

Versuchen. Scheitern. Besser scheitern. : Zum Leben und Werk Samuel Becketts, der vor 100 Jahren geboren wurde

Autor(en): **Sabin, Stefana**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **86 (2006)**

Heft 3-4

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-167550>

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.

Versuchen. Scheitern. Besser scheitern.

*Zum Leben und Werk Samuel Becketts, der vor
100 Jahren geboren wurde*

Stefana Sabin

Obwohl auf der Geburtsurkunde das Datum «13. Mai 1906» eingetragen ist, hat Samuel Barclay Beckett den 13. April als seinen Geburtstag angegeben. Der 13. April 1906 war sowohl Karfreitag als auch Freitag der dreizehnte, ein Datum also, das dem Beckettschen Lebensgefühl angemessener war. «Man könnte sagen», erklärte Beckett einmal, «dass meine Kindheit glücklich war, obwohl ich wenig Talent zum Glücklichsein hatte.» Tatsächlich war seine Jugend von anhaltender Kränklichkeit bestimmt, die er aber während der Schulzeit durch Hinwendung zum Sport überwand. Auch am Trinity College der renommierten Universität Dublin, wo er sich 1923 einschrieb, ging Beckett in die Cricket-Mannschaft. Er studierte Kunst und moderne Philologien und verliess die Universität 1927 als einer ihrer besten Studenten. Als besondere Auszeichnung war ihm die Stelle des *lecteur d'anglais* an der Pariser Ecole normale supérieure zugesprochen worden, die das Trinity College regelmässig besetzte.

Auch am Ende der *années folles*, der verrückten zwanziger Jahre, war Paris noch eine kulturelle Metropole, in der die Avantgarde von Kunst, Musik und Literatur sich schneller durchsetzen konnte als in anderen Städten, ein internationales Pflaster, auf dem Amerikaner, Italiener und Deutsche den Ton angaben. Beckett lernte den fast schon erblindeten James Joyce kennen und wurde dessen ebenso tüchtiger wie interessierter Assistent, der bei der Schlussredaktion von «Finnegans Wake» mithalf. Während er das Leben eines Bohemien führte und sich in Bistros und Theatern herumtrieb, begann er, selbst zu schreiben. Den Essay «Dante... Bruno. Vico.. Joyce», in dessen Titel jeder Auslassungspunkt für ein Jahrhundert steht, nahm Joyce in einen Sammelband auf, und mit seinem ersten Gedicht «Whoroscope», 1930, gewann Beckett den von Nancy Cunard gestifteten Lyrikpreis von 10 Pfund.

Trotz diesem kleinen Erfolg kehrte Beckett nach Dublin zurück, wo seine modischen Pariser Anzüge ebenso berüchtigt wurden wie seine unterkühlt ironische Umgangsart. Am Trinity College errang er 1931 mit einem Essay über Proust

den Magistertitel und begann, an seiner *Alma mater* zu unterrichten. Doch unter der tristen Stimmung Dublins litt er ebenso wie unter seiner Lehrverpflichtung, die er «*diese verachtungswürdige Komödie des Unterrichtens*» nannte. Schliesslich gab er die Stelle auf; er beschloss, Dichter zu werden und fuhr zurück nach Paris.

Nun verkehrte er in Surrealistenkreisen, und an Übersetzungen aus dem Italienischen und Französischen übte er seine literarische Diktion. (1932 übersetzte er das berühmte Gedicht von Rimbaud, «Le bateau ivre», aber erschienen ist «Drunken Boat» erst 1976.) Während er sich in der literarischen Szene etablierte, verschärfte sich die politische Lage, und als nach dem Mordanschlag auf den französischen Präsidenten Paul Doumer alle Ausländer eine förmliche Aufenthaltserlaubnis brauchten, musste Beckett nach Dublin zurückkehren. Zuerst zog er ins Dachgeschoss des väterlichen Bürohauses und fing an, das Material, das er in Paris geschrieben hatte, zu Kurzgeschichten zu verarbeiten. Die Sammlung «Mehr Prügel als Flügel» erschien 1934, und weil der englische Originaltitel (*More Pricks Than Kicks*), die Paraphrase einer Bibelstelle, sich zweideutig und auch obszön verstehen liess, wurde sie in Irland verboten. Aber «The Times Literary Supplement» erkannte darin «*ein frisches Talent*».

Die jährliche Rente von 200 Pfund, die er nach dem Tod seines Vaters 1933 erbte, befreite Beckett von der Notwendigkeit, seinen Lebensunterhalt zu verdienen. So reiste er nach London, wo er in Chelsea ein möbliertes Zimmer mietete und bei W.R. Bion, dem späteren Präsidenten der Britischen Psychoanalytischen Gesellschaft, eine Therapie begann. Immer wieder reiste er nach Irland und wieder zurück nach London, hatte eine unglückliche Liebesaffäre da, hinterliess ein unfertiges Manuskript dort. Die Londoner Zeit soll «*in jeder Hinsicht schlecht für ihn*» gewesen sein, erkannte seine Geliebte aus Pariser Zeiten, Peggy Guggenheim.

Im Herbst 1937 kehrte Beckett endgültig nach Paris zurück, wo er mit Suzanne Dumesnil, Pianistin am Pariser Konservatorium, eine lebenslange Partnerschaft einging. Die Bindung zu Suzanne, die seine unzähligen kurzlebigen Affären und eine andere lange Beziehung überstand, gab seinem Leben den Halt, den nicht zu brauchen er vorgab. Weil es so evident sei, sei es banal zu behaupten, schrieb der Schriftstellerfreund John Banville, dass Suzanne eine Mutterfigur für Beckett war. Suzanne, sechs Jahre älter als er, wurde Becketts Agentin und Sekretärin; sie schickte seine Manuskripte an Verlage, antichambrierte für ihn und handelte seine Verträge aus.

Zwar erschien sein erster Roman 1938, aber der Zweite Weltkrieg, während dessen Beckett im französischen Widerstand kämpfte, und der alltägliche Lebenskampf während der Nachkriegszeit verdrängten die Literatur. Mit Übersetzungen versuchte Beckett, finanziell zu überleben – Suzanne nahm Näharbeiten an. Es plagten ihn Migräneanfälle und

Schlaflosigkeit, und dennoch wurden die fünfziger Jahre zu einer literarisch fruchtbaren Zeit, in der er von der englischen Sprache zur französischen wechselte. Weil «*man auf französisch nicht anders könne als poetisch zu schreiben*», erklärte er den Sprachwechsel einmal – ein anderes Mal sagte er, dass es einfacher sei, französisch «*ohne Stil*» zu schreiben. Mit dem Sprachwechsel ging ein Wechsel der Erzählhaltung einher. Hatte er auf englisch die dritte Person bevorzugt, ging er auf französisch zur Ich-Erzählung über, für die er in einer Romantrilogie eine komplexe Erzählerfigur entwickelte. Diese Figur, die er in fast all seinen folgenden Romanen beibehalten sollte, nannte Beckett den «*Erzähler/Erzählten*» und beschrieb damit den Versuch, die erzählende Figur ausschliesslich durch das von ihr Erzählte entstehen zu lassen und umgekehrt das Erzählte ausschliesslich durch die erzählende Figur zu gestalten – Beckett strebte nicht bloss die Maskierung, sondern das Verschwinden des Erzählers an.

«*Erlauben Sie mir zu sagen*», schrieb Beckett an Jérôme Lindon, der in seinen «*Éditions de Minuit*» die erste Romantrilogie veröffentlicht hatte, «*wie sehr mich das Interesse, das Sie für mein Werk gezeigt haben und die Schwierigkeiten berühren, die Sie auf sich nehmen.*» Die Trilogie, bestehend aus «*Molloy*», «*Malone stirbt*» und «*Der Namenlose*», erschien zwischen 1951 und 1953 und etablierte Beckett in der Pariser Literaturszene. Denn schon der erste Roman, «*Molloy*», kündigte eine neue literarische Stimmung an. Darin griff Beckett auf die Literatur des Absurden zurück, die er mit Elementen der mittelalterlichen französischen Farce und mit kafkaesken Episoden anreicherte und in die er literarische Zitate, Paraphrasen und Anspielungen so verwob, dass zugleich ein Subtext entstand; er verknüpfte die surrealistische mit der realistischen Erzählung, und indem er ontologische und existentialistische Überlegungen literarisch gestaltete, gewann er dem psychologischen Roman eine neue Tiefe ab. Beckett machte «*l'énergie du désespoir*» zum literarischen Imperativ: die Sinnlosigkeit der Existenz, die Einsamkeit des Menschen und seine Verelendung wurden nicht nur zu einem Thema, sondern zu einer Handlung, die er immer wieder narrativ zu verarbeiten versuchte, um immer wieder an der Unmöglichkeit des Erzählens zu scheitern – und dieses Scheitern immer wieder zum neuen Versuch umzudeuten. In dem beständigen und banalen Wechsel zwischen Versuchen und Scheitern und neuem Versuchen entsprach das Schreiben dem Leben: «*Alles seit je./ Nie was anderes./ Immer versucht./ Immer gescheitert./ Einerlei./ Wieder versuchen./ Wieder scheitern./ Besser scheitern.*»

Als «*Literatur des Nichts*», als «*schwarze Anthropologie*» und als «*Schlammfiktion*» wurde ein Werk bezeichnet, in dem das Individuum *sub specie aeternitatis* in der Erbärmlichkeit des Seins erfasst wurde. Immer haben Becketts Figuren eine verschlüsselte Dimension, sind Typen und Archetypen zugleich. So ist Molloy ein banaler Landstreicher und Dieb und hat doch unmissverständlich mythische

Züge (sein Hut erinnert an Hermes, den Gott der Diebe, und seine Einfahrt in die Stadt auf dem Fahrrad, dem Drahtesel, erinnert an Christi Einzug auf dem Esel in Jerusalem). Während Romanfiguren normalerweise eine Reihe zusammenhängender Handlungen ausführen, die jene physisch und psychisch verändern und die in einem tragischen oder komischen Höhepunkt enden, kennen Becketts Figuren keine Zustandsveränderung, weder Selbst- noch Welterfahrung, sondern nur ziel- und sinnlose Suche nach der Gegenwart. Auch deshalb gibt es «*in terra samuelis*», wie der Literaturwissenschaftler Hugh Kenner Becketts fiktive Welt genannt hat, keine herkömmlichen Zeiteinheiten. Wie Gertrude Stein und James Joyce, entsagt Beckett dem chronologischen Druck und setzt Wiederholung als narratives Muster und strukturierendes Element ein. Und während die Glaubwürdigkeit von Romanen normalerweise durch die logische Akkumulation von Fakten über bestimmte Situationen und Figuren erreicht wird, schreiten Becketts Fiktionen nur stockend und sprunghaft fort, um schliesslich in eine Sackgasse zu münden. Statt dem dargestellten Leben eine narrative Kohärenz aufzuzwingen, überträgt er das Chaos auf die Erzählung und ersetzt Handlungen durch ein raffiniertes Konstrukt aus Episoden und Szenen. Hatte er schon in seinem frühen Essay über Joyce erkannt: «*Sein Schreiben ist nicht über etwas, es ist dieses Etwas selbst*», so machte er in der Romantrilogie, wie später in den Stücken, das Fragmentarische zum Gestaltungsprinzip, und indem er die Deutungsmöglichkeiten in die Erzählung integrierte, bewahrte er das Fragmentarische vor der hermeneutischen Glättung. So vollzieht sich in Becketts Trilogie eine Entwicklung zum handlungslosen Erzählen – nicht zufällig wurde «*Molloy*» zum Vorläufer des französischen *nouveau roman*, der den Verlust von Handlung und Kontinuität zu einer neuen Gattung der modernen Literatur machte.

Vielleicht war Becketts Wechsel von seiner englischen Muttersprache zum angelernten Französisch auch von der Hoffnung getragen, in den literarischen Kreisen von Paris Anerkennung zu finden – oder auch von einer sprachphilosophischen Grundhaltung: dass eine fremde Sprache der Wiedergabe des existentiellen Fremdseins gemässer sei. Jedenfalls wurde «*Molloy*» zu einer der einflussreichsten französischen Veröffentlichungen der fünfziger Jahre. Weltberühmt aber wurde Beckett erst mit einem Theaterstück, das Lindon 1952 in einer kleinen Auflage veröffentlichte und das ein Jahr später uraufgeführt wurde: «*Warten auf Godot*» (En attendant Godot). Die minimalistische, absurd-realistische, tragikomische Geschichte zweier philosophierender Landstreicher, die auf jemand warten, ohne zu wissen auf wen und warum, hatte am 5. Januar 1953 im Théâtre de Babylone am Boulevard Raspail Premiere. Weitere hundert Aufführungen folgten in Paris, ehe das Stück (in Becketts eigener englischer Übertragung) am 3. August 1953 im Londoner Arts Theatre Club und schliesslich am 19. April 1956 im John Golden Theatre in New York Premiere hatte.

«*The laughing sensation of two continents*» – die Lachsensation zweier Kontinente, urteilte die amerikanische Zeitschrift «*Variety*». Aber zugleich wurde in zahlreichen Schmähkritiken das Stück, «*in dem nichts*», so die «*New York Times*», «*aber auch gar nichts passiert*» als «*Greueltat*» abgetan.

Die Erbärmlichkeit der beiden Figuren auf der Bühne, die ein sinnloses Dasein sinnlos weiterleben, sollte die Erbärmlichkeit des Menschen sein. Becketts Figuren waren weder Helden noch Antihelden. So wie er die Handlung als Gattungsmerkmal des Romans destruiert hatte, brach er mit dem Konzept des Helden als eines strukturierenden Prinzips des Dramas. Die Landstreicher, die sinnlos auf Godot warten, sind mythische Gestalten – Archetypen, keine literarischen Stereotypen. Dass das Stück dennoch nicht einfach pessimistisch ist, liegt einerseits an der Komik, die Beckett als shakespearescher Dramatiker auch den schrecklichsten Situationen abzugewinnen weiss, und andererseits daran, dass schon die Beschreibung – und die Inszenierung – diese Jämmerlichkeit relativiert. Beckett impliziert, dass, solange man das Schlimmste behaupten kann, das Schlimmste noch nicht eingetreten ist. Tatsächlich war er kein «*Apostel des Endes*», wie der Kulturphilosoph Theodor W. Adorno meinte, sondern eher ein «*Humorist der Ausweglosigkeit*», wie Hugh Kenner fand. Weder pessimistisch noch optimistisch, bezieht Becketts Stück seine besondere Gültigkeit und seine dramatische Wirkung aus der Darstellung des menschlichen Daseins in seinem existentiellen Elend. «*Denn die einzige Möglichkeit, über nichts zu sprechen*», heisst es 1953 in «*Watt*», dem letzten auf englisch verfassten Roman, «*ist, darüber zu sprechen, als ob es etwas wäre.*»

Das 1957 in London uraufgeführte «*Endspiel*», der subironisch-böse Streit zweier Penner, verfestigte Becketts weltweiten Ruhm. Beckett brachte das Realistische und das Absurde, das Surreale und das Existentielle – die Sinn- und Hoffnungslosigkeit auf die Theaterbühne, die fast dekorlos blieb. Einerseits stand das Stück, das keine herkömmliche Handlung kannte, für das äusserstmögliche Sprechtheater, andererseits führte es in der scheinbar zufälligen Anhäufung von Aussagesätzen die Sprache als alltägliches Medium der Selbst- und Weltentfremdung vor. «*Der objektive Sprachzerfall*», schrieb Adorno über Becketts Stück, «*das zugleich stereotype und fehlerhafte Gewäsch der Selbstentfremdung, zu dem den Menschen Wort und Satz im eigenen Munde verquollen sind, dringt ein ins ästhetische Arcanum; die zweite Sprache der Verstummenden, ein Agglomerat aus schnodderigen Phrasen, scheinlogischen Verbindungen, galvanisierten Wörtern als Warenzeichen, das wüste Echo der Reklamewelt, ist umfunktioniert zur Sprache der Dichtung, die Sprache negiert.*» Der Endpunkt poetischer Sprache ist eine Sprache, die zum Geräusch und schliesslich zum blossen Atmen reduziert ist – der Endpunkt der Literatur, «*le degré zéro de l'écriture*» (Roland Barthes), ist eine Literatur, die ihre suggestive Kraft aus der negativen Dimension der sprach-

lichen Komposition bezieht. In dieser kunstvoll inszenierten sprachlichen Regression liegt Becketts Realismus. Denn Realismus, so Adorno, ist keine mimetische Darstellung emotionaler, sozialer oder linguistischer Realität, sondern deren Aufdeckung durch glaubwürdige Fiktionen. Indem er ein absurd unrealistisches Bild der Existenz zeichnete, legte Beckett die Realität der Existenz bloss. In der Rigorosität, mit der er die menschliche Erbärmlichkeit symptomatisch in der sprachlichen Verelendung ausmachte, war Beckett ein engagierter Schriftsteller.

Dass er auch zu einem enorm erfolgreichen, ja geradezu populären Schriftsteller wurde, liegt an der Humanität seiner Figuren, an der gelungenen Verfremdung und an der vordergründigen Einfachheit seiner Stücke, die wenig deklamatorische Energie verlangen, fast ohne Bühnenbilder auskommen und nur wenig Personal brauchen. Becketts Ruf war vielleicht nirgends so schlecht wie in Irland, wo die katholische Kirche immer wieder die kulturelle Öffentlichkeit unter Druck setzte. Als 1958 der Erzbischof von Dublin dem Tóstal-Fest, den Dubliner Theater- und Kulturfestspielen, wo «*Das letzte Band*» uraufgeführt werden sollte, seinen Segen verweigerte und durchsetzte, dass Texte von Joyce und ein Stück von Sean O'Casey vom Spielplan abgesetzt wurden, verfügte Beckett ein generelles Aufführungsverbot seiner Stücke in Irland. «*Das letzte Band*», das Beckett auf Englisch schrieb und danach ins Französische übersetzte, ist ein kurzer Monolog, in dem die einzige Figur sich alte Tonbandaufnahmen anhört und sich dabei sprechend an ihr Leben erinnert. Das Stück debütierte in London und markierte den Übergang zu jenem Minimalismus, der Becketts literarisches Vermächtnis werden sollte. Nicht nur renommierte Theater, sondern Experimentier-, Laien- und Schulbühnen in der ganzen Welt haben seine Stücke inszeniert.

Obwohl er immer kränklich und oft krank war, nahm Beckett an vielen Inszenierungen selbst teil und führte Regie, so 1969 an der Schillertheater-Werkstatt, wo er, mit Martin Held in der Titelrolle, «*Das letzte Band*» einstudierte. Diese Inszenierung, die in die deutsche Theatergeschichte eingegangen ist, wurde auch ein grosser Publikumserfolg und machte den schweigsamen, freundlich zurückhaltenden Beckett zu einer Lieblingsgestalt der bundesrepublikanischen intellektuellen Szene. «*Er sass, am Wein nippend, in einem grossen blauen Armsessel*», erinnert sich James Knowlson in seiner detaillierten Beckett-Biographie, «*umgeben von Originalgemälden von Kirchner, Schmidt-Rottluff, Dix und Koschka und hörte Kammermusik von Schubert und Beethoven. In seinem Zimmer in der Akademie las er, um sich von den Proben und den langen Arbeiten an den Übersetzungen zu erholen, Krimis von Agatha Christie, Edgar Wallace und Rex Stout.*»

Beckett schrieb abwechselnd englisch und französisch und übersetzte seine Texte weitgehend selbst in die jeweils andere Sprache – und fand immer neue sprachliche Mög-

lichkeiten, das Versagen der Sprache zu versprachlichen. Er vermischte die Register, und indem er banale Ausdrücke in ungewohnten Kontexten gebrauchte, gewann er der abgegriffenen Alltagssprache eine poetische Qualität ab. Die Vorliebe für Aussagesätze und für das Partizip Präsens verlieh seinem Stil eine Einfachheit, hinter der eine rabiate reduktionistische Spracharbeit steckte. Vielleicht deshalb arbeitete Beckett besonders gerne für den Rundfunk und produzierte mehrere seiner Stücke für die BBC. Die Umsetzung seiner Texte in andere Medien interessierte ihn, und er stellte für Film und Fernsehen Kompositionen aus Licht, Wörtern und Musik zusammen: «Ein Stück Monolog» (1979) wird mit metronomhafter Monotonie gesprochen, in «Rockaby» (1981) sind wirkliche Stimmen mit ihren Tonbandaufnahmen kombiniert, und in «Katastrophe» (1982), das dem tschechischen Dramatiker Vaclav Havel gewidmet ist, hat er ein Stück im Stück als Spiel zwischen Aufführung und ihrer (video)technischen Herstellung inszeniert.

Nachdem er schon 1959 Ehrendoktor des Trinity College, seiner *Alma mater*, geworden war, bekam er 1968 den Ruf auf den renommierten Lehrstuhl für Dichtung am Oxford College, den er aber ablehnte. 1961 hatte er den

Internationalen Verlegerpreis erhalten, und 1969 erhielt er den Nobelpreis für Literatur. Er wurde Ehrenmitglied der American Academy of Arts and Sciences, er wurde in die Deutsche Akademie der Wissenschaften gewählt und mit literarischen Preisen und Theaterauszeichnungen überhäuft. Weil er ein eher bescheidenes Leben führte und in Interviews reserviert blieb, erschien Beckett wie die Verkörperung der kommunikations- und sinngestörten Figuren, die er in seinem Werk geschaffen hat. Als er am 22. Dezember 1989 in Paris starb, war er längst ein kanonischer Dichter, der die poetischen Möglichkeiten der Sprache – zweier Sprachen – ins Minimalistische getrieben hatte und dem Nichts des Seins in «Texten um Nichts» sprachästhetisch entkommen war. «*Das Viele, das man ausdrücken will*», schrieb er einmal, «*das Wenige, das man ausdrücken will, die Fähigkeit, viel auszudrücken, die Fähigkeit, wenig auszudrücken, konvergieren in die allgemeine Anstrengung, soviel wie möglich auszudrücken, oder so wahr wie möglich, oder so gut wie möglich, so gut man eben kann.*»

STEFANA SABIN, geboren 1955, schreibt als freie Kulturkritikerin insbesondere für die NZZ und FAZ.



VOLLTEXT

Zeitung für Literatur

10 Ausgaben und Prämie für sFr 50

DAS BONUS-ABO 10 Ausgaben plus eine der folgenden Abo-Prämien für sFr 50 (Einzelverkaufspreis pro Ausgabe: sFr 5)

- G. Benn, **SÄMTLICHE GEDICHTE/KÜNSTLERISCHE PROSA**, Klett-Cotta
- M. Houellebecq, **LEBENDIG BLEIBEN**, DuMont Speicher

DAS LESE-ABO 10 Ausgaben für sFr 40

DAS SCHNUPPER-ABO 6 Ausgaben für sFr 25



Name

Straße

PLZ und Ort

E-Mail-Adresse

Unterschrift

Bankverbindung: PostFinance Suisse, Kto. 85-723800-6, Clearing No. 9000.
 Angebot gültig solange der Vorrat reicht. Das Abo ist jederzeit kündbar! Coupon senden an: **VOLLTEXT Verlag GmbH, Lothringerstrasse 3, 1010 Wien, Österreich.**
Extrem bequem abonnieren unter www.volltext.net oder +43/1/971 94 62-76.