mit Wenigem begnügen. Zuerst kann es nur darauf ankommen, irgendwie eine Methode zu erfinden, um diese höhnische Haltung dem Worte gegenüber wörtlich darzustellen. In dieser Dissonanz von Mitteln und Gebrauch wird man schon vielleicht ein Geflüster der Endmusik oder des Allem zu Grunde liegenden Schweigens spüren können. - Mit einem solchen Programm hat meiner Ansicht nach die allerletzte Arbeit von Joyce gar nichts zu tun. Dort scheint es sich vielmehr um eine Apotheose des Wortes zu handeln. Es sei denn, Himmelfahrt und Höllensturz sind eins und dasselbe. Wie schön wäre es, glauben zu können, es sei in der Tat so. Wir wollen uns aber vorläufig auf die Absicht beschränken." (Beckett an Axel Kaun, 9.7.1937; in: *Disjecta*, S.52f.)

Robert Kudielka hat dargelegt, daß Becketts Auseinandersetzung mit der modernen Kunst ihn zur Erkenntnis der Krise zwischen der künstlerischen Darstellung und ihrem Anlaß oder der "Abwesenheit eines Rappports zwischen Tätigkeit und Anlaß" geführt hat. (Kudielka 1997, S.169) Nach Beckett hat ein Künstler wie Bram van Velde sich als erster die folgende Aufgabe gestellt:

"to desist from the estheticised automatism [i.e. "between representer and representee"] [...] to submit wholly to the incoercible absence of relation, in the absence of terms or, if you like, in the presence of unavailable terms [...] to admit that to be an artist is to fail, as no other dare fail, that failure is his world and shrink from it desertion, art and craft, good housekeeping, living." (3. Dialog mit G. Duthuit, 1949, in: *Proust and Three Dialogues*, S.125)

Der Versuch, "jene fürchterlich willkürliche Materialität der Wortfläche" aufzulösen (Beckett an Axel Kaun), führte also nicht dazu, daß Beckett darauf verzichten wollte, mit Hilfe der sprachlichen Laute "das unmittelbare 'Gesicht' der Dinge und mit diesem ihr wahres Wesen einzufangen". (Cassirer, III, S.129) Es bedeutete, daß der Künstler, der von einem Drang nach Ausdruck, einer "expressive vocation", besessen ist (3. Dialog mit G. Duthuit; *Disjecta*, S.144), auf die Farce verzichtet, einen bestimmten Sinn oder Gedanken einem bestimmten Wort und Laut als ausschließlichem Vehikel anzuvertrauen. Er verzichtet auf diese "Farce des



Gebens und Empfangens" (2. Dialog mit G. Duthuit; ebd., S.141), weil er mit seiner Besessenheit, etwas ausdrücken zu wollen, scheitern muß: Es besteht kein Zusammenhang zwischen dem, was er ausdrücken will und den Worten, mit denen er es ausdrücken will. Der "sinnliche Ausdruckscharakter" der Sprache (Cassirer, III, S.130), die er und nur er allein benötigt, ist von den konventionellen Bedeutungen besetzt. Wenn Beckett in dem oben zitierten Dialog über Bram van Velde von der "Präsenz nicht verfügbarer Ausdrucksweisen" und dem "Scheitern" spricht, so meint er damit das Risiko der künstlerischen oder sprachlichen Innovation: die Entdeckung eines Neuen, das nicht neu wäre, wenn sein Schöpfer oder andere es auszudrücken wüßten. (Vgl. Breuer 1976, S.22f.)

"The expression that there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express." (1. Dialog mit G. Duthuit; in: *Disjecta*, S.139)

Mit dieser Aussage greift Beckett zwar auf den Subjektivismus der Genieästhetik zurück, er verzichtet allerdings darauf, ihn metaphysisch zu legitimieren. Zur Erläuterung dieser These sei an den 9. Brief aus Friedrich Schillers *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* erinnert: Der Künstler sollte frühzeitig seiner Mutter Brust entrissen werden, um "mit der Milch eines bessern Alters" unter "fernem griechischem Himmel" genährt zu werden und zu reifen; zum Manne gereift, soll er "furchtbar wie Agamemnons Sohn" in sein Zeitalter zurückkehren, "um es zu reinigen". "Den Stoff zwar wird er von der Gegenwart nehmen, aber die Form von einer edleren Zeit, ja jenseits aller Zeit, von der absoluten unwandelbaren Einheit seines Wesens entlehnen." (Schiller, 2000, S.34f.)

Becketts Absage an die Allwissenheit oder Allmächtigkeit des Erzählers bedeutet, daß der Daimon des Schöpfers oder das Alter ego des Autors weder mehr noch etwas Besseres, Wahres, Schöneres weiß als dieser selbst. Aus einer Art "schöpferischem Selbstdenken" - "l'autologie créatrice" hat es Beckett genannt (*Disjecta*, S.56) - wird ein Werk gewonnen, das aus Fragen ohne Antwort und insofern als 'reiner' Ausdruck besteht. Auf die wechselseitige Bestimmung des Selbstdenkens und des Scheiterns in Becketts Poetik ist es zurückzuführen, daß sich die Grenzen zwischen komischen und tragischen Effekten in seinen Texten verwischen: daß das Unglück komisch und das Komische unglücklich erscheint. (Brockmeier 1997a; Schoell 1997)

## 2.5 Schöpferisches Selbstdenken

In einem Typoskript des Jahres 1938 hat Beckett dargelegt, daß der künstlerische Ausdruck, die Einheit von Inhalt und Form, als ein Bewußtseinsvorgang, als eine Variation der Selbstreflexion aufzufassen ist. Der Text trägt den Titel: "Les deux besoins". (*Disjecta*, S.55-57). Nur der Künstler kann den wenigen, für die er existiert, etwas von dem mitteilen, was das Ich will, denkt, tut, leidet, was es ist. Dieser Versuch kann damit enden, daß der Künstler

bemerkt, nichts wahrnehmen zu können.

"Il n'y a sans doute que l'artiste qui puisse finir par voir (et si l'on veut, par faire voir aux quelques-uns pour qui il existe) la monotone centralité de ce qu'un chacun veut, pense, fait et souffre, de ce qu'un chacun est. N'ayant cessé de s'y consacrer, même alors qu'il n'y voyait goutte, mais avant qu'il n'eût accepté de n'y voir goutte, il peut à la rigueur finir par s'en apercevoir." (Ebd., S.55)

Ein solches Unterfangen bezeichnet Beckett als "grand besoin" und unterscheidet es von den "kleinen" Bedürfnissen eines nach außen gewandten Lebens oder des Lebens, wie es nun einmal ist: